

The background of the cover is a photograph of a wall with a faded, light-colored paint. At the top, there are decorative, scalloped borders in shades of red, orange, and brown. On the right side, there is a large, colorful floral painting featuring several red roses and green leaves. A large, white, serif letter 'R' is superimposed on the top left of the image, partially overlapping the decorative border.

Rocalha

Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da
Arte e Patrimônio da UFSJ | ISSN: 2764-3328

ano II | vol. II | n. I | dez/2021

2

ISSN: 2764-3328



Rocalha

*Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da
Arte e Patrimônio da Universidade Federal de São João del-Rei*

Volume II, n. I, ano II | dez/2021

Referência: dossiês temáticos I e II



Universidade Federal
de São João del-Rei

Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da
Universidade Federal de São João del-Rei

2021 – Ano II, vol. II, N. I (2ª edição) – Referência: dossiês temáticos I e II

CEPHAP – UFSJ

Departamento de Ciências Sociais – DECIS

Praça Dom Helvécio, 74 – Dom Bosco

São João del-Rei, MG

032-3379-5119

cephap.wordpress.com | ufsj.edu.br/cephap

cephap.ufsj@gmail.com | rocalha.cephap@gmail.com

Comitê científico: *Profa. Dra. Angela Brandão – UNIFESP*
Prof. Dr. Aziz José de Oliveira Pedrosa – UEMG
Profa. Dra. Camila Santiago – UFRB
Profa. Dra. Clara Habib – UERJ
Profa. Dra. Christianni Cardoso Moraes – UFSJ
Dr. Gustavo Fonseca – IPHAN
Profa. Dra. Liziane Peres Mangili – UFSJ
Prof. Dr. Mateus Rosada – UFMG
Profa. Dra. Maria Cláudia Orlando Magnani – UFVJM
Prof. Dr. Magno Moraes Mello – UFMG
Prof. Dr. Rodrigo de Almeida Bastos – UFSC
Profa. Dra. Sílvia Ferreira – IHA/UNL

Comitê editorial: *Profa. Dra. Leticia Martins de Andrade – UFSJ*
Me. Lucas Rodrigues – CEPHAP - UFSJ
Ma. doutoranda Luciana Braga Giovannini – UFMG | CEPHAP - UFSJ
Prof. Dr. Marcos Vinícius Teles Guimarães – UFSJ
Mestranda Mariana Alves de Araújo – CEPHAP - UFSJ
Prof. Me. Vasco Figueiredo Caldeira da Silva – USJT

Equipe técnica: Fotografia: *Marcos Luan*
Concepção gráfica e layout: *Lucas Rodrigues*
Edição e indexação: *Mariana Alves de Araújo*

CAPA: *Detalhe do forro da sacristia da irmandade de São Miguel e Almas da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei – MG. Óleo sobre madeira. Séc. XIX* | FOTOGRAFIA: *Marcos Luan*

A Rocalha é um periódico de acesso aberto, gratuito e está licenciado com uma licença **CREATIVE COMMONS** | [Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).





[Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

ANDRADE, Leticia Martins de; ARAÚJO, Mariana Alves de; GIOVANNINI, Luciana Braga; RODRIGUES, Lucas (orgs.)

ROCALHA - Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio [recurso eletrônico] – Universidade Federal de São João del-Rei (2.: 2021: São João del-Rei, MG) – vol. 2, ano 2, n. 1

Edição regular: dossiê temático I (história da arte) | dossiê temático II (patrimônio) – 1 recurso online (289 p): pdf

ISSN: 2764-3328

I. História da Arte. II. Patrimônio Histórico e Artístico. III. Título.

CDD: 700.709



Institucional

Reitor da Universidade Federal de São João del-Rei
Marcelo Pereira Andrade

Departamento de Ciências Sociais da UFSJ
Profa. Dra. Maria Clara Santos

Coordenação do Curso de História da UFSJ
Profa. Dra. Ingrid Silva de Oliveira

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História da UFJS
Prof. Dr. Alfredo Nava Sánchez

Presidência do CEPHAP - UFSJ
Profa. Dra. Letícia Martins de Andrade

Coordenação do CEPHAP - UFSJ
Me. Lucas Rodrigues (titular)
Mariana Alves de Araújo (suplente)

Setor pedagógico do CEPHAP – UFSJ
Alex Sanderson Pereira Rodrigues

Setor de Pesquisa do CEPHAP – UFSJ
Ma. Luciana Braga Giovannini

Sumário

APRESENTAÇÃO
Comitê editorial | 08

dossiê temático I – história da arte

Caritatis splendor: a apoteose de São Francisco de Paula na Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos – Rio de Janeiro, séc. XIX

Fernando Gonçalves; Marcos Vinícius Vieira | 13

Nossa Senhora da Penha de França: caminhos da devoção entre São Paulo e Minas Gerais

Leonardo Caetano de Almeida | 41

Tradições ininterruptas. A continuidade da azulejaria barroca luso-brasileira na obra de Adriana Varejão

Alessandra Castelo Branco Bedolini | 68

A Capela de Nossa Senhora dos Anjos de Vila Nova da Rainha do Caeté: História e Arte

Maria Clara Caldas Soares Ferreira | 87

Reconhecimento de oficinas regionais e atribuição de autoria: limites e contribuições para o estudo da escultura religiosa em Minas Gerais

André Colombo; Fábio Zaratini | 105

A produção de retábulos em Minas Gerais e a historiografia do tema: uma breve discussão conceitual

Gustavo Oliveira Fonseca | 122

O fontanário P'Été e a modernização de São João del-Rei

Frederico Lopes | 140



Vagalumes do carnaval: um estudo sobre as narrativas e memórias de manifestações mascaradas carnavalescas do Rio de Janeiro

Camila Serrão Pinto; Nilton Gamba Junior | 171

Pedra do Raio: um mito universal no Alto Vale do Jequitinhonha

Maria Cláudia Orlando Magnani; Heitor Bispo Júnior; Maurício Fedeli | 195

Acerca da política da poética visual dos museus

Luciano Chinda Doarte | 215

Considerações acerca da desterritorialização da antiga Matriz da Sé de São Paulo

Karin Philippov | 233

Herança material e simbólica dos campos de concentração no Ceará

Isabelle Viana Coelho | 251

Narrativas das intervenções realizadas pelo IPHAN (1957-1971): a Escola Edson Motta nos bens integrados da Matriz Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei/MG

Elis Marina Mota | 268





Editorial

É com grande satisfação que o *Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio da Universidade Federal de São João del-Rei* – CEPHAP – apresenta o segundo número da *Rocalba*, sua revista eletrônica. Com periodicidade anual, a *Rocalba* possui como missão a divulgação de pesquisas concluídas ou em andamento nas diversas áreas vinculadas à história da arte e ao patrimônio, contribuindo para a democratização dos saberes e a difusão do conhecimento científico.

Com o já passado aniversário da edição inaugural, colhemos os frutos de uma afortunada recepção e vimos agora, ao final de mais um ano completamente desafiador, celebrar a publicação do número que nos permite a inserção definitiva no rol das revistas científicas. Nesse sentido, gostaríamos de agradecer a todos que confiaram em nosso trabalho, sobretudo àqueles que submeteram seus artigos a um periódico iniciante num momento em que as publicações eletrônicas se multiplicam e em que a busca desenfreada por pontuação curricular é o que dita a tônica dessa disputa desigual.

No processo extenso do que foi um intenso aprendizado, organizamos nosso corpo editorial e científico e reestruturamos as normas de submissão a fim de garantir a qualidade e a isenção desejadas. Nesse ínterim, um exaustivo diálogo foi estabelecido com os autores, sempre objetivando a melhor qualidade da publicação. Desta forma, agradecemos sinceramente aos articulistas contemplados por sua confiança, paciência e disponibilidade. Aproveitamos também para externar nossa gratidão aos mais de 40 profissionais envolvidos na cadeia editorial, em especial os pareceristas de diversas instituições que dedicaram seu tempo e energia a esta importantíssima contribuição.

Por fim, apresentamos brevemente este número, a começar por sua capa, que traz o detalhe de uma rocalha pintada no forro da sacristia da Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de N.

Senhora do Pilar de São João del-Rei, centro pulsante da cidade e monumento que em 2021 celebrou os 300 anos de sua fundação.

A seguir, abrindo o dossiê ‘história da arte’, no artigo **Caritatis splendor: a apoteose de São Francisco de Paula na Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos – Rio de Janeiro, séc. XIX**, Fernando Gonçalves e Marcos Vinícius Vieira Coutinho apresentam um estudo histórico e estilístico do conjunto escultórico de autoria de Antônio de Pádua e Castro representando a apoteose do orago do referido templo. Reunindo os dados sobre a formação do culto a S. Francisco de Paula no Rio de Janeiro a uma análise formal e iconográfica, os autores contribuem para a recuperação histórica de uma obra de talha oitocentista praticamente ignorada pela historiografia da arte brasileira.

Leonardo Caetano de Almeida, em **Nossa Senhora da Penha de França: caminhos da devoção entre São Paulo e Minas Gerais**, investiga a possibilidade da transferência dessa devoção mariana de origem hispânica de São Paulo a Minas Gerais a partir dos caminhos bandeiristas. O autor traz a público um conjunto de exemplares da imaginária seis e setecentista remanescentes em São Paulo e em diversas localidades mineiras, buscando o estabelecimento de relações formais e iconográficas entre eles, contribuindo assim para o conhecimento da circulação de obras e ideias em torno da produção artística nesse eixo geográfico.

Alessandra Castelo Branco Bedolini, no artigo **Tradições ininterruptas. A continuidade da azulejaria barroca luso-brasileira na obra de Adriana Varejão**, parte de uma contextualização histórica da produção dos revestimentos cerâmicos que constituem uma das mais características expressões da arte lusitana – os azulejos – e ressalta seu papel de destaque na arquitetura brasileira colonial. A autora examina a obra *Celacanto provoca maremoto* (2008), de Adriana Varejão, buscando na remissão da artista à linguagem azulejar a “essência barroca” que a vincula a um conhecimento passado.

Em **A Capela de Nossa Senhora dos Anjos da Vila Nova da Rainha do Caeté: História e Arte**, Maria Clara Caldas Soares Ferreira aborda os aspectos arquitetônicos e da ornamentação interna desse pouco conhecido templo mineiro, fundamentando-se

em transcrições de códices feitas por Sylvio de Vasconcellos e em fotografias do IPHAN datadas da década de 1950.

No artigo **Reconhecimento de oficinas regionais e atribuição de autoria: limites e contribuições para o estudo da escultura religiosa em Minas Gerais**, André Colombo e Fábio Zarattini problematizam os procedimentos metodológicos envolvidos na práxis da atribuição de autoria de peças de imaginária sacra, destacando os riscos infligidos pela pressão do mercado e da prevalência de análises subjetivas que, uma vez publicadas, tornam-se verdades indefinidamente replicadas.

Gustavo Oliveira Fonseca contribui com **A produção de retábulos em Minas Gerais e a historiografia do tema: uma breve discussão conceitual**, onde apresenta uma revisão historiográfica concisa a propósito da produção de retábulos, em especial no ambiente mineiro, buscando identificar o arcabouço teórico-metodológico que tem orientado a produção acadêmica sobre o assunto. O autor “propõe a ampliação deste conceitual e também um prolongamento temporal destes estudos, geralmente focados somente na produção setecentista.”

Fechando o Dossiê História da arte, o artigo de Frederico Lopes intitulado **O fontanário l'Été e a modernização de São João del-Rei** volta à cidade do final do Oitocentos, onde a demolição dos chafarizes coloniais e a instalação em praça pública de um fontanário em ferro fundido fabricado em série encarnaram o desejo de renovação e a ânsia pelo moderno e pelo civilizado.

Abrindo o dossiê ‘patrimônio’, em **Vagalumes do carnaval: um estudo sobre as narrativas e memórias de manifestações mascaradas carnavalescas do Rio de Janeiro**, Camila Serrão Pinto e Nilton Gamba Junior apresentam os resultados de uma pesquisa que recuperou e mapeou a imagem fugidia e dispersa de diversos personagens mascarados que compuseram uma história mais remota do carnaval fluminense. Neste processo, que entende tais festejos e sua materialidade como patrimônio a ser preservado, desenhos foram elaborados para a constituição de um acervo visual de registro, e uma narrativa infantojuvenil envolvendo os personagens carnavalescos surgiu como produto final.

Maria Cláudia Orlando Magnani, Heitor Bispo Júnior e Maurizio Fedeli contribuem com o artigo **Pedra do Raio: um mito universal no Alto Vale do Jequitinhonha**, com o qual trazem à luz um tema muito pouco conhecido do público acadêmico e praticamente intocado, no Brasil, pelos estudos das áreas de arqueologia e patrimônio. Para sua apresentação da “pedra do raio”, os autores lançam mão de um amplo repertório de abordagens, transitando das mitologias orientais, ocidentais e africanas à história das religiões e às narrativas populares de diversos períodos, e da geografia e geologia à etnografia e arqueologia.

No artigo **Acerca da política da poética visual dos museus**, Luciano Chinda Doarte propõe uma reflexão crítica sobre o papel dos museus e dos contextos museais como locais de transmutação do significado das obras expostas, capazes de fomentar a reescrita – nunca isenta – das narrativas sobre tais objetos no instante em que eles são deslocados de seu contexto original.

Karin Philippov, em **Considerações acerca da desterritorialização da antiga Matriz da Sé de São Paulo**, analisa, na longa duração, o processo de desterritorialização do antigo templo e da subsequente territorialização da nova catedral da Sé até alcançar sua atual conformação. A autora ressalta, na nova territorialização, tanto a adesão do projeto a preceitos Ultramontanos quanto a criação de um discurso de modernidade vinculado ao progresso da cidade impulsionado pelo capital cafeeiro e pela ferrovia.

Isabelle Viana Coelho escreve **Herança material e simbólica dos campos de concentração no Ceará**, artigo em que analisa os vestígios materiais e simbólicos dos campos de concentração criados no interior do Ceará a fim de manter os flagelados da seca de 1932 longe da capital. A autora faz uma reflexão sobre a herança trazida por esses espaços e sobre a importância da preservação desse patrimônio cultural e histórico no fortalecimento da identidade local e da memória coletiva.

Por fim, em **Narrativas das intervenções realizadas pelo IPHAN (1957-1971): a Escola Edson Motta nos bens integrados da Matriz Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei/MG**, Elis Marina Mota relata a dinâmica do processo de

restauração dos bens integrados da Matriz são-joanense em dois momentos diferentes por profissionais oriundos da Escola Edson Motta. A autora identifica modificações empreendidas, faz descobertas concernentes à configuração dos elementos artísticos enquanto traz à luz nomes e metodologias de profissionais de conservação e restauro.

Sem mais para o momento, desejamos a todos e todas um excelente ano novo e uma ótima leitura!

O comitê editorial





Caritatis splendor: a Apoteose de São Francisco de Paula na Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos – Rio de Janeiro, séc. XIX | Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves e Marcos Vinicius Vieira Coutinho

bacharel em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto de Medicina e Reabilitação - IBMR. Profissional conservador e restaurador de bens culturais | fernandochgoncalves95@gmail.com

mestre pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR-UFRJ) | mvcout@gmail.com

Resumo: a Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, situada na cidade do Rio de Janeiro, apresenta em seu interior a execução de um conjunto escultórico representativo da apoteose de seu orago. Embora retrate uma talha de singular importância para o contexto oitocentista brasileiro, havia sido deixada, até então, às sombras do esquecimento pela historiografia da arte. A fim de evitar que obra tão valiosa continue a descansar silente e olvidável, o artigo procura realizar uma análise apropriada à sua envergadura, levando em consideração tanto os aspectos históricos e estilísticos que orientaram a produção desse exemplar quanto as prováveis relações que possam inferir de outros modelos análogos encontrados na mesma cidade.

Palavras-chave: Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula; Apoteose; Rio de Janeiro; Século XIX.

Caritatis Splendor: Saint Francis of Paola's Apotheosis in the Venerable Third Order of Minims – Rio de Janeiro, 19th century

Abstract. the Church of the Venerable Third Order of Minims of Saint Francis of Paola, located in the city of Rio de Janeiro, presents inside the work of a sculptural ensemble representing the apotheosis of its patron saint. Although it portrays a carving of singular importance for the nineteenth century Brazilian context, it had been left, until then, in the shadows of oblivion by the historiography of art. In the order to prevent such a valuable work from continuing to rest silente and forgettable, the article seeks to carry out na analysis appropriate to its scope, talking into account both the historical and stylistic aspects that guided the production of this copy and the probable relationship that it may infer from others analog models found in the same city.

Key-Words: Church of Venerable Third Order of Minims of Saint Francis of Paola; Apotheosis; Rio de Janeiro; 19th century.



Introdução

A historiografia que interpreta as memórias da Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, situada na cidade do Rio de Janeiro, ao contrário do que sucede com uma série de igrejas coloniais Brasil afora, não sofre de carências documentais. Os registros que testemunham sua história encontram-se nos acervos da própria Ordem e em outros centros de pesquisa eclesiais, como o Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Portanto, não se trata, nesse caso específico, de uma omissão condicionada pela perda de contratos ou papéis similares que indiquem o período da fatura da obra ou apontem os artífices envolvidos na produção dos bens integrados desta casa de oração, mas, sobretudo, da impossibilidade, sem justificativa plausível¹, de aprofundar as investigações nos documentos disponíveis sob a guarda da respectiva Ordem Terceira – motivo pelo qual a *Apoteose de São Francisco de Paula*, um destacado trabalho em talha realizado no contexto oitocentista brasileiro, não pôde ser minudentemente analisado.

Todavia, percebemos que a importância de uma produção desse porte não poderia manter-se anônima no âmbito da arte e que as lacunas e hiatos deveriam, de algum modo, ser preenchidos. E a solução encontrada para suprir esses ‘vazios’ foi a de recorrer aos trabalhos acadêmicos pregressos, cujos(as) autores(as), ao contrário de nós, tiveram a oportunidade de acessar os arquivos alocados no templo dos terciários mínimos. Coletânea que se mostrou importantíssima para a auferição dos dados essenciais à análise que nos dispomos a realizar. Além disso, o exame efetuado em documentos pertencentes a outras associações religiosas e que faziam referência à *Apoteose*, realizada pelo mesmo artífice, Antônio de Pádua e Castro, permitiu-nos cobrir algumas ‘ausências’ deixadas pela inviabilidade de consulta nos arquivos da confraria.

Tendo em vista esses argumentos, decidimos dividir o artigo em duas partes: uma histórica e outra analítica, contendo cada uma delas três seções. Na primeira parte, a histórica, a seção inicial aludirá às matérias relacionadas à origem do culto a São Francisco de Paula na cidade do Rio de Janeiro, demonstrando que a grande devoção ao santo calabrês e a diligência do bispo D. Frei Antônio do Desterro Malheiros haviam sido fundamentais para a propagação de seu culto e, por consequência, para a elaboração de um novo projeto construtivo para a igreja. Em seguida, e sem ter a pretensão de realizar uma discussão mais rigorosa sobre o assunto, veremos que determinados cânones eclesiais, como as instruções borromais e as constituições baianas, e certos tratados clássicos, como os de Leon Battista Alberti, Pietro Cattaneo e Andrea Palladio, poderiam supostamente ter servido de referência para o desenho da planta e para a execução da obra da fachada da Igreja dos Terciários Mínimos². E, por fim, na última seção, trataremos da representação da apoteose na arte sacra e de quanto o seu sentido original havia se transformado, deixando de lado o senso greco-romano de superação da condição humana para a divina e assumindo



um viés mais teológico, no qual a conversão espiritual, e não a metafísica, tornar-se-á a essência do modelo apoteótico cristão.

Já a segunda parte do artigo, de base analítica, trará, na primeira seção, o exame iconográfico da obra. Nesse ponto, realizaremos uma leitura e uma descrição mais integral do objeto de estudo, a *Apoteose de São Francisco de Paula*. No segundo momento, na análise iconológica, efetuaremos a interpretação de seus valores simbólicos a fim de descobrir o significado contido nessa obra de arte. Já, no terceiro e último segmento, faremos as análises formal e estilística, ora buscando, via sintaxe visual, compreender as formas, as linhas presentes na composição da obra, os elementos geométricos nos quais pode ser inserida, o contexto histórico de sua produção, a cultura na qual se enquadra, o gênero que a representa, a oficina que a executa e o artífice que a elabora.

O propósito do artigo pauta-se, sobretudo, na possibilidade de recuperação de uma notável obra de entalhe – a *Apoteose de São Francisco de Paula*. Esquecida pela historiografia da arte, procuramos inseri-la (definitivamente) no ilustre patamar de bens integrados de origem sacra e de significativa importância para o cenário da talha carioca e brasileira. Assim sendo, o estudo constitui-se como um interessante instrumento para quem quiser se debruçar nessa temática e em suas diversas perspectivas – especialmente a histórica e a analítica.

Uma cidade, um bispo e sua devoção – a origem do culto a São Francisco de Paula no Rio de Janeiro

A narrativa histórica que descreve o limiar do culto a São Francisco de Paula na cidade do Rio de Janeiro remonta ao final da primeira metade do século XVIII, mais precisamente ao ano de 1743. Durante esse tempo, frei Anselmo de Castelvetro teve a iniciativa de propagar a devoção ao santo calabrês na Igreja da Santa Cruz dos Militares, centro de sua atividade apostólica. O quadro com a imagem do padroeiro recebera em sua honra atos de culto em um altar lateral e contava com a participação de um expressivo contingente de fiéis. Quatro anos mais tarde (1747), ao ser eleito bispo, D. Frei Antônio do Desterro Malheiros mostrou-se bastante impressionado com o trabalho que o capuchinho vinha realizando e, sem hesitar, ofereceu-lhe apoio e tornou-se, ele próprio, um fervoroso devoto³.

Todavia, somente no ano de 1754, e com o propósito de instituir e oficializar tão copiosa associação, foi que o prelado beneditino lhe concedeu a existência canônica, atribuindo o título de *Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula*. Logo, a comissão promotora do culto decidiu enviar a Roma os diplomas necessários à obtenção do beneplácito pontifício, bem como as solicitações para o consentimento do Superior-Geral da Ordem dos Mínimos, frei João Prieto⁴. Tal episódio outorga à nova Ordem uma singularidade: transforma-a em um dos raros



exemplos no Brasil em que a instituição de uma ordem terceira precede à de uma ordem primeira.

Passado o intervalo relativo à desejada licença papal, D. Frei Antônio do Desterro firmara, em 9 de julho de 1756, a provisão fundadora da predita corporação terciária⁵. Dois dias depois, em 11 de julho, realizou-se na Capela de Nossa Senhora da Conceição, no Palácio Episcopal, a cerimônia de vestidura do traje de São Francisco de Paula. Em nobre ocasião, “[...] o prelado recebeu das mãos de Frei Anselmo de Castelvetro o hábito e a profissão como primeiro Irmão da Ordem [...]”⁶. A celebração prosseguiu com o rito de investidura de seus primeiros mesários e findou em solene cortejo com destino à Igreja da Santa Cruz dos Militares – sede provisória da nova ordem. Nesta casa religiosa, a antiga pintura do taumaturgo italiano fora substituída por sua imagem, formalmente entronizada e aclamada em ação de graças com um *Te Deum*⁷.

Um ano havia sido o período de acolhimento da iconografia de São Francisco de Paula no templo militar. Mais uma vez, a diligência de D. Frei Antônio do Desterro o faria doar um terreno de sua propriedade, no Largo da Sé Nova⁸, cujo intuito seria o de construir uma ermida para custodiar o ícone máximo da Ordem dos Mínimos – e esse fato ocorreu em dezembro de 1757. A ermida, no entanto, mostrou-se pequena demais para abrigar de forma conveniente o tamanho que a devoção a São Francisco de Paula havia alcançado. Nesse sentido, o projeto para a construção de um novo edifício religioso não tardou a acontecer e teve sua pedra fundamental lançada em 5 de janeiro de 1759, contando com a participação de autoridades civis e eclesiásticas⁹. As obras prolongaram-se até o início do século seguinte (1801), quando parte da igreja foi solenemente inaugurada com a transladação da imagem do orago da ermida para a recém-terminada capela-mor¹⁰.

Morosos sessenta e quatro anos transcorreriam até que os trabalhos de edificação e ornamentação do templo encontrassem a sua completude em 1865. As grandes celebrações que marcaram a inauguração do novo templo aconteceram em 7 de maio e figuraram, à época, entre os eventos mais importantes da cidade. A Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula atraiu para as suas proximidades personagens proeminentes da corte, entre os quais destacamos a presença de suas majestades, o Imperador D. Pedro II, e sua esposa, a Imperatriz D. Teresa Cristina¹¹.

A Igreja dos Terciários Mínimos não se fez monumental apenas em razão de suas dimensões externas, mas, sobretudo, tornou-se igualmente sublime no tocante à beleza artística singular que o talento dos grandes mestres de outrora legaram ao seu interior. Uma herança que não nascera do impulso, do rompante ou da ventura de seus artífices, mas da obediência que supostamente dedicaram aos compêndios medievais e aos cânones católicos. Dentro desse cenário, apontaremos, na próxima



seção, as prováveis influências que as tratadísticas clássicas e religiosas poderiam ter exercido no processo de criação dos espaços arquitetônicos dessa fábrica eclesiástica.

A fábrica dos Terciários Mínimos – entre os cânones sagrados e os tratados renascentistas

O termo *fabrica ecclesiae*, originário do latim, significa, etimologicamente, a ‘construção de uma igreja’. Todavia, em um sentido mais amplo, passou a representar também os recursos financeiros empregados em sua edificação, assumindo, na língua portuguesa, o título de “fábrica da igreja”. Tal conceito adquiriu a sua finalidade ao designar a pessoa jurídica não colegial à qual pertencem todos os bens e direitos destinados aos trabalhos de conservação, reparação e manutenção de um templo, bem como às despesas diárias contraídas com os exercícios de culto que nele são realizados¹². Estabeleceu-se, em simultâneo, e de caráter obrigatório, uma comissão fabriqueira – conselho voltado para cuidar dos assuntos econômicos e auxiliar na administração de seu cabedal¹³.

O Concílio de Trento (1545-1563), reformador por excelência, além de adotar medidas revisionistas que alcançaram as esferas dogmática e litúrgica da Igreja Católica, incidiu, do mesmo modo, influenciando nas grandes reformulações arquitetônicas que sofreriam os ambientes internos e externos da fábrica de prédios religiosos. As *Instruktionen Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* representaram a máxima sensibilidade aos espaços ritualísticos tradicionais. Elaboradas pelo arcebispo de Milão, São Carlos Borromeu, em 1577, as “instruções” tornaram-se um compêndio de aspecto pedagógico e um esforço diligente com vistas a restaurar na arquitetura religiosa uma atmosfera de dignidade e funcionalidade¹⁴.

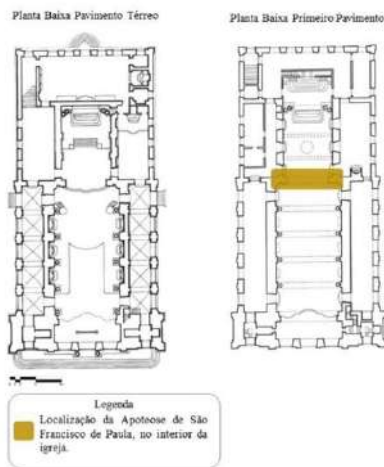
As compilações borromeanas e renascentistas atravessaram os mares e aportaram nos territórios de possessão francesa e espanhola na América, inspirando fortemente o modo de construir igrejas e de dispor suas alaias¹⁵. Mas não só: acreditamos que se fizeram igualmente plasmar nas prescrições canônicas e sinodais que vigeram nos domínios ultramarinos portugueses, cuja finalidade era atender às exigências requeridas pelo Sagrado Concílio Tridentino¹⁶. No Brasil-Colônia, uma das mais célebres normativas a provavelmente incorporá-las foram as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, em vigor entre nós desde 1707. Nessa perspectiva, realizaremos uma breve descrição da planta e da fachada da Igreja dos Mínimos, buscando apontar, sempre que pertinente, as supostas influências dos cânones sagrados e dos demais tratados medievais na fatura dessas duas partes da fábrica.

A planta

A Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula é considerada a segunda maior da cidade do Rio de Janeiro, atrás apenas da Igreja de



Nossa Senhora da Candelária. As dimensões atuais do templo, projetado por Manuel Alves Setúbal¹⁷, foram alcançadas em 1801, apresentando sua planta, desde então, a forma de um grande quadrilátero. O local pio se abre com o nártex, encimado pelo coro, segue a partir de uma nave única, ladeada por extensos corredores, sobre os quais se encontram as tribunas e o consistório, e encerra-se na capela-mor, mais profunda, que se comunica com um salão à esquerda, e com a Capela do Noviciado à direita, ambos ao olhar do observador. Além disso, há também um espaço transversal, ao fundo, que é utilizado como sacristia¹⁸ [Fig.1].



[Fig.1] Plantas Baixas da Igreja de São Francisco de Paula indicando a localização da apótese. 1999. Rio de Janeiro. Foto: reproduzida e executada nos softwares AutoCad 2021 e Photoshop. Fonte: Sandra Alvim. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, v. 2, p. 288.

É possível deduzir, nos trabalhos de construção e reforma dessa igreja, as influências e os impactos das normas canônicas e de outras tratadísticas incorporadas por seu artífice, Antônio de Pádua e Castro. Assim, o principal atributo contido em todas essas compilações foi justamente o aspecto monumental que concederam aos edifícios eclesíásticos. Não é difícil perceber que seus executores os projetavam em níveis mais altos, acessados por uma escadaria feita de mármore ou outro tipo de pedra, distantes de ambientes barulhentos e cedícios e apartados de qualquer muro ou parede – tal qual uma “ilha”. E a escolha dos sítios para edificá-los deveria apresentar a máxima atenção ao decoro, atribuindo-lhes as áreas mais nobres da cidade e, de preferência, centralizando-os em praças ornadas às quais se dirigiam as mais importantes vias urbanas. As proporções da igreja, por sua vez, não poderiam ser esquecidas, pois tinham de se mostrar capazes de acomodar os fiéis todos e mais os influxos externos, em virtude das celebrações e festividades que realizassem.

A obra *Os Dez Livros sobre Arquitetura*, de Vitruvius¹⁹, será o grande modelo para todos os tratados congêneres escritos na Renascença, cujo acúmulo formal se fez notar, na Era Moderna, nas diretrizes arquitetônicas tridentinas²⁰ que possivelmente marcaram a planta da sobredita casa de oração. *As Constituições Primeiras*²¹, quando dispunham acerca da adequação do sítio e da funcionalidade da forma, traziam à tona,



mesmo que de forma não intencional, os preceitos anteriormente estabelecidos por artistas do porte de Leon Battista Alberti, Pietro Cataneo e Andrea Palladio²². Fora, talvez, dessa maneira que a Igreja dos Terciários Mínimos pôde ter se enquadrado em um protótipo no qual persistiram, possivelmente, as influências borromaica e clássica.

A fachada

A nova Igreja de São Francisco de Paula havia sido imaginada para ser um edifício que dominasse a paisagem, não apenas por suas dimensões grandiosas, mas, sobretudo, pela suntuosidade e requinte com que integrariam, de forma sofisticada e harmônica, os elementos de sua imponente fachada. Tendo em vista a elaboração de um modelo explicativo mais simples, iremos analisá-la a partir de seu seccionamento em três faixas horizontais: coroamento, corpo e base. Vejamos, então, cada um desses segmentos:

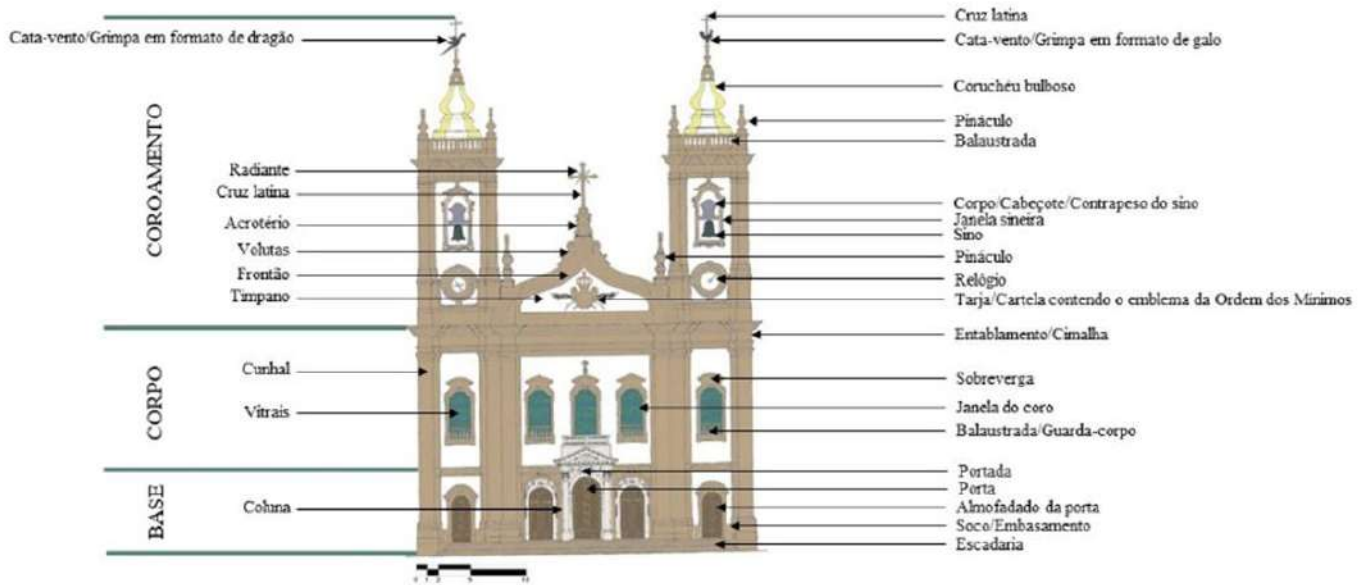
1º segmento – coroamento: contempla a primeira faixa acima da grande cornija. As torres são quadrangulares, arrematadas em imponentes cunhais de cantaria, e sustentam uma cornija encimada por balaustradas e quatro pináculos, cujo remate se dá em coruchéu bulboso, disposto em oito faces e revestido em azulejos nas cores amarela, branca e azul²³. Adita-se a cada campanário: quatro janelas sineiras, um relógio e um cata-vento – estes últimos, além de sinalizarem a direção das correntes de ar, estão adornados com figuras representativas de animais: um galo, na torre direita, ao modo de quem observa, simbolizando o despertar para Cristo²⁴, e um dragão, na torre esquerda, representando o embate entre as forças do bem e as forças do mal²⁵. Separando as torres, encontra-se um frontão curvilíneo, ladeado por pináculos e encimado por uma cruz raionada sustentada por um acrotério²⁶ com volutas laterais. No tímpano, tem-se o emblema eclesiástico da Ordem dos Mínimos, contendo na tarja o símbolo do instituto religioso: o vocábulo latino “Charitas” (Caridade), dividido em três sílabas. Palmas decoradas com fitas erguem-se de suas laterais, sendo uma para cada lado. Complementando o escudo, há uma coroa similar à portuguesa, composta de cinco arcos fechados, com decoração tipo perolada. Esses arcos iniciam-se na base e são finalizados com uma esfera encimada por cruz latina. As “instruções” de São Carlos Borromeu²⁷ já nos aludem acerca dos cuidados que se deveriam tomar quanto à decoração de fachadas e frontispícios, procurando sempre adorná-los com imagens sacras e pinturas que descrevessem tal sacralidade, estando, a todo o momento, condizentes com a estrutura e o tamanho do prédio;

2º segmento – corpo: corresponde às cinco janelas dispostas em simetria entre a base e o coroamento, sendo três centrais, alusivas ao coro, e duas laterais, uma em cada torre. As cinco ventanas foram protegidas por balaustradas, estruturadas



em arco pleno e rematadas por cimalkas em cantaria. Apresentam, em sua ornamentação, vitrais historiados – um tipo de vidraça composta por vidros coloridos e que relata as cenas ou passagens da vida do padroeiro²⁸. Os efeitos da luz do sol conferiam maior imponência e espiritualidade ao ambiente sacro, pois além de iluminá-lo, reforçavam ainda mais o caráter pedagógico transmitido pelo brilho das imagens retratadas. Todos esses detalhes construtivos e decorativos presentes nas janelas deste edifício sagrado refletiram, mais uma vez, os critérios arquitetônicos definidos pelos principais tratados europeus, sejam os religiosos, como o *De Fabricae Ecclesiasticae*²⁹, de Borromeu, e os civis, como o *De re aedificatoria*, de Alberti³⁰;

3º segmento – base: compõe-se, inicialmente, de uma escalinata em sete níveis que acompanha a fachada em toda a sua extensão, sendo executada em pedras e mostrando-se proporcional ao tamanho e à posição ocupados pelo templo. Trata-se de um arranjo que concede a proeminência natural desejada ao prédio santo, permitindo, inclusive, que seja visto sob qualquer panorama. Tais prerrogativas adequavam-se tanto às instruções borromeanas³¹, quando estabeleceram a harmonia entre as formas e o tipo de material construtivo, quanto às sinodais baianas³², que prescreviam a edificação das igrejas em sítios elevados. Acrescentamos a isso o conjunto da portada, que expressa uma consonância entre os elementos remanescentes de uma linguagem rococó tardia – exibidos no entalhe da porta – e as temáticas de vocabulário clássico – presentes nas estruturas arquitetônicas em formato edicular que emolduram a porta principal –, anunciando uma ambiguidade estilístico-formal característica do ecletismo. O corpo central desse conjunto se destaca em relação ao traçado das torres, mais recuado, e está circunscrito por dois pilares majestosos de granito, onde se abrem três portas³³ encimadas pelas janelas do coro. A porta principal foi enquadrada em um par de colunas compósitas, apartadas do plano parietal e que suportam um frontão triangular esculpido em mármore português. Ainda no corpo central, as portas laterais apresentam um aspecto mais simples, porém não menos elegante, sendo igualmente adornadas com um painel de mármore³⁴. Como se pode notar, registramos na disposição das portas da fachada principal da Igreja de São Francisco de Paula uma expressão do partido borromaico³⁵ – protótipo estruturado a partir de três portas frontais, sendo uma central e duas laterais. Os tratados de Cataneo³⁶, por sua vez, concederam maior amplitude e altura à porta central. E, ao contrário do que preconizavam os cânones eclesiásticos – recomendando a sua fatura tetragonal –, passaram a idealizá-la em forma arqueada, tal qual se observa no referido templo [Fig.2].



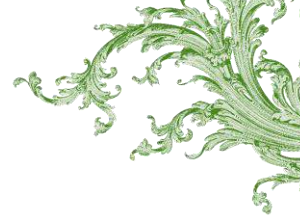
Após a breve descrição da planta e da fachada da Igreja dos Terciários Mínimos, bem como dos tratados que supostamente teriam contribuído para a execução de suas obras, a seção seguinte trará ao conhecimento do(a) leitor(a) o sentido cristão da representação da “apoteose”, demonstrando o quanto os teólogos católicos, ao reinterpretar a cultura greco-romana, ressignificaram essa noção e a elevaram a um novo patamar na arte sacra.

[Fig.2] Elementos de composição da fachada da Igreja de São Francisco de Paula. 1999. Rio de Janeiro. Figura: reproduzida e executada nos softwares AutoCad 2021 e Photoshop. Fonte: Sandra Alvim. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, v. 2, p. 287.

O sentido da representação da “apoteose” na Arte Sacra

A etimologia da palavra “apoteose” advém do vocábulo de língua grega ἀποθέωσις (*apotheosis*) e significa literalmente “deificar”, “divinizar”. Desse modo, consistia na ascensão ou elevação de um indivíduo ao estatuto de divindade, em face das virtudes heroicas ou extraordinárias que realizava. Na mitologia grega, por exemplo, a “apoteose” representava a admissão dos heróis entre os deuses do Olimpo³⁷. Na Antiga Roma, ao contrário, consistia em um ritual fúnebre no qual os imperadores e seus familiares mais próximos eram deificados, sendo postumamente honrados com o título de *divus* ou *diva* – pessoas mortais que se tornavam divinas³⁸.

O modelo apoteótico estendeu-se às diversas formas de arte e permaneceu estreitamente associado ao exagero, à hipérbole. Em uma peça teatral, costuma corresponder ao término de uma cena que ocorreu de maneira espetacular. Já na música, refere-se a um desfecho forte e dramático, executado justamente para impressionar uma audiência. No âmbito religioso, a teologia de tradição latina, ao invés de utilizar a palavra “apoteose”, prefere valer-se apenas do termo *θέωσις* (*theosis*), ou mesmo das expressões “deificação”, “divinização”. Os teólogos católicos



consideram Jesus Cristo como uma deidade pré-existente que assumiu a existência humana, e não como um mortal que atingiu a divindade. A partir desse entendimento, a doutrina interpretaria a “teose” como a transformação da natureza humana em decorrência de sua conversão espiritual (“metanoia”), portanto, diversa de uma superação utópica da condição metafísica do gênero humano para o divino.

Mas é a História da Arte Sacra a área do saber que mais interessa ao escopo deste artigo, pois remete à fatura iconográfica – escultórica ou pictórica – na qual um personagem místico é representado *in gloria* no domínio celeste. E é seguindo exatamente esse paradigma de representação que São Francisco de Paula é esculpido em apoteose na Igreja dos Terceiros Mínimos. Antônio de Pádua e Castro, seu artífice, desejoso de devolver ao arco-cruzeiro a importância que lhe era devida, sentiu a necessidade de reformá-lo. Tais melhorias buscavam corrigir alguns problemas arquitetônicos que impediam que outras partes da igreja com ele se harmonizassem. Nesse intento, Pádua e Castro reveste com talha parte da parede, imitando ou simulando duas colunas, nas quais o arco-cruzeiro se apoiaria. Internamente, revestiu-as de ornatos com elementos vegetalistas, próprios do formalismo oriundo de um vocabulário mais clássico³⁹.

Complementando sua proposta de reforma, o artista projetou, ocupando toda a superfície da parede ao teto, a *Apoteose de São Francisco de Paula*: uma composição em relevo que apresenta como figura central a iconografia do santo calabrês excelso entre nuvens e rodeado por oito querubins, sendo quatro de cada lado. Integram essa estrutura duas alegorias femininas laterais representativas das virtudes teológicas – Fé, ao lado esquerdo do observador, e Esperança, ao lado direito. Ambas encontram-se entre nuvens, contando cada uma, na parte inferior, com a presença de um querubim. Foi assim que Antônio de Pádua e Castro havia caracterizado o tema na Igreja dos Mínimos [Fig.3]. Por ser um ofício bem delicado e apresentar traços tão minuciosos, exige, de igual forma, que sua descrição e análise sigam o mesmo rigor. Eis a proposta da próxima seção.

[Fig.3] Augusto Malta. *Igreja de São Francisco de Paula Iconográfico*. 1864-1957. Rio de Janeiro. Foto, gelatina p&b, papel. 22,8 x 17 cm. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil.

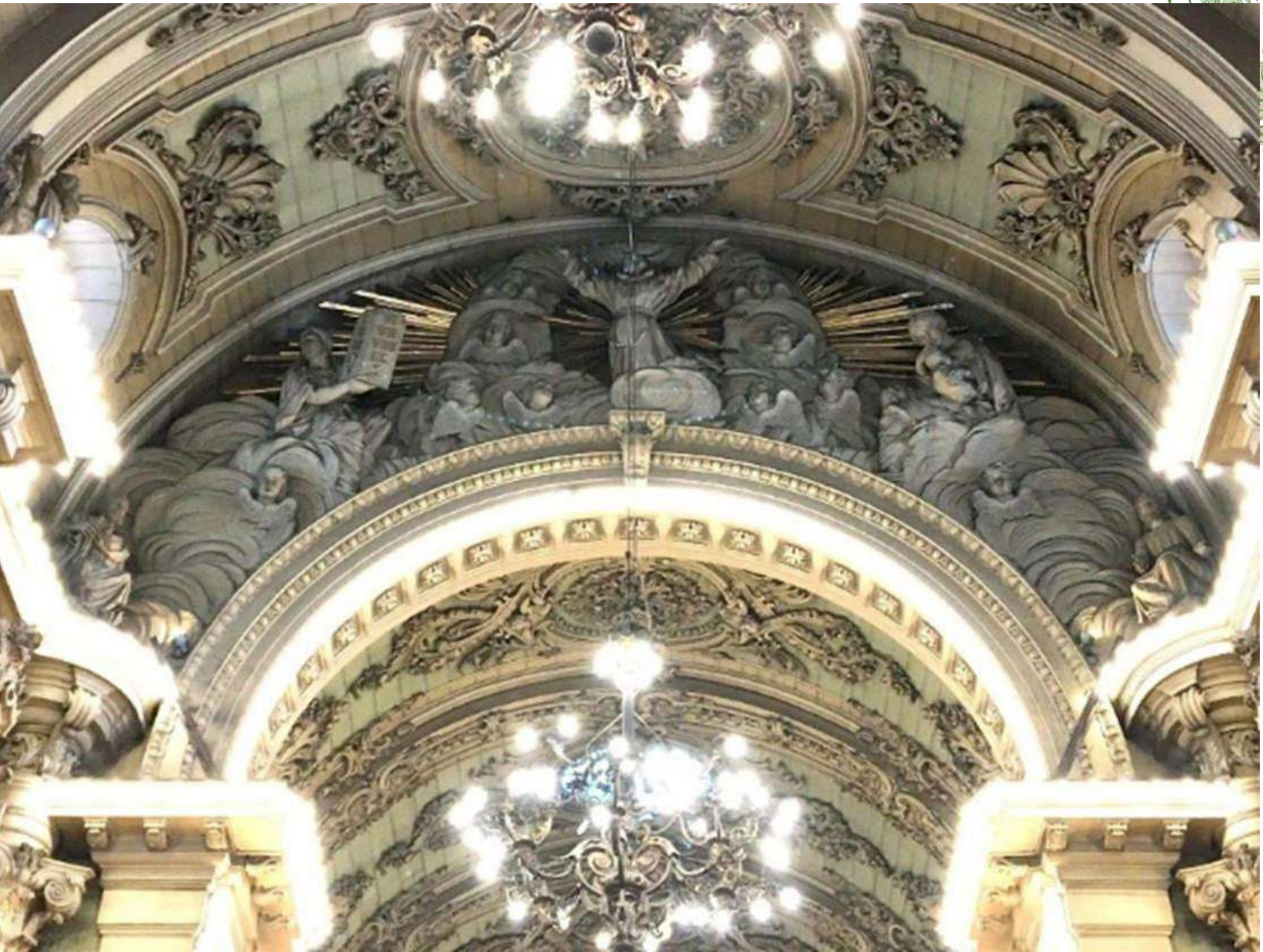


S. F. de Paula

151

REPRODUCED BY THE
BIBLIOTHEQUE MUSEUM
OF THE UNIVERSITY OF
TORONTO

151



Análise da *Apoteose de São Francisco de Paula* Análise iconográfica da obra

A origem da palavra “iconografia” se deu a partir da junção de dois termos gregos: *eikon* (imagem) e *graphia* (escrita), significando, literalmente, “a escrita da imagem”. De acordo com Panofsky, a “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”⁴⁰. Posto isso, a análise iconográfica é o estudo descritivo de uma criação, seja ela pintura ou escultura, doravante a representação executada pelo artífice, buscando identificar o tema, os personagens, o momento representado e o contexto no qual ocorre o episódio⁴¹. Por fim, contribui para as análises apresentadas o estudo hagiográfico e os documentos de registro, ambos responsáveis por retratar a historiografia de homens e mulheres que alcançaram a santidade⁴².

Para o estudo em pauta, realizamos, *in loco*, uma série de fotos da *Apoteose de São Francisco de Paula* [Fig.4]. Posteriormente, executamos um desenho técnico em perspectiva, de caráter arquitetônico, desenvolvido nos softwares “AutoCad 2021” e “Photoshop”, a fim de garantir a qualidade e a compreensão da leitura da obra. Para isso, a figura foi estruturada da seguinte forma: margem superior; área esquerda; área

[Fig.4] Antônio de Pádua e Castro. *Apoteose de São Francisco de Paula*. Séc. XIX. Rio de Janeiro. Madeira entalhada, dourada e monocromada. Dimensões não identificadas. Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, Rio de Janeiro – RJ. Fonte: Fernando C. B. Gonçalves.



central; área direita; margem inferior; e indicativos dos elementos que compõem a talha, tendo sempre como referência analítica o olhar do observador.

A cenografia, portanto, será descrita assim: grupo escultórico, composto de imagens de alto relevo, em tom monocromático de cinza claro⁴³ e com aplicações pontuais de douramento, a ouro fino, no resplendor. O conjunto encontra-se afixado na parte interna de uma cavidade arcada e retrata São Francisco de Paula na glória celeste, acompanhado das alegorias representativas das virtudes teologais, fé e esperança, e de uma legião de dez querubins.

Descrição das margens:

1. Margem superior: presença de um forro tabuado e emoldurado por friso em arco, com decoração lisa;
2. Margem inferior: provida descensionalmente por um conjunto de frisos, quais sejam: friso em arco com palmetas; friso em arco com decoração lisa; friso em arco com decoração esférica/perolada; e friso em arco com decoração lisa. Ao centro, a arcada é rematada por uma chave meramente decorativa.

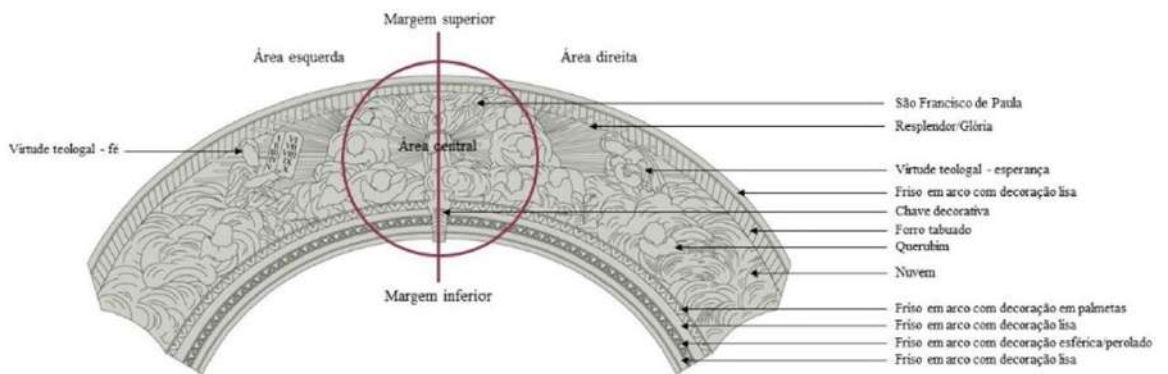
Descrição das áreas:

1. Área esquerda – primeira virtude teologal (Fé): figura feminina, sentada, em posição frontal, torcida para a esquerda. Exibe cabelos lisos, estriados, separados desde o centro da testa, repartidos em duas mechas laterais e alongados para a região posterior da imagem. Apresenta rosto ovalado, com feições marcantes, e rotacionado para a esquerda. Traja indumentária similar à moda romana, que se estende até o tornozelo, permitindo apenas a visualização do braço e do pé esquerdos. Membros superiores flexionados, sustentando duas tábuas de formato retangular, com os topos em forma de arco pleno e enumerados com algarismos romanos (I a X). Pernas esquerda e direita dobradas e recuadas. Posiciona-se sobre a representação de nuvens, tendo abaixo um querubim;
2. Área central – São Francisco de Paula: figura masculina, de pé, em posição frontal, cabeça coberta por capuz, rosto projetado para o alto e levemente inclinado para a esquerda. Possui feições marcantes, bigode e barba curtos, aparentando aspecto de meia idade. Traja hábito composto por túnica comprida, típico da Ordem dos Mínimos. Do pescoço, pende um escapulário curto de terminação arredondada, decorado com o escudo da Ordem dos Mínimos na parte central, dispondo a inscrição latina “Charitas” (Caridade), dividida em três sílabas; está fixado ao corpo por um cordão duplo e nodal, cingindo-o à cintura. Possui braços abertos, voltados para o alto, em formato de “v”. De suas costas, origina-se uma glória raionada de cor dourada. Está posicionado ao centro, sobre a representação de nuvens em formato anelar – estas se originam na base, dividem-se, e ascendem pelas laterais, sendo finalizadas acima da cabeça do santo. Complementam a cena oito querubins, dispostos quatro à esquerda e quatro à direita;



3. Área direita – segunda virtude teologal (Esperança): figura feminina, sentada, em posição frontal, curvada para o lado direito. Possui cabelos lisos, estriados, separados desde o centro da testa, repartidos em duas mechas laterais alongadas para a região posterior da imagem. Exibe rosto arredondado, inclinado para baixo e com feições marcantes. Traja indumentária similar à moda romana, que se estende até o tornozelo, permitindo apenas a visualização de parte dos braços, mãos e de seu pé direito. Em seu colo, o seio que está à mostra porta infante a amamentar, cuja cabeça é amparada por sua mão esquerda. Com a mão direita, flexiona o infante junto à cintura, utilizando, como apoio, suas pernas ligeiramente levantadas e dobradas. Posiciona-se sobre a representação de nuvens, tendo abaixo um querubim [Fig.5].

Com a metodologia adotada, apresentamos, de forma descritiva, ampla e pontuada, os elementos cênicos, os personagens e o seu protagonista maior, São Francisco de Paula. Desta feita, a análise avança rumo às próximas etapas, a fim de interpretar o significado do objeto escolhido dentro da arte sacra cristã – a apoteose.



[Fig.5] Fernando C. B. Gonçalves. *Esquema gráfico da Apoteose de São Francisco de Paula*. 2021. Rio de Janeiro. Executado nos softwares AutoCad 2021 e Photoshop. Rio de Janeiro – RJ.

Análise iconológica

A “iconologia” é a ciência ou a área do conhecimento relacionada ao aprendizado de ícones, que busca interpretar o significado contido nas imagens, dentro de um contexto histórico e cultural abrangentes. Os trabalhos de Cesare Ripa (1555-1622), que culminaram na publicação de sua *Iconologia*, em 1593, foram um importante contributo na arte da representação alegórica. A obra, um instrumento atemporal e orientador para diversos artistas, possibilitou a reprodução de sentimentos antes abstratos, como as virtudes, os vícios e as paixões humanas.



A cenografia, descrita como *Apoteose de São Francisco de Paula*, pode também ser evocada com a designação de *Glória* ou *Triunfo*. Trata-se de uma talha figurativa de caráter plástico e doutrinário, na qual se imprime, em sentido literal, a representação do santo nos páramos celestes, evidenciando, assim, a sua recompensa após as batalhas terrenas. Da mesma maneira, pode ser entendida como uma grande e opulenta janela simbólica, que se abre diante dos olhos dos fiéis que ainda estão sob a lei do tempo e da matéria (Igreja Militante).

Envolto em um simbolismo cósmico, o ícone maior desse bem integrado à arquitetura, São Francisco de Paula, é retratado na eternidade circundado por nuvens e querubins (Igreja Triunfante). De suas costas, resplandecem raios dourados cuja fonte de luz representaria o próprio Deus. Complementam a cenografia duas alegorias femininas – a Fé e a Esperança – que, em harmonia com a escultura do santo calabrês, considerado por excelência o eremita da caridade, cumprem pedagogicamente as aspirações catequéticas exigidas na representação das três virtudes teologais. Sigamos, portanto, à análise iconológica de cada uma delas.

Virtudes teologais – Fé e Esperança

Segundo o Catecismo Maior de São Pio X, a fé é descrita como uma virtude sobrenatural, infundida nos fiéis por Deus. Por meio dos ensinamentos do magistério da Igreja, inspirados por Deus, o indivíduo teria acesso à verdade⁴⁴. Na perspectiva de Cesare Ripa, obediente aos cânones eclesiais, a Fé assumiria a representação alegórica de uma jovem senhora, vestida de branco e tendo sua cabeça coberta por um elmo. Tal equipamento protetivo, destinado a defender a cabeça do soldado em ambiente bélico, simbolizava, na ideologia do autor, a defesa da fé cristã contra os golpes das armas inimigas – caracterizados pelos valores opostos à doutrina e aos divinos preceitos. Em sua mão direita, a gravura traria um coração encimado por uma vela acesa, demonstrando, com isso, a iluminação para a fé. No lado oposto, portaria um livro aberto com as tábuas de Moisés, alusivo aos mandamentos da lei de Deus.

Já a Esperança, de acordo com o mesmo catecismo, configura-se, de modo semelhante, como uma virtude divina sobrenatural, a partir da qual o fiel esperaria e desejaria a vida eterna, uma promessa de Deus, bem como os auxílios necessários para alcançá-la⁴⁵. Mais uma vez, trazemos as considerações de Cesare Ripa, que a descreveu alegoricamente como uma jovem senhora, vestida de verde, com uma guirlanda de flores na cabeça e segurando em um dos braços o Cupido, a quem amamenta em seu seio. A coroa de flores representa a esperança em si mesma enquanto aguarda pelos frutos que virão após as flores que os prenunciam. Em sentido teológico, as flores manifestam a vida nova que há de vir, o fruto, simbolizando o advento do próprio Cristo. O Cupido, por seu turno, apresenta-se despido de suas armas – flecha, aljava e arcos –, renunciando, assim, às coisas terrenas



e vertendo-se na figura do amor. Não mais um amor *eros*, representativo da concupiscência, mas, sim, um amor de natureza cristã, expressivo da pureza e da inocência que da esperança se alimenta, testemunhando que a mesma esperança sem o amor não sobrevive e que o amor sem a esperança torna-se intermitente.

Querubins

Na angeologia cristã, os querubins são considerados os guardiões da glória de Deus. E por se encontrarem tão próximos do trono divino, a raiz hebraica da palavra “querubim” (קְרֻבִים) não poderia expressar outro sentido que não o de “próximo” ou “segundo”, evidenciando, justamente, a segunda posição que ocupam na hierarquia dos nove coros angélicos, atrás apenas dos serafins. Em razão da proximidade do sagrado, os querubins teriam, portanto, a sua presença percebida apenas por aqueles que fossem “excelsos” a uma dimensão superior, momento no qual o céu se abriria para recebê-los⁴⁶.

Na História da Arte Sacra, por exemplo, os querubins são geralmente representados em obras que retratam a glória celeste, ora compondo um cenário que anuncia uma ou todas as pessoas da Santíssima Trindade ora integrando uma cena que revela a apoteose ou triunfo de um santo ou santa. Nesse aspecto, a representação angélica assumiu, ao longo do tempo, as mais diversas formas, sendo reproduzida como uma figura alada, com copiosos olhos na região das asas e portadores de espadas flamejantes. Além disso, costumavam ser apresentados, em certas ilustrações, com cores de tons intensos, destacando a presença do vermelho, do verde e do azul. No Catolicismo, a configuração dos anjos que consagrou os querubins, especialmente durante a Renascença, foi a que os representava em pinturas ou esculturas como meninos desnudos, gordinhos e frequentemente portando asas. E também em seu formato mais sucinto: cabeças aladas e bochechudas e com feições de bebê.

São Francisco de Paula

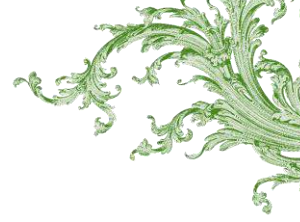
O nascimento de Francisco representou, segundo a própria hagiografia do santo, um verdadeiro milagre para seus pais, Giacomo d’Alessio e Vienna de Fuscaldo. Estéril, Vienna prometeu a São Francisco de Assis que, se engravidasse, daria a seu primogênito o mesmo nome do taumaturgo da Úmbria, acrescentando-lhe a denominação de sua terra natal, Paula. E assim nasceu, em 27 de março de 1416, neste vilarejo da Calábria, o pequeno Francisco de Paula. Desde muito cedo, o menino apresentava vocação à vida religiosa, abraçando o sacerdócio aos 11 anos de idade⁴⁷. Após peregrinar por outros países, como a França, e regressar a Paula, sentiu a vontade de formar uma congregação de eremitas, amparada, principalmente, no cumprimento dos votos religiosos (pobreza, obediência e castidade) e na prática das



virtudes, sobretudo a caridade, sua maior preocupação. Mais tarde, em 1474, complementando sua proposta de evangelização, recebeu aprovação pontifícia para fundar uma nova ordem religiosa, a Ordem dos Mínimos (*Ordo Minimorum*), na qual, além dos votos tradicionais, teria ainda um quarto voto⁴⁸, o da humildade, também conhecido como voto de São Francisco de Paula⁴⁹.

Os milagres atribuídos ao frade calabrês não tardaram muito a se espalhar pela região de Paula e, em consonância com tais prodígios, algumas aparições auxiliaram, igualmente, na construção da santidade de Francisco. E talvez, a mais impressionante delas seja a visão que o fundador dos mínimos teve da Virgem Maria. Nesse episódio, as narrativas contam que Nossa Senhora teria se apresentado ao santo, cercada de anjos, para lhe mostrar a palavra “Charitas” gravada em letras douradas⁵⁰. Ao mesmo tempo, uma voz anunciava que tal virtude deveria ser a divisa ou símbolo da ordem que fundara⁵¹. Este e outros milagres foram reproduzidos em pinturas na Capela do Noviciado, dedicada à Nossa Senhora da Vitória, na Igreja de São Francisco de Paula. A autoria das obras é conferida Manuel da Cunha e Silva, um pintor colonial que os representou em seis painéis laterais, policromados a óleo. Ao lado esquerdo de quem adentra a Capela, encontram-se três cenas milagrosas da vida de São Francisco de Paula, quais sejam: 1ª) descreve o milagre no qual o santo italiano escapou da prisão ao tornar-se invisível para o capitão da guarda do rei de Nápoles, Fernando I, designado para prendê-lo; 2ª) São Francisco de Paula é encontrado em estado de levitação por seus irmãos, tendo no peito o disco raionado com a palavra “Charitas”; 3ª) retrata a aparição de Nossa Senhora com o Menino Jesus nos braços, rodeada de anjos, e de São Miguel Arcanjo gravando no peito de São Francisco de Paula a palavra “Charitas” em letras douradas. Na parede oposta, encontram-se mais três cenas: 1ª) São Francisco de Paula desencana uma embarcação de um banco de areia e continua sua viagem andando sobre as águas; 2ª) acolhendo um pedido do povo, São Francisco de Paula fez brotar um manancial de água cristalina ao bater com seu cajado na terra; 3ª) retrata São Francisco de Paula atravessando o Estreito de Messina com dois companheiros de viagem, utilizando o manto de um padre como barca e o seu cajado como mastro.

O santo calabrês pode ser representado na iconografia com aspectos de ancião, apresentando barba e cabelos brancos ou grisalhos, vestindo hábito da Ordem dos Mínimos, na cor terra, a fim de lembrar a origem do ser humano. A cabeça é normalmente coberta por um capuz e, sobre o manto, porta um escapulário curto de terminação semicircular, atravessado e cingido ao corpo por um cordão nodal, manifestando os tradicionais votos da vida religiosa – pobreza, obediência e castidade. O principal atributo de São Francisco de Paula é a palavra “Charitas”, inscrita em um disco raionado que traz junto ao peito. Podem compor ainda sua iconografia os seguintes atributos: cajado, indicando a honra e a dignidade de fundador de sua ordem; as sandálias de peregrino; o cordeiro de estimação, Martinello⁵²; o crucifixo,



aparente na performance popular do santo, demonstrando sua fé no Redentor; e por fim, o santo sendo retratado no leito de morte do rei de França, Luís XI.

A concepção artística mais antiga de São Francisco de Paula de que se tem notícia foi executada por um autor desconhecido, a pedido do rei de Nápoles, no ano de 1483, durante a breve estada do santo neste reino. A referida obra encontra-se, desde 1516, na Igreja da SS. Annunziata, em Montalto Uffugo, Calábria, oferecida em doação por Fernando de Aragão aos frades mínimos. A partir de então, diversos exemplares foram copiados da obra original, estando um deles na Igreja de San Francesco di Paola ai Monti, em Roma, e um no refeitório do Santuário de Paula, na cidade homônima. Além disso, o pintor francês, Jean Bourdichon, retratou o santo em três telas, entre os anos de 1498 e 1507, tendo sido uma delas enviada pelo rei francês, Francisco I, ao papa Leão X, por ocasião da canonização de Francisco de Paula, em 1519; enquanto as outras duas haviam sido albergadas na Igreja de Notre-Dame-la-Riche, em Tours, antes de ter seu destino ignorado após a destruição causada pelos huguenotes⁵³.

Voltemos, novamente, nosso olhar para a *Apoteose de São Francisco de Paula*, obra executada por Antônio de Pádua e Castro, na Igreja dos Terciários Mínimos. Nesse sentido, veremos que o autor, após uma possível investigação sobre a vida do orago – contributo fundamental na produção do relevo –, trabalha com a construção de um significado analógico e um simbolismo oculto, a partir da representação subentendida da virtude teologal da caridade na figura de São Francisco de Paula – lema da Ordem dos Mínimos e seu principal atributo iconográfico. Tal representação é uma forma de conceder ao santo calabrês a honra dos altares, em face de seu heroísmo e da prática das virtudes ainda em vida.

Localizada na parede acima do arco-cruzeiro e, portanto, visível logo que se entra no templo, a *Apoteose de São Francisco de Paula* pode ser interpretada como uma grande janela simbólica, considerada uma convocação exemplar a todos que desejarem alcançar os páramos celestes por meio das virtudes, assim como instiga a imagem do peregrino da caridade. É possível inferir o quanto essa fatura havia sido importante para os irmãos terceiros mínimos e para a história da igreja. E a provável evidência desse fato encontra-se em um diploma da Ordem, datado do ano compromissal de 1947, no qual contém, em seu cabeçalho, a ilustração da mesma apoteose [Fig.6].



O Eminentíssimo e Reverendíssimo Senhor Cardinal D. JAIME DE BARROS CAMARA, Arcebispo desta Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro, Commissario Geral, e, em seu lugar, o Pro-Commissario Rev.^{mas} MONSENHOR DOUTOR FRANCISCO DE MELLO E SOUZA e mais Irmãos de Mesa da VENERAVEL ORDEM TERCEIRA DOS MINIMOS DE SÃO FRANCISCO DE PAULA, instituída pelo mesmo SANTO PATRIARCA e por ordem do Sumo Pontífice JULIO 2.^o, fazemos saber que em nosso Registro de Irmãos, que se acha arquivado na Secretaria desta Veneravel Ordem, consta que o

foi proposta a Terceira de nossa Veneravel Ordem e que procedendo-se as exigencias e informações que dispõe o nosso Compromisso, foi admitido em sessão de mesa administrativa, realizada em o dia 24 do mês de setembro do Ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil e novecentos 46, pelo que foi considerado e aceito nosso Irmão e por Breve Apostolico concedido aos Gerais desta Ordem e pela autoridade que deles tem, para que seja o nosso Irmão contemplado e comunicação dos privilegios, graças e indulgencias de que se fez participante em vida e morto e de todas as suffragios e obras meritorias que do dia e do noite se fazem em toda a Religião e para que deles goze com a intercessão do nosso PATRIARCA SÃO FRANCISCO DE PAULA e de todos os Santos da Ordem, pelo que pedimos a todos os Rever.^{mas} Padres Commissarios, Ministros, Corretores e mais irmãos de Mesa de quaesquer Ordens Terceiras do nosso Santo a que se apresente o nosso Irmão com esta patente extraída do talão n. 259 e que é assinada pelos Carissimos Irmãos Pro-Commissarios, Corretor, Secretario e Mestre de Noviços e reconheçam Irmão Terceiro e como tal lhe prestem todo o auxilio e socorro de que el' coração, que do nosso SANTO PATRIARCA receberão a devida e justa recompensa.

Rio de Janeiro, 31 de Julho de 1947

Pro-Commissario,

Secretario,

Francisco de Mello e Souza
Corretor

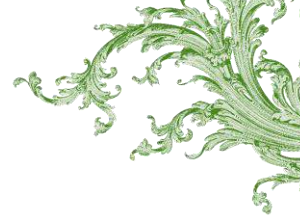
Antônio Carlos
Mestre de Noviços



Osvaldo Costa

Antônio Carlos





O desenho enquadra-se em um friso decorativo cuja cenografia retrata, de forma simplificada, os personagens entalhados por Pádua e Castro na apoteose – São Francisco de Paula (representando a virtude da Caridade), as virtudes teológicas (Fé e Esperança) e os querubins –, tendo a figura do santo patriarca destacada por um jogo de cores. Imaginamos que se tratava do reconhecimento de um trabalho de excelência, que deixaria para sempre a impressão indelével de seu artífice nos cabedais dessa venerável ordem terceira. Trata-se de um convite individual aos admitidos na associação, fazendo-os recordar a nobreza e a dignidade da sua vocação.

Seguimos para a última seção, na qual faremos, por meio da observação e da investigação, as análises formal e estilística. Posto isso, a fim de complementar os estudos da talha, exibiremos mais um exemplar apoteótico, elaborado pelo mesmo artista, Antônio de Pádua e Castro, na cidade de Rio de Janeiro.

Análises formal e estilística

A análise formal procura compreender, por meio da observação, as formas e as linhas presentes na composição de uma obra, podendo apresentar-se em diferentes sentidos: vertical, horizontal, diagonal e curvo. Além disso, as composições podem também ser divididas em linhas físicas – formadas por traços da obra – e virtuais – constituídas por linhas imaginárias estabelecidas por pontos que os próprios olhos humanos interligam. Outro importante contributo é a geometria a ser inserida, que visa a identificar suas formas, rigidez, movimento e simetria, mediante a inserção de quadrados, retângulos, triângulos e círculos. Agregam-se, todavia, à inspeção, os estudos dos cânones do corpo humano, panejamento/indumentária, atributos, base e, por fim, a policromia⁵⁴.

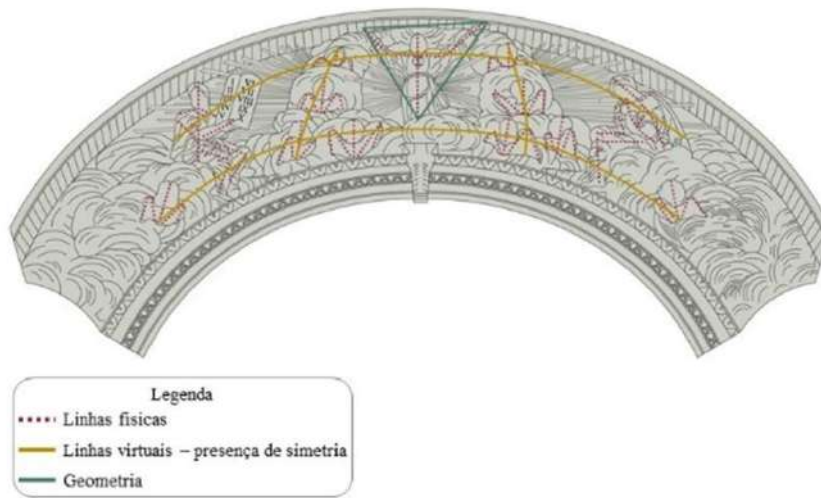
Em contrapartida, a análise estilística sucede a formal e se propõe a investigar a época de produção da fatura, a cultura na qual está inserida, o gênero ao qual pertence, a oficina ou o artífice responsável por sua elaboração. Dessa forma, ao examinarmos uma obra e a compararmos com outra similar de mesma época e manufaturada pelo mesmo artista, poderemos identificar, quando possível, seus estilemas ou cacoetes, possibilitando compreender a assinatura do autor, bem como as suas expressões individuais e tendências⁵⁵.

Observemos, então, as linhas e a geometria presentes na *Apoteose de São Francisco de Paula*: o eixo central da imagem está pautado no sentido vertical, com exceção da virtude teológica da Esperança, que é exibida em sentido curvo. Composição simétrica que pôde ser identificada por meio das linhas virtuais (horizontais e verticais) formadas pela distribuição dos personagens na glória e que enfatizam a classificação, a disposição dos elementos raionados e a profusão de formas circulares que aparentam o feitio de nuvens. Apresenta, outrossim, geometria triangular invertida, semelhante à de modelo isósceles, tendo seus dois maiores

[Fig. 6] Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula. *Diploma da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula*. 1947. Rio de Janeiro. Impressão, papel. 32,5 x 23,5 cm. Rio de Janeiro – RJ. Fotografia: Acervo particular.



vértices voltados para o lado direito e superior, ao olhar do observador, gerados pela leve diferença entre as alturas dos braços do santo patriarca [Fig.7].



[Fig.7] Fernando C. B. Gonçalves. *Esquema gráfico da Apoteose de São Francisco de Paula*. 2021. Rio de Janeiro. Executado nos softwares AutoCad 2021 e Photoshop. Rio de Janeiro – RJ.

33

Em virtude da impossibilidade de observarmos a apoteose de uma posição mais adequada no interior do templo – a partir do coro ou das tribunas laterais, por exemplo –, algumas etapas do roteiro de análise não puderam ser plenamente realizadas, como o estudo das proporções anatômicas do corpo humano e a existência de estilemas ou cacoetes. No entanto, o trabalho não perde em qualidade e nem em substância, na medida em que os demais pontos contemplaram e satisfizeram os propósitos buscados em nossa pesquisa.

Mesmo assim, ao prosseguirmos com a análise, verificamos que os rostos dos personagens apresentam feição ovalada, com fronte larga e bochechas bem redondas. As orelhas são encobertas por cabeleiras bem demarcadas. A expressão fisionômica que os caracteriza é solene e sóbria, e nesse aspecto o destaque coube à escultura do personagem central da talha, São Francisco de Paula, retratado em êxtase na apoteose. Os formatos dos pescoços são curtos, cilíndricos e fazem a conexão entre a cabeça e o corpo de maneira bem suave. As esculturas que compõem as Virtudes – Fé e Esperança – evidenciam ombros e ossatura largos, em contraposição à de São Francisco de Paula, definida a partir de uma estrutura mais ‘franzina’. Notamos, ainda, em todos os personagens, a presença de braços, antebraços, pés e dedos apresentando um formato roliço.

No panejamento, outro aspecto a ser examinado, verificamos que os personagens trajam vestes com um sistema de dobras dinâmicas, excessivas e bem demarcadas, cobrindo toda a sua anatomia. Nos mantos, observamos a alternância em alguns segmentos, representados em formato de “v”, ou mesmo linear e curvo, seguindo o movimento natural da posição do corpo. No mais, seguem uma “dinâmica



centrífuga, na qual o panejamento é projetado na direção contrária ao corpo, criando a atmosfera do instantâneo, através de efeitos escultóricos que representam um vento ficcional”⁵⁶, também conhecido por “vento místico”.

A impossibilidade de acesso aos documentos primários referentes à contratação e ao tipo de material empregado na obra da apoteose não nos permitiu afirmar com exatidão qual havia sido o madeiramento utilizado na fatura e, menos ainda, se o artífice, Antônio de Pádua e Castro, havia realizado a policromia do artefato. No entanto, com base em manuscritos aferidos nos acervos da Igreja de Santa Luzia, na qual o referido autor encarregou-se de trabalho congêneres, podemos deduzir que as espécies lenhosas aplicadas na fábrica luciana, o cedro (*Cedrela fissilis*) e o vinhático (*Plathymenia foliolosa*), poderiam, sim, ter sido igualmente usadas na produção da Igreja dos Terciários Mínimos. Na mesma linha, acreditamos que Antônio de Pádua e Castro não havia efetuado trabalho de policromia e douramento na *Apoteose de São Francisco de Paula*, visto que, em consulta aos documentos dos irmãos luzienses, tal revestimento havia ficado a cargo de outro artífice, Figueiredo de Braga. A seguir, dispomos os lançamentos das despesas com as obras na Igreja de Santa Luzia e seus respectivos valores:

34

Pago a Antonio de Padua e Castro por saldo de contrato com
 elle feito em o 1º de Junho de 1872 para as obras da capella-mór,
 e por outras obras acrescidas

 21:314x700
 Idem a Figueiredo de Braga pela pintura interior e exterior da
 Igreja e suas dependencias, e douramento dos altares
 4:000x000⁵⁷.

Nesse processo, quando se pretendia realizar a contratação de uma obra, era aberta uma concorrência e fixado um contrato em cartório, dentro do qual se estipulavam os seguintes itens: os desenhos técnicos do projeto; as espécies de madeira a serem utilizadas, cuja excelência influenciaria diretamente na qualidade da obra⁵⁸; a descrição das esculturas, com suas respectivas quantidades e cláusulas de pagamento referentes às modalidades de cada etapa do projeto. Os programas, nesse ponto, eram analisados pelos administradores, provedores ou juizes das associações religiosas, sendo escolhidos os que ofereciam as melhores propostas à mesa definidora. Com base nos documentos e manuscritos consultados na Irmandade da Virgem e Mártir Santa Luzia da Cidade do Rio de Janeiro, o contrato celebrado entre a instituição religiosa e o artista Antônio de Pádua e Castro, efetuado para a confecção da *Apotesose de Santa Luzia*, datada do ano de 1872, leva-nos a crer que o mesmo modelo pôde ter sido adotado pela Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula [Fig.8]. Vejamos:

Escultura para cima e na frente do arco cruzeiro, conforme o
 desenho. Figura principal de Santa Luzia no desenvolvimento de
 oito palmos. Dous anjos de corpo inteiro, um com a salva e
 olhos, e o outro com a corôa de flores, tendo seis e meio palmos
 cada um. Grupo de serafins, contendo treze cabeças espalhadas
 sobre nuvens. Sendo por um conto e duzentos mil réis
 1:200x000⁵⁹.



Ao término do serviço, era feita uma vistoria e, estando tudo de acordo com o esperado, quitava-se a dívida com o artífice ou a oficina contratada. Após as obras, a talha deveria receber um revestimento de policromia e douramento, como era de costume. Nesse sentido, no contexto dos séculos XVIII e XIX no Brasil, essas etapas eram realizadas por outros profissionais, especificamente um pintor/dourador, sendo necessário, como vimos acima disposto no livro de despesas da Igreja de Santa Luzia, a celebração e a formalização de um novo contrato com esse profissional⁶⁰. Os contratos de trabalho assinados com essas associações religiosas buscavam, geralmente, satisfazer as exigências estabelecidas por suas mesas administrativas – as principais impulsionadoras de projetos artísticos.

Na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1840 e 1880, uma importante oficina artística, ministrada por Antônio de Pádua e Castro, havia alcançado grande notoriedade⁶¹. Conhecedor dos tratados renascentistas e cânones eclesiásticos, foi responsável por adequar a ornamentação das edificações às regras da arquitetura clássica e religiosa, corrigindo falhas estruturais presentes em alguns templos⁶². A erudição e a elegância, características tão presentes nas obras de Pádua e Castro, advêm, por certo, de sua formação na Academia Imperial de Belas Artes, cursando, inclusive, parte de seus estudos ao lado de alguns discípulos de Mestre Valentim, como Brás de Almeida, Francisco de Paula Borges e Francisco Xavier Soares⁶³.

Posteriormente, já como professor, ocupou a cadeira de esculturas e ornatos na mesma instituição, período no qual o Brasil experimentava a influência de uma série de estilos no plano artístico, entre eles destacamos a presença do Romantismo, do Neocolonial, do Neogótico e do Ecletismo⁶⁴. Dessa forma, podemos observar em

[Fig.8] Antônio de Pádua e Castro. *Apoteose de Santa Luzia*. Séc. XIX. Rio de Janeiro. Madeira entalhada, dourada e policromada. Dimensões não identificadas. Igreja da Irmandade da Virgem e Mártir Santa Luzia da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ. Fotografia: Fernando C. B. Gonçalves.



seu trabalho variações de acordo com as encomendas – na possibilidade de se trabalhar mais independente configurava uma obra mais para o gosto clássico, por outro lado, restaurando ou completando a talha, como no caso da Igreja dos Terciários Mínimos, imprimiu uma feição setecentista, a fim de buscar uma harmonia com os trabalhos já encontrados no interior do templo⁶⁵.

Como se pôde notar, as análises realizadas apontam para a inserção da *Apoteose de São Francisco de Paula* em um patamar diferenciado como obra de excepcional valor histórico, artístico e patrimonial da escola carioca de arte. Todas essas informações contribuíram para trazer à tona as influências, a cultura, os traços e a erudição de um dos mais importantes e preteridos mestres do Rio de Janeiro oitocentista, Antônio de Pádua e Castro. Fato que nem mesmo a inviabilidade de se acessar a documentação primária guardada nos acervos dos mínimos foi capaz de deter.

Conclusão

Em meio à impossibilidade de acesso aos documentos históricos da Igreja dos Terciários Mínimos, fizemos uso dos acervos das associações religiosas e dos trabalhos acadêmicos pregressos sobre a temática. Com isso, as limitações que se impuseram ao estudo tornaram-se menos impeditivas à realização do artigo, superando, inclusive, a principal dificuldade que tivemos – a aproximação física da *Apoteose*.

A recuperação da história e da memória de uma obra de entalhe tão importante quanto a *Apoteose de São Francisco de Paula* foi, do ponto de vista acadêmico, alcançada.





No entanto, as possibilidades de aprofundamento do estudo não foram esgotadas, dada a perspectiva do surgimento de novas investigações, tanto nos documentos ‘inacessíveis’ quanto nos que ainda podem aparecer.

Vale a pena ressaltar uma observação: identificamos uma notável similaridade entre a apoteose estudada e a talha do coroamento do retábulo-mor. Detentora também das três virtudes teológicas, Fé, Esperança e Caridade, as representações alegóricas neste espaço assumem outra forma: a Fé é representada vendada e sustentada em uma das suas mãos um cálice, e a Esperança, por sua vez, apoia-se em uma âncora. Já a Caridade, encontra-se representada ao centro por um círculo raionado portador da palavra Charitas – atributo principal da Ordem dos Mínimos –, ladeado por anjos adoradores que fazem sua guarda de honra [Fig.9].

Nesse sentido, o trabalho tem por finalidade valorizar a manifestação artística presente na obra de Antônio de Pádua e Castro, um importante artífice oitocentista. Por meio do estudo apresentado, acreditamos que patrimônio tão singular, até o presente momento oculto e esquecido pela História da Arte, possa finalmente ser reconhecido pela sociedade carioca e brasileira. Logo, o tema mostra-se um campo fértil para futuras discussões.

[Fig.9] Mestre Valentim da Fonseca e Silva/Antônio de Pádua e Castro. *Coroamento do retábulo-mor*. Séc. XIX. Rio de Janeiro. Madeira entalhada, dourada e monocromada. Dimensões não identificadas. Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula. Rio de Janeiro – RJ. Fotografia: Fernando C. B. Gonçalves.

Notas e bibliografia

¹ Os autores do referido artigo, tal qual estabelecem os procedimentos legais, enviaram por correio eletrônico, no dia 9 de junho de 2021, uma carta de solicitação requerendo a anuência da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, situada na cidade do Rio de Janeiro, a fim de realizar um trabalho de pesquisa nos documentos históricos existentes no acervo da própria Ordem, custodiados no templo. Até a data em que enviamos este texto para a publicação, não havíamos recebido qualquer tipo de resposta plausível que pudesse justificar a impossibilidade de investigá-los. Entre os diversos argumentos que identificamos como ‘plausíveis’, destacamos a premissa – bastante crível, por sinal – associada ao impedimento do exame em virtude do estado de conservação dos registros presentes nos arquivos da igreja. No entanto, nem esta ou nenhuma outra explicação nos foi dada da parte dos solicitados.

² O artigo não tem o propósito de estabelecer uma discussão mais acurada acerca dos cânones eclesiais e dos tratados clássicos, mas, sim, apontar as possíveis influências dessas obras e autores nos espaços arquitetônicos analisados. Levantamos essa hipótese pelo fato de o artífice que os executa, Antônio de Pádua e Castro, ter sido professor da Academia Imperial de Belas Artes e, portanto, um provável conhecedor e estudioso de tais compêndios.

³ ALONSO, M. **Mínimo dos Mínimos: Vida de São Francisco de Paula**. Rio de Janeiro: Copyright do Autor, 1978, p. 100-102.

⁴ FERREIRA, A. M. Q. **Templos Históricos do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1947, p. 197.

⁵ ARAÚJO, J. S. A. P. **Memórias Históricas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Tipografia de Silva Porto, t. VII, 1822, p. 272.

⁶ ALONSO, *op. cit.*, p. 100.

⁷ FERREIRA, *op. cit.*, p. 197-198.

⁸ Largo da Sé Nova havia sido a designação que precedeu o nome atual do largo, São Francisco de Paula, pois pretendia o governo, àquela época, construir no sobredito terreiro a nova catedral da cidade.



- ⁹ COARACY, V. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, v. III, 1965, p. 296.
- ¹⁰ ALONSO, *op. cit.*, p. 102.
- ¹¹ FERREIRA, *op. cit.*, p. 200.
- ¹² RÖWER, B. **Dicionário Litúrgico**. Petrópolis: Editora Vozes, 1947, p. 104.
- ¹³ *Codex Iuris Canonici*, 1983, cân. 537.
- ¹⁴ FRADE, G. S. **Entre renascimento e barroco: os fundamentos da arquitetura religiosa e a Contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae** de Carlos Borromeu. Tese de doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo apresentada à FAU/USP. São Paulo, 2016, p. 126.
- ¹⁵ VOELKER, E. C. **Charles Borromeo's Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae, 1577**. A translation with commentary and analysis. Syracuse: Syracuse University, 1977, p. 2.
- ¹⁶ MARX, M. **Nosso chão: do sagrado ao profano**. São Paulo: EDUSP, 1988, p. 26.
- ¹⁷ A Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula contou em sua edificação com o trabalho hábil de diversos construtores, entre os quais destacamos: Manuel Alves Setúbal, Amaro Nunes de Carvalho, Joaquim José Vieira, Izidro da Silva e João de Siqueira Costa.
- ¹⁸ FERNANDES, C. V. N. **A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, por seu artista maior, Antônio de Pádua e Castro**. Dissertação de mestrado em Artes Visuais apresentada à EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, 1991, p. 150.
- ¹⁹ VITRUVIUS POLLIO, M. **Vitruvius, the books of architecture** (De Architectura Libri Decem). Cambridge: Harvard University Press, 1914.
- ²⁰ BORROMEO, C. **Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae (1577)**. Trattati d'arte del Cinquecento: Fondazione Memofonte, cap. I.
- ²¹ VIDE, S. M. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707)**. São Paulo: Typographia 2 de Dezembro, livro IV, título XVII, cláusula 687, 1853, p. 252-253.
- ²² De re aedificatoria, 1452, VII, XII; I Quatri Primi Libri di Archittetura, 1554, I, VI; I Quatri Libri di Archittetura, 1570, IV, I.
- ²³ CARVALHO, B. A. **Igrejas Barrocas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, p. 99.
- ²⁴ RÖWER, *op. cit.*, p. 57.
- ²⁵ NEOTTI, C. **Animais no altar: iconologia e simbologia**. Aparecida: Editora Santuário, 2015, p. 160.
- ²⁶ Acrotério é um pequeno pedestal inserido nas extremidades ou nos vértices dos frontões, cuja finalidade é sustentar estátuas ou figuras ornamentais. Cf. SILVA, J. H. P.; CALADO, M. **Dicionário de Termos da Arte e Arquitectura**. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- ²⁷ BORROMEO, *op. cit.*, cap. III.
- ²⁸ Os cinco vitrais bávaros da fachada da Igreja dos Terciários Mínimos vieram de Munique, Alemanha, e foram produzidos por Thomas Driendl. Os três vitrais centrais, correspondentes ao coro, relatam cenas da vida de São Francisco de Paula: o central descreve a aparição de Nossa Senhora com o menino Jesus e o arcanjo São Miguel, que gravou no peito do santo calabrês, em letras douradas, a palavra “Charitas”, futuro lema da Ordem dos Mínimos; o direito, ao olhar do observador, retrata a travessia do Estreito de Messina, por São Francisco de Paula, utilizando o manto como barco e o cajado como mastro; e o esquerdo traduz o momento em que o padroeiro fez brotar, em dias de muita aridez, uma fonte de água cristalina, ao bater na terra com seu cajado. Já os dois vitrais laterais, alusivos às torres, apresentam motivos geométricos.
- ²⁹ BORROMEO, *op. cit.*, cap. VIII.
- ³⁰ ALBERTI, L. B. **L'Archittetura** (De re aedificatoria (1452)). Milano: Edizioni Il Polifilo, 1966, cap. VII, xii.
- ³¹ BORROMEO, *op. cit.*, cap. IX.
- ³² VIDE, *op. cit.*, p. 252-253.
- ³³ A portada da Igreja dos Mínimos foi alterada por Antônio de Pádua e Castro, por ocasião das grandes reformas ocorridas no templo, entre os anos de 1855 e 1865. O trabalho de entalhe da porta central rendeu ao artífice um prêmio na Exposição Geral



de 1865, realizada pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). FERNANDES, *op. cit.*, p. 149.

³⁴ FERNANDES, *op. cit.*, p. 147-149.

³⁵ BORROMEO, *op. cit.*, cap. VII.

³⁶ CATANEO, P. **L'Architettura di Pietro Cataneo Senese** (I Quatri Primi Libri di Architettura (1554)). New Jersey: Gregg Press, 1964, cap. III, ii, iii, v.

³⁷ FOUCART, P. Le culte des héros chez les Grecs. **Mémoires de l'Institut National de France**, t. 42, 1922, pp. 1-106. Disponível em: https://www.persee.fr/docAsPDF/minf_0398-3609_1922_num_42_1_998.pdf. Acesso em: 13 jun. 2021.

³⁸ LIOU-GILLE, B. Divinisation des morts dans la Rome ancienne. **Revue Belge de Philologie et d'Histoire**, t. 71, pp. 107-115, 1993. Disponível em: https://www.persee.fr/docAsPDF/rbph_0035-0818_1993_num_71_1_3874.pdf. Acesso em: 13 jun. 2021.

³⁹ FERNANDES, *op. cit.*, p. 160-162.

⁴⁰ PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 47.

⁴¹ COELHO, B.; QUITES, M. R. E. **Estudo da escultura devocinal em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014, p. 111.

⁴² COELHO, *op. cit.*, p. 113.

⁴³ O tom acinzentado pode ser devido ao envelhecimento das camadas pictórica e de proteção ou mesmo de sujidades aderidas ao suporte.

⁴⁴ São Pio X. **Catecismo Maior de São Pio X**. Vaticano: Tipografia Vaticana, 1905, p. 198.

⁴⁵ São Pio X, *op. cit.*, p. 202.

⁴⁶ O Primeiro Livro dos Reis (6, 23-28) e o Livro de Ezequiel (10, 14) expressam as passagens bíblicas nas quais a figura dos querubins aparecem associadas à dimensão superior, aos páramos celestes. Cf. BÍBLIA, A. T. Ezequiel; I Reis. Português. In: Bíblia Sagrada: Edição Catequética Popular. São Paulo: Editora Ave-Maria, 22ª ed., 2015, pp. 373; 1135.

⁴⁷ ALONSO, *op. cit.*, p. 13-14.

⁴⁸ De acordo com parte da historiografia de São Francisco de Paula, o quarto voto, ao invés de representar a humildade, faria, portanto, referência ao jejum, e deveria ser observado em toda a Quaresma, da quarta-feira de cinzas até o sábado santo. Cf. PRÔA, A. L.; GUIMARÃES, A. **O livro dos santos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

⁴⁹ ALONSO, *op. cit.*, p. 35-36.

⁵⁰ Este milagre apresenta algumas variações quanto a sua constituição. Em certos relatos, Nossa Senhora apareceria com o menino Jesus nos braços e São Miguel Arcanjo, por sua vez, era quem teria apresentado a São Francisco de Paula a gravação da palavra *Charitas* em letras douradas, tal qual a cena que aparece no painel de Manuel da Cunha e Silva, presente na Capela do Noviciado da Igreja dos Terciários Mínimos.

⁵¹ ALONSO, *op. cit.*, p. 35.

⁵² Martinello era o nome do cordeiro de estimação de São Francisco de Paula. Segundo um milagre atribuído ao santo, o agno havia saído com vida do forno ao ouvir o som de sua voz.

⁵³ ALONSO, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁴ COELHO, *op. cit.*, p. 119-120.

⁵⁵ COELHO, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁶ HILL, M. Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Colonial Luso-Brasileira. **Boletim do CEIB**. Belo Horizonte, Volume 16, Número 12, 2012, p. 5.

⁵⁷ Livro para lançamento de despesas com obras da Igreja de Santa Luzia, 1870-1966, p. 1 verso.

⁵⁸ FERNANDES, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁹ Livro Tombo da Irmandade da Virgem e Mártir Santa Luzia da Cidade do Rio de Janeiro, 1871-1877, p. 15.

⁶⁰ COELHO, *op. cit.*, p. 123.

⁶¹ FERNANDES, C. V. N. A decoração do século XIX no Rio de Janeiro. Propondo questões. In: **ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012. DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE**. Brasília: Outubro 2012. p. 505. Disponível em:



http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s2_cybele_vidal.pdf.

Acesso em: 02 ago. 2021.

⁶² FERNANDES, 2012, *op. cit.*, p. 506.

⁶³ FERNANDES, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁴ FERNANDES, *op. cit.*, p. 244.

⁶⁵ FERNANDES, *op. cit.*, p. 246.

Artigo enviado para publicação: 14/08/2021

Artigo aceito para publicação: 19/11/2021



Nossa Senhora da Penha de França: caminhos da devoção entre São Paulo e Minas Gerais | *Leonardo Caetano de Almeida*

*mestrando em história da arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) |
leonardo.caetano@unifesp.br*

Resumo: Originariamente hispânica, a devoção a Nossa Senhora da Penha de França está presente na cidade de São Paulo desde 1667, quando da chegada de uma imagem da Virgem, típico exemplar da imaginária seiscentista, em torno da qual se desenvolveu intenso fervor religioso, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, a ponto de ser aclamada pela população como Padroeira da capital. Daquele outeiro periférico onde se ergueu a Igreja da Penha, local de pouso e rota de passagem de bandeirantes, tropeiros, comerciantes e outros viajores a caminho do Vale do Paraíba, Rio de Janeiro e Minas Gerais, o culto à Senhora da Penha irradiou-se, a partir do século XVII, para os sertões mineiros, possivelmente difundido pelas bandeiras paulistas. Em Minas Gerais, as primeiras localidades onde se desenvolveu a devoção à Virgem da Penha seriam o Distrito de Penedia (em Caeté), Pitangui e o Distrito de Vitoriano Veloso, popularmente designado 'Bichinho' (em Prados). Nesses povoados, constatamos uma imaginária religiosa cristalizada a partir dos exemplares escultóricos de Nossa Senhora da Penha que presidiram a fundação de tais localidades e que, dotados de particularismos iconográficos e iconológicos, permitem-nos pensar a devoção em circulação, estabelecendo um diálogo entre São Paulo e Minas Gerais.

Palavras-chave: Nossa Senhora da Penha; Devoção; São Paulo; Iconografia; Minas Gerais

Our Lady of Penha de França: paths of devotion between São Paulo and Minas Gerais

Abstract. Originally Hispanic, the devotion to Our Lady of Penha de França has been present in São Paulo since 1667, when an image of the Virgin arrived, example of 17th century imagery, around which intense religious fervor developed, especially in the 18th and 19th centuries, to the point of being acclaimed by the population as the patron saint of the capital. From that peripheral hillock where the Penha Church was built – a place to spend the night and passage route for pioneers, drovers, merchants and other travelers on their way to Vale do Paraíba, Rio de Janeiro and Minas Gerais – the cult of Lady of Penha, from the 17th century onwards, spread to the Minas Gerais countryside possibly by the São Paulo *bandeiras*. In Minas Gerais, the first places where the devotion to the Virgin of Penha would have been developed are Penedia (Caeté), Pitangui and Vitoriano Veloso, popularly known as 'Bichinho' (Prados). In these villages we can find the religious imagery developed from the sculptural examples of Our Lady of Penha that presided over the foundation of such locations and which, endowed with iconographic and iconological particularities, allow us to think about the devotion in circulation, establishing a dialogue between São Paulo and Minas Gerais.

Key Words: Nossa Senhora da Penha; Devotion; São Paulo; Iconography; Minas Gerais



O percurso de uma devoção que cruzou penhascos ao longo dos séculos

Dentre as invocações marianas que vigoraram no período colonial brasileiro, notadamente no tempo de vigência da União Ibérica, está a de Nossa Senhora da Penha de França, que, embora não seja uma das mais disseminadas, encontrou grande ressonância entre os fiéis. Passados os séculos, comunidades religiosas erigiram, por todo o país, igrejas e capelas sob a invocação da Virgem da Penha, devoção que, hoje, congrega notável número de fiéis, haja vista, por exemplo, as Festas da Penha, com suas grandes procissões, romarias e peregrinações, em Vila Velha – ES¹, João Pessoa – PB², Recife – PE³, Guarinos – GO⁴, Rio de Janeiro – RJ⁵, Sorocaba – SP⁶, São Paulo – SP⁷, Atafona (São João da Barra – RJ)⁸ e outras.

A invocação de Nossa Senhora da Penha de França é originariamente espanhola, com início no século XV, na chamada *Peña de Francia*, parte da *Sierra de Francia*, Província de Salamanca. Nesse local foi encontrada, em 1434, pelo peregrino Simão Vela, uma escultura medieval da Virgem com o Menino⁹. Já no Brasil, a devoção principiou-se no ano de 1558, em Vila Velha, antiga Capitania do Espírito Santo. Ali, no alto de um penhasco, Frei Pedro Palácios ergueu uma ermida dedicada a Nossa Senhora das Alegrias, que deu origem ao famoso Convento da Penha¹⁰.

A cidade do Rio de Janeiro, na Freguesia de Irajá, foi a segunda onde se desenvolveu o culto à Virgem do Penhasco em 1635, do qual se originou o conhecido Santuário com a imensa escadaria esculpida na rocha¹¹; seguida por Recife – PE (1642)¹², Araçariguama – SP (1640)¹³, Sorocaba / Votorantim – SP (1650)¹⁴ e São Paulo – SP (1667)¹⁵, onde Nossa Senhora da Penha foi aclamada Padroeira da cidade.

As capelas ou igrejas dedicadas à Virgem da Penha após a ereção daquela de São Paulo são, muito provavelmente, a de Porto Feliz (1721)¹⁶ e as de três núcleos mineiros que a têm por Padroeira e que nos parecem ser os mais antigos de todos aqueles que estão sob o patrocínio da Virgem da Penha em Minas Gerais: Distrito de Penedia (Município de Caeté), Município de Pitangui e Distrito de Vitoriano Veloso, chamado popularmente Bichinho (Município de Prados). Dito de outra forma, consideramos essas três localidades como sendo as primeiras em Minas Gerais, onde se desenvolveu o culto a Nossa Senhora da Penha de França. Hoje, tal invocação mariana encontra-se disseminada por todo o estado, que concentra capelas, igrejas paroquiais e santuários dedicados à Senhora da Penha. Como exemplo, temos as primeiras igrejas da Penha das cidades de Resende Costa (1749)¹⁷, Passos (1864)¹⁸ e Barbacena (1910)¹⁹.

Desse modo, se as capelas de Penedia, Pitangui e Bichinho não forem as mais antigas dedicadas à Senhora da Penha de França em solo mineiro, estão, ao menos, entre as primeiras e, portanto, podem ser consideradas representativas no sentido de nos fornecerem pistas da gênese desse culto mariano em Minas Gerais.

Conforme afirmamos, a invocação de Nossa Senhora da Penha de França se desenvolveu por todo o país, não se restringindo ao Sudeste, particularmente ao eixo



São Paulo – Minas Gerais. A título de ilustração dessa premissa, temos as igrejas, capelas ou santuários da Virgem da Penha em Penha – SC, Jaraguá – GO, João Pessoa – PB, Serra Talhada – PE, Salvador – BA e outros tantos. Entretanto, nesse mapeamento do culto a Nossa Senhora da Penha no Brasil, fixamo-nos, justamente, no supracitado eixo São Paulo – Minas Gerais. Na verdade, buscamos verificar uma possível relação entre a devoção que se desenvolveu na capital paulista e que teria sido levada por bandeirantes e outros viajantes até as localidades mineiras de Penedia, Pitangui e Bichinho, de onde o culto provavelmente foi se irradiando direta ou indiretamente pelo restante do estado.

43

Ao tentarmos compreender e problematizar a chegada da devoção a Nossa Senhora da Penha às Minas Gerais, muito provavelmente advinda da cidade de São Paulo, apoiamo-nos em duas frentes: 1) histórica e 2) iconográfica-iconológica. A frente histórica se dedica à breve indicação de alguns registros das origens das localidades mineiras onde se encontram os primeiros templos dedicados à Virgem da Penha. Toma, assim, por base, as rotas das bandeiras e dos caminhos a Minas Gerais nos séculos XVII e XVIII e que passavam pelo bairro da Penha de França em São Paulo. A frente iconográfica-iconológica, por sua vez, busca estabelecer, por meio de um estudo comparativo, semelhanças e diferenças na iconografia dos exemplares escultóricos da Virgem da Penha que presidiram a fundação dos núcleos paulistano e mineiros citados. O intuito é de que esse estudo iconográfico-iconológico possibilite perceber se existe alguma influência e/ou transmissão de elementos simbólicos, estilísticos ou de atributos da imagem de São Paulo às de Minas Gerais, revelando, assim, uma possível ligação e sequência do culto a Nossa Senhora da Penha entre esses dois polos.

Para discorrer sobre essa hipótese, é imprescindível compreendermos as origens da devoção, primeiramente na cidade de São Paulo, e as razões históricas ou míticas que lhe conferiram uma aura miraculosa, que, provavelmente, fortaleceu o culto à Virgem, favorecendo a difusão dessa piedade para além das fronteiras paulistanas. Em seguida, cabe-investigarmos as origens dos povoados de Penedia, Pitangui e Bichinho, buscando entender como ali teria chegado a invocação da Senhora da Penha de França.

Entre um viajante francês e um padre sertanista: origens da devoção à Virgem da Penha em São Paulo

Desde sua gênese na cidade de São Paulo, a devoção a Nossa Senhora da Penha apresentou-se bipartida entre o mito e a história. O mito, neste caso, imerso numa atmosfera de mistério sagrado, próprio da fé e da religiosidade popular tão comuns em cantos e recantos do Brasil colonial, marcado pelo regime do Padroado, encontrou terreno fértil na colina do bairro da Penha de França da capital paulista. Assim, não é de se estranhar que, até os dias atuais, as lendas de histórias miraculosas



acerca da chegada da imagem àquele outeiro estejam ainda tão vivas e difundidas entre os fiéis de Nossa Senhora da Penha, além de exercer sobre eles um fascínio que somente o extraordinário pode gerar.

Sylvio Bontempi²⁰ e Leonardo Arroyo²¹, respectivamente historiador do bairro da Penha de França e historiador das igrejas de São Paulo, são concordes quanto à versão lendária das origens do bairro, segundo a qual um viajante francês, a caminho do Rio de Janeiro, teria pernoitado na colina onde hoje se ergue a Penha de França. Entre seus pertences, estaria uma imagem de Nossa Senhora da Penha de França trazida de sua pátria (e hoje preservada no nicho central da Basílica ali erguida). O episódio que se segue é bastante recorrente nas narrativas acerca do princípio de vários santuários marianos por todo o mundo: a imagem da Virgem teria retornado, inexplicavelmente, ao lugar do pernoite após o peregrino ter seguido viagem. Voltando pelo mesmo caminho à procura da imagem de sua protetora, encontrou-a no outeiro onde havia passado a noite. O episódio se repetiu mais algumas vezes, e o francês, temente e devoto, reconheceu ali um feito miraculoso a lhe indicar a vontade da Mãe do Senhor: permanecer naquela colina. Assim, o peregrino ergueu uma tosca ermida a fim de abrigar a imagem milagrosa, cuja fama se espalhou, atraindo um sem-fim de devotos, que aprimoraram a capela primitiva e constituíram um povoado em torno daquela Igreja da Penha, dando origem ao bairro homônimo.

Sobre essa lenda que ainda povoa o imaginário popular de paulistanos e devotos de outros lugares, podemos apontar alguns dados relevantes. Embora o milagre do viajante francês remeta, por antiquíssima tradição, ao ano de 1667, não existe registro de quando essa versão lendária das origens da Penha de França da cidade de São Paulo começou a ser apregoada entre os fiéis e o clero. Os manuais de devoção mais antigos de que se tem conhecimento já fazem menção a esse episódio, certamente transmitido pela tradição oral há séculos.

De acordo com Arroyo²², o personagem da história é identificado como um francês provavelmente numa tentativa de justificar o nome da devoção e do lugar: Penha de França. Daí resulta a ideia de que a imagem de Nossa Senhora seria procedente do território francês. Parece-nos haver aí uma inconsistência, haja vista que a invocação da Virgem da Penha de França faz referência direta, conforme já expusemos, à serra de mesmo nome, que está localizada na Província de Salamanca, na Espanha, onde principiou essa piedade mariana com a invenção da imagem primitiva de Nossa Senhora em 1434. A Serra, então, dá nome à devoção. Trata-se de mais um dos títulos marianos que é construído a partir de uma referência geográfica onde se deu algum episódio desencadeador da devoção, tal como Monte Carmelo, Montevergine, Altötting, Guadalupe, Fátima, Lourdes etc.

Quanto à própria imagem de Nossa Senhora da Penha, cuja vinda é atribuída ao viajante francês, parece-nos pouco provável ter procedência francesa, posto que



apresenta fortes características da estatuária típica do barroco luso-brasileiro, como veremos adiante.

Outro apontamento interessante de Arroyo²³ diz respeito à condição de peregrino do francês lendário. Ao que tudo indica, isso seria uma reverberação da concepção histórica segundo a qual a região do outeiro da Penha de França era, nos séculos XVI, XVII e XVIII, uma região de pouso e passagem para viandantes, bandeirantes, soldados, comerciantes, tropeiros, sertanistas e peregrinos que partiam de São Paulo a caminho da Vila de Nossa Senhora da Conceição dos Guarulhos, Mogi das Cruzes, Vale do Paraíba ou Rio de Janeiro – razão pela qual o destino de nosso peregrino francês seria, segundo a tradição, justamente, a capital fluminense.

Cumpramos ressaltar que, apesar do caráter lendário da história e do milagre do viajante francês, nosso estudo está centrado exatamente na questão do caminho percorrido por ele, legítimo e real, como nos atestam Arroyo e Bontempi. Interessamos a compreensão desse caminho também como uma rota para Minas Gerais a partir da segunda metade do século XVII. Podemos, dessa maneira, problematizar a difusão do culto a Nossa Senhora da Penha de França a partir desse itinerário, supondo que tal devoção teria sido irradiada do povoado da Penha de França, então extremo leste da cidade de São Paulo, para as terras mineiras, levada por viajores de várias espécies, mas especialmente bandeirantes paulistas que por ali passaram e tomaram contato com a igreja da Virgem do penhasco, já famosa pelos milagres a ela creditados pela piedade popular paulistana.

Antes, porém, de nos atermos às hipóteses de transmissão da devoção a Nossa Senhora da Penha no eixo São Paulo – Minas Gerais, é imprescindível que façamos uma referência às origens históricas do bairro da Penha de França na cidade de São Paulo, apoiadas em documentação testamental, que atesta sua fundação, de fato, no século XVII. De acordo com Bontempi²⁴, Padre Jacinto Nunes de Siqueira, proveniente de família nobre da Vila de São Paulo, adquiriu terras de Henrique da Cunha Lobo naquele outeiro onde hoje se ergue a velha Igreja da Penha de São Paulo. Ali o clérigo ergueu uma primeira capela onde entronizou a imagem de Nossa Senhora da Penha de França (que, como dito, venera-se, atualmente, na Basílica nova da Penha). É de se supor, assim, que a imagem de Nossa Senhora da Penha de França estivesse de posse do referido padre, considerado sertanista, ou de sua família, e que fosse anterior ao ano de 1667. Muito embora sua procedência, sua data de confecção e seu entalhador e encarnador sejam desconhecidos, a imagem da Virgem apresenta fortes indícios de que se trata de uma escultura portuguesa ou, ao menos, produzida por algum artesão português em solo brasileiro, como já mencionamos e aprofundaremos posteriormente. Parece-nos, dessa forma, improvável a origem francesa da imagem, como reza a lenda.

Enfim, diante dessas evidências documentais acerca dos primórdios do bairro da Penha da capital paulista, Bontempi conclui que



[...] a capela e o bairro originaram-se nos mesmos alicerces. Historicamente, porém, foram fundados pelo Padre Jacinto Nunes de Siqueira, e quando já contava dois séculos e meio a invocação de Nossa Senhora da Penha de França, que se adotou²⁵.

Pois bem, apresentada e esclarecida a oposição, ou melhor, a distinção contida entre as versões lendária e histórica do povoado da Penha de França de São Paulo, percebemos que ambas são consonantes em relação à data (1667) e ao fato de o bairro ter se formado a partir de uma capela dedicada a Nossa Senhora da Penha de França. Essa ermida foi construída, na realidade, para abrigar a imagem da Virgem da Penha, hoje preservada no nicho central da imensa Basílica, construída, a partir de 1957, a poucos metros da primitiva igreja. O antigo templo ainda preserva algumas paredes de taipa do século XVII, remanescentes da primeira capela erguida por Padre Jacinto em 1667, sobretudo na fachada principal [Fig.1].

[Fig.1] Santuário Eucarístico Diocesano de Nossa Senhora da Penha de França (Igreja Velha da Penha). Séc. XVII. São Paulo – SP. Fotografia do autor (2021).





Parece-nos oportuno pensar que, ainda que o episódio milagroso do viajante francês não seja verídico, outros acontecimentos, ocorridos nos primeiros anos após a construção da primeira igreja, contribuíram para o estabelecimento da aura milagrosa que envolveu a imagem da Virgem da Colina da Penha de França, distante cerca de nove quilômetros do núcleo central da Vila de São Paulo. Nesse sentido, Bontempi²⁶ fala-nos da existência de um antigo quadro no interior da igreja, retratando a ocasião em que Padre Jacinto Nunes de Siqueira e seu cavalo saíram ilesos de um acidente – livramento atribuído pela piedade popular e pelo próprio sacerdote à Virgem da Penha.

O autor²⁷ ainda menciona que, em 1685, outro acontecimento naquela Igreja da Penha foi tomado como miraculoso: as portas da igreja teriam se aberto inexplicavelmente sozinhas diante de uma multidão de fiéis. Tal episódio fez com que o então Bispo do Rio de Janeiro, Dom José de Barros de Alarcão, desistisse de seu intento de transferir a imagem de Nossa Senhora de sua igreja no outeiro da Penha de França para um recolhimento que ele idealizara no centro da cidade (e que acabou originando o hoje extinto Recolhimento de Santa Tereza).

Considerando esses episódios de ‘milagres’ mais consagrados e públicos, a população paulopolitana e de outros lugares da Província começou a recorrer à Virgem da Penha, oferecendo-lhe uma impressionante quantidade de ex-votos e bens que variavam desde joias até escravos, terras ou gado, conforme podemos encontrar em testamentos, inventários e outras documentações da época e que se encontram no Arquivo Público do Estado e do Município de São Paulo. Certamente esse aprimoramento da devoção popular em torno de Nossa Senhora da Penha favoreceu o surgimento de várias lendas e narrativas orais acerca dos prodígios realizados pela Virgem, constituindo um ideário religioso que transita entre o mito e milagre, o fantástico e o verídico, o lendário e o histórico. Dessa forma, parece bem conveniente que a gênese dessa devoção naquela colina também fosse revestida de um caráter mais miraculoso do que histórico, tal como constatamos na lenda do francês e a chegada da imagem àquele outeiro de clima agradável e ideal para o pouso de viajantes.

A Colina da Penha de França, chamada Ururá, localizada a Leste da Vila de São Paulo e posicionada antes do aldeamento de São Miguel (atual bairro de São Miguel Paulista), situava-se próxima aos rios e ribeirões Anhembi (hoje Tietê), Aricanduva e Guaiáúna (atualmente com seus cursos retificados).

De fato, a partir daquele penhasco, que passou a ser conhecido como “Colina Santa”, “Bairro dos Milagres” ou “Bairro-santuário”, podemos constatar um caminho pré-existente à fundação da capela e ao surgimento do arraial da Penha de França e que já passava por aquela região. “Antes do surgimento da capela generalizava-se a designação de Caminho de São Miguel, e ainda se lhe dava o nome de Caminho de Ururá. [...] Em 1679 já circulava a designação de Caminho de Nossa Senhora da Penha”²⁸.



Como percebemos, a referida estrada ligava o Triângulo Histórico do centro de São Paulo ao seu extremo Leste e, de lá, prosseguia esse caminho para outras paragens próximas ou distantes. E interessam-nos, aqui, justamente, os destinos geográficos que esse caminho possibilitava àqueles que o percorriam. Dentro em breve, vamos tratar, neste artigo, sobre essas rotas.

Na verdade, com o estabelecimento da capela de Nossa Senhora da Penha naquele outeiro e a cristalização de uma imensa devoção popular em torno da imagem da Virgem, o caminho, da região central até a Penha de França, ganha uma nova configuração, predominantemente devocional, o que explica a mudança do nome para Caminho de Nossa Senhora da Penha ou, simplesmente, Caminho da Penha.

De acordo com Arroyo²⁹, o Caminho da Penha, ao longo do qual se constituíram diversos bairros, foi se consolidando para favorecer as transladações da imagem de Nossa Senhora da Penha, nos séculos XVIII e XIX, desde sua igreja no bairro da Penha até a antiga Sé Catedral de São Paulo. Essas transladações aconteciam por iniciativa da Câmara, a fim de que a população recorresse à Virgem – já conhecidíssima pelos episódios miraculosos testemunhados por seus devotos de toda a Província – para pedir pelo fim das recorrentes epidemias de varíola e crises hídricas. Isso rendeu a Nossa Senhora da Penha o título de Padroeira da cidade de São Paulo por aclamação popular (título reconhecido oficialmente, em 1985, pelo Papa João Paulo II, quando da elevação da nova Igreja Matriz da Penha à dignidade de Basílica Menor). Importante mencionar, ainda, que esse Caminho da Penha (atuais avenidas Rangel Pestana e Celso Garcia) passou a desempenhar algo próximo da ‘função devocional’ das vias urbanas de que nos fala G. C. Argan³⁰, à medida que se tornou a principal via de acesso de peregrinos e romeiros que se deslocavam, vindos de toda a cidade para as Festas da Padroeira no bairro da Penha de França em 8 de setembro, considerada, até meados do século XIX, a maior comemoração religiosa de São Paulo³¹.

Como mencionamos, antes mesmo da fundação da Penha de França, a região consistia num ponto estratégico de pouso ou passagem para os que seguiam no antigo caminho de Ururai até outras paragens. Na obra de Diniz, por exemplo, consta uma referência às freguesias de S. Bernardo, do Ó e da Penha: “Estes lugares eram ponto obrigatório por onde passavam antigamente negociantes, tropeiros, condutores de cargas em carros ou às costas de animais, e outros viajantes dos diversos pontos da Província”³².

Na verdade, o caminho tornava-se, a partir da Penha, uma rota, por meio da qual

[...] ia-se a diversas paragens. Ia-se, para menção de algumas, às capelas das chamadas aldeias de cima, de Nossa Senhora da Conceição dos Guarulhos e de São Miguel; a Jaguaporeruba, no Tiquatira; ao Jacuí; aos campos do Aricanduva e do Guaiáuna; a Itaquera e a Caguaçu; a Biacica (Itaim) [...]; a Nossa Senhora da Ajuda de Itaquaquecetuba, ao Guaió (Suzano), a Taiaçupeba, pontos estes já no termo da vila de Santana das Cruzes de Mogimirim (Mogi das Cruzes), de onde se podia descer à orla marítima³³.



Tais localidades, hoje, bairros da capital paulista ou municípios da Grande São Paulo, eram as mais próximas da Penha de França. Mas cumpre recordarmos que pela Penha passavam também aqueles que seguiam caminho ao Vale do Paraíba, ao Rio de Janeiro (como é o caso do francês lendário) e, posteriormente, a Minas Gerais. A bem da verdade,

[...] o bairro, sacralizado pelo santuário mariano que o promoveu a cidadela religiosa dos paulistanos, individuou-se não só por isso, mas ainda graças à sua posição geográfica, que o fez até anos finais do século XIX passagem e pouso de viandantes que demandassem as regiões longínquas do Vale do Paraíba, do Rio de Janeiro, de Minas Gerais, ou que delas viessem para São Paulo³⁴.

Ainda sobre a passagem pela Penha de França daqueles que iam às terras mineiras, Bomtempi³⁵, embasado nos escritos do Padre André João Antonil, o primeiro a descrever os caminhos até as Minas Gerais dos Cataguás, afirma que “para alcançarem as terras mineiras os sertanistas gastavam ao menos dois meses, porque não caminhavam o dia todo, faziam alto às duas horas da tarde, ou mais cedo, para descanso e busca de mantimentos”.

De fato, Antonil faz referência direta à igreja de Nossa Senhora da Penha de França ao tratar dos que iam de São Paulo a Minas Gerais. De acordo com o jesuíta, “no primeiro dia saindo da vila de São Paulo, vão ordinariamente a pousar em Nossa Senhora da Penha, por ser (como eles dizem) o primeiro arranco de casa: e não são mais que duas léguas”³⁶.

Rezende, dessa forma, recorda-nos que “não havia apenas um roteiro que seguia de São Paulo para o sertão mineiro, território que se localizava além da Serra da Mantiqueira”³⁷. Nesse sentido, Toledo nos fala acerca do chamado “Caminho dos Paulistas”, que

[...] ligava a Vila de São Paulo às Minas Gerais. Iniciava-se na cidade de São Paulo, percorrendo o Vale do Paraíba até atingir Guaratinguetá, onde se encontrava com o “Caminho Velho” (antigo “Caminho dos Guaianases). De Guaratinguetá ia em direção do “Porto de Guayapacaré”, onde ficavam as roças de Bento Rodrigues Caldeira³⁸.

Bomtempi, por sua vez, reforçando a ideia de que a Penha se tratava de uma região de passagem obrigatória ou pouso aos viandantes rumo ao território mineiro, ainda faz menção à

[...] viagem que D. Pedro de Almeida Portugal, Conde de Assumar, empreendeu em 1717. O governante partiu de São Paulo na manhã do dia 27 de setembro, com muitas pessoas que o acompanharam até uma Ermida chamada Nossa Senhora da Penha, distante duas léguas da cidade. O dignitário rezou aos pés da Padroeira, servindo-se de mesa de doces oferecida pelos moradores e retomou a jornada³⁹.

Na verdade, o bairro da Penha de França se desenvolveu em torno da igreja da Padroeira, favorecido pela existência das referidas rotas que por ali passavam.

A posição estratégica no caminho para as Minas Gerais, ademais, tornava constante a presença de todos os atraídos para aquela região. Assim, durante a Guerra dos Emboabas (1707- 1709), a Penha foi rota do comandante paulista Amador Bueno da Veiga, neto de Amador Bueno da Ribeira, que em 1641 havia recusado



o título de rei oferecido por seus compatriotas espanhóis residentes em Piratininga⁴⁰.

Sabemos também que, em “Minas Gerais, as estradas reais se articulavam com outras rotas, como a do comércio que viabilizava o transporte, principalmente através dos tropeiros, para o Rio de Janeiro”⁴¹. Com efeito, no século XVII e os seguintes, as jornadas e rotas de bandeirantes, tropeiros, comerciantes e outros viajores se estendiam pelas regiões de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro – o que pode nos ajudar a compreender, mais adiante, a chegada de Nossa Senhora da Penha de França a Caeté graças a um episódio que relaciona aquele logradouro mineiro à capital fluminense. De qualquer forma, ressaltamos, novamente, que “a colina (da Penha) era o primeiro ponto de parada dos bandeirantes que deixavam a vila de São Paulo em direção às Minas Gerais dos Cataguás, por meio do Vale do Paraíba”⁴².

Acerca do caráter, digamos, ‘religioso’ das bandeiras, isto é, de defesa e difusão da fé e do Império português, de acordo com Lima,

[...] há quem atribua às bandeiras uma “missão superior” (...). Por outras palavras, as ações de devassamento do sertão foram impulsionadas por uma consciência que lembrava cada colono da sua obrigação enquanto cristão e vassalo, assim todo e qualquer esforço representava única e exclusivamente os interesses externos à realidade local⁴³.

Isso talvez nos ajude a compreender o processo de transmissão de devoções católicas pelas bandeiras aos territórios explorados. No que se relaciona ao presente estudo, essa difusão das devoções fica bastante evidente com a fundação de igrejas por bandeirantes, como veremos adiante, particularmente no caso de Pitangui.

Tais colocações reforçam a hipótese que apresentamos de que, cumprindo aquela função religiosa que também cabia às bandeiras paulistas, estas teriam levado o nome de Nossa Senhora da Penha de França da cidade de São Paulo até os territórios desbravados e povoados em Minas Gerais. Isso se deve, sobretudo, ao fato de a Penha ser, como já provamos acima, um local de pouso e passagem desses e outros viajantes que estavam a caminho de vários lugares, inclusive o território mineiro.

Temos ciência também de que a Freguesia de Nossa Senhora da Penha de Araçariguama – SP (datada do início do século XVII e pouco mais antiga que o povoado da Penha de França da Vila de São Paulo), próxima a Santana de Parnaíba – SP, fortemente relacionada ao movimento bandeirista, pode ter sido a responsável pela difusão desse culto entre os bandeirantes paulistas que partiam daquela região. Contudo, sem pretensão alguma de apontar conclusões e fechar questões, supomos que bandeirantes, sertanistas e outros viandantes que passavam pela colina da Penha de França deixavam-se influenciar por aquela atmosfera de ardor religioso do lugar. Isso acontecia, provavelmente, por conta da ‘aura’ miraculosa e do fervor bastante popular em torno da imagem de Nossa Senhora da Penha de França de São Paulo, já conhecida por tantos milagres e prodígios atribuídos a ela por devotos de toda a Província de outrora. Assim, esses bandeirantes, sertanistas e viajantes partiam da



velha igreja ‘impregnados’ e, talvez, influenciados pela devoção à Virgem, disseminando-a, assim, em solo mineiro.

Essa hipótese é geradora de uma problemática historiográfica que pode ser discutida a partir de conceitos e métodos de análise iconográfica-iconológica que a História da Arte nos oferece, auxiliando-nos no mapeamento da devoção a Nossa Senhora da Penha de França sob uma perspectiva artística estabelecida a partir da imaginária que se desenvolveu nas rotas entre São Paulo e Minas Gerais.

Primeiros ecos da Virgem da Penha em Minas Gerais: um itinerário da Colina Paulistana aos sertões mineiros?

Consoante o que mencionamos, o patronato de Nossa Senhora da Penha de França está presente em muitas igrejas e capelas espalhadas por diversos municípios do território mineiro. Augusto de Lima Junior, inclusive, afirma que seria este o estado em que mais se disseminou o culto a essa invocação mariana em todo o Brasil.

Tudo indica que os núcleos mais antigos, isto é, os três primeiros, onde se desenvolveu o culto a Nossa Senhora da Penha em Minas Gerais são o Distrito de Penedia (município de Caeté), a cidade de Pitangui e o Distrito de Vitoriano Veloso, chamado Bichinho (município de Prados), seguidos de outras localidades, por exemplo, o Distrito de Penha de França, Município de Itamarandiba⁴⁴.

Propomo-nos a desenvolver muito brevemente uma abordagem histórica das origens da devoção a Nossa Senhora da Penha de França em Penedia, Pitangui e Bichinho (absolutamente relacionada aos episódios fundantes desses lugares), buscando verificar se tal devoção está vinculada ao movimento das bandeiras paulistas e, conseqüentemente, ao culto à Virgem da Colina da Penha de França da Vila de São Paulo.

Após, pretendemos desenvolver um estudo comparativo dos exemplares escultóricos da Senhora da Penha de França da cidade de São Paulo e dessas localidades mineiras, recorrendo ao método iconográfico-iconológico desenvolvido por E. Panofsky.

Iniciamos pela apresentação da gênese do culto a Nossa Senhora da Penha de França no Distrito de Penedia, em Caeté – MG. Pois bem, de acordo com documentação preservada pela comunidade desse povoado, a capela de Nossa Senhora da Penha é datada dos primórdios do século XVIII, quando se iniciou o processo de extração mineral na região de Caeté. Muito provavelmente a geografia do lugar foi determinante para a escolha da Padroeira, que dava nome antigamente ao lugar: Nossa Senhora da Penha de França – alterado, pelo Decreto-Lei nº 1058 de 31/12/1943, para Penedia, que significa, justamente, local cheio de penedos, isto é, rochedos, penhascos.

Fica evidente que a construção da igreja de Nossa Senhora da Penha de Penedia é da primeira década dos anos 1700 e que a devoção ali estabelecida possivelmente



teria relação com o culto à Virgem da Penha da cidade do Rio de Janeiro (Freguesia de Irajá) a partir do que nos diz o historiador Augusto de Lima Junior:

Em 1709, um capitão da Frota da Índia, Luis de Figueirêdo Monterroio, Senhor de Terranho, sofrendo grave acidente em seu navio, e desembarcando para partir para a aventura do ouro nas Minas Gerais, foi com seus tripulantes até a pequena ermida de Irajá agradecer o milagre de sua cura e implorar à Senhora da Penha e fazer a promessa de erguer-Lhe, logo que chegasse às ambicionadas minas de ouro, uma capela para seu culto. Em sua mineração, cumpriu Monterroio a promessa erguendo a bela ermida de Nossa Senhora da Penha de Caeté, que deu nome à localidade, mandando vir de Portugal a imagem de dois palmos que lá se venera⁴⁵.

Já a fundação da Capela de Nossa Senhora da Penha da cidade de Pitangui, centro-oeste do estado mineiro, tem ligação direta com as bandeiras paulistas, o que nos leva a crer que possa haver alguma relação com a devoção à Virgem da colina da Penha de França de São Paulo, por onde passavam bandeirantes e outros viajantes a caminho das Minas Gerais. Com efeito, de acordo com Monsenhor Vicente Soares, a "Capela de Nossa Senhora da Penha (e de Santo Antônio) é um templo edificado pelos bandeirantes paulistas na paragem do Batatal, em 1720, sob a direção do Capitão José Bicudo, sogro do Velho da Taipa, Capitão Rodrigues Velho"⁴⁶.

A capela primitiva, estando quase em ruínas, foi demolida e deu lugar a uma nova, que "conserva o estilo da velha com predominação do barroco romano. A velha era pobre de valor artístico e só militava em seu favor o brasão de antiguidade, por ser obra dos bandeirantes paulistas"⁴⁷.

Uma reportagem veiculada pelo portal *G1*, em 2015, acerca do trabalho de restauração de peças do Instituto Histórico de Pitangui (IHP) faz referência à imagem de Nossa Senhora da Penha da antiga capela:

Ao todo, são 45 peças. Dentre elas estão a imagem de Nossa Senhora das Dores que foi salva do incêndio na antiga Matriz da cidade, em 1914, e a de Nossa Senhora da Penha trazida por bandeirantes paulistas no Século XVII, quando foi construída a primeira igreja da então Vila de Pitangui, em homenagem à santa⁴⁸.

Por sua parte, o jornal *Estado de Minas* apresentou uma matéria sobre a mesma temática, fazendo, igualmente, menção à imagem da Virgem da Penha, conforme se lê:

Outra imagem restaurada foi a de Nossa Senhora da Penha, trazida pelos primeiros brancos que desbravaram o então inóspito sertão do que viria a ser, em 1720, a capitania das Minas Gerais. Pitangui, hoje com cerca de 30 mil habitantes, foi fundada por bandeirantes paulistas que encontraram pepitas de ouro no morro conhecido atualmente como subida do Batatal. A imagem de Nossa Senhora da Penha, com 80 centímetros de altura e 40cm de largura, estava com a mão direita fixada com material inapropriado. Havia ainda uma camada de repintura⁴⁹.

Finalmente, apresentamos algumas informações históricas sobre a chegada da Virgem da Penha ao Distrito de Vitoriano Veloso, o Bichinho, que, presumivelmente, tem alguma influência do culto à Senhora da Penha de França da capital paulista.

Acerca da ereção da Capela do Bichinho assim nos fala Freitas:



No ano de 1729, os moradores do arraial do Bichinho, então pertencente à Freguesia de São José do Rio das Mortes, adquiriram provisão para erguimento de uma capela com a invocação de Nossa Senhora da Penha. Acreditamos que a construção dessa capela tenha se iniciado ainda na primeira metade do século XVIII, dando origem a um templo rudimentar e erguido com materiais precários⁵⁰.

Embasada nos relatos de Antonil (1711) acerca do bairro da Penha de França de São Paulo, os quais apresentamos anteriormente, Ermida levanta o pressuposto de a devoção à Senhora da Penha ter sido trazida ao Bichinho a partir da referida colina (entre o Tietê e o Aricanduva) da capitania de São Paulo:

O chamado “Caminho Velho”, que partia da vila de São Paulo para Minas Gerais, foi originariamente utilizado, e seu primeiro pouso, de uma viagem que duraria cerca de dois meses, era feito ainda na capitania de São Paulo entre o Rio Tietê e o Vale de Aricanduva (...). Esse elemento pode sugerir que a Virgem teria partido de São Paulo na bagagem das bandeiras, que eram regularmente acompanhados por um capelão⁵¹.

Precisamos esclarecer que, efetivamente, no povoado do Bichinho, existem duas imagens de Nossa Senhora da Penha de França, sobre as quais nos fala Ermida:

Ao longo da história das Minas setecentista, o pequeno e próspero arraial recebeu duas imagens da santa que “escolheu” para cultuar. Sem ser uma das mais populares entre as escolhas das irmandades mineiras coloniais, ou mesmo uma devoção de origem portuguesa, pois é de origem espanhola, a virgem de França percorreu um longo caminho até chegar ao altar do arraial do Bichinho. Duas imagens se encontram atualmente em Vitoriano Veloso, uma data da primeira metade do século XVIII e a outra da segunda metade, porém, apenas uma está no altar da igreja⁵².

De acordo com Ermida⁵³, ainda que a tradição popular considere a imagem menor da Virgem da Penha (datada da segunda metade do século XVIII e que se encontra num oratório de esmolter) como a primitiva, uma análise do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) atestou que a escultura mais antiga, isto é, aquela datada da primeira metade do século XVIII, é a maior, que hoje se encontra no altar-mor da Igreja do Bichinho. É a essa imagem maior e mais antiga, de origem portuguesa, a que vamos nos referir nas posteriores análises iconográficas.

Visando ao estabelecimento de um estudo artístico comparativo que nos ajude a pensar a transmissão e circulação da devoção a Nossa Senhora da Penha no eixo São Paulo – Minas Gerais (e, eventualmente, Rio de Janeiro), passamos, então, à análise iconográfica e iconológica dos exemplares escultóricos da Virgem da Penha de França. Desenvolveremos o estudo, precisamente, daquela imaginária que se estabeleceu e se cristalizou no Santuário e na Basílica de Nossa Senhora da Penha da capital paulista e nas capelas de Penedia (em Caeté), Pitangui e Vitoriano Veloso, o Bichinho (em Prados) – essas três últimas, cremos, pioneiras do culto à Virgem do Penhasco em Minas Gerais conforme procuramos atestar.

Trabalhadas em madeira policromada, encarnada (e, em alguns casos, dourada), as quatro imagens supracitadas apresentam o entalhe de uma figura feminina que carrega seu filho (coincidentemente, sempre no braço esquerdo). Consistem em representações da Virgem com o Menino nas quais o entalhador preocupou-se em



retratar Maria não com as vestes típicas de uma mulher hebreia dos tempos bíblicos em que viveu, mas fazendo uso de vestimentas e atributos da realeza, com mantos reais, coroa e cetro. Estamos diante de exemplares barrocos absolutamente inseridos no contexto contrarreformista de combate às heresias advindas do Protestantismo.

Consoante o que nos afirma Sebastián⁵⁴, frente à Reforma, a Igreja reagiu com o reconhecimento, por parte de teólogos católicos, da figura de Maria como triunfadora sobre as heresias, a grande combatente e vencedora dos ultrajes proferidos pelo Protestantismo nascente. As colocações de Lutero e Calvino eram comparadas às de Ário e Nestório, vencidos pelas verdades da fé católica. Essa reação da Igreja como uma verdadeira luta da fé ficou marcada em inúmeras obras de arte com grandes investimentos eclesiásticos.

Côncios desse contexto em que se desenvolve a arte barroca, tratemos, inicialmente, das vestimentas da Virgem e do Menino nos quatro exemplares escultóricos que sinalizamos acima.

Na imagem de Nossa Senhora da Penha de França da cidade de São Paulo [Fig.2], com cerca de 75 cm, o vestido da Virgem, em forma de túnica longa, é verde-claro e trabalhado com esgrafito. Preso ao pescoço por uma espécie de diadema vermelho, existe um manto azul-marinho com elementos fitomorfos em esgrafito e, ainda, relevo dourado (*pastiglio*) nas bordas e barras. Esse manto recobre as costas da Senhora e, diagonalmente, as pernas até a cintura, sobre a qual há uma cinta vermelha, que, neste caso, recorda a virgindade perpétua de Maria (e que nos remete à faixa ou cinta que observamos nas imagens de Nossa Senhora da Conceição e que evocam, de certa forma, o mesmo mistério, porém evidenciando a gravidez da Virgem). As vestes são longas e vão até o chão, encobrindo-lhe os pés. Ainda recobre inteiramente a Virgem, da cabeça aos pés, um manto em tecido branco, com formato triangular, preso ao topo da cabeça pela coroa – o que nos permite classificar tal escultura como imagem de semi-vestir, visto que o referido manto, provavelmente ofertado pela piedade popular como ex-voto há séculos, pode ser observado nas gravuras e registros fotográficos mais antigos da Virgem da Penha paulistana. Desse modo, Maria não permanece com a cabeça descoberta, uma vez que não existe um véu entalhado na escultura, deixando seus cabelos castanhos e ondulados totalmente à mostra, bem como suas pequenas orelhas. Já o Cristo infante, que a Virgem carrega, veste túnica marrom-clara decorada com esgrafito e presa à cintura também por uma cinta vermelha.

Por sua vez, a escultura de Nossa Senhora da Penha [Fig.3] que se venera na capela de Caeté – MG apresenta um panejamento bastante semelhante à de São Paulo, tanto no vestido (túnica) da Virgem quanto no manto que lhe cai a partir do pescoço sobre as costas e lhe recobre diagonalmente parte das pernas até a altura da cintura. Neste caso, temos claramente uma repintura sobre a policromia original, com um vestido cor-de-rosa, um manto azul-turquesa com forro azul-marinho e uma cinta



dourada. Vestido e manto possuem algumas flores estilizadas como elemento decorativo. Essas semelhanças entre as imagens do povoado de Penedia e da cidade de São Paulo contribuem para supormos com mais segurança a procedência portuguesa do exemplar paulistano, já que a de Caeté é oriunda de Portugal, conforme o relato da história do capitão Luis de Figueirêdo Monterroio. Existem, porém, alguns diferenciais das vestes da Virgem de Caeté em relação à da capital paulista, a saber:



[Fig. 2] Anônimo. *Nossa Senhora da Penha de França*. Séc. XVII. Madeira policromada e dourada. 75 x 30cm. Basílica de Nossa Senhora da Penha, São Paulo – SP. Fotografia: Arquivo da Basílica de Nossa Senhora da Penha (2019).



[Fig. 3] Anônimo. *Nossa Senhora da Penha de França*. Séc. XVIII. Portugal. Madeira policromada. 110 x 40cm. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Distrito de Penedia, Caeté – MG. Fotografia: Evelen Fátima das Mercês (2021).

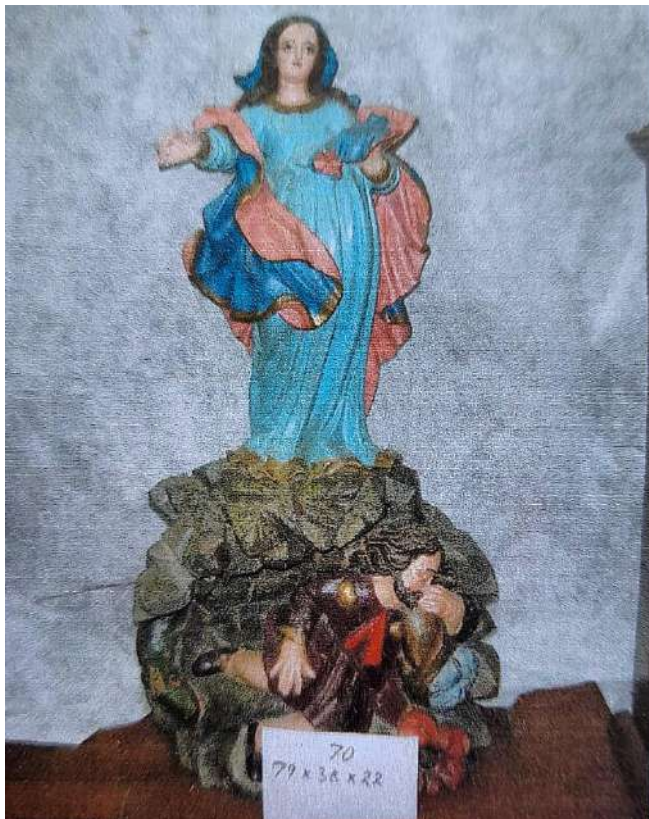
A imagem de Nossa Senhora da Penha de Penedia apresenta o entalhe de um segundo manto azul-marinho com forro branco descendo-lhe a partir dos ombros e recobrimdo toda a parte posterior da escultura, como que uma capa, fazendo as vezes daquele manto de tecido que encontramos na imagem paulistana. Também constatamos, nessa imagem mineira, uma espécie de véu (semelhante a uma ‘pala’, parte do hábito das religiosas), recobrimdo a cabeça e o pescoço, emoldurando o rosto e deixando cabelo e orelhas velados. Esse véu também pode ser observado na imagem de Nossa Senhora da Penha do Rio de Janeiro – RJ, igualmente de procedência



portuguesa. Já o Menino Jesus da Virgem da Penha de Caeté veste uma túnica branca com adornos dourados na gola e nas barras.

Sobre a imagem de Nossa Senhora da Penha de França de Pitangui [Fig.4], a partir dos registros fotográficos contidos em ficha catalográfica disponibilizada pelo Instituto Histórico e Geográfico do Município, constatamos nela um drapeado que sugere movimentação do corpo e das vestes, com aspecto um tanto ‘esvoaçante’. A Virgem veste uma túnica azul-turquesa, que lhe encobre os pés. Um manto em tom azul mais escuro com forro rosado, pendendo de seus ombros, recobre inteiramente as costas de Maria. Finalmente, sobre a cabeça da Senhora existe um véu também azul, que deixa parcialmente à vista seus cabelos bipartidos, castanhos e ondulados, cujas mexas recaem sobre os ombros. Existem frisos dourados na gola e nas barras das vestes. O braço direito está flexionado, mas não apresenta atributo algum. Também está ausente a imagem do Menino Jesus, que, muito provavelmente, estivesse apoiado por sobre a mão esquerda da Virgem, aberta e posicionada junto ao peito, como quem sustém algo ou alguém.

Ainda que iconograficamente a imagem da Penha de Pitangui não tenha muitos pontos em comum com aquela da Penha de São Paulo, não desconsideramos que a motivação para a chegada do nome da Virgem àquela localidade mineira se deva ao culto afamado da Senhora do penhasco paulistano junto aos bandeirantes.



[Fig. 4] Anônimo. *Nossa Senhora da Penha de França*. Séc. XVIII. Madeira policromada. 79 x 38cm. Museu Sacro de Pitangui - MG. Fotografia: Ficha catalográfica – Instituto Histórico e Geográfico de Pitangui.



Já as vestes da Virgem e o Menino representados na imagem de Nossa Senhora da Penha de França [Fig.5], policromada e dourada, que preside o altar-mor da igreja do Distrito de Vitoriano Veloso – MG, apresenta características demasiado particulares. O estofamento apresenta certo grau de requinte com a aplicação de esgrafito, pintura a pincel, punção e relevo (*pastiglio*) dourado e sugere bastante movimentação (sobretudo nas pernas) e leveza, evidenciadas pelo panejamento sinuoso e esvoaçante e pelas contorções da cintura – que se opõe à rigidez e frontalidade observadas, sobretudo, na postura da Virgem de São Paulo (o que é natural por se tratar de uma imagem mais antiga, provavelmente da primeira fase do período barroco, meados da primeira metade do século XVII), mas um pouco também na de Caeté.



[Fig. 5] Anônimo. *Nossa Senhora da Penha de França*. Primeira metade do séc. XVIII. Portugal. Madeira policromada e dourada. Capela de Nossa Senhora da Penha de França, Distrito de Vitoriano Veloso (Bichinho), Prados – MG. Fotografia: João Paulo de Freitas.

As cores das vestes da imagem da Penha do Bichinho são semelhantes às das imagens de Nossa Senhora da Conceição que circulavam no contexto luso-brasileiro



àquela época; e também o panejamento se aproxima daquele da imagem de Nossa Senhora da Penha que principiou essa devoção na cidade de Crato – CE. Dessa forma, na imagem de Nossa Senhora da Penha de Vitoriano Veloso, o Bichinho, Maria faz uso de uma túnica com manga revirada (evidenciando o forro verde-escuro) e uma subtúnica de mangas justas, cuja tonalidade prevalente, à distância, é de um verde-claro amarronzado. Pendendo a partir do ombro esquerdo, um manto azul-marinho com forro vermelho lhe recobre as costas e parte das pernas na parte anterior. Toda a vestimenta está ornada com detalhes dourados, flores e folhas. O Cristo menino está totalmente nu, assentado na mão esquerda da Mãe sobre um pequeno tecido branco e esboça um sinal de bênção com a mãozinha direita. Por fim, sobre a cabeça, a Virgem faz uso de um véu com tons claros e elementos decorativos dourados, o qual permite que seus cabelos castanho-claros fiquem à vista e duas mexas recaiam sobre o ombro direito.

Neste caso, embora a imagem seja procedente de Portugal e com uma iconografia da Virgem da Penha provavelmente já difundida e cristalizada em território lusitano, interessa-nos a possibilidade de a devoção (isto é, a difusão do nome da Senhora da Penha e o intento de implantá-lo no Bichinho) ser oriunda da capital paulista. Semeada essa devoção no solo do Bichinho, fez-se necessária, então, a encomenda de uma imagem da Virgem, ainda que com características diferentes daquela que já venerava há algum tempo em São Paulo e que talvez tenha motivado a escolha da Padroeira do novo arraial mineiro.

Concluindo a análise das vestimentas das virgens penhenses em estudo, é interessante apontarmos que, em todas as imagens, os pés estão ocultos pelo vestido longo, que chega a arrastar por sobre a superfície pisada por Maria. E o único exemplar que possui a cabeça descoberta, com seus cabelos bipartidos totalmente à mostra, é o de São Paulo, contrariando a imaginária portuguesa mais comum, que, geralmente apresenta o entalhamento de um véu, a exemplo da imagem venerada em Funchal.

Como já mencionamos, em todas as esculturas tratadas (à exceção daquela de Pitangui), temos a presença do menino Jesus⁵⁵, carregado pela Virgem Mãe no braço esquerdo. Nas imagens da Penha de São Paulo e Caeté, o Menino carrega um orbe azul à mãozinha esquerda, evocando a onipotência divina de Cristo sobre o mundo e o universo, reforçando o poder da Igreja e, no caso de Portugal e Espanha, talvez uma referência à política de expansão ultramarina dos reinos.

Passamos, agora, a tratar dos atributos presentes nas esculturas que analisamos. Em todas as peças evidencia-se, solenemente, a majestade de Maria – sinal da Igreja que combate e triunfa sobre as heresias, especialmente o movimento da Reforma – não apenas por meio do vestuário, mas também pelos atributos da coroa real sobre a cabeça da Senhora (e do Menino) e do cetro carregado por Maria à destra, evidenciado pelo braço levemente flexionado. Na imagem da Virgem da cidade de São Paulo



encontramos os dois atributos, sendo o cetro em ouro e as coroas em prata. Na imagem de Caeté, o cetro foi substituído por um buquê de flores ou folhagens coloridas, e o menino Jesus, diferentemente da Mãe, não possui coroa, mas um resplendor prateado. Já a escultura da Senhora da Penha de França do Bichinho apresenta também as coroas em prata e um cetro torneado. A imagem de Pitangui, no que lhe concerne, muito provavelmente apresentasse coroa e também cetro (conforme sugere o gestual da mão direita).

É imprescindível que tratemos, na sequência, também de outros atributos presentes nas imagens e que não estão relacionados à majestade ou realeza, mas são fundamentais para a identificação da imaginária estabelecida em torno da invocação mariana de Nossa Senhora da Penha de França. Estamos falando das representações que Maria tem aos pés, ou melhor, sobre as quais ela repousa. No exemplar paulistano, a Virgem pisa por sobre uma elevação lisa e arredondada, sem relevos, protuberâncias ou ranhuras e que, parece-nos, faz alusão a uma formação rochosa, um pequeno monte. Originalmente essa elevação era escura, de cor negra, mas recentemente, numa ‘restauração’ realizada em 2017, recebeu douramento que acabou descaracterizando o ‘penhasco’ em que Nossa Senhora repousa e que alude, provavelmente, à serra da Penha de França, que nomeia essa invocação mariana.

Nas imagens da Virgem da Penha dos Distritos de Penedia e Vitoriano Veloso, fica bastante evidente o penhasco sobre o qual se apoia a Virgem com o Menino. A de Caeté apresenta uma elevação maior, em tons de marrom-escuro. O monte que se observa na imagem do povoado do Bichinho tem tons que variam entre o marrom-claro e o cinza, garantindo o aspecto pedregoso. Já, a imagem da Senhora de Pitangui encontra-se sobre um penhasco de tons verdes e acinzentados, dotado de um diferencial: incrustado no monte, existe a figura de um peregrino reclinado e dormindo, do qual trataremos a seguir. Interessante que a vestimenta marrom do homem tem certa semelhança com aquela relativa à imaginária de santos peregrinos, tais como São Tiago ou São Roque.

Um singularismo do exemplar escultórico de Nossa Senhora da Penha de França que se encontra no retábulo-mor da igreja do Bichinho diz respeito ao jacaré verde que está posicionado no lado esquerdo do monte rochoso sobre o qual pisa Maria – o que rendeu à Virgem a invocação popular de “Nossa Senhora do Bichinho”, que, segundo Freitas⁵⁶, pode ser uma das razões pelas quais o povoado recebeu tal nome. Esse jacaré é, na verdade, uma variação do chamado lagarto da Penha de França, relacionado ao Santuário de Nossa Senhora da Penha de França da cidade de Lisboa.

Esta nova iconografia foi baseada na história de um milagre realizado neste santuário, onde um peregrino exausto adormece sobre um relvado e é despertado por um lagarto antes de ser picado por uma serpente. Estes novos figurantes são imediatamente incorporados à iconografia da santa com diversas variações, aparecendo por vezes a imagem de um crocodilo ou de um jacaré no lugar do lagarto, influência de forma bastante significativa dos regionalismos, principalmente nas representações de fatura mais popular⁵⁷.



Interessante apontarmos que história semelhante acontece na Freguesia de Irajá, na cidade do Rio de Janeiro, principiando, com o capitão Baltazar de Abreu Cardoso, a devoção a Nossa Senhora da Penha por lá em 1635. Curiosamente, a imagem primitiva de Nossa Senhora da Penha de França que hoje se venera no Santuário-Basílica do Rio de Janeiro, datada do final do século XVII, não apresentava, originalmente, as figuras de Baltazar, a cobra e o lagarto – figurantes que, junto com a representação de uma montanha pedregosa, foram acrescentados à base da imagem apenas posteriormente. No entanto, essa representação iconográfica da Senhora da Penha acompanhada das demais figuras foi uma das que mais se difundiu no Brasil, muito provavelmente irradiada do Rio de Janeiro e não de Lisboa. De qualquer forma, sabemos que, no caso da imagem do Bichinho, a referência iconográfica é absolutamente ligada à imaginária lisboeta da Virgem da Penha, uma vez que a referida escultura tem procedência portuguesa.

Já a figura masculina de um peregrino aos pés da Virgem de Pitangui está, possivelmente, também associada à tradição portuguesa, porém omitindo a representação do lagarto (ou jacaré) e da serpente. Provavelmente porque apoiada na lenda do peregrino português e influenciada pelo contexto histórico local, a tradição popular de Pitangui associe aquela figura masculina a um garimpeiro que teria sido atacado pela serpente.

Ressaltamos, neste ponto, outra referência importante, desta vez em relação às cores. Como afirmamos, a imagem de Nossa Senhora da Penha do Distrito de Penedia no Município de Caeté, a mais antiga dessa invocação da Virgem no estado mineiro, apresenta uma repintura em que prevalecem o cor-de-rosa e o azul-turquesa nas vestes, além de um véu branco. As mesmas cores prevalecem na Senhora da Penha de Pitangui. E são essas exatamente as colorações que compõem a vestimenta da imagem de Nossa Senhora da Penha da capital fluminense na atualidade. Todavia não sabemos se as cores originais da imagem de Caeté eram também essas (o que é plausível de ser pensado por existir ali forte relação histórica com o Rio de Janeiro [Fig.6], de acordo com a narrativa breve apresentada) ou se temos apenas uma influência mais contemporânea, presente na repintura da mesma.

Nesse sentido, convém, ainda, apontarmos que a escultura mais antiga de Nossa Senhora da Penha no Brasil [Fig.7], a do Convento da Penha, em Vila Velha – ES, chegada ao país, em 1570, sendo uma imagem de vestir, possui roupagem, igualmente, nas cores rosa e azul, como se convencionou representá-la nos últimos tempos. (Cores, inclusive, que coincidem com as da bandeira do estado do Espírito Santo, do qual a Virgem da Penha é a Padroeira oficial). Temos, assim, mais um santuário da Penha que, ao lado daquele do Rio de Janeiro, corrobora e estratifica a identificação cromática de Nossa Senhora da Penha com as cores rosa e azul-claro (curiosamente, variações mais suaves do vermelho e azul-marinho, típicos da Imaculada Conceição), influenciando enormemente na concepção iconográfica da mesma no Brasil e,



consequentemente, na sua produção artística. Não raras vezes, por conta dessas cores tão características, bem como pela presença do Menino aos braços e dos atributos da coroa e do cetro, a Virgem da Penha acaba sendo confundida com Nossa Senhora Auxiliadora, cujas representações populares são mais contemporâneas.



[Fig. 6] Anônimo. *Nossa Senhora da Penha de França*. Séc. XVII. Portugal. Madeira policromada. 84cm (sem base com o monte e as figuras do homem e dos animais). Santuário-Basilica de Nossa Senhora da Penha de França, Rio de Janeiro - RJ. Fotografia: Jussara Faria Cestari (2021).



[Fig. 7] Anônimo. *Nossa Senhora da Penha*. Séc. XVI. Portugal. Madeira policromada. Convento da Penha, Vila Velha – ES. Fotografia: Frei Róger Brunorio OFM.



INRI



Já que tratamos de figuras e personagens que estão aos pés da Virgem da Penha, parece pertinente, nesta altura, mencionarmos a existência (ou não) de anjos nas imagens em questão. As figuras angélicas estão ausentes nos exemplares de Penedia, Pitangui e do Bichinho; por outro lado, notamos a presença de querubim na imagem de São Paulo: um *putto* que está centralizado aos pés da Virgem. Curiosamente, nenhuma das peças analisadas possui um trio de querubins (talvez nos reportando à Santíssima Trindade), como se constata na imagem de Nossa Senhora da Penha preservada na Igreja Matriz de Nossa Senhora Mãe dos Homens em Porto Feliz – SP [Fig.8] e nas imagens de Nossa Senhora da Penha do Distrito de Penha de França, em Itamarandiba – MG [Fig.9].

[Fig. 8] Anônimo. *Nossa Senhora da Penha*. Séc. XVIII. Madeira policromada. Igreja Matriz de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Porto Feliz – SP. Fotografia: Flávio Torres



[Fig. 9] Anônimo. *Nossa Senhora da Penha de França*. Séc XVIII (?). Madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora da Penha de França, Distrito de Penha de França, Itamarandiba – MG. Fotografia: Gelte Guimarães.



Do ponto de vista teológico, a presença dos anjos recorda-nos o entendimento da Virgem Maria como Rainha dos Anjos (*Regina Angelorum*), aludindo diretamente ao Mistério da sua Assunção (*Regina in caelum assumpta*), proclamado dogma em 1950, mas cultuado no Oriente séculos antes com a comemoração da Dormição de Nossa Senhora (*Dormitio Mariae Virginis*), que, no contexto luso-brasileiro, manifestou-se, sobretudo, no período colonial (mas que ressoa até os dias atuais), no culto a Nossa Senhora da Boa Morte e da Glória ou Assunção, veneradas por Irmandades e/ou Confrarias de mesmo nome, que ergueram altares ou igrejas em honra da Senhora Morta e Assunta aos céus. A bem da verdade, as figuras dos anjos aos pés da Virgem sintetizam e evocam diversas invocações de Maria hoje incorporadas à Ladainha Lauretana.

Acerca dos semblantes da Mãe de Jesus representados na estatuária de São Paulo, Penedia, Pitangui e Bichinho temos expressões bastantes diferentes e características. O exemplar de São Paulo, por seu turno, possui olhos de vidro e lábios semicerrados, que esboçam um sorriso discreto e deixam os dentes à mostra. A imagem de Penedia, ao que tudo indica, não dispõe mais da carnação original. A de Pitangui aparenta ter feição serena, com olhar direcionado para cima. Finalmente, a Senhora do Bichinho tem uma feição mais sóbria e olhar bastante expressivo e frontal, direcionado ao seu observador.

Enfim, ao estudarmos a difusão e a variação iconográfica do culto a Nossa Senhora da Penha de França no Brasil, procuramos determinar um recorte histórico e artístico no eixo São Paulo – Minas Gerais, mas que também estabelece pontes com Espanha, Portugal, Rio de Janeiro, Goiás (para onde a devoção possivelmente se irradiou a partir do território mineiro) e outros lugares aqui mencionados ou não, como num ‘mapeamento devocional’. Essa abordagem nos possibilita, justamente, pensar na devoção em circulação, o que nos remete à ideia de irradiação e série (sequência) dessa invocação mariana por diversos lugares e em tempos distintos. Tantas influências e vários fatores sociais, políticos, econômicos e culturais, para muito além do contexto estritamente religioso, contribuíram para a construção e o desenvolvimento do culto a Nossa Senhora da Penha. De fato, as

[...] imagens sagradas nunca foram assunto exclusivo da religião, mas também (e sempre) da sociedade que se expressava na religião e por meio dela. (...) O papel real das imagens religiosas (...) não pode, assim, ser entendido unicamente em termos de conteúdo teológico⁵⁸.

Ora, comumente, ao se pensar numa dada devoção, busca-se entender o seu desenvolvimento ou sua ocorrência em um determinado lugar, num recorte bastante pontual. Nosso objetivo aqui, contudo, consistiu na compreensão da devoção de forma mais ampla: não isolada ou circunscrita a uma região, mas em diálogo com outras tantas paragens e outros contextos. Partindo, então, de um estudo artístico comparativo de teor iconográfico e iconológico, embasado na metodologia estabelecida por Panofsky, buscamos analisar exemplares escultóricos da Virgem da



Penha de França, de modo particular aqueles da capital paulista e das capelas de Penedia (em Caeté), Pitangui e Vitoriano Veloso (em Prados). A partir desse entendimento dinâmico da imaginária devocional, sem a pretensão de determinar conclusões, levantamos hipóteses de semelhanças, distinções e singularismos simbólicos. Esses elementos nos ajudam a compreender a problemática de transmissão do culto e do nome de Nossa Senhora da Penha de França, desde São Paulo a Minas Gerais, bem como as particularidades, lacunas e evidências que advêm desse itinerário de fé, história e arte e que permanece tão instigante quanto os caminhos percorridos nas rotas dos séculos passados entre esses dois estados.

Notas e bibliografia

¹ MADEIRA, Fernando; AVILEZ, Larissa. Festa da Penha 2021: veja fotos da Romaria das Famílias. **A Gazeta**. 11 abr 2021. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/fotos/festa-da-penha-2021-veja-fotos-da-romaria-das-familias-0421>. Acesso em: 11 abr. 2021.

² FESTA das Neves e Romaria da Penha se tornam Patrimônio Cultural da PB. **Jornal da Paraíba**. João Pessoa, 29 ago. 2019. Disponível em: https://jornaldaparaiba.com.br/noticias/vida_urbana/2019/08/29/festa-das-neves-e-romaria-da-penha-se-tornam-patrimonio-historico-cultural-e-imaterial-da-pb. Acesso em 15 ago. 2020.

³ ARQUIDIOCESE DE OLINDA E RECIFE. **Nossa Senhora da Penha**. Disponível em: <https://www.arquidiocesolindarecife.org/nossa-senhora-da-penha/>. Acesso em 2 fev. 2021.

⁴ DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO – PREFEITURA DE GUARINOS. **Fé e devoção marcaram os 268 anos de romaria em Guarinos**. Disponível em: <http://guarinos.go.gov.br/novo/fe-e-devocao-marcaram-os-268o-anos-de-romaria-em-guarinos/>. Acesso em: 13 maio 2020.

⁵ FERNANDES, Rafael. Festa da Penha completa 385 anos com missa, queima de fogos e carreata. **Diário do Rio**. Rio de Janeiro, 23 out 2020. Disponível em: <https://diariodorio.com/festa-da-penha-completa-385-anos-com-missa-queima-de-fogos-e-carreata/>. Acesso em 11 nov. 2020.

⁶ CENTENAS de fiéis participam da 21ª Caminhada da Penha em Votorantim. **G1 Sorocaba e Jundiá**, 28 abr 2019. Disponível em: <https://diariodorio.com/festa-da-penha-completa-385-anos-com-missa-queima-de-fogos-e-carreata/>. Acesso em 8 set. 2020.

⁷ PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **Penha comemora 351 anos com festa, caminhada, exposições e desfiles**. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/penha/noticias/?p=86724>. Acesso em: 30 ago. 2020.

⁸ BLOG DOS JORNALISTAS. Festa de Nossa Senhora da Penha, em Atafona, acontece com 30% da capacidade e transmissão online. **Jornal On-line Terceira Via**, 12 abr. 2021. Disponível em: <https://www.jornalterceiravia.com.br/2021/04/12/festa-de-nossa-senhora-da-penha-em-atafona-acontece-com-30-da-capacidade-e-transmissao-online/>. Acesso em 12 abr. 2021.

⁹ COLUNGA, P. Alberto. **Santuario de la Peña de Francia**. Salamanca: Editorial San Esteban, 1990, p.23-26.

¹⁰ FILHO, Atílio Colnago. Senhora da Penha: ícone da fé quinhentista no Espírito Santo. **Revista Farol**, Vitória, n. 7, 2006. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11466/8040>. Acesso em 25 mar.2021, p. 80.

¹¹ MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**. São Paulo: Vozes, 2008, p. 80.



- ¹² GALVÃO, Lúcia Noya; RATIS, Salomé. Da religiosidade canônica à popular: a Basílica da Penha do Recife – Pernambuco. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 1, n. 2, jul. 2003. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/489/315>. Acesso em: 8 abr.2021.
- ¹³ BEZERRA, Mara Danuza (Org). **Araçariguama: cidade portal do interior**. São Paulo: Sowilo, 2017, p. 28.
- ¹⁴ CAPELA da Penha poderá ser tombada pelo Estado. **Folha de Votorantim**, Votorantim, 10 mar. 1994, p.5.
- ¹⁵ BONTEMPI, Sylvio. **Penha Histórica**. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 2001, p. 33.
- ¹⁶ SANTOS, Valdir dos; FAUSTINO, Maria Aparecida. **Igreja Matriz de N. S. Mãe dos Homens – História, Arte, Espiritualidade**. [s.l.:s.n] 2004, p. 11.
- ¹⁷ CHAVES, José Maria da Conceição. **Memórias do antigo Arraial de Nossa Senhora da Penha de França da Laje**, atual cidade de Resende Costa, desde os proêmios de sua existência até os dias presentes. Resende Costa. Amirco, 2014, p. 74.
- ¹⁸ DIOCESE DE GUAXUPÉ. Paróquia Nossa Senhora da Penha – Passos – MG. Disponível em: <https://guaxupe.org.br/paroquias/paroquia-nossa-senhora-da-penha-passos-mg>. Acesso em: 8 set. 2020.
- ¹⁹ PARÓQUIA NOSSA SENHORA DA PENHA – BARBACENA – MG (Canal). **Fotos da antiga igreja de Nossa Senhora da Penha**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qmzuwp24k80>. Acesso em: 15 set. 2020.
- ²⁰ BONTEMPI, *op. cit.*, p. 24.
- ²¹ ARROYO, Leonardo. **Igrejas de São Paulo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 176-177.
- ²² ARROYO, *op. cit.*, p. 176-177.
- ²³ ARROYO, *op. cit.*, p. 176-177.
- ²⁴ BONTEMPI, *op. cit.*, p. 26-28.
- ²⁵ BONTEMPI, *op. cit.*, p. 25.
- ²⁶ BONTEMPI, *op. cit.*, p. 56.
- ²⁷ BONTEMPI, *op. cit.*, p. 59-61.
- ²⁸ BONTEMPI, *op. cit.*, p. 50.
- ²⁹ ARROYO, *op. cit.*, p. 178.
- ³⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão: Ensaio Sobre o Barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 73.
- ³¹ JESUS, Edson Penha. **Penha: de Bairro Rural a Bairro Paulistano**. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). Universidade de São Paulo. Orientação Margarida Maria de Andrade. São Paulo, 2006, p. 62.
- ³² DINIZ, Firmo de Albuquerque. **Notas de Viagem**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978, p. 48.
- ³³ BOMTEMPI, *op. cit.*, p. 52.
- ³⁴ BOMTEMPI, *op. cit.*, p. 63.
- ³⁵ BOMTEMPI, *op. cit.*, p. 64.
- ³⁶ ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013, p. 187.
- ³⁷ REZENDE, Ana Maria Nogueira. **Fluxos globais no século XVIII: a produção do *modus vivendi e operandi* no entorno da Estrada Real Picada de Goiás**. Dissertação de Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017, p. 58.
- ³⁸ TOLEDO, Francisco Sodero. Desbravamento e povoamento no Vale do Paraíba paulista no final do século XVIII. **Revista da Faculdade Salesiana**. Lorena, n. 25, p.50, 1976 (parênteses nossos).
- ³⁹ BOMTEMPI, *op. cit.*, p. 64.
- ⁴⁰ PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **O Bairro da Penha de França**. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/HB_penha_1285346695.pdf. Acesso em: 8 jun.2021.
- ⁴¹ PRADO JR., 1986 apud REZENDE, *op. cit.*, p.144.
- ⁴² MARQUES, G. apud PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, *op. cit.*, p. 14.



⁴³ LIMA, Leandro Santos de. **Bandeirismo paulista: o avanço na colonização e exploração do interior do Brasil (Taubaté, 1645 a 1720)**. Dissertação de Mestrado em História apresentada à Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, p. 25.

⁴⁴ De acordo com relatos orais de moradores do Distrito, as origens do povoado remetem ao ano de 1839, a partir de uma aparição de Nossa Senhora a um escravo. Também há referências a essa aparição no *Dossiê para o Tombamento da Igreja de Nossa Senhora da Penha pelo Conselho Deliberativo de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural do Município* de 1998 (p. 19), fornecido pela Secretaria Municipal de Esportes, Lazer, Cultura e Turismo da Prefeitura Municipal de Itamarandiba – MG.

⁴⁵ LIMA JÚNIOR, Augusto de. **História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens e principais invocações**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1956, p. 172.

⁴⁶ SOARES, Monsenhor. **A História de Pitangui**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1972, p. 137-138.

⁴⁷ SOARES, *op. cit.*, p. 137-138.

⁴⁸ WELBERT, Ricardo. Imagens sacras com mais de 300 anos são restauradas em Pitangui. **G1 Centro-Oeste de Minas**. 11 jan. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/mg/centro-oeste/noticia/2015/01/imagens-sacras-com-mais-de-300-anos-sao-restauradas-em-pitangui.html>. Acesso em 13 maio 2021.

⁴⁹ LOBATO, Paulo Henrique. Imagens religiosas são recuperadas em Pitangui. **Estado de Minas**, 19 maio 2015. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/05/19/interna_gerais,648927/historia-cercada-de-carinho.shtml. Acesso em: 16 jul. 2021.

⁵⁰ FREITAS, João Paulo de. **“No meio do Bichinho tinha uma pedra” – Estudo sobre a Igreja de Nossa Senhora da Penha de Vitoriano Veloso**. Bacharelado em História apresentado ao curso de graduação em História. Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, 2017, p. 15.

⁵¹ ERMIDA, Vera. **De Arraial do Bichinho a Distrito de Vitoriano Veloso: a confecção artesanal das narrativas identitárias de um povoado nas Minas Gerais do Brasil**. Tese de Doutorado em Estudos Contemporâneos apresentada à Universidade de Coimbra. Coimbra, 2018, p. 183.

⁵² ERMIDA, *op. cit.*, p. 181.

⁵³ ERMIDA, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁴ SEBASTIÁN, Santiago. **Contrarreforma y Barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas**. Madrid: Alianza, 1989, p. 195-196.

⁵⁵ Sabemos ser bastante comum e tradicional em algumas comunidades católicas o gesto piedoso de se vestir a imagem do Menino Jesus carregado pela Virgem (ou por algum outro santo, como Santo Antônio ou São Benedito), mesmo que, no entalhe, o Cristo não esteja nu. Isso acontece, de modo geral, como um pagamento de promessas, de forma que a veste funcione como ex-voto. Não é o caso do Menino da Virgem da Penha de São Paulo, que, ao que tudo indica, inclusive por fotos e estampas mais antigos, nunca recebeu algum tipo de roupa sobre a escultura. Também não observamos vestes de tecido na imagem de Caeté. Tal vestição do Cristo infante verificamos, por exemplo, nas imagens de Nossa Senhora da Penha de França de Lisboa – Portugal, Vila Velha – ES, Itapira – SP, João Pessoa – PB, Crato – CE, Itamarandiba – MG e do Bichinho- MG, sobretudo por ocasião das Festas da Padroeira, novenas ou procissões. Por outro lado, a figura de Maria também recebe mantos de tecido em lugares diversos, tal como em Lisboa – Portugal, Vista Alegre – Portugal, Vila Velha – ES, Rio de Janeiro – RJ, Crato – CE, Itapira – SP, Atafona – RJ e, claro, São Paulo, conforme mencionado.

⁵⁶ FREITAS, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷ FILHO, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁸ BELTING, Hans. **Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte**. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010, p. 3.

Artigo enviado para publicação: 16/08/2021

Artigo aceito para publicação: 18/11/2021



Tradições ininterruptas. A continuidade da azulejaria barroca lusó-brasileira na obra de Adriana Varejão | *Alessandra Castelo Branco Bedolini*

doutora pela FAU – USP e docente de teoria e história da arquitetura e do urbanismo junto ao curso de arquitetura e urbanismo da FLAM-FAAM – Centro universitário (São Paulo) | albedolini@gmail.com

Resumo: Considerada uma das manifestações artísticas mais intimamente ligadas à cultura lusitana, a azulejaria tem se configurado, no decorrer dos séculos, como um elo incindível entre arquitetura e artes plásticas. Os revestimentos cerâmicos começaram a se afirmar em Portugal a partir do século XV; sucessivamente, devido ao seu notável desempenho técnico-funcional e às suas inculcáveis possibilidades decorativas, eles foram exportados nas colônias ultramarinas. No Brasil, as peças cerâmicas começaram a ser introduzidas nas décadas iniciais do século XVI. O período de mais ampla difusão dos painéis cerâmicos, contudo, corresponde à primeira metade do século XVIII, concomitantemente com a afirmação da linguagem barroca. O presente artigo tem como objetivo a análise das principais características da azulejaria brasileira do período barroco. A investigação será elaborada em duas fases. Em primeiro lugar, construir-se-á uma contextualização histórica do tema, a fim de reforçar a relação de interdependência que intercorre entre a arquitetura lusó-brasileira e os painéis cerâmicos. Em seguida, propor-se-á uma investigação historiográfica retrospectiva, analisando uma obra contemporânea exposta no Instituto Inhotim: Celacanto provoca maremoto (2008) da artista carioca Adriana Varejão. Através de um exame minucioso dos diversos aspectos constitutivos da obra – materiais, cromáticos, compositivos, espaciais – tentar-se-á traçar, da maneira mais completa possível, uma panorâmica dos principais atributos da essência barroca, numa demonstração de como em alguns casos, através dos ensinamentos do presente, é possível conhecer o passado.

Palavras-chave: Azulejaria, Barroco, Celacanto, Adriana Varejão, Inhotim

Unbroken traditions.

The continuity of Luso-Brazilian baroque tiles in Adriana Varejão's work.

Abstract. Considered one of the artistic manifestations most closely linked to Portuguese culture, tiles have become, over the centuries, an indispensable link between architecture and plastic arts. Ceramic tiles began to be used in Portugal from the 15th century onwards; successively, due to their remarkable technical-functional performance and their inculcable decorative possibilities, they were exported to overseas colonies. In Brazil, ceramic pieces began to be introduced in the initial decades of the 16th century. The period of widest diffusion of ceramic panels, however, corresponds to the first half of the 18th century, concomitantly with the affirmation of the Baroque language. This article aims to analyze the main characteristics of Brazilian tiles from the Baroque period. The investigation will be carried out in two phases. First, will be built a historical contextualization of the theme, in order to reinforce the interdependent relationship between Portuguese-Brazilian architecture and ceramic panels. Then, will be proposed a retrospective historiographical investigation, analyzing a contemporary work exhibited at the Inhotim Institute: Celacanto provoca maremoto (2008) by the Rio de Janeiro artist Adriana Varejão. Through a thorough examination of the various constituent aspects of the work - materials, chromatic, compositional, spatial - an attempt will be made to outline, as completely as possible, an overview of the main attributes of the Baroque essence, in a demonstration of how, in many cases, through the teachings of the present, the past can be known.

Key-Words: Tiling; Baroque; Celacanto; Adriana Varejão; Inhotim.



A importância da produção azulejar na cultura luso-brasileira: contextualização histórica do tema

A azulejaria em Portugal

A partir do final do século XVIII e ao longo do século XIX, importantes descobrimentos arqueológicos em sítios do Oriente Próximo revelavam para as culturas ocidentais a existência de alguns exemplares de belíssimos ladrilhos cerâmicos realizados pelas civilizações mesopotâmicas com o objetivo de revestir – como elementos de reforço, mas também de embelezamento – as muralhas de suas cidades, erguidas em frágeis tijolos crus. Tais revestimentos cerâmicos foram observados principalmente nos sítios arqueológicos correspondentes às cidades assírias do século VIII a.C. e aos centros urbanos persas, como Susa e Persépolis (séculos V e VI a.C.). Um dos exemplos mais relevantes e conhecidos em nível internacional desse tipo de arte são as peças produzidas para adornar a celebre Porta de Ishtar da antiga cidade de Babilônia (sec. VII a.C.), atualmente conservada no *Pergamonmuseum* de Berlim. O esplendor das cerâmicas esmaltadas reveladas pelos arqueólogos cativou o Ocidente e propiciou, Europa afora, um intenso revival no emprego desse material em arquitetura.

Em Portugal, contudo, o uso das cerâmicas como elementos de embelezamento das superfícies arquitetônicas já havia se consolidado a partir do final do século XV, início do século XVI, em uma cada vez mais sólida tradição nacional. Responsáveis pela difusão da azulejaria na Península Ibérica haviam sido as culturas muçulmanas que, mantendo um contato mais próximo com o Oriente, já vinham assimilando estas técnicas desde meados do século IX. No final do século XV, período coincidente com o florescimento do estilo tardo gótico que, em terras lusitanas, ficou conhecido como *manuelino*, quantidades ingentes de azulejos *mudéjar* começaram a ser importadas em território português. A maioria das peças era produzida por artesãos de origem mourisca em Sevilha, cidade que, segundo Alcântara, deteve o “monopólio do mercado durante toda a primeira metade do século XVI”¹. De lá as cerâmicas eram enviadas, via navio, para o porto de Lisboa. Inicialmente, por serem consideradas produtos caros, as peças eram aplicadas prevalentemente nas superfícies dos ambientes internos ou intermediários (*loggias*, alpendres, pátios e claustros), diferentemente do que acontecia nos países muçulmanos, onde as mesmas também costumavam ser utilizadas de maneira corriqueira como revestimentos externos.

A majólica caracteriza-se pelo vidrado branco opaco que reveste a superfície da peça cerâmica. Este vidrado, constituído essencialmente por uma frita de sílica, de óxidos de chumbo e estanho, e de fundentes como óxidos de potássio e/ou de sódio, é aplicado na peça cerâmica já cozida (em chamota) em forma de suspensão aquosa, formando uma camada fina de pó após a água ser absorvida. A pintura dos motivos decorativos é realizada directamente nesta camada, utilizando como colorantes óxidos metálicos em suspensão aquosa [...] ².



Entre os artesãos italianos que contribuíram ao aperfeiçoamento desta técnica, os mais célebres foram, provavelmente, os integrantes da família Della Robbia de Florença, os quais, entre os séculos XV e XVI, afinaram uma técnica de vitrificação inédita – e ainda hoje não completamente explicada – à base de óxido de estanho, óxido de chumbo, areias de silício e elementos alcalinos, que fazia literalmente resplandecer suas majólicas brancas e azuis, criando efeitos amplamente apreciados.

Outras peças chegavam a Portugal do norte da Europa: a maioria provinha de Antuérpia e era fabricada nas oficinas de artesãos ceramistas italianos estabelecidos em Flandres. Graças a eles, encetou-se o processo que mais adiante, no começo do século XVII, propiciou a excelência das cerâmicas produzidas nos Países Baixos: especialmente famosas foram, nesse contexto, as peças brancas e azuis produzidas na cidade holandesa de Delft. Em seguida, artesãos flamengos fixaram-se em Sevilha e, finalmente, em Lisboa, dando finalmente vida à produção nacional de azulejos.

Apesar de não terem sido produzidos em terras lusitanas desde as batidas iniciais de sua aplicação na construção civil, os ladrilhos cerâmicos tiveram, desde o início, uma conexão inédita com a cultura arquitetônica portuguesa, adquirindo uma significância sem precedentes dentro das praxes projetuais:

70

70

Não sendo um material de origem portuguesa, o azulejo teve em Portugal uma utilização sem paralelo no mundo. A sua ininterrupta, profusa e original utilização desde o século XVII faz com que já tenha sido considerada a nossa [dos portugueses] arte decorativa por excelência. Mas o azulejo português supera largamente o papel meramente decorativo – os azulejadores nacionais demonstraram desde cedo uma surpreendente capacidade de aproveitar as potencialidades deste material como definidor e estruturador dos espaços arquitectónicos, alcançando uma grande variedade de soluções decorativas que têm em comum a escala monumental³.

A partir da segunda metade do século XVI, graças à difusão do ‘saber fazer’ flamengo, a indústria nacional portuguesa – concentrada principalmente nos polos de Lisboa e do Porto – começou a produzir azulejos em grande escala. Desenvolveram-se então diferentes ‘linhas’ decorativas, tanto geometrizarantes quanto figurativas:

No início do século XVII, o azulejo adquire um papel preponderante como elemento decorativo na arquitetura portuguesa. Condicionantes políticas e econômicas resultantes do domínio filipino, deram origem a uma época de crise nacional que coincidiu com uma arquitetura exteriormente pobre que se pretendia equilibrar através da ornamentação interior, o que conduziu ao aumento de encomendas de azulejos para revestir paredes interiores de igrejas e conventos. Os padrões desenvolvem-se a partir das composições *de caixilho*⁴ do século anterior e tornam-se mais complexos, ao mesmo tempo que se conjugam padrões diferentes numa mesma parede – a estes painéis dá-se o nome de *tapetes* (ou *azulejaria de tapete*). A escala monumental permanece sempre presente, assim como uma cada vez mais perfeita adaptação aos elementos arquitectónicos, conseguidas pela maestria dos azulejadores portugueses, o que faz desta época uma das mais criativas da azulejaria nacional⁵.

No final do século XVII, substituindo a colorida tradição mourisca, começou a se afirmar a tendência monocromática, de procedência holandesa, caracterizada pela prevalência das tonalidades branca e azul – peculiaridade que se tornaria típica de toda a produção barroca portuguesa. As tonalidades de azul – extremamente variáveis, em



um leque que contempla tons de muito claros a muito escuros, ou até mesmo acinzentados – eram obtidas através da aplicação de pigmentações à base de óxido de cobalto (CoO) na camada pictórica das peças. A cor azul era utilizada tanto para traçar os contornos das figuras, quanto para realizar o preenchimento das mesmas. Na época, o minério de cobalto mais difundidamente utilizado na Europa provinha, geralmente, das minas alemãs, mais especificamente as que ficavam próximas das cidades de Freiberg e Schneeberg, já exploradas a partir de meados do século XVI⁶.

Na passagem entre os séculos XVII e XVIII, a azulejaria portuguesa alcançou seu auge, coincidente com a afirmação, no país, do estilo barroco, cuja introdução remonta, mais especificadamente, à década de 1680. É, esse, o período conhecido como *Grande Produção Joanina*, caracterizado pelo tratamento pictórico de molduras e relevos e pela exploração das técnicas do *trompe l'oeil* mediante emprego de azulejos lisos, numa conexão cada vez mais estreita entre painéis cerâmicos e cultura nacional. Ao insistir sobre a ligação indissociável que intercorre entre a tradição azulejar e a arte portuguesa, Benedito Lima de Toledo cita um trecho do texto *História Concisa de Portugal*, do historiador José Hermano Saraiva:

A azulejaria e a talha são as grandes criações da arte portuguesa do século XVII. Aí não tivemos mestres estrangeiros; os ceramistas e entalhadores eram artistas do povo (de pouquíssimos se conservam os nomes) e a evolução desses gêneros reflete a cultura e o gosto populares com a sua devoção festiva e as reminiscências da arte oriental⁷.

Com o fim do reinado de D. João V, em 1750, verificou-se uma mudança drástica no gosto decorativo: a veemência barroca dissolveu-se nas formas mais delicadas do rococó. Durante a chamada *Fase Pombalina*, sucessiva ao terremoto de 1755, o Primeiro Ministro de Dom João VI, Marquês de Pombal, foi responsável pela implantação de manufaturas industrializadas em Portugal, que acabaram alterando as técnicas produtivas tradicionais de diversos artefatos, entre os quais, os azulejos. Nesse período, dominaram a cena os típicos motivos concheados, as atmosferas caracterizadas por uma menor dramaticidade e o retorno à policromia: os painéis apresentavam desenhos graciosos em tons verde, amarelo, avinhado e azul tênue, “cujas tonalidades mais suave difere do cobalto vibrante da azulejaria barroca”⁸.

No final do século XVIII, o rococó começou a ceder o passo às formas neoclássicas, características do reinado de Dona Maria I. Menos volumétricas e mais flamejantes, elas eram frequentemente inspiradas em temas românticos. Nesta sede, a contextualização histórica do tema, em âmbito português, limitar-se-á à época neoclássica. Pelo contrário, ao apresentar o papel da azulejaria no Brasil, a narração prosseguirá até o período modernista, com o objetivo de ilustrar as contribuições dos painéis cerâmicos no processo de construção, em ato desde a época em que a ex-colônia se tornara independente, de uma identidade nacional genuinamente brasileira.



A azulejaria no Brasil

Em âmbito brasileiro⁹, a azulejaria constitui um testemunho da história artística e econômica do país, além de um documento valioso que marca as etapas do longo processo de consolidação da cultura nacional, inicialmente vinculada à metrópole e às suas influências e finalmente, a partir do século XIX, catalogável como genuinamente brasileira.

Logo após um primeiro período de adaptação, ocorrido ao longo do século XVI e das primeiras décadas do século XVII, caracterizado pela realização de arquiteturas provisórias, os revestimentos cerâmicos entraram em campo para contribuir para a definição da personalidade artística das construções brasileiras, principalmente dos edifícios religiosos, nos quais as peças eram inicialmente aplicadas às superfícies internas de naves, claustros e capelas. Os exemplares de azulejos mais antigos, todos importados de Portugal, foram encontrados no opulento Nordeste açucareiro, principalmente nos Estados de Paraíba, Bahia e Pernambuco, e remontam aproximadamente à segunda década do século XVII. De acordo com Simões¹⁰, na região do Recife, observa-se também a presença de azulejos holandeses; o autor, todavia, relata que, mesmo durante o domínio batavo, peças de origem portuguesa continuaram a ser utilizadas em Olinda, porque a qualidade e o refinamento das cerâmicas holandesas, naquele período, já eram considerados inferiores à das portuguesas. No final do século, os ladrilhos começaram a ser utilizados também para revestir as paredes de sobrados, solares e até mesmo de edifícios de engenho; moda, esta, que no mesmo período vinha se afirmando em Portugal após seu bom êxito em terras brasileiras, onde tal prática, ademais, era estimulada por condicionantes de tipo climático:

O azulejo, que [no século XVIII] estava tornando-se indispensável como elemento decorativo, encontrava no Brasil outras razões para sua grande aceitação. A escassez de materiais para acabamento externo das fachadas, juntamente com o clima quente e úmido do litoral brasileiro, que dificultava a conservação e a impermeabilização, podem ter levado os construtores desse século a utilizar o azulejo, mais econômico (pela sua durabilidade), para enfeitar e também garantir a boa conservação das fachadas de igrejas e adros¹¹.

A primeira metade do século XVIII coincide com o momento em que, no Brasil, verificou-se o florescimento da tradição barroca, à qual remete a produção azulejar que constitui o principal foco de investigação da presente contribuição. Ao longo desse século, a utilização dos azulejos em arquitetura corroborou-se, tornando-se uma tendência intimamente enraizada na realidade brasileira e chegando, assim, a apresentar uma difusão sem precedentes, que era propiciada pelas riquezas decorrentes da ingente exportação de minérios preciosos extraídos das minas brasileiras para Portugal. Essa efervescência econômica trouxe à colônia um considerável incremento nas importações de peças artísticas – entre as quais, as azulejares – que, de navio, percorriam o caminho oposto através do oceano Atlântico:



[...] o século XVIII, período de grande exportação de produtos portugueses para o Brasil, foi o século no qual o Brasil tornou-se o grande provedor de Portugal. Este proporcionou à Colônia um grande aumento no seu patrimônio artístico e a presença da azulejaria portuguesa no Brasil foi bem significativa, tanto na quantidade como na qualidade dos exemplares, onde a utilização do azul de cobalto incorporado nos fundos brancos continuou existindo¹².

Foi nesse momento que a utilização de azulejos nos grandes conventos e mosteiros nordestinos tornou-se massiva, levando à constituição de conjuntos caracterizados por uma riqueza e uma amplitude até então inéditas.

Mais do que a talha e a pintura, que permitiam alguma maleabilidade de expressão local, o azulejo barroco figurativo, em azul cobalto sobre fundo branco de estanho, foi uma arte retórica por excelência, sobrepondo-se à pintura. Os painéis cerâmicos foram, durante o período do “barroco nordestino”, a expressão pictórica mais recorrente, em especial nos edifícios religiosos¹³.

Um dos casos mais emblemáticos dessa experiência é o convento de São Francisco em Salvador, um dos locais que, no Brasil, apresentam o “mais vasto repertório de azulejo português existente sob um mesmo teto”¹⁴. Além de suas inegáveis qualidades estéticas, os painéis desse conjunto detêm também uma inestimável importância documental, pois na superfície de seus azulejos, importados de Lisboa em 1753, é possível admirar vistas panorâmicas, irreparavelmente perdidas, da Capital lusitana, que dois anos depois viria a ser parcialmente destruída pelo célebre terremoto.

Assim como havia acontecido em Portugal durante o auge do estilo barroco, as manifestações azulejares mais difusas no Brasil, nesse período, caracterizaram-se pela utilização de uma decoração monocroma, mantendo-se apenas nos tons do branco e do azul. Em contrapartida, observou-se também um significativo incremento da qualidade dos materiais empregados, além de uma maior atenção na execução das pinturas. Multiplicaram-se, também, os esquemas dos desenhos e os padrões de assemblagem das peças. Desta maneira, de acordo com a necessidade, a disponibilidade financeira e as aspirações decorativas de seus construtores, as edificações brasileiras podiam ser adornadas ora por painéis decorativos de tipo figurativo, concebidos para serem posicionados em locais específicos, ora painéis ‘de tapete’, ora azulejos ornamentais com figuras avulsas – de uso extremamente versátil graças à presença de motivos unitários e, geralmente, mais baratos em decorrência de sua produção em série –, ora ‘azulejos de vasos’, muito frequentes no Brasil, também produzidos em série e caracterizados pela representação de vasos floridos “quase sempre emoldurados por figuras de sereias, golfinhos, anjinhos e volutas barrocas”¹⁵.

Ainda nesse período, a difusão mais consistente dos painéis de azulejos continuou concentrando-se nas cidades litorâneas, principalmente as do Nordeste e no Rio de Janeiro. Devido às dificuldades logísticas de transporte das peças do litoral para os povoados fundados no território que, atualmente, corresponde aos Estados de Minas



Gerais, Goiás e Mato Grosso, assim como, claramente, à ausência de centros de produção nesses locais, a presença dos azulejos no interior do Brasil manteve-se sempre muito limitada, sendo bastante comum a realização de painéis decorativos que simulavam a estética azulejar. Em Minas, por exemplo, observam-se diversos exemplares de painéis cerâmicos reproduzidos por pinturas, nas mesmas tonalidades de branco e de azul, aplicadas sobre tábuas de madeira. Ou seja: a estética azulejar era tão irrenunciável que, nos contextos em que a importação de cerâmicas não era possível, elas deveriam existir de qualquer forma. De acordo com Toledo:

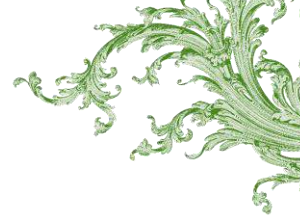
O azulejo irá tomar o lugar da caríssima tapeçaria de Flandres, mas conservará sua memória na designação: azulejo tipo tapete. Em Minas, por sua vez, onde o azulejo era artigo de luxo, tábuas pintadas com bordas recortadas tomarão o lugar das barras de azulejo. Seria uma “pintura tipo azulejo tipo tapete [...]”¹⁶.

Com a segunda metade do século XVIII, a estética rococó foi substituindo-se à barroca. Nessa fase, analogamente a quanto ocorrido em Portugal, verificou-se o retorno à policromia e foram adotados motivos decorativos mais leves e etéreos, menos impetuosos e dramáticos.

Nessa altura, as peças continuavam sendo importadas de Portugal. Entre 1808 e 1840, todavia, em decorrência das guerras napoleônicas e da transferência da corte portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro, a produção das peças cerâmicas nas fábricas lusitanas sofreu uma interrupção. O Brasil começou, então, a importar azulejos holandeses – fabricados principalmente nas cidades de Delft e Roterdã –, ingleses, franceses e belgas até que finalmente, nas décadas finais do século XIX, as primeiras fábricas de ladrilhos iniciaram a funcionar diretamente em território nacional.

Com o advento da República, a relação estreita entre os azulejos e a arquitetura brasileira não se perdeu. Na passagem entre o século XIX e o século XX, os painéis cerâmicos, idealmente associados a um estilo nacional genuinamente brasileiro, foram adotados pelos arquitetos e pelos artistas expoentes do movimento Neocolonial, como José Mariano Filho, Ricardo Severo e Victor Dubugras. Ricardo Severo, por exemplo, utilizava recorrentemente os “painéis de azulejo decorados, situados sobre ou sob as janelas e em paredes internas”¹⁷. Muito difusos eram, também, os painéis com motivos florais e os conjuntos decorados com temas de caravelas, evocativos das explorações náuticas portuguesas¹⁸. Nessa altura, as peças já estavam sendo produzidas quase que integralmente em estabelecimentos locais.

Após um momento de rejeição inicial, os arquitetos brasileiros expoentes do Movimento Moderno também incorporaram em suas obras os painéis de azulejos e de pastilhas cerâmicas e vitrificadas, persuadidos por suas “possibilidades de expressão plástica”¹⁹ e por suas qualidades funcionais, resumíveis em seu excelente desempenho diante das condições climáticas locais: “o clima brasileiro, úmido e quente, encontrou nos azulejos e suas qualidades antitérmicas um revestimento



ideal”²⁰ – qualidade que já no passado, como vimos, havia determinado um ampla e bem sucedida difusão desses materiais em território nacional.

Em seu célebre ensaio sobre a Arquitetura Internacional, Henry Russell Hitchcock e Philip Johnson abordaram a questão dos materiais de revestimento: “em um edifício moderno superfícies e volumes não são definidos apenas pelo desenho geral: os materiais que revestem a superfície externa detêm a maior importância”²¹. No Brasil modernista, a continuidade da utilização dos elementos cerâmicos em arquitetura é atribuída a Le Corbusier que, em 1936, sugeriu de reinterpretar a tradição azulejar e revestir com ladrilhos cerâmicos alguns trechos das paredes externas do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro. Os arquitetos brasileiros do período começaram, assim, a se valer da colaboração de artistas plásticos que retomaram, em chave moderna, temas e desenhos das peças tradicionais. Rapidamente, os azulejos tornaram-se elementos distintivos da ‘nova arquitetura’ brasileira: “[...] foram produzidos no mesmo momento em que a arquitetura, assim como as outras expressões culturais, procurou definir sua identidade, numa busca de raízes”²². Nessa ótica, torna-se extremamente significativo o fato que, bem no momento em que a arquitetura nacional, e de um ponto de vista ampliado, a sociedade como um todo, estavam em busca da definição de uma identidade genuinamente brasileira, a utilização dos azulejos – elementos tão intimamente enraizados na cultura luso-brasileira – tenha sido confirmada, no campo da construção civil, até mesmo pelos arquitetos adeptos à assim chamada ‘nova arquitetura’.

Na produção moderna brasileira, os azulejos foram adaptados às necessidades contemporâneas. De acordo com a análise de Moraes, a obra de Athos Bulcão²³ em Brasília pode ser considerada o ponto máximo da “arte azulejar perfeitamente integrada à arquitetura moderna, isto é, azulejo encarado como composição modular, em escala industrial”²⁴. Painéis que, apesar de exercerem uma função decorativa, não se resumem a meros elementos ornamentais, mas que dialogam com a arquitetura e a completam, cumprindo um papel assimilável ao conceito moderno de ‘síntese das artes’²⁵, baseado numa ideia de integração indissolúvel entre artes plásticas e patrimônio construído. Um conceito que, como vimos, se observa também na azulejaria histórica, cujos painéis (especialmente aqueles que apresentam motivos figurativos em *trompe l’oeil*) eram concebidos para adaptar-se perfeitamente a determinados espaços e superfícies.

A continuidade da tradição: analisando a azulejaria barroca através da obra de Adriana Varejão

Ao longo de sua trajetória, a artista plástica contemporânea Adriana Varejão tem realizado numerosas peças concebidas a partir de uma reinterpretação impactante dos principais lemas do barroco²⁶, valendo-se da azulejaria – às vezes real, outrora representada – como suporte e sujeito recorrentes de seus trabalhos.



A artista encontrou no barroco a inspiração e as referências para as primeiras pinturas; a ilusão, a dobra, a algazarra de cores, o prazer nos rostos dos santos. O barroco de Adriana é feito de explosões e reconstruções sincréticas, de volúpia e erotismo, violência e êxtase. Ao expandir seu trabalho por outras cercanias, a artista carregou consigo as lições do barroco²⁷.

Nascida no Rio de Janeiro, em 1964, Adriana Varejão desenvolveu precocemente uma pintura muito característica, baseada na exploração das diferentes espessuras das camadas de tinta. Na década de 1980, ao visitar pela primeira vez as cidades históricas de Minas Gerais, ela encantou-se com a materialidade e a estética da arte barroca que, a partir desse momento, passou a exercer uma influência muito forte sobre sua produção: azulejaria, mapas, cartas náuticas e *ex-votos* tornaram-se sujeitos recorrentes em sua obra. A inspiração para as suas obras “azulejares”, todavia, não deve ter sido o barroco mineiro, já que os revestimentos cerâmicos, como vimos, mantiveram uma difusão bastante limitada na região. A quantidade mais consistente de painéis de azulejos barrocos concentrava-se nas cidades brasileiras próximas ao litoral, principalmente no Nordeste e no Rio de Janeiro, cidade natal da artista.

Adriana Varejão domina o repertório da história (e da história da arte) com erudição suficiente para poder usá-lo como ponto de partida na construção de um modelo alternativo que subverte – mas sempre de maneira dialética – a leitura tradicional dos períodos históricos e de suas figuras arquetípicas. Uma subversão que, de maneira análoga, está sendo proposta na estrutura deste artigo, que se propõe em analisar a história a partir do presente. Suas referências são sempre multifacetadas: as peças “lusitanistas” que apresentam partes de corpos humanos, por exemplo, aludem claramente tanto aos *ex-votos* portugueses, símbolo da fé católica, do mundo ocidental e do raciocínio colonial, quanto à antropofagia das Américas pré-cabralianas, celebradas pelos intelectuais modernistas na década de 1920. A ‘ficção histórica’ presente na pintura de Adriana revela, desta maneira, a duplicidade da origem do Brasil: por um lado, a formação dolorosa de uma sociedade gerada pela violência da colonização; por outro, a riqueza plurirreferencial da cultura brasileira, com suas mesclas e mestiçagens.

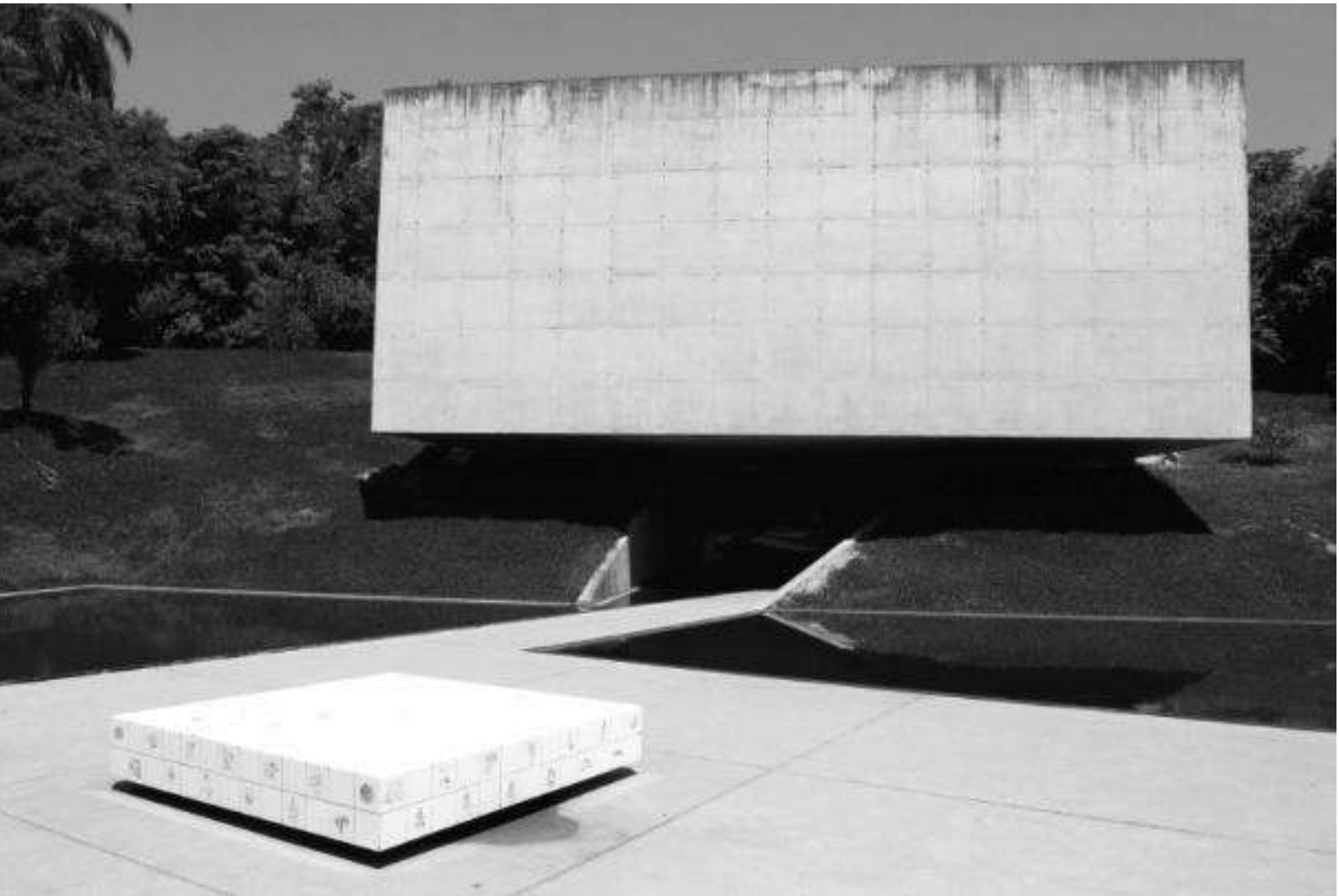
Em 2008, o Instituto Inhotim inaugurou um pavilhão especificamente pensado para abrigar algumas obras da artista. Projetado por Rodrigo Cervinho Lopes, o edifício é considerado um interessante exemplo de integração – e de recíproca modelagem – entre arte (em suas vertentes esculturais e pictóricas) e arquitetura, entendida não somente como um simples invólucro, e sim como um conjunto complexo que compreende volumes, espaços e tratamento paisagístico. A composição arquitetônica das fachadas [Fig.1] adota um partido minimalista que muito pouco revela sobre os ambientes internos, numa sutil alusão às soluções arquitetônicas recorrentes no período barroco, que com frequência reservavam tratamentos diferentes para interiores e exteriores, numa dialética construída afim de suscitar uma sensação de surpresa no visitante que adentrava nos edifícios sem saber



o que esperar. Tanto nos espaços externos, quanto nos internos, foram posicionadas obras emblemáticas, numa espécie de resumo da trajetória da artista; todos esses trabalhos mantêm um diálogo íntimo com o pavilhão, condicionando a composição da arquitetura e, ao mesmo tempo, deixando-se plasmar por ela. Os trabalhos expostos apresentam temáticas, como a carnalidade e a azulejaria, exploradas com frequência pela artista.

Os espaços externos – a cobertura com vista para o bosque, o lago que espelha e traz a imagem da paisagem para dentro do conjunto – relacionam-se intimamente com a natureza circunstante. Numa plataforma beirada por um espelho d'água está posicionada *Panacea phantastica* (2003-2008), onde azulejos serigrafados com imagens de plantas alucinógenas revestem um banco baixo que aparenta flutuar acima da superfície líquida. No terraço de cobertura, acessível através de uma passarela ou pela escada que sobe de dentro do pavilhão, aparecem outros bancos, também azulejados; as peças são pintadas à mão e decoradas com desenhos de aves brasileiras, compondo a série *Passarinhos* (2003-2008). Nesses dois trabalhos, a artista adotou uma estética de clara inspiração neoclássica, sendo ausente aquele preenchimento total gerado pelo *horror vacui* tão característico do barroco: as figuras encontram-se soltas sobre o fundo branco, de acordo com o gosto que, em Portugal, difundiu-se entre o final do século XVIII e as primeiras três décadas do século XIX e que, no Brasil, afirmou-se após a chegada da Missão Artística Francesa.

[Fig.1] Rodrigo Cervinho Lopes. Pavilhão Adriana Varejão. 2008. Instituto Inhotim, Brumadinho – MG. Fotografia da autora, 2015.





O pavilhão articula-se como um volume introverso, introspectivo, um bloco fechado sem aberturas no qual a luz artificial desempenha um papel fundamental na significação das obras. O partido arquitetônico, como vimos, alude à concepção barroca da interioridade, segundo a qual exterior e interior deveriam ter tratamentos diferentes, com o intuito de gerar surpresa e maravilha nos visitantes. Da mesma maneira, a ausência de luz natural remete à configuração mais frequente nas igrejas barrocas, caracterizadas por interiores escuros e fortemente introvertidos, em contraposição à luminosidade que permeia as sucessivas realizações rococó.

O pavimento térreo abriga diversos trabalhos protagonizados pela presença de ladrilhos. A obra *Linda do Rosário* (2004) aborda o tema da ruína, também ligado à concepção barroca de um mundo em decadência²⁸: um trecho de parede feita de pedaços de carne (em mais uma citação da acepção mais ‘mórbida’ dos *ex-votos* portugueses), parcialmente demolida, revestida por azulejos ordinários. Na instalação *O Colecionador* (2008) a artista retoma os temas de suas séries *Charques* (2000) e *Saunas e banhos* (2007), nas quais os protagonistas das composições haviam sido os ladrilhos comuns, vulgares, mundanos, usados prevalentemente em botequins, açougues, banhos públicos, hospitais e necrotérios. Em *O Colecionador*, através da técnica do *trompe l’oeil*, Adriana cria um espaço contraditório, asséptico e ao mesmo tempo sujo, modulado pelos ladrilhos fictícios desenhados com precisão e multiplicado pelo espelho d’água oportunamente posicionado embaixo do pavilhão. O espaço interno, por fim, é complementado por *Carnívoras* (2008), um conjunto de pinturas feitas sob medida que representam plantas carnívoras posicionadas entre as vigas que sustentam o teto, harmonizando-se com a modulação estrutural de edifício.

De acordo com o ideal barroco do “revestimento total”, perfeitamente exemplificado pelos interiores das igrejas ‘todas de ouro’ do Brasil do século XVIII (como, por exemplo, a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco no Rio de Janeiro, ou a Capela da Nossa Senhora do Ó em Sabará ou, ainda, a Igreja de São Francisco em Salvador) o pavimento superior é inteiramente ocupado pelo colossal trabalho *Celacanto provoca maremoto* (2004), composto por 184 peças de um metro quadrado cada, distribuídas em quatro painéis que revestem por inteiro as quatro paredes perimetrais [Fig.2]. *Celacanto* retoma a obra *Azulejões* (2000); em ambos os trabalhos, a artista estrutura grandes painéis inspirados na azulejaria barroca, caracterizados pela presença de peças levemente craqueladas, desgastadas pelo tempo. Tema central destas duas obras é a investigação da íntima relação intercorrente entre o barroco e o mar, retratado em situações de tempestade e bonança que bem representam – especialmente em seu estado perturbado – aquela impetuosa dinamicidade tão intimamente ínsita na poética barroca. Aquela entre o barroco e o mar é uma relação profunda, estrutural, de derivação etimológica. De acordo com a leitura do curador Paulo Herkenhoff, no mar encontram-se a gênese e o fim do próprio termo ‘barroco’²⁹: originado para designar a ‘pérola imperfeita’ através do adjetivo espanhol



barrueco, o barroco diluiu-se e concluiu-se no rococó, nome derivado da palavra francesa *rocaille* (concha), que também remete ao ambiente marinho.

No pavilhão, a interação e a integração entre a obra e o espaço arquitetônico são fortemente procuradas: as obras se adaptam ao espaço e o espaço é concebido especificamente para abrigá-las, naquela perfeita harmonização entre arquitetura e artes plásticas que caracterizava as realizações barrocas. Nesses espaços, tudo é construído com o objetivo de capturar, de convencer – não através da razão, e sim de um envolvimento emocional. “A arquitetura”, diz Jochen Volz, curador do Instituto Inhotim, “nos leva a presenciar uma teatralidade, e essa é a teatralidade do barroco. É um teatro do barroco, é algo que está muito ínsito na tradição brasileira”³⁰. Ao descrever sua própria obra, a artista também discorre sobre o tema da teatralidade, um dos temas centrais de suas experimentações:

O que torna a minha obra barroca seria a concepção da artificialidade, acima de tudo. Como lhe falei, não pratico uma ética dos materiais [...] isso é barroco. É o prazer de enfeite, é um formoso próprio [...] o que existe no barroco também é um somatório de referências. [...] Existe uma dialética dentro do barroco, em que ele serve como uma arte de persuasão. [...] É direcionado para um público muito simples, numa linguagem muito direta, daí o seu ‘aspecto teatral’³¹.

[Fig.2] Adriana Varejão. Celacanto provoca maremoto (pormenor). 2004. Instituto Inhotim, Brumadinho – MG. Fotografia da autora, 2015.



O espectador é trazido para dentro da obra, como se a artista o convidasse para dar um mergulho em águas insidiosas, que o envolvem e o subjagam, em uma espécie de afogamento visual descrito muito bem por Wölfflin ao analisar a essência da poética barroca: “[o barroco] quer dominar-nos com um poder de emoção imediato e avassalador”³². Interessante observar como, nesse intuito de envolver, subjugar e encantar o observador, *Celacanto* e *Azulejos* não constituam um caso isolado, mas estejam relacionadas com outras instalações contemporâneas de autores brasileiros que também exploram a “espacialização da cor como arquitetura”³³: na série *Núcleos* (1960-63) de Hélio Oiticica, as obras constituídas por “labirintos” de painéis coloridos podem ser adentradas, enquanto *Marulho* (1991-97), de Cildo Meireles, é construída pela justaposição de tiras de papel, posicionados de maneira variada, que trazem oito diferentes padrões de água com diferentes tons de azul.

Em *Celacanto*, a relação intercorrente entre o pavilhão e a obra, com os painéis que se adaptam perfeitamente às dimensões do espaço construído, respeita as “regras” da azulejaria histórica na qual, segundo Simões, “os azulejos eram encomendados propositadamente para os locais a que se destinavam, com cópia de detalhes que permitiam o seu perfeito ajustamento à arquitetura”³⁴. A sensação de imersão total no turbilhão visual da obra, ademais, é amplificada pela superfície perfeitamente polida do piso em pedra, reposição sólida do espelho d’água presente no pavimento inferior e concebido com o objetivo de refletir e redobrar redemoinhos, vórtices e ondas. Ao fixar em suas telas fragmentos de ondas e de corpos em movimento, a artista homenageia mais um aspecto amplamente explorado pela arte barroca: a dinamicidade dramática cristalizada em fotogramas que parecem prestes a retomar sua corrida, como as célebres esculturas berninianas retratantes do episódio bíblico do *David*, ou o mito clássico de *Apolo e Daphne*.

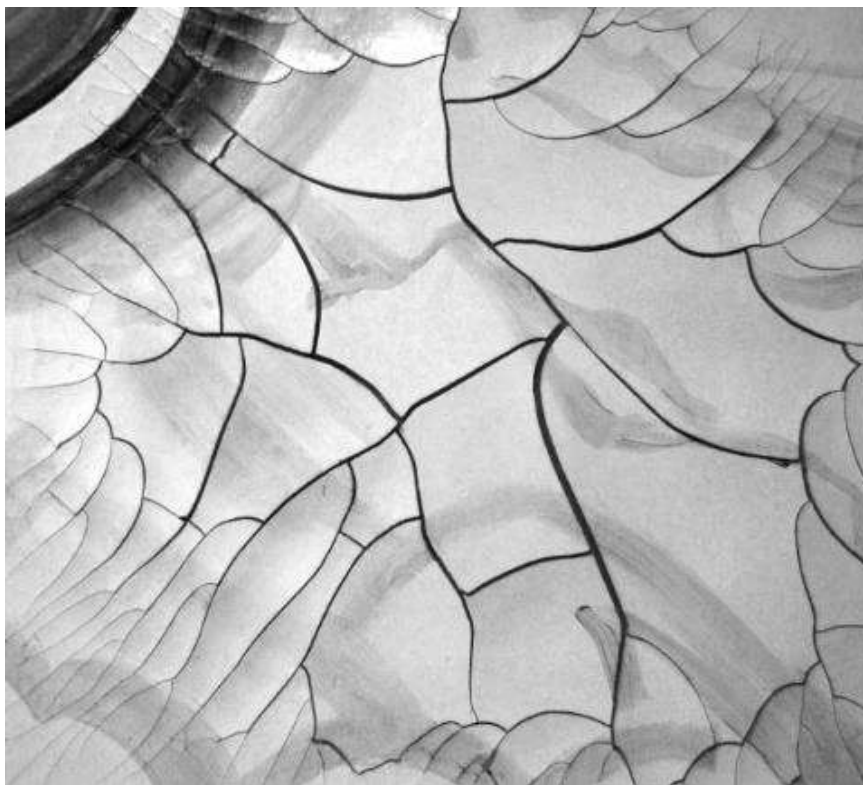
Uma das características mais interessantes de *Celacanto*, já presente em *Azulejos*, é que, para realizar esses trabalhos, Adriana valeu-se de um suporte fictício, ilusório. Com efeito, observando atentamente os painéis, percebe-se que, na realidade, os azulejos não são azulejos de verdade, e sim pinturas executadas sobre telas preparadas para reconstruir a aparência da cerâmica esmaltada. Ao descrever seu *modus operandi*, a artista alerta que nada em suas obras é o que aparenta ser: “tudo no meu trabalho parece, mas não é. Lido com representação, artificialidade, ilusão, teatralidade [...]. Coisas muito ligadas conceitualmente ao universo do barroco”³⁵.

Teatralidade e ostentação são feições essenciais da sensibilidade barroca, que não por um acaso encontrou no efêmero, ou seja, nas pompas e nas instalações provisórias criadas para eventos litúrgicos ou também profanos, um de seus mais exitosos âmbitos de expressão. O gosto pelo artifício, confiado a metáforas e hipérboles concebidas para ‘fazer franzir as sobrancelhas’ (de acordo com a expressão cunhada pelo poeta barroco Chiabrera), caracteriza a literatura do tempo, que oscila entre a celebração do esplendor e da opulência sensível, do voluptuoso [...] e uma sombria alusão à morte, à *vanitas* e à transitoriedade da vivência humana³⁶.



Uma atitude que também se conecta, como numa citação em múltiplas camadas, à já descrita praxe vigente nos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, quando as tábuas de madeira pintada simulavam a aparência dos painéis de azulejaria, extremamente raros naquela região. E que no caso de *Celacanto*, instalado Inhotim, se torna uma homenagem ainda mais imediata à ‘praxe da emulação’, vigente em terras mineiras.

Cada peça que compõe o trabalho é constituída por uma tela, coberta com camadas de gesso misturado com água e cola. Dosando de maneira variada as proporções dos materiais, obtêm-se toda uma variação de efeitos craquelados nas superfícies [Fig.3], através das quais a artista faz um tributo à tradição das porcelanas chinesas que, desde cedo, influenciaram a sua obra, principalmente após uma viagem à China em 1992. Adriana Varejão investiga os cruzamentos das artes decorativas chinesas com o barroco, percorrendo através de seus mapas as rotas de navegação portuguesa que levaram à estética chinesa, incorporada pelo barroco, até o interior do Brasil, como acontece, por exemplo, na já citada igreja da Nossa Senhora do Ó em Sabará. De acordo com a tradição chinesa, as fraturas na pele esmaltada das peças devem ser lidas como elementos simbólicos, como representações metafóricas da vida que segue o seu curso. A iluminação artificial, posicionada em trilhos fixados no teto do pavilhão, é planejada para ressaltar o efeito de craquelê que marca a pele das peças, varrendo-as por cima.



[Fig.3] Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto* (pormenor). 2004. Instituto Inhotim, Brumadinho – MG. Fotografia da autora, 2015.



As placas são pintadas com tinta a óleo. Para realizar o desenho, o pincel segue uma imagem-guia que, a partir da tela de um computador, é projetada na tela. As projeções reproduzem azulejos reais, escolhidas nos muitos que integram o acervo fotográfico da artista a qual, durante anos, esteve coletando imagens de ladrilhos em diferentes sítios históricos do Brasil. A maioria das peças apresenta fragmentos de cenas trazidas do repertório figurativo barroco, inspirado nos relatos – realísticos e fantasiosos – de navegantes e marinheiros: motivos marinhos como ondas, espuma, redemoinhos e surriadas [Fig.4], além de figuras humanas e angelicais despedaçadas – ora um rosto, ora uma asa, ora um tórax, ora uma mecha de cabelos.

O título da obra, deliberadamente enigmático de acordo com a natureza contraditória da tradição barroca, também oferece um leque de interpretações.

[Fig.4] Adriana Varejão.
Celacanto provoca maremoto
(pormenor). 2004. Instituto
Inhotim, Brumadinho – MG.
Fotografia da autora, 2015.





Por um lado, *Celacanto provoca maremoto* remete a uma frase sibilina que na década de 70, durante a ditadura militar, costumava aparecer pichada nos muros cariocas. Entretanto, o *celacanto*, peixe de origem antiquíssima considerado por muitos um ‘fóssil vivente’, assim como o *maremoto*, evocam diretamente a imagem do mar, recorrente no imaginário barroco. E há quem escute, na sonorização desta palavra, o eco da frase “se por lá eu canto”³⁷, que segundo algumas leituras desvelaria a presença oculta de sereias escondidas entre as ondas, espreitando espectadores de algumas das peças que constituem a obra. Criaturas marinhas que, de acordo com diversas tradições mitológicas, são dotadas de um canto capaz de suscitar desnorreamento e desencadear cataclismos aquosos. Fato interessante, alguns anos depois da realização de *Celacanto*, nas cerâmicas côncavas de sua série *Pratos* (2009), Adriana Varejão retomaria o tema das sereias, finalmente mostradas por inteiro, “em explícitas figuras, loucas, bêbadas, lindas, retorcidas”³⁸, ainda associadas a uma ideia de caos, imprevisibilidade e beleza insidiosa.

Ao se deparar com a obra *Celacanto provoca maremoto*, o espectador tem a sensação de estar observando um enorme quebra-cabeça descombinado: um enigma destinado, todavia, a permanecer sem solução, já que suas peças, inspiradas em ladrilhos resgatados em locais heterogêneos e geograficamente distantes entre si, jamais voltarão a compor um desenho unitário. Essa aparente desordem, todavia, não é fruto da improvisação, mas sim de uma concepção mental minuciosamente meditada e ponderada que resulta, como observa Paulo Herkenhoff³⁹, numa complexíssima construção. Cada elemento do painel desempenha um papel preciso no conjunto; é parte de um todo e, ao mesmo tempo, é completo em si mesmo. Nesse trabalho, Adriana busca a ‘construção da desconstrução’, pois a obra precisa parecer espontânea, randômica e, ao mesmo tempo, cuidadosamente planejada: “Adriana joga entre acaso e previsão. Ela produz esta sensação de acaso como se os azulejos estivessem ali por um grande acidente de arquitetura, mas ao mesmo tempo ela, de uma maneira bastante precisa, busca construir certas sensações de percepção”⁴⁰.

Após serem pintadas separadamente, as telas são combinadas atentamente na tela do computador com o intuito de criar uma sensação de fluidez. Por essa razão não é incomum que muitas peças, uma vez realizadas, tenham sido descartadas (‘estacionadas’, como diz a artista) pela impossibilidade de inseri-las harmoniosamente nesse fluxo. Além do posicionamento aparentemente aleatório das placas, a artista adota também a prática da integração, já presente na tradição azulejar tradicional. Quando um azulejo quebrava ou lascava, geralmente era substituído, por inteiro ou em parte, por outra peça ou fragmento qualquer, sem haver preocupação em reconstituir a imagem original. Ao adotar tal estratégia, Adriana conseguiu trabalhar com um leque ainda mais variado de azuis, desta vez numa mesma peça.

Em relação à paleta cromática foram adotadas como referência, mais uma vez, as peças barrocas realizadas no período da Grande Produção Joanina, quando “a



padronagem policroma cede o passo aos desenhos a dois tons de azul, fenômeno que se observa onde quer que o azulejo foi importado para decoração⁴¹: brancas, azuis, redundantes e dotadas daquela força impetuosa que é característica distintiva da estética barroca. A artista brinca com as diferentes nuances de azul para enfatizar a estética do fragmento e enriquecer a composição; reproduzindo a infinita variedade dos efeitos da água do mar combinando as tonalidades do cobalto, do ultramar, do cerúleo, do azul real. Todas as cores presentes, como vimos, em numerosas tradições ceramistas (chinesa, italiana, holandesa, portuguesa) mas, ao mesmo tempo, dificilmente reproduzíveis, particularmente quando analisadas sob a intensidade da luz tropical. A evolução das obras seiscentistas do holandês Franz Post, por exemplo, mostra que o pintor havia encontrado algumas dificuldades em fixar na tela a tonalidade de azul do céu pernambucano durante sua estadia em terras Nordestinas a serviço de Maurício de Nassau. De maneira análoga, dois séculos depois, o integrante da Missão Artística Francesa Nicolas-Antoine Taunay declarou-se “incapaz de capturar o azul dos Trópicos”⁴².

Tanto no trabalho de Adriana, quanto na azulejaria que inspira sua obra, a questão da cor representa, portanto, um fator primordial e indispensável. Em ambos os contextos, com efeito, o azul constitui uma instância cromática profundamente ínsita nas possíveis etimologias – respectivamente árabe e mesopotâmica – da palavra: “em resumo, o termo azulejo contém a ideia de ‘pedra lisa e escorregadia’ e também a ideia de coloração azul que lhe confere qualidades decorativas”⁴³. Como observado por Lília Schwarcz⁴⁴ em seu ensaio *Ladrilhar, azulejar, varejar*, ademais, ‘azulejar’ não significaria apenas ‘revestir com peças cerâmicas’, mas também remeteria à ideia de ‘tornar azul’ – conceito que reforça, mais uma vez, esta íntima relação.

Considerações finais

Artificialidade, ilusoriedade, teatralidade, emocionalidade, dramaticidade, maravilha, surpresa, perfeita integração com a arquitetura, introspecção, penumbra, estética do revestimento total, dinamicidade, movimento, relação com o mar, com as criaturas aquáticas e com as rotas náuticas portuguesas. Múltiplas, sobrepostas, por vezes contraditórias são as tantas vertentes que compõem a essência do estilo barroco desde suas primeiras ocorrências no cenário romano da terceira década do século XVII; todos os aspectos também presentes em suas manifestações portuguesas do fim do mesmo século e, sucessivamente, nas exuberantes criações brasileiras da primeira metade do século XVIII.

Cúmplice do perturbado contexto histórico, a poética barroca influencia em toda sua plenitude o universo das artes, manifestando-se na literatura, na música, na arquitetura e nos mais variados desdobramentos das artes plásticas entre os quais insere-se, também, a tradição azulejar luso-brasileira.



Nas experimentações artísticas de Adriana Varejão, esses motivos antigos, enraizados há séculos na tradição nacional, são retomados e reinventados através de uma hábil reinterpretação, admirável do ponto de vista tanto técnico quanto cultural. Nos trabalhos da artista, a simulação jamais se resolve na mera imitação; nelas, a citação é apenas um pretexto para a atuação de uma constante ressignificação. Através de suas obras ‘azulejares’, a artista continua perpetuando na contemporaneidade, de uma maneira inédita e pessoal, temas fundamentais do léxico artístico adotado, no Brasil, durante o auge do estilo barroco, que justamente a partir de seus trabalhos pode ser investigado de perto e conhecido em suas mais sutis nuances.

Notas e bibliografia

- ¹ ALCÂNTARA, Dora. **Azulejos na cultura luso-brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997, p. 12.
- ² COENTRO, Susana Xavier. **Estudo da camada pictórica na azulejaria portuguesa do século XVII**. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa. Monte de Caparica, 2010, p. 9.
- ³ COENTRO, *op.cit.*, p. 8.
- ⁴ Composições em xadrez simples ou com inserção de elementos retangulares estreitos.
- ⁵ COENTRO, *op.cit.*, p. 8.
- ⁶ COENTRO, *op.cit.*, p. 18.
- ⁷ TOLEDO, Benedito Lima de. O esplendor do barroco luso-brasileiro. Cotia: Ateliê Editorial, 2012, p. 212 apud SARAIVA, José Hermano. **História Concisa de Portugal**. Mira-Sintra: Europa-América, 1978.
- ⁸ ALCÂNTARA, *op.cit.*, p. 71.
- ⁹ Para ulteriores aprofundamentos acerca da azulejaria luso-brasileira, ver: ALCÂNTARA, Dora. Azulejo, documento da nossa cultura. In: DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi (org.). **Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos teóricos e de conservação**. Brasília: MinC, 2001; BARATA, Mario. Azulejos no Brasil: séculos XVII, XVIII e XIX. **Jornal do Commercio**, 1955; TOLEDO, Benedito Lima de. Azulejo: permanência e inovação. In: ALCÂNTARA, *op. cit.*
- ¹⁰ SIMÕES, João Miguel dos Santos. Azulejaria no Brasil. **Revista do IPHAN** n°14, p. 14, 1959.
- ¹¹ WANDERLEY, Ingrid Moura. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão**. Dissertação de Mestrado apresentada à EESC/USP. São Carlos, 2006, p. 21.
- ¹² WANDERLEY, *op.cit.*, p. 20.
- ¹³ MECO, José. Azulejaria da Ordem Terceira de São Francisco. In: DIAS, *op.cit.*, p. 97.
- ¹⁴ D’ALEMBERT, Clara Correia. **Manifestações da arquitetura residencial paulistana entre as grandes guerras**. Tese de Doutorado apresentada à FAU/USP. São Paulo, 2003, p. 14.
- ¹⁵ WANDERLEY, *op.cit.*, p. 23.
- ¹⁶ TOLEDO, *op.cit.*, p. 74.
- ¹⁷ BEDOLINI, Alessandra Castelo Branco. **Banco Hipotecário Lar Brasileiro**. Dissertação de Mestrado apresentada à FAU/USP. São Paulo, 2014, p. 33.
- ¹⁸ D’ALEMBERT, *op.cit.*, p.14.
- ¹⁹ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 91.
- ²⁰ ALCÂNTARA, *op.cit.*, p. 81.
- ²¹ HITCHCOCK, Henry Russel; JOHNSON, Philip. **Lo Stile Internazionale**. Bologna: Zanichelli, 1982, p. 60. [Trad. Nossa].



- ²² ALCÂNTARA, *op.cit.*, p. 72.
- ²³ Para maiores aprofundamentos sobre a trajetória de Athos Bulcão, ver WANDERLEY, *op.cit.*
- ²⁴ MORAIS, Frederico. Azulejaria contemporânea. In: ALCÂNTARA, Dora (org.). *op.cit.*, p. 99.
- ²⁵ Para aprofundamentos sobre o tema da ‘síntese das artes’ em âmbito brasileiro, ver SILVA, Fernanda Fernandes. **Síntese das artes e cultura urbana. Arte, arquitetura e cidade em São Paulo, 1950.** Tese de livre docência apresentada à FAU/USP. São Paulo, 2014.
- ²⁶ Para ulteriores aprofundamentos acerca da relação que intercorre entre as obras de Adriana Varejão e a cultura barroca, ver: BARROS, Lucia Cristina de. Uma alma barroca em viagem pelo mundo. In: **A&D Arte & Decoração** n°217, 1998; NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: NERI, Louise. **Adriana Varejão.** Brasília: CCBB, 2001; OSÓRIO, Luiz Camillo. Diálogo enviesado com a estética do barroco. In: **O Globo.** Fevereiro 11, 2001; SANTIAGO, Silvino. A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão. In: SCHWARCZ, Lilia (org.). **Entre carnes e mares.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- ²⁷ DIEGUES, Isabel. Narrativas de carnes e mares. In: SCHWARCZ, Lilia (org.). *op.cit.*, p. 42.
- ²⁸ WÖLFLLIN, Heinrich. Renascença e Barroco. **Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália.** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 42.
- ²⁹ HERKENHOFF, Paulo. Glórial O grande caldo. In: NERI, *op.cit.*
- ³⁰ Trecho de VAREJÃO, Adriana. **Pavilhão.** Vídeo da Série *Retrato*, 2008. Duração 20’ 40”.
- ³¹ SCOVINO, Felipe. **Arquivo contemporâneo.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 216.
- ³² WÖLFLLIN, *op.cit.*, p. 46
- ³³ HERKENHOFF, *op.cit.*, p. 110
- ³⁴ SIMÕES, *op.cit.*, p. 14
- ³⁵ SCOVINO, *op.cit.*, p. 213.
- ³⁶ DE VECCHI, Pierluigi, CERCHIARI, Elda. **Arte nel tempo. Dalla crisi della Maniera al Rococó.** Milano: Bompiani, 1997, p. 619 [Trad. Nossa].
- ³⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Ladrilhar, azulejar, varejar. In: SCHWARCZ, Lilia (org.). **Entre carnes e mares.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- ³⁸ DIEGUES, *op.cit.*, p. 42.
- ³⁹ HERKENHOFF, *op.cit.*
- ⁴⁰ Trecho de VAREJÃO, Adriana. **Pavilhão.** Vídeo da Série *Retrato*, 2008. Duração 20’ 40”.
- ⁴¹ SIMÕES, *op.cit.*, p. 12.
- ⁴² SCHWARCZ, *op.cit.*, p. 131.
- ⁴³ WANDERLEY, *op.cit.*, p. 12.
- ⁴⁴ SCHWARCZ, *op.cit.*, p. 131.

Artigo enviado para publicação: 16/08/2021

Artigo aceito para publicação: 17/11/2021



A Capela de Nossa Senhora dos Anjos da Vila Nova da Rainha do Caeté: história e arte | *Maria Clara Caldas Soares Ferreira*

doutora em História Social da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | mccsferreira@yahoo.com.br

Resumo: A Capela de Nossa Senhora dos Anjos da Vila Nova da Rainha do Caeté, atual Igreja de São Francisco de Assis, em Caeté-MG, foi erigida pela Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, uma associação religiosa de homens e mulheres leigos, detentores de poucos recursos. Neste artigo, propõe-se analisar o panorama arquitetônico e a ornamentação interna do templo. Para tanto, lançou-se mão de transcrições feitas por Salomão de Vasconcelos de códices rendilhados e de fotografias tiradas por técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) na década de 1950. Muito do que foi registrado por eles já não se localiza na capela, seja porque se perdeu pela ação do tempo ou porque está salvaguardado na Igreja Matriz da cidade de Caeté. Como se observará, a construção do templo se delongou por quase três décadas. O repertório iconográfico presente nas pinturas e nas esculturas condiz com aquele da corporação Seráfica.

Palavras-chave: Igreja de São Francisco de Assis em Caeté-MG; Arquitetura; Pintura; Escultura; Séculos XVIII-XIX.

The Chapel of Our Lady of Angels of Vila Nova da Rainha do Caeté: history and art.

Abstract. The Chapel of Our Lady of Angels of Vila Nova da Rainha do Caeté, presently called the Church of Saint Francis of Assis, in Caeté, Minas Gerais, was built by the Archconfraternity of the Cord of Saint Francis, a religious association of men and women that own scarce resources. This article proposes to analyze the architectonic panorama and the internal ornamentation of the temple. To that end, we have used transcriptions made by Salomão de Vasconcelos of old codices and of photographs taken by technicians of Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) in the 50s. Much of what was registered by them is not located on the chapel anymore, whether because it was lost due to the action of time or because it's kept in the Mother Church of the city of Caeté. As it is shown, the construction of the temple stretched out through three decades. The available iconographic repertoire presented in the paintings and sculptures matches that of the Seraphic corporation.

Key-Words: Igreja de São Francisco de Assis in Caeté-MG; Architecture; Painting; Sculpture; Centuries XVIII-XIX.



Introdução

Por volta do ano de 1760, a Arquiconfraria do Cordão de São Francisco se instaurou, simultaneamente, na Vila de São João del-Rey, em Vila Rica, na Vila Real do Sabará e na cidade de Mariana. O mérito de sua introdução no território minerador coube ao vigário do Rio das Mortes, Matias Antônio Salgado.

Embora, no orbe católico, a Arquiconfraria do Cordão de São Francisco se destinasse aos fiéis de ambos os sexos e sem distinção de classificação social, no bispado de Mariana, a associação religiosa de leigos reuniu, reconhecidamente, homens e mulheres classificados pela designação de “pardos”. Na obra *São Francisco de Assis de Ouro Preto*, cônego Raimundo Trindade aventou duas hipóteses para tal singularidade: ou o desejo do fundador de inserir uma parcela considerável da população no culto realizado pelas ordens terceiras, cujas portas se encontravam fechadas aos “não brancos”; ou o capricho do fundador em ser estimado por grande parcela dos habitantes da capitania¹.

Foram inúmeras as contendas entre a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e a Arquiconfraria do Cordão de São Francisco na Capitania de Minas. Mesmo sendo uma instituição católica estabelecida canonicamente, os irmãos terceiros franciscanos, identificados como uma “elite branca”, não aceitaram que os “pardos do Cordão”, como são denominados pela historiografia, portassem as insígnias franciscanas e compartilhassem as práticas paralitúrgicas da Ordem Seráfica.

O impedimento por parte dos irmãos terceiros franciscanos, detentores de força política, impossibilitou que a Arquiconfraria do Cordão de São Francisco se fixasse definitivamente na Vila de São João del-Rey e em Vila Rica. No entanto, o mesmo não se observou com as congêneres da cidade de Mariana e da Vila Real do Sabará, localidades onde “os pardos triunfam”², chegando a erigir templo próprio. Tais contendas, porém, não deixaram de ocorrer também na cidade de Mariana.

Os arquiconfrades vestiam hábitos, capas, cordão cingindo a cintura e ostentavam as armas e as insígnias franciscanas, nas ruas e durante as cerimônias solenes. Os irmãos terceiros franciscanos entendiam que as vestimentas e os símbolos se constituíam como específicos de sua corporação. Para Adalgisa Arantes Campos e Renato Franco, no artigo “Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro: disputas por precedência em confrarias mineiras”, o confronto dos irmãos terceiros franciscanos com os arquiconfrades não se tratava meramente de uma questão de precedência nas procissões, já que as ordens terceiras tinham prioridade sobre parte das demais associações religiosas de leigos nesse quesito. De fato, os irmãos terceiros franciscanos pretendiam dirimir a existência da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco³. Esses confrontos chancelaram a posição social da parcela dominante da sociedade, o que fazia com que o sistema escravista se notasse nas práticas religiosas.



Apesar de toda a oposição dos irmãos terceiros franciscanos, a associação religiosa de leigos do culto ao cordão se incrementou de modo específico em, pelo menos, três fases distintas entre os anos de 1760 até meados do século XIX: 1^a) ao ser introduzida na Capitania de Minas por um vigário do Rio das Mortes, no ano de 1760, a corporação logo se fixou nas vilas reconhecidas como cabeças das comarcas pioneiras e na sede do bispado – Vila de São João del-Rey, atual cidade de São João del-Rei; Vila Rica, atual cidade de Ouro Preto; Vila Real do Sabará, atual cidade de Sabará; e em Mariana, designada assim desde 1745, quando fora elevada de vila à cidade para a chegada do primeiro bispo; 2^a) logo em seguida, por volta do ano de 1782, observou-se a instauração da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco na Vila Nova da Rainha do Caeté, atual cidade de Caeté, e na Freguesia de Santo Antônio do Ribeirão de Santa Bárbara, atual cidade de Santa Bárbara. Possivelmente, as duas corporações mais recentes se instauraram como presídios da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco da Vila Real do Sabará, instalada ali desde o momento introdutório da predita associação religiosa de leigos na Capitania de Minas. Embora a documentação acerca da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco da Vila do Príncipe, atual cidade do Serro, se resume apenas a uma petição salvaguardada em arquivo português, seu conteúdo e sua datação demonstram que os arquiconfrades da dita vila procuraram aprovação do regimento interno no tribunal lisboeta da Mesa de Consciência e Ordens em ocasião próxima à das congêneres da Vila Nova da Rainha do Caeté e do Ribeirão de Santa Bárbara; 3^a) a partir da virada para o Oitocentos, a Arquiconfraria do Cordão de São Francisco se instaurou, conjuntamente, com outras associações religiosas de leigos. Na Vila de São Bento do Tamanduá, atual cidade de Itapeceira, por exemplo, a corporação se uniu à Irmandade de Santo Antônio para erigir templo por volta do ano de 1805. Por sua vez, na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas do Mato, atual cidade de Catas Altas, a agremiação se associou à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, no ano de 1822, quando Minas Gerais já usufruía do *status* de província. Em Itabira do Mato Dentro, atual cidade de Itabira, a corporação se uniu à Irmandade de São Miguel e Almas do Purgatório em meados do século XIX⁴.

Coube às associações religiosas de leigos a fatura de seus templos, o que fez dos devotos os principais responsáveis pelo mecenato artístico na Capitania e na Província de Minas. Por vezes, os próprios fiéis, que se ocupavam dos ofícios mecânicos, executavam o risco do templo e a fatura da arquitetura efêmera utilizada em festividades, assim como supervisionavam a negociação feita com os artífices contratados. O comissário, o pároco e o visitador, reconhecidos como os responsáveis pela programação iconográfica das capelas, auxiliaram os leigos na escolha dos motivos a serem representados na pintura, na escultura e, até mesmo, na música.



Cada associação religiosa de leigos possuía um repertório devocional específico para o seu culto, sobremaneira aqueles característicos da sua Ordem. A Arquiconfraria do Cordão de São Francisco compartilhava com os terceiros franciscanos algumas de suas principais devoções, como é o caso do patriarca e da Nossa Senhora Rainha dos Anjos (ou da Porciúncula). Há de se observar que o culto também se atrelava ao contexto particular da corporação. É possível identificar, no templo dos “pardos do Cordão” ou em capelas pertencentes a outras associações religiosas de leigos, a escolha, ainda, por santos e santas de devoção pessoal e/ou coletiva de determinado grupo social. Averigua-se a disposição de corporações de uma mesma localidade em utilizar soluções arquitetônicas e ornamentais similares em seus templos, o que atesta certa unidade e explicita uma relação entre elas também no fazer artístico, além do gosto de um período.

Panorama arquitetônico

As capelas demoravam anos para serem concluídas e ornamentadas, porque a despesa da obra era custeada pela própria associação religiosa de leigos, algumas com pouco recurso. Inicialmente, as corporações responsáveis pela construção do templo próprio erigiam uma edificação menor, de adobe, começando pela capela-mor, na parte do fundo do terreno, para, depois, construir o restante da capela. As obras, normalmente, começavam da capela-mor para o frontispício. Os trabalhos de ornamentação, especialmente as pinturas, constituíam-se como uma das últimas etapas, senão a última, das obras.

O Estatuto da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco da Vila Nova da Rainha do Caeté, produzido no ano de 1782, cita superficialmente, por duas vezes, o fato de os devotos se reunirem na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso. No requerimento enviado para Portugal, em ano anterior a 1795, os devotos solicitam a permissão para erigir templo próprio, a ser denominado como Capela de Nossa Senhora dos Anjos, com a intenção de sepultarem ali os devotos falecidos. Por meio do conteúdo expresso na solicitação, é plausível considerar que, até aquela data, os arquiconfrades ainda não contavam com capela própria, pois os seus atos religiosos eram celebrados na matriz⁵.

Uma documentação copiada por Salomão de Vasconcellos, na ocasião em que teve acesso aos códices rendilhados disponíveis na sacristia da atual Igreja de São Francisco de Assis de Caeté, comprova que, no ano de 1808, os mesários se reuniram no consistório da Capela de Nossa Senhora do Rosário para discutir o gasto e a interrupção na construção da capela de pedra para, então, erguerem uma capelinha mais modesta de madeira e adobe:



Termo para se fazer Capella de pão por dentro da obra de pedra / pelos motivos que vão abaixo declarados // Aos quatro dias do Mês de Mayo de 1808, sendo nesta Villa da / Raynha, na Capella de N. S. do Rosario, em que se acha congregada a / Archiconfraria de S. Francisco, achando-se presentes o Rvº Comissario, / Mº e definidor, assentarão **se fizesse a Capella no estado presente / por dentro da obra de pedra, para ir servindo no interior, tanto pela / razão da dificuldade da obra de pedra, em que se gastão muitos annos, / como pelos incommodos que padessem os irmãos com as despesas excres-/sivas que fazemos junto ao Fabriqueiro todos os anos**, o que não su-/cederá tendo-se casa própria para se remediar, e porisso se deve de-/cidir com todo o cuidado, e zelo, para que assim se haja logo de cum-/prir, do que uniformemente mandarão fazer este termo, que eu, João dos / Passos Ferreira, Secretario actual, o escrevy. – O Comº, Coimbra – Mº, / Guimarães – Procurador, Gonçalves Lima – Vieira Porto – Aguiar (grifos da autora)⁶.

Salomão de Vasconcellos averiguou, em um outro termo, datado de 17 de junho do mesmo ano, que os confrades deliberaram, em Mesa, nomear o irmão Antônio Novais Campos, o alferes João de Aguiar e Antônio Domingos para:

[...] **terem todo o cuidado no adiantamento da Capella-mór e seu / corpo, dentro do terreno da de pedra**, afim de não estorvar a sua con-/tinação quando puder ser, com seu Retabulo, forrada quanto seja de-/cente... até se completar a mesma com paredes de adobes, reparada com / seu engradamento da altura de 25 palmos a Capella-mór e de 30 o cor-/po, determinando-se o dia 24 de junho, pelas duas horas da tarde, para / irem com os officiais carpinteiros ver o comprimento e a largura se / chegão, e, feito isso, darem principio á mesma obra (grifos da autora)⁷.

No entanto, ao que parece, apenas três anos depois se deu o começo da obra, tendo em vista um outro termo:

Aos três dias do mês de janeiro de 1811, sendo nesta Vila Nova / da Raynha, em que se achavam o Revº Comissario, Mº e defintorio desta / Serafica Congregação, assentarão que na primeira sexta-feira de Março / **se hade principiar a levantar os esteios da Capella** e que o irmão / Secretario e o irmão Inspecor trão prontos os Officiais [?] de / Aguiar, Joaquim Mendes e Francisco Ribeirone os mais precisos [?] / fim com outo dias a preparar as madeiras e o mais preciso [?] / dito fim (grifos da autora)⁸.

Cinco anos depois, por volta de 1817, um novo termo foi lavrado com o mestre carpinteiro Vicente José Moreira para a continuação das obras, ou seja, para:

[...] **concluir a Capella-mór, com o arco, forrada**, com acampamen-/mentostos, Presbyterio com a sua escada, quatro frestas, duas de cada lado, / Sachristia com tres janellas, corredores, seis portas, feixada em roda / de adobes, com alicerces cercados de pedra, deixando o espontados es-/teitos na Sacristia para se fazer o Consistorio depois; levantar o / corpo e cubrir, e com os esteios para a Torre no meyo, engradada com / Cupula; **tudo pelo preço e ajuste de 440\$000** a seco, com 40\$000 á / vista e o mais pago de 4 em 4 meses, passando o dito Mestre obriga-/ção deste ajuste a esta Mesa e a mesma passando-lhe outra (grifos da autora)⁹.

Com esse mesmo oficial, contratou-se a conclusão das obras mencionadas pela importância de 1:000\$000, em 1820, nas seguintes condições:

1) - Fazer 6 pedestais de pedra de cantaria, com seus pilares taquiados, com tabicas fingidas, de cal e areya, seus capiteis e simalhas por sima; 2) - Fazer 5 soleiras de pedra de cantaria, de 8 palmos de comprido e 3 e meyo de largura, para nelas serem



ajustadas as 5 portas da frente e dos lados, e fazer os alicerces para receberem os baldrames em todas as rodas das paredes de dentro e de fora; 3) - Fazer todas as portas e portadas da Capela e do Consistório, de verga e meya laranja, com simalhas, todas de braúna e perfeitas, sendo que as do Coro levarão seu peitoril com seus balaustreos torneados, que todos são 27; e fazer 4 pedestais com pés direitos para a Torre, com simalha real e um oculo redendo com cruzeta no meyo, como também fazer o Coro a romana, com três arcos por baixo, peitoril e balaustros torneados; a escada para a Torre e o corpo para os pulpitos, e as 3 sineiras a Torre; 4) - Compor todo o corpo da Igreja e fazer as campas; forrar todo o corpo da Igreja com simalha real, e da mesma forma a simalha de fora da Igreja, da Capela-mór e do Consistório, sendo este levantado sobre a Sachristia, emendando os esteios com boca de Lobo, tudo embarrotado e sualhado, cuberto e emadeirado com armaduras, ferros e caxorros; 5) - Sualhar a Sachristia e corredores e forrar por cima, com suas simalhas, e fazer também o Thorno com suas bancadas rendilhadas e o camarim com suas escadas, tendo o prazo de três annos para dar tudo pronto¹⁰.

Segundo os registros da visita pastoral empreendida por Dom Frei José da Santíssima Trindade na Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso da Vila Nova da Rainha do Caeté entre os anos de 1821 e 1825, a Arquiconfraria do Cordão de São Francisco trabalhava “com desvelo” para o acabamento da capela¹¹.

De acordo com Salomão de Vasconcellos, em outubro de 1824, conforme outro termo lavrado, procedeu-se a transladação solene das imagens da corporação, da Capela do Rosário para o novo templo, com procissão, missa cantada e sermão¹². Embora não discorra sobre a conformação do templo, os escritos copiados pelo autor corroboram a ideia de que os arquiconfrades ocuparam definitivamente a capela por eles erigida quase 30 anos depois de solicitada a permissão para uso de templo próprio [Fig.1]. A documentação também comprova um elo da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Vila Nova da Rainha do Caeté, onde, seguramente, se reuniram entre os anos de 1808 a 1824.

Na obra *O que há para se ver em Caeté: roteiro turístico da antiga Vila Nova da Rainha*, Arthur Lima Júnior evidenciou que a construção simples “revela a fé dos humildes fiéis de São Francisco de Assis que, com certeza, a seus pés, vinham clamar por justiça, com suas preces ingênuas, pois é de se crer que as pessoas que frequentavam essa igreja eram realmente muito pobres, certamente a maioria escravos”¹³. Exageros à parte, as palavras do autor atestam a simplicidade do templo, assim como o fato de ter sido erigido a partir do esforço de “não brancos”. Há de se lembrar, aqui, que o estatuto, datado do ano de 1782, previa a admissão de escravos entre os agremiados. Aos cativos, porém, exigia-se trazerem o cordão fino sem cingi-lo publicamente. Caso o escravo quisesse tornar público o uso do cordão, seu senhor deveria se comprometer a conceder-lhe alforria¹⁴.

Desde o ano de 1824, quando transladadas das imagens, o templo passou por várias modificações. Para exemplificar, por volta de 1984, as pinturas da capela-mor, consideradas por Arthur Lima Júnior “das mais notáveis da região”¹⁵, passaram por restauração¹⁶. Em 2003, acrescentaram o muro de pedra e o gradil que delimitam o



adro¹⁷. Depois de anos fechada para o culto e para visitação, a Igreja de São Francisco de Assis de Caeté passou recentemente por reforma estrutural no telhado.

[Fig. 1] Igreja de São Francisco de Assis, Caeté, MG. Fotografia da autora.

Ornamentação interna

A ornamentação interna da capela erigida pelos devotos da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco da Vila Nova da Rainha do Caeté é bem modesta. Ela se restringe à capela-mor, que conta com retábulo e pintura de forro. Além disso, possuía quatro pinturas fixadas nas ilhargas e um conjunto escultórico de seis peças, que, certamente, eram utilizadas também nas procissões da corporação. As pinturas, catalogadas por Carlos Del Negro por volta de 1958 e fotografadas pelos técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em meados da década de 1950, não estão mais no templo. O conjunto de esculturas encontra-se parcialmente guardado na matriz. Por já não constituírem a decoração da capela, as fotografias utilizadas no artigo serão as disponibilizadas pelo IPHAN.

O retábulo da capela-mor do templo erigido pelos “pardos do Cordão” é simples **[Fig.2]**, o mais modesto entre os templos dessa corporação em Minas Gerais, porque não possui pintura em fingimento arquitetônico. Foi executado por carapina e conta com reduzido trabalho de policromia. No entanto, a peanha dos nichos laterais, o



entablamento do retábulo-mor e a tarja do coroamento do altar-mor apresentam algum trabalho de entalha. O fundo do camarim, por sua vez, recebeu a pintura de anjos em revoada entre nuvens e raios de luz que se originam de um triângulo, símbolo da Trindade, situado na junção do forro em abóboda. Ali, a composição se completa por um medalhão formado por nuvens que envolvem, no centro, a pomba do Espírito Santo, raionada. As rocalhas, pintadas em partes pontuais do retábulo-mor, têm forma rígida e pouco delicada.

Carlos Del Negro, na obra *Contribuições ao estudo da pintura mineira*, no ano de 1958, fez um apanhado das pinturas disponíveis na atual Igreja de São Francisco de Assis de Caeté. A pesquisa de Carlos Del Negro cotejou as pinturas presentes na capela com representações pictóricas de outros templos de Minas Gerais, sobremaneira o trabalho ornamental dos forros da nave ou da capela-mor. O também autor descreveu algumas telas que, atualmente, não estão mais na capela¹⁸.



[Fig.2] Altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis, Caeté, MG. Fonte: IPHAN/RJ



De acordo com o autor, quatro foram as pinturas de forro que serviram de modelo aos demais tetos pintados no período denominado “Ciclo do Ouro”. O autor estabeleceu que as pinturas dos forros da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Caeté [Fig.3] e da Igreja do Rosário de Itabira constituem o terceiro modelo da pintura de forro de Minas Gerais. Para Carlos Del Negro, “a autoria da interessante decoração da abóboda da capela-mor da Igreja do Rosário de Itabira cabe ao pintor do teto de S. Francisco de Caeté”¹⁹. Apesar da semelhança entre as duas pinturas, o autor não apresenta indicativo do nome do pintor, que também não é mencionado nos trabalhos técnicos posteriores, como é o caso do *Dossiê de tombamento da Igreja de São Francisco de Assis de Caeté*, financiado pela prefeitura, em 2009²⁰, e do *Inventário da Igreja de São Francisco de Assis de Caeté*, produzido pela Arquidiocese de Belo Horizonte, em 2010²¹. Tais trabalhos técnicos também não fazem alusão às telas vistas e analisadas por Carlos Del Negro presentes, naquele tempo, nas paredes das ilhargas da capela-mor do templo.

Em termos estruturais, o dito forro é retangular, de madeira, em abóbada de berço, com cimalkas laterais escalonadas e partes reentrantes. A pintura de perspectiva tem, nos cantos e no centro, figuras de santos e religiosos, alinhados por uma faixa longitudinal, com bordas recortadas em motivos fitomorfos, amarrados por rocalhas vazadas. Próximo ao arco-cruzeiro, à esquerda, há a pintura de São Francisco de Borja vestindo hábito negro e que tem, nas mãos, um crucifixo e, junto a ele, uma caveira e uma coroa. À direita, localiza-se São Luiz, rei da França, vestido com manto real, coroa e cruz pendendo ao pescoço, que leva, nas mãos, uma coroa de espinhos e uma cruz. À esquerda do altar-mor, está representado um monge, provavelmente Santo Ivo, de braços estendidos, que mostra um livro aberto a um frade à sua frente. À direita, o franciscano Santo Antônio, com uma criança de pé sobre um livro fechado. Ao centro do forro, à direita, São Francisco recebe, das mãos do papa Inocêncio III, uma cartela com inscrição em latim, assim traduzida para o português: “a caridade é a cadeia de toda a perfeição”²². A dita cena é assistida por dois cardeais não identificados e representa o momento em que o papa concedeu a São Francisco e à sua fraternidade a permissão para pregarem. À esquerda, São Tomás de Aquino, inspirado pelo Espírito Santo, escreve em um livro. A cena se passa, possivelmente, em uma biblioteca porque, atrás do santo, fora representada uma estante repleta de livros, o que simboliza sua erudição. Localizado de forma central na composição, em uma espécie de medalhão, São Francisco é levado ao céu, em meio às nuvens, por três anjos. Na parte superior, aparecem outros dois anjos: o da esquerda leva uma cartela com a inscrição *Vinculum perfectionis*; o da direita leva o brasão da Terra Santa com a cruz ladeada por quatro cruces menores. Na mesma linha acima da cabeça de Francisco estão a Pomba do Reino, resplandecente, e a figura do Eterno, de meio corpo. Na parte inferior, terrena, aparece uma igreja cercada por frisos com virgulados, rocalhas, estrelas e arranjos florais.





O tema do medalhão central denomina-se Glorificação de São Francisco, isto é, representa o santo sendo elevado ao céu por anjos em episódio posterior à sua morte terrena [Fig.4]. A temática, de certo modo, é recorrente na pintura das capelas dos terceiros franciscanos. Cita-se, como exemplo, o forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Vila Rica, onde se observa, na composição, uma movimentação das nuvens e dos anjos, assim como é perceptível no caso da capela em questão. Destaca-se, também, o forro da Ordem Terceira Franciscana da Cidade do Rio de Janeiro.

A composição pode ser descrita como exemplar da pintura rococó. Possivelmente, fora executada no primeiro quartel do século XIX. De acordo com Carlos Del Negro, “este singular autor faz tangenciar os concheados e enrolamentos em alguns pontos da cimalha real aparecendo faixa gris azulada nas partes mais elevadas devidas ao seu contorno caprichoso”²³. O autor também afirma que o pintor “adota a falsa simetria no partido da composição, desde os concheados até as figuras; no quadro, mais precisamente a simetria ponderada”²⁴. Na época em que Carlos Del Negro visitou, fotografou e analisou a pintura, a composição estava com estado de conservação já preocupante, pois contava com perda de policromia e bastante repintura. Sobre isso, o autor afirmou: “do que resta de mãos e pés intactos, basta para conferir à pintura primitiva um bom desenho das extremidades das figuras. As cabeças estão horrivelmente repintadas ou lavadas. Notam-se restos de côres vivas, e alegres constituídas de vermelhão, amarelo, azul, ocre, outras terras e prêto”²⁵. Provavelmente, a atual restauração estrutural no telhado deve permitir que a pintura do forro da capela-mor seja submetida a novo processo de restauro, mais adiante.

Carlos Del Negro afirmou ainda haver, pelo menos, quatro telas penduradas nas paredes da ilharga da Igreja de São Francisco de Assis de Caeté, a saber:

Do lado esquerdo dois: um com a **aparição do Cristo de Monte Alverne a S. Francisco** (asas do Cristo na cruz e dos querubins de cor azul-turquesa); o outro **S. Francisco abraça ao Cristo de Monte Alverne** (as mesmas asas do Cristo e querubins de cor azul-turquesa). Os dois pertencem a mesmo autor. // Do lado direito: um quadro representa **Cristo sobre nuvens** brancas com o mundo azul na mão esquerda e feixe de raios na outra mão erguida; em baixo dois frades ajoelhados. // Ainda nesse lado da capela outro quadro maior (o único emoldurado) com uma **figura da Igreja, vestida de batina preta, sobrepeliz e murça, traz na mão direita a língua (o confessor)**; no fundo arcadas da Igreja. A pintura é tósca (grifos da autora)²⁶.

A pesquisa aqui apresentada recuperou fotografia de duas das telas descritas por Carlos Del Negro, as que estavam do lado esquerdo do templo. As temáticas escolhidas para as representações foram, respectivamente: 1) São Francisco recebendo as chagas do Cristo Seráfico [Fig.5]; 2) São Francisco do Amor Divino [Fig.6]. Possivelmente, os outros dois quadros, descritos pelo autor como dispostos no lado direito da capela, representavam o episódio da Justiça Divina e, também, São João Nepomuceno, retratado trajando veste típica do frio e com gestos ou atributos que remeteriam ao silêncio dos sacerdotes na confissão dos fiéis.

[Fig. 4] Medalhão central da pintura de forro da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis em Caeté - MG. Tema da Glorificação de São Francisco de Assis. Foto: IPHAN/RJ.



[Fig. 5] São Francisco de Assis recebendo as chagas do Cristo Seráfico. Foto: IPHAN/RJ.



[Fig. 6] São Francisco do Amor Divino. Foto: IPHAN/RJ.

Diogo de Vasconcelos, no livro *História do bispado de Mariana*, publicado em 1935, afirmou que:

O Bispo Frei Domingos [da Encarnação Pontevel], devotíssimo do Patriarca Seraphico, para que os homens de cor pudessem prestar-lhe culto, creou uma Archiconfraria com todas as cautelas, afim de se não confundir com a Ordem Terceira. Esta tinha por padroeira a **Senhora da Conceição**, vestia-se de **habito cinzento e capa talar**; tinha no throno do altar-mor o **episodio de Monte Alverne**. A Archiconfraria teve a **Senhora Rainha Mãe dos Anjos, habito preto e capa curta** e o **episodio do Amor Divino** (grifos da autora)²⁷.

Desse modo, o autor ressaltou uma preocupação do bispo diocesano em diferenciar o repertório iconográfico utilizado pelos arquiconfrades daquele obedecido pelos terceiros franciscanos da cidade de Mariana, que traziam entronizado no altar-mor o conjunto escultórico que representava a cena de São Francisco recebendo as chagas de Cristo, preso à cruz da crucificação. Por essa razão, a Arquiconfraria do Cordão de São Francisco da Cidade de Mariana adotara, no altar-mor, a cena do Amor Divino em oposição ao episódio do Monte Alverne.

No ano de 1947, Salomão de Vasconcellos publicou a obra *Breviário histórico e turístico de Mariana*, em que descreveu a cena do Amor Divino vista na capela dos “pardos do Cordão”. O autor afirmou que a composição se formava pela “imagem do Crucificado tendo aos pés o Santo a abraçá-lo em êxtase”²⁸. Salomão de Vasconcellos viu, naquela representação, “um misticismo impressionante, pela



expressão do drama”²⁹. A temática do Amor Divino, recorrente na iconografia franciscana tridentina, pode ser observada, ainda hoje, no altar-lateral da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência na atual cidade de São João del-Rei³⁰, na sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da atual Ouro Preto³¹, e no forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da atual cidade de Diamantina, possivelmente atribuída a Caetano Luiz de Miranda³². Nos dois primeiros exemplos, a cena é representada por meio de imagens de roca, por certo, utilizadas no contexto histórico do século XVIII e XIX para compor andor na Procissão das Cinzas. No caso de Diamantina, porém, trata-se de uma pintura.

Maria Regina Emery Quites, na tese *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, ressaltou que a cena do Amor Divino não se relaciona a nenhum episódio da vida de São Francisco narrado por seus hagiógrafos. Trata-se, entretanto, de uma alegoria entre Cristo e o santo que, pelo amor e pela fé, fora transportado em sonho para o momento da crucificação no Gólgota. Segundo a autora, São Francisco desejava abraçar o corpo de Cristo, porém fora o Crucificado quem soltou o braço direito da cruz para saudar ternamente o santo. Por essa razão, a representação da cena do Amor Divino é composta por Jesus preso à cruz, com o braço direito no ombro de São Francisco, que aparece de pé, com o rosto voltado para cima, em direção ao Crucificado. Quando o episódio é representado por meio de conjunto escultórico, a autora afirma que, geralmente, o santo aparece em imagem de roca, enquanto o Cristo é retratado em talha inteira³³.

Como a pesquisa ora apresentada não localizou os quadros elencados por Carlos Del Negro, que outrora compunham a parede do lado direito da ilharga da capela-mor, ou sequer teve acesso às fotografias, é difícil avançar para além do que estabeleceu o autor. No entanto, a pintura em que Cristo fora representado entre nuvens, segurando o globo terrestre e, na mão direita, erguendo um feixe de raios, tendo aos seus pés dois frades ajoelhados, possivelmente, representa o tema da Justiça Divina, que alude a uma visão de São Domingos.

De acordo com Jacopo de Varazze, no livro *Legenda áurea: vidas de santos*, quando Domingos se deslocou a Roma na expectativa da confirmação de sua Ordem junto ao papa, teve uma visão em que Cristo tinha, na mão, três lanças vibrando sobre o mundo. De imediato, a Virgem Maria conteve a ira de seu filho em relação aos três vícios da humanidade: a soberba, a concupiscência e a avareza. Para tanto, Nossa Senhora pediu misericórdia e apresentou-lhe um servo, Domingos. Cristo viu nele um homem verdadeiramente bom e empenhado. Durante a visão, Cristo elogiou a São Francisco pelas mesmas qualidades. Domingos, então, observou atentamente o companheiro, que não conhecia. No dia seguinte, na igreja, porém, São Domingos reconheceu Francisco entre os demais devotos e, prontamente, abraçou-o, beijou-o e disse: “você é o meu companheiro, percorrerá o mesmo caminho que eu, fiquemos



juntos e nenhum adversário nos vencerá”³⁴. Foi então que Domingos lhe contou detalhes da visão que tivera no dia anterior. Fosse como fosse, não é exagero afirmar que, a partir da aprovação papal, as duas ordens conventuais se firmaram como pilar da devoção cristã em todo o orbe católico.

Maria Regina Emery Quites afirmou ser esse um tema pós-tridentino. Em sua tese, observou três exemplos da predita representação. Um conjunto escultórico presente na Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de São Paulo, formado por quatro peças: Cristo, Maria e os dois frades. Uma pintura localizada na capela-mor da mesma corporação, em que Cristo aparece pairando sobre o globo terrestre sendo contido pela Virgem Maria, que segura sua mão. Francisco e Domingos afiguram-se ajoelhados, cada um de um lado da cena. A autora menciona, ainda, a escultura do Cristo Irado pertencente à Ordem Terceira Franciscana da Cidade de Mariana, que se trata de uma imagem de vulto de porte médio, na qual Cristo fora representado de pé em cima de uma nuvem. Seu braço direito está erguido e a mão pronta para arremessar uma lança³⁵.

Isto posto, cabe lembrar que, na descrição feita por Carlos Del Negro, não há menção à Virgem Maria, o que pode, de fato, alterar o entendimento acerca da temática escolhida para a composição, ao colocar em dúvida tratar-se do episódio da Justiça Divina. Se esse não é o tema representado, qual seria?

Por sua vez, a descrição de Carlos Del Negro acerca da pintura caracterizada por “tosca” não deixa dúvida de que se trata de São João Nepomuceno, o mártir do silêncio. De acordo com Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, na obra *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*, São João Nepomuceno (1340-1393) nasceu na Boêmia. Tornou-se cônego de Santo Agostinho, na Catedral de Praga, e vigário-geral do dito arcebispado. O santo fora confessor da rainha Joana, esposa do rei Wenceslau IV. Ao criticar o monarca, São João Nepomuceno passou a ser perseguido pelo rei, que exigiu sua prisão e tortura até que revelasse o segredo da confissão da rainha. Por não obter o conteúdo da penitência, o monarca mandou que atirassem o confessor, de pés e mãos atados, de uma ponte do rio Moldau. O corpo de São João Nepomuceno flutuou entre um colar de estrelas sobre as águas. Por essa razão, o santo é considerado mártir do silêncio, assim como padroeiro dos sacerdotes e dos confessores. Para a autora, o culto a São João Nepomuceno se introduziu em Portugal por intermédio de D. Maria Ana da Áustria, esposa de D. João V, devota do santo. Sendo assim, a representação de São João Nepomuceno tornou-se obrigatória nas matrizes do reino durante o período do monarca D. João V. Na Capitania de Minas, destaca-se a escultura atribuída ao Aleijadinho e proveniente do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, de Mariana-MG, atualmente, salvaguardada no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra da cidade³⁶.

Os técnicos do IPHAN que visitaram a capela erigida pela Arquiconfraria do Cordão de São Francisco da Vila Nova da Rainha do Caeté também fotografaram o



conjunto de esculturas presentes no templo naquela ocasião **[Fig.7]**. Ao todo, seis peças compunham o conjunto, a saber: uma imagem de roca de São Francisco da Penitência, uma imagem de roca de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, uma imagem de talha inteira de Nossa Senhora do Carmo, uma imagem de talha inteira de Santana e dois crucifixos. Trata-se de um conjunto reduzido de imagens, mas que condiz parcialmente com o repertório da corporação Seráfica, como é o caso das esculturas de São Francisco da Penitência e de Nossa Senhora Rainha dos Anjos. As presenças das outras duas esculturas podem se explicar pela devoção pessoal e/ou coletiva dos membros da associação religiosa leiga. No geral, a fatura das peças pode ser descrita como de cunho popular.

[Fig. 7] Conjunto de esculturas da Igreja de São Francisco de Assis em Caeté - MG. Foto: IPHAN/RJ.





Considerações finais

A atual Igreja de São Francisco de Assis, em Caeté, foi erigida graças aos esforços dos devotos da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, que, em 1782, já se fazia presente na Vila Nova da Rainha do Caeté. A associação religiosa de homens e mulheres leigos, que permitia a entrada de escravos, tinha um poder aquisitivo escasso, o que fez com que a construção iniciada no século XVIII fosse concluída apenas por volta de 1824. Enquanto tocava as obras, a corporação se reuniu na matriz e, em seguida, por vários anos, no templo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário.

A capela dos arquiconfrades foi pensada para ser em pedra, o que chegou a ser feito, até que o alto custo da obra se mostrou incompatível com a receita da corporação. Sendo assim, os arquiconfrades optaram por fazer uma obra menor, em madeira e adobe. A fachada trifacetada chama atenção pela similaridade com a Igrejinha do Ó de Sabará e também com a capela erigida pela congregação do Cordão da cidade de Mariana, produto da alteração da fachada na primeira metade do século XIX. A arquitetura da Igreja de São Francisco de Assis, em Caeté, é modesta e condiz com a simplicidade da ornamentação interna, restrita à capela-mor.

A pintura do forro da capela-mor foi bem executada. Entretanto, atualmente, está prejudicada por causa de manchas de água e de repintura. O altar-mor, trabalho de carapina, possui entalhe e pintura pontuais. As pinturas das ilhargas analisadas por Carlos Del Negro não compõem mais o cenário da capela-mor. As quatro esculturas e os dois crucifixos estão parcialmente salvaguardados na matriz. No que se refere ao repertório iconográfico da capela, pode-se afirmar que abarcou os principais momentos da vida de São Francisco de Assis, como é o caso da Impressão das Chagas, da cena do Amor Divino e de sua Glorificação. Por ser o orago da capela, certamente, no século XIX, a imagem de roca de Nossa Senhora Rainha dos Anjos situava-se no trono do altar-mor. Apesar de modesta, a capela construída pelos “pardos do Cordão”, em Caeté, possuiu uma unidade que integra arquitetura, ornamentação e repertório iconográfico.

Fontes

BELO HORIZONTE. INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. Caeté-MG. Pasta: Levantamento bibliográfico – Igreja de São Francisco de Assis. 1954-1975. Fotocópia.

LISBOA. ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO. Chancelaria da Ordem de Cristo, Dona Maria. **Compromisso da Arquiconfraria do Cordão do Patriarca São Francisco de Vila Nova da Rainha do Caeté**. Livro 12, fl. 21v-30v, 1782. Microfilme.



RIO DE JANEIRO. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Caeté-MG. Pasta: Igreja de São Francisco de Assis de Caeté. Fotografias da década de 1950.

Notas e Bibliografia

¹ TRINDADE, Raimundo. São Francisco de Assis de Ouro Preto. **Revista do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 17, 1951, p. 91.

² TRINDADE, *op.cit.*, p.101.

³ CAMPOS, Adalgisa Arantes; FRANCO, Renato. Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro: disputas por precedência em confrarias mineiras. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 193-216, 2004.

⁴ FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares. **A Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Minas Gerais: história, culto e arte (1760-c. 1850)**. Tese de doutorado em História apresentada à FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2019.

⁵ FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares. A Arquiconfraria do Cordão de São Francisco da Vila Nova da Rainha do Caeté: aspecto histórico, devocional e artístico. **Revista de História da UEG, Morrinhos**, v. 8, n. 2, jul./dez. 2019.

⁶ BELO HORIZONTE. INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. Caeté-MG. Pasta: Levantamento bibliográfico – Igreja de São Francisco de Assis. 1954-1975. Fotocópia, p. 9.

⁷ BELO HORIZONTE. INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. Caeté-MG. Pasta: Levantamento bibliográfico – Igreja de São Francisco de Assis. 1954-1975. Fotocópia, p. 9.

⁸ BELO HORIZONTE. INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. Caeté-MG. Pasta: Levantamento bibliográfico – Igreja de São Francisco de Assis. 1954-1975. Fotocópia, p. 9-10.

⁹ BELO HORIZONTE. INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. Caeté-MG. Pasta: Levantamento bibliográfico – Igreja de São Francisco de Assis. 1954-1975. Fotocópia, p. 10.

¹⁰ BELO HORIZONTE. INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. Caeté-MG. Pasta: Levantamento bibliográfico – Igreja de São Francisco de Assis. 1954-1975. Fotocópia, p. 10.

¹¹ TRINDADE, *op.cit.*, p. 120.

¹² BELO HORIZONTE. INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. Caeté-MG. Pasta: Levantamento bibliográfico – Igreja de São Francisco de Assis. 1954-1975. Fotocópia. p. 10

¹³ LIMA JÚNIOR, Arthur. **O que há para se ver em Caeté: roteiro turístico da antiga Vila Nova da Rainha**. Caeté: s.n., 1969, p. 69.

¹⁴ LISBOA. ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO. Chancelaria da Ordem de Cristo, Dona Maria. **Compromisso da Arquiconfraria do Cordão do Patriarca São Francisco de Vila Nova da Rainha do Caeté**. Livro 12, fl. 21v-30v, 1782. Microfilme. fl. 23v.

¹⁵ LIMA JÚNIOR, *op.cit.*, p. 69.

¹⁶ Igreja de São Francisco de Assis, em Caeté, espera por você. Ela está de forro restaurado. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 18 jul. 1984, n.p.

¹⁷ PREFEITURA MUNICIPAL DE CAETÉ. **Dossiê de tombamento imóvel: Igreja de São Francisco de Assis**. Período 16/04/2007 a 15/04/2008. Exercício 2009, p. 44. (Relatório técnico)

¹⁸ DEL NEGRO, Carlos. Contribuições ao estudo da pintura mineira. **Revista da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 20, 1958, p. 142.

¹⁹ DEL NEGRO, *op.cit.*, p. 142.



- ²⁰ PREFEITURA MUNICIPAL DE CAETÉ. **Dossiê de tombamento imóvel:** Igreja de São Francisco de Assis. Período 16/04/2007 a 15/04/2008. Exercício 2009. 136p. (Relatório técnico).
- ²¹ Arquidiocese de Belo Horizonte/Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. **Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte.** Igreja de São Francisco de Assis – Centro, Caeté (MG). Inventário n. 99. Belo Horizonte, 2010. 310p.
- ²² Arquidiocese de Belo Horizonte/Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. **Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte.** Igreja de São Francisco de Assis – Centro, Caeté (MG). Inventário n. 99. Belo Horizonte, 2010, p. 94.
- ²³ DEL NEGRO, *op.cit.*, p. 141.
- ²⁴ DEL NEGRO, *op.cit.*, p. 141.
- ²⁵ DEL NEGRO, *op.cit.*, p. 141.
- ²⁶ DEL NEGRO, *op.cit.*, p. 81-82.
- ²⁷ VASCONCELOS, Diogo de. **História da civilização mineira:** bispado de Mariana. Belo Horizonte: Apollo, 1935, p. 29.
- ²⁸ VASCONCELLOS, Salomão de. **Breviário histórico e turístico da cidade de Mariana.** Belo Horizonte: Biblioteca Mineira de Cultura, 1947, p. 24.
- ²⁹ VASCONCELLOS, *op.cit.*, p.24.
- ³⁰ QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir:** revisão de conceitos através do estudo comparativo entre ordens terceiras franciscanas no Brasil. Tese de doutorado em História apresentada à IFCH/UNICAMP, Campinas, 2006, p. 156.
- ³¹ QUITES, *op.cit.*, p. 60.
- ³² MIRANDA, Selma Melo. **A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina.** Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2009, p. 152-157.
- ³³ QUITES, *op.cit.*, p. 57-60.
- ³⁴ VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea:** vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 618-619.
- ³⁵ QUITES, *op.cit.*, p. 75-77.
- ³⁶ OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de (Org.). **O Aleijadinho e sua oficina:** catálogo das esculturas devocionais. São Paulo: Capivara, 2002, p. 74-75.

Artigo enviado para publicação: 03/09/2021

Artigo aceito para publicação: 19/11/2021



Reconhecimento de oficinas regionais e atribuição de autoria: limites e contribuições para o estudo da escultura religiosa em Minas Gerais | *André Vieira Colombo, Fábio Mendes Zaratini*

historiador pela Universidade Salgado de Oliveira - UNIVERSO (2019), Especialista em Arqueologia e Patrimônio Cultural pela FAVENI (2020) e Pós-graduando em Artes Visuais. Membro do Grupo de Pesquisa Arte e Cultura Colonial: novos olhares (UFJF/CNPq), do Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens – LAD – UFJF | colombohistoria@gmail.com

conservador-restaurador pela UFMG (2014), Mestre e Doutorado do Programa de Pós Graduação em Artes, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista da CAPES e pesquisador de esculturas sacras dos séculos XVIII e XIX | fzarattinirestauro@gmail.com

105

Resumo: O presente artigo aborda a prática do reconhecimento e agrupamento de imagens religiosas, a partir de análises formais, para fins de identificação e estudo da produção de oficinas regionais, prática corriqueira nos estudos de História da Arte religiosa em Minas Gerais, assim como a prática de atribuição de autoria. Para tanto, serão exploradas as experiências dos autores, problematizando os limites, assim como aventando as suas contribuições deste procedimento para o estudo da escultura religiosa mineira.

Palavras-chave: Minas Gerais, Imaginária sacra, oficinas regionais.

Regional workshops recognition and attribution of authorship: limits and contributions to the studies of religious sculptures in Minas Gerais

Abstract: This paper addresses the practice of recognition and grouping of religious images from formal analysis for the purpose of identifying and studying the regional workshop production, a common routine in the studies of Religious Art History in Minas Gerais, as well as the authorship attribution practice. For such, it will proceed by exploring the author's experiences, questioning its limits and envisioning such procedures contributions to the study of religious sculptures in Minas Gerais.

Keywords: Minas Gerais, Sacred Imagery, Regional workshops



As condições em que se produziu o que denominamos arte colonial foram muito particulares em Minas Gerais, e a apropriação desses acervos pela História da Arte suscita igualmente profundas reflexões sobre sua complexidade. Questões como as peculiaridades do sistema de encomenda, a falta do estatuto de arte e consequente anonimato dos artífices, o isolamento geográfico da Capitania tem sido bastante debatidas. Diante dessas dificuldades, os pesquisadores têm desenvolvido alternativas e estratégias de estudo da imaginária devocional. Essa imaginária constitui, algumas vezes, a única fonte de observação, documentação e análise, e as suas características formais, estilísticas, iconográficas e simbólicas, os únicos dados disponíveis. A diversidade estilística que se processou em Minas Gerais até o século XIX fica perceptível ao constatarmos que, no final do século XX e início do XXI, vimos emergir, dos estudos promovidos em diversas regiões do Estado, incógnitos “mestres”, em processo que se engendra na esteira da tentativa de reconhecimento da arte colonial como referencial de uma identidade nacional pelos modernistas e seus influenciados.

106

Aceitando que é possível, com a acuidade do olhar atento e treinado, encontrar estilemas, características particulares, ou “cacoetes”, em diferentes obras com indícios de mesma autoria ou oficina muitos pesquisadores acabam por promover, como resultado de suas pesquisas, uma série de agrupamentos de esculturas religiosas com traços similares, procedimento que não resolve todas as perguntas, mas é capaz de elucidar pelo menos alguns aspectos importantes acerca do processo de produção e desenvolvimento do ofício da escultura religiosa em Minas Gerais. Metodologia herdada da vertente formalista da História da Arte, a prática de agrupar imagens por suas características visuais acarreta alguns problemas e complexidades que carecem de melhor reflexão, questões que este artigo pretende discutir.

Desde Morelli, com a sua fixação nos pormenores e a elaboração da “teoria dos cacoetes”, com seus estudos sobre a pintura italiana, e seus seguidores, inclusive os que dele divergiram, como Friedlander, que valorizou muito mais a impressão de conjunto da obra que o detalhe, parece claro, as análises formais comparativas têm sido um método frequente na História da Arte. No campo específico da escultura brasileira, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, ao abordar a obra de Antônio Francisco Lisboa, adverte para o indício de “discípulos e seguidores diretos que copiavam fielmente os traços de sua caligrafia (...) que acusam um certo “ar de família” com as obras de Aleijadinho, sem apresentar, entretanto, traços marcantes de seu estilo pessoal”. Não ignorando a existência de um “estilo” ou “espírito de época”, que são as características mais gerais, certamente distinguir o que é estilema de um artista das características gerais de um estilo, oficina ou escola regional é uma tarefa intrincada. Os “cacoetes” seriam o denominador comum de um subconjunto de mesma fatura. Embora não seja um fenômeno exclusivo das esculturas produzidas no estado mineiro, esses agrupamentos de acervos religiosos relativos a uma



determinada região ou contexto geográfico têm levado o uso de evocações aos “nomes de comodidade”, termo cujo criador parece ter sido Berenson³. De acordo com Heliana Salgueiro, a essencialidade do nome de comodidade é o pressuposto da cisão entre a personalidade empírica, que permanece desconhecida, e a personalidade artística, que as obras revelam⁴.

Antônio Francisco Lisboa vem sendo biografado desde o século XIX e foi alçado ao lugar de expoente máximo da escultura colonial pelos modernistas. Dezenas de escultores ficaram ofuscados por ele até o final do século XX. Numerosos exemplos de “mestres” regionais podem ser elencados em uma lista interminável que talvez tenha sido inaugurada pelo ainda pouco conhecido “Mestre de Piranga”. Olinto dos Santos Filho descreve em seu texto “Características específicas e escultores identificados⁵”, no segundo capítulo do basilar *Devoção e Arte*, organizado por Beatriz Coelho, características, aspectos formais e estilísticos dos principais escultores identificados no âmbito daquela publicação. São elencados Francisco Xavier de Brito (? -1751), Francisco de Faria Xavier (? -1759), José Coelho de Noronha (1704-1765), Francisco Vieira Servas (1720-1811), Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho (1738-1814), Padre Félix Lisboa (1755-1838), Manoel Dias (ativo a partir de 1790), Vicente Fernandes Pinto (atuante no início do século XIX), Mestre de Barão de Cocais (ativo a partir de 1770), Mestre de Sabará (ativo a partir de 1780), Mestre de Piranga (segunda metade do século XVIII), Valentim Correa Paes (? -1817), Antônio da Costa Santeiro (c.1746 - ?), Mestre do Cajuru (ativo a partir de c. 1770), Mestres dos Anjos Sorridentes (ativo a partir de c. 1770), Mestre de São João Evangelista de Tiradentes e Joaquim Francisco de Assis Pereira (1813-1893).

Devemos também reconhecer a contribuição que têm dado as inúmeras publicações de boletins e revistas do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – CEIB, que tratam do estudo do contexto e da produção dos escultores e santeiros atuantes no Brasil e especificamente em Minas Gerais, por meio das quais uma gama de estudos tem sido difundida. Na *Revista Imagem Brasileira* já foram publicados trabalhos mais avançados sobre mestres incógnitos, como Mestre de Barão de Cocais⁶, Santeiro de Garambéu⁷, Mestre do Cajurú⁸, artífices anônimos que vêm sendo reconhecidos apenas pela recorrência de seus estilemas e agrupados segundo a procedência.

Constata-se que, à medida que são descobertos documentos históricos, contratos, recibos e demais materiais comprobatórios, alguns desses mestres com “nomes de comodidade” são identificados. É o caso do Mestre Barão de Cocais, identificado como Antônio de Souza, segundo os estudos de Carolina Nardi⁹. De acordo com Santos Filho¹⁰, Antônio Pereira dos Santos ou Domingos Pinto Coelho são possibilidades de identificação para o Mestre de Sabará. Oliveira¹¹ pressupõe ter identificado o escultor Mestre dos Anjos Sorridentes pelo nome de Antônio Martins. Sobre o Mestre de Piranga, oficina muito atuante na segunda metade do século XVIII



nas freguesias de Guarapiranga e Rio Pomba, Adriano Ramos defende a tese de que Luiz Pinheiro, conjuntamente com José de Meireles Pinto e Antônio de Meireles Pinto, seriam os principais integrantes da oficina¹². Ainda na área central da Zona da Mata mineira, foi feita a identificação da extensa produção de Antônio Benedicto de Santa Bárbara, inicialmente tratado por “Mestre Santa Bárbara¹³”.

Os processos de agrupamento vêm extrapolando os limites da produção da talha e da imaginária de vulto de tendências mais eruditas. *A mão devota*¹⁴, estudo pioneiro fruto de décadas de pesquisa do professor e artista plástico José Alberto Nemer, fundamentou-se na análise formal de esculturas religiosas de pequeno porte datáveis dos séculos XVIII e XIX, em Minas Gerais. Seu estudo mostra uma imaginária popular de 19 mestres mineiros, imagens de pequeno porte voltadas para as devoções domésticas, ora destinadas a oratórios e altares particulares que os devotos costumavam manter em suas residências, ora levadas nas algibeiras em viagens. Figuram na pesquisa santeiros atuantes em Minas Gerais cuja conexão obra-autor é ainda mais difícil de ser estabelecida por meio de documentos. Esse estudo revela, no entanto, obras de cunho mais livre dos cânones artísticos e religiosos, tendo como resultado inovadores padrões formais e estilísticos cheios de espontaneidade e criatividade.

Agrupamento e atribuição: limites e possibilidades

Os processos de atribuição de autoria da produção da imaginária sacra de Minas Gerais a partir de análises formais já ofereceram avanços na identificação, reconhecimento e proteção de importantes acervos de imaginária do período colonial, assim como oferecem ainda problemas e conflituosos interesses. Fundamentados especialmente na premissa usada por Morelli, segundo a qual o método dos estudos atributivos deve centrar-se na percepção e no estudo dos detalhes formais menos óbvios, aqueles que seriam executados despreziosamente por um artista, chamados popularmente de “cacoetes” ou “características particulares”, dezenas de estudos têm sido desenvolvidos. A prática, que tem permeado os estudos da História da Arte mineira ao longo dos séculos XX e XXI, é um campo que apresenta possibilidades e limites que ainda precisam, ao nosso ver, melhor discussão do método e de sua aplicabilidade ao contexto colonial brasileiro.

É bastante extensa a relação de publicações, sem uma padronização metodológica, relacionadas à prática da atribuição de autoria, que, direta ou indiretamente, alça à condição de “mestres” incógnitos artífices, sem identidades reveladas, por questão ora metodológica, ora laudatória. Essa dicotomia demonstra que a prática pode estar voltada para a especulação no mercado de arte, assim como para a pesquisa e identificação de acervos. Não é raro que o poder judiciário convoque



profissionais para confirmar ou refutar atribuições de autoria de obras de arte sacra que são objeto de litígios judiciais¹⁵.

A inexistência de um estatuto de arte e de artista leva ao anonimato¹⁶. No campo das limitações não se pode perder de vista a indefinição do estatuto social dos escultores, estatuários ou santeiros no período colonial¹⁷. A constatação do regime de oficinas, embora fossem coordenadas por um artífice que exercia uma liderança, praticamente inviabilizaria a identificação de autoria ao concluirmos que dessas corporações saíam obras coletivas. Mas a existência de contratos e recibos de obras, que passam ao status de “documentadas”, em nome de alguns escultores, ao longo do século XVIII, e até peças assinadas, ao longo do século XIX, demonstra que o regime corporativo, que aqui se desenvolveu sem o regramento estanque das corporações de ofício europeias, esvaía-se e alguns artífices se aproximam, ainda que em alguns pontos, da condição moderna de “artista”, embora não tivessem a consciência subjetiva da “autoria”, pelo menos como a compreendemos na atualidade. O estatuto social de artista e da arte não estavam estabelecidos em Minas Gerais no período colonial, o que, em termos de arte, estende-se pelo período imperial, em lentas transformações.

Ainda como limitação da eficiência do método está a subjetividade do pesquisador. Como a análise é sempre contaminada por dose de subjetividade, a atribuição tem seus limites e pode vir a ser contestada com o aprofundamento dos estudos ou desconstruída com o achado de documentos que levem à refutação. Isso não pode levar o pesquisador a abrir mão do uso do ferramental capaz de reduzir a margem de erros e equívocos, aplicando-o e difundindo os estudos, ampliando o acesso dos seus resultados às análises e apreciações de outros profissionais especialistas.

Muitas atribuições dos mais renomados pesquisadores tornam-se passíveis de contestação com o avanço das pesquisas. A atribuição é um *status* temporário. Historiadores da arte renomados, como German Bazin¹⁸, não reconhecem o *connoisseurship* como conhecimento científico, já que a atividade está sujeita a variáveis, à sensibilidade, à moda e à percepção. Bazin, no agrupamento que promoveu, atribuiu obras ao Aleijadinho que depois seriam identificadas como de Vieira Servas. Ângela Gutierrez e Adriano Ramos, estudiosos de Vieira Servas, entendem que todo processo de atribuição é o levantamento de possibilidades conjecturais, uma suposição¹⁹.

Recorrendo à bibliografia, constata-se que tem sido possível fazer o agrupamento de obras em um mesmo contexto (templo ou conjunto cênico) a um mesmo artista. Exemplo dessa situação é a associação da imagem de Nossa Senhora das Dores, do Santuário de Bom Jesus do Bacalhau (Piranga), ao Padre Félix Lisboa, em função da presença de duas imagens documentadas e da pertinência plástica entre as obras²⁰. No entanto, em outros casos isso tem sido feito mesmo com evidentes distâncias



estilísticas, como o conjunto do calvário da Igreja de São João Evangelista, de Tiradentes, que, apesar da evidente discrepância plástica entre o Santo Evangelista e a imagem de Nossa Senhora das Dores, que se irmana com as imagens das Mártires Santa Cecília e Santa Catarina, são atribuídas a um único santeiro, com denominação provisória de “Mestre de São João Evangelista²¹”.

Há que se atentar que nem sempre um conjunto cênico foi criado pelo mesmo autor e de maneira concomitante. O conjunto dos Passos de Congonhas tem comprovadamente a participação dos escravos e oficiais do Aleijadinho. As figuras do presépio do Museu da Inconfidência atribuídas ao Mestre destoam, formal e estilisticamente, entre si. À exceção do “Pastor Adorador”, as demais imagens se associam, formalmente, muito mais às obras do Padre Felix Lisboa. É interessante observar que há menção a um presépio em seu testamento²², que seria legado à Igreja de Antônio Dias, o que permite levantar a hipótese de haver, nessas figuras, caso sejam as mesmas, as mãos dos dois irmãos. O que não seria surpresa, já que se imputa a Antônio Francisco Lisboa o ensino do ofício ao meio-irmão. Como já identificado em outros casos, como o de Vicente Fernandes Pinto, que esculpiu duas imagens, enquanto seu aprendiz, Antônio Benedicto de Santa Bárbara, outras duas, sob sua instrução, em Passagem de Mariana²³.

No agrupamento de obras de oficinas de arte sacra, método e crítica vão se desenvolvendo à medida que a comparação de pormenores vai se configurando como procedimento fundamental, como afirmou Heliana Salgueiro ao estudar a obra do escultor Veiga Valle, em Goiás. Para a autora, a experiência visual é capaz de trazer o discernimento dos detalhes diferenciadores. A comparação amplia o universo cultural do historiador da arte, trazendo-lhe o embasamento para o exercício da peritagem²⁴. Não há como negar, porém, a contribuição da controversa figura do *connoisseur*, cuja credibilidade foi bastante expressiva na História da Arte em determinados contextos, e que, embora de difícil definição, une, entre outras categorias, os indivíduos que se dedicam longamente ao colecionismo, ao antiquariato e à restauração, saberes práticos, ou seja, os conhecimentos que sedimentam da experiência que são por ela validados.

Atribui-se aos conservadores-restauradores um lugar diferenciado nesse processo, visto que sua formação científica será potencializada com a ostensividade de contato que oportuniza assimilação minuciosa de seus pormenores e evidências. Profissionais com a prática no ofício do entalhe, da escultura, pintura e policromia, aliada à formação científica na área da conservação e restauração, gozam de condição bastante favorável a pareceres mais assertivos. Essas profissões valem-se da experiência individual e coletiva, adquiridas na e pela prática real da profissão, sob a forma de *habitus*, no sentido bourdieuriano. Nesta perspectiva acreditamos que o empirismo qualificado também não deve ser renegado.



Constata-se também que muitas atribuições consolidam-se sem uma formalização ou publicação das pesquisas, o que reduz a possibilidade de discussão e verificação. Torna-se imperioso estudar e publicar, de modo a submeter o resultado das pesquisas à apreciação dos pares. Algumas atribuições não passam de menções na imprensa, escrita ou falada. Com o decorrer do tempo, tornam-se verdades incontestáveis. Outras vezes, deparam-se com laudos que, mesmo inermes, consolidam atribuições demasiadamente frágeis e provocativas. A falta de disponibilização da obra para verificações complementares e novos estudos também costuma ser uma dificuldade e coloca em dúvida a credibilidade de muitas atribuições, especialmente aquelas com tendência mercadológica. O conhecimento do contexto onde a obra está inserida também é fundamental. As obras descontextualizadas, que já circulam no mercado da arte sacra, perdem o vínculo com suas regiões, constituindo o maior dificultador para o processo de identificação de autoria.

Ainda com um olhar crítico sobre o campo metodológico, destacam-se alguns problemas que decorrem da prática de se atribuir autoria sem aprofundamento de pesquisa em documentação primária, seja religiosa e/ou civil, que muitas vezes é incompleta e fragmentária. É preciso verificar a existência de documentação direta, como contrato e recibo, ou mesmo por documentação indireta, quando há referências a serviços amplos ou não especificados. Já se observa também a prática de “confirmação” de atribuição de autoria em alguns casos, especialmente aqueles processos judicializados, como citamos. Apropriando do campo do Direito, pode-se dizer que há ocorrências em que uma atribuição precisa ser analisada em outras instâncias. É revelador o fato de que, para tratar dos casos relativos ao Aleijadinho, que tem *status* de patrimônio nacional, tamanha a especulação que a obra alcançou, foi criada uma Comissão Nacional no IPHAN reservando a ela o poder de avaliar reconhecimento e proteção da obra²⁵.

Oficinas: espaços de múltiplas relações

Os trabalhos no interior das oficinas de arte sacra do período colonial comportavam diferentes relações. A existência de escultores que possuíam escravos é amplamente reconhecida. A ocorrência de integrantes de uma mesma oficina com relações de parentesco também tem sido constatada. Têm se revelado como fontes importantes para identificar os artífices em atuação em determinadas regiões os censos populacionais. E é nessa seara que Adriano Ramos²⁶ e Célio Macedo Alves²⁷ avançaram significativamente no estudo da Oficina do Mestre Piranga, a partir de análise do deslocamento de um grupo de artífices, através dos censos e de outros documentos.

A consulta ao censo populacional que se realizou em Minas Gerais ao longo da década de 1830²⁸ revela a presença de dezenas de escultores e entalhadores para os



quais os pesquisadores pouco têm se atentado. São apontados neste censo nove santeiros e oito entalhadores em atuação entre os anos de 1820-1840. Em Sabará residiam, em 1831, os santeiros Dionísio, de 28 anos, mestiço (cabra/caboclo), solteiro e escravo. Francisco Enrique, de 18 anos, branco, solteiro, livre, e Joaquim Gonçalves Chaves, de 34 anos, pardo, casado. Em São João del Rei vivia em 1832 o santeiro Jozé Pereira de Souza, de 51 anos de idade, crioulo, viúvo. Os santeiros Manoel Cipriano, de 51 anos de idade, pardo, morador do município de Mariana, e João, de 17 anos, pardo, viviam na mesma residência, na Comarca de Vila Rica. Como “oficial de santeiro” aparecem ainda Luis Lopes, branco, de 79 anos de idade, solteiro e livre, e João Pereira, de 46 anos, branco, solteiro e livre, moradores na mesma residência, em Itacambira, Comarca da Vila de Minas Novas do Príncipe. Bibiano, com 26 anos, pardo, solteiro e livre, era santeiro e vivia em Congonhas do Campo.

Como entalhadores, atuavam em Caeté José Fernandes Lobo, pardo, com 62 anos, solteiro. Na mesma residência vivia José Lopes, com 19 anos, pardo, solteiro, como “aprendiz de entalhador”. Em Mariana viviam Vicente Fernandes Pinto, pardo, casado, com 51 anos de idade, e Jozé Francisco, de 57 anos, pardo, solteiro. Em Pitangui vivia Manoel Martins Marquez, de 40 anos, pardo, casado. Em São João del Rei vivia Jerônimo da Assumpção, de 56 anos, pardo, viúvo. Na mesma residência aparece Jozé Natividade, com 14 anos, pardo e solteiro, com a função de entalhador. Em Santana do Paraopeba vivia Francisco Campones, com 50 anos de idade, pardo, casado e livre. Bastante desconhecidos, salvo pequenas exceções, esses nomes são peças de um quebra-cabeça ainda a ser compreendido. Identificar esses nomes, suas localizações, ainda que temporárias, em função do caráter itinerante de seus ofícios, suas relações genealógicas e seus aprendizes, aponta para possibilidades de localização de documentos complementares, como os inventários. Ângela Brandão nos alerta que esses documentos podem elucidar muitos aspectos a respeito da vida dos artistas no período colonial²⁹.

Os inventários e testamentos dos artistas e dos seus familiares costumam revelar dados importantes e o conhecimento da genealogia desses artistas ajuda a compreender e a localizar possibilidades de fontes. Caso interessante é o testamento do Padre Félix Antônio Lisboa, publicado recentemente, que, além de registrar dados que permitiram identificar novas obras de sua autoria, tem indicado a existência e o destino de outras obras de seu patrimônio particular³⁰. O documento aponta ainda as relações de sociabilidade estabelecidas pelo Padre com a família de escultores Pinheiro Lobo.

As proximidades e o estabelecimento de atuação em obras simultâneas de artistas como Aleijadinho e Luiz Pinheiro já foram comprovados. A presença de um João Luiz Pinheiro, que acredita-se ser o mesmo Luiz Pinheiro registrado como testemunha no testamento do Padre Félix Lisboa, pode apontar muito mais que uma relação de confiança, mas relações de sociabilidade artística. A constatação de



subcontratação do Padre Félix Lisboa no Santuário de Bacalhau pelos Meireles Pinto, que, junto com Luiz Pinheiro, integraria a Oficina do “Mestre Piranga”, levantada por Adriano Ramos³¹, reforça essa tese. Situações que nos levam a apreender outras especificidades do trabalho artístico nos séculos XVIII e XIX.

Mesmo fragmentária e dispersa em alguns casos, a documentação aponta a intensa colaboração de diferentes indivíduos, não somente oficiais e escravos, mas artífices já estabelecidos individualmente, na execução de obra em um único templo ou acervo, como na Igreja de Bom Jesus do Matozinhos de Bacalhau, onde atuaram, no mínimo, cinco artistas diferentes identificados (José Meirelles Pinto, Antônio Meirelles Pinto, Luiz Pinheiro, Padre Félix Antônio Lisboa e Vicente Fernandes Pinto), conclusão de Adriano Ramos e Célio Macedo Alves. Estes indícios nos apontam cada vez mais para a necessidade de aprofundar no estudo das redes de sociabilidade estabelecidas entre os entalhadores, escultores, policromadores e os religiosos no período colonial.

Em face à escassez de fontes primárias, as fontes secundárias não podem ser dispensadas para a compreensão do universo da arte colonial e suas reverberações em Minas Gerais. A publicação de estudos corográficos e de levantamentos biográficos de artistas nas revistas dos institutos e arquivos históricos, especialmente na segunda metade do século XIX, também traz informações relevantes. O *Almanaque administrativo, civil e industrial da Província de Minas Gerais* para o ano de 1874³², organizado por Assis Martins, indica a atuação de João Custódio de Menezes e Francisco Gorgônio de Menezes, como escultor e entalhador, atuantes em Campo Belo, município de Tamanduá (atual Itapeçerica). Por algum tempo este último foi considerado o “Mestre de Oliveira³³”, mas a confrontação estilística das obras documentadas executadas por Francisco Gorgônio com as obras que reconhecem como de “Mestre de Oliveira” praticamente anulam a hipótese. A atuação do artista, que ainda carece de maiores estudos, é bastante tardia, razão pela qual acreditamos ser mais plausível que as obras creditadas ao “Mestre de Oliveira” sejam oriundas da manufatura de Jozé Pereira de Souza, que atuava na região de São João del Rei e Oliveira na década de 1830.

Algumas regiões do Estado continuam com escassez de estudos sobre a arte sacra, como a Zona da Mata mineira, onde algumas oficinas já começam a ser identificadas. Sendo uma região onde as irmandades não se estabeleceram, foram os religiosos que serviram de elo entre as oficinas e os comitentes, que, nessa ausência, foram substituídos por potentados locais. Constatou-se recentemente uma longa e documentada relação entre os mulatos, conterrâneos e contemporâneos, Padre Manoel de Jesus Maria, fundador da Freguesia de São Manoel do Rio Pomba, e Antônio Francisco Lisboa – O Aleijadinho –, a quem se atribuiu recentemente a fatura da imagem do padroeiro da Freguesia³⁴.

As primeiras imagens já estudadas nessa região normalmente eram imagens domésticas, predominantemente imagens de fatura popular, e a alguns exemplares



tem se aventado a possibilidade de uso de mão indígena em casos isolados. Ainda no século XVIII, com a ampliação das capelas e a construção de matrizes, acontece a inserção de imagens de vulto, especialmente das imagens dos oragos oriundas das oficinas da região central de Minas Gerais. A partir da segunda metade do século XIX ocorre uma significativa diversificação da imaginária, especialmente com a chegada, em Rio Pomba, do escultor marianense Antônio Benedicto de Santa Bárbara. Da mesma época, é extenso o acervo de imaginária de fatura neoclássica, procedente da região fluminense, assim como da imaginária comercializada pelas casas especializadas.

Foi a partir de estudo corográfico sobre Mercês do Pomba, publicado na *Revista do Arquivo Público Mineiro*, que traz dados biográficos de Antônio Benedicto de Santa Bárbara, que constituiu-se a base para todos os seus biógrafos posteriores. Por essa biografia, que foi elaborada a partir do levantamento das memórias do escultor e publicada quando o escultor ainda vivia em Mercês do Pomba, conhecemos seus mestres, seus contratantes, uma lista muito extensa de sua obra e suas relações de sociabilidade³⁵. Na mesma região, a documentação aponta a duradoura proteção que o Cônego Lages proporcionou ao Antônio Benedicto de Santa Bárbara, intermediando a sua contratação para a produção de dezenas de obras para várias igrejas da região da Zona da Mata central, entre outros casos de relação de religiosos com artistas que ilustram o que temos tentado categorizar como “sociabilidade religiosa e artística”.

Ainda nessa região carece de estudos a obra do entalhador Manuel Quintiliano de Lacerda, que atuou na região de Rio Pomba, Guarani e São João Nepomuceno, aparecendo na documentação como morador de Porto de Santo Antônio (atual Astolfo Dutra). Outro artífice ainda desconhecido que desponta na documentação é Francisco Bernardes, que foi responsável pelas obras de talha da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Turvo (atual Senador Firmino) entre 1871 e 1889. Sabe-se que junto com ele atuou o pintor e dourador Manuel Eugênio de Lacerda, também em Senador Firmino, a partir de 1889 até 1893.

Como destacado no contexto da Zona da Mata central, tem sido constatado o insucesso da constituição das irmandades e, na sua ausência, há, na transição do século XVIII para o XIX, uma predominância das encomendas de obras de imaginária e talha das oficinas ativas no Vale do Piranga por parte de potentados locais e com preferência pelas devoções antroponímicas dos fundadores das capelas. Entre as obras já estudadas nesse contexto, agrupáveis à mesma fatura ou oficina, encontram-se as imagens de São José, da Igreja Matriz de Alto Rio Doce, originalmente vinculada à Freguesia de Guarapiranga (atual Piranga). Padroeiro de uma capela particular estabelecida em 1764 por José Alves Maciel, a imagem tem as características das obras mais antigas associadas à oficina do Mestre de Piranga. Outra imagem que pode ser atribuída à mesma oficina é a de São José, padroeiro da Igreja



Matriz de Paula Cândido, originalmente vinculada à Freguesia de São Manoel do Rio Pomba (atual Rio Pomba), que foi doada por José Gomes Barroso para a Capela de São José do Barroso (atual Paula Cândido) em 1785. As evidentes semelhanças em forma, anatomia, gestual e panejamento indicam que ambas podem ter sido esculpidas por um mesmo autor ou oficina em diferentes momentos.

Embora possa-se cogitar a possibilidade de que uma escultura tenha servido de referência para outra, tamanha semelhança em termos de desenho, há também a possibilidade de elas terem sido produzidas a partir de um mesmo risco, que contemplasse a parte posterior da imagem, já que o tratamento dado ao panejamento da parte posterior da imagem descarta a possibilidade de terem sido produzidas, com tanta coincidência formal, a partir de uma gravura com representação bidimensional apenas com referências frontais. Nesse campo ainda pouco estudado, das fontes utilizadas pelos entalhadores e escultores, sabe-se, por fonte secundária³⁶, do caso do escultor Antônio Benedicto de Santa Bárbara (1816-1900): a imagem de Nossa Senhora do Rosário da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, de Mercês-MG, foi “copiada” da imagem da padroeira da Igreja do Rosário de Mariana, quando de seu aprendizado na oficina de seu mestre escultor, Vicente Fernandes Pinto.

Retomando a questão dos agrupamentos das imagens para estudos, apesar da precariedade das condições de associação entre um documento e um objeto artístico constituir uma dificuldade própria do campo da História da Arte colonial, e da História da Arte de modo geral, não se deve prescindir da pesquisa na documentação histórica. Parece inequívoca a constatação de Carlos Magno de Araújo de que um conjunto específico de imagens existente na região de Congonhas do Campo e Conselheiro Lafaiete saiu das mãos de um mesmo artífice ou oficina. Integra esse conjunto as imagens do Senhor Morto, da Igreja Matriz de São Brás **[Fig. 1]**, em São Brás do Suaçuí – MG, e o Senhor Morto da Igreja de Nossa Senhora da Piedade, em Pará de Minas – MG **[Fig. 2]**. A essas duas obras acrescentamos as imagens com a mesma iconografia do distrito de Bituri, em Jeceaba – MG e da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Rio Espera – MG, região originalmente vinculada à Vila de Queluz (atual Conselheiro Lafaiete). Em Pará de Minas e São Brás do Suaçuí há outras obras, especialmente do ciclo da paixão, que se associam formalmente a essas.

As duas primeiras foram atribuídas por Carlos Magno Araújo³⁷ ao escultor Padre Félix Antônio Lisboa, meio-irmão do Aleijadinho, mas uma pesquisa recente e a localização de documentos de compra de duas imagens colocaram em questão essa atribuição de autoria. A partir dessas duas imagens várias outras haviam sido agrupadas e atribuídas ao Padre Félix, por comportar as mesmas características e estarem no mesmo contexto. Mas documentos históricos possivelmente relacionados à compra da imagem do Senhor dos Passos e do Senhor Morto de Pará de Minas trazem datação muito posterior à data da morte do Padre Félix Antônio Lisboa³⁸.



Após consulta ao Museu da cidade de Pará de Minas, o MUSPAM, foi encontrado em seus arquivos um livro de receita e despesa da Igreja Matriz da cidade, sob a guarda do Museu da Cidade de Pará de Minas³⁹, que elucida o momento de encomenda da imagem de “um Senhor dos Passos, e um Senhor do Sepulcro”, entre outras peças de ornamentação, porém não registra o nome do escultor das imagens ou oficina de origem. Apenas indica que foram encomendadas na cidade de São Brás do Suaçuí em janeiro de 1853. Concordamos com o agrupamento dessas imagens, por suas características gerais da talha e estrutura, assim como pela repetição de cacoetes, mas propomos uma nova identificação provisória, como “Santeiro de Suaçuí”, um nome de comodidade para uso até que se confirme a verdadeira autoria. Sobre ele, o que se

[Fig 1] Santeiro de Suaçuí. *Senhor Morto*. Séc. XIX. São Braz do Suaçuí. Madeira policromada. São Braz do Suaçuí. Foto dos autores.



pode concluir até o momento é que, embora estivesse em São Brás de Suaçuí naquela ocasião, esse escultor foi bastante atuante em meados do século XIX na região de Congonhas do Campo e Conselheiro Lafaiete. Há que se ter uma compreensão do caráter itinerante dos artistas e das oficinas de arte no período colonial, o que já vem sendo apontado por diversos estudos.

As imagens de sua autoria destacam-se pelos longos perizônios, que caem transversalmente, da esquerda para a direita, sobre as pernas e que cobrem o joelho esquerdo, caindo até quase a altura dos pés, que são pregados separadamente. Aspecto ainda não observado sobre a fatura dessas imagens com a representação do Cristo Morto são as semelhanças formais, especialmente dos perizônios, com imagem do Senhor de Matozinhos, de Congonhas do Campo, atribuída a Francisco Vieira Servas, que podemos aventar ter servido de referência para a produção dessas quatro imagens. Tema ainda pouco estudado, parece possível pensar em esculturas religiosas que tenham servido de fonte para santeiros produzirem outras esculturas.

[Fig 2] Santeiro de Suaçuí. *Senhor Morto*. Séc. XIX. Pará de Minas. Madeira policromada. Pará de Minas. Foto dos autores.





As imagens em questão possuem rostos bastante largos, marcação de volume em “Y” na união das sobrancelhas, com o nariz afilado, bigodes estriados que surgem bastante afastados lateralmente às narinas e com terminação em rolos sob o queixo. Possui linhas verticais pronunciadas nos cantos da boca. Nos mesmos templos há algumas imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores que podem ser associadas a esse autor ou oficina. Há uma grande proximidade da obra deste artífice, tanto na anatomia como no panejamento, assim como na dureza da movimentação, com obras documentadas do Padre Félix Antônio Lisboa, que foi capaz de confundir um experiente pesquisador. Essa desconstrução de atribuição traz outras possibilidades de reflexões: poderia o conjunto escultórico do Antônio Francisco Lisboa em Congonhas do Campo ter influenciado o “Santeiro de Suaçu?” a ponto dessas referências aparecerem na obra, a ponto de ser confundido com obra do Padre Félix Lisboa, este sim, se não integrante da oficina, certamente um seguidor da Escola do Aleijadinho? A hipótese pode ser vaga, mas a atuação e a influência dos artífices que integraram ou orbitam essas grandes oficinas em Minas Gerais ainda está por ser investigada.

Como pudemos demonstrar, apesar do registro das despesas relativas à encomenda das imagens para Pará de Minas no ano de 1853, não há referências à autoria, de modo que ainda não foi possível identificar o autor dessas obras. Constatase que na documentação histórica colonial⁴⁰ há referências a um artífice de nome “Bibiano”, ou “Bibiano da Costa”, identificado como santeiro, pardo, que tinha 26 anos no ano de 1831, residindo em Congonhas, segundo o recenseamento citado. Considerando esses dados, o artífice deve ter nascido em torno de 1805. Na época do segundo recenseamento da população mineira, ele trabalhava para o alferes José Miguel da Costa, que também era pardo, viúvo e morador de Bonfim do Paraopeba (atual Congonhas do Campo). Considerando as evidências documentais, podemos cotejar que Bibiano, que viveu em Congonhas nas primeiras décadas do século XIX, certamente teve contato com as obras idealizadas e parcialmente coordenadas por Antônio Francisco Lisboa no Santuário de Bom Jesus do Matozinhos de Congonhas do Campo. Ressalte-se que a execução do conjunto se alongou por alguns anos após a morte de Antônio Francisco Lisboa, ocorrida em 1814.

Recorrendo à bibliografia sabe-se ainda que nessa mesma região atuaram artífices ainda pouco estudados, como Silvério Dias, que foi discípulo de Vieira Servas. Atribui-se a Silvério os retábulos colaterais da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Queluz (atual Conselheiro Lafaiete), assim como teria feito trabalhos de talha em uma capela de São Gonçalo e uma Capela de São Vicente, ambas na mesma Freguesia⁴¹. Embora esses indícios necessitem ser mais analisados e as pesquisas aprofundadas, esse conjunto de obras, que se irmanam nas características formais com tanta força, permite pensar não somente na questão de uma procedência/autoria comum, o que se aventa com bastante segurança pela



circunscrição em determinado território geográfico, mas também a possibilidade de discutir as fontes usadas pelos diferentes escultores no processo de escultura sacra em Minas Gerais.

Conclusão

A identificação de autoria, especialmente no universo da arte colonial mineira, é complexa. Percebida com diferentes níveis de importância pela Academia, em especial pelos historiadores e outros teóricos da arte, pelas políticas públicas de proteção e preservação, como a musealização, e pela economia e mercado de arte, fomentados pelo turismo e pela prática do colecionismo, entre outros contextos existentes, situa-se em uma escala de constante tensão, que varia da visão da irrelevância, pela ideia de anacronismo, ao reconhecimento de sua pertinência, como fator constituinte do objeto de estudo. No campo da escultura religiosa, o agrupamento de imagens com características semelhantes e situadas em um mesmo contexto geográfico, prática que vem se estabelecendo nas últimas décadas, tem se constituído uma alternativa metodológica de constituição das fontes históricas para o historiador da arte, o que amplia, para além da questão da autoria em si, a possibilidade de avanços na compreensão dos processos de produção, do acesso e do uso dos modelos pelos artífices ou oficinas, dos padrões e especificidades do sistema de encomendas, da recepção das obras e suas adequações a contextos políticos-religiosos específicos etc. Ainda que tenha seu valor como método, o historiador da arte sacra colonial mineira não pode se abster da realização de pesquisa documental, da análise do contexto histórico da produção e da encomenda das obras, da averiguação de autenticidade assim como do uso do ferramental específico como análises iconográficas, materiais, técnicas, formais e estilísticas. Quando são seguros os elementos que embasam esse processo de identificação, o agrupamento de obras contextualizadas e atribuíveis a uma mesma oficina ou escola constitui-se em uma possibilidade de avanço na compreensão desse campo.

Notas e bibliografia

¹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: **Mostra do Redescobrimento. Arte Barroca**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos, 2000. p. 68

² PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982, p. 56.

³ SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A singularidade da obra de Veiga Valle**. Goiânia: UCG, 1983, p. 32.

⁴ SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 33.

⁵ SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Características específicas e escultores identificados. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EdUSP/Vitae, 2005, p. 123-150.



- ⁶ NARDI, Carolina; QUEIROZ, Moema. Mestre de Barão de Cocais: uma “assinatura” revelada. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n° 2, 2003.
- ⁷ MARQUES, Edmilson Barreto. O santeiro de Garambéu. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 3, 2007.
- ⁸ ARAÚJO, Carlos Magno. **Nossa Senhora da Conceição: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria**. Monografia de especialização apresentada à Escola de Belas Artes/ UFMG, 2007, p. 37.
- ⁹ NARDI, Carolina. **O mestre de Barão de Cocais e sua oficina**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes/ UFMG, 2009. p. 64
- ¹⁰ COELHO, Beatriz. (org.) **Devoção e Arte. Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. Editora da USP: São Paulo, 2005, p.123.
- ¹¹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. A imaginária sacra em São João del-Rei. Ontem e hoje. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n.45, vol.14, 2010, p. 3.
- ¹² RAMOS, Adriano. O entalhador Luiz Pinheiro: um ilustre desconhecido da arte escultórica. **Boletim do Ceib**, Belo Horizonte, V.22, N. 70, 2018, p. 1.
- ¹³ COLOMBO, André Vieira. **A contribuição de Antônio Benedicto de Santa Bárbara – Mestre Santa Bárbara para a arte sacra na Zona da Mata mineira**. Monografia de graduação apresentada ao Departamento de História/ UNIVERSO. Juiz de Fora, 2019, p. 34.
- ¹⁴ NEMER, José Alberto. A mão devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2008, p. 49.
- ¹⁵ COELHO, Beatriz, *et. al.* Nossa Senhora das Mercês: Um caso de interesse da Justiça. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n° 2, 2003.
- ¹⁶ SALGUEIRO, *op. cit.*, p.33.
- ¹⁷ PIFANO, Raquel Quinet. O Estatuto Social do Artista na Sociedade Colonial Mineira. **Locus: Revista de História**, [S. l.], v. 4, n. 2, 1998, p.121.
- ¹⁸ BAZIN, German. **História da história da arte**. São Paulo: Martin Fontes, 1989.
- ¹⁹ GUTIERREZ, Angela; RAMOS, Adriano. **Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das minas do ouro**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002, p. 75.
- ²⁰ SANTOS FILHO, *op. cit.*, p. 140.
- ²¹ COELHO, Beatriz. *op. cit.*, p. 123.
- ²² MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. **O Aleijadinho revelado: Estudos históricos sobre Antônio Francisco Lisboa**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014, p. 97.
- ²³ COLOMBO, *op. cit.*, p. 35.
- ²⁴ SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 29
- ²⁵ Portaria Interinstitucional n° 1, de 14 de agosto de 2014. Publicada no DOU N° 157, segunda-feira, 18 de agosto de 2014.
- ²⁶ RAMOS, A. Considerações sobre a obra escultórica de Mestre Piranga. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n° 6. Belo Horizonte, 2011, p. 151.
- ²⁷ ALVES, Célio Macedo. Uma singular família de entalhadores: os Meirelles Pinto - pai e filho. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n° 6, 2011, p.161.
- ²⁸ UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Cedeplar. **Poplin-Minas 1830**. Listas nominativas da década de 1830 de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.nphed.cedeplar.ufmg.br/poplin-minas-1830/>. Acesso em: 15 ago 2021.
- ²⁹ BRANDÃO, A. Inventário de artífices: fontes para a compreensão do fazer artístico no Brasil Colonial. **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n° 8, 2015, p. 168.
- ³⁰ MIRANDA, *op. cit.*, p. 94.
- ³¹ RAMOS, *op. cit.*, p. 151.
- ³² MARTINS, Antônio de Assis. **Almanak administrativo civil e industrial da Província de Minas Geraes do Anno de 1874 para servir no de 1875**. Ouro Preto: Typographia do Echo de Minas, 1874, p. 436.



³³IEPHA, Guia dos Bens Tombados. 2ª edição, v. 02. Belo Horizonte: IEPHA / MG, 2014, p.161.

³⁴COLOMBO, André Vieira. A imagem do mártir São Manoel de Rio Pomba: pesquisa histórica e atribuição de autoria ao aleijadinho. **Revista Imagem Brasileira**, nº 11, CEIB: 2021 (No prelo).

³⁵COLOMBO, 2019, *op. cit.*

³⁶ COLOMBO, 2019, *op. cit.*, p. 37

³⁷WERNEK, Gustavo. Igreja em São Braz do Suaçuí abriga peças feitas por irmão de Aleijadinho. **O Estado de Minas**. Belo Horizonte, 22 dez 2013. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/12/22/interna_gerais,481883/igreja-em-sao-bras-do-suacui-abriga-pecas-feitas-por-irmao-de-aleijadinho.shtml. Acesso em: 15 ago 2021.

³⁸ZARATINNI, Fábio Mendes. **Félix Antônio Lisboa**: sua vida e trajetória entre o sacerdócio e a arte escultórica. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes/UFMG. Belo Horizonte, 2020.

³⁹ Devemos a localização desses documentos à museóloga Ana Maria Campos, coordenadora do Museu de Pará de Minas.

⁴⁰ UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, *op. cit.*

⁴¹MARTINS, J. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, vol. 2, p. 246.



A produção de retábulos em Minas Gerais e a historiografia do tema: uma breve discussão conceitual. | *Gustavo Oliveira Fonseca*

doutor em História. Historiador do IPHAN-MG (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). | gustavo.fonseca@iphan.gov.br

Resumo: O artigo em questão almeja apresentar uma breve revisão historiográfica sobre o tema da produção de retábulos no espaço mineiro, demonstrando qual o conceitual teórico/metodológico geralmente mais utilizado no estudo acadêmico destas peças. Propõe-se, ainda, a ampliação deste conceitual e também um prolongamento temporal destes estudos, geralmente focados somente na produção setecentista.

Palavras-chave: retábulos, historiografia, história da arte religiosa mineira.

Abstract. The present paper aims to show a brief discussion about the historiographical production on wood carved altarpieces in Minas Gerais space, showing which theoretical/methodological concepts are most generally used in academics studies on the subject. It also proposes the enlargement of this conceptual as well of its temporal occurrence, once verified the majority of studies focused only in the eighteenth century.

Key-Words: altarpieces, historiography, Minas Gerais history of art.



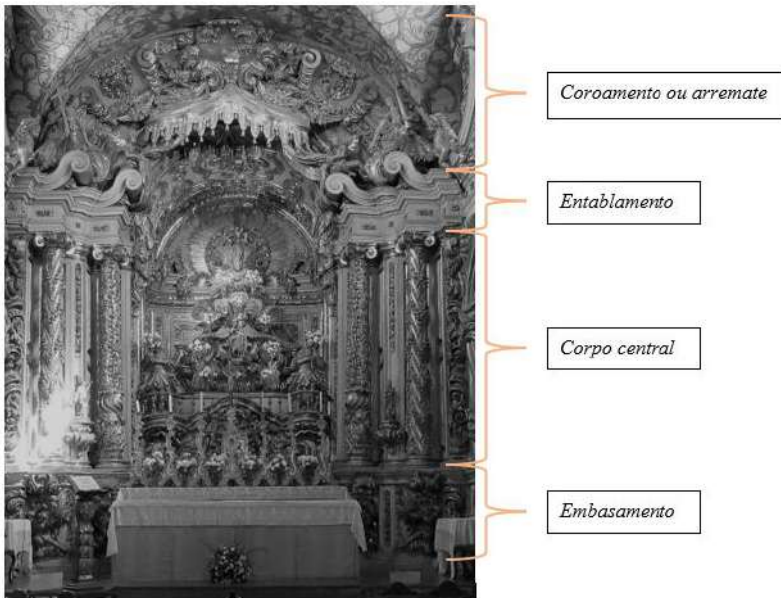
Na tradição construtiva católica, o retábulo de altar-mor representou, por séculos, um papel fundamental na liturgia – além disso, são peças de grande potencial cênico no espaço religioso, por ocuparem local de destaque na construção dos templos. Nas igrejas católicas, retábulos são peças ornamentais que se localizam atrás da mesa de altar. São erroneamente chamados de altar, quando, na verdade, são uma estrutura de apoio para os altares, que nada mais são do que as mesas portadoras das pedras-de-ara, sobre as quais são celebrados os ofícios litúrgicos da missa. Além de funcionarem como estrutura arquitetônica para exposição das imagens devocionais (esculpidas ou pintadas), os retábulos, geralmente, abrigam o sacrário, peça responsável por guardar o Santíssimo Sacramento, representação máxima da presença de Jesus Cristo para a liturgia romana.

De remota origem no mundo cristão, os retábulos, a princípio, eram apenas uma espécie de armário, onde se expunham objetos litúrgicos ou imagens de devoção. No período medieval, eram comuns retábulos em formato de trípticos ou polípticos móveis, com painéis pintados. A partir do século XVII, no mundo católico, passaram a adotar um vocabulário arquitetônico clássico, com colunas, entablamento, frontões, etc., formando peças de grande impacto cenográfico no espaço religioso do templo¹. Suas origens e transformações estão, correntemente, ligadas às tradições litúrgicas e aos ofícios religiosos. É indispensável que pensemos estas peças como portadoras de funções específicas, indo além do mero deleite ornamental. As diversas peças e formatos adotados foram surgindo conforme as necessidades impostas pelos atos eclesiais. Luiz Freire, ao descrever a morfologia adotada pelos retábulos católicos a partir do Concílio de Trento (1545-1563), destaca que estas peças se constituíram em “um aparato de síntese de todos os paramentos essenciais ao ofício da missa”². Cabe lembrar que, até 1965, quando o Concílio Vaticano II reformulou os atos litúrgicos católicos, a celebração da missa operava-se com o celebrante voltado para o altar, de costas para os fiéis: “o sacerdote somente se dirigia aos fiéis no momento de dar a comunhão, quando vinha até o limite que fechava o arco cruzeiro (cancelo, balaustrada ou grade) e, de lá, distribuía a hóstia”³. Neste contexto, como se observa, os retábulos se constituíam no alvo principal das atenções durante a celebração religiosa.

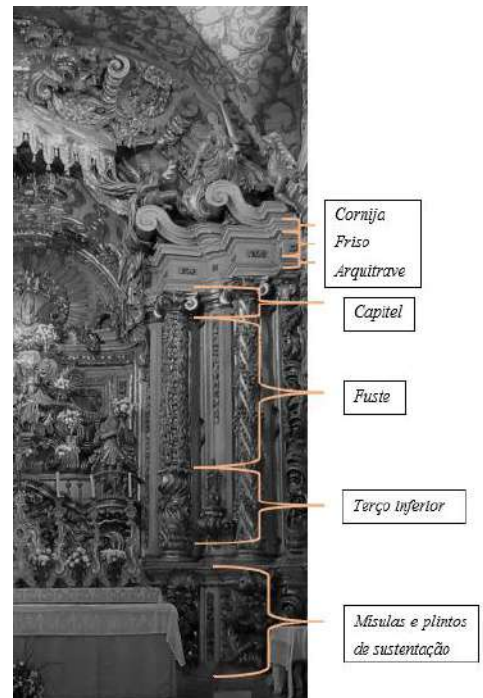
No decorrer dos séculos, os retábulos adotaram diferentes tipologias formais. No caso do território mineiro, que é a região aqui abordada, estas peças seguiram de perto a tradição lusitana com relação aos elementos morfológicos de composição das partes, variando apenas os elementos ornamentais, que tenderam a formar grupos tipológicos próprios. É claro que na fruição estética, defronte das peças, o olhar abarque o todo formado pela arquitetura e pela decoração. No entanto, para instrumentalizar o estudo dos retábulos, pode ser útil compreender a morfologia compositiva destas peças, para depois se entender o programa decorativo adotado.



Em termos arquitetônicos, analisando-se do chão ao teto, divide-se o retábulo mineiro em: embasamento (ou base), corpo central, entablamento seguido do coroamento (ou arremate). Cada uma destas partes contém suas respectivas subdivisões e nomenclaturas, herdadas da tradição clássica. Desta maneira, no embasamento podem se localizar os plintos ou, então, as mísulas de sustentação das colunas. Estas últimas subdividem-se em base, terço inferior, fuste e capitel, compondo, juntamente com o sacrário e o trono do santo padroeiro, o corpo central do retábulo. O entablamento se segue, geralmente, à ordem adotada pelo capitel da coluna, subdividindo-se em cornija, friso e arquitrave. O coroamento ou arremate carrega, habitualmente, a maior concentração ornamental dos retábulos, podendo variar bastante as formas adotadas nesta parte da composição retablistica [para melhor entendimento, observe-se os diagramas das **figuras 1 a 3**].



[Fig. 1]. João Ferreira Sampaio. *Retábulo-Mor de Santo Antônio*. 1739-1750. Tiradentes. Madeira entalhada. Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Fotografia do autor (2021).



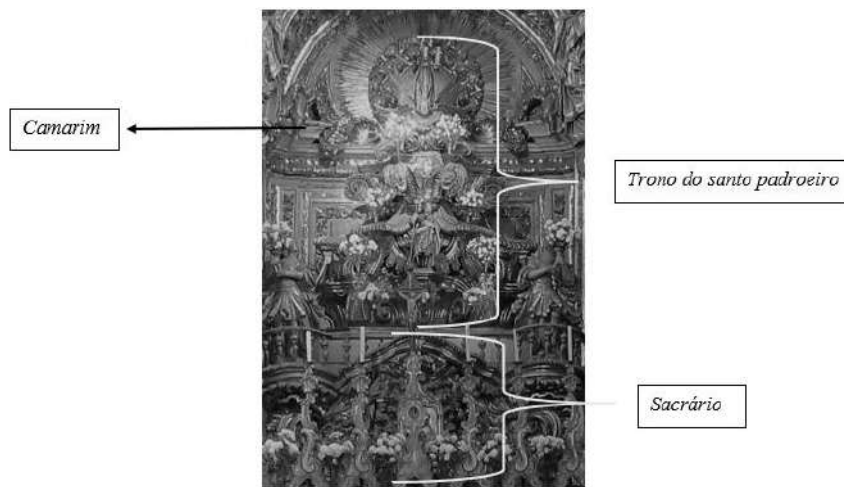
[Fig. 2]. João Ferreira Sampaio. *Retábulo-Mor de Santo Antônio* (pormenor) 1739-1750. Tiradentes. Madeira entalhada. Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Fotografia do autor (2021).

Esta divisão pode conter variações, não sendo uma esquematização rígida, porém, é a morfologia que mais recorrentemente foi utilizada na região mineira. Destaque-se que esta disposição das peças arquitetônicas é fruto de uma longa cadeia de transformações e adaptações às funções do retábulo, além da adequação ao gosto estético de cada momento. No que se refere à utilização de cada parte formal de um retábulo luso-brasileiro, Luiz Freire esclarece de modo didático, a maneira como cada peça se reveste, ao mesmo tempo, de uma lógica funcional e simbólica:



No centro, de baixo para cima, em primeiro plano está a mesa do altar, sobre a qual o sacerdote manipula as alfaías de metais preciosos (cálice, âmbula, ostensório, patena, galheteiro), os tecidos (sanguinho, manustérgio, corporal, pala) e ainda crucifixo, lecionário, missal e velas. Um pouco acima da mesa do altar e ao alcance das mãos do sacerdote fica o sacrário, pequeno templo em madeira dourada ou metal, dotado de porta e fechadura, destinado a conter a âmbula com a hóstia consagrada, que é retirada pelo sacerdote no momento da Eucaristia. Atrás, ou pouco acima do sacrário aparece o nicho com a imagem do santo padroeiro. Por trás do nicho ergue-se o trono eucarístico que ascende em formato piramidal em degraus, sendo que o último serve de base para a representação escultórica do Santíssimo Sacramento (em forma de cruz latina ou de Jesus crucificado) [...]. Finalmente, todos esses elementos ganham um grandioso invólucro – o baldaquino ou estrutura retábular – que amplia e dimensiona simbolicamente a importância das peças que contém ⁴.

Freire trata dos retábulos produzidos na Bahia do século XIX. No caso mineiro, pequenas diferenças podem ser observadas, de modo especial, com relação ao uso do último degrau do trono que, em Minas, geralmente abriga o santo padroeiro, enquanto a representação do Santíssimo Sacramento se localiza abaixo, próxima ao sacrário [fig.3] – o que pode ser uma corruptela mineira da tradição portuguesa. Smith destaca que o trono eucarístico, com seus degraus ornados de castiçais, é uma característica sem equivalentes “fora do âmbito cultural português”⁵.



[Fig. 3]. João Ferreira Sampaio. *Retábulo-Mor de Santo Antônio* (pormenor). 1739-1750. Madeira entalhada. Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Fotografia do autor (2021).

Com relação aos materiais de execução das peças, Minas seguiu a herança de Portugal, onde, desde o século XVI, os retábulos, preferencialmente, eram feitos de madeira entalhada, de modo que Robert Smith afirma que neste país “a madeira tem a mesma importância que o mármore na Itália, ou a pedra em França, no interior das igrejas”⁶. A madeira, após trabalhada, era revestida por camadas de preparação que incluíam gesso, cola e bolo armênio, de modo a receber o douramento com folhas de ouro ou, então, a policromia.



Se os elementos de composição formal dos retábulos mantiveram-se com poucas alterações ao longo do período de produção destas peças, o mesmo não se pode dizer das características ornamentais. A parte decorativa da maquinaria retablistica esteve sempre sujeita à variação de gosto estético. Abrangendo um longo período de execução no mundo ibérico, natural que remanesçam exemplares de inúmeros modelos ornamentais diferentes.

No caso da produção mineira, convencionou-se agrupar peças com características ornamentais semelhantes, dando lugar a categorizações estilísticas que se enraizaram na historiografia que aborda o tema. Assim, do mesmo modo que a arquitetura exterior dos templos mineiros, a produção de retábulos geralmente esteve sujeita a ser estudada pela sua lógica evolutiva, herança dos estudos de arte brasileira feitos por intelectuais modernistas. No ensaio fundador dos estudos sobre o tema no Brasil, de autoria de Lúcio Costa (1902-1998) e escrito em 1941, o acervo remanescente de retábulos foi enquadrado em quatro nomenclaturas estilísticas que seriam: “classicismo barroco” (que iria do final do século XVI à primeira metade do XVII); “romanescismo barroco” (segunda metade do XVII e princípios do XVIII); “goticismo barroco” (primeira metade e meados do século XVIII) e por fim “renascentismo barroco” (da segunda metade do século XVIII até o começo do XIX)⁷. Esta categorização, datada à época de seu desenvolvimento, não abrange de modo claro o grande acervo destas peças, tampouco auxilia na compreensão de inúmeros exemplares que, apesar do recorte cronológico, pertencem a outro “estilo”. Graças a isto, a classificação estilística retabular de Lúcio Costa enquadra-se no segmento dos estudos clássicos sobre o tema, devido ao seu esforço pioneiro, sem que a nomenclatura estilística por ele desenvolvida forneça um arcabouço analítico para as pesquisas atuais.

A Robert Smith coube a elaboração de categorias estilísticas mais duradouras no campo do estudo dos retábulos luso-brasileiros. Seu estudo sobre a talha em Portugal logrou êxito na identificação clara de quais seriam os elementos compositivos de cada estilo. A este autor deve-se a sistematização do que seriam o “estilo nacional”, o “estilo joanino” e o “estilo rococó” – termos posteriormente adotados pela historiografia mineira⁸. Sua obra, de leitura didática, propõe classificações de fácil assimilação ao delimitar o vocabulário ornamental dos estilos por ele batizados.

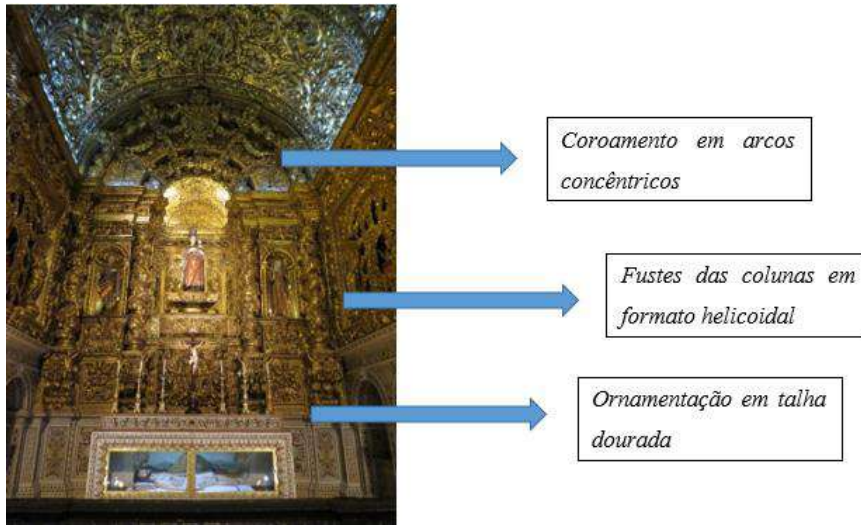
Deste modo, de acordo com o agrupamento de Smith, o “estilo nacional”, cuja vigência iria de meados do século XVII até princípios da centúria seguinte, seria caracterizado pela presença “da coluna de fuste em espiral, chamado ‘salomônico’ e o remate de arcos concêntricos”⁹. Segundo Smith, estes elementos combinados:

Deram ao retábulo português uma nova estrutura, mais escultural do que arquitectónica, dinâmica em vez de estática, emprestando-lhe sentido de movimento e efeito de unidade, e, juntos com folhas de acanto em alto relevo, esses elementos



produziram a primeira manifestação inteiramente barroca na história da arte portuguesa¹⁰.

De modo geral, estas características descritas por Smith e visíveis em uma infinidade de retábulos portugueses [fig.4] passaram a compor o chamado “estilo nacional”, por se considerar que “sua compleição é sumamente original e constitui, sem a mínima dúvida, um fenómeno sem paralelo na Europa do tempo, que não tem quaisquer ecos fora do Mundo Português¹¹. No Brasil, os retábulos com tipologia semelhante ganharam o título genérico de “nacional português¹²”.



[Fig. 4] Retábulo de Nossa Senhora da Doctrina. Século XVIII. Madeira entalhada. Igreja de São Roque, Lisboa, Portugal. Fotografia do autor (2015).

Na sequência dos estilos delimitados por Smith, tem-se o “estilo joanino”, assim chamado por associação ao tempo de vida do monarca português Dom João V (1689-1750). Segundo este pesquisador, o joanino seria marcado pela presença de um vocabulário ornamental “próprio do barroco seiscentista romano” em que predominariam “as conchas, feixes de plumas, palmas, volutas entrelaçadas, grinaldas e festões de flores”¹³. Mantêm-se as colunas helicoidais, aliadas a “uma diversidade de baldaquinos e sanefas, de cortinas e panos, de fragmentos de arcos e outros motivos arquitetônicos”¹⁴ [fig.5]. A estética joanina, diferentemente da vernácula do “nacional”, seria profundamente influenciada pela tratadística do período, de um modo especial, pelo *Perspectiva pictorum et architectorum* publicado por Andrea Pozzo, entre 1693 e 1700, que forneceu “elementos indispensáveis à estrutura do novo tipo de retábulo, e, sobretudo, o motivo de fragmentos de frontão curvado”¹⁵.





Para o período que abrange de 1750 a cerca de 1800 na produção da talha portuguesa, Smith delimita o “estilo rococó”, que seria, segundo este autor, uma “versão afrancesada do barroco”¹⁶. Este estilo se caracterizaria pela presença forte do ornamento chamado *rocaille*, cunhado em alusão às formas rochosas da natureza, que teriam sido a fonte inspiradora para a criação decorativa dos ornatos assimétricos. O rococó também foi profundamente influenciado pela proliferação de gravuras e estampas ornamentais, que possibilitaram que uma arte decorativa cortesã fosse reapropriada para a decoração religiosa. Nos retábulos, observa-se a depuração da parte escultórica e a restrição do douramento apenas aos relevos, criando peças de maior leveza decorativa.

A preocupação da obra de Smith é quase exclusiva do Portugal continental, o que o leva a considerar muito pouco a produção ultramarina, especialmente a mineira. Como destaca André Dangelo, alguns artigos foram publicados pelo pesquisador americano sobre a arte religiosa produzida no nordeste do Brasil, porém, “seu trabalho sobre a arquitetura colonial brasileira está longe do nível de profundidade dedicado pelo autor ao barroco ibérico”¹⁷. Além disso, Smith tendia a ver a produção na colônia americana como “apêndice necessário da produção portuguesa”¹⁸. Seu trabalho sobre a talha em Portugal apresenta ainda outros estilos de retábulos, que aqui foram omitidos, pois exerceram pouca influência tanto na produção de retábulos mineiros, quanto na historiografia que os aborda.

Diferentemente de Robert Smith, o pesquisador francês Germain Bazin dedicou maior esforço analítico aos retábulos produzidos em Minas Gerais, sendo que os estudos destas peças mereceram várias páginas de sua obra clássica a “Arquitetura religiosa barroca no Brasil”. Bazin vincula a produção mineira à portuguesa, ressaltando, contudo, as especificidades operadas no processo de elaboração das peças mineiras. Todavia, a nomenclatura tipológica dos retábulos luso-brasileiros identificada por Bazin obteve menos sobrevida historiográfica, sendo utilizada apenas por ele mesmo. O curador do Louvre mapeou 12 tipologias formais de retábulos portugueses (aplicáveis por ele ao caso mineiro), nomeadas de “plateresco”, “cercadura”, “contra-reforma”, “maneirista”, “clássico”, “altar-mor” e “altar-lateral” (estes formando um único grupo), “românico parietal”, “românico com moldura de arquivolta”, “barroco frontal”, “Dom João V”, “baldaquino”, “arquitetônico” e, por último, “baldaquino neoclássico”¹⁹.

Esta caracterização feita por Bazin, diferentemente da de Smith, descreve em seus títulos, às vezes elementos formais (como “baldaquino”), por outras, categorias estilísticas (“maneirista”). Em certas tipologias unem-se estilo e forma, como no caso do “baldaquino neoclássico”. O mérito desta composição conceitual reside na tentativa de abranger o maior número possível de tipologias retablisticas, porém, a aplicabilidade dos termos propostos por Bazin se mostra de difícil execução, por demasiadamente singularizadas. A tipologia de Smith, apoiando-se em balizas mais

[Fig. 5] José Coelho de Noronha (atribuído). *Retábulo-mor de N. Sra. do Pilar*. Século XVIII. Madeira entalhada. Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei, MG. Fotografia do autor (2021).



genéricas e, ao mesmo tempo, vinculadas ao nacionalismo lusitano (caso do “estilo nacional” e do “estilo D. João V”) logrou maior durabilidade, graças ao seu maior raio de abrangência.

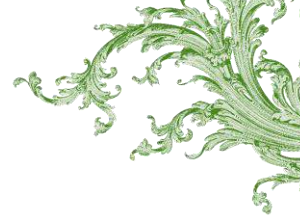
Seguindo a tradição teórica da época da escrita (entre 1940 e 1960), tanto Smith quanto Bazin propõem uma linha evolutiva para as peças retabulares, o que gera, em alguns momentos, problemas metodológicos quando as peças analisadas demonstram estrutura de uma tipologia e ornamentação de outra, sendo, geralmente, justificado pelos autores pela lógica do “atraso”: “é preciso distinguir a evolução da estrutura da evolução do estilo ornamental, que nem sempre coincidem (...) também a distância entre as províncias é motivo de atraso”²⁰. Esta concepção, válida como justificativa para as diversas transformações sofridas pelo engenho de retábulos, perde força ao se deparar com peças que não se encaixam nas categorias estilísticas pré-delimitadas.

As pesquisas pioneiras de Lúcio Costa, Robert Smith e Germain Bazin, aqui sucintamente apresentadas, tiveram o efeito de sistematizar a pesquisa sobre o fenômeno da produção de retábulos em Minas Gerais. Apesar da obra de Smith ser a que menos se preocupou com o estudo das peças mineiras, seu arcabouço teórico foi o que obteve maior popularidade nas pesquisas brasileiras, como se pode observar no verbete “retábulo” do dicionário “Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação”²¹. Lá encontram-se as três fases estilísticas principais propostas por Smith (nacional “português”, joanino e rococó) acrescidas ainda de uma quarta fase, que seria o “estilo neoclássico” – sendo que este último estilo é brevemente caracterizado, não merecendo na obra sequer ilustração, ao contrário dos demais.

Na sequência de trabalhos fundamentais sobre o tema dos retábulos, está a importante contribuição do livro de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, “O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus”²². Como o título já sugere, os retábulos estudados nesta obra agrupam-se na categoria do “estilo rococó”, sendo que este grupo representaria a fase mais profícua da produção mineira.

À mencionada autora coube o êxito de agrupar, definir e analisar, de acordo com uma metodologia mais atualizada, os retábulos mineiros. Myriam Ribeiro trouxe à tona a reivindicação de maior autonomia estilística do rococó frente ao barroco, uma vez que o primeiro tendia a aparecer como uma categoria inerente do último, como se lê em seus escritos:

Sínteses do barroco tardio e do rococó são frequentes na arquitetura do período [séculos XVII e XVIII], particularmente a de cunho religioso, levando muitas vezes os autores a não reconhecerem distinções nítidas entre os dois estilos. Enfatizamos, entretanto, que a correta avaliação do rococó na arquitetura e decoração dos edifícios, pressupõem que seus aspectos específicos sejam identificados e analisados. Isso porque algumas de suas características, tais como as linhas flexíveis e sinuosas, a assimetria das composições ornamentais e a prevalência dos efeitos decorativos sobre os arquitetônicos estruturais, são tendências gerais da evolução artística do período²³.



Esta autora aprofunda questões apenas mencionadas anteriormente por Bazin e Smith, como o processo de divulgação de modelos de decoração franceses por meio de gravuras impressas na França e Alemanha, além da recepção destes modelos no processo criativo das obras religiosas. De um modo especial, esclarece a pesquisadora, os modos de produção do rococó e sua expansão pelo território europeu, passam de um modelo ornamental vinculado à arte cortesã francesa até ser assimilado pela decoração religiosa, atingindo regiões tão diversas como a Alemanha setentrional, o norte de Portugal e Minas Gerais, na América Portuguesa.

Passando para o caso específico da região mineradora, Myriam Ribeiro adota uma postura decididamente crítica com relação ao conceito de “barroco mineiro” que tenta englobar manifestações culturais e estéticas as mais diversas dentro de uma só categoria analítica²⁴. O conceito de “barroco mineiro”, inicialmente proposto por Lourival Gomes Machado, ganhou fôlego com a geração modernista do antigo SPHAN e, principalmente, através dos esforços de Affonso Ávila e sua revista “Barroco”, como já discutido anteriormente. A prevalência conceitual do “barroco mineiro”, segundo Myriam Ribeiro, resulta do longo predomínio das teses nacionalistas de tradição modernista, visíveis em elementos como a “supervalorização dos artistas mestiços” – especialmente a figura de Antônio Francisco Lisboa – “o enfoque privilegiado das igrejas poligonais e curvilíneas”²⁵ e ainda, a noção equivocada de isolamento do território mineiro, como uma teoria para justificar as soluções regionais utilizadas pela arquitetura e arte mineira do século XVIII.

No caso específico dos retábulos mineiros, Myriam A. R. de Oliveira, além de ressaltar a autonomia estilística das peças “rococó”, especifica, também, as diversas tipologias de retábulos do mencionado estilo em Minas. Seriam quatro os modelos mais utilizados na região:

1. O primeiro modelo seria o dos retábulos que apresentam em sua composição o tema da arbaleta em perfil sinuoso em seu arremate. Segundo a autora, esta peça “usual no mobiliário civil francês do período regência”²⁶ seria uma especificidade da talha mineira, “sem precedentes em Portugal”²⁷. São várias as peças com esta tipologia, sendo os retábulos de Francisco Vieira Servas os mais característicos [fig.6].





2. O segundo modelo apresenta o “coroamento em frontão, com curvas e contracurvas em forte oposição, tendo ao centro pequeno espaço ocupado por brasão ornamental”²⁸. Um exemplo seria o retábulo de altar-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, de autoria do entalhador Luís Pinheiro [fig. 7]
3. O terceiro modelo, mais restrito, abrange os retábulos executados pela oficina de Antônio Francisco Lisboa, caracterizados pela “total limpeza do arco do coroamento, sem arbaletas ou frontões, ocupado por um imponente grupo de imagens”²⁹. Não são muitos os retábulos com autoria confirmada identificados pela autora, apenas quatro. O risco do retábulo de São José, em Ouro Preto; o retábulo de altar-mor da Fazenda do Jaguará, atualmente na Matriz de Nova Lima; o retábulo de altar-mor da Capela de São Francisco de Assis, de Ouro Preto; e por último o retábulo de altar-mor da Capela de São Francisco de Assis de São João del-Rei, cujo risco é atribuído à Lisboa [fig.8].
4. O quarto modelo consta de uma tipologia simplificada, em que “o arco do coroamento, apresenta como única decoração uma tarja central com armas da irmandade ou atributos do santo padroeiro”³⁰, visível, por exemplo, no retábulo de altar-mor da Capela de Nossa Senhora do Carmo em Mariana [fig.9].

[Fig. 6] Francisco Vieira Servas. *Retábulo de altar-mor*. Século XVIII. Madeira entalhada. Capela de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, MG. Fotografia do autor (2016).



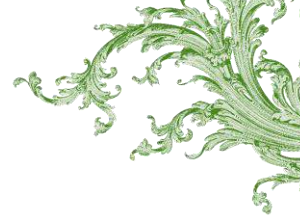
[Fig. 7] Luis Pinheiro. *Retábulo de altar-mor*. 1776-1778. Madeira entalhada. Capela de São Francisco de Assis, Mariana, MG. Foto: Mônica Lage (2016).



[Fig. 8] Antônio Francisco Lisboa (risco)/ Luis Pinheiro (entalhe). *Retábulo de altar-mor*. 1781. Capela de São Francisco de São João del-Rei, MG. Fotografia do autor (2021).



[Fig. 9]. Félix Antônio Lisboa. *Retábulo de altar-mor*. 1797. Capela de Nossa Senhora do Carmo, Mariana-MG. Fotografia do autor (2017).



A autora apresenta, ainda, outras tipologias de retábulos, como no caso específico dos retábulos laterais que, devido às suas posições específicas e reduzidas dimensões demandam esquemas compositivos diferenciados. Como bem destacado pela pesquisadora:

Os quatro modelos de retábulos de capela-mor descritos acima não esgotam a variedade da talha da região mineira na época rococó. Tipos completamente diferentes, circunscritos à obra de entalhadores locais, podem surgir em regiões afastadas dos grandes centros³¹.

Ou seja, o agrupamento tipológico está fadado à generalização, uma vez que as possibilidades de composição arquitetônicas e ornamentais destas peças poderiam variar imensamente, levadas por condições várias, desde a habilidade técnica do entalhador até o gosto estético do encomendante. Destaque-se, também, do citado acima, a possível oposição estética que poderia surgir entre centro e periferia: as principais vilas mineiras, seriam, desta forma, o polo irradiador dos modelos retablisticos, que poderiam (ou não) se difundir pelas regiões periféricas.

Muito se debate acerca da filiação estilística das peças retabulares. Levando-se em conta que a produção de retábulos no mundo luso-brasileiro abrangeu um período relativamente longo, é natural que o conjunto remanescente apresente influências estéticas as mais diversas, sendo, portanto, de se esperar a existência de diversidade e variedade no acervo remanescente. Portanto, ao longo do tempo, o agrupamento de exemplares que comungam de semelhança formal, levou os pesquisadores ao esforço de definição de estilos diferentes, algo nem sempre auxiliar na compreensão individual de cada peça, como bem notado por Myriam A. R. de Oliveira.

Na esteira destas discussões, autores mais recentes transitam entre construir uma nova conceituação estilística ou utilizar-se da antiga, relativizando-a. O pesquisador Mateus Rosada, por exemplo, em sua tese de doutoramento sobre a arquitetura e ornamentação das igrejas paulistas durante o século XVIII e XIX, mantém certas categorias estilísticas, como as de “joanino” e “rococó”, além de propor novas categorias, como “barroco português” para substituir o “estilo nacional português” e ainda “estilo imperial”, para dar conta dos retábulos produzidos no século XIX e que conjugavam de elementos de vários estilos, como o rococó e o neoclássico ³².

Aziz Pedrosa, em sua pesquisa de mestrado sobre o entalhador José Coelho de Noronha, ao se utilizar do arcabouço conceitual do “estilo joanino” de Robert Smith, destaca a necessidade de não se restringir “a ocorrência dos estilos ornamentais a severas especificações delimitadoras”, mas adotá-los no sentido de “irem de encontro às bases dos movimentos artísticos e o gosto da época”³³. Algo próximo do que também faz Alex Fernandes Bohrer, em seu estudo sobre o “estilo nacional português” em Minas Gerais, no qual optou-se por manter a categorização de Smith para a discriminação tipológica das peças³⁴.



As categorias estilísticas transformam-se em um problema quando pressupõem a generalização das obras artísticas tomando-se por referência o fenômeno estético mais recorrente: cria-se um cânone para cada estilo, que termina por segregar as obras contemporâneas e que se desviam deste mesmo parâmetro. Outro ponto frágil reside na dificuldade de estabelecimento de balizas cronológicas seguras para a composição de períodos de vigência para cada estilo – o que leva a lugares-comuns, por exemplo, o do suposto “atraso” de determinada localidade na adoção de certo estilo. Resta, também, o caráter eminentemente teleológico de certas concepções estilísticas, que pode levar a abordagem dos fenômenos artísticos “como um eterno repetir cíclico de uma evolução que começa na antiguidade clássica”³⁵ em que há sempre um ápice a ser atingido, após o qual instaurar-se-ia uma suposta decadência artística. Neste aspecto, podemos argumentar, por exemplo, que apesar da visível preponderância da produção setecentista, retábulos permaneceram sendo executados durante o século XIX em Minas Gerais, geralmente em igrejas construídas no século anterior. Muitos dos templos mineiros ainda prosseguiram nas obras de decoração interna, com a execução de seus retábulos laterais de influência rococó – mesmo na capital da Província, a Imperial Cidade de Ouro Preto, estavam nesta situação as capelas das ordens terceiras do Carmo, de São Francisco de Assis e de São Francisco de Paula. Em Diamantina, na Capela de São Francisco de Assis, no ano de 1874, ainda se ocupava da execução dos retábulos laterais³⁶. O que se constata no caso mineiro é a permanência de boa parte do acervo setecentista e, mais ainda, da persistência em se construir e ornamentar a partir dos modelos estabelecidos neste século.

Na problemática estilo/morfologia, uma possibilidade se mostra na proposta de Luiz Freire ao estudar os retábulos baianos produzidos no século XIX, quando este opta por “abranger a complexidade tipológica, fugindo do reducionismo praticado no passado”³⁷. Este objetivo é alcançado a partir da definição de “identidades formais através de uma mostra representativa, deixando de lado o aspecto estilístico, dado o grande hibridismo verificado”³⁸. Esta categorização é bastante útil no sentido de se “desvencilhar do ‘purismo plástico’ tão presente nos estudos tipológicos” uma vez que a “designação de um estilo pode excluir marcas de outro, presentes na manifestação”³⁹.

Carlo Ginzburg, em um artigo intitulado “estilo: inclusão e exclusão”, propõe uma revisão histórica sobre as apropriações do termo “estilo” enquanto categoria de análise⁴⁰. Seu texto, que aborda como a palavra ‘estilo’ foi utilizada desde a antiguidade até a contemporaneidade através de textos diversos, acaba por constatar dois enfoques possíveis e divergentes para a problemática conceitual dos estilos: ou analisamos cada objeto artístico pelos seus próprios parâmetros ou, então, estudamos os mesmos através de suas relações com as demais obras artísticas. Este autor chega à interessante conclusão de que os dois enfoques são “indispensáveis, mas



reciprocamente incompatíveis; não é possível experimentá-los ao mesmo tempo”⁴¹. A meu ver, impõe-se diante disto a necessidade de se ajustar as categorias conceituais às necessidades de cada objeto que se está a analisar. Tanto é preciso a generalização tipológica de obras diversas dentro de um só conceito, quanto é necessário o estudo do singular, do excepcional – não no sentido de único, mas de menos recorrente.

Como a historiografia já concluiu há tempos sobre os marcos históricos, opera-se de modo semelhante com relação aos fenômenos artísticos – estes se dão através de processos constantes de ruptura e manutenção, entre permanência e mudança. A este respeito, bem elucidou o pesquisador da história da arte, Ernest Gombrich ao concluir seu clássico livro sobre o tema:

Foi por essa razão que tentei contar a história da arte como a história de uma contínua elaboração e mudança de tradições em que cada obra se refere ao passado e indica o futuro. Pois nesta história não existe aspecto mais maravilhoso do que este: uma cadeia viva de tradição ainda vincula a arte dos nossos dias à da era das pirâmides⁴².

“Elaboração e mudança de tradições”. Deste pequeno trecho pode ser retirada uma ferramenta analítica extremamente útil, que pode nos oferecer respostas para o estudo das problemáticas relacionadas à produção de retábulos em Minas Gerais. Ou seja, quando se trata de construção e ornamentação religiosa, nota-se um constante reelaborar da tradição. Um processo de *atualização da tradição*. Proponho o conceito de “atualização da tradição” para caracterizar um fenômeno no qual elementos materiais antigos (sejam eles edifícios, objetos ou obras de arte) sofrem um processo de transformação em que, sem se romper com demais temporalidades, pretende-se inseri-los numa lógica atualizadora, pressupondo, assim, a coexistência de tempos distintos dentro de um mesmo objeto/edifício/obra de arte – fenômeno que se pode notar na continuidade da produção retabular mineira, que chega a atingir até mesmo o alvorecer do século XX⁴³.

Atualizar a tradição, a princípio, pode soar contraditório, pois são termos que evocam, simultaneamente, sentidos distintos de temporalidade – um vinculado ao passado, outro ao presente. Todavia, o processo atualizador da tradição permite conter em si, a margem de contradição entre velho e novo sem formar, especificamente, uma dicotomia, mas sim, abrigando a convivência de elementos distintivos dentro de um mesmo fenômeno histórico. Trata-se da criação de um conceitual que abarque um acontecimento relativamente recorrente, pelo menos na área que aqui nos interessa, que é o caso da história da arquitetura religiosa. A operacionalidade do conceito de atualização da tradição se mostra extremamente útil para o caso da arte e da arquitetura do século XIX mineiro, pelo menos em partes. Como se vê pelo prolongamento temporal da produção de retábulos, além da destruição pura e simples do velho perante o novo, outras estratégias eram possíveis, de modo a tornar atual a ornamentação de edifícios tradicionais.



Sendo assim, crê-se possível abranger o estudo da produção de retábulos a diferentes temporalidades além do tradicional século XVIII. Está ainda por fazer um necessário estudo mais amplo do fenômeno, que englobe suas permanências e rupturas em um espaço histórico maior e não apenas pelo recorte estilístico ou temporal – A constante construção de conhecimento acadêmico sobre estas peças se justifica pela verificação do fascínio que estas peças continuam a nos causar, mesmo passados tantos tempos de sua execução.

Notas e bibliografia:

- ¹ SILVA, Jorge Henrique Pais; CALADO, Margarida. **Dicionário de termos de arte e arquitetura**. Lisboa: Editorial Presença, 2004. p. 319.
- ² FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. 192.
- ³ FREIRE, *op. cit.* p.192.
- ⁴ FREIRE, *op. cit.* p.192-193.
- ⁵ SMITH, Robert Chester. **A talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1962. p. 71.
- ⁶ SMITH, *op. cit.* p.7.
- ⁷ COSTA, Lúcio. **A arquitetura dos jesuítas no Brasil**. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 5, p.09-104, 1941.
- ⁸ SMITH, *op. cit.*
- ⁹ SMITH, *op. cit.* p.69.
- ¹⁰ SMITH, *op. cit.* p.69.
- ¹¹ SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal: o barroco**. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- ¹² ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1980. p. 171-172.
- ¹³ SMITH, *op. cit.* p.95.
- ¹⁴ SMITH, *op. cit.* p.95.
- ¹⁵ SMITH, *op. cit.* p.96.
- ¹⁶ SMITH, *op. cit.* p.129.
- ¹⁷ DANGELO, André Guilherme Dornelles. **A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa**: arquitetos, mestres de obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentista. 2006. 951f. Tese (Doutorado em História) - UFMG, Belo Horizonte, 2006. p. 123.
- ¹⁸ DANGELO, *op. cit.* p.124.
- ¹⁹ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983. v. I. p. 258-259).
- ²⁰ BAZIN, *op. cit.* p.256.
- ²¹ ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *op. cit.* p. 171-172.
- ²² OLIVEIRA, Myriam A. R. de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ²³ OLIVEIRA, *op. cit.* p.43.
- ²⁴ OLIVEIRA, *op. cit.* p.103.
- ²⁵ OLIVEIRA, *op. cit.* p.104.
- ²⁶ OLIVEIRA, *op. cit.* p. 253.
- ²⁷ OLIVEIRA, *op. cit.* p. 253.
- ²⁸ OLIVEIRA, *op. cit.* p. 257.
- ²⁹ OLIVEIRA, *op. cit.* p. 259.
- ³⁰ OLIVEIRA, *op. cit.* p. 262.
- ³¹ OLIVEIRA, *op. cit.* p. 263.



- ³² ROSADA, Mateus. **Igrejas paulistas da colônia e do império: arquitetura e ornamentação**. 2016. 452 f. Tese (doutorado em História) – USP, São Carlos, 2016. p.176.
- ³³ PEDROSA, Aziz José de Oliveira. **José Coelho de Noronha: artes e ofício nas Minas Gerais do século XVIII**. 2012. 303 f. Dissertação (mestrado em Arquitetura) – UFMG, Belo Horizonte, 2012. p. 51.
- ³⁴ BOHRER, Alex Fernandes. A talha do estilo nacional em Minas Gerais: trânsito de oficinas entre Portugal e Minas Gerais no primeiro quartel do século XVIII. In: GLÓRIA, Ana Celeste. (org.). **O retábulo no espaço ibero-americano: forma, função e iconografia**. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA, 2016. p.79-88.
- ³⁵ FREIRE, *op. cit.* p.197.
- ³⁶ <<http://portal.iphan.gov.br/ans.net/>>. Acesso em: 05 dez. 2021
- ³⁷ FREIRE, *op. cit.* p.198.
- ³⁸ FREIRE, *op. cit.* p.198.
- ³⁹ FREIRE, *op. cit.* p.199.
- ⁴⁰ GINZBURG, Carlo. Estilo: inclusão e exclusão. In: **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.139-175.
- ⁴¹ GUINZBURG, *op. cit.* p.175.
- ⁴² GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16^a. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 595.
- ⁴³ É o caso de algumas capelas rurais da região de Diamantina e Serro, como Milho Verde, e ainda, cidades da região oeste de Minas, como Itapeçerica e Formiga. Na Matriz de Nossa Senhora de Montserrat de Baependi, no sul de Minas, retábulos continuam sendo entalhados com influência rococó até os dias atuais, como se vê na elaboração de um retábulo entalhado recentemente para abrigar relíquias da Beata Nhá Chica.

Artigo enviado para publicação: 22/09/2021

Artigo aceito para publicação: 16/11/2021



O Fontanário *L'Été* e a modernização de São João del-Rei | Frederico Lopes

mestrando do curso de pós-graduação em História, na linha de Cultura e Identidade, pela Universidade Federal de São João del-Rei. Graduado em Comunicação Social pela UNAERP, em Ribeirão Preto, SP e técnico em Conservação e Restauro de Estuques Decorativos pela Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Lisboa-PT | flopes74@aluno.ufsj.edu.br

Resumo: Este artigo revela os resultados parciais de uma pesquisa em andamento que tem como objeto um fontanário oitocentista em ferro fundido proveniente da Fonderies Val d'Osne, na França, e instalado em São João del-Rei em 1887. Tradicionalmente conhecido como “chafariz da deusa Ceres”, essa peça traz uma alegoria do Verão (*L'Été*) e é característica das conquistas e do progresso tecnológico advindos da Revolução industrial a partir do século XIX. O fontanário é um exemplo material que reúne os aspectos estéticos e funcionais resultantes da aliança entre as artes e as indústrias de fundição decorativa francesas, da mecânica padronizada e da produção em série. Através de uma análise histórica, formal e iconográfica, tentarei compreender tanto a materialidade dessa obra quanto os seus significados. Instalado na cidade durante as primeiras reformas urbanísticas e após a demolição dos chafarizes coloniais, o fontanário era o produto que representava a influência de uma modernidade *Belle Époque* e o desejo de construir a imagem de uma cidade moderna e civilizada.

Palavras-chave: São João del-Rei, século XIX, Val d'Osne, fontes d'art, alegoria, fontanário

The *L'Été* Fountain and the modernization of São João del-Rei

Abstract: This article reveals the partial results of an ongoing research that has as its object a 19th-century cast iron fountain from the Fonderies Val d'Osne, France, installed in São João del-Rei in 1887. Traditionally known as the “Goddess Ceres' Fountain”, this piece brings an allegory of the Summer (*L'Été*) and is characteristic of the conquests and technological progress arising from the Industrial Revolution from the 19th century on. The fountain is a material example that brings together the aesthetic and functional aspects resulting from the alliance between the arts and the French decorative foundry industries, standard mechanics and series production. Through a historical, formal and iconographic analysis, I will try to understand both the materiality of this work and its meanings. Installed in the city during the first urban reforms and after the demolition of the colonial fountains, it was the product that represented the influence of a *Belle Époque* modernity and the desire to bring forth the image of a modern and civilized city.

Keywords: São João del-Rei, século XIX, Val d'Osne, fontes d'art, allegory, fountain



Introdução

O século XIX foi marcado por inúmeras mudanças nos campos social, político, cultural e, excepcionalmente, tecnológico. Quando se pensa no cenário europeu a partir de 1800, têm-se inúmeros fatos importantes, além das consequências da Revolução Industrial marcando o ritmo das evoluções que delinearam o século. A guerra comandada por Napoleão Bonaparte alterou as fronteiras do Velho Mundo, e a iminente invasão de Portugal pelas tropas francesas impactou indiretamente o Brasil. A ameaça obrigou a mudança estratégica da família real portuguesa em 1808 para a sua colônia na América juntamente com toda a corte. Esse fato trouxe desenvolvimento, em especial para o Rio de Janeiro, mas também beneficiou as demais províncias, que até então viviam em certo atraso econômico e isolamento periférico em relação aos núcleos costeiros, não apenas devido à distância, mas às características topográficas¹. As medidas progressistas tomadas por D. João, o Príncipe Regente, aceleraram os processos de transformação e trouxeram melhorias. A presença da corte, da nobreza e dos viajantes estrangeiros, após a abertura dos portos, trouxe mudanças e a introdução de novos hábitos, como o gosto pelo luxo e pelo conforto. As influências da Europa, em especial francesas, impactaram no comportamento e noutros diferentes aspectos da sociedade colonial. Em 1815, a vinda da Missão Artística Francesa foi determinante para as artes brasileiras.

As transformações deste período foram explícitas na capital, mas também alcançaram o interior das províncias, que reproduziam à sua maneira o que ocorria na corte. Ecos dessas transformações alcançaram São João del-Rei, já marcada pelo ritmo do declínio da cultura mineradora e pelo esgotamento das jazidas de ouro, o que será superado pelo dinamismo da economia regional, de suas elites e da sua estrutura produtiva e social. A inauguração de uma ferrovia, na presença do Imperador Pedro II, possibilitou novas formas de sociabilidade no meio político e econômico, e a redução dos tempos de deslocamento favoreceu a ligação com a capital, expandindo a influência política da região. Assim, as ideias de modernidade e progresso, padrões difundidos na Europa e que tinham a França como modelo, não demoraram a chegar, e a difusão desses novos paradigmas consolidou o processo de urbanização das cidades brasileiras. Já no final da monarquia e com a república quase a instalar-se como nova organização política, houve a necessidade de se deixar para trás o passado colonial e avançar para o promissor século XX. E no *fin de siècle*, em 1887, como parte das reformas urbanísticas são-joanenses, é instalado pela Câmara Municipal o fontanário em ferro fundido e alegoria *L'Été* – O verão.

São João del-Rei, da *Aurea genesis* à *Belle époque*

Foi com a exploração do ouro que se inaugurou o exuberante ciclo na história econômica do período colonial, momento em que brasileiros e europeus foram

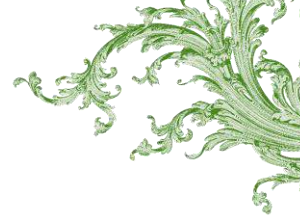


atraídos para Minas Gerais, que se torna a principal capitania do Império português no século XVIII². A descoberta dos primeiros veios auríferos no final do século XVII foi a gênese da atração de mineradores e comerciantes em busca de fortuna e de agentes administrativos da Coroa portuguesa, o que possibilitou o desenvolvimento dos centros urbanos. Nesse momento, a exploração iniciada nas encostas da Serra do Lenheiro estabeleceu o primeiro núcleo povoador³, batizado de arraial de Nossa Senhora do Pilar do Rio das Mortes. Foi a partir de 1703 que o antigo arraial mineiro caminhou para a organização de uma política administrativa, com orientações no processo de formação urbana⁴, sendo elevado à vila em 8 de dezembro de 1713 e transformando-se na sede da Comarca do Rio das Mortes. A cultura mineradora foi responsável pela pujança econômica e pelo prestígio político conquistados pela Vila, tornando-a num dos mais importantes centros econômicos do interior do Brasil e o município mais abastado da província, como citaria Saint-Adolphe, em seu dicionário geográfico do Império, editado em 1845⁵.

Entre os anos 1820 e 1840, economia e política eram temas abordados regularmente pela imprensa da província mineira, e a região era descrita como desenvolvida, sendo a província de Minas a principal abastecedora da corte e proximidades, exercendo forte influência nas decisões políticas nacionais⁶. Aqui, ao contrário do ocorrido com outras cidades mineiras do período colonial, não houve uma total estagnação econômica em consequência do declínio da produção mineradora, de modo que, em 1861, ainda era o segundo município em arrecadação de Minas Gerais⁷.

Mais adiante, na agitação das mudanças ocorridas durante nas últimas duas décadas dos Oitocentos, São João del-Rei avança e dinamiza-se economicamente. Neste período, a sociedade brasileira registrou mudanças consideráveis nos campos social, político, econômico e, conseqüentemente, na forma de ver e entender a nova realidade vigente. Entre essas mudanças, podemos indicar a substituição da mão-de-obra escrava pela assalariada, a chegada em massa dos imigrantes, sobretudo da Europa, e de italianos a partir de 1886. Viu-se a substituição do sistema de governo da monarquia para a república, uma nova constituição, a modernização das fazendas, o crescimento e a urbanização das cidades, bem como a instalação das primeiras indústrias. Foi neste contexto de intensas transformações que se encontrava São João del-Rei nas últimas décadas do século XIX, centralizando as atividades comerciais e econômicas da região, atraindo e concentrando investimentos.

Em 1881, em virtude da eficiência, do crescimento acelerado e do progresso, a cidade recebeu um braço da Estrada de Ferro Oeste de Minas (EFOM). O trecho inaugurado ligava o oeste de Minas à capital do Império e a outras importantes cidades da região, abrindo novos caminhos e possibilitando novas formas de sociabilidade no meio político e economicamente dominante⁸. A construção da ferrovia, além de fortalecer a economia local, reduzindo distâncias, diminuindo custos



e favorecendo a instalação de novas indústrias e serviços, também possibilitou a difusão dos ideais de modernidade urbana, traduzidos pelo embelezamento e pela utilização de novos materiais e técnicas. Em 1893, foi inaugurada a Companhia Industrial São Joanense de Fiação e Tecelagem, e a vinda de outras empresas similares trouxe um novo impulso à economia local, a ponto que a cidade foi indicada para sediar a capital de Minas Gerais⁹.

Mesmo próximo do fim do regime monárquico, São João del-Rei já estava em avançado processo de urbanização. A partir do final do século XIX, a cidade passou a contar com uma série de novos melhoramentos que lhe deram características de centro urbano moderno. Em 1866, já possuía iluminação pública a querosene e em 1885, já contava com abastecimento de água encanada em alguns lugares¹⁰. Três anos mais tarde, foi inaugurado o serviço de água canalizada do Córrego Olhos d'Água¹¹. Este foi um período de estruturação dos serviços urbanos, com investimentos nas áreas de saneamento e urbanismo. Assim, pouco a pouco a cidade foi se metamorfoseando e deixando o seu passado de características coloniais. Sobre o aspecto da cidade de São João del-Rei nesse momento, Severiano Resende diz:

A perspectiva da cidade é a mais aprazível possível, devido não só à sua posição natural, como também à limpeza e apurado gosto nas edificações. (...) As ruas da cidade são em quasi sua totalidade planas e bem calçadas (...) Tem a cidade muitos edifícios cuja construção é sólida, elegante e artística.¹²

As mudanças iniciadas ainda sob o regime monárquico se intensificariam brevemente com a República em muitas cidades brasileiras. Os debates sobre as reformas necessárias para superar o atraso da nação e tornar as cidades lugares adequados para o convívio civilizado passaram a ser frequentes. O crescimento das cidades conjuntamente à mutação e o surgimento de novos espaços nos ambientes urbanos brasileiros na virada do século pautavam-se por uma adequação às estruturas capitalistas, simbolizando a ascensão da burguesia republicana e a necessidade de legitimar sua nova condição. “A transformação a todo custo, aliada ao desprezo pelo passado colonial (...) está na base da mutação pela qual passaram cidades como o Rio de Janeiro ou São Paulo, ou da criação de uma capital totalmente vazada nos modelos ecléticos, como é o caso de Belo Horizonte”¹³, inaugurada em 1897.

O ecletismo, produto da sociedade burguesa de meados do século XIX, impõe-se no cenário nacional como um estilo moderno e adequado ao processo de modernização que o país vinha vivenciando intensamente desde 1870. Assim como São João del-Rei, muitas cidades estavam em fase intensa de urbanização e a influência da nova estética europeia do século XIX se faz presente, coexistindo com outras expressões arquitetônicas. O ecletismo manteve-se até o início do século seguinte¹⁴, período no qual a sociedade qualifica os valores europeus como símbolos de progresso e civilização¹⁵.

Desde o período colonial, o Brasil já apresentava cidades de grande porte, mas foi no final do século XIX e na virada para o século XX que se consolidou o processo



de urbanização das cidades brasileiras. A modernidade e o progresso desejados pelas cidades brasileiras ou o que representassem esta modernidade, na segunda metade do século XIX, tinham a Europa como modelo e a França como vitrine. Serviam de modelo para um país jovem à procura de elementos para formar sua identidade e conquistar seu espaço junto às nações civilizadas¹⁶. O Neoclassicismo, a estética adotada principalmente na arquitetura, terá grande destaque, perdurando até o Segundo Reinado, com Pedro II. Esse novo estilo trouxe elegância às construções, sobriedade e a simplicidade das formas, mas não impediu que outras manifestações e tendências estéticas ganhassem espaço.

A França foi responsável pela primeira colonização cultural do país¹⁷ e a influência iniciada décadas antes com a Missão Artística Francesa de 1816 contribuiu para a renovação das artes e para as mudanças dos nossos hábitos culturais e sociais, ajudando na construção da identidade brasileira. Por outro lado, o domínio econômico foi exercido pela Inglaterra ou Portugal, mas foi a cultura francesa que até meados do século XX influenciou os costumes, a moda, a literatura, a arquitetura, as artes decorativas, os aspectos intelectuais e até a religião, tornando metaforicamente a França em ‘farol do mundo’¹⁸.

Apostando na modernização, a malha urbana do período colonial em São João del-Rei foi alterada de maneira significativa. O complexo ferroviário da Estrada de Ferro Oeste de Minas ampliou consideravelmente o núcleo urbano central da cidade e tornou-se elemento catalisador do desenvolvimento deste período¹⁹. Estruturas centenárias foram demolidas – como exemplo, o Aqueduto dos Arcos e o Chafariz da Legalidade. As fontes e os chafarizes²⁰ então existentes na cidade desaparecem, e em agosto de 1888 foi inaugurado o primeiro serviço de água potável pela Câmara Municipal²¹. Uma vez que a ideia de modernização foi empregada visando o desenvolvimento da cidade, nem o desenho urbano das áreas mais antigas se preservou em sua totalidade.

O novo tomava o espaço do antigo e impunha-se como símbolo de modernidade e de novos tempos. A instalação do fontanário e alegoria *L'Été* em 1887 no Largo do Rosário e das demais peças de mobiliário urbano em ferro fundido em São João del-Rei antecedeu as reformas implantadas na capital federal, que ocorreram 15 anos depois. As reformas da *belle époque*²² carioca empreendidas por Pereira Passos no início do século XX ficaram conhecidas como o Bota-Abaixo²³. A ideia de modernização empregada visando o progresso da cidade tinha na instalação de novos equipamentos urbanos – tais como fontanários, luminárias e bancos – a materialização do progresso e da civilidade desejados. Produtos da influência das transformações promovidas por Haussmann na cidade de Paris, o fontanário *L'Été* e demais peças de mobiliário em ferro fundido – as chamadas *fontes d'art* – também foram largamente utilizados nas reformas da capital. Em 1935, olhando para a transformação ocorrida em São João del-Rei, o jornal local *A Tribuna* atestava em nota:



Quem observa São João del-Rei do presente, tendo conhecido a São João del-Rei do passado, nota uma transformação geral, que pode parecer evolução, se o observador para, apenas, na contemplação do físico das coisas. O aformoseamento da cidade, o desaparecimento das vielas do passado, o banho de atualização nas suas ruas batidas pelos séculos, pode encantar aos olhos sedentos de renovação²⁴.

Fonte, fontanário e chafariz

As definições dadas pelos dicionários de língua portuguesa e francesa são distintas e os termos muitas vezes são intercambiáveis. O vocábulo português ‘fonte’ deriva do latim *fons, fontis*, e significa nascente de água, olho-d’água, mina ou minadouro, água que brota da terra continuamente. Sua correspondente francesa ‘*fontaine*’ diz respeito ao “recipiente com pé ou fixado à parede, com tampa e torneira, associado a bacia”²⁵, vincula-se também ao significado de *source*²⁶ (fonte, nascente) e dele deriva fontanário²⁷, este definido como “construção da qual flui a água trazida pela tubulação”²⁸. ‘Fontanário’ (fonte + ario), por sua vez, é sinônimo de chafariz²⁹. Este último se define como uma construção com uma ou mais bicas por onde corre água, na maioria das vezes fazendo parte de um conjunto arquitetônico ou de fornecimento de água. Geralmente, situa-se em local aberto à visitação pública, como praças e jardins, podendo ser uma construção de alvenaria provida de bicas por onde corre água potável, que serve para o abastecimento público ou de animais³⁰. A palavra chafariz, etimologicamente, deriva do árabe *šibridj, çafarege* ou *caffarege*, com o significado de cisterna, tanque, localizado no pátio das mesquitas com função de purificação antes das orações.

No catálogo de produtos da fundição Val d’Osne 2, folha 521 da edição de 1867, onde figura o objeto desta pesquisa, a obra aparece sob a denominação de ‘*fontaine*’. É preciso esclarecer que ‘*fonte d’art*’ é o termo francês empregado para as peças artísticas em ferro fundido³¹. A definição desses termos é necessária para uma melhor compreensão do nosso objeto, pois dá a ideia real do seu significado como equipamento urbano.

Entre os objetos assim definidos, o chafariz, em particular, foi equipamento fundamental na estrutura urbana de colonização portuguesa, como bem demonstra o caso de São João del-Rei. No período colonial, a ocupação do território e a sua urbanização eram pensadas como um empreendimento comercial pelo colonizador. E, na formação dos núcleos urbanos coloniais, a fonte, o chafariz ou as bicas públicas foram elementos primordiais para o fornecimento de água e parte de um sistema imprescindível para a vida urbana, além de serem espaços de grande movimento no cotidiano das vilas e cidades. Sua disposição espacial, assim como a dos edifícios de uso público, era produto da organização mental do homem da época barroca, planejada para a teatralidade do espaço³².

Nessa época, as ações voltadas ao abastecimento de água eram eminentemente individuais e sem a interferência do poder público, pois o saneamento básico nunca



foi preocupação da Coroa portuguesa³³. O abastecimento de água se fazia através da construção de poços ou fontes particulares de uso exclusivo dos proprietários, quando possuíam nascentes d'água nos próprios terrenos³⁴. Havia também a compra a particulares detentores de pontos fornecedores do líquido ou por meio da coleta de água nas fontes públicas, pelos escravos e aguadeiros que abasteciam as moradias³⁵.

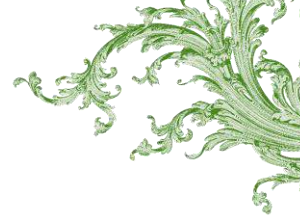
Há pouca informação ou estudos aprofundados sobre os chafarizes e fontes públicas em São João del-Rei, mas foi possível encontrar algumas pistas. No núcleo urbano da Vila de São João del-Rei no século XVIII, existiam dois chafarizes: o do largo da Igreja de São Francisco, de 1750, e o chafariz da rua Matola, do ano de 1760. Além dos chafarizes, havia duas fontes: a da Biquinha de 1780, no bairro do Guarda-Mor, e a fonte do João Congo, próxima à atual ponte da cadeia³⁶, podendo este ser o chafariz do Largo da Câmara, que teve a sua edificação proposta em 1780, cuja urgência foi ressaltada pela Câmara e, contudo, não foi concluído³⁷. No ano de 1823, é feita a arrematação de um novo Chafariz do Largo de São Francisco **[fig.1a]**. Dois anos mais tarde o responsável foi chamado pela Câmara para prestar contas do andamento das obras, quando se obrigou a concluí-la em três meses³⁸. Em 1835, é concluído o Chafariz da Legalidade **[fig.1c]** com o aqueduto dos Arcos³⁹ e no bairro de Matozinhos há a referência ao chafariz da Chácara dos Simas **[fig.1b]**. No início do século XIX, devido à grande carência que se tinha de água, outros chafarizes são construídos, como o da antiga Intendência, de 1840. Outros chafarizes existiram, mas foram desaparecendo com o tempo, entre eles o da Água Limpa, o das Águas Férreas do Tejuco (ou Chafariz do Rosa), e o da Rua da Prata⁴⁰. A partir de 1895, os chafarizes do período colonial em São João del-Rei começam a ser demolidos, em decorrência do surgimento dos encanamentos de ferro fundido⁴¹.

[Fig.1a] Chafariz de 1750 do Largo da Igreja de São Francisco, foto de 1871. Fonte: Acervo Público Mineiro

[Fig.1b] Chafariz da chácara do Simas, no Matozinhos, demolido. S/d. Fonte: IPHAN - QUEIROZ, Maria da Graça Soto. São João del-Rei. IPHAN. Programa Monumenta. 2010, p.42

[Fig.1c] Chafariz da legalidade ou dos Arcos, construído em 1835. E demolido em 1895. S/d. Fonte: IPHAN. QUEIROZ, Maria da Graça Soto. São João del-Rei. IPHAN. Programa Monumenta. 2010, p.42.





No Brasil, encontramos expressões da religião e da cultura integradas às variadas tipologias dos chafarizes, e Minas Gerais conserva boa parte destes exemplares. Em 1944, uma matéria da antiga revista *O Cruzeiro* elencou os chafarizes em três ‘categorias’ temáticas⁴²: I - O chafariz com adorno de culto, que é também o mais antigo, tem como adereço o crucifixo e, muitas vezes, uma pequena capela ou nicho com o santo de maior veneração local. Um bom exemplo desse tipo é o chafariz de São José, em Tiradentes. II- O chafariz com símbolos míticos e pagãos, como o da Legalidade em São João del-Rei, é o tipo adornado com carrancas fitomórficas e peixes entrelaçados. As carrancas, embora significassem a representação de “uma cara ridícula e deforme que se põe nos tanques e bota água”⁴³ eram “empregadas para designar qualquer ornato que se colocasse na bica, um detalhe geométrico, ser fantástico, ou animal”⁴⁴. III – O chafariz de arquitetura de época, como o exemplar existente na fachada do Museu da Inconfidência ou o da Samaritana, em Ouro Preto. Esta divisão mencionada, como se disse, é apenas temática, e todas as suas categorias podem se adequar à tipologia arquitetônica predominante do chafariz colonial: a parietal. Os chafarizes parietais podiam ser “inspirados em modelos renascentistas⁴⁵ à moda das fontes rústicas italianas, “à feição de frontispício de capela”⁴⁶ e eram quase sempre adornados “com diversos elementos decorativos, como cartelas, volutas, escudos, conchas e figuras antropomórficas...”⁴⁷

Na segunda metade do século XIX, várias obras vão sendo executadas em São João del-Rei e uma das mais importantes resultou do contrato entre a Câmara Municipal e o empresário Carlos Augusto de Castro e Silva, para abastecê-la de água potável. Além das ruas que seriam servidas pela canalização de água, ficava determinada a colocação de torneiras públicas em diversas ruas⁴⁸. Segundo o Livro de Termos de Arrematações 1871-1885 da Câmara, com data de 05/11/1884, ficou ainda estabelecido junto ao contratado a obrigação de "fazer com mais elegância os dois chafarizes de pedra das Praças do Barão de Ibituruna e das Mercês, tendo por base o do Rosário"⁴⁹. A partir desse trecho, pode-se pensar que, três anos antes da instalação do fontanário no Rosário [Fig.2], no momento que prenuncia a demolição dos chafarizes coloniais, seu modelo fosse conhecido e divulgado (através do catálogo da Val d’Osne) e que a obra já servia como um exemplo de “mais elegância” em uma vontade de renovação que era também estética.



[Fig.2] Largo do Rosário, local original da instalação do fontanário *L'Été*, em 1887. Ao centro do largo, observa-se os três degraus da base que sustentavam o conjunto. Acervo: José Antônio de Ávila Sacramento. s/d. Fonte: www.patriamineira.com.br



O fontanário

Para o desenvolvimento inicial desta pesquisa, foi necessário elaborar uma cronologia dos fatos envolvendo o fontanário e sua alegoria *L'Été*. A metodologia adotada serviu para situá-lo num recorte temporal e encontrar o marco inicial de sua trajetória no cenário são-joanense. O ano de instalação registrado é o de 1887. A peça, instalada originalmente no Largo do Rosário, foi inaugurada em abril de 1888, como noticiado pelo periódico *O Tribunal*: “Já se collocou o chafariz do Largo do Rosario, que dá a esse logar um aspecto apresentavel, attrahindo as nossas vistas a bella estatua da Agricultura, em tamanho natural”⁵⁰. O centenário patrimônio atualmente encontra-se instalado na Praça Senhor Bom Jesus de Matozinhos [Fig.3]. Sua transferência ocorreu em função da inauguração de uma herma em bronze em homenagem ao Padre José Maria Xavier, em maio de 1915⁵¹.



[Fig.3]: Conjunto escultórico composto pelo fontanário e alegoria *L'Été* instalado ao largo da Igreja do Bom Jesus do Matozinhos, s/d. Fonte: Arquivo do IPHAN, disponível em Maria da Graça Soto Queiroz. IMAGENS/São João del-Rei / Iphan/Programa Monumenta, 2010, p.43.



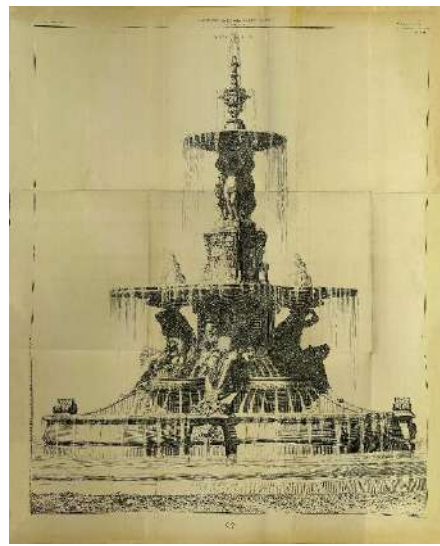
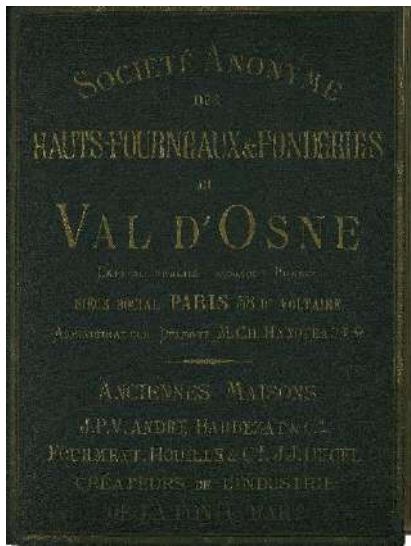
Este fontanário é uma obra realizada em ferro fundido a partir de um original do escultor francês Mathurin Moreau (1822-1912), proveniente da *Société Anonyme de Fonderies do Val d'Osne*⁵², uma das mais importantes fundições de arte no mundo e que produziu monumentos, fontes e chafarizes espalhados por vários países, incluindo o Brasil.

A Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra no século XVIII, havia provocado profundas mudanças nas sociedades europeias, acelerando o processo de transformação das cidades. O uso dos metais (o bronze, o cobre e, posteriormente, o ferro) já havia moldado e revolucionado a cultura, direcionando a humanidade para novos propósitos. O ferro, de uso atestado desde 6.000 a.C. até os nossos dias, passou a ser empregado, pela engenharia e arquitetura, na segunda metade do século XVIII em sua forma fundida. Este importante desenvolvimento foi levado a cabo pelas indústrias, o que permitiu variados usos, como o de bem duráveis, e tornou sua utilização mais funcional e acessível.

A racionalidade industrial e o progresso tecnológico estabeleceram as regras que vieram a transformar os espaços urbanos. Foi Paris que ditou a moda e as novas regras no que toca à modernidade do planejamento urbanístico e arquitetônico, e os padrões do Barão Haussmann (1809-1891) foram universalmente aclamados como o verdadeiro modelo do urbanismo moderno⁵³. Como tal, logo passou a ser reproduzido em cidades em fase de urbanização e de crescimento emergente, como foi o caso de São João del-Rei. Paris era também a vitrine do mundo, e as Exposições Universais eram a sua loja, onde os mais variados produtos e inovações em ferro fundido anunciavam o novo modelo estético a ser adotado.

Em 1851 foi realizada, no Hyde Park em Londres, a primeira Exposição Universal⁵⁴. Para abrigar a exposição, foi construído um edifício arrojado, feito de ferro, vidro e madeira, denominado 'Palácio de Cristal'. Foi uma das mais importantes construções do século XIX, tornando-se símbolo da arquitetura e sinônimo de modernidade. É com esta exposição que a divulgação das *fontes d'art* começa a atrair muitos admiradores. As peças produzidas pelas Fonderies Val d'Osne passaram a ser vendidas em catálogos encadernados [Fig.4], ricamente ilustrados e produzidos indicando dados completos dos modelos originais, como título, dimensões e autoria de cada desenho/projeto [Fig.5 e 6]. Uma vasta gama de produtos era oferecida, incluindo assentos de jardim, móveis funerários, fontes, alegorias, balcões e sacadas, escadas em espiral, candelabros e tochas que podiam ser selecionados de seus catálogos.

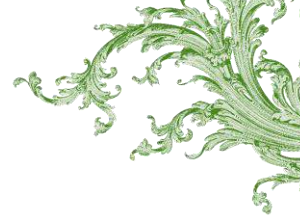
Assim como o fontanário e alegoria *L'Été* em questão, as peças produzidas eram intercambiáveis e desmontáveis, podendo ser adaptadas ou completadas com mais itens, possibilitando diversas combinações. A fundição artística em série possibilitava a aquisição de obras de grandes artistas por um preço inferior. Além do fontanário, pudemos observar e catalogar em São João del-Rei um grande número de outras



[Fig.4]: Capa do catálogo da Société anonyme des hauts-fourneaux et Fonderies du Val d'Osne, com 722 páginas. Impresso em Paris, em 1892. Med. 36 x 29 cm. Disponível em <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/>

[Fig.5]: Ilustrações do catálogo da fonte d'arte da Val d'Osne 2. Um modelo Vasque monumentale VO_PL555_19, p. 555, publicado em 1867. Disponível em <https://e-monumen.net/>

[Fig.6]: o conjunto de estátuas L'Été, L'Hiver, Le Printemps e L'Automne de Mathurin Moreau. PL571, p. 562. Disponível em <https://e-monumen.net/>



peças possivelmente provenientes da mesma fundição, por sua grande semelhança com os itens apresentados nos catálogos. Essas peças estão em análise e, caso se confirme sua procedência, São João del-Rei poderá se colocar entre as cidades brasileiras com mais peças de mobiliário urbano oitocentista em ferro fundido derivadas da França.

O ferro fundido foi o material que marcou a arquitetura e urbanismo da Europa no século XIX, pois era mais vantajoso em relação ao bronze e ao ferro forjado. Mas é partir de 1830 que a França tem total domínio sobre a técnica e a matéria-prima. Para Elizabeth Robert-Dehault, a história da fundição artística é a história material fetiche de um século XIX cuja palavra-chave era 'progresso'⁵⁵. A reprodução em série de vários moldes de esculturas da Antiguidade clássica, originárias dos museus do Louvre⁵⁶, Versailles e Montpellier, na França, e dos museus do Vaticano, Capitolino e de Florença, na Itália, até então limitadas a uma elite⁵⁷, contribuiu para a sua democratização.

As primeiras aquisições brasileiras foram feitas a partir de 1860 pelo francês Antoine François Marie Glaziou (1828-1906), durante as remodelações do Passeio Público do Rio de Janeiro [Fig.7a-c]. A reforma do jardim, que lhe foi encomendada pelo Imperador D. Pedro II, foi uma tentativa de adequar o Passeio Público ao que existia de mais moderno na elaboração de jardins⁵⁸. A escolha de um profissional europeu para a realização da reforma revelava o esforço do governo para importar uma linguagem estética alinhada com a modernidade da época. O paisagista francês, fervoroso adepto do uso de peças em ferro fundido em seus projetos⁵⁹, ajudou a difundir tais obras ao experimentar essas ideias no Brasil, estabelecendo uma articulação com o paisagismo dos espaços públicos parisienses.



[Fig.7a]: O conjunto de estátuas *L'Été* | [Fig.7b]: *L'Hiver* | [Fig.7c]: *Le Printemps*, de Mathurin Moreau. Instaladas no Passeio Público, do Rio de Janeiro, após a reforma de Antoine Glaziou, em 1862. A estátua *L'Homme* está desaparecida. Observe-se a diferença entre o pedestal da peça são-joanense e os das cariocas. Eram essas as possibilidades de montagem do equipamento urbano oferecidas pelas peças da Val d'Osne. Fonte: Arquivo do autor. Dezembro, 2021.



A ornamentação do espaço público ou privado com esses elementos em ferro fundido simbolizava requinte, prestígio, progresso e modernidade, e sua aquisição afirmava conquistas sociais e símbolos de status⁶⁰. A utilização das peças disponibilizadas pelas fundições da Val d'Osne adequaram os espaços públicos que existiam no Brasil aos padrões estéticos europeus. Além de paisagista, Glaziou era botânico e foi responsável pela descoberta e catalogação de diversas espécies da flora brasileira, além de introduzir plantas nativas na jardinagem⁶¹. Seu ininterrupto trabalho de coletas da flora brasileira, totalizou 22.770 espécies em seu herbário, cuja catalogação foi levada até o fim⁶². Ao longo de sua estadia no Brasil, ele realizou várias expedições, e inclusive há registros da sua passagem por São João del-Rei e região, onde explorou espécies da Serra do Lenheiro e da Serra de São José, em Tiradentes, entre 1886 e 1893, como atesta seu acervo depositado no Muséum National d'Histoire Naturelle⁶³, em Paris. O contato próximo do paisagista com São João del-Rei na mesma época da encomenda/instalação do fontanário levanta a hipótese de que ele possa ter feito a divulgação dos produtos das fundições francesas a alguma personalidade são-joanense com poder de influência na decisão de compra, importação e instalação dessas peças na cidade.

A Val d'Osne, André e Moreau

Inúmeras fundições surgiram na França na primeira metade do século XIX. Mas foi a Val d'Osne que mais se destacou nesse período por iniciar sua produção voltada para a indústria da fundição decorativa⁶⁴. A fundição localizava-se na cidade de Osne-le-Val, região de Champagne-Ardenne e departamento do Haute-Marne. Esta região, localizada no nordeste da França, tem uma tradição metalúrgica documentada desde os tempos romanos⁶⁵.

Em 1833, Jean-Pierre Victor André (1790–1851)⁶⁶ recebeu autorização real para construir uma usina e iniciar a produção de objetos decorativos em ferro fundido: a Val d'Osne, que acabou se diferenciando das demais fundições, limitadas à produção de peças utilitárias. André foi assim um dos primeiros fundidores a dedicar-se a produção de peças artísticas em série⁶⁷, fazendo emergir um mercado de objetos artísticos seriados nunca antes visto, criando uma verdadeira indústria⁶⁸. É neste período que ele adquire os primeiros moldes de estátuas da Antiguidade clássica do Museu do Louvre e os direitos para reproduzi-las⁶⁹. Posteriormente, seu acervo aumentou com a inclusão de vasos, candelabros, fontes e outros elementos decorativos.

A qualidade de reprodução das obras de arte em ferro fundido deu prestígio e notoriedade a essas peças, atraindo artistas de renome, de modo que a criatividade dos escultores se multiplicou em notável produção industrial e sem perda do sentido artístico. Artistas de destaque no cenário francês aderiram a esse novo conceito de



produção industrial, abordando temas alegóricos, mitológicos, religiosos, exóticos, realistas e românticos, capazes de satisfazer as preferências de todo os clientes⁷⁰. Projetaram ou fundiram suas peças artistas renomados como: Louis Savagau, August Martin e Henri Frédéric. Para a especialista em *fontes d'art*, a Sra. Elisabeth Robert-Dehault, a união de vários arquitetos, escultores, industriais e fundidores, homens das Belas Artes e da Indústria foi a responsável pelo nascimento das artes decorativas⁷¹.

O autor do fontanário e alegoria *L'Été* é Mathurin Moreau. Nascido em Dijon, em 1822, de uma família de tradição artística⁷², frequentou a École des Beaux-Arts de Paris e foi premiado no Salon de 1848, tornando-se um artista de prestígio internacional. De 1849 a 1879, Moreau colaborou com a fundição Val d'Osne, da qual mais tarde se tornou um dos administradores: só ele é o autor de quase 100 modelos de fundição⁷³. Além dessa quase centena de peças, Moreau executou trabalhos para a Opéra, para o Palais du Trocadéro e para o Hôtel de Ville, em Paris⁷⁴. Sua colaboração com a Val d'Osne traduziu-se numa resposta ao debate arte-indústria surgido após a Revolução⁷⁵.

Em 1866, Mathurin Moreau criou a estátua *L'Automne* (o Outono), a primeira do conjunto referente às quatro estações da qual a escultura *L'Été* faz parte. Segundo o catálogo da fundição, a alegoria do *Verão* foi disponibilizada para venda a partir de 1867. Os modelos criados por Moreau refletiam uma estética acadêmica de inspiração clássica, onde a beleza era idealizada a partir do naturalismo. À funcionalidade necessária a essas peças industrializadas, ele uniu o ideal estético clássico. Dando suporte às obras de renovação dos arquitetos deste período, ele contribuiu imensamente para a relação das belas artes com a produção industrial⁷⁶. Espalhadas pelo mundo, suas peças testemunham a referência eurocêntrica da época e apontam para uma visão moderna de mundo, de política e até mesmo para um projeto de futuro.

Os três séculos de existência de São João del-Rei legaram um patrimônio histórico e artístico valioso à cidade e garantiram o status de patrimônio nacional e artístico mineiro. Muito deste patrimônio está relacionado à exploração aurífera, à presença de estrangeiros e à influência do período barroco, que nas artes sacras tem a sua melhor expressão. As pesquisas sobre mobiliário urbano do final do século XIX enriquecem e valorizam cada vez mais a identidade local. O estudo do fontanário e da alegoria *L'Été* está relacionado ao seu reconhecimento como patrimônio público singular. Sua existência e preservação podem destacar São João del-Rei como depositária de um patrimônio artístico de projeção. Outras peças de mobiliário urbano em ferro fundido foram identificadas na cidade⁷⁷, mas esse grupo ainda aguarda estudos no curso da presente pesquisa [Fig.8a-b e 9a-b].



[Fig.8a] Fontanário-luminária da praça Carlos Gomes, Largo do Carmo, instalado em 1887 pela Câmara Municipal, proveniente da Fonderies Val d'Osne, França. Coleção João de Almeida Ferber. Med. 23,0 x17,0 cm, s/d. Fonte: Acervo Público Mineiro.

[Fig.8b] O mesmo chafariz, em agosto de 2012. Fonte: Arquivo do autor. Observe-se aqui que o fontanário-luminária tem a sua base semelhante a do fontanário *L'Élé*.



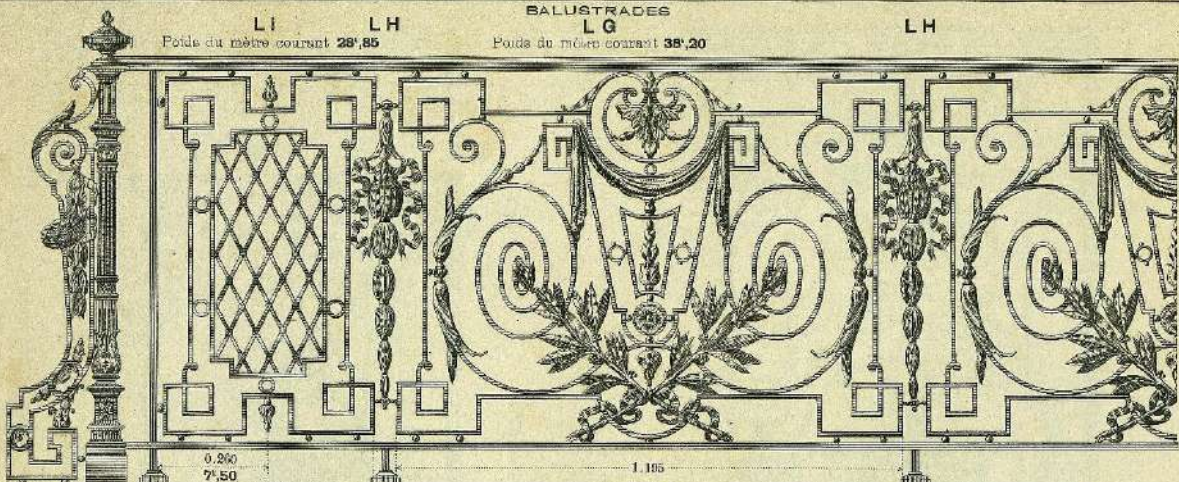
Ces modèles sont la propriété exclusive de la Maison qui en poursuivra la contrefaçon et le surmoulage.

BALUSTRADES

LI LH
Poids du mètre courant 28,85

LG
Poids du mètre courant 38,20

LH



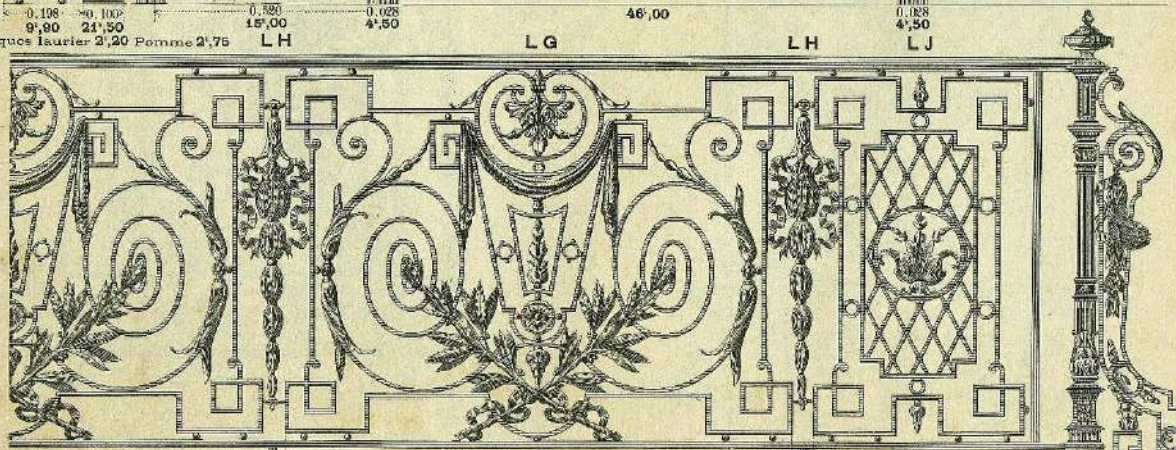
2 appliques laurier 2,20 Pomme 2,75

LH

LG

LH

LJ



Pomme 2,75 2 appliques laurier 2,20

SOCIÉTÉ DES ÉTABLISSEMENTS MÉTALLURGIQUES
A. DURENNE

Pl. 351

Tous ces réductions sont faites au 10%.
Nota. — Les poids indiqués ne sont qu'approximatifs et sans garantie.



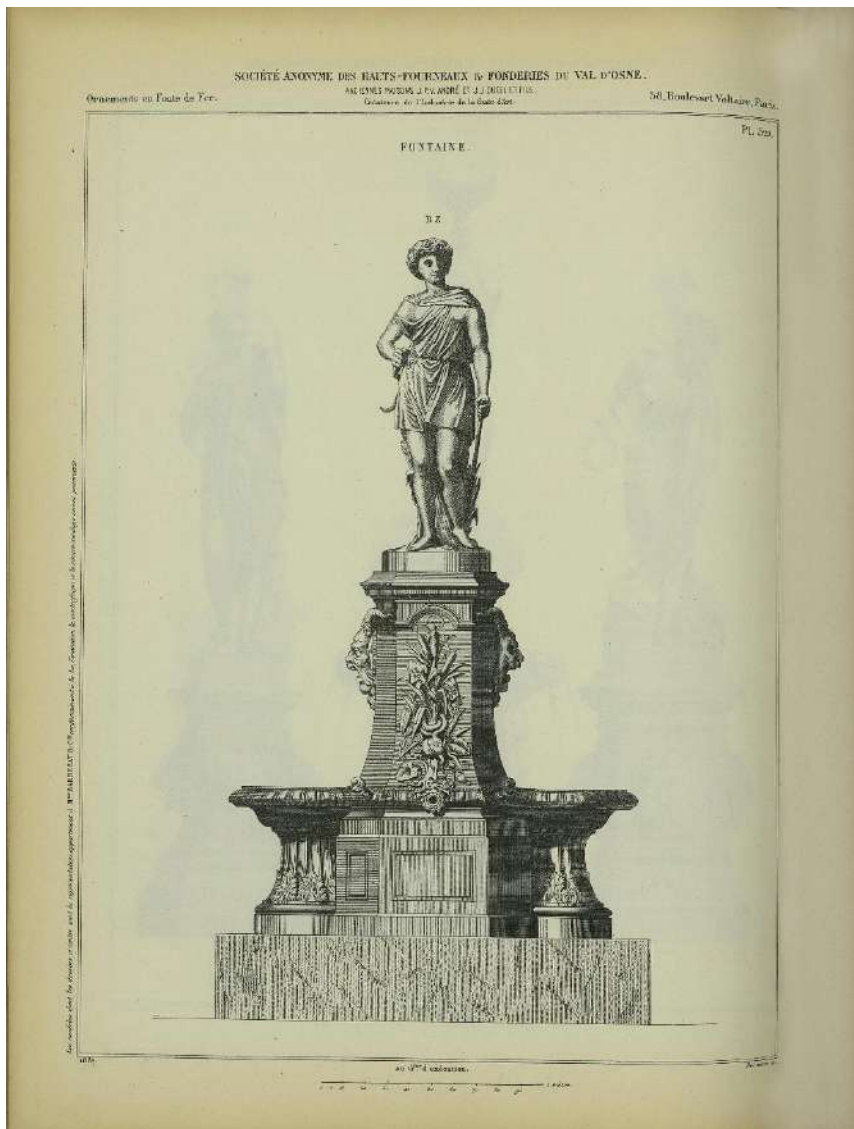
O fontanário e estátua *L'Été*

FICHA CATALOGRÁFICA

Autor do desenho original: Mathurin Moreau [fig.10]
 Data: Segunda metade do séc. XIX, a partir de 1867
 Material: Estátua e pedestal-fontanário em ferro fundido
 Técnica: Fundição. Casa fundidora: Fonderies Val d’Osne, França.
 Dimensões: Pedestal: Altura 3,30 m x Largura 1,57 m x 0,98 m
 Estátua: Altura 1,60 m x Largura 0,52 m x Base: 0,50 m
 Peso: Pedestal: 880kg, estátua: 220kg
 Localização atual: Praça Senhor Bom Jesus de Matozinhos, São João del-Rei, MG

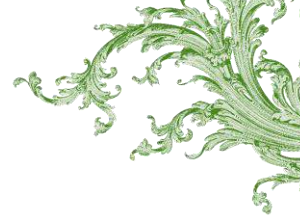
[Fig.9a]: Balcão da fachada da Santa Casa de Misericórdia de São João del-Rei. Fonte: Arquivo do autor. Novembro, 2020

[Fig.9b]: Modelo publicado em catálogo Durenne, no ano de 1871. DUR_1868_PL061_V - *Grands balcons*, p.107. Disponível em <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/>.



[Fig.10] Obra intitulada *Fontaine* e estátua *L'Été*, do escultor Mathurin Moreau, de 1867. Gravura impressa no catálogo Val d’Osne 2, modelo VO2_PL521 – *Fontaine*, p.504. Disponível em <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/>

O monumento é composto por duas partes. A de maior dimensão e volume é uma base octogonal que sustenta a estátua de um jovem [Fig.11a-d]. O conjunto, em ferro fundido, é um modelo de fontanário [fig.12], com uma bacia decorativa em cada uma das faces laterais, suportadas por um pedestal circular canelado que tem na base uma cinta com folhas de acanto abertas. Estas bacias se unem ao pedestal



octogonal por meio de um delicado enrolamento de acanto, um em cada extremidade das bacias. Pode-se notar a existência de um suporte móvel para pousar e sustentar baldes ou jarros. Em cima, projetam a face de um fauno, com cornos retorcidos e adornado com flores. Da sua testa sai uma torneira que controlava o fluxo da água que vertia da sua boca. Nas faces frontal e traseira existe uma delicada e fina moldura interrompida por um arco pleno que contorna a base e dá destaque a um relevo vegetalista. O mesmo relevo, situado na face traseira, é dividido ao meio, no sentido horizontal, onde forma uma abertura para fins de manutenção do fontanário. Na parte superior, dominando a base octogonal, encontramos a figura do jovem igualmente em ferro fundido. Apoiados na parte posterior de sua perna direita, sobre a base circular de apoio, podemos observar os feixes de trigo amarrados [fig.13a] e, na parte frontal, um pequeno relevo com o selo da Val D’Osne.

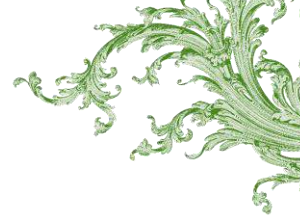


[Fig.11a-d] Fontanário elaborado por Mathurin Moreau e instalado na praça Bom Jesus do Matozinhos. Detalhes da alegoria *L'Été*. Fonte: Arquivo do autor. Agosto de 2021.



[Fig.12] Base do fontanário com destaque para as bacias laterais. Fonte: Arquivo do autor. Agosto de 2021.

[Fig.13a]: Plano detalhe do feixe de cereais colhidos e amarrados



Toda a descrição aponta para traços precisos e fidedignos de uma obra francesa de características neoclássicas, que parte da inspiração direta da natureza, idealizando-a. Em resumo, pode-se dizer que o fontanário e sua alegoria são exemplos da estética do rigoroso classicismo vigente no ambiente acadêmico francês do início do século XIX. A estatuária grega era o modelo de predileção para a compreensão do corpo humano por causa da harmonia de suas proporções. Essa harmonia pode ser vista nas formas que compõem a obra *L'Été*.

A figura presente no conjunto, conhecida na cidade como “Ceres” é, na realidade, a personificação de uma das estações do ano, o Verão, na forma masculina. No entanto, as alegorias do Verão também podem aludir ao mito de Ceres/Deméter. A obra são-joanense faz parte de um conjunto de quatro alegorias das Estações do ano pensadas por Moreau, onde o Verão e o Outono são representados por figuras masculinas e a Primavera e o Inverno por figuras femininas⁷⁸. Tal conjunto alegórico foi largamente representado nas artes do Ocidente no correr dos séculos, seja em pintura, desenho, escultura ou gravura, e suas personagens foram representadas de variadas formas: como figuras masculinas infantis ou adultas, somente femininas ou parte masculinas e parte femininas, como fez Moreau.

No fontanário em questão, tem-se a figura de um jovem rapaz imberbe – um efebo – que observa firmemente o horizonte. Ele veste uma túnica curta e uma clâmide⁷⁹ presa por uma fíbula⁸⁰. Na mão direita ele segura um alfanje [Fig.13b] e, na esquerda, um ancinho, do qual os passantes só conseguem visualizar a longa haste [Fig.13c]⁸¹. Ambas são ferramentas típicas e tradicionais da colheita na agricultura, que geralmente acontece durante os períodos mais quentes do ano, entre julho e setembro no hemisfério norte, época do verão. Apoiados sobre a base circular da alegoria, na parte de trás, podemos observar os feixes de trigo ceifados, colhidos e amarrados, que simbolizam a abundância e a fecundidade da terra, ampliada pela atividade do homem. A semeadura, o crescimento e a colheita dos cereais é uma metáfora da morte e do renascimento. O grão do trigo ceifado, pronto para ser transformado em farinha e dar origem ao pão e desse modo sustentar a vida, parece sugerir uma associação natural entre o feminino e a agricultura⁸². A espiga do trigo (*astakhus*), por ser fruto do seio materno da terra, simbolizava o fruto do ventre humano no culto a Deméter (a Ceres latina), a deusa entendida como a entidade reguladora dos ciclos da Natureza na Grécia antiga⁸³.

Outra característica observada na escultura é a distribuição harmoniosa do peso da figura em pé, com leve flexão da perna esquerda. Este recurso, denominado *contrapposto*, dá à figura um caráter de movimento natural e é uma criação da Grécia clássica popularizada no período helenístico⁸⁴. A escultura de estilo neoclássico, característica do revivalismo do séc. XIX, buscava inspiração na Antiguidade greco-romana. Entre os elementos clássicos que apresenta, podemos observar a busca pela



beleza física, o naturalismo dos elementos, o idealismo da figura humana e o recorrente apelo aos temas mitológicos.



[Fig.13b] Detalhe do alfanje, ferramenta típica e tradicional na agricultura.



[Fig.13c] Detalhe da haste do ancinho.
Fonte: Arquivo do autor. Agosto de 2021.

Durante os 134 anos de existência do fontanário em São João del-Rei, a figura nele representada esteve associada à agricultura e à sua deidade: Ceres. Na mitologia romana, Ceres é a deusa da agricultura e da personificação da abundância da terra. Segundo James Hall, especialmente associada ao trigo, às vezes era adorada como a mãe-terra e fonte de fertilidade. Usa coroa de espigas de cereal e porta um feixe de trigo⁸⁵. Outro atributo de Ceres é a cornucópia, um grande chifre que transborda com os frutos da terra, um dos quatro elementos que a deusa às vezes personifica⁸⁶. Também atribuída à deusa Ceres é a proteção do trabalho agrícola e das plantas que brotam, particularmente dos grãos. Sua veneração ficou associada às classes plebeias, que dominavam o comércio de cereais, palavra que deriva do seu nome.

O trigo, símbolo da prosperidade e um dos principais alimentos da humanidade, é cultivado há mais de 10 mil anos, desde a antiga Mesopotâmia, mas foi no Egito que do seu grão fez-se o pão. Moldado em formas humanas ou de animais, era oferecido aos deuses ou usado em rituais. Sua colheita marcava não o fim, mas o início de uma nova etapa, pois ele devia ser debulhado e exposto ao sol para secar. Era a estação do verão que propiciava este processo. O mês de junho no hemisfério norte também é associado ao verão, pois o solstício, fenômeno astrológico que acontece entre 20 e 21 de junho, marca o início dessa estação, que encerra seu ciclo em setembro. De uma forma geral, o termo ‘été’ – ‘verão’, em francês – é associado a ‘junho’. O nome ‘junho’, por sua vez, deriva do mês romano *Junius* e, segundo o poeta



latino Ovídio, esta denominação viria de *juniores*, isto é, *juvenes*⁸⁷. O sexto mês do ano também é relacionado à deusa Juno e chamado mês do Sol, mês da fertilidade propiciada pela deidade. Segundo Cesare Ripa, Junho é um

jovem, alado como os outros meses e vestido de verde claro, ou como se costuma dizer verde-amarelo, terá na cabeça uma coroa de espigas de trigo verdes (...) pois neste mês, devido ao calor do Sol, o trigo e várias gramíneas começam a amarelar. O signo do Caranguejo denota que quando o Sol chega a este signo, começa a retroceder, afastando-se de nós como aquele animal que anda para trás⁸⁸.

A respeito do significado de ‘verão’, que em italiano corresponde a *estate*, Ripa propõe uma personificação feminina. Ele diz que o verão é “uma jovem de aparência robusta, coroada de espigas de trigo (...) pois o verão é chamado de a juventude do ano por ter o mais forte calor da terra”⁸⁹. Ainda sobre a caracterização do mês de junho, encontramos na obra de Ripa a menção à descrição dada por Palladio no seu livro VII: “...um jovem camponês de braços nus que segura na mão direita uma foice afiada, com a qual corta os feixes das espigas de trigo que apanha com a mão esquerda, ou que mostre tê-los ceifado e dividido em dois”⁹⁰.

As descrições acima podem ajudar a compreender como Mathurin Moreau concebeu a sua alegoria *L'Été*. O modelo iconográfico deixado por Ripa para Junho é o que melhor corresponde à criação do *Verão* de Moreau. Ripa, que exerceu uma influência inquestionável sobre a produção artística posterior⁹¹, pode ter sido a referência do artista. Um dos repertórios iconográficos franceses mais importantes até a primeira metade do século XIX, o de Gravelot e Cochin, em teoria mais próximo de Moreau, traz uma alegoria feminina do Verão segurando uma tocha acesa, além da foice e do feixe de trigo⁹² [Fig.14a]. Já a alegoria que personifica o mês de Junho é uma figura masculina alada com coroa de trigo, que sustenta um lagostim, o símbolo astrológico de Câncer e que marca a data do solstício do verão⁹³ [Fig.14b]. Afasta-se assim a possibilidade de ter sido esta a sua fonte direta.

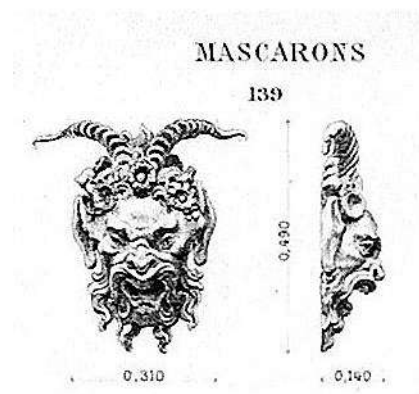


[Fig.14a] Gravura impressa da alegoria *L'Été*

[Fig.14b] Alegoria que representa o mês de Junho, segundo o livro *Iconologie par figures, ou Traité complet des Allegories, Emblemes &c, Tomo II*, de Hubert François Gravelot e Charles Nicolas Cochin, de 1791. Disponível em <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/>



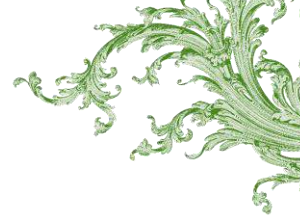
Outra particularidade observada no fontanário é a presença de um mascarão, ou ‘máscara grotesca’⁹⁴: neste caso, uma cabeça de fauno, parte integrante da base da obra [Fig.15a-b]. Para os gregos, ele é Pan, deus dos bosques e campos, protetor das florestas. A palavra ‘pânico’ deriva de seu nome e *pan* também significa ‘todos’ em grego: o deus-pastor é uma figura de natureza abrangente⁹⁵. Já a palavra ‘fauno’ provém do latim *Faunus*, que aparece como um deus benfazejo, ‘favorável’ (*qui fauet*). Simboliza a fertilidade, é companheiro dos pastores e o equivalente dos sátiros helênicos. Fauno, contudo, perdeu pouco a pouco o seu caráter de divindade, sendo considerado como um dos primeiros reis do Lácio⁹⁶. A escolha do mascarão do fauno para a obra original pode ser atribuída à sua ligação mitológica e tradicional com o mundo rural e com a fertilidade.



[Fig.15a] Detalhe do fauno, na base octogonal do fontanário existente na cidade de São João del-Rei, Minas Gerais. Fonte: Arquivo do pesquisador. Agosto, 2021. Seu similar, localizado em Cosenza, na Calábria, é chamado de *La Fontana di Gingno*.

[Fig.15b] Gravura impressa do applique *Mascarons* disponível no catálogo Val d’Osne 2, VO2_PL509_A, de 1866. Disponível em https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl509_a-mascarons/

Na sequência das descrições iconográficas, temos o relevo escultórico com detalhes da fauna e flora características de zonas pantanosas e que tem em destaque três flores que podemos identificar como uma flor-de-lis ou íris, uma flor do junco e uma flor de lotus ou ninfeia [Fig.16a-d]. A flor-de-lis (*Iris germanica*), a flor da taboa ou junco (*Typha domingensis*) e a ninfeia (*Nymphaea lotus*) são plantas hidrófitas, adaptadas às margens de rios calmos ou lagos e em regiões de clima temperado. Florescem durante o verão no hemisfério norte, ou seja, no país de origem do fontanário. Neste mesmo relevo ainda há outras flores em botão e abertas, folhas da taboa e da ninfeia espalmadas, característica de zonas aquáticas, pantanosas, de beiras de lago ou brejos. As flores em geral são o atributo personificado da Primavera e da Esperança⁹⁷ e vistas de forma neutra, as flores são símbolos de vitalidade, *joie de vivre* (alegria de viver), marcam o fim do inverno e a vitória sobre a morte⁹⁸. Enrolada nas três hastes da flor da taboa há uma serpente com uma rã presa em sua boca após o



bote. Na base desta haste, nota-se que as raízes saem do plano e se ligam a um adorno, possivelmente uma ninfeia ou lotus, projetada e em relevo, que se une a uma moldura de óvulos que circula toda a base octogonal, um elemento tradicional da ornamentação grega. A íris ou flor-de-lis, em destaque no relevo, é uma figura heráldica associada à monarquia francesa⁹⁹, e considerada como a flor da França. Na mitologia, Íris é uma ninfa que tem a incumbência de levar as mensagens, ordens e conselhos dos deuses e como recompensa por seus bons serviços, foi transformada em um arco-íris para anunciar o bom tempo¹⁰⁰.

[Fig.16a] Relevo vegetalista reproduzido nas partes dianteira e traseira do fontanário | [Fig.16b] Plano detalhe da Iris, da flor do junco e outras folhagens aquáticas | [Fig.16c] Destaque para o selo em relevo da fundição francesa Val d'Osne | [Fig.16d] Plano detalhe da ninfeia ou flor de lótus. Fonte: Arquivo do autor. Agosto, 2021.





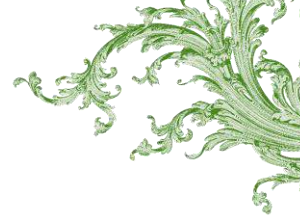
O junco é uma planta fina e alongada que cresce em lugares úmidos e dentro da água. Em muitas culturas as suas folhas são usadas para fazer cestos e esteiras. O junco traz à lembrança o mito do deus dos rios, Alfeu, filho de Oceano e Tétis, e da ninfa Aretusa¹⁰¹. Ele personifica a história da ninfa, que decidiu banhar-se num rio límpido, onde escutou uma voz vinda do rio a chamá-la. A voz era de Alfeu, que se apaixonou por ela. Aretusa, assustada, fugiu, mas Alfeu a perseguiu, fazendo com que ela rogasse ajuda a Artêmis (Diana). A deusa então envolveu a náíade em uma nuvem, transformando-a numa fonte que foi sugada pela terra. Alfeu, sem desistir da sua amada, internou-se também na terra, vindo brotar junto à fonte de Aretusa. Assim o deus-rio uniu suas águas às da ninfa em um eterno enlace amoroso. Esta história é contada por Pausânias, em sua *Descrição da Grécia*:

Porque não há elemento na vida humana, e na realização do mundo mais necessário do que Água, da qual (...) disseram que não era apenas o começo de todas as coisas, mas senhora de todos os Elementos, pois que consome a terra, extingue o fogo, sobe para o ar e, ao cair do céu aqui embaixo, faz com que todas as coisas necessárias para o homem nasçam na terra¹⁰².

Outro mito grego sobre o junco, conta a história de Syrinx, por quem Pan se apaixonou. Syrinx era uma ninfa de Arcádia, amada pelos sátiros e outros habitantes da floresta. Ela desprezou todos eles. Certo dia, quando ela estava voltando da caça, Pan a conheceu. Ela fugiu e não parou para ouvir seus elogios, e ele a perseguiu até alcançar as margens do rio Ládôn, que bloqueou sua fuga. Para evitar as garras do deus, ela orou para ser transformada. Assim que Pan colocou as mãos sobre ela, inesperadamente se viu segurando uma braçada de juncos altos. O som do vento soprando por eles o agradou tanto que ele cortou alguns e fez um conjunto de tubos que leva o nome da ninfa¹⁰³. O deus pegou alguns dos juncos para fazer o instrumento, uma espécie de flauta, que chamou de siringe.

A terceira flor identificada no relevo é a ninfeia ou flor de lotus. Esta planta aquática se reproduz por si mesma, elevando-se sobre o seu próprio caule sem ser alimentada pela terra. É considerada o símbolo da força produtora da água resultante da ação do deus criador que dá vida e alimento à matéria¹⁰⁴.

Já as figuras animais, a serpente e a rã – um réptil e um anfíbio –, ambos vivem em ambientes pantanosos e aquáticos. Um depende do outro para sobreviver, num ciclo de vida que se repete. A serpente enrolada faz alusão à mitologia de Ceres/Deméter, que também está relacionada ao direito sagrado e possui, de acordo com as antigas crenças, o ciclo da vida e da morte. A serpente, um animal sagrado associado à Deméter, aparece sempre ligada à grande Deusa Mãe-Terra, a que possível e frequentemente as mulheres eram expostas durante as ceifas! As figuras antropomórficas ou de animais, neste caso, identificados, produzirão no espectador uma reação por empatia¹⁰⁵. A figura do fauno, que fornece a água para quem dela necessita, mata a sede, mas também fertiliza o solo e dá as condições para o crescimento do trigo semeado. Ele germina, cresce e depois é colhido. Dos seus grãos, surge a farinha que faz o pão, alimenta o homem e mata a sua fome.



Todos os elementos escultóricos e ornamentais que compõem o fontanário e sua alegoria *L'été* instalado em São João del-Rei contam, através das suas figuras, animais ou vegetais, histórias relacionadas à água, ao universo rural, ao meio-ambiente e à agricultura. Seja pela representação da estação do verão que se inicia em junho, no hemisfério norte, ou pelo mito de Ceres/Deméter. Sua criação foi elaborada através de um profundo conhecimento do vocabulário clássico e de um rico repertório simbólico da mitologia que envolve os elementos da água e do verão. Sua instalação na cidade fez parte de uma série de eventos nascidos do desejo de renovação urbana que buscava a modernidade, suas comodidades e sua estética. Atualmente, o mesmo mobiliário urbano, seja por sua base-fontanário ou só por sua alegoria, que representa o Verão, está presente em 59 cidades de oito países da Europa, da América do Sul e da Rússia. A alegoria *L'Été* tem a sua cópia em mais três cidades do Brasil¹⁰⁶. No entanto, o grupo intitulado *fontaine*, do artista Mathurin Moreau, presente no catálogo da Val d'Osne de 1867, é o único até então identificado no Brasil. O conjunto formado por esta e aproximadamente outras 20 peças em ferro fundido que estamos a identificar e catalogar pela cidade é indício claro de uma mentalidade renovadora que, assentada em ambiente próspero, mirava o futuro. Passados 130 anos de sua instalação, colocadas em uma perspectiva histórica, essas peças constituem um importante patrimônio a ser preservado.

Notas e bibliografia

¹ RUSSEL-WOOD, Anthony John R. Centros e periferias no mundo luso-brasileiro, 1500-1808. **Revista brasileira de história**, v. 18, p. 187-250, 1998.

² DE PAULA, Ricardo Z. A. **O Caso de Minas Gerais**. 2001. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. p. 7.

³ MALDOS, Roberto. **Formação urbana da cidade de São João del Rei**. São João del Rei:[sn], 2000, p.7.

⁴ MALDOS, *op.cit.*, p. 7.

⁵ GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. **A princesa do oeste e o mito da decadência de Minas Gerais: São João del Rei, 1831-1888**. Annablume, 2002. p. 36.

⁶ SANTOS, Márcio Achtschin. Prosperidade x declínio: As representações da decadência em Minas Gerais na segunda metade do século XIX. **Revista Cadernos do Ceom**, v. 30, n. 46, p. 101-109, 2017, p.103.

⁷ GRAÇA FILHO, *op.cit.*, p. 40.

⁸ SANTOS, Welber Luiz dos. **A estrada de ferro Oeste de Minas: São João del-Rei (1877-1898)**. Dissertação de Mestrado. UFOP. 2009. p. 61.

⁹ Em maio de 1891, o Congresso Mineiro Constituinte aprova a mudança da capital, Ouro Preto. Em 1893, Curral del-Rei é escolhida para sediar a nova sede do governo de Minas Gerais. ASSIS, Luiz Fernandes de. **A mudança da capital na constituinte mineira de 1891**. Belo Horizonte. 1987, p.143.

¹⁰ FLÓRES, Ralf José Castanheira. **São João Del-Rei: tensões e conflitos na articulação entre o passado e o progresso**. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. p. 30.

¹¹ São João del-Rei: **A região, a história, patrimônio e arte**. In: Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, 1983, p.27.

¹² Referência feita por Severiano de Rezende *apud* FLÓRES, *op.cit.*, p. 29.

¹³ FABRIS, Annateresa. A crítica modernista à cultura do ecletismo. **Revista de Italianística**, ano III, nº 3, p. 73-84. 1995, p. 73.



¹⁴ Um exemplo arquitetônico importante do ecletismo na região é o Teatro de São João del-Rei.

¹⁵ CARVALHO, Maurício Rocha de. **Recife (1890-1930)**. La transposición de una "estética moderna". Un estudio del proceso de asimilación brasileña de la arquitectura europea del Siglo XIX. 2000. Tese de Doutorado. Universitat Politècnica de Catalunya (UPC).

¹⁶ POMBO, Nívia. **Imigração Francesa no Brasil**. Cultura, ideias e trabalho nos séculos XIX e XX. São Paulo: Ed. Unesp, 2010, p.170.

¹⁷ PETER, Glenda Dimuro. Influência francesa no patrimônio cultural e construção da identidade brasileira: o caso de Pelotas. **Arquitextos**. São Paulo, v. 8, 2014.

¹⁸ FACHIN, Roberto C.; CAVEDON, Neusa Rolita. **Em busca da especificidade da influência francesa na análise organizacional no Brasil**. FGV. Vol. I. N.1. ago. 2003, p.3.

¹⁹ LIMA, Francisca H. B.; MELHEM, Mônica M.; POPE Zulmira C. (org.). **IPHAN. Bens móveis e imóveis inscritos nos Livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: 1938-2009**. 5. ed. Rio de Janeiro: IPHAN/ COPEDOC, 2009, p.2.

²⁰ Fonte e Chafariz — pode-se inferir a partir do dicionário de Bluteau (1712) — eram, na época, sinônimos com etimologias distintas. BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário Portuguez E Latino**: L-N. Collegio das Artes da Companhia de JESU, 1716.

²¹ BARBOSA, José Victor. **São João del-Rei através de suas Ephemérides**. São João del-Rei, Typographia da Casa Assis. 1930, p.18.

²² A "*belle époque*", do francês "bela época". No Brasil, o conceito de *Belle Époque* refere-se a aspectos do processo de europeização da sociedade e da cultura de elite no Rio de Janeiro da virada de séculos e em outras cidades brasileiras. NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa. **Belle Époque: crítica, arte e cultura**. Rio de Janeiro: Faperj; São Paulo: Intermeios, 2016.

²³ "Bota-abaixo" foi a expressão criada para designar o processo de reformas urbanas operado a partir de 1903 no Rio de Janeiro, capital da república, pelo prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913). BARBOSA, Vanessa Maria. O bota-abaixo de Pereira Passos: a tentativa de promover uma nova ética urbana no Rio de Janeiro. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, n. 5, p. 227-242, 2011. p.228.

²⁴ **A Tribuna**, 17 de Março de 1935, nº 1267. Matéria: "Uma questão de estatísticas"; Agostinho de Azevedo.

²⁵ *Fontaine: Arts décoratifs. récipient à pied ou fixé au mur, à couvercle et à robinet, associé à une vasque. Il servait autrefois aux usages domestiques. On en a fait en métal, en faïence, en porcelaine.* (Tradução nossa). Disponível em <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fontaine/34519>. Acesso em: 30/11/2021.

²⁶ Disponível em https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl521-fontaine/. Acesso em: 31/10/2021.

²⁷ Disponível em <https://dicionario.priberam.org/Traduzir/FR/fontanário>. Acesso em: 31/10/2021.

²⁸ *Fontaine (bassin): Construction d'où sortent des eaux amenées par canalisation.* (Tradução nossa).

²⁹ Disponível em <https://houaiss.uol.com.br/fonte/>. Acesso em: 31/10/2021.

³⁰ ALBERNAZ, Maria P.; LIMA, Cecília M. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. São Paulo: ProEditores, 2003, p. 140.

³¹ PEIXOTO, Paula Torres. Os jardins do Palácio de Cristal e as fontes d'art. **Revista Arquitectura Lusíada**, p. 105-112, 2013. p.106.

³² PESSÓA, José. **Cidade barroca ou tardo medieval?** A arquitetura na definição dos traçados urbanos da América portuguesa. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro. 2007, p.4.

³³ MARICATO, Ermínia Terezinha Menon. **Habitação e cidade**. São Paulo. Atual Editora, 1997, p.13.

³⁴ FONSECA, Alberto F. C.; PRADO FILHO, José F. Ouro Preto, água limpa: o abastecimento doméstico de água no epicentro do ciclo do ouro. **Revista Brasileira de Recursos Hídricos**, v. 13, n. 3, p. 177-188, 2008. p.179.

³⁵ MARICATO, *op.cit.*, p. 13.



³⁶ Segundo o mapa do núcleo urbano da Vila de São João del-Rei no século XVIII baseado em documentos e descrições da época. XAVIER, Tatiana Paiva. **Entre a Preservação e o Progresso: O palimpsesto urbano na formação da paisagem de São João del Rei/ MG.** Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Arquitetura da UFMG. 2018, p. 80.

³⁷ MALDOS, *op. cit.*, p.22.

³⁸ MALDOS, *op. cit.*, p.22.

³⁹ MALDOS, *op. cit.*, p.34

⁴⁰ MALDOS, *op. cit.*, p.35

⁴¹ XAVIER, Tatiana Paiva, *op. cit.*, p.110.

⁴² SWIEYKOWSKI, Conde Estevão. Chafarizes. **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro, ano XVI, n.30, p. 20-21, 38. 20 de maio, 1944.

⁴³ BLUTEAU, *op. cit.*

⁴⁴ FONSECA, Alberto F. C., *op. cit.*, p.181.

⁴⁵ VASCONCELLOS, Sylvio de. **Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.** Brasiliense, 1979, p.41.

⁴⁶ MELLO, Suzy de. **Barroco mineiro.** Editora Brasiliense, 1985, p. 217.

⁴⁷ ALBERNAZ, Maria P.; LIMA, Cecília M. **Dicionário ilustrado de arquitetura.** São Paulo: Pro Editores, 2003, p. 140.

⁴⁸ MALDOS, *op. cit.*, p.37.

⁴⁹ MALDOS, *op. cit.*, p.37.

⁵⁰ **O Tribunal**, Publicação Semanária. S. João Del-Rey, 1 de Abril 1888, Ed. nº1 Actos e Factos, p.3. Disponível em <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=815438&pagfis=3>. Acesso em: 31/10/2021.

⁵¹ O fontanário possivelmente foi transferido de local por volta de 1914, conforme atesta a nota do jornal. “MELHORAMENTOS LOCAES. Vão adeantadas as obras de nivelamento do Largo do Rosario que sera embellezado com um jardim cercado a gradil, dentro do qual vae ser colocada a herma do Padre José Maria Xavier (...)Depois de concluido o serviço a Cidade terá um optimo melhoramento.” São João D’El Rei, 14 de abril de 1914, p.1. Ano II. nº3. Fonte: Acervo de periódicos do Escritório Técnico do IPHAN.

⁵² As Fonderies d’Art du Val d’Osne foram fundadas em 1836, por Jean-Pierre Victor André (1790-1815), que se dedicou à fundição artística na cidade de Osne-le-Val, região de Champagne-Ardenne, nordeste da França. JUNQUEIRA, Eulália. **A arte francesa do ferro no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Memória Brasil, 2005, p.24.

⁵³

BERMAN,

Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.147.

⁵⁴ Em 1º de maio de 1851, foi inaugurada a Exposição Universal de Londres, primeira grande exposição universal realizada no século XIX e designada “The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations”. Buscava-se mostrar o que as nações haviam feito de progresso industrial e procuravam-se novos maquinários que pudessem servir de incentivo ao avanço tecnológico. Entre os anos de 1851 e 1900, seriam realizadas dez grandes exposições universais, cada uma pretendendo ser mais universal que a outra. SANTOS, Paulo César dos. **Um olhar sobre as exposições universais.** In: Simpósio Nacional de História, 27, 22-26 jun. 2013, Natal (RN): ANPUH, 2013.p.3-4.

⁵⁵ ROBERT-DEHAULT, Elisabeth. As fundições artísticas: sua história e seus escultores. In: **Fundação Parques e Jardins.** Obras de arte em ferro fundido – técnicas de conservação e restauro. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1997.

Disponível

em

http://www.easylines.com.br/francis/fontrio/p3po_bas.htm#caracteristicas

Acesso em: 30/11/2021.

⁵⁶ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁷ **Catalogue commercial de la Société Anonyme des Hauts-fourneaux & Fonderies du Val d’Osne.** Seringe Frères et Noailles. Paris.1892. p.563-567. Disponível em <http://bibliotheques-specialisees.paris.fr> Acesso em 19/12/2021.



- ⁵⁸ VILAS BOAS, Naylor Barbosa. **O Passeio Público do Rio de Janeiro: Análise Histórica com Auxílio da Representação Gráfica Digital.** Paisagem e Ambiente, (13), 97-124, 2000. p.99.
- ⁵⁹ COLCHETE FILHO, Antônio Ferreira. **A praça XV como lugar central da cidade: o projeto do espaço público através da imaginária urbana (1789, 1894 e 1999).** 2003. UERJ, Rio de Janeiro, 2003, p.141.
- ⁶⁰ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 26.
- ⁶¹ CORRADO, Amanda Roberta. **Historiografia de espécies da família urticaceae coletadas no Brasil e depositadas nos herbários de Kew, New York e Paris.** Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Agrônomicas de Botucatu, Unidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2014. p.22.
- ⁶² CARDOSO, Fábio. **O Rio de Janeiro no Século XIX.** Os jardins de Auguste François-Marie Glaziou na Capital Imperial. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da UFF, 2007.
- ⁶³ O Museu Nacional de História Natural é uma instituição de investigação científica francesa. Sua origem encontra-se no Jardim real das plantas medicinais, criado por Luís XIII em 1635, dirigido e administrado pelos médicos da realeza. O Jardim passou a ser conhecido também como o 'Jardim do Rei'. Auguste François Marie Glaziou também formado em engenharia civil, estudou botânica no Museu de História Natural de Paris, aprofundando seus conhecimentos em agricultura e horticultura, e parte do seu acervo está sob os cuidados da instituição francesa. Glaziou permaneceu no Brasil até 1897. Disponível em:
<https://science.mnhn.fr/institution/mnhn/collection/p/item/p00152809?listIndex=5&listCount=1200966>
<https://science.mnhn.fr/institution/mnhn/collection/p/item/p00274397?listIndex=1&listCount=1200966>
<https://science.mnhn.fr/institution/mnhn/collection/p/item/p00152806?listIndex=2&listCount=1200966>
Acesso em: 31/10/2021.
- ⁶⁴ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 24.
- ⁶⁵ DUREPAIRE, Catherine. **Fonte et Fonderies en Haute-Marne.** Transmission, Création et Production, 1992-1993, tome I-II (Châlons-en-Champagne). Mission à l'Ethnologie et à la Culture scientifique. 1994, p.10.
- ⁶⁶ ROBERT-DEHAULT, Élisabeth; JUNQUEIRA, Eulália; BULHÕES, Antônio. **Fontes d'Art – Chafarizes e estátuas francesas do Rio de Janeiro.** 2000. p.47.
- ⁶⁷ JUNQUEIRA, *op.cit.*, p. 24.
- ⁶⁸ GONÇALVES, Fabrício Augusto Guimarães. **As Crianças Assassinas: Violência na Representação de Alegorias aos Cinco Continentes do Museu da República.** Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à EBA-UFRJ, 2018. p. 25.
- ⁶⁹ ROBERT-DEHAULT, *op. cit.*, p. 48.
- ⁷⁰ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 26
- ⁷¹ ROBERT-DEHAULT, *op. cit.*, p.47.
- ⁷² Disponível em <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/moreau-mathurin/>
Acesso em:30/11/2021
- ⁷³ CHEVILLOT, Catherine. **Escultura de Hierro Colado en la Francia del siglo XIX.** Artes de México, n. 72, p. 10-21, 2004, p.78.
- ⁷⁴ JUNQUEIRA, *op. cit.*, p. 32.
- ⁷⁵ ROBERT-DEHAULT, *op. cit.*, p. 46.
- ⁷⁶ ROBERT-DEHAULT, *op. cit.*, p. 46.
- ⁷⁷ Entre essas peças estão o fontanário-luminária com cinco lanternas da praça Carlos Gomes, os dois lampadários instalados no jardim ao lado da sede da Prefeitura Municipal, os cinco balcões da fachada da Santa Casa de Misericórdia, os balcões da fachada de duas casas comerciais localizadas na rua Marechal Deodoro e na Av. Tancredo Neves, os frisos de marquise do Colégio Nossa Senhora das Dores e do palácio Episcopal da Diocese de São João del-Rei.
- ⁷⁸ **Catalogue commercial de la Société Anonyme des Hauts-fourneaux & Fonderies du Val d'Osne.** *op. cit.*, Pl.571, p.562. Disponível em <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/>, acesso em 19/12/2021.



⁷⁹ Clâmide ou *Chlamis*: manto leve de verão usado principalmente por jovens a cavalo. Servia de proteção contra a chuva e de manta durante o sono. Na Roma Antiga, a clâmide era uma capa de tecido de lã em forma semicircular presa no ombro direito ou na frente por uma fivela ou fibula. WILCOX, Ruth Turner. **The dictionary**. New York, Scribner. 1969, p.87.

⁸⁰ Fibula: broche ornamental que fecha como alfinetes de segurança, usado por gregos e romanos. Seu uso é conhecido desde 2000 A.C. para prender roupas. Às vezes, elegantemente decorado com desenhos e figuras e feito de ouro. PICKEN, Mary Brooks. **The language of fashion: A dictionary and digest of fabric, sewing and dress**. New York, Funk & Wagnalls. 1939. p.131.

⁸¹ Apenas uma visão de cima permitiria a vista completa do instrumento.

⁸² RODRIGUES, Nuno Simões. O trigo como metáfora da vida e da morte na Antiguidade clássica. **Máthesis**, n. 17, p. 97-106, 2008. p.104.

⁸³ **Dicionário de símbolos**. Herder Lexicon. São Paulo: Editora Cultrix, 1998. p.196.

⁸⁴ MURRAY, Peter; MURRAY, Linda. **A Dictionary of Arts and Artists**. Penguin Books. 5ª Ed. 1963, p. 86.

⁸⁵ HALL, James. **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. Harper & Row, New York, 1974, p. 62.

⁸⁶ HALL, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁷ *Il nome Giugno deriva dal mese romano Junius: secondo Ovidio, tale denominazione, trarrebbe origine da juniores, ovvero, “i giovani”*. Disponível em <<https://metropolitanmagazine.it/giugno-il-mese-in-onore-della-dea-giunone-mitologia-origine-e-storia/>> Acesso em: 06/12/2021.

⁸⁸ RIPA, Cesare. **Iconologia**. Veneza. 1669. p.396. *giovane, e alato come gl'altri mesi e vestito di verde chiaro, (...) baverà in capo una ghirlanda di spighe di grano non mature, con la destra mano porterà per insegna il Cancer (...) perche questo mese per il calore del Sole incomincia a ingiallire il grano e anco diverse herbe. Il segno del Granchio denota, che arrivando il Sole à questo segno, incomincia à tornare in dietro, scostandosi da noi à guisa di detto animale, il quale camina all'indietro*. (tradução nossa).

Disponível em <<https://archive.org/details/A041463/page/n455/mode/2up?q=giugno>> Acesso em: 06/12/2021.

⁸⁹ RIPA, *op. cit.*, p. 599. *una giovane d'aspetto robusto coronata di spighe di grano (...) percioche l'Estate si chiama la gioventù dell'anno per essere il caldo della terra più forte*. (tradução nossa)

⁹⁰ RIPA, *op. cit.*, p. 400. *Un contadino giovane con braccia nude, e che tenghi con la destra mano una tagliente falce, con la quale tagli i covoni delle spighe di granone quali raccoglie con la sinistra mano: overo che mostri d'haver mietuto, che di esso grano faccia una meta*. (tradução nossa)

⁹¹ A *Iconologia* teve “cinco edições enquanto o autor era vivo, dezoito edições seiscentistas póstumas e quinze setecentistas”. MAFFEI, Sonia. Introdução. In: RIPA, Cesare. **Iconologia**. Milão: Einaudi, 2012.

⁹² GRAVELOT, Hubert; COCHIN, C.-N. **Iconologie par figures**, ou *Traité complet des Allegories, Emblemes &c*. Tomo II. Paris: Lattre, 1789-1791, p. 55.

⁹³ GRAVELOT, Hubert; COCHIN, C.-N., *op. cit.*, p. 67.

⁹⁴ MEYER, Franz Sales. **A handbook of ornament**. New York: The Architectural Book Publishing Company, c.1900, p. 95.

⁹⁵ BIEDERMANN, Hans; HULBERT, James. **Dictionary of symbolism: Cultural icons and the meanings behind them**. Meridian, 1992. p.253.

⁹⁶ GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 6ª edição. Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2011. p.166.

⁹⁷ HALL, *op. cit.*, p. 126.

⁹⁸ BIEDERMANN, Hans; HULBERT, James. **Dictionary of symbolism: Cultural icons and the meanings behind them**. Meridian, 1992. p.135.

⁹⁹ HALL, *op. cit.*, p. 124.

¹⁰⁰ VERNEUIL, Maurice Pillard. **Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs**. Paris. Henri Laurens. 1897. p.42.

¹⁰¹ Personagem da mitologia grega, filho de Oceano e Tétis. Era um deus-rio que se apaixonou pela ninfa Aretusa e a perseguiu até a Sicília, por dentro da terra e acabando por unir-se a ela, transformada em uma fonte. GRIMAL, *op. cit.*, p.22.



¹⁰² RIPA, Cesare. **Della novíssima iconologia**. Padova. P. P. Tozzi.1625. p.194. Perche non si trova elemento dalla vita humana, e al compimento del mondo più necessario dell'Acqua, (...), dissero che essa non solamente era principio di tutte le cose, ma signora di tutti gli Elementi perciò che questa consuma la terra, spegne il fuoco, saglie sopra l'Aria, e cadendo dal Cielo qua giù è cagione, che tutte le cose necessarie all'huomo nascano in terra. (tradução nossa). Disponível em: <https://archive.org/details/dellanovissimaic01ripa/page/194/mode/2up>. Acesso em: 13/12/2021.

¹⁰³ HALL, *op. cit.*, p. 232.

¹⁰⁴ JULIEN, Nadia. **Le Dictionnaire Marabout des symboles**. Allur:Marabout. 1989. p.200.

¹⁰⁵ SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Alegoria, iconografia e iconologia**: Diferentes usos e significados dos termos na história da arte. XIII Seminário de História da Arte, v. 4, 2014. p.20.

¹⁰⁶ Atualmente, existem três alegorias *L'Été* no Brasil. A primeira foi instalada no Passeio Público, na cidade do Rio de Janeiro, durante as reformas promovidas pelo paisagista Glaziou, em 1862. A segunda alegoria, encontra-se instalada na sede do Quartel dos Bombeiros no bairro da Vila Isabel, inaugurado em 1892, mas não se tem informação sobre a data de sua chegada ao quartel. A terceira alegoria está localizada na praça Admar Braga na cidade de Valença, na Bahia. Possivelmente, a estátua chegou à cidade em 1879 e é igualmente chamada de deusa Ceres.



Vagalumes do carnaval: um estudo sobre as narrativas e memórias de manifestações mascaradas carnavalescas do Rio de Janeiro | *Camilla Serrão Pinto e Nilton Gonçalves Gamba Junior*

mestre em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro | cam.serrao@gmail.com

doutor e professor adjunto do Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro | gambajunior@gmail.com

Resumo: O presente artigo descreve parte de uma pesquisa de mestrado que buscou contribuir para os esforços de memória e divulgação de práticas e tradições continuadas por manifestações populares de mascarados do Carnaval do estado do Rio de Janeiro. Aqui são analisados dezoito personagens mascarados encontrados em festividades carnavalescas fluminenses. Figuras que compõem parte fundamental da história dessa manifestação. No primeiro momento, o artigo se volta para a problemática da pluralidade narrativa e para os desafios encontrados para o mapeamento de manifestações populares. É avaliada a potência de registros visuais, em especial de desenhos, para o mapeamento e para a organização sistemática do acervo de pesquisa. O estudo ainda descreve os esforços de elaboração e de difusão de uma narrativa infantojuvenil desenvolvida como modo de divulgar criativamente o conteúdo do projeto. A conclusão do artigo demonstra como o uso de materializações criativas foi capaz de divulgar, de forma expressiva, o acervo da pesquisa.

Palavras-chave: Cultura; Design social; Carnaval; Memória.

Carnival fireflies: a study on the narratives and memoirs of Rio de Janeiro's Carnival masquerade characters

Abstract. This paper describes part of a master's research that seeks to contribute to the preservation and dissemination of typical masquerade demonstrations found at Carnival celebrations in the state of Rio de Janeiro. Here, we analyze eighteen masked characters and masquerade groups found at Carnival festivities around the state of Rio de Janeiro. Characters that are fundamental parts of the history of these traditions. At first, we focus on the issue of dealing with multiple narratives and the challenges for mapping traditions as plural as Rio de Janeiro's masquerades. We evaluate the effectiveness of using visual records, specifically drawings, to map masked traditions and to systematically organize the research's archive. The study also describes the development and the distribution of an illustrated fictional narrative for children and teens. Book created to creatively spread the contests of the research. The conclusion of this paper demonstrates how the use of creative artifacts was able to expressively disseminate the research's archive.

Key-Words: Culture; Social design; Carnival; Memoir.



Introdução

O presente artigo descreve algumas considerações oriundas de uma pesquisa que buscou contribuir para os esforços de memória e divulgação das práticas e tradições continuadas por manifestações populares de mascarados do Carnaval do estado do Rio de Janeiro. O estudo ressalta a relevância da divulgação como uma forma de ouvir as vozes e garantir visibilidade para o carnaval fluminense, conectando gerações, difundindo suas tradições para novos públicos e valorizando a multidimensionalidade do rito. A investigação aqui abordada é parte de um projeto de pesquisa mais amplo e que tem como objetivo refletir sobre aspectos socioculturais e históricos relacionados às tradições mascaradas europeias, africanas e latino-americanas.

Este artigo tem como objeto de estudo 18 personagens mascarados populares que fazem parte da História do Carnaval do estado do Rio de Janeiro. Grupo composto por figuras oriundas tanto de festejos em espaços públicos, os carnavais de rua, como também dos luxuosos bailes de máscaras (*bals masqués*), muito comuns nos séculos XIX e XX. Alguns desses mascarados são dificilmente encontrados hoje em dia, salvo por esforços locais de resgate histórico. Já outros são mais contemporâneos e vêm ganhando espaço nos ritos atuais.

Fazem parte desse recorte personagens como o Diabinho, a Caveirinha e o Velho, típicos dos festejos carnavalescos do final do século XIX e de meados do século XX. Assim como o Dominó, o Pierrô, a Colombina, o Arlequim e o Palhaço: fantasias de origem europeia que rapidamente se integraram às celebrações cariocas ao longo do século XX. Mascarados que, inclusive, serviram de inspiração para diversas marchinhas e sambas. Além de figuras como o Morceguinho, o Dr. Burro, o Preto Velho, a Bruxa, o Carrasco e os Bate-Bolas: personagens originários de bairros da cidade do Rio de Janeiro, como Santa Cruz, Abolição, Piedade e Ilha do Governador. Podem ainda ser mencionados os Palhaços do Carnaval da Moita, de Rio Bonito de Cima, na região serrana do estado do Rio, e os Gorilas, da Baixada Fluminense e da Zona Oeste carioca. Assim como as Caricatas e os foliões que optavam por vestir máscaras simples como forma de ocultação de identidade.

Por conta da multidimensionalidade e da natureza não-institucional de tradições da cultura popular, como as manifestações de mascarados do carnaval fluminense, o estudo optou pela adoção de metodologias alternativas para a compreensão de suas origens e de suas inter-relações históricas. A carência de documentações oficiais e de sistematizações desse conteúdo dificulta um mapeamento histórico preciso desses mascarados populares. Afinal, o material a respeito dessas tradições é muitas vezes encontrado como indícios em registros dispersos¹.

O mero olhar para o presente, para as manifestações mascaradas do estado do Rio de Janeiro contemporâneas, não esclarece, contudo, a totalidade daquilo que se procura desvendar nesses personagens. Por isso, a pesquisa tomou como base autores



como Walter Benjamin² e Pier Paolo Pasolini³. Referenciais que nos convidam a lançar o olhar para o passado e buscar parâmetros para a identificação, avaliação e leitura de rastros e reminiscências. Esforço essencial em estudos como este que analisa criticamente as intermitências, as memórias e as narrativas de manifestações da cultura popular.

Esta investigação parte do conceito de intermitência apresentado nas *Teses sobre o conceito de História*⁴ de Benjamin. Conceito fundamental para o entendimento e análise metodológica de uma história não encapsulada com limites claros, que não se pretende linear e não se quer finita ou acabada, mas sim registrada de forma processual e atualizável. Articular o passado não significa, para Benjamin, conhecê-lo como se deu de fato, mas se apropriar de suas reminiscências e fixá-las como imagem da maneira em que se apresentam, sobretudo, sem deixar que a hegemonia se apodere delas como seus instrumentos. A proposta de Benjamin é o estudo de uma história marcada por tensões e que possibilita a retomada de um passado oprimido. Dessa forma, as opções temáticas de estamparia para os coletes de mascarados do subúrbio carioca podem ter o papel de escovar a história a contrapelo.

Para entender quem são as figuras mascaradas do Rio de Janeiro, é preciso olhar a contrapelo para marcos históricos de festejos e rituais carnavalescos anteriores. Manifestações que são oriundas de contextos imigratórios plurais e que sofreram, ao longo de várias décadas, influências das mais distintas. Suas histórias não foram documentadas de maneira oficial, mas são preservadas, em grande parte, pela memória daqueles que viveram esses marcos. Afinal, grande parte dos mascarados populares do carnaval fluminense não são mais encontrados hoje, salvo por movimentos de resgate histórico de algumas localidades. Por exemplo, releituras de fantasias antigas por parte de algumas turmas de Bate-Bolas, assim como mobilizações voltadas para a manutenção das reminiscências de manifestações mascaradas, mesmo que de forma local, ou, até mesmo, escavações de caráter quase arqueológico, como as feitas em 2019 por um cabeça de turma de Bate-Bolas. Esforço que foi responsável por recuperar moldes de cimento utilizados para fabricação artesanal de máscaras de papel machê e que se encontravam desaparecidos há décadas. Pequenos lampejos que dialogam com as considerações de Georges Didi-Huberman⁵, em referência a Walter Benjamin, quanto à necessidade de repensar o princípio esperança e de olhar para as reminiscências e intermitências locais.

Tendo em vista a multidimensionalidade do carnaval popular do estado do Rio de Janeiro, o estudo optou por valorizar a diversidade de narrativas a respeito desses mascarados ao invés de pressupor a existência de uma referência única a respeito dessas manifestações. Foi imprescindível a utilização de metodologias que considerem a história além da História, como proposto por Walter Mignolo⁶, e que se voltem para a problemática da pluralidade de narrativas e de fontes. Da mesma forma, mostrou-se necessária a adoção de modos criativos de difusão do conteúdo

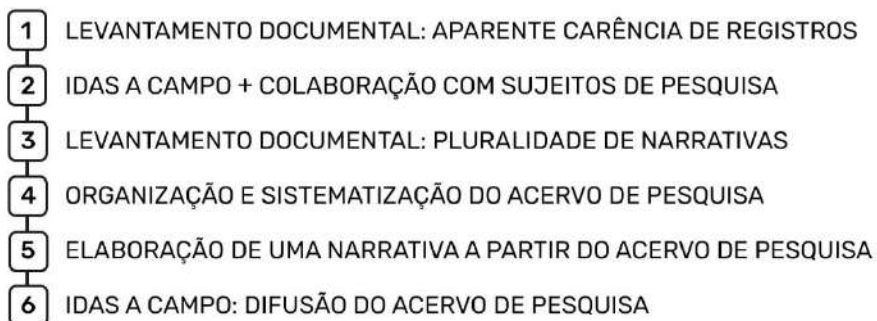


da pesquisa, como modo de aproximar esse material junto a distintos públicos, ouvindo as vozes e valorizando todos aqueles envolvidos nesses ritos.

Em um primeiro momento, o artigo descreve as etapas de levantamento documental da pesquisa, debatendo a problemática da pluralidade narrativa e os desafios de se estudar a história dessas manifestações a partir de intermitências e sobreposições de diferentes vozes. Inicialmente, o levantamento organizado pela pesquisa apontou para uma carência de registros a respeito dos mascarados fluminenses. Verificou-se, durante as primeiras etapas de mapeamento, uma maior facilidade em encontrar conteúdo relacionado aos Bate-Bolas cariocas do que de outros mascarados. Manifestação que, mesmo sendo típica de bairros do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, se difundiu mais facilmente pela cidade a partir dos anos 1980, sendo ainda encontrada em festejos contemporâneos.

As idas a campo e a colaboração com distintos sujeitos de pesquisa evidenciaram, na verdade, uma grande diversidade de narrativas a respeito dessas manifestações. Narrativas que podiam até mesmo se sobrepor. O artigo analisa, então, formas de registro que valorizem toda a multidimensionalidade desses ritos e que auxiliem na análise de fontes tão distintas – desde fotografias profissionais a narrativas orais. Aqui, é avaliada a potência no uso de desenhos no registro e no estudo das máscaras e fantasias encontradas de modo a organizar sistematicamente o acervo de pesquisa.

Por fim, o artigo descreve os esforços de elaboração e de difusão da narrativa infantojuvenil *A folia dos vagalumes*⁷. Ficção ilustrada desenvolvida como modo de divulgar criativamente as manifestações mascaradas mapeadas, aproximando o conteúdo e o acervo da pesquisa junto a novos públicos. Artefato elaborado como parte de um estudo que volta seu olhar para a materialidade e seus “signos”, e que faz referência, de forma poética, às considerações de autores como Pasolini⁸, Benjamin⁹ e Didi-Huberman¹⁰. As dinâmicas-piloto realizadas ao longo do projeto evidenciaram a potência de materializações criativas em divulgar, de forma expressiva, o acervo da pesquisa [Fig.1].



[Fig.1] Infografia: etapas de desenvolvimento da pesquisa.



A pluralidade narrativa e os sentidos de verdade: um olhar para as intermitências

A pluralidade de vozes e a não coincidência de relatos em estudos sobre manifestações populares apontam para projetos ideológicos, mudanças de hábitos e perspectivas diferentes a respeito de um mesmo festejo. Tal multiplicidade é um retrato da multidimensionalidade de manifestações da cultura popular, reforçando a importância de se considerar diferentes narrativas e fontes na observação dessas tradições. Foram consultados, ao longo da pesquisa, tanto acervos particulares, como acervos públicos. Dentre eles, os do Instituto Moreira Salles, da Biblioteca Nacional, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e do Laboratório de Design de Histórias da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. O estudo ainda contou com o material cedido por distintos sujeitos de pesquisa. Ao todo, foram analisados registros textuais¹¹ e fotográficos¹², edições de periódicos¹³ e jornais¹⁴, narrativas orais¹⁵ e relatos de literatos, de cronistas e de pesquisadores, como Alba Zaluar Guimarães¹⁶, Dinah Guimaraens¹⁷ e Luiz Edmundo¹⁸ [Fig.2].

ACERVOS PÚBLICOS	REGISTROS FOTOGRÁFICOS; EDIÇÕES DE PERIÓDICOS (<i>A VIDA FLUMINENSE, CARETA, FON-FONI, KOSMOS, O MALHO, O MEQUETREFE, O TICO-TICO E PARA TODOS</i>); EDIÇÕES DE JORNAIS (<i>JORNAL O GLOBO, JORNAL DO BRASIL, JORNAL EXTRA, JORNAL O DIA, JORNAL ÚLTIMA HORA E JORNAL QUARTEIRÃO</i>).
ACERVOS PARTICULARES	REGISTROS TEXTUAIS; REGISTROS FOTOGRÁFICOS; REGISTROS VIDEOGRÁFICOS; FANTASIAS E ACESSÓRIOS.
ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS	NARRATIVAS ORAIS; REGISTROS FOTOGRÁFICOS; FANTASIAS E ACESSÓRIOS.

[Fig.2] Infografia: referenciais e acervos consultados durante a pesquisa.

A problemática da legitimação de discursos e da postulação da verdade no período pós-industrial é evidenciada por Jean-François Lyotard em *A Condição Pós-Moderna*¹⁹. Nessa obra, o autor assinala uma crise da ciência em relação a seus relatos, ao identificar transformações no campo epistemológico a partir da segunda metade do século XX. Se antes a legitimação de discursos se encontrava em metarrelatos da ciência, a partir desse período, para Lyotard, ela é transmitida para a linguagem, reforçando assim a importância de se considerar a polissemia narrativa. Por isso, a decisão deste estudo em analisar diferentes narrativas e múltiplas fontes. Mais do que uma perspectiva historiográfica de validar documentos e se certificar da precisão das datas ou fatos, a multiplicidade de relatos norteou esse olhar sobre a memória de ritos populares. Narrativas capazes de incluir o anedotário, os mitos e as diferentes versões sobre um mesmo fato, servindo assim como pistas para a análise dos rastros e das intermitências dessas tradições.



Por conta dessa perspectiva de reconstrução da história a partir de intermitências e das sobreposições de diferentes narrativas, o estudo optou pelo uso do desenho e de dinâmicas colaborativas neste processo, como proposto por Pinto²⁰ e Gamba Junior e Pinto²¹. A utilização de registros visuais, especificamente de desenhos, ao longo da etapa de mapeamento das manifestações mascaradas fluminenses, deu-se, em grande parte, pelo caráter diverso do material recolhido. Conteúdo oriundo de distintas fontes e que não apresentava qualquer tipo de sistematização prévia.

Foram analisadas fotografias vindas de acervos de coleções de fotógrafos profissionais, de álbuns de família e de coleções particulares. Fotos posadas, em que se pode ver claramente a fantasia em primeiro plano, e registros em plano aberto de cenas de carnaval, nos quais apenas é possível identificar partes de fantasias em meio a um mar de brincantes. Foram coletados alguns registros em grande formato, mas a maioria eram arquivos em pequenos formatos²², o que dificulta sua ampliação e um estudo mais aguçado de detalhes, ou mesmo, da totalidade das fantasias. Algumas fotografias também apresentavam marcas de degradação deixadas pelo tempo e por condições de armazenamento não ideais, responsáveis por impedir a visualização de detalhes das fantasias e máscaras.

Como mencionado, alguns dos mascarados estudados são dificilmente encontrados atualmente, salvo por esforços pontuais de resgate de suas tradições. Figuras típicas de celebrações do final do século XIX e do início do século XX, época em que os registros fotográficos, quando existentes, eram escassos, e sua técnica e equipamento eram limitados a poucos. Muitos desses personagens foram documentados, em sua época, por meio de charges, caricaturas e pinturas. Material encontrado em revistas ilustradas, como *Careta*, *Fon-Fon!*, *Kosmos*, *O Malho*, *O Mequetrefe*, *O Tico-Tico* e *Para Todos* ou, ainda, na obra de artistas e ilustradores brasileiros. Evidenciando, assim, a importância documental de charges e de peças gráficas para este estudo.

O estudo também parte das considerações de Jean Rouch²³ a respeito de uma antropologia compartilhada (*shared anthropology*). Posicionamento que convida a um tratamento da etnografia a partir de um olhar poético e ficcional. Uma forma de olhar o mundo através da linguagem e, sobretudo, do etnodiálogo (*ethno-dialogue*), privilegiando, com isso, as trocas entre o pesquisador e aqueles que vivenciaram os marcos culturais, de modo a criar um conhecimento coletivo, vivo e conjunto. Assim, em um momento de aparente carência de fontes documentais, foi organizada uma ida a campo mediada pelo uso de desenhos. Dinâmica que teve como intuito coletar novas manifestações mascaradas e recolher novos dados a respeito daquelas já conhecidas.

O encontro foi realizado em junho de 2019 e participaram dele cinco brincantes da cultura Bate-Bola de distintas gerações. Nessa dinâmica, o desenho mostrou-se uma ferramenta ágil, capaz de estimular o diálogo com diferentes perspectivas,



facilitando trocas. Colaborações que foram essenciais para a ampliação e aprofundamento do conteúdo do acervo da pesquisa. Os presentes receberam formulários que continham desenhos das fantasias Caveirinha, Carrasco, Diabinho e Morceguinho, acompanhados de algumas perguntas: Você conhece essa fantasia? Com que nome conhece essa fantasia? Você já se fantasiou assim em algum carnaval? Você conhece alguém que já se fantasiou assim em algum carnaval? O formulário ainda contava com um convite para sugestão de outros mascarados e para o compartilhamento de histórias, relatos e registros das fantasias [Fig.3].



[Fig.3] Participante preenchendo o formulário entregue durante a dinâmica presencial. 2019. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia dos autores.

Por ter sido feita em grupo e presencialmente, a dinâmica propiciou o diálogo entre os participantes, estimulando o compartilhamento de experiências pessoais e de memórias de infância. O uso da imagem neste questionário também levou à comparação com fantasias similares, possibilitando uma nova etapa de levantamento documental, essencial para o mapeamento dos 18 mascarados citados anteriormente. O encontro ainda forneceu informações complementares a respeito das fantasias retratadas, como dados sobre os processos de fabricação e comparações estéticas e materiais entre versões da mesma fantasia. Variações relacionadas às tradições de localidades específicas, à produção de um determinado artesão, e às inovações materiais ou estilísticas em releituras contemporâneas.

A dinâmica foi capaz de estimular o compartilhamento de fotos dos acervos pessoais dos participantes, enriquecendo o levantamento documental até então realizado. Pôde-se verificar, desse modo, o potencial da representação com o desenho como estímulo para o retorno de registros fotográficos e de depoimentos cruzados.



Dado que viabilizou um processo mais colaborativo de construção de um acervo de pesquisa, estimulando o diálogo de diversas perspectivas, gerações e localidades, assim como uma coleta dinâmica de relatos de distintas fontes, demonstrando, desta forma, a possibilidade de circularidade da pesquisa.

O desenho também se mostrou como um poderoso aliado para a sistematização dos registros recolhidos. Como não foi possível ter acesso a grande parte das fantasias originais, nem aos seus produtores, salvo por algumas máscaras e acessórios de Bate-Bolas, o desenho contribuiu para suprir carências dos registros, atuando como uma ferramenta de análise visual das fantasias encontradas em fontes dispersas. Finalidade similar àquilo que Michael Taussig²⁴ descreve como uma coexistência entre imaginação e documentação. Uma imaginação criativa capaz de sugerir pistas para a representação sistemática das máscaras, das fantasias e dos acessórios encontrados como rastros e indícios em fontes múltiplas.

A representação sistemática dos mascarados mapeados permitiu, ainda, a realização de sínteses, atuando como um instrumento com potência de destacar elementos-chave das fantasias para o melhor entendimento de seus componentes. Passo importante para o estudo, tendo em vista a pluralidade do material recolhido e a diversidade das máscaras e fantasias encontradas no Carnaval do Rio de Janeiro. Diversidade de cores, formatos, ornamentos e materiais que se deve, em grande parte, à criatividade dos brincantes. Afinal, muitas dessas máscaras e fantasias eram de fácil confecção, permitindo a produção pessoal de disfarces. Processos como a modelagem de máscaras usando papel machê ou a utilização de tecidos e roupas velhas apresentavam-se como uma alternativa para a compra de fantasias já prontas. Existindo, ainda, a possibilidade de customização dos disfarces, pela introdução de acessórios ou de peças de vestimenta.

Os personagens aqui analisados não obedecem a caracterizações pré-estabelecidas, nem estão atrelados a um imaginário fixo e imutável. Sua figuração nos festejos carnavalescos constitui uma mescla de referenciais culturais locais, de ligações históricas com outros mascarados e, até mesmo, de influências de personagens de outros suportes. Mesmo assim, o material recolhido ao longo desta pesquisa oferece pistas para a identificação de algumas características próprias de cada mascarado. Atributos estéticos, simbólicos e até mesmo performativos, que contribuem para o reconhecimento de cada personagem [Fig.4].

DIABINHO

MÁSCARA DE PAPEL MACHÊ

AURÉOLA ORNAMENTADA

TRIDENTES PINTADOS NA AURÉOLA

CHIFRES CONECTANDO A PARTE SUPERIOR DA CABEÇA COM A AURÉOLA

DENTES AFIADOS

GRANDE LÍNGUA EM RISTE

ESTAMPA DE TRIDENTE AO LONGO DO CORPO



TRIDENTE DE PLÁSTICO

179

A criação de imagens, especificamente desenhos, possibilitou a geração de registros capazes de encapsular elementos comuns encontrados nos mascarados, estimulando uma organização sistemática de fantasias e máscaras a partir de características estéticas e formais semelhantes, tais como a presença ou ausência de auréolas em máscaras, escolhas cromáticas comuns a cada personagem e tipos de adereços presentes nas fantasias. Como modo de aprofundar o entendimento dos elementos que compõem cada um dos mascarados, foram selecionadas, em primeiro momento, imagens-signos de referência, as quais podiam ser registros fotográficos profissionais e amadores, *frames* de vídeos, charges, caricaturas e pinturas. A partir da análise desse material, foram elaborados desenhos-síntese para cada personagem, destacando pistas materiais e estéticas comuns em meio à sua diversidade.

Partindo da análise dessas imagens-signos e da elaboração de desenhos-síntese, chegou-se a um painel que reúne 18 manifestações mascaradas do Carnaval do Rio de Janeiro. Imagem que agrupa tradições mascaradas típicas de festejos carnavalescos populares do estado fluminense. Referencial que serviu como base para a elaboração de uma ficção ilustrada, que será aprofundada a seguir [Fig.5].

[Fig.4] Desenho-síntese: Diabinho. 2021. Ilustração digital. 14 x 9 cm. Fotografia dos autores.



DOMINÓ



ARLEQUIM



COLOMBINA



PIERRÔ



PALHAÇO



CAVEIRINHA



DIABINHO



VELHO



MORCEGUINHO



DR. BURRO



PRETO-VELHO



BRUXA



CARRASCO



BATE-BOLA



PALHAÇO DO
CARNAVAL DA MOITA



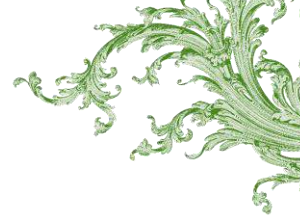
GORILA



CARICATA



MÁSCARA
SIMPLES



Por se tratar de um estudo que volta seu olhar para a materialidade e seus “signos”, a metodologia optou pelo desenvolvimento de uma narrativa ficcional infantojuvenil. Artefato elaborado como forma de divulgar criativamente as manifestações mascaradas mapeadas pela pesquisa, aproximando esse conteúdo junto a novos públicos. Metodologia que parte das proposições de Pasolini a respeito de uma “semiologia da realidade”, referencial fundamental para um estudo como este, que parte da materialidade e de fluxos históricos e culturais para o melhor entendimento de tradições mascaradas populares.

Em *Genariello: a linguagem pedagógica das coisas*²⁵, o semiólogo italiano explicita o papel do aprendizado material na transmissão de ensinamentos pragmáticos que moldam nossa forma de ler a realidade, desde a mais tenra infância. Nesse tratado pedagógico, o autor nos convida a um olhar crítico da realidade e de seus “signos sociais”, evidenciando de que modo a “semiologia da realidade” pode contribuir para a leitura destes “signos”, os quais podem ser cortes de cabelo, pares de sapato ou desenhos encontrados nos coletes de brincantes do Carnaval fluminense.

Ainda nesse texto, Pasolini ressalta a importância do aprendizado com o passado: um olhar para o outrora, que não é uma mera apologia do que se passou, proposição similar às *Teses sobre o conceito de História* de Walter Benjamin²⁶. Ao invocar a figura do anjo da história, inspirada em uma pintura de Paul Klee, Benjamin nos convida a um movimento em direção ao futuro, com olhos voltados para o passado, juntando ruínas e fragmentos nesse processo, sem deixar que o conformismo se apodere da tradição. Esforço que permite um redimensionamento do momento presente e o apontamento de novas possibilidades para o futuro, valorizando raízes e tradições.

As preocupações de Pasolini quanto ao enraizamento cultural e aos perigos do “genocídio cultural”²⁷ são aparentes em vários de seus ensaios teóricos e de suas produções cinematográficas. Um exemplo é *Os Muros de Sanaa*²⁸, documentário produzido como um apelo à UNESCO para a preservação da cidade de Sanaa, no Iêmen, como patrimônio histórico-cultural da humanidade. Nesse documentário, o cineasta reflete semiologicamente sobre as transformações, os desaparecimentos e as substituições da tradição local por objetos de cultura alheios àquela realidade. Tensões denunciadas pelos “signos” que compõem as diversas camadas da realidade e que são evidenciadas pelo “discurso das coisas”²⁹, sendo possível, inclusive, fazer um paralelo entre essas transformações observadas na década de 1970 no Iêmen e o carnaval contemporâneo do Rio de Janeiro. Em específico, a crescente presença de elementos da cultura de massa, como referências a heróis de história em quadrinhos ou a personalidades da televisão aberta brasileira, nas vestes e máscaras de brincantes do subúrbio do Rio de Janeiro **[Fig.6]**.

[Fig.5] Pannel de mascarados do Carnaval do estado do Rio de Janeiro. 2021. Ilustração digital. 16 x 14 cm. Fotografia dos autores.



[Fig.6] Turma TBL. Fantasia de Bate-Bola da Turma TBL. 2019. Cinelândia, Rio de Janeiro - RJ. Fotografia dos autores.

As proposições de Pasolini a respeito de uma “semiologia da realidade” também oferecem pistas sobre potencialidades da ilustração como ferramenta de representação documental e poética da realidade material. Apontam, igualmente, para a importância de materializações criativas como modo de divulgação de tradições populares e como alerta para os riscos de desenraizamento cultural. O esforço de divulgação criativa do levantamento da pesquisa também dialoga com as considerações de Didi-Huberman³⁰ a respeito da importância de olhar para as intermitências, para as pequenas luzes, desdobrando a analogia da obra de Pasolini e, assim, enxergar os “povos vagalumes” que caminham, entre nós, despercebidos. Utilizando, assim, materializações criativas, como a narrativa aqui elaborada, como forma de evidenciar os vagalumes, isto é, as potências populares.

Assim, partindo desses referenciais teóricos e do mapeamento previamente apresentado, a metodologia optou pelo desenvolvimento de um livro digital. A escolha pelo suporte livro se deve à possibilidade de divulgar o acervo da pesquisa no formato de uma narrativa estruturada como uma publicação. Inicialmente, o projeto voltou-se para a elaboração de um livro impresso. No entanto, por conta das incertezas causadas pela pandemia de COVID-19 e pela necessidade de manutenção de medidas de isolamento social, cenário que atravessou grande parte do estudo, inclusive as fases de elaboração e de divulgação da narrativa, optou-se por desenvolver apenas sua versão digital.



A escolha pelo público infantojuvenil, crianças na faixa etária de 10 a 12 anos, deve-se às questões geracionais apontadas por Pasolini³¹. Embora a infância não seja um objeto claro em sua obra, algumas de suas reflexões a respeito da sobrevivência de culturas populares reforçam a importância da aproximação e do debate entre gerações para combater retrocessos. Já, a opção pelo desenvolvimento de um livro infantil deve-se às possibilidades intrínsecas a esse gênero literário. Gênero que geralmente abriga ilustrações, e que se mostrou como um espaço propício para explorações quanto à associação de texto e imagem. Composições voltadas para a valorização de culturas mascaradas locais, de seus contextos e de suas práticas.

A narrativa desenvolvida tem como título *A folia dos vagalumes*³², uma homenagem poética à obra de Pasolini e a sua associação metafórica dos pirilampos com as culturas populares. O título é também uma referência às reflexões de Didi-Huberman³³ a respeito das pequenas luzes e dos “povos vagalumes”, as quais se baseiam, similarmente, em Pasolini. A narrativa foi desenvolvida em um momento anterior às definições da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e do Governo do Estado do Rio de Janeiro quanto às celebrações de carnaval carioca e fluminense, em 2021, e tem como contexto esse cenário de incertezas. O livro foi lançado digitalmente no dia 14 de fevereiro de 2021, um Domingo de Carnaval atípico, que marcou um ano sem festejos carnavalescos oficiais nas ruas do Rio de Janeiro por conta das limitações impostas pela pandemia de COVID-19. A publicação está disponível para leitura *online* na plataforma *Issuu*, não existindo, até o momento de escrita deste artigo, exemplares impressos de *A folia dos vagalumes*.

Como sinopse, a história tem como protagonistas um Bate-Bola Pirulito (pai), estilo originário da fantasia, e um Bate-Bola Saia-Rodado (filho), variante mais contemporânea. A história inicia-se com um lamento de Saia-Rodado, chateado pela impossibilidade de sair fantasiado com sua turma no carnaval. Para alegrá-lo, seu pai o convida para um passeio, sem dar maiores informações. Juntos, caminham por várias localidades da cidade e do estado do Rio de Janeiro. Os dois são acompanhados inicialmente por um Gorila e um Palhaço do Carnaval da Moita. Ao longo da ficção, mascarados de outras épocas aparecem para contar suas histórias. Os primeiros personagens a apresentarem-se (Gorila e Palhaço do Carnaval da Moita) são mascarados comumente encontrados em festejos contemporâneos; em seguida, aqueles mais recorrentes nas folias de rua de outrora e, por fim, os que podiam ser mais facilmente encontrados nos luxuosos bailes de máscara. Em sua jornada, pai e filho são postos a refletir sobre a necessidade de manutenção da memória e das práticas mascaradas do Carnaval do estado fluminense.

O livro se divide em uma narrativa poética e em relatos documentais que acompanham a história, isto é, em duas vozes narrativas: o discurso do protagonista e a fala de um ‘especialista’ externo que traz dados e informações a respeito de cada mascarado. O texto principal é narrado em primeira pessoa pelo protagonista, o Bate-



Bola Saia-Rodado. Já as características dos personagens, dados mais técnicos e enciclopédicos, são introduzidas em terceira pessoa como legendas em determinadas páginas. Para salientar a mudança de vozes narrativas, foram utilizadas duas famílias tipográficas neste projeto gráfico: uma tipografia serifada, “*Bely Regular*”, para o corpo de texto principal, e uma família tipográfica sem serifa e condensada, “*Rubik*”, para legendas e textos secundários [Fig.7].



[Fig.7] *A folia dos vagalumes*: exemplo das duas vozes narrativas. 2021. Ilustração digital. 17 x 26 cm. Fonte: páginas do livro *A folia dos vagalumes*.

Essas duas vozes narrativas representam facetas da figura do narrador descrita por Benjamin em *O Narrador*³⁴. O protagonista Bate-Bola Saia-Rodado discorre sobre os acontecimentos, mergulhando a história em sua própria experiência para narrá-la em seguida. Já o ‘especialista’ tem acesso a todo um acervo coletivo de sabedorias e transmite, didaticamente, tal conhecimento, gerando, assim, reminiscências essenciais para a preservação e divulgação do legado cultural das manifestações mascaradas fluminenses. *A folia dos vagalumes* também faz referência ao aspecto da oralidade em narrativas, outro tópico pontuado por Benjamin. Enquanto a voz do ‘especialista’ adota a postura de um educador, com um tom mais formal, o texto narrativo abraça uma fala mais popular e poética. Escolha que reflete simbolicamente o caráter colaborativo do estudo, que contou com a contribuição de diversos sujeitos de pesquisa.

A preocupação com a representação da realidade material dessas manifestações mascaradas e de seus respectivos contextos nas ilustrações de *A folia dos vagalumes* reforçou a necessidade em retornar às considerações de Pasolini³⁵ quanto à “semiologia da realidade”. Em especial, a um quadro-síntese elaborado pelo semiólogo como forma de detalhar níveis de realidade, os quais correspondem a camadas na produção de sentido. Níveis que não são fixos, e que não devem ser



entendidos de forma linear. São elementos que compõem a “semiologia da realidade” e que auxiliam na análise semiológica daquilo que o autor denomina como realidade.

Pasolini identifica a realidade vivida, o *Ur-Signo*, como a base de todas as experiências. Nível que diz respeito à experiência primeira, ao estar no mundo, às interações e à vivência corporal. Viver, para ele, é se expressar através do *pragma*. A realidade vivida é pautada na experiência do fazer, sendo a base da criação. A partir do *Ur-Signo*, Pasolini identifica outras camadas de vivência. Níveis que ressaltam a capacidade comunicativa de distintas ações, como a narração, a recordação, a representação pictórica, a encenação e a transmissão audiovisual. Camadas derivadas que passam a introduzir uma noção de sequencialidade, temporalidade e de finitude na realidade.

Como segunda camada, Pasolini destaca a “realidade observada” (ou “contemplada”). Nível que diz respeito à vivência de uma ação através de sua contemplação. É uma vivência do momento pela consciência, que objetifica a realidade que foi observada por necessidade ou por escolha. O semiólogo descreve a ilusão da linearidade ou de uma sequencialidade narrativa como um passo importante para a decodificação da experiência vivida a partir da observação. Introduzindo, assim, a noção de finitude a uma realidade até então circular e infinita.

Para Pasolini, a terceira camada seria a “realidade imaginada” (ou “interiorizada”), momento em que se dá a interiorização e a recordação da realidade observada. Torna-se possível, aqui, a introdução de “signos” voluntariamente deformados, artificiais ou motivados por um desejo ou vontade. Afinal, a reminiscência permite ao sujeito interferir em suas próprias experiências, sendo, assim, um esboço do que será a gíria artística na língua escrito-falada.

A quarta camada, para Pasolini, seria a “realidade representada”. Nível que traz o potencial de comunicação ao outro, por meio de encenações ou gestos que simulam eventos. Aqui, observador torna-se espectador e observado torna-se ator, e o momento vivido passa a ser espetáculo. Já a “realidade evocada” (ou “verbal”), a quinta camada, permite a possibilidade de abstração e de convenção simbólica. Por ser evocativa, proporciona trocas entre interlocutores. O semiólogo ressalta, no entanto, que não é preciso ter uma língua verbal em comum, mas sim o mundo vivido, não sendo possível a comunicação entre dois seres pertencentes a realidades completamente distintas.

Como sexta camada, o autor identifica a “realidade figurada”, nível correspondente à capacidade de representação formal e pictórica. Camada que traz em si todos os códigos até então listados e que normaliza, por meio de suas convenções, a identificação entre *pragma* e enigma. Aqui, são metaforizados todos os níveis identificados anteriormente. É, portanto, o fazer como forma de decodificar o fazer. Ademais, por aludir aos códigos anteriores, tem a capacidade de fixar um evento no tempo e no espaço sem privar as figuras representadas de movimento.



A “realidade fotografada”, sétima camada, remete aos primeiros níveis de realidade, especificamente às “realidades representada, figurada e imaginada”, prevalecendo, aqui, o contingente dessas camadas anteriores. Pasolini identifica na fotografia a capacidade máxima de testemunho e de recordação de uma ação a que se assistiu sem participar. A regressão aos primeiros níveis (“realidade vivida” e “realidade observada”) também está presente na “realidade teletransmitida do audiovisual”, oitava camada. Nível que possibilita uma simultaneidade a um evento distante espacialmente, podendo gerar interferências na consciência do meio, já que remete diretamente ao *Ur-Signo*. Por fim, a nona camada, a “realidade reproduzida do audiovisual”, permite a adição de gíria artística, como cortes e edições, à “realidade teletransmitida”, interferindo tanto na consciência do meio como do tempo.

É importante ressaltar que o objetivo final de Pasolini, ao elencar esses códigos de realidade, é enfatizar a importância de se considerar todas essas camadas para a construção de um léxico para a “semiologia da realidade”, chegando-se a algo significativo em si próprio. Níveis que não devem ser entendidos como gradações fixas, nem seguem uma linearidade específica. Esses códigos de realidade não devem ser fixados a técnicas únicas, podendo ser aplicados ao audiovisual, às animações, às produções pictóricas e, até mesmo, a uma ficção ilustrada. São ferramentas que foram capazes de guiar a construção imagética de *A folia dos vagalumes*, de modo a garantir uma valorização da cultura local e material, de seus ritos e de aspectos que caracterizam os contextos em que estão inseridas.

Assim, apesar de usar apenas a ilustração na elaboração de *A folia dos vagalumes*, todas essas camadas de produção de sentido estiveram juntas em seu desenvolvimento. Certos aspectos das fotografias (“realidade fotografada”), das pinturas (“realidade figurada”) e dos vídeos recolhidos e analisados (“realidade reproduzida do audiovisual”) foram trabalhados, ainda que dentro de ilustrações. Por exemplo, o fazer como forma de decodificar o fazer, assim como a potencialização da capacidade de testemunho e de recordação. Vale ressaltar que o uso conjunto desses níveis de realidade tem, para Pasolini, a valorização do ato presencial, isto é, do *Ur-Signo*, atuando como uma memória do rito em si e de sua dimensão presencial. Colaborando para a preservação e a divulgação de festejos populares, celebrações impedidas em tempos de pandemia **[Fig.8]**.

– Nossa pai, foi muito bom você ter me convidado para essa aventura. Não esperava que fosse viver um Carnaval tão incrível esse ano. – comentei emocionado.

– Filho, fico feliz que você tenha gostado. Essa jornada também foi muito importante pra mim. Me fez enxergar a importância de celebrar o Carnaval do presente, sem esquecer das antigas. Quero trazer para vocês, mais jovens, brincadeiras e fantasias já esquecidas.

– Pode contar comigo pai, vou te ajudar! Ver tudo isso, abriu meus olhos para a grandiosidade desta festa, e a importância de manter acesa a sua chama. E vou te mostrar também como a gente faz hoje em dia.

E assim, depois de brincar um Carnaval inesperado, voltei para casa refletindo sobre todos os aprendizados, personagens e lugares do Rio de Janeiro que jamais irei esquecer. Animado com as possibilidades que os próximos Carnavais guardam para mim e meu pai.



Ainda com relação às ilustrações de *A folia dos vagalumes*, a opção por representar vários locais da cidade e do estado do Rio de Janeiro ao longo da ficção visa demonstrar que tudo pode se constituir como história, sejam locais do subúrbio carioca, sejam áreas centrais da cidade. Por isso, a escolha em trazer cenários como o bairro de Santa Cruz na Zona Oeste carioca e como o suntuoso Theatro Municipal do Rio de Janeiro, evidenciando que a história não pode ser constituída apenas como uma realidade da burguesia, como nos alerta Pasolini³⁶ [Fig.9].

A problemática do desenraizamento cultural e do apagamento de determinadas tradições, também está presente ao longo da narrativa, tendo como maior destaque o embate entre os personagens do cordão e as figuras dos bailes de máscara. Momento em que se dá o conflito narrativo e são confrontadas posturas opostas quanto ao carnaval e suas manifestações. A fala da personagem Caricata na resolução do conflito retoma as considerações de Pasolini quanto aos riscos do “genocídio cultural” e de desaparecimento de manifestações populares, ressaltando a importância de valorizar todas aquelas manifestações mascaradas como forma de preservar a multidimensionalidade dos ritos fluminenses.

[Fig.8] *A folia dos vagalumes*: uma recordação do rito. 2021. Ilustração digital. 17 x 26 cm. Fonte: páginas do livro *A folia dos vagalumes*.



A preocupação com o diálogo geracional e com a aproximação do conteúdo da pesquisa junto a diferentes públicos levou à elaboração de duas dinâmicas distintas para a validação da publicação. Esforços que foram divididos de acordo com dois grupos principais: leitores adultos e o público infantojuvenil. Essas idas a campo foram redimensionadas pelo contexto pandêmico e pela necessidade de manutenção de medidas de isolamento social, mas mesmo com essas limitações serviram como uma etapa de visualização e de movimentação do acervo de pesquisa.

Para o público adulto, foi criado um formulário *online* desenvolvido na plataforma *Google Forms*. O formulário consistiu em uma dinâmica piloto de testagem que envolveu 6 participantes. Dentre eles, adultos pesquisadores sobre carnaval e adultos que participam como produtores ou organizadores desses festejos. Grupos selecionados com o intuito de recolher perspectivas e vivências distintas quanto a uma mesma tradição. Os voluntários receberam o *link* de acesso ao livro em um conjunto com um convite para o preenchimento do formulário. A amostragem desta dinâmica piloto foi reduzida para a realização de ajustes futuros. Como desdobramento da pesquisa, serão realizadas novas etapas de divulgação do livro e do formulário voltadas para amostragens amplas. Mesmo tendo alcançado um público limitado, o formulário foi capaz de evidenciar questões interessantes para o estudo. Explicitando, principalmente, a diferença deste público adulto para os jovens entrevistados.

As entrevistas semiestruturadas foram realizadas com cinco crianças de classe média brasileiras de distintas regionalidades (Rio de Janeiro, Santa Catarina e Minas Gerais). Foram selecionados participantes com idade entre 10 a 12 anos: público-alvo de leitores do livro. Sendo um dos voluntários ainda com idade próxima a essa faixa etária: 9 anos. Assim como o formulário, essas entrevistas consistiram em uma dinâmica piloto de testagem, por isso, contaram com uma amostragem reduzida. Foram convidados jovens moradores da cidade do Rio de Janeiro por conta de sua proximidade regional – fator que poderia influenciar no reconhecimento dos mascarados e no interesse pela narrativa. Também foram entrevistados moradores de outros estados (Santa Catarina e Minas Gerais) com o intuito de verificar a possibilidade de difusão destas tradições mascaradas para além do estado fluminense.

As entrevistas realizadas objetivaram verificar a adequação da narrativa a este público e avaliar seu interesse pela trama, pelos personagens e pela temática do carnaval. Os voluntários receberam, em um primeiro momento, o *link* de acesso ao livro para que pudessem lê-lo antes de responder as perguntas. Todas as dinâmicas foram conduzidas em ambiente *online*, utilizando plataformas de videochamada digitais, como o *Google Meet* e o *Zoom*.

Todos os adultos que responderam o formulário demonstraram grande interesse em uma versão impressa de *A folia dos vagalumes*. Sendo apontados usos diversos para tal versão, como a venda e a distribuição em bibliotecas e museus ou a possibilidade

[Fig.10] *A folia dos vagalumes*: o discurso da personagem Caricata. 2021. Ilustração digital. 17 x 26 cm. Fonte: páginas do livro *A folia dos vagalumes*.



de apresentar outras pessoas com uma edição impressa. Um participante, inclusive, defendeu a importância da materialidade dos livros para crianças, descrevendo-a como uma “experiência diferenciada” e “menos efêmera” para o público infanto-juvenil. Posicionamento que difere completamente das respostas obtidas com as entrevistas conduzidas com jovens na faixa etária de 10 a 12 anos. Público que declarou sua preferência, quase unânime, à leitura em plataformas digitais. Fatores como maior facilidade e praticidade ao ler livros em telas digitais, assim como a possibilidade de leitura no escuro e a opção para marcação de páginas presente nestas plataformas foram apontados. Os jovens também elogiaram a ferramenta *zoom* que permite a aproximação e a visualização de detalhes das ilustrações e das fantasias – o que não seria possível em um livro impresso.

As entrevistas evidenciaram o fato de nenhuma dessas crianças terem tido acesso prévio à temática do carnaval e aos personagens mascarados da cultura popular em livros, filmes, jogos, histórias em quadrinhos, animações ou museus, apontando para uma carência em produções culturais voltadas ao público infantojuvenil que promovam a preservação e a difusão dessas manifestações culturais. Se por um lado todos os adultos participantes conheciam ao menos um dos mascarados, apenas algumas crianças já tinham visto ou ouvido falar dos Bate-Bolas e de figuras como o Palhaço. Mascarados que lhes haviam sido apresentados por meio das ocupações de seus responsáveis.

É interessante destacar o participante carioca que já conhecia o personagem Diabinho, por causa de uma pesquisa feita para a escola, e o voluntário de Joinville (SC) que já havia visto as fantasias de Palhaço e de Bruxa, por serem comuns nas festas de *Halloween* que costuma frequentar. Quando questionados sobre as fantasias apresentadas no livro, ambos ressaltaram as similaridades das ilustrações de *A folia dos vagalumes* com aquilo que já conheciam. É preciso ressaltar que a Bruxa no carnaval do Rio de Janeiro tem caracterização diferente do que pode ser encontrado no *Halloween*. O nome e poucos elementos similares, como o chapéu pontudo e a vassoura, permitiram a associação com um evento regionalmente mais distante – um impacto da indústria cultural nessas manifestações.

A partir dos relatos das crianças entrevistadas, foi possível verificar a potência da representação visual das fantasias em caracterizar os personagens no livro e facilitar o seu reconhecimento. Alguns dos participantes apresentaram certa dificuldade para lembrar do nome de certos mascarados. Basearam-se, então, no formato e na aparência das máscaras e das fantasias como um elemento para identificá-los. Por exemplo, o machado e o capuz preto como elementos, que fazem alusão ao Carrasco, e a casaca preta, como forma de fazer referência ao Dominó.

O formulário apontou o interesse do público adulto pela história desenvolvida. Em especial, de pessoas que gostam de consumir histórias fantásticas e/ou obras com temáticas relacionadas a culturas populares. O apreço por essa história foi igualmente



mencionado por alguns dos responsáveis das crianças entrevistadas durante esta fase. No entanto, alguns dos adultos sentiram a necessidade de um maior aprofundamento em questões como a origem das fantasias e seus eixos de influência cultural. Outros questionaram a temporalidade da trama, elemento que não foi explicitado durante a narrativa por conta de seu caráter poético. Pontos que foram, inclusive, elogiados pelas crianças entrevistadas, não existindo, para elas, qualquer necessidade de mudança na trama ou no conteúdo do livro.

Os jovens entrevistados, inclusive, apresentaram um bom entendimento da mensagem proposta pela ficção e trouxeram interpretações variadas que tocam em questões distintas presentes ao longo da narrativa. Pode-se destacar a fala de um dos voluntários de que “todas as fantasias importam”, pensamento similar àquilo que a personagem Caricata busca transmitir em seu discurso final. Outro participante afirmou que “cada um pode ir para qualquer lugar, todo mundo pode ficar junto”, aludindo à resolução final do conflito da trama e à possibilidade dos mascarados celebrarem o carnaval em união. Outro entrevistado ainda ressaltou a mensagem de “que a gente tem que lembrar da nossa cultura, que a nossa cultura é importante”, uma das mensagens principais transmitidas pelo livro.

Embora reconfigurado e reduzido por conta do contexto pandêmico, o retorno obtido com as dinâmicas piloto para validação do objeto gerado pela pesquisa demonstra uma postura positiva destes dois públicos quanto às mensagens transmitidas pela narrativa. Ficando explícito em suas afirmações, sugestões e, até mesmo, questionamentos, a potência desta narrativa em acender nos participantes o interesse nessas manifestações populares e em sua preservação. Como pôde ser confirmado em declarações como “todas as fantasias importam” e “a gente tem que lembrar da nossa cultura”.

O retorno obtido com essas dinâmicas *online* também demonstra a capacidade desta ficção ilustrada em aproximar, de forma criativa, o conteúdo da pesquisa junto a novos públicos: sejam os leitores na faixa etária de 10 a 12 anos, sejam os seus responsáveis, sejam os brincantes e pesquisadores com interesse em temáticas de culturas populares. Evidenciando, igualmente, o poder inerente às narrativas em divulgar de forma pedagógica conhecimentos coletivos, assim como a potência de materializações criativas, como a narrativa ilustrada *A folia dos vagalumes*, em colaborar para o retrato de manifestações populares, valorizando a multidimensionalidade desses ritos.

Considerações finais

No decorrer deste estudo, objetivou-se contribuir para os esforços de memória e divulgação das práticas e tradições continuadas por manifestações populares de mascarados do Carnaval do estado do Rio de Janeiro. Entendendo-se, para isso, a



relevância da divulgação dessas tradições como forma de ouvir as vozes e garantir visibilidade para o carnaval fluminense, conectando gerações, difundindo-o para novos públicos e valorizando a multidimensionalidade do rito. Por conta do caráter plural, não-institucional e, até mesmo, marginal dessas manifestações mascaradas, optou-se por valorizar a pluralidade de vozes e narrativas a respeito dessas práticas populares. Multiplicidade de relatos que evidencia a multidimensionalidade de ritos como os festejos carnavalescos fluminenses. Foram consultados referenciais como jornais, periódicos, fotografias, charges, caricaturas, pinturas, vídeos e registros orais, materiais essenciais para o mapeamento desses personagens.

O uso de registros visuais, em especial de desenhos e ilustrações, atendeu a uma pluralidade de funções ao longo desta investigação. Sua utilização foi fundamental para mediação de uma dinâmica presencial, que possibilitou um mapeamento colaborativo e processual dos mascarados fluminenses. O uso de desenhos também contribuiu para a representação sistemática dos mascarados encontrados, atuando como ferramenta para observação detalhada de máscaras e fantasias. Sistematização que auxiliou na organização de um painel que reúne desenhos-síntese de 18 manifestações mascaradas do Carnaval do Rio de Janeiro.

Como forma de divulgar criativamente as manifestações mascaradas mapeadas e de aproximar o conteúdo da pesquisa junto a novos públicos, o estudo optou pelo desenvolvimento de uma narrativa ilustrada infantojuvenil. Voltada para crianças de 10 a 12 anos, *A folia dos vagalumes* retoma as considerações de autores como Pasolini, Benjamin e Didi-Huberman e apresenta, de forma documental e poética, mascarados que fazem parte da História do Carnaval do estado do Rio de Janeiro. Durante a elaboração da narrativa, o uso de ilustrações em conjunto com os níveis de realidade de Pasolini³⁸ contribuiu para a valorização poética do rito e de sua dimensão presencial. Festejo impedido em tempos de pandemia.

O retorno obtido com as dinâmicas piloto para a validação do artefato demonstra o potencial dessa narrativa em divulgar de forma criativa tais manifestações mascaradas. Evidencia, igualmente, sua capacidade em aproximar o conteúdo da pesquisa junto a novos públicos, dialogando com jovens, com seus responsáveis e com brincantes, convidando-os a conhecer a diversidade cultural do Brasil. O olhar para as potências populares e para as raízes das manifestações culturais carnavalescas brasileiras torna-se ainda mais importante frente à carência de produções culturais infantojuvenis sobre tais temáticas, como identificado ao longo da pesquisa. Não se trata de um movimento nostálgico, mas sim de um redimensionamento do presente e de um caminhar em direção ao futuro, articulando reminiscências e intermitências, como proposto por Benjamin³⁹. Buscando, assim, contribuir para a preservação e divulgação dessas práticas culturais populares e das memórias desses ritos.



Notas e bibliografia

¹ Referências a esses personagens mascarados podem ser encontradas, por exemplo, em pequenas notas jornalísticas de periódicos do início do século XX e em charges do mesmo período, assim como em fotografias em plano aberto de cenas de carnaval, nas quais é possível identificar apenas partes de fantasias em meio a um grupo de brincantes.

² BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. Obras escolhidas, v. 1. 272 p.

³ PASOLINI, Pier Paolo. **Os Jovens Infelizes**: Antologia de ensaios corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990. 252p.

⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 241-252.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160p.

⁶ MIGNOLO, Walter D. **Histórias Locais/Projeto Globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020, p. 317-327.

⁷ PINTO, Camilla Serrão. **A folia dos vagalumes**. Rio de Janeiro: Livros Dhis. Disponível em: <https://issuu.com/camserrao/docs/folia-vagalumes>. Acesso em: 13 ago. 2021.

⁸ PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. 251p.

⁹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 179-252.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 154-160.

¹¹ Encartes, anotações e recortes de jornais, e periódicos disponibilizados por sujeitos de pesquisa e por pesquisadores do Laboratório de Design de Histórias da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

¹² Foram consultadas coleções particulares, cedidas por distintos sujeitos de pesquisa, em conjunto com o material fotográfico reunido, entre 2018 e 2021, pelo Laboratório de Design de Histórias da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Também foram coletadas fotografias de Augusto Malta, José Medeiros e Marcel Gautherot – material disponível no acervo do Instituto Moreira Salles.

¹³ Foram analisadas edições de revistas disponibilizadas de forma digital no site da Biblioteca Nacional e na plataforma *online* do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Dentre elas, a edição 9 de *A Vida Fluminense* (1868), as publicações 38 a 658 de *Careta* (1909-1921), as edições do ano II ao ano XVI de *Fon-Fon!* (1908-1923), o número 2 do ano III e o número 2 do ano IV de *Kosmos* (1906, 1907), as edições 22 a 92 de *O Malbo* (1903-1909), o número 366 de *O Mequetrefe* (1885), a edição 749 de *O Tico-Tico* (1920) e o número 426 de *Para Todos* (1927).

¹⁴ Foram consultadas matérias jornalísticas de periódicos como *Jornal O Globo* (1959-1990), *Jornal do Brasil* (1953-1991), *Jornal Extra* (2011), *Jornal O Dia* (1977), *Jornal Última Hora* (1977) e *Jornal Quarteirão* (2003). Acervo digital disponibilizado no site da Biblioteca Nacional e na plataforma *online* do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

¹⁵ Narrativas coletadas em entrevistas realizadas para o projeto *Motirô: o festejo como testemunho*. O *Motirô* é uma realização do Laboratório de Design de Histórias da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e do Museu da Pessoa em parceria com diversas universidades e instituições. O projeto consiste em uma série de entrevistas realizadas com o intuito de registrar e difundir depoimentos de artistas, organizadores, brincantes e comerciantes envolvidos em todas as etapas de ritos populares, tanto brasileiros como internacionais. As entrevistas têm como foco seus desafios particulares em meio ao momento da pandemia de COVID-19. O acervo está disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/colecao/179820/0/0/1>. Acesso em: 18 nov. 2021.

¹⁶ GUIMARÃES, Alba Zaluar. O Clóvis ou a criatividade popular num carnaval massificado. **Cadernos CERU**, n. 11, p. 50-62, set. 1978.

¹⁷ GUIMARAENS, Dinah (org.). **Máscaras e Fantasias de Carnaval**: O Clóvis. Rio de Janeiro: MEC, 1985. Disponível em:



<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/SAP&pesq=m%E1scara>. Acesso em: 18 nov. 2021.

¹⁸ EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003. 680 p.

¹⁹ LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. 20. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2021. 174 p.

²⁰ PINTO, Camilla Serrão. **Mascarados no carnaval: um estudo sobre a construção de um acervo de memória processual e colaborativo**. Dissertação de estrado em Design apresentada ao Departamento de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

²¹ GAMBA JUNIOR, Nilton Gonçalves; PINTO, Camilla Serrão. O desenho como estímulo para um mapeamento colaborativo de mascarados do carnaval carioca. In: CONFIA, 2020, Barcelos. **8th International Conference on Illustration and Animation**. Barcelos: Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, 2020. v. 1. p. 601-611. Disponível em: https://confia.ipca.pt/files/confia_2020_proceedings.pdf. Acesso em: 13 ago. 2021.

²² Imagens com dimensões inferiores a 500x500 pixels, com qualidade inferior a 100 DPI.

²³ ROUCH, Jean. On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer. **Studies in Visual Communication**, v. 5, n. 1, p.2-8, 1978.

²⁴ TAUSSIG, Michael. **I Swear I Saw This: drawings in fieldwork notebooks, namely my own**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2011, p. 31.

²⁵ PASOLINI, Pier Paolo. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas. In: **Os Jovens Infelizes: Antologia de ensaios corsários**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 125-136.

²⁶ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 241-252.

²⁷ Pasolini denomina como “genocídio cultural” o fenômeno de renegação violenta de uma cultura em detrimento de outra. Não se trata de uma troca, um diálogo ou uma mudança viva e colaborativa, mas sim um gesto autoritário de pilhagem e destruição colonial. Fenômeno que, para o autor, ganhou força na Itália a partir dos anos 1960. Momento em que se aceleraram as transformações materiais e de produção, por conta do consumismo, e a própria natureza das coisas se alterou, não existindo, para ele, qualquer possibilidade de resistência ou de saída dessa lógica.

²⁸ OS MUROS de Sana. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália: Rosima Anstalt, 1971. (13 min.), son., P&B. Legendado.

²⁹ Pasolini descreve o “discurso das coisas” como uma linguagem que pode ser prontamente compreendida, indo muito além de uma linguagem verbal, não necessitando de léxico, gramática ou sintaxe. Trata-se de uma semiologia do corpo.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 34-67.

³¹ PASOLINI, Pier Paolo. **Os Jovens Infelizes: Antologia de ensaios corsários**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 27-44.

³² Por conta das dimensões do artigo, serão apresentadas apenas algumas cenas do livro. A publicação pode ser lida em sua totalidade *online*: <https://issuu.com/camserrao/docs/folia-vagalumes>.

³³ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 34-61.

³⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 213-240.

³⁵ PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 247-250.

³⁶ PASOLINI, Pier Paolo. **Os Jovens Infelizes: Antologia de ensaios corsários**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 32-34.

³⁷ PASOLINI, *op. cit.*, p. 42-43.

³⁸ PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 247-250.

³⁹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 245-246.

Artigo enviado para publicação: 15/08/2021

Artigo aceito para publicação: 16/11/2021



Pedra do Raio: Um mito universal no Alto Vale do Jequitinhonha | *Maria Cláudia Orlando Magnani, Heitor Alves Bispo Junior e Maurizio Fedeli*

doutora em história da arte e professora permanente do programa de pós-graduação em Ciências Humanas da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri | mariaclaudiamagnani@gmail.com

mestre em Ciências Humanas pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri | h.bispoj@gmail.com

mestre pela Università degli studi di Milano-Bicocca | kindl53@yahoo.it

Resumo: Este trabalho aborda a presença do mito universal da pedra do raio e suas peculiaridades no Alto Vale do Jequitinhonha, no município de Felício dos Santos, Minas Gerais. Em termos arqueológicos, as pedras de raio são denominadas de ferramentas líticas ou lâminas de machado (polidas ou não), tendo sido produzidas por grupos ameríndios do pretérito. A partir da compreensão dos mitos relacionados aos raios em diferentes culturas, o presente trabalho apresenta também distintas regiões da Europa onde a ocorrência das lendas ligadas a esse mito tem sido objeto de estudos. Utiliza-se da metodologia da pesquisa bibliográfica e de fontes abertas, em geral, e da observação participativa, em particular, para acessar as informações regionais do Alto Vale do Jequitinhonha, especificamente o Alto Vale do Araçuaí. Portanto, com este trabalho, pretende-se, antes de tudo, provocar o interesse e a curiosidade sobre um tema pouco pesquisado no Brasil e incentivar aprofundamentos e pesquisas futuras.

Palavras-chave: Pedra do Raio; Mito; Vale do Jequitinhonha.

Thunder Stone: A universal myth in the Alto Vale do Jequitinhonha

Abstract: This work addresses the presence of the universal myth of the stone of lightning and its peculiarities in the Alto Vale do Jequitinhonha, in the municipality of Felício dos Santos, Minas Gerais. In archaeological terms, lightning stones are called lithic tools or ax blades that have been polished or not, having been produced by past Amerindian groups. From the understanding of the myths related to lightning in different cultures, the present work also presents different regions of Europe where the occurrence of the legends related to this myth has been the object of studies. It uses the methodology of bibliographic research and open sources, in general, and participatory observation, in particular, to access regional information from Alto Vale do Jequitinhonha, specifically Alto Vale do Araçuaí. Therefore, this work is intended, above all, to provoke interest and curiosity on a very little researched topic in Brazil and to encourage deeper and further research.

Keywords: Thunder Stone; Myth; Vale do Jequitinhonha.



Os raios nas mitologias

Longe de ser exaustivo na tematização a que se propõe, este trabalho pretende lançar luzes sobre o mito das pedras dos raios no Brasil e em diferentes partes do mundo, propondo-se a despertar o interesse e a curiosidade científica, de modo a incentivar a pesquisa e a produção acadêmica sobre o tema.

Desde tempos imemoriais, os seres humanos se encantam e temem os raios, trovões e relâmpagos, dentre tantos fenômenos da natureza. A mitologia, que teve desde sempre a função de elucidar fenômenos sociais e naturais – dando valor e significado à existência humana e servindo de modelo exemplar de comportamentos – dedicou-se a esse tema nas diferentes sociedades humanas¹.

Incontáveis são as entidades relacionadas aos raios nas distintas sociedades e épocas. Cândido e Nunes, ao abordarem a relação entre mitologia e climatologia nas ocorrências de tempos severos, apontam as seguintes divindades relacionadas aos raios, discriminando-as por culturas: na cultura chinesa, a deusa Tien Um era responsável pelos raios; na cultura dinka, do Sudão, o deus dos céus Deng tinha a seu cargo as tempestades, raios e trovões; para os eslavos, o deus Perun era relacionado a raios e trovões; para os etruscos (povos pré-românicos que habitaram a Península itálica a partir do século IX a. C.), o deus Summamus (para o qual fora erigido um santuário em Roma) era responsável pelas tempestades, pelos raios e trovões; na cultura ewe (que habita o sul do Gana, Togo e Benim), Xewioso é o deus dos trovões, dos raios e das tempestades; para os finlandeses, Ukko era encarregado dos raios e trovões, assim como na cultura germânica o Zibelthiurdos tinha a mesma função. Os gregos atribuíam a Zeus a função e a habilidade de controlar as intempéries, sendo o raio o seu símbolo mais característico; na cultura inca, esse encargo era do deus dos raios Apocatequil e do deus do tempo Ilyapa; na cultura letã, Perkons, deus dos trovões, enviava os raios; para os maias, Chac – deus da chuva – era a entidade encarregada dos raios; na Mesopotâmia, essa função era do deus Ishkur; na cultura navaho, povo indígena da América do Norte, era Klehanoai – deus da lua – quem enviava os raios; para os povos nórdicos, Thor, deus da guerra, do céu e das tempestades, tinha os raios como um dos seus encargos; na cultura romana, tocava a Júpiter a incumbência dos raios; para os Songhai, da África ocidental, Dongo tinha os raios entre as suas missões; entre os povos tupi-guarani, do Brasil, não sendo exatamente um deus, senão uma manifestação em forma de trovão, Tupã é a entidade ligada aos raios; nas comunidades taoístas, Inazuma e Karai-Shin são conhecidos como deuses dos raios, sendo que Raijin e Ryujin, deuses do tempo, estão também a eles relacionados; para os povos Yorubá, habitantes de diversos países africanos subsaarianos, Shango, deus da tempestade, se encarrega dos raios².

Destacamos uma abordagem essencial nesta tematização, por ser um marco na história social da cultura. É válido, neste contexto, abordar o trabalho escrito por



Aby Warburg, historiador da arte alemão, intitulado *O Ritual da Serpente* (no original: *Schlangenritual ein Reisebericht*) sobre os índios americanos e sua relação com os raios³. Warburg (1866 - 1929) foi provavelmente o estudioso que mais influenciou a visão da história da arte no século XX, criador da disciplina Iconologia. Sendo acometido por sofrimento mental e passando por longos períodos de internação hospitalar, realizou uma conferência, em 1923, como demonstração de recuperação da sanidade mental, obsecrando, com isso, sua alta da clínica. O tema da conferência foi um comentário sobre a viagem que fizera, em 1896, às aldeias indígenas dos povos Pueblos no Novo México, onde testemunhou o ritual da serpente. Na dança tribal, com a serpente viva, esta é uma divindade meteorológica. Assim, a serpente, pela sua forma, faz recordar um raio e de modo causal, mágico, é relacionada ao relâmpago. O ícone do raio nos desenhos dos povos Pueblos é representado pelas espirais das cobras. Particularmente, Warburg percebe que os Pueblos consideram o raio de maneira ambivalente, ou seja, é poderoso e aterrorizante, mas pode ser providencial na luta pela sobrevivência, pois traz água em lugares onde a seca ameaça a própria vida. O autor mostra que a serpente é uma figura múltipla nas tradições: é o que mata e, ao mesmo tempo, o que salva. Tendo como questão a possibilidade de observar os traços essenciais da humanidade nas culturas pagãs primitivas, como traços cruciais para a historiografia da cultura como um todo (fazendo assim associações com representações da antiguidade), Warburg vê na vivência do mito dos Pueblos a possibilidade de influenciar o meio no qual vive a comunidade, através dos seus rituais e de suas danças mascaradas. Ali, o raio, em sua relação com a serpente, simboliza a contradição própria do ser humano, oscilante entre o bem e o mal.

Pela sua presença maciça no Ocidente e não só, é imprescindível mencionar a cultura judaico-cristã que também se utiliza da simbologia do raio em diferentes passagens dos seus livros sagrados. No Antigo Testamento, são inúmeras as passagens a ela relacionadas. Podemos destacar as seguintes passagens do Êxodo, nas Sagradas Escrituras:

E Moisés estendeu a sua vara para o céu, e o Senhor deu trovões e saraiva, e fogo corria pela terra; e o Senhor fez chover saraiva sobre a terra do Egito... Então lhe disse Moisés: Em saindo da cidade estenderei minhas mãos ao Senhor; os trovões cessarão, e não haverá mais saraiva; para que saibas que a terra é do Senhor... Saiu, pois, Moisés da presença do Faraó, da cidade, e estendeu as suas mãos ao Senhor; e cessaram os trovões e a saraiva, e a chuva não caiu mais sobre a terra⁴.

Da mesma forma, inumeráveis são os versículos mencionando os raios nos Livros dos Profetas, nos Salmos, no Apocalipse e nos Evangelhos. Como exemplo, nos Salmos de número 18 lê-se:

Ao resplendor da sua presença as nuvens se espalharam, e a saraiva e as brasas de fogo e o Senhor trovejou nos céus, o Altíssimo levantou a sua voz; e houve saraiva e brasas de fogo. Mandou as suas setas, e as espalhou; multiplicou raios, e os desbaratou⁵.



Os livros proféticos do Antigo Testamento também apresentam algumas passagens, das quais podemos mencionar como exemplo a seguinte citação do Livro de Ezequiel:

E, quanto à semelhança dos seres vivos, o seu aspecto era como ardentes brasas de fogo, com uma aparência de lâmpadas; o fogo subia e descia por entre os seres vivos, e o fogo resplandecia, e do fogo saíam relâmpagos; e os seres vivos corriam, e voltavam, à semelhança de um clarão de relâmpago⁶.

No Evangelho de Lucas, pode-se ler a seguinte passagem, na qual a queda de Satanás é comparada à queda de um raio:

Quem vos ouve a vós, a mim me ouve; e quem vos rejeita a vós, a mim me rejeita; e quem a mim me rejeita, rejeita aquele que me enviou. E voltaram os setenta com alegria, dizendo: Senhor, pelo teu nome, até os demônios se nos sujeitam. E disse-lhes: Eu via Satanás, como raio, cair do céu⁷.

Da mesma forma, em algumas passagens do Apocalipse, os relâmpagos e trovões apresentam-se. A título de exemplo, o fenômeno é citado no versículo: “E abriu-se no céu o templo de Deus, e a arca da sua aliança foi vista no seu templo; e houve relâmpagos, e vozes, e trovões, e terremotos e grande saraiva”⁸.

Muito comparante e divulgada mundialmente é também a mitologia greco-romana. Entretanto, essa mitologia é devedora de um povo pré-românico: os etruscos. Extremamente curiosos com relação aos raios e sua relação com as divindades, esse povo abordou o uso que as divindades fazem dos raios em livros sagrados especiais. O princípio básico da sua doutrina é que alguns deuses (nove deles) possuíam o Manubiae, ou seja, o poder de lançar raios. Estes foram classificados em diversos tipos de acordo com a divindade que o havia enviado⁹. Os romanos foram herdeiros dos etruscos, especialmente no que diz respeito ao fato de ver os raios como um prodígio e uma mensagem dos deuses para os homens. Os autores romanos antigos que trataram o assunto, a exemplo de Plínio¹⁰, não enumeravam todos os deuses com a possibilidade de lançar raios, mas à sua lista, adicionavam *et ali*. Assim, não se tem informação da totalidade dos deuses com esse poder. No entanto, uma das divindades se destaca: Tinia para os etruscos, Giove ou Júpiter para os romanos e Zeus para os gregos¹¹. Estamos diante de uma exaltada personalização do raio. Cronos, deus grego que representava o tempo, tendo castrado o pai com o apoio de sua mãe, tornou-se a primeira grande divindade, uma espécie de rei dos deuses. Temendo ser destronado por um dos seus filhos, os engolia assim que nasciam. Zeus escapou desse destino, porque sua mãe deu a Cronos uma pedra, engolida em seu lugar. Sendo criado em segredo pelas ninfas, derrotou o seu pai e os titãs numa luta que durou dez anos. Zeus fez com que o pai vomitasse os seus irmãos. Libertou também os irmãos de Cronos, filhos dos céus, que tinham sido por ele acorrentados. Estes, em reconhecimento a tal benefício, deram-lhe de presente o trovão, o raio incandescente e o relâmpago, que estavam até então escondidos pela Terra¹².



Os povos antigos, a partir do temor em relação aos trovões e aos relâmpagos, tentavam se defender honrando as divindades responsáveis por eles. Quando um raio caía, deixava sempre um traço: uma árvore derrubada, uma coluna quebrada ou caída, um homem ou um animal morto. Há uma longa tradição grega sobre uma espécie de santificação de quem era atingido por um raio. É uma tradição eminentemente positiva que, entretanto, não impedia que às vezes a morte por eletrocussão fosse vista como uma punição por um delito grave. Na cultura grega antiga, do local atingido por um raio, deveria ser inevitavelmente retirado o uso profano, tornando-se assim um lugar sagrado. Dessa forma, uma vez que pertencia exclusivamente à divindade, esse lugar não poderia ser olhado, nem pisoteado. Os objetos, pessoas ou animais atingidos pelos raios deveriam ser enterrados¹³.

Esse rápido panorama, longe de esgotar a pluralidade das divindades e entidades ligadas ao raio, dá, entretanto, uma noção da sua presença maciça na diversidade cultural do planeta, em tempos e espaços distintos. Portanto, pode-se dizer que é um fenômeno universal e em longa duração.

O mito da pedra do raio na Europa

Francesco Stabili di Simeone, mais conhecido como Cecco d'Ascoli (Ancarano, 1269 - Florença, 16 de setembro de 1327) foi um poeta, médico, professor, filósofo, mas também astrólogo e astrônomo que, devido ao seu pensamento heterodoxo em questões religiosas, foi condenado à fogueira pela Inquisição Romana. Os inquisidores afirmaram que além de médico e astrólogo, ele era um mago ocultista. As suas atitudes bizarras haviam criado e confirmado a sua fama de mago. Foi queimado na fogueira na Porta *Santa Croce all'Arno*, em Florença, em 16 de setembro de 1327. A sua obra mais notável é *l'Acerba*, em cinco livros, tendo permanecido incompleta em função de sua morte prematura. É considerada complexa e obscura sob vários aspectos. No entanto, testemunha o interesse de Cecco d'Ascoli pela estrutura do universo: o Homem posto ao centro, sob ele a terra e os elementos, sobre ele as estrelas e os planetas. Reconhece virtudes ocultas na natureza, que criam uma correspondência entre os eventos terrenos e celestes¹⁴. Nessa obra, no livro III, o autor aborda as propriedades particulares das chamadas pedras do raio:

A pedra de raio nasce do grande trovão / Quem castamente a
traz consigo / Nunca poderá morrer daquele estalido. / Seja em
uma casa, castelo ou estância / O raio não pode cair / porque se
apaga / Por sua virtude, de acordo com a sibila¹⁵.

Trata-se aqui da proteção que a pedra do raio traz a quem a porta castamente, porque assim estaria protegido de ser atingido por um relâmpago. Apesar da importância de Cecco d'Ascoli para este tema e da sua especial relação com o mito da sibila, deve-se lembrar que uma das citações literárias mais antigas que se conhece sobre a pedra do raio na Europa é a de Plínio, o Velho, muito anterior àquela de



Ascoli. No século I, em sua *História Natural*, ele aborda os ceraunios como pedras especiais, relacionando-as com poderes mágicos:

Sotaco também distinguiu duas variedades de ceraunio, uma preta e uma vermelha, semelhantes a machados; as pretas e redondas teriam poderes sobrenaturais, e com elas cidades e frotas teriam sido conquistadas; o nome dessas longas ceraunias seria baetulos, Outra variedade bastante rara também seria distinguida, procuradas apaixonadamente pelos Magos, porque elas não seriam encontradas a não ser em alguns lugares atingidos por um raio¹⁶.

Ainda em nossos dias, na Itália, durante o cultivo dos campos, são às vezes encontradas pedras de sílex cuneiformes – embora atualmente sejam consideradas como uma curiosidade arqueológica – que os camponeses mantinham em casa como um talismã ou amuleto. Acreditava-se que eram de origem celestial e intimamente ligadas aos raios. Como se pode compreender a partir da obra de Plínio, ainda na Roma Antiga, as pedras cuneiformes encontradas nos campos eram chamadas de *cerauniae* (ceraunio ou ceraunias), do grego *kerounos* – relâmpago. De acordo com as crenças romanas, elas eram o efeito de raios lançados pelo deus Júpiter na terra¹⁷.

Christopher A. Faraone¹⁸ apresenta interessantes exemplos de pedras do raio moldadas e polidas no período neolítico, que receberam inscrições gregas e egípcias em tempos imperiais romanos. Em seu texto, são abordadas dez dessas machadinhas pré-históricas que trazem inscrições gregas e às vezes egípcias e imagens que corroboram seu uso como amuletos durante o Império Romano. Segundo esse autor, a grande maioria dessas pedras com inscrições e desenhos usadas como amuletos corporais e de casa, provêm da metade oriental do Mediterrâneo. Aqui também se afirma que muitas machadinhas não inscritas foram claramente reutilizadas como amuletos na Itália, França, Grã-Bretanha e em outros lugares. Essas crenças se mantiveram na Idade Média e a mencionada obra de Cecco d'Ascoli comprova sua presença na Itália central.

Já no século XVIII, os camponeses de Majella, região italiana montanhosa de Abruzzo, desconhecendo a origem dessas pedras, tinham as mesmas crenças e consideravam as pontas de flecha e os machados polidos do neolítico como os fragmentos petrificados de relâmpagos que atingiram o chão, chamando-os de Pedra Relâmpago. As descobertas das pedras eram ali acompanhadas de ritos mágicos. Somente aqueles que tinham a predisposição a se tornar um mago poderiam encontrá-las e quando alguém os encontrava era o sinal de um chamado. Se a pessoa não se sentia chamada a se tornar um mago, então deveria deixá-la em altares de determinadas igrejas, recitando uma oração particular¹⁹. Em muitas áreas de Piemonte, estranhas pedras lisas com um lado pontiagudo e outro plano, foram encontradas ao longo do tempo e ainda hoje em dialeto são chamados de *Preie del Tron*, ou seja, pedras do trovão²⁰. Em Valnerina (Umbria) a ideia que associa o relâmpago a um projétil caído do céu persiste, mas essa tradição não está associada a artefatos artificiais senão a minerais de forma arredondada ou ovóides, ou mais raramente meteoritos que são chamados de pedras *de lu furminu*. Os projéteis eram



usados em colares como amuletos de proteção contra raios. Mesmo em Friuli, uma região alpina, tradições semelhantes às da Umbria ainda eram mantidas na década de 1970, como em Val Resia onde era muito comum manter a pedra do raio (*ta uotla pech*) de origem meteórica acima da soleira da casa. Segundo os moradores da região, essa pedra servia para proteger a casa de raios, mas muitas pessoas preferiram mantê-la consigo, pois se sentiam mais seguras²¹. Também na Sardenha, uma ilha do Mediterrâneo, essas pedras eram chamadas de pedra *de lu trono, ascia de tronu* ou pedra *de rasu* e tinham as mesmas propriedades mágicas²².

Não só na Itália existe a crença de que pedras ou machadinhas caem do céu com os raios e possuem poderes mágicos de proteção, mas a lenda é compartilhada por diferentes culturas no mundo, sendo profundamente enraizada. No caso de Cecco d'Ascoli, o relato vem legitimado pela fala da sibila, profetisa pagã que foi incorporada pelo cristianismo desde os seus primórdios, sendo também um mito de longa duração em diferentes culturas²³. Essa crença é ainda encontrada nas culturas Hindu, Hitita, Grega, Romana, Germânica, Maia, Cherokee, Ojibway, Igbo²⁴. A lista é longa e continua sendo presente nos seguintes países: Birmânia, China, Japão, Morávia, Holanda, Bélgica, França, Itália, Sumatra, Sibéria, Escócia, Estônia, Espanha, Portugal, Brasil, dentre outros, abarcando a Ásia, América, Europa e África, não sendo registrada somente na Oceania²⁵.

De acordo com a lenda em geral (que sofre pequenas variações ao longo do tempo e nos diferentes países ou regiões) cada vez que um raio cai, uma pedra tomba do céu, sendo o relâmpago causado pela queda da pedra, e o fogo e o trovão vistos como suas consequências. Assim também o nome da pedra se diferencia nos distintos países, podendo ser chamadas de 'pedra do trovão', 'pedra da tempestade', 'setas do céu', 'machados do trovão', 'pedras de relâmpago', 'machados do céu', 'pedras de Thor', 'machadinhas de corisco', dentre outros nomes²⁶.

Uma importante obra sobre o assunto, *Tordenåbenet i kultus og folketro. En komparativ-archaologisk undersøgelse* (cuja tradução literal seria 'A Arma do Trovão no Culto e no Folclore – Um estudo arqueológico comparativo'), foi escrita por Chr. Blinkenberg²⁷, um arqueólogo dinamarquês. O livro tem como objetivo estudar a relação entre as pedras do raio e as pessoas em diferentes épocas e culturas da história. Ele se concentra principalmente em três contextos: o período micênico (com machados duplos em bronze), o chamado período histórico (com os *ceraunos* clássicos, a arma de Zeus) e a atualidade (com machados de pedra). O autor então apresenta a definição dinamarquesa de raio.

Supostamente, aquele povo acreditava que as pedras dos raios caíam do céu durante um trovão, ou mais precisamente, toda vez que ocorria um relâmpago. De acordo com essa percepção, a queda do raio é definida pela queda da rocha; o fogo e o som seguem depois (fenômenos secundários). Guardadas nas casas, as pedras as protegeriam de serem atingidas, porque o raio nunca atingiria o mesmo lugar duas



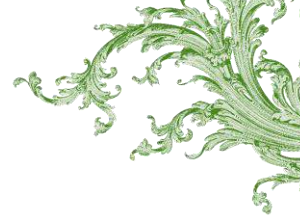
vezes. Eram geralmente mantidas em uma prateleira ou em uma caixa. Ocasionalmente, poderia ser escondida em um lugar especial, embutida na parede, cavada no chão, colocada sobre a cama ou sob o telhado.

Na Dinamarca, costumava ser guardada debaixo da cama, porque ninguém tinha permissão para tocá-la. A pedra do trovão também era uma guardiã contra *trolls* – monstros do folclore dinamarquês – e outras feras. Como a maior parte dos males no mundo rural era causada por essas figuras mitológicas, as pedras eram muito importantes na medida em que protegiam as casas e seus habitantes. Protegiam ainda as crianças recém-nascidas de serem trocadas e os cavalos de terem pesadelos. Eram também usadas durante a ordenha de vacas: quando colocadas nas prateleiras ao lado do leite engarrafado, tinham o poder de mantê-lo fresco e melhorar a qualidade do creme e da manteiga.

Segundo Blinkenberg (1909) *apud* Dyreverket²⁸, diferentes tipos de artefatos foram percebidos como pedras do trovão em diversas áreas da Dinamarca. De acordo com as distintas áreas estudadas, elas poderiam ser o que hoje conhecemos como machados, facas ou foices da Idade da Pedra, e ainda ouriços petrificados. O autor identificou especificidades também na Noruega: ali as pessoas geralmente consideravam pedras redondas e lisas como pedras dos raios, mas nas partes do sul do País, ferramentas da Idade da Pedra eram assim reconhecidas. Na Noruega, o autor menciona relatos de rituais antigos, ligados ao deus Thor, nos quais as pedras do raio eram adoradas como entidades²⁹.

Da mesma maneira, a lenda criada e mantida no âmbito rural afirmava, no mundo ibérico, que o relâmpago afundaria sete estados quando atingisse o solo e que após sete anos emergiria da superfície transformada em pedra. O fazendeiro ou pastor que afortunadamente encontrasse os machados de pedra dos raios nos campos os guardavam e os transmitiam zelosamente. Isso se dava uma vez que, segundo a crença, a pedra protegeria dos raios aqueles que a possuísem, mantendo as tempestades afastadas³⁰.

Na Espanha, o tema tem sido tratado por inúmeros autores, e a crença remonta ao período pré-românico. Indo ao encontro das fontes antigas também ali eram chamadas de *cerauniae*, ou machados polidos, sendo, em linhas gerais, identificadas na tradição latina como a ponta dos raios que entram na terra, ainda que, como afirmado anteriormente, o nome *cerauniae* venha do grego e signifique trovão. Sua origem remeteria a tempos anteriores à própria fundação de Roma. Dessa forma, uma ligação direta pode ser estabelecida entre a tradição popular da pedra do raio e as *cerauniae* das fontes clássicas. Essa crença, que, como afirmamos, teve fortes raízes e uma grande expansão em toda a Europa (também fora dela), associa as ferramentas aos relâmpagos e explica seu valor como um amuleto de proteção contra eles, e entre outros usos, também como protetoras do lar. Segundo esses autores, é evidente que a tradição popular associada às pedras de relâmpago tem sua origem em um mundo



cultural com raízes pré-históricas. Essas raízes se situam entre o momento em que esse tipo de objeto perdeu seu valor e validade funcional (como machados, ferramentas de pedra) e aquele em que já eram considerados de origem celestial e como elementos de proteção contra os raios³¹.

De forma bastante semelhante ao que foi abordado até então, em Portugal, a pedra do raio teve fortuna como lenda popular. De acordo com a publicação *Tradições Populares de Portugal Colligidas e Anotadas*³², o raio, dependendo da região portuguesa, é uma pedra ou uma cunha de ferro, que, ao cair, afunda por sete braças. A cada ano, a pedra sobe uma braça, levando sete anos para chegar à superfície. Segundo essa tradição, ao cair, a pedra (que é mais popular que a cunha de ferro) pula muitas vezes, deixando sinais na terra. Ela é posta dentro de casa ou ainda nos telhados, para garantir a proteção contra os raios. Segundo a mesma crença, quando troveja, ela se move perceptivelmente onde está guardada.

Não só os instrumentos de pedra pré-históricos como as machadinhas de pedra polida, mas também os cristais de rochas encontrados nas raízes de árvores eram chamados de pedras do raio. Há pedras arredondadas, e aquelas menores eram chamadas pedras-de-corisco, formadas pela ação do frio e do calor. A trovoada é popularmente explicada em Portugal como a combinação do frio e do calor. O autor desse livro cita o verso popular relacionado à tradição da pedra do raio: “Entre o calor e o frio se gera a pedra do raio: quem me dera a fortaleza que tem o trovão em maio”³³. Igualmente os aerólitos podiam ser identificados com as pedras do raio, conforme informava em 1839, *O Panorama Jornal Literário e Instrutivo*:

Estamos persuadidos que certas pedras que alguns rusticos do nosso paiz chamam *pedras de raio* e guardam supersticiosamente como preservativo contra os maus resultados das trovoadas, dizendo que cahem com os raios, ou são umas pedras negras e luzidias pouco communs, que pela sua fôrma e côr prendem a atenção do vulgo, ou são verdadeiros aerolithes³⁴.

Ainda que sejam raros os estudos sobre o tema no Brasil, a crença popular da pedra do raio, ou a ainda a crença de que o raio seja uma machadinha, é bastante difusa em várias regiões do país. Sobre isso nos deteremos a seguir.

A pedra do raio no Brasil

Os raros trabalhos que mencionam a pedra do raio no Brasil, a abordam de duas maneiras. No portal do GMGA – Grupo de Pesquisa Geologia e Geoquímica Aplicada, de diretório do CNPq, criado em 1982, congregando pesquisadores da Amazônia e de outras regiões do Brasil e do exterior sobre técnicas mineralógicas e geoquímicas aplicadas – há um artigo intitulado “Tempestades, raios e fulguritos”. Ali, os autores associam a pedra do raio ou do corisco a uma pedra efetivamente produzida pelo derretimento das áreas do solo que são atingidas por um raio:

A corrente elétrica aquece subitamente esses materiais fundindo-os que ao se resfriarem rapidamente adquirem a forma de vidros de contorno irregular, mas em geral alongados, conhecidos por



fulguritos (do latim *fulgur* – raio). Os fulguritos em geral são amorfos, mas podem conter cristobalita e/ou tridimita³⁵.

Os autores mencionam ainda que o maior fulgurito encontrado no planeta, mede 4,8 metros e foi encontrado pelos grupos de pesquisadores liderados pelos professores Martin A. Uman e Vladimir A. Rakov do Department of Electrical and Computer Engineering da University of Florida.

Esse tipo de pedra do raio abordado por Kimmengs e Nascimento tem nas dunas de São José do Norte, litoral sul do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Barreirinhas no Maranhão, os locais de maior incidência no Brasil. Os autores aludem superficialmente a uma possível origem “mística” desse tipo de pedra.

Entretanto, o *site* da *Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciência*, traz um artigo de Medeiros e Medeiros³⁶ no qual os autores abordam o imaginário popular de uma comunidade rural do Estado de Pernambuco acerca do raio. Na sua pesquisa, aparece a relação popular entre os raios e o fogo, mas também entre os raios e uma pedra, e é esta a segunda maneira de abordar a pedra do raio:

Os sujeitos S17, S20 e S21 deram descrições semelhantes da tal pedra do raio: "o corisco é uma pedrinha, assim, pequena" (S17); "a pedra do raio caiu no areal e era que nem um disco de louça" (S20); "a pedra do raio é como um vidro esbranquiçado" (S21) (...). O sujeito S13 dá a explicação: "uns dizem que o raio é uma bola de fogo; outros dizem que é um pedaço de ferro ou uma pedra branca feito um disco". Seu relato deixa claro que as duas crenças habitam o imaginário popular. O fogo e a pedra parecem, realmente, imbricados nas imagens que guiam o pensamento daqueles sujeitos a respeito dos raios. Eles chegam a testemunhar essa simbiose e a posse de suas peças de evidência: "o raio vem como uma pedra de fogo. Eu tinha uma pedrinha do raio que o meu pai achou no Rio Grande do Norte, mas aí eu perdi" (S8); "o corisco tem uma pedra de fogo. Ela laxa (sic) o pau e fica no chão depois" (S17)³⁷.

Tendo como base a mitanálise ou psicanálise do imaginário, os autores concluem que no imaginário popular estudado há elementos míticos mesclados com informações científicas atuais, com relação ao raio. Nesse trabalho, a pedra do raio está mais próxima dos mitos até então apresentados, nos quais ela é um produto mágico.

No *site* do INPE – Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais –, há um breve artigo assinado pelo ELAT – Grupo de Eletricidade Atmosférica – no qual se assegura que a crença popular da pedra do raio, também conhecida no nordeste brasileiro como pedra-de-corisco, faz desse objeto um talismã de proteção pessoal e de residências, assim como nos povos europeus, asiáticos e americanos. Sem, entretanto, dar as fontes ou mesmo referenciar os autores, a publicação afirma que o mito no Brasil é semelhante àquele português, certamente trazido pelos colonizadores no século XVI. A pedra seria originada pelos raios, que com a força da sua queda seria enterrada. Assim, utensílios achados enterrados como armas e artefatos de pedra polida das comunidades pré-históricas, seriam assimilados como pedras do raio e se transformariam em amuleto, afirmando-se que, a partir da crença popular de que um raio não cai duas vezes no mesmo lugar, trariam proteção (ELAT)³⁸.



Há ainda dois vídeos disponíveis na plataforma *youtube*, tratando do tema da pedra do raio. No vídeo de 2019, do canal do Professor Idolindo, intitulado *Pedra Raio! Mito desvendado*, o autor apresenta diversas pedras polidas do período neolítico com a função de machado, sobre as quais se acreditava que fossem caídas com a descarga elétrica. O professor afirma que os artefatos são geralmente encontrados por agricultores nas suas lavouras. Entretanto, diferentemente da função de amuletos, ainda segundo o autor, as pedras eram jogadas fora por se acreditar que atraíam o raio. Com 54.492 visualizações até o dia 10 de março de 2021, o *post* traz inúmeros comentários de pessoas de todo o país que afirmam conhecer o mito, ou ainda pessoas que possuem as machadinhas neolíticas³⁹.

O segundo vídeo, de 2018, intitulado *O que é Pedra do Raio*, no canal de Cris Amarante – Arqueologia Alternativa, traz a mesma lenda, segundo a qual a pedra cai do raio e afunda na terra por sete metros ou sete palmos. A autora afirma que, muito presente em todo o Brasil, a lenda da pedra assume dois distintos significados: dependendo da região do Brasil, ela significa sorte e proteção contra o raio; ou azar, sendo portadora de infortúnios. Ela afirma ainda que as pedras do raio são machados de pedra polida. A arqueóloga explica, então, a forma pela qual as pedras eram polidas pelas populações neolíticas: com areia e água, formando uma lixa que com esforços repetitivos, davam forma ao objeto. Os arqueólogos identificam essas machadinhas pelo seu gume, que não se encontram na natureza, sendo indubitavelmente produzidos por ação humana. As machadinhas em sua grande maioria são encontradas sem o cabo, uma vez que a madeira não resistiria à ação do tempo em milhares de anos. O vídeo teve até 10 de março de 2021, 24.200 visualizações e gerou muitos comentários de pessoas que dizem ter ciência do mito e conhecer as machadinhas⁴⁰.

Sobre isso, Bueno⁴¹ afirma que, embora as lâminas de machado tenham sido consideradas como rudimentares, as pouco ou parcialmente polidas, associadas ao período Holoceno Inicial, são extremamente raras no Brasil, sendo uma das evidências mais antigas do polimento na América.

As pedras do raio em Felício dos Santos, Alto Vale do Jequitinhonha - semelhanças e diferenças em relação às lendas europeias

No Alto Vale do Jequitinhonha, especificamente no município de Felício dos Santos, Minas Gerais, foram identificadas machadinhas neolíticas e a presença da lenda da pedra do raio.

Por meio da metodologia da observação participante, em contato com a população daquela cidade, pôde-se identificar que a lenda da pedra do raio, ali chamada machadinha de corisco, é muito semelhante àquela portuguesa⁴². As pessoas com as quais entramos em contato acreditam que as machadinhas de pedras caem



com os raios, crendo ainda no seu poder mágico. Também chamadas pedras-decorisco, as machadinhas neolíticas foram em sua maioria encontradas por agricultores nas suas atividades diárias e posteriormente em escavações pelo Laboratório de Arqueologia e Estudo da Paisagem da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - LAEP/UFVJM, *Campus* Diamantina.

Entretanto, o que marca a especificidade regional é o fato de que a mesma pedra pode concomitantemente conter a conotação positiva e a conotação negativa como amuleto. Para serem preservadas nas casas como objeto mágico de proteção, as machadinhas devem ser propositadamente lascadas, tirando assim a sua integridade.

O Alto Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, embora tenha sido uma área só recentemente explorada pela Arqueologia, tem possibilitado o registro de uma grande quantidade de sítios rupestres. Em termos arqueológicos, as características locais permitem presumir que há ainda muito a ser descoberto sobre os vestígios da presença humana na paisagem regional, o que também abre espaço para novas pesquisas⁴³. Entretanto, no que toca ao tema deste trabalho, existem já ganhos consideráveis.

Para a região de Felício dos Santos, tem-se identificado até o momento “um conjunto de 67 sítios arqueológicos com repertório cultural significativo para a compreensão dos modos de vida e cultura dos primeiros habitantes daquele lugar”⁴⁴. Os abrigos estão implantados em rochas quartzíticas com presença de pinturas rupestres predominantemente associadas à Tradição Planalto⁴⁵. Importante frisar que até então nenhum sítio a céu aberto foi localizado, embora haja alguns relatos dos moradores sobre as pedras de raio encontradas fortuitamente em roças, próximas aos rios e córregos, em árvores e coqueiros caídos.

Fagundes *et al.*⁴⁶ relatou que recentemente uma pedra de raio ou lâmina de machado polida e doze fragmentos de cerâmica foram identificados em estratigrafia na escavação do Sítio Arqueológico Cabeças 4, com datação aproximada de 4.725 anos. Esses vestígios arqueológicos evidenciam a presença de grupos humanos pretéritos, possivelmente caçadores-coletores, na região de Felício dos Santos durante o Holoceno Médio⁴⁷.

A equipe do LAEP/UFVJM há tempos desenvolve estudos interdisciplinares relacionados à arqueologia na região denominada Área Arqueológica de Serra Negra⁴⁸ (situada na borda leste da Serra do Espinhaço Meridional), que inclui o município de Felício dos Santos. Nesse lugar, os pesquisadores evidenciaram vestígios de ocupações humanas holocênicas datadas de sete mil anos antes do presente (cinco mil anos a. C.). Durante as escavações no Sítio Cabeças 04, a equipe encontrou uma pedra de raio que, em termos arqueológicos, denomina-se lâmina de machado polida [Fig.1].



Esse artefato é geologicamente formado pelo granito, sendo possivelmente um fragmento do Batólito Itanguá comum na região. Foram possivelmente levados por um dos grupos ameríndios que ocuparam aquele abrigo rupestre.

Um membro de Fazenda Nova (comunidade de Felício dos Santos, MG), ao ser indagado sobre quais os elementos dentro do contexto dos sítios rupestres o auxiliam e à sua comunidade na construção de sua identidade, relatou:

[...] as pinturas, que embora nos identifiquem com os antepassados distantes, são pouco valorizadas ainda pela sociedade contemporânea. Também posso pontuar o conhecimento popular acerca das sociedades antepassadas, que se faz notar através dos sítios arqueológicos: é forte a crença de que o machado de pedra (artefato pré-histórico) encontrado no ambiente seja produto do raio em momento de tempestade (machadinho de corisco). E ainda tem-se encontrado em algumas cavernas cachimbos de cerâmica com característica do homem pré-histórico⁴⁹.

O sentimento de identidade cultural fica evidente quando alguns moradores de Felício dos Santos resgatam, por meio das memórias lembradas e contadas, a origem das pinturas rupestres, dos artefatos do passado e de seus ancestrais. No vagar das recordações e das experiências vividas, alguns informantes tecem relatos sobre suas

[Fig.1] Interior do Sítio Arqueológico Cabeças 04, escavado pela equipe do LAEP. 2020. Fotografia dos autores.



raízes identitárias e, especialmente, sobre sua posição perante os laços que os unem aos vestígios e sítios arqueológicos: “a maioria do pessoal da cidade não se importa com os sítios, assim como Diamantina... Que tem muita coisa... Mas o pessoal não liga... Eles chamam a ferramenta de pedra de ‘pedra de curisco’ e jogava para longe da casa, com medo de atrair curisco [...]”⁵⁰.

Macedo⁵¹, ao entrevistar alguns moradores de Felício dos Santos, constatou a existência de fortes relações afetivas com os vestígios arqueológicos regionais, especialmente com as “pedras de raio”. Exemplo disso é o relato do entrevistado que diz:

A gente andava muito por lá quando era pequeno... Era umas pedras muito bonitas... Antes de quebrar... Porque quebrou e destruiu aquelas pedras... Mas achava que aquilo era normal... Não tinha curiosidade de nada não... [...] Meu pai tinha um machado chamado de corisco, que era feito daquelas pedras... Que do outro lado não tem... nem do outro lado da Serra... Só ali naquela região que tem [...]”⁵².

As lâminas de machado polidas ou machadinhas de corisco, em Felício dos Santos, se tornaram elementos culturais repletos de mitos vinculados à magia do raio, como em tantos locais do mundo. Os relatos sobre esses artefatos são os mais diversos, mas possuem semelhanças dependendo da localidade onde foram encontrados. Nos pequenos povoados próximos ao rio Araçuaí, os moradores acreditam que é muito perigoso guardar as machadinhas de corisco porque o raio poderia buscá-las em até sete anos (o que remete à lenda portuguesa). Então, para que isso não ocorra, deve-se quebrar o encanto dessa pedra de corisco danificando seu corte [Fig.3].



[Fig. 3] Lâminas de machado polidas (granito - Batólito Itanguá). 2021. Comunidade Indaiá. Fotografia dos autores.

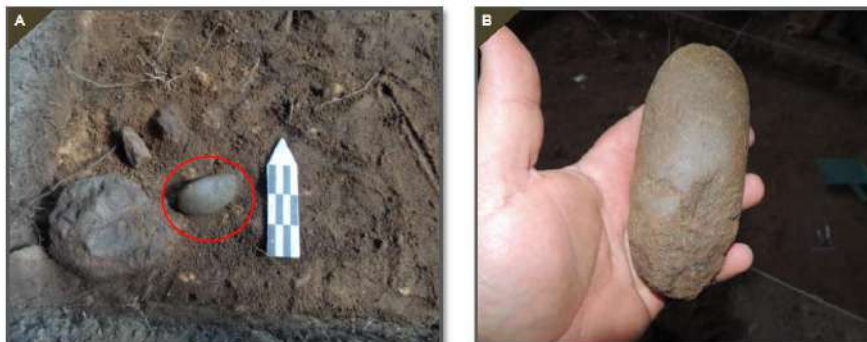


Na região oeste de Felício dos Santos às pedras de raio foram conferidos outros sentidos e significados que compõem a cosmovisão dos moradores locais. Para algumas pessoas dali essas machadinhas de coriscos funcionam à semelhança de um para-raios, pois sendo produto do próprio raio e devido à crença de que ele não cai duas vezes no mesmo lugar é recomendável tê-las em casa para se proteger. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais as lâminas de machado mantinham-se muito conservadas, apresentando apenas algumas cicatrizes ou marcas de uso [Fig.4].



[Fig. 4] Pedras de raio (lâminas de machado polidas em quartzito) encontradas em Felício dos Santos, MG. 2021. Fotografia dos autores.

Por serem polidas e irregulares, essas lâminas de machado [Fig.2A, 3, 4 e 5] manquejam quando postas sobre uma superfície plana, sobre uma mesa, por exemplo. Alguns moradores de Felício dos Santos afirmam que as machadinhas de corisco balançam quando caem raios muito próximos, o que seria uma espécie de aviso para seu portador se cuidar. Esse movimento da pedra também remete ao mito europeu. O formato convexo desses artefatos arqueológicos pode ser notado nas pedras de raios encontradas na comunidade de José Rodrigues, no município de Felício dos Santos [Fig.5].



[Fig. 2] imagem A) Contexto onde foi encontrado o artefato arqueológico; imagem B) Lâmina de machado polida em granito. 2017. Fotografia de Lidiane Silva.



[Fig. 5] Lâminas de machado polidas (granito Batólito Itanguá). 2021. Fotografia dos autores.

Outros artefatos arqueológicos utilizados pelos grupos humanos pretéritos não serviam apenas como armas ou ferramentas de corte, mas também como instrumentos para a feitura de outros materiais. Um exemplar é o percutor em granito que fora identificado na comunidade de Três Fronteiras, no mesmo município **[Fig.6]**.

Embora apresente bom estado de conservação, o percutor **[Fig.6]** demonstra marcas de uso e fraturas do corte, que provavelmente foram feitas para retirar o encanto ou a magia do raio. É uma demonstração de que as pedras de raio encontradas naquela região são ressignificadas pelos moradores que, pelas suas convicções, entendem que tais objetos devem ser desencantados para não causar perigo naquele lugar.



[Fig. 6] Percutor em granito (Batólito Itanguá) danificado. 2021. Comunidade Três Fronteiras, Felício dos Santos, MG. Fotografia dos autores.



Considerações finais

O mito da pedra do raio tem, no Alto Jequitinhonha, elementos de sua universalidade, mas também particularidades herdadas possivelmente dos colonizadores portugueses, que se conjugam com os elementos regionais. As pedras do raio nessa região são sempre artefatos de populações pretéritas, usados com a função de machados. Acredita-se também, ali, que eles caem com os raios e que se afundam na terra, e sobem para a superfície com o passar dos anos.

Também na região estudada, como na maioria das culturas onde esse mito comparece, acredita-se nos poderes mágicos das machadinhas, sempre ligadas aos raios.

Dentre os elementos de heterogeneidade daquele mito na própria região, uma característica interessante se mantém: o mesmo artefato pode ter uma conotação positiva ou negativa dependendo de se manter ou não a sua integridade. A machadinha perfeita pode atrair os raios, uma vez que eles vêm buscar o que lhes pertence, depois de algum tempo. Prova disso seria a crença no fato de que as machadinhas se mexem quando caem raios nas suas proximidades. Assim têm uma conotação negativa e de perigo. Por outro lado, o mesmo artefato, se for lascado, isto é, se lhe for retirado um pequeno pedaço, passa a ser objeto de proteção, devendo ser mantido em casa para a segurança dos seus habitantes contra os raios, porque no estado degradado, tem o poder de afastá-los. Essa peculiaridade vai ao encontro das crenças dos povos *Pueblos*, estudados por Warburg, que compreendiam que o raio em si poderia concomitantemente ser negativo (um perigo de morte) e positivo (portando vida por meio da água). Assim como nos *Pueblos*, no mito do Vale do Jequitinhonha vida e morte se conjugam na mesma crença.

É digno de nota que as lendas ainda permanecem como verdade para os habitantes mais idosos e têm significado na sua identidade cultural. As pessoas da comunidade que possuem os artefatos encontrados orgulham-se deles. A riqueza desta temática ainda está por ser estudada de forma mais profunda e consistente, e esperamos com este trabalho ter contribuído para aguçar a curiosidade científica e incentivar a pesquisa.

Notas e bibliografia

¹ ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

² CÂNDIDO, Daniel Henrique; NUNES, Lucí Hidalgo. Mitologia e Climatologia: Um Estudo das Divindades Relacionadas à Ocorrência de Tempo Severo. **Revista Brasileira de Climatologia**. Ano 8 – Vol. 11, p. 42-55 – jul/dez 2012.

³ WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte. In.: **Histórias de Fantasmas para Gente Grande – Aby Warburg Escritos, Esboços e Conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. P. 199-253.



- ⁴ BÍBLIA. **Sagrada Bíblia Católica**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008, ÊXODOS, 9:23; 9:29 e 9:33.
- ⁵ BÍBLIA, *op. cit.* (SALMOS, 18:12-14).
- ⁶ BÍBLIA, *op. cit.* (EZEQUIEL, 1:13-14).
- ⁷ BÍBLIA, *op. cit.* (LUCAS, 10:16-18).
- ⁸ BÍBLIA, *op. cit.* (APOCALIPSE, 11:19).
- ⁹ BRIQUEL, D. Chrétiens et Haruspices. La religion étrusque, dernier rempart du paganisme romain. **Revue de l'histoire des religions**, Paris, tome 219, n°1, p. 111-115, 2002. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_2002_num_219_1_980
acesso em: 10 out. 2021.
- ¹⁰ Caio Plínio Segundo, também conhecido como Plínio, o Velho, foi um naturalista romano que viveu no primeiro século depois de Cristo, cuja obra mais importante é História Natural. Há alguns tomos disponíveis em francês no seguinte endereço: <<https://archive.org/search.php?query=histoire%20Naturelle%20de%20pline>>
acesso em: 10 out. 2021.
- ¹¹ O autor Massimo Gusso, em seu texto *Il Prodigio del Fulmine nell'Antichità*, apresenta como apêndice um *Dizionario Fulgurale* com termos relacionados aos mitos do raio, em ordem alfabética. Disponível em: https://www.academia.edu/26197099/Il_prodigio_del_fulmine_nellantichit%C3%A0
acesso em: 10 out. 2021. Ver referências: GUSSO, Massimo. Il prodigio del fulmine nell'antichità. Conferenza del 14 marzo 2003, Biblioteca di Ceneda, Vittorio Veneto. Testo pubblicato nel (2005) **l Circolo Vittorioso di Ricerche Storiche**, Quaderno n 8, tomo 1, p. 41-62, 2005.
- ¹² HESÍODO. **Teogonia**. 497-504. Na edição portuguesa: HESÍODO. **Teogonia Trabalhos e Dias**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005, p. 57-58.
- ¹³ GUSSO, *op. cit.*, p. 41-62.
- ¹⁴ MARCONI, Americo. **La Sibilla**. Abruzzo: Marte Editrice, 2016.
- ¹⁵ Tradução dos autores (2021): *Ceraunio pur nasce dal gran tuono / Chi castamente questo seco porta / Mai non potrà morir di quel frastuono. / In quella casa, castello né villa / Non può cader perchè quando l'ammorta / Con sua virtù, secondo la sibila*. STABILI, Francesco (Cecco D'Ascoli). **L'Acerba**. Ascoli Piceno: Casa Editrice di Giuseppe Cesare, 1995, p. 318.
- ¹⁶ Tradução dos autores (2021): *Sotacns et alia duo genera fecit cerauniae, nigrae rubentisque [similes eas esse securibus]. ex his quae nigrae sint ac rotundae, sacras esse; urbes per illas expugnari et classes; baetulos vocari; quae vero longae sint, ceraunnias. faciunt et aliam raram admodum, Magorum studiis expetitam, quoniam non alibi inveniatur quam in loco fulmine icto*. Há uma versão francesa que está disponível em: <https://archive.org/details/HistoireNaturelleDePlineEditionParLittreTome2LesDerniers18LivresDe/page/n569/mode/2up?q=etoile>. PLINIO, *op. cit.*, p. 37, 51, 135.
acesso em: 10 out. 2021.
- ¹⁷ FRANCIS, Vian Francis; BLOCH, Raymond. Les prodiges dans l'antiquité classique (Grèce, Étrurie et Rome) (Coll. « Mythes et religions »), 1963. In: **Revue des Études Anciennes**. Tome 66, n°1-2, p. 235-236, 1964.
- ¹⁸ FARAONE, Christopher A. Inscribed Greek Thunderstones as House- and Body-Amulets in Roman Imperial Times. In **Kernos Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique**. Vol. 27. p. 257-284, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/kernos/2283>.
acesso em: 10 out. 2021.
- ¹⁹ GANDOLFI, Adriana. **Amuleti. Ornamenti Magici D'abruzzo**. Pescara: Ed Tracce, 2003.
- ²⁰ GALLO L.; TROVATO L. **La pietra del fulmine. Asce neolitiche in Piemonte**. Torino: Ed.Museo reg. Scienze naturali, 2010.
- ²¹ OSTERMANN, Valentino. **La vita in Friuli. Usi, costumi, credenze popolari**. Colloredo di Monte Albano: Del Bianco Editore, 2010.
- ²² TRAVERSO, Giovanni Batista. **Le miniere d'argento in Sardegna**. Alba: Tip. Sansoldi, 1909.
- ²³ MAGNANI, Maria Cláudia. Sibilas: a sobrevivência das profetisas pagãs no mundo cristão. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 17, n. 54, p. 1571-1599, set/dez. 2019.



- ²⁴ DYREVERKET. Thunderbolts; thunderstones; tordenkiler. In.: **Arkeologi, Kultur, Litteratur (n.p)**. Disponível em: <https://dyreverket.wordpress.com/2011/04/06/thunderbolts-thunderstones-tordenkiler/>. acesso em: 10 out. 2021.
- ²⁵ JOHANSON, Kristiina. The Changing Meaning of “Thunderbolts’ Folklore: **Electronic Journal of Folklore**, Issue no. 42 (2009). Disponível em: <http://www.folklore.ee/folklore/vol42/johanson.pdf>. acesso em: 10 out. 2021.
- ²⁶ JOHANSON, 2009, *op. cit.*, n.p.
- ²⁷ BLINKENBERG (1909) *apud* DYREVERKET, *op. cit.*, n.p.
- ²⁸ DYREVERKET, *op. cit.*, n.p.
- ²⁹ DYREVERKET, *op. cit.*, n.p.
- ³⁰ LEIZAOLA, Fermín de. Fosiles Utilizados como Protectores y Otras Creencias en Torno a Ellos. **Cuadernos de Sección Antropología – Etnografía, Eusko Ikaskuntza**. San Sebastián, 8. p. 59-66, 1991.
- ³¹ MARTÍNEZ, Jesús F. Torres; VELASCO, Antxoka Martínez; MARINÑO, Susana de Luis. Una “Piedra Del Rayo” Recuperada en el Oppidum ee Monte Bernorio (Villarén, Palencia). Sobre la Ceraunia en la Cantabria Prerromana. **BSAA arqueología Universidad de Valladolid**, LXXVII-LXXVIII, 2011-2012, p.219-243, 2011-2012.
- ³² VASCONCELLOS, J. Leite. **Tradições Populares de Portugal Colligidas e Annotadas**. Porto: Livraria Portuense De Clavel & C. Editores, 1882. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=OCEFAAAAMAAJ&hl=pt&pg=GB.S.PR3>. acesso em: 10 out. 2021.
- ³³ VASCONCELLOS, *op. cit.*, p. 64.
- ³⁴ AEROLITES OU PEDRAS que caem do ar. **O Panorama - Jornal Litterario e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis**. Lisboa. Typographia da Sociedade, Lisboa, Volume 3, 1839. P. 342. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=AOIGAAAAMAAJ&pg=PA341&dq=meteorito+raio+pedra&hl=en&ei=SHPmTNyJCtmH4gaq5tn4Ag&sa=X&oi=book_result&ct=result&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. acesso em: 10 out. 2021.
- ³⁵ KIMMENGES, Ubirajara Fernandes; NASCIMENTO, Rosemary da Silva. Tempestades, raios e fulguritos (12-14-2017). P. 1-2. **GMGA - Grupo de Mineralogia e Geoquímica Aplicada**. Disponível em: <http://gmga.com.br/tempestades-raios-e-fulguritos/>. acesso em: 10 out. 2021.
- ³⁶ MEDEIROS, Alexandre; MEDEIROS, Cleide. Os raios no imaginário popular. **Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências**, v. 2, n. 3, p. 84-96, 2002.
- ³⁷ MEDEIROS; MEDEIROS, *op. cit.*, p. 84-96.
- ³⁸ Estas informações estão disponíveis em: <http://www.inpe.br/webelat/homepage/menu/el.atm/mitos.php>. acesso em: 10 out. 2021.
- ³⁹ Informações do vídeo “Desvendando o mito da pedra raio” disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=nAVYZ_nP4us acesso em: 10 out. 2021.
- ⁴⁰ Informações disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=97Eg5iGFsq> acesso em: 10 out. 2021.
- ⁴¹ BUENO, Lucas de Melo Reis. Entre abrigos e lagoas: tecnologia lítica e territorialidade em Lagoa Santa (Minas Gerais). **Revista de Arqueologia**. Vol. 25, nº 2. p. 62 – 83. 2012.
- ⁴² LISETTE, S. M.; VALENTIM, R. A.; PAULO, A. C., PEDRO, M. P. A Observação Participante enquanto metodologia de investigação qualitativa. **6º Congresso de Ibero-Americano de Investigación Qualitativa**, 6. Salamanca, 2017. Atas. Investigación Qualitativa em Ciências Sociais/Investigación Cualitativa em Ciencias Sociales/Volume 3 Salamanca: CIAIQ, 2017, p. 724-733. Disponível



em: <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1447> acesso em 10 out. 2021.

⁴³ FAGUNDES, Marcelo. Arqueologia e Paisagem das Terras Altas Mineiras: A Serra do Espinhaço Meridional. In: BAETA, A. (org). **Morro do Pilar: Carta Arqueológica**, 2015.

⁴⁴ BISPO JÚNIOR, Heitor Alves. **Lugares e Gentes**: as relações entre pessoas, paisagem e Arqueologia em Felício dos Santos, Alto Vale do Araçuaí, Minas Gerais (2010-2019). Dissertação de mestrado apresentado à UFVJM. Diamantina, 2020, p. 30.

⁴⁵ Termo da Arqueologia, cunhado por André Prous (1992), referente à associação das figurações rupestres de peixes e cervídeos (veados).

⁴⁶ FAGUNDES, Marcelo. A área arqueológica de Serra Negra: Alto Araçuaí, Minas Gerais – Implantação, repertório cultural e análise tecnológica. **Revista de Arqueologia**. Vol. 27. Nº 2. p. 100-124, 2014.

⁴⁷ Termo da Geologia que se refere ao tempo geológico do período Quaternário da era Cenozoica do éon Fanerozoico iniciado há cerca de 11,65 mil anos antes do presente, após o último período glacial. “O conhecimento arqueológico atual permite a afirmação de que o Espinhaço Meridional foi habitado há pelo menos 10 mil anos (da transição do Pleistoceno para o Holoceno Inicial) por humanos que deixaram vestígios por onde estiveram. O Sítio Arqueológico Cabeças 04 apresentou dados de ocupações humanas holocênicas” (BISPO JÚNIOR. *op. cit.*, p. 27).

⁴⁸ Essa área arqueológica abrange os municípios de Couto de Magalhães de Minas, Rio Vermelho, Felício dos Santos, Itamarandiba, São Gonçalo do Rio das Pedras e Senador Modestino Gonçalves (FAGUNDES, 2015).

⁴⁹ BISPO JÚNIOR, *op. cit.*, p.120. (Entrevista realizada em maio de 2019).

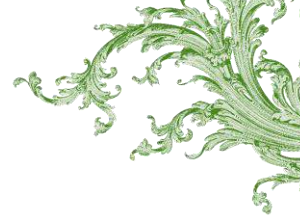
⁵⁰ BISPO JÚNIOR, *op. cit.*, p. 97. (Entrevistado 09).

⁵¹ MACEDO, Thaisa Dayanne Almeida. **“Vou te proteger”**: a Educação Patrimonial como estratégia para proteção e valorização do patrimônio arqueológico do município de Felício dos Santos, MG. Dissertação de mestrado apresentada à UFVJM. Diamantina, 2017, p. 174.

⁵² MACEDO, *op. cit.*, p. 169. (Entrevistado 10).

Artigo enviado para publicação: 16/08/2021

Artigo aceito para publicação: 09/11/2021



Acerca da Política da Poética Visual dos Museus | Luciano Chinda Doarte

professor, historiador e documentarista. Atualmente é Mestrando em História (UFPR, bolsista CNPq); Professor-Coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Patrimônio Cultural (GEPPC); e Presidente do Conselho Municipal de Patrimônio Cultural de São José dos Pinhais (COMPAC/SJP) | lucianochinda.lcd@gmail.com

Resumo: O presente texto é uma reflexão de cunho teórico acerca do processo de produção de imagens executado pelas instituições museológicas. A abordagem se fundamenta na ideia de que, em um museu, as coisas do mundo 'do real' (os objetos), após serem incluídas no campo dos museus por meio de um ritual determinado, se tornam, todas elas, imagens de si e de alguma (s) referência (s). A partir da ação de certa captura das coisas do mundo 'do real', estas se tornam também do mundo "das imagens", mas não de maneira inocente, havendo processos e propostas contextuais acerca do que e de como estes bens são dados a ver. Assim sendo, as instituições museológicas atuam em uma articulação entre uma patrimonialização própria e os modos de resultar este processo que, invariavelmente, recai na produção de imagens. Para tanto, são usados conceitos e autores como "montagem", de Didi-Huberman; "inoperação", "sacralização" e "não uso", de Agamben; e a constituição dos objetos de arte como instrumentos sociais, em Knauss, Selligman-Silva, Meneses e Santiago Junior.

Palavras-chave: Museu; Imagem; Visualidade.

About the Politics of Visual Poetics in Museums.

Abstract. This text is a theoretical reflection on the image production process performed by museum institutions. The approach is based on the idea that, in a museum, things in the "real" world (objects), after being included in the field of museums through a determined ritual, all become images of themselves and of some reference(s). From the action of a certain capture of things from the "real" world, they also become the world "of images", but not innocently, with processes and contextual proposals about what and how these goods are given to see. Therefore, museological institutions work in an articulation between their own patrimonialization and the ways to result in this process, which invariably involves the production of images. For this purpose, concepts and authors such as Didi-Huberman's "montage" are used; "inoperation", "sacralization" and "non-use", by Agamben; and the constitution of art objects as social instruments, in Knauss, Selligman-Silva, Meneses and Santiago Junior.

Key-Words: Museum; Image; Visuality.



Introdução

Parte essencial e expressiva da atuação dos museus, infiro, desde sua consolidação no contexto pós-Revolução Francesa (no Ocidente), que dotou de caráter de interesse público os bens do Clero e da Nobreza e os ressignificou sob o interesse nacional¹, está na produção de imagens. Afirmar isto não exclui os trabalhos educativos, turísticos, de preservação de acervos ou quaisquer outros, mas, sim, percebe que o principal canal de comunicação da instituição museológica para com a sociedade (aqui considerada toda a diversidade que a forma, de maneira individual e/ou coletiva) está expressa na atividade expositiva e seu potencial esmagador de visualidade.

Toma-se a visualidade, portanto, como o campo de privilégio em que as negociações museu-sociedade se dão, no qual se propõem perspectivas ou, curiosamente, ‘visões’ de mundo, onde se apresentam determinadas narrativas e selecionadas materialidades. Isto posto, é venal também pensar que as formas, os motivos e o conteúdo realizado/ articulado/ exposto/ dinamizado, portanto, o que, como e quando, não acontecem por acaso. Não há uma Anunciação que aponte caminhos, há escolhas. Estas escolhas estão vinculadas de maneira profunda e complexa com os recortes tempo-espaciais de cada museu e de cada ação que esta entidade, por meio de seus agentes técnicos, decida realizar. Cada museu está atrelado ao seu contexto e no processo de sua existência e atuação nunca despreocupada, há os enlaces de cada período – que podem ser de manutenção de alguma forma já “tradicional”, de atualização, de negação ou ruptura.

A atribuição de usos de algumas imagens para alguns fins pode acontecer tanto no meio oficial quanto no não oficial. Por se tratar de museus (especificamente um museu público neste caso), importa levantar as hipóteses e as ideias a partir da atuação oficializada e oficializadora das coisas como cultura, como referenciais de grupos, territórios e valores² por meio de atores que estão legitimados a falar em nome do todo social, por meio daqueles que operam o discurso autorizado do patrimônio³.

A proposição desta possibilidade se dá exatamente em um tempo – o contemporâneo – que demanda de nós sobre o patrimônio em sentido estrito (o que inclui os museus, seus trabalhos e constituições) “mais um questionamento, porque se constitui num elemento revelador, negligenciado mas brilhante, de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra”⁴ que formas celebrativas a qualquer custo.

Consciente disto, pretendo aqui explorar em elucubração teórica exatamente a possibilidade, a ação e as formas de apropriação dos museus sobre o aspecto da visualidade, considerando suas potenciais afetações no campo social mais amplo. Para tanto, tomo como exemplo o Museu Municipal Atilio Rocco, fundado em 1977 em São José dos Pinhais, PR, por Ernani Zetola (e dirigido por este por muitos anos).

Este é um museu, como muitos outros, que trata de história local, identidade, cultura, memória e valores simbólicos fazendo uso de materialidades reunidas em um



acervo e narrativas expostas que se pretendem tanto historiográficas – porque têm pretensão de sustentação científica – quanto poéticas – porque atribuem e operam valores estéticos sobre as coisas. As composições em exposição são, assim, portadoras de dupla intenção: narrar com alguma verdade e fazê-lo de modo confortável, interessante, belo [Fig.1 e 2].



[Fig.1] *Casa de Passados VI*, 2021. Prédio do Palacete Ordine, sede do Museu Municipal Atílio Rocco desde 1981, na Rua XV de Novembro, centro de São José dos Pinhais/PR. Fotografia do autor.



[Fig.2] *Casa de Passados V*, 2021. Prédio do Palacete Ordine, sede do Museu Municipal Atílio Rocco desde 1981, na Rua XV de Novembro, centro de São José dos Pinhais/PR. Fotografia do autor.



Sobretudo Ver

De início, tem-se em conta que o aspecto visual, ou da visão, é o sentido privilegiado no mundo de cultura ocidental. Historicizar isto nos permite notar que esta não é uma universalidade como a expansão das ideias de modernidade podem fazer parecer após longos anos de inculcação. A visão é o meio tornado principal de se interagir com o mundo no modo do Ocidente, ao passo que outras formas de ler, entender e agir no mesmo mundo têm outras formas. O olfato, o cheiro das coisas e dos indivíduos é mais, digamos, importante na cultura dos Ongee, no sudeste asiático⁵; e a audição é o que ancora os demais sentidos na Iorubalândia⁶, região cultural no Golfo da Guiné.

Está posto, desta forma, o “oculocentrismo”⁷ – ou o “ocularcentrismo”⁸ –, modo do qual se serve a cultura ocidental para articular mundo exterior e existências no real com a percepção deste mundo e interpretação deste real. O privilégio sobre a visão no mundo ocidental tem raízes em suas formulações de justificativa científicas desde a aurora da modernidade, como demonstram os estudos cartesianos acerca da funcionalidade e potencialidade do olho, com suas “imagens que se formam no fundo do olho”⁹.

Isto posto, de saída, é importante saber que a formulação nas propostas de caráter coletivo, mental, cultural, político e quaisquer outras em nosso tempo, graças a legados de formas sociais do passado que nos propuseram como certa herança, ver é essencial em nossa cultura. Os museus, parte produto-produtoras tanto da modernidade quanto das conformações sociais atuais, são íntimos devedores e profundos reprodutores das propostas de ver.

Nesta proposta de interpretação, é bom sublinhar que há modos de ver, ora propostos ora insurgentes. O modo de ver que nos foi legado, pondera-se, é o do tipo especialmente moderno, que é o da observação, aqui em contraposição ao da expectativa, porque o espectador é “aquele que assiste passivamente a um espetáculo, como em uma galeria de arte ou em um teatro”¹⁰. Já o observador, desde as propostas modernas, é aquele para o qual a visão torna-se também objeto de conhecimento¹¹, tendo no corpo e na experiência estética a realização contextual desta forma de acessar saberes e, ainda, perceber a dinâmica pelos modos de se ver.

Desde o início do século XIX, uma ciência da visão tenderá a significar, cada vez mais, uma interrogação da constituição fisiológica do sujeito humano, em vez de uma mecânica da luz e da transmissão óptica. É um momento em que o visível escapa da ordem atemporal da câmera escura e se abriga em outro aparato, no interior da fisiologia e da temporalidade instáveis do corpo humano¹².

Destarte, não é mera ocasião, não é proposição à toa que os museus – produto-produtores das dinâmicas entendidas como “da modernidade” – atuam tão fortemente com as propostas do ver e do dar a ver, como será explorado mais adiante.



É bem verdade que há, no século XXI, modos contra-hegemônicos que dotam o espaço museológico e sua interação com a sociedade com outras formas para além do olhar. O Museu do Holocausto, em Curitiba, usa meios multissensoriais para narrar a *Sboab*, com aparelhos de ar-condicionado que baixam rapidamente a temperatura, fazendo menção ao frio passado pelos judeus em viagem forçada para os campos de concentração; com um cheiro de queimado constante para abordar a *Bücherverbrennung*¹³ de 1933; e com sons sem fim de vidro se partindo ao marcar a *Kristallnacht*¹⁴, da madrugada de 9 para 10 de novembro de 1938. Todavia, isto é muito mais exceção que regra. Os motivos dados são muitos, desde falta de recursos financeiros a dificuldades técnicas.

De modo geral, é ver o que mais se faz nos museus. Ver objetos, ler narrativas textuais (portanto, decodificar e interpretar narrativas em linguagem escrita por meio dos olhos), contemplar uma obra de arte e sua aura, como em Walter Benjamin. Antes da reflexão, da afetação, está ainda a visão. O esforço expositivo em sentido estético também se torna, por isso, uma preocupação central no trabalho dos museus. Como expor? Com que luz? Com que vitrine e com que pedestal? E as cores? A atmosfera criada com cores, luzes, alturas, espaços e, assim, pela e para a visão é um sintoma notório nas atividades que curiosamente, mas não por acaso, chamam-se exposição.

Ásia: a Terra, os Homens os Deuses, no Museu Oscar Niemeyer, também em Curitiba, é uma pérola para essa percepção. Com a curadoria para a primeira edição de Gabriela Bettega, tudo é muito bem pensado visualmente para compor a visão de quem visita. Bettega inclusive tem sua própria marca no sentido visual em produzir exposição: atravessar vitrines de armações pretas, vidro muito claro e luzes de LED brancas em locais habitualmente de passagem, como portas e corredores, como seus trabalhos para a reabertura do Museu Casa Alfredo Andersen (dezembro de 2018) e na exposição *Em Foco: Iria Corrêa* (Museu Paranaense, 27/03 a 15/07/2019).

Tudo operado a partir da visão e com destino à visão. Da percepção visual de quem monta e prepara, para a percepção visual de quem visita e contempla. Retomando as ideias de Jonathan Crary, não foi por mero acontecimento casual que um “regime de visão moderno e heterogêneo”¹⁵ emergiu, rompendo com o modelo renascentista, ou por temas exclusivamente representativos no campo visual, mas, isto sim, esta mudança está eivada “de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano”¹⁶. Assim sendo, os museus participam também desde o campo e das propostas acerca do ver da proposição de um modelo de interpretação e ação sobre o mundo, inclusive com teores de subjetividade, como ainda será aqui explorado.

Nos museus, afetados pela proposta eurocentrada, isso pode se dar pelo “potencial de comunicação universal das imagens”, dado que “a imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo



alcance do sentido humano da visão”¹⁷. A imagem pode se tornar, então, mais didática, de compreensão mais rápida, de interpretação extensível a maiores públicos e de ludicidade que pode atrair a atenção. O museu é um espaço sobretudo de ver.

Do Cárcere e do Louro às Coisas

Em paralelo com a grande potência de produção de imagens nos museus, estas entidades também operam um deslocamento dos usos das coisas que é igualmente constitutivo de sua prática. As coisas estão no mundo, com funções variadas. Roupas, taças, instrumentos musicais, ideias, narrativas, joias, fotografias, escritos. Para passarem ao mundo do museu e ao que isto representa, a saber: dignificação cultural, elevação de valores, dotação de caráter de referencial de uma coletividade, é necessária uma operação simbólica que altera os modos de relação e a função destas coisas.

Quando o Museu Municipal Atílio Rocco foi fundado, no fim da década de 1970, Ernani Zetola, seu fundador, e alguns funcionários da instituição passaram a angariar por meio de doação coisas que pudessem compor o acervo da entidade. Comentando sobre a reunião de coisas para a composição de um acervo histórico-cultural em sentido coletivo, social, Márcio Marchesini de Britto, funcionário do Museu na década de 1980, aponta:

A gente ia nas famílias ver o que elas tinham para doar para o Museu. Várias famílias tinham – e a gente vinha e pegava – álbuns e fotografias e trazia [para o Museu]; a gente ia em porão, ia em depósito, e trazia tudo. Independentemente do que pudesse ser aproveitado ou não. Lá [no Museu] a gente limpava, restaurava, pra montar o acervo da época¹⁸.

O que Márcio relata é o trabalho de atores sociais envolvidos na narrativa oficial sobre a história e a memória públicas por meio de um instrumento de gestão destes temas conhecido como museu. As coisas ordinárias estavam no mundo, como álbuns de família cumprindo suas funções de apoio e receptáculo de narrativas sobre o passado de um grupo de parentesco. Para ir para o Museu, fazer parte do acervo e da narrativa, não mais de um grupo familiar, mas de toda a sociedade, os álbuns passam por um ritual que os sacraliza como referenciais (e, assim como os álbuns, quaisquer outras coisas ‘do real’).

Este ritual leva à “impossibilidade de usar”, tomando como ponto de partida da compreensão o uso habitual que as coisas tinham antes de serem musealizadas. Segundo Giorgio Agamben, falando do processo de musealização, mas, infiro, também do espaço e da prática do próprio museu:

A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. [...] Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é¹⁹.



Estando no museu e não mais na casa de seus antigos portadores e realizadores, as coisas, como os álbuns de fotografia, alcançam a ‘glória’, a redenção cultural em detrimento de todas as outras possibilidades de referenciar o passado coletivo. Alcançar o estado de glória é central, porque eleva e garante sacralização, o espaço do sagrado, longe ou ao menos diferente do profano, do ordinário. A dinâmica habitual das coisas é inoperada, é desativada²⁰ pelo ritual de musealização e ressignificação. “Inoperatividade não significa, de facto, simplesmente inércia, não-fazer. *Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desactivar ou des-oeuvrer todas as obras humanas e divinas*”²¹.

Inoperar o funcionamento de hábito das coisas abre espaço para a dotação de uma nova função que, retomo, no museu, é uma função marcadamente visual. De memória, de história e sobre o passado, é evidente, mas de modo profundamente de ver, ou de mostrar. Capturadas do mundo ‘do real’ e da dinâmica “orgânica” da sociedade, as coisas são transmutadas em referenciais para o todo, para um corpo complexo, apesar da narrativa coletiva politicamente forjada. Há ressonância na proposta de modernidade para esta ação de captura, exposição, visão e memória, tendo em vista a proposição de unificação do corpo social que, em sentido mais amplo que um município, quer forjar conscientemente a nação²² – como também fala o clássico conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson, a partir do qual o grupo sociopolítico nacional é construído discursivamente e também pelas práticas instituídas como oficiais.

Para falar em nome do todo, o museu e as coisas que ele agrega a si e às narrativas que ele produz, operam em favor, por exemplo, da categoria de povo, que possui, segundo Agamben²³, uma ambivalência inerente. Paradoxalmente, “Povo” (com letra maiúscula), neste caso, é a categoria política totalizada que o Museu Municipal Atilio Rocco emprega para falar sobre e em nome dos são-joseenses, enquanto “povo” (com letra minúscula) está no sentido daqueles desassistidos, inferiorizados e sem estruturas sociais suficientes ou precárias. Articulo aqui o sentido da fratura demonstrada por Agamben em relação ao museu, colocando a categoria cindida como mote e como operadora, ao mesmo tempo, da entidade e, com isso, das imagens, porque é dele/deles/do todo que saem as narrativas e as coisas capturadas e glorificadas ao passo em que é para ele/eles/o todo que o trabalho se faz.

É o “Povo” – e às vezes também do povo, com os esforços multinarrativos propostos a partir da segunda metade do século XX – que usa e depois inopera e ainda depois atribui novas funções e valores às coisas do mundo, como os álbuns fotográficos. Quando se dá no espaço do museu, como no todo do patrimônio em sentido estrito, “ao patrimônio corresponde uma materialidade visual junto a narratividades disponíveis no espaço público [...] ou em instituições”²⁴. A cultura material do “Povo” se torna visual no museu.



Visualizada no museu, a cultura material não está na instituição por mera fruição visual (apesar de esta também ser uma possibilidade). Musealizadas, inseridas em um discurso e uma prática tanto técnicos quanto políticos, as coisas ‘do real’ inoperadas e dadas a ver servem também à intenção de sedimentar camadas, propostas, narrativas e modos de leitura sobre a memória acerca do todo. O dito e o não dito, dessa forma, participam silenciosa e ativamente da complexa operação.

Da Seleção *Do Que e Como Mostrar*

A nem tudo se estende a glória. A poucas coisas, coisas selecionadas, alcança a dignificação de se tornar referencial da coletividade em matéria de experiência e realização histórica. A seleção acontece para o que se tornará patrimônio ou acervo de um museu, com base em critérios como estética, testemunho – como a “biografia das coisas”²⁵ –, valorizações atribuídas por atores sociais. O que será selecionado é um sintoma dos modos de gerir a memória. Como o que é selecionado será apresentado também.

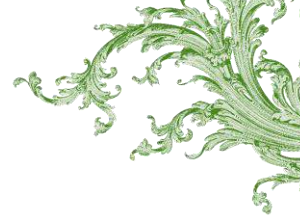
222



[Fig.3] Sem título, 2021. Vista do macacão usado pelo piloto Germano Schlögl, colocado em moldura e exposto no Museu Municipal Atilio Rocco. Fotografia do autor.



[Fig.4] Sem título, 2021. Macacão usado pelo piloto Germano Schlögl, colocado em moldura e exposto no Museu Municipal Atilio Rocco. Fotografia do autor.



O macacão usado como uniforme por Germano Schlögl [Fig. 3 e 4] está hoje, no Museu Municipal Atílio Rocco, como um Cristo pregado na cruz. Sem sua função habitual de vida, esticado sob pressão e imposição com os braços abertos, pendurado como um demonstrativo e um testemunho meio-vivo que lembra de algo, ao passo que é esteticamente necessário, padece e reproduz a glória de ter passado pelo ritual que o capturou do mundo ‘do real’ e o colocou em nova função no museu. No museu, a roupa que servia para se encher de carne, de gente, de vida, de velocidade de corridas, de prêmios de vitórias, está cristalizada, prensada entre duas chapas de vidro e foi feita quadro bidimensional, tão visual quanto possível. Foi inoperada sua operação dantes.

Os troféus ganhos [Fig.5] em corridas de carreteras²⁶, nos meados do século XX, também não podem mais ser erguidos sobre a cabeça, beijados, balançados, fotografados e banhados em vitória no efêmero momento do fim das corridas. Estão agora literalmente presos em vitrines que os transformam em objetos de contemplação estética, puramente visual, enquanto servem de apoio para a historiografia e para a poética sobre a vida do piloto. Também foram inoperados, alcançaram a glória e receberam nova função. É fato que os troféus têm uma proposta em si mesmos de certa inoperatividade, uma vez que cumprem uma função de “vida viva” ao fim de uma corrida e depois podem mesmo ser depositados em uma estante, mas, e este é o ponto central, ser exposto no mundo ‘do real’, na casa do campeão, é uma coisa, ser exposto no museu é outra. A função celebrativa rememorada pelo dar a ver dos troféus é intensamente diferente nestes dois contextos, juntamente porque no museu se opera um ritual de inoperação e glorificação da coisa.



[fig.5] Sem título, 2021. Troféus ganhos por Germano Schlögl em corridas de carretera, expostos em



Pontuar isto não ignora em qualquer tempo a atividade e a função de preservação, cuidado e segurança realizados com preocupação e zelo sobre estes ativos culturais musealizados. A preservação que permite a transmissão geracional é parte fundadora e integrante desta operação no presente, o que não é esquecido ou diminuído, mas colocado em causa, isto sim, como instrumento do método que garante a transformação de roupas e prêmios em visualidade.

Posto que as coisas nos museus se tornam sobretudo visuais, para se ver, resta considerar que o que se apresenta, como se apresenta e quando se apresenta é reflexão necessária sobre a construção de um mundo de imagens que não vive a despeito e à revelia do mundo ‘do real’. Pela ideia de “montagem” de Didi-Huberman, podemos entender que os lugares dados às coisas, a determinadas coisas e não outras, em relacionais contextos, é tópico de estratégia, consciência e perspectiva, não obra do acaso. Tanto o trabalho historiográfico, quanto a poética historiográfica dos museus, infiro, são “montagem temporal”²⁷. A “montagem”, reunindo escombros do que já não é mais – o passado –, sobretudo em um lugar epistêmico e prático – o museu – de atribuir a ideia do que não é mais verdadeiro, como apontou Agamben, é a atividade consciente de

[...] uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão de cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento [...]²⁸.

A “montagem” dá novos lugares às coisas do passado em um presente, desativando, inoperando e glorificando, em Agamben, as habituais funções e formas e práticas das coisas. Montar, como propõe o autor, é um re-tecer da narrativa²⁹, coisa que os museus efetivamente fazem. Além de re-tecer narrativas, a operação da “montagem” tem o potencial de instaurar novas relações com o tempo, haja vista que a operação dá novos lugares às coisas antes sem lugar, o que inerentemente atribui sentidos.

E escolher o que mostrar e como e quando colocar na cena da visão não é ocasional, mas opcional. Quer se trate dos técnicos do discurso autorizado do patrimônio, dos agentes dos poderes constituídos ou do “Povo” em qualquer de suas categorias, nunca é inocente sua proposição dos quadros de se ver, dos enquadramentos da visualidade sobre a memória ou da memória em linguagem visual. Esta criação das formas de perceber, de se ver, de atuar sobre o passado muito tem a ver com o “trabalho de enquadramento da memória”, de Michael Pollak³⁰, seja porque propõe exatamente quadros de lembrança, de esquecimento e de possibilidades de ver, ou seja, porque esta proposição “tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente”³¹, mas carece de vincular-se às dinâmicas políticas do campo ‘do real’.

Isto porque o mundo da forja, manutenção e atualização das imagens e o mundo da política, ‘do real’, da negociação constante estão intimamente vinculados, ou, como



frisa Paulo Knauss: “os movimentos da política frequentemente resultam na promoção das artes [ou das imagens em sentido poético], entrelaçando vida política e vida artística”³², portanto, a dotação de valores por meio do ritual da musealização se dá também no mundo extra-imagem³³.

“Os usos da imagem, porém, são muito diversificados e envolvem também os seus usos artísticos, o que confere um estatuto especial à imagem. [...] Isso implica um jogo de posições no sistema de artes que se relaciona com a ordem política da sociedade”³⁴.

A montagem eleita e executada, com “estes” objetos inoperados e não “outros”, está no que Ulpiano de Meneses chamou de “iconosfera”: dentro do amplo espectro de imagens disponíveis, algumas são eleitas como “de referência, recorrentes catalisadoras, identitárias”³⁵. Mas a cena forjada em cada ato de exposição, de dar a ver nos museus, é móvel, porque se não há Anunciação do que, como e quando, tudo demanda escolha e ação no presente. Vinculado ao mundo político ‘do real’, o mundo das imagens (ou das coisas tornadas coisas-imagens) nos museus pode ser alterado a partir das demandas de cada tempo ou das ideias vigentes e que alcançam envergadura social com algum poder de se dar a ver. A política da poética visual nos museus está, com isso, enlaçada com seu contexto.

Assim sendo, quando a imagem em seu mundo, como o é nos museus, narra a substância simbólica³⁶, ela o faz desde um lugar atribuído estrategicamente na montagem deste cenário relacional, que pode se alterar a qualquer tempo sob qualquer justificativa.

Afetações Sociais das Imagens: modos de ver

Além de estarem amarradas a um tempo, um espaço, um contexto, um tempo histórico, as imagens nos museus não são passivos receptáculos de forças de fora delas para dentro delas. Elas também propõem formas de mundo, das imagens e ‘do real’, a todo tempo³⁷. As imagens atuam, são agentes sociais, com base nos valores atribuídos a elas durante e após o processo de inoperação e glorificação.

No campo da prática consciente da historiografia poética dos museus, como o Museu Municipal Atílio Rocco, dar a ver uma imagem, de um tipo, com um recorte de conteúdo em si e de tema expositivo, incorre automaticamente em não ter escolhido outra. Independente dos motivos atribuídos às escolhas ou não escolhas, à defesa ou à depreciação, “[à] perseguição ou destruição de certas imagens, em geral, correspondem a processos correlatos de promoção de outro tipo de imagens”³⁸. Ao mesmo tempo, as imagens tomadas para se dar a ver, para se incluir na exposição da política da poética visual dos museus, podem ser – como o próprio museu o é – instrumento pedagógico em sentido cívico, coletivo³⁹.

Isto posto, o que importa é que escolher o macacão e os troféus de Germano Schlögl – já inoperados e tornados objetos visuais – e não quaisquer outros itens deste



mesmo tema ou de outros inumeráveis e talvez ainda não pensados, guarda relações e retroalimenta práticas e interações no interior do corpo social, no mundo ‘do real’. Uma vez dada a ver, a imagem é ativa, afeta e é afetada. O macacão ainda é macacão, mas não é mais, é objeto visual que faz referência a um macacão em específico (e vice-versa) enquanto interage com a sociedade, com as vidas das pessoas, com os demais objetos inoperados e enunciadores de algo outro e ao mesmo tempo ensimesmado.

O complexo movimento gera uma ruptura, como aquela apontada por Márcio Selligman-Silva ao falar da exposição (do ato recortado de dar a ver) *Levantes*: uma ruptura no processo habitual que depende da montagem feita, ou “da curadoria correta das imagens”, nos termos do autor⁴⁰. A imagem nos permite olhar o mundo ‘do real’ no objeto capturado, inoperado e glorificado e ter dele – ‘do real’ – uma distância, porque o aspecto de realidade está desativado, como uma vacina com vírus inativado. A partir da distância, nos é facultado pensar, refletir acerca ‘do real’, sem precisar reagir a ele automática e rapidamente como ele exige todos os dias. “É justamente o olhar gorgóneo [ver pelo modo já inoperado e não se afetar tal como se estivesse operando] da fotografia que permite esse surpreender do real”⁴¹.

Como apontou Agamben, e com isso infiro, a arte – e a imagem – são constituídas deste potencial político “que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso”⁴². Dar a ver o macacão inoperado sem sua operação habitual possibilita dotá-lo de nova potência, sobretudo no espaço de poder e gestão de valores e cargas simbólicas que é o museu.

Afetações Sociais das Imagens: conteúdos, propostas e narrativas

Postas as coisas deste modo, cabe apontar – mas sem explorar com maior profundidade neste breve texto – que além de ativos culturais realizados exemplarmente nos museus, as imagens, o tudo ser tornado em imagem, não ocorre sem antes e ao mesmo tempo se levar em conta as narrativas e os conteúdos propostos nelas. Houve um tempo, sabemos, em que os museus eram um espaço do sagrado sem qualquer questionamento, com celebração pura e simples. O século XXI, afetado pelos movimentos socioculturais cada vez mais ativos desde o último quartel do século XX, não celebra em automático, fazendo muito mais um esforço de criticidade nos próprios campos dos saberes constituídos. A saber sobre estes movimentos: são especialmente organizações contra-hegemônicas que produziram e ainda produzem ruídos na hegemonia moderna eurocentrada, como as narrativas feministas, anticoloniais e antirracistas, que ocuparam a duras penas espaços de legitimação no cenário e na agenda públicos.

Isto tudo, dito do ponto de vista de um macacão e de troféus que fazem menção a um tipo de ídolo esportivo ‘do real’ fazendo uso de imagens-ídolos, dá conta



imediatamente do campo teórico. Para facilitar a reflexão sobre o empírico contemporâneo, recorro às demandas deste tempo: os marcadores sociais da diferença, sobretudo os da raça e do gênero.

Escolher objetos de cunho patriarcal, colonial e racista para torná-los um recorte das imagens mais refinadas do todo social, do “Povo”, gera narrativas violentas e, ainda, imagens – propriamente – também violentas, por exemplo. Representar os processos variados e multiformes dos afro-brasileiros em museus fazendo uso, mormente, de objetos de tortura que não mais torturam (porque inoperados) pode, mesmo assim, alimentar imagens simbólicas da tortura, que sustenta historicamente a segregação, o racismo e a violência contra os povos negros brasileiros.

Também, dar a ver o feminino por meio da submissão ao masculino – ou de certa complementação secundarizada dele – com o espaço doméstico, os cuidados para com a família, a execução de escolhas feitas por outrem em reproduções não críticas de museus-casa, como a sala de música inoperada e re-produzida no Museu Municipal Atílio Rocco [Fig. 6 a 8], tida como espaço de educação musical de crianças por suas mães, pode dar substancial conteúdo para a sustentação das desigualdades de gênero na atualidade.

227

[Fig.6] Sem título, 2021. Vista da exposição em estilo museu-casa, representando uma sala de música com móveis do fim do século XIX e primeira metade do século XX. Fotografia do autor



[Fig.7] Sem título, 2021. Vista da exposição em estilo museu-casa, representando uma sala de música com móveis do fim do século XIX e primeira metade do século XX. Fotografia do autor.



[Fig.8] Sem título, 2021. Vista da exposição em estilo museu-casa, representando uma sala de música com móveis do fim do século XIX e primeira metade do século XX. Fotografia do autor.

Sobretudo, recortar uma narrativa de elites regionais, elencando seus valores como de interesse público, agregando-os a coisas do mundo ‘do real’ e, depois, transformá-los em imagens do que se entende como a narrativa – poética, histórica, cultural – do todo coletivo, também é outra forma muito usada mundo afora, como no Museu Municipal Atílio Rocco. Este é um movimento que também oferece, no campo simbólico e imagético que, como vimos, interage profundamente com o campo político e social, sustentação para desigualdades, privilégios e segregações.

Ocorre que, neste ponto, conscientes das práticas inescapavelmente narrativas e políticas das imagens nos museus, parece essencial considerar uma dimensão apontada por Ulpiano Bezerra de Menezes: aquela entre o visível e o invisível, o que está dado na leitura e no encontro com as imagens e o jogo simbólico de poder e de discursos que leva uma imagem a ser dada a ver. Este jogo que, creio, pode muito bem ser lido como uma política cotidiana da prática cultural em sentido estrito, representa, nas palavras do autor:

“[...] o domínio do poder e do controle, o ver / ser visto, dar-se / não se dar a ver, os objetos de observação obrigatória assim como os tabus e segredos, as prescrições culturais e sociais e os critérios normativos de ostensão, ostentação ou discrição [...]”⁷⁴³.



E sobre esta relação entre poder político, negociações, discursos e as imagens feitas como ativos culturais, quase que automaticamente justificadas pela instituição que as expõe (os museus), também parece ideal que se saiba que, no mundo de cultura ocidental, dar sentido de imagem, portanto, dar a ver, à violência prática – e por que não também à simbólica por meio de uma formação racista, patriarcal, classista etc.? – é parte considerável da própria forja da cultura. É algo de retroalimentação. Desta forma, como estamos defendendo, e como pontua Marie-José Mondzain, “Quem recusaria hoje ver na imagem o instrumento de um poder sobre os corpos e os espíritos?”⁴⁴. E segue a autora, sublinhando a relação entre as imagens e a violência:

Este poder, concebido durante vinte séculos de cristianismo como libertador e redentor, é actualmente suspeito de ser o instrumento de estratégias alienantes e dominadoras. Consideramos então que a imagem “leva-ao-crime”, na medida em que qualquer homicídio parece ter encontrado o seu modelo nas ficções difundidas nos ecrãs. Os culpados dão-na como responsável. Mas quem são os culpados? Aqueles que matam ou aqueles que produzem e difundem as imagens⁴⁵?

As imagens estão já inseparáveis (se é que um dia o foram) das dinâmicas sociopolíticas, sendo devedoras e credoras uma da outra. Assim sendo, a realização de imagens nos museus não escapa à complexidade na qual se insere e, por conta disto mesmo, estão amarradas também aos problemas sociais e não só ao que se comemora em sociedade. O racismo e o patriarcado, por exemplo, não são apenas problemas do mundo ‘do real’, mas também das imagens realizadas nos museus, nunca de forma inocente ou descolada do entorno imediato e também dos mais longínquos, dado o mundo conectado e instantâneo.

Ao passo que as estatísticas de letalidade policial sobre jovens negros periféricos são alarmantes, por exemplo, os museus expõem a população afro-brasileira como algo que coubesse sob o rótulo de “escravos”. Ao mesmo tempo em que a média salarial de mulheres é inferior ao que recebem os homens, os museus costumam expor as mulheres como indivíduos secundários na narrativa tradicionalmente masculina. Isto sem dar cores aqui à interseccionalidade, o que faz de mulheres negras pessoas muito mais precarizadas.

E é exatamente neste sentido que pontuo aqui que os museus são máquinas de imagens e que, em sentido *lato*, isto não é obrigatoriamente uma operação de violência. Todavia, em sentido *stricto*, não se fazem imagens à toa, não se dão a ver algumas coisas e não outras por mero acaso, mas, isto sim, porque o “jogo de posições no sistema de artes” de Knauss ou a “íconosfera” de Meneses são uma dinâmica que influi diretamente. Dar a ver não é inocente e muito menos acaso. Dar a ver é discurso consciente e narrativa criada, forjada por agentes, por pessoas, que são afetadas dos seus saberes, lugares sociais e experiências singulares, coisas estas que escorrem por sobre as imagens penduradas em paredes para compor narrativas institucionais.



Considerações Finais

Não cumpro aqui estender este tema porque a proposta é justamente a reflexão sobre a produção de imagens, mas estes exemplos (da violência racista e/ou patriarcal), como os movimentos contraproducentes a eles, atuantes no século XXI, dão conta de demonstrar como objetos, imagens produzidas, narrativas operacionalizadas conscientemente e o apelo ao coletivo interferem ativamente e conversam constantemente com as práticas políticas. O mundo das imagens produzidas à exaustão no patrimônio em sentido estrito não é mera fruição ou mera “arte pela arte”, mas, isto sim, um modo de ser, estar, interpretar e propor o mundo que tem formas variadas de ressonância no mundo ‘do real’. É por isso que a máquina da política da poética visual dos museus precisa ser acompanhada e profundamente observada. Porque ela afeta a vida e as imagens dela e sobre ela.

A vida das imagens e as imagens da vida atuantes nos museus são sintomas de cada período, cabendo aos estudiosos do tema, infiro, debruçar-se sobre esta complexa existência e ação, se assim desejarem. O campo é rico, propositor de dilemas e com muito o que se explorar, especialmente por serem os museus instituições de proposta *ad infinitum*. Como comentou Francielly Dossin sobre o campo de estudos contemporâneo que se detém em desconstruir as formas como as narrativas foram “montadas”, usando a ideia de Didi-Huberman:

A desconstrução procura demonstrar e desessencializar um determinado constructo social, mostrando que ele não é inevitável. Uma vez que o regime de representação racializado, produtor de estereótipos, age justamente em direção à essencialização, a desconstrução parece ser o caminho mais adequado para enfrentar essas representações enviesadas, pois pode desvelar os meios pelos quais foram construídas e apontar possibilidades de ressignificação a partir de novas montagens.⁴⁶

À vida das imagens e as imagens da vida, dadas a ver, são essenciais o cuidado e a cautela ao se lerem os museus e os patrimônios, dado que estes fazem uso quase que indiscriminado, mas não sem intenções da visualidade e da visibilidade. E, com as ideias propostas neste texto, se cumpre fazer uma menção à dinâmica tão silenciosa e tão potente realizada em todos os museus e, em sentido expandido, em toda a cultura ocidentalizada, que se serve ao mesmo passo em que dá a servir as imagens.

Por fim, é bom sublinhar que as imagens nos museus não operam apenas no campo da imagem, mas interagem com temas e pretensões outras, como de memória (lembança e esquecimento); de registro formal; de validação e dignificação de narrativas, nomes e acontecimentos; de criação, manutenção e atualização de coisas tomadas em sentido coletivo; de classificação de saberes aceitos ou não; de experimentação de comportamentos normalizados ou desviantes, entre outros, o que enriquece e complexifica o campo, mas isto é tema para outras reflexões.



Notas e bibliografia

- ¹ CHOAY, François. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 97.
- ² SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cultura Visual e Patrimônio. In: CARVALHO, Aline; MENEGHELLO, Cristina. **Dicionário Temático de Patrimônio: debates contemporâneos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020, p.120.
- ³ SMITH, Laurajane. **Uses of Heritage**. New York: Routledge, 2006.
- ⁴ CHOAY, *op. cit.*, p. 12.
- ⁵ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual” (versão 2, 14/06/2005). In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56.
- ⁶ OYÉWÚMÍ, Oyèrónkẹ́. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (Eds.). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento, p. 9.
- ⁷ MENESES, *op. cit.*, p. 2.
- ⁸ KNAUSS, Paulo. O Desafio de Fazer História com Imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006, p. 108.
- ⁹ AGAMBEN, Giorgio. El Yo, El Ojo, La Voz. In: **La Potencia del Pensamiento**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 115-136; p. 116-119.
- ¹⁰ CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 15.
- ¹¹ CRARY, *op. cit.*, p. 73.
- ¹² CRARY, *op. cit.*, p.74.
- ¹³ Em alemão, *Bücherverbrennung* designa a queima de livros. Nos meses de maio e junho de 1933, após a ascensão de Adolf Hitler ao poder, milhares de livros foram queimados em cidades como Berlim e Munique, em forma de censura a determinadas formas de conhecimento.
- ¹⁴ Em alemão, *Kristallnacht* designa *Noite dos Cristais*. Em novembro de 1938, na noite entre os dias 9 e 10, uma onda de violência antissemita tratou de destruir sinagogas, casas e propriedades empresariais de judeus, deixando as ruas cobertas por cacos de vidro.
- ¹⁵ CRARY, *op. cit.*, p. 12.
- ¹⁶ CRARY, *op. cit.*, p. 13.
- ¹⁷ KNAUSS, *op. cit.*, p. 99.
- ¹⁸ BRITTO, Márcio Marchesini de. Entrevista concedida a Luciano Chinda Doarte, em 4 de fevereiro de 2021, para o projeto alusivo ao Centenário de Nascimento de Ernani Zetola. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco, p. 1-2.
- ¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação. In **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. P. 58-71. Recurso digital, p. 65.
- ²⁰ AGAMBEN, Giorgio. Arte, Inoperatividade, Política. In: MARRAMAO, Giacomo; RANCIÈRE, Jacques; SLOTERDIJK, Peter. **Política**. Porto: Serralves, 2007, p. 45.
- ²¹ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 47.
- ²² RUFER, Mario. Nación e Condición Poscolonial: sobre memoria y exclusión em los usos del pasado. In: BIDASECA, Karina (Coord.). **Genealogías Críticas de la Colonialidad em América, África, Oriente**. Buenos Aires: CLACSO, 2016, p. 275.
- ²³ AGAMBEN, Giorgio. O Que é um Povo? In: **Meios Sem Fim: notas sobre a política**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. P. 35-40.
- ²⁴ SANTIAGO JÚNIOR, *op.cit.*, p.120.
- ²⁵ MENESES, *op. cit.*, p. 7.
- ²⁶ Carreteras eram veículos de passeio adaptados para competições de corridas, para o que eram – os carros comuns de passeio – cortados, “envenenados”, recebendo melhor desempenho de velocidade e estabilidade. Este tipo de competição foi marcadamente realizado na região Sul do Brasil na metade do século XX.
- ²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, Remontagem (do Tempo). **Caderno de Leituras** – n. 47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016, p. 3.



- ²⁸ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 6.
- ²⁹ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 4.
- ³⁰ POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- ³¹ POLLAK, *op. cit.*, p. 10.
- ³² KNAUSS, Paulo. Arte e Política: imagem e cultura visual. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. **História e Arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 55-64. P. 57.
- ³³ KNAUSS, *op. cit.*, p. 59.
- ³⁴ KNAUSS, *op. cit.*, p. 61.
- ³⁵ MENESES, *op. cit.*, p. 1.
- ³⁶ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *op. cit.*, p. 120.
- ³⁷ MENESES, *op. cit.*, p. 6; KNAUSS, Paulo. *op. cit.*, p. 100.
- ³⁸ KNAUSS, *op. cit.*, p. 63.
- ³⁹ KNAUSS, *op. cit.*, p. 63.
- ⁴⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Toda Política é Política das Imagens. In: KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius; SEREZA, Luiz Carlos. **Arte & Violências**. São Paulo: Intermeios, 2020, p. 162.
- ⁴¹ SELIGMANN-SILVA, *op. cit.*, p. 168.
- ⁴² AGAMBEN, *op. cit.*, p. 49.
- ⁴³ MENESES, *op. cit.*, p. 2.
- ⁴⁴ MONDZAIN, Marie-José. **A Imagem Pode Matar?** Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 11.
- ⁴⁵ MONDZAIN, *op. cit.*, p. 11.
- ⁴⁶ DOSSIN, Francielly Rocha. Sobre o regime de visualidade racializado e a violência da imageria racista: notas para os estudos da imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 651-377, dez. 2018, p. 365.

Artigo enviado para publicação: 26/08/2021

Artigo aceito para publicação: 17/11/2021



Considerações acerca da Desterritorialização da Antiga Matriz da Sé de São Paulo | Karin Philippov

Pós-Doutoranda em Artes Visuais LA-UNESP | philippov@uol.com.br

Resumo: Até chegar a atual conformação da Catedral da Sé de São Paulo, a matriz passou por sucessivas reformas que proporcionaram a consequente territorialização e desterritorialização de seu conjunto, processo esse que envolve tanto sua estrutura arquitetônica, quanto seus bens móveis sacros, aqui exemplificados por seus retábulos, esculturas e pinturas, que são transferidos para os Museus de Arte Sacra de São Paulo e Paulista da Universidade de São Paulo, bem como para outras igrejas paulistanas. Considerando-se, então, sua demolição no ano de 1912, para que a atual catedral tivesse sua construção iniciada, observa-se ainda na mudança de endereço do templo uma nova conformação territorial, abrangendo a nova orientação espacial da própria fachada, que passa a ser voltada para a Sé de Roma, estabelecendo, portanto, um vínculo importante com os preceitos Ultramontanos, dos quais a Igreja se torna tributária, ao implantar não apenas a arquitetura neogótica, como também novas conformações visuais para esculturas, pinturas e retabulística atreladas aos mesmos preceitos. Portanto, o presente artigo visa analisar esse processo de territorialização e desterritorialização, problematizando-o dentro de uma perspectiva patrimonial eclesiástica ocorrida na cidade de São Paulo, na virada do século XX.

Palavras-chave: Catedral da Sé; Territorialização; Patrimônio; Arquitetura Neogótica; Igreja Ultramontana

Considerations about the Deterritorialization of the São Paulo's Old Mother Church.

Abstract. Until arriving at the present conformation of the Sé Cathedral of São Paulo, the Mother Church underwent through successive reforms that provided with the consequent territorialization and deterritorialization of its complex. This process involves both its architectonic structure and its sacred movable assets, here exemplified by its retables, sculptures and paintings, that are transferred to the São Paulo Sacred Art Museum and to The Paulista Museum of the University of São Paulo, as well as to other Paulista churches. Thus, considering its demolishing in 1912 for the present Cathedral to be built, one yet observes the changing of address of the temple, a new territorial conformation, which encompasses the new façade orientation to the Vatican, in Rome. This establishes, furthermore, an important connection with the Ultramontane precepts, of which the Church becomes tributary, by implanting not only the Neogothic architecture, but also brings new visual conformations to sculptures, paintings and retables drawn to the same precepts. Furthermore, the present paper aims at analyzing this territorialization and deterritorialization process, by problematizing it into an ecclesiastical patrimony perspective occurred in the city of São Paulo, at the turn of the 20th century.

Key-Words: Sé Cathedral; Territorialization; Patrimony; Neogothic Architecture; Ultramontane Church



Introdução:

A atual Catedral Metropolitana da Sé de São Paulo, somente concluída após a década de 1970, após inúmeros atrasos, interrupções e incertezas causadas por duas guerras mundiais, entre 1914-1918 e 1939-1945, duas revoluções, em 1924 e 1932, crise do café de 1929 e gripe espanhola de 1918, possui uma longuíssima história que começa no século XVI, quando os 140 habitantes não indígenas que aqui viviam assinam uma petição pedindo à Coroa portuguesa a construção de uma igreja matriz, no ano de 1588. Ao longo dos séculos, então, a antiga matriz construída em taipa e arquitetura colonial passa por sucessivas reformas e reconstruções até sua demolição definitiva, no ano de 1912. O presente estudo visa analisar os sentidos da territorialização e da desterritorialização dessa construção no centro histórico de São Paulo, compreendendo os mecanismos desse processo, que englobam a “iconoclastia de substituição do edifício”¹, que da linguagem colonial em taipa passa à arquitetura neogótica.

Assim, observa-se um contínuo processo de territorialização e desterritorialização na história de longa duração da Catedral da Sé, processo esse de renovação da memória patrimonial do templo monumento de fé. Mas como esse processo ocorre e por quê? Quais os sentidos dessa transformação? Em primeiro lugar, é necessário que se percebam os meandros históricos, políticos e teológicos dessa história para que se compreendam seus sentidos.

O histórico da construção, primeira parte desse estudo, traz detalhes do processo de territorialização e desterritorialização da matriz, em um caminho que parte da taipa colonial à catedral neogótica atual. Nesse processo de longa duração, investigam-se os mecanismos iconoclastas de substituição da antiga matriz, a fim de ressaltar questões relativas à construção da cidade de São Paulo, partindo-se da Vila de São Paulo de Piratininga até a atual cidade, sede da Arquidiocese desde 1908, quando Dom Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938)² se torna o primeiro arcebispo da cidade.

A segunda parte contribui analisando os meandros dessas transformações, ocorridas não apenas no templo, como também na tipologia imagética de suas representações. Buscam-se compreender os mecanismos das transformações histórico-políticas e teológicas pelas quais a matriz passa até chegar a Catedral da Sé, ou seja, de uma construção em taipa oriunda do momento do Padroado, passa-se à Reforma Ultramontana ocorrida na Primeira República, momento em que Dom Duarte busca alinhar a Igreja ao Estado na projeção da inauguração da catedral no ano de 1922, centenário da Independência do Brasil, fato que não ocorre.

A terceira e última parte do presente estudo revela a desterritorialização e territorialização de alguns dos bens móveis da antiga matriz, a fim de revelar aspectos das transferências dos mesmos para o Museu de Arte Sacra de São Paulo, antigo Museu da Cúria³, e para o Museu Paulista da Universidade de São Paulo, além da Igreja da Imaculada Conceição dos Capuchinhos, construção de arquitetura



revivalista/historicista, que recebe o retábulo-mor da antiga matriz, após reforma e readequação.

Histórico da Construção:

No ano de 1588, 34 anos após a fundação da Vila de São Paulo de Piratininga, em 1554, pelos jesuítas, os 140 habitantes não indígenas do pequeno arrabalde assinam uma petição à Coroa portuguesa⁴, para que tivessem uma igreja matriz que não pertencesse aos clérigos jesuítas⁵. Aliás, na contagem dos 140 habitantes da vila incluem-se os próprios jesuítas⁶. A ideia da construção da matriz surge não apenas da necessidade de se ter uma igreja aberta à população local, como também visa estimular o crescimento e o desenvolvimento econômico e populacional da vila naquele momento, pois era necessário incrementar o contingente populacional da vila para que os indígenas perdessem poder e território diante dos portugueses. A implantação de uma matriz, nesse contexto, permite a territorialização e a articulação do espaço urbano, embora ainda incipiente no século XVI.

Assim, em 07 de fevereiro de 1588, surgem as primeiras ideias da construção da matriz e da vinda de um pároco para administrar os sacramentos⁷. Entre muitas idas e vindas de um longo processo, somente dez anos mais tarde, em 1598, a matriz começa efetivamente a ser construída, sem a participação dos jesuítas, por esses estarem envolvidos no controle dos indígenas aprisionados em guerras violentas, tanto pelos jesuítas, quanto pelos portugueses aqui residentes. Nesse arco temporal de dez anos, a matriz passa por construções e reconstruções, além de receber seu primeiro pároco efetivo, Padre Lourenço Dias Machado, que chega em 1591. O pároco é responsável pela construção do altar-mor da matriz e, por não receber a cônica a que tinha direito, abandona o posto voltando para Portugal dois anos mais tarde, após várias discussões com a Coroa, que o ignora por completo. Salientam-se, ainda, as precárias condições de falta de mão de obra e do abandono da vila por parte dos habitantes envolvidos nas guerras contra os indígenas nesse momento.

No longo processo de construção e territorialização da edificação, a escolha do lugar não é aleatória, pois se define seu posicionamento “entre as casas de Diogo Teixeira e André Mendes”⁸. Existe, portanto, um direcionamento político específico no assentamento da matriz, pois ambos eram envolvidos ativamente com a Câmara naquele momento. Além disso, Diogo Teixeira e André Mendes atuavam com outros portugueses ali instalados na vila, na captura de indígenas durante as expedições realizadas em busca de ouro e pedras preciosas pelo interior do Brasil.

Não obstante todas as dificuldades de escassez de mão de obra para a construção da nova matriz, dificuldades essas relativas à falta de quem produzisse as telhas para cobrir a edificação durante a administração do referido pároco, a Câmara determina a construção da matriz “a quatro reaes o taipal”, comprometendo-se nessa obra os



construtores de então, Luiz Alvares e Domingos Luiz, possivelmente o mesmo Domingos Luiz que edificara a igreja da Luz⁹. Arroyo mostra a existência de mestres taapeiros atuando na construção da Vila de São Paulo de Piratininga, fato que revela um mercado de construção, ainda que incipiente. Além de determinar o preço a ser pago pela obra em taipa, a Câmara ainda contrata os mestres taapeiros para executarem a construção das paredes do corpo e da capela da nova igreja.

Entretanto, como a primeira capela erigida pelo pároco Lourenço Dias Machado não resiste à ação do tempo, no ano de 1598 uma nova igreja é iniciada no mesmo local, “pois ali haviam sido enterrados alguns moradores da vila”¹⁰ e os próprios moradores passam a ajudar na construção dessa nova edificação. Ressalta-se que os enterramentos aconteciam dentro das igrejas, por não haver cemitérios na Vila de São Paulo de Piratininga naquele momento. Com o passar dos anos, novos padres foram surgindo na condução das atividades sacramentais do templo, porém, as condições de conservação e de construção da nova matriz pareciam não surtir bons resultados.

Na virada para o século XVII, no ano de 1600, a situação da matriz era muito precária devido ao abandono quase completo da construção. A custosa madeira destinada à construção permanece ao relento e quase apodrece. Com isso, a Câmara determina que escravos pertencentes aos habitantes, pois não havia indígenas para atuarem na construção¹¹, bem como a população, atuem na construção da matriz, agora interditada pela Câmara¹²; e, em 1609, faltavam portas e janelas. Entretanto, a população se revolta ao lhe serem pedidos mais fundos para a finalização da infundável obra e, somente em 1612, a Matriz é inaugurada, após muitos atrasos e interrupções¹³.

Com o passar do século XVII e a virada para o XVIII, São Paulo se torna cidade a partir de um novo pedido direcionado à Coroa, pedido esse que incluía igualmente a criação do bispado de São Paulo. De fato, em 1711, a Vila de São Paulo de Piratininga cede lugar à criação da Cidade de São Paulo, marcando a territorialização definitiva da nova urbe, ainda que pequena e modesta. Com isso, a já antiga matriz passa a necessitar de novas reformas de ampliação e conservação, bem como passa a receber novos altares e imagens. Embora não mude de endereço, a matriz se desterritorializa e reterritorializa constantemente, e, primeiramente localizada entre as casas dos camaristas Diogo Teixeira e André Mendes, agora passa a integrar o espaço urbano, além de se tornar patrimônio da nova cidade.

O bispado de São Paulo é criado apenas mais de trinta anos depois pela bula *Candor Lucis Aeternae*, em 23 de dezembro de 1745, data em que o primeiro bispo de São Paulo, Dom Bernardo Rodrigues Nogueira (1695-1748), entra solenemente na cidade de São Paulo, porém na Igreja de São Pedro¹⁴. A menção à Igreja de São Pedro dos Clérigos se dá devido ao estado de ruína em que a matriz se encontrava desde 1741, o que impossibilitava a realização de qualquer ato religioso, ainda segundo Arroyo¹⁵. Quanto à localização da matriz durante o século XVIII, o autor propõe que



tenha sempre sido no mesmo local, pois uma nova reconstrução da matriz tem início a partir de 1745, com fachada assinada pelo ex-escravo e arquiteto prático Mestre Pedreiro Joaquim Pinto de Oliveira (1721-1811), conhecido como Tebas¹⁶. Aliás, aponta-se que Tebas teria sido o construtor da torre¹⁷ da nova Matriz da Sé¹⁸. Assim, propõe-se nessa nova construção uma afirmação territorial na crescente cidade de São Paulo e sua existência em perpendicular à antiga Igreja de São Pedro dos Clérigos¹⁹.

Em se tratando das ressignificações desse patrimônio eclesiástico e de sua territorialização e desterritorialização, propõe-se um mecanismo contínuo de “iconoclastia de substituição”, tal qual David Morgan²⁰ define. Ao se demolir um edifício eclesiástico antigo para a construção de um novo, mesmo que isso aconteça exatamente no mesmo endereço, como se observa ao longo dos séculos, a Matriz da Sé vai ganhando novos contornos que surgem desde a primeira ermida até o século XVIII, quando a cidade de São Paulo ganha um bispado próprio e quando começa a avançar econômica e politicamente falando. As territorializações e desterritorializações acontecem de maneira contínua na cidade de São Paulo, com o avançar do tempo. Cumpre ressaltar, nesse processo histórico de longa duração, a questão do poder devido à glorificação dessa matriz no tecido urbano paulista.

A criação do bispado de São Paulo e a chegada de Dom Bernardo Rodrigues Nogueira, que faz sua entrada na Igreja de São Pedro dos Clérigos, devido às péssimas condições de conservação da antiga matriz, fazem com que o novo bispo determine a reconstrução da mesma, que é concluída em 1764²¹. Nessa nova reconstrução, propõe-se um novo tipo de territorialização, no qual o templo religioso agora se torna matriz do bispado recém-criado. Assim, propõe-se a afirmação de mais um novo processo de territorialização e desterritorialização da antiga matriz, pois, mesmo mantendo a arquitetura colonial desde o início, cada construção e reconstrução feita produz resultados distintos para a matriz, gerando transformações advindas das alterações de gosto e do capital empregado, muito embora a Igreja seja regida pelo regime do Padroado até o século XIX, quando a Primeira República laiciza o Estado, pela Constituição de 1891 e a Reforma Ultramontana ou Romanizadora se instala em São Paulo. Salienta-se igualmente o crescimento da cidade de São Paulo e as reformas urbanísticas que começam a acontecer no século XIX, propiciadas pelo capital cafeeiro.

No ano de 1888, o então nono bispo de São Paulo, Dom Lino Deodato Rodrigues de Carvalho (1826-1894), cuja administração inicia em 1871 e termina em 1894, participa de uma reunião, na qual se discute a construção de uma nova catedral, com a seguinte pauta: “o conjunto da Velha Sé, sólida na construção, mas alterada por várias reformas; o seu local, e a urgência de, em São Paulo, no seu vasto desenvolvimento, poder abrir novas avenidas, esmerando-se pelo urbanismo da cidade”²².



Nessa reunião surge pela primeira vez a ideia de se alterar o local da nova construção, pois as reformas urbanísticas da região central se tornam cada vez mais prementes, em função da expansão territorial da cidade, agora governada e administrada pelo crescente capital cafeeiro. Assim, surge o primeiro projeto para essa nova catedral desterritorializada de seu endereço original, pelo projeto do arquiteto Jules-Victor-André Martin (1832-1906), que projeta a nova catedral na antiga Praça dos Curros²³, hoje Praça da República. Entretanto, esse projeto já havia sido tratado anteriormente no manuscrito Livro da Sé:

Em 1874, a decisão de construir uma nova igreja matriz para São Paulo aparece num livro manuscrito chamado Livro da Sé. Justifica-se o projeto pela doação de um terreno na Praça dos Curros, a atual Praça da República, para a nova matriz da cidade. O governo provincial autoriza a realização de uma loteria para a arrecadação de fundos para a construção. As anotações do Livro nos contam que houve várias idas e vindas nestas realizações, e o dinheiro arrecadado na loteria e em doações começa a ser contabilizado²⁴.

Desse modo, tem-se a idealização de um projeto a ser realizado em um terreno praticamente fora dos limites da cidade de São Paulo, projeto esse que não é levado adiante, conforme Ney de Souza revela:

O senador José Luís de Almeida Nogueira na sua mensagem enviada ao Senado fixava pontos para que a Velha Sé não fosse demolida, antes que a Nova fosse terminada. Afirmava o senador que a indenização pelo imóvel demolido seria equivalente ao total da construção da Nova Catedral; que a fiscalização da Nova construção fosse feita pela autoridade eclesiástica.

Esta era a opinião e o desejo do senador que ainda vivia no tempo do padroado régio, a quem competia tais compromissos. A primeira decepção sofrida na iniciativa foi a perda da soma de uma loteria concedida pelo governo imperial para a Nova Catedral. Era costume conceder loterias em benefícios de obras pias, colégios e igrejas. Tal disposição já era registrada desde 1815 até a última para a Nova Catedral. Caíndo o Império (1889) o governador do Estado de São Paulo, Prudente José de Moraes Barros, apoderou-se desta loteria, aplicando-a na construção da Escola Normal na Praça da República. Afirmava o governador que a igreja teria outros meios para construir o seu templo e que ele se sentia feliz por lançar a primeira pedra do primeiro templo de ensino²⁵.

Assim, diante do confisco e desvio de função da loteria arrecadadora de verba, o projeto de construção da nova Catedral da Sé emperra e uma carta de protesto redigida pela Diocese de São Paulo é enviada ao governador Prudente José de Moraes Barros (1841-1902), sem que a quantia arrecadada fosse devolvida, de fato. Somente em 20 de novembro de 1909, o governador Manuel Joaquim de Albuquerque Lins (1852-1926) devolve “800 contos de reis em títulos de dívida pública”²⁶. A devolução, aliás, se dá ao arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, que havia se tornado primeiro arcebispo de São Paulo no ano anterior, em 1908.

A partir, então, da administração de Dom Duarte, a situação das igrejas paulistanas muda. Com sua forte atuação e pulso firme, o arcebispo se torna responsável pelas transformações profundas na cidade de São Paulo, transformações



essas relativas ao patrimônio eclesiástico e sua nova territorialização. Novas igrejas são construídas, reconstruídas e/ou reformadas em um amplo processo iconoclasta de substituição das antigas igrejas e capelas de arquitetura colonial em taipa, que passam a ser erigidas com arquitetura historicista/revivalista em tijolos e movidas à luz elétrica. Dom Duarte institui, na cidade de São Paulo, a Reforma Ultramontana ou Romanizadora, reforma essa que já havia dado seus primeiros passos com bispos anteriores, como Dom Lino Deodato, mas que, com sua firme administração arcebispal, os novos templos que surgem na paisagem urbana tornam-se demarcadores do território urbano, por suas torres altas serem vistas de longe e por estarem construídas em pontos estratégicos da cidade de São Paulo. Exemplos disso são a Igreja de Santa Cecília e São José²⁷ e a Igreja de Nossa Senhora da Consolação e São João Batista²⁸, ambas construídas em antigos caminhos, muitas vezes indígenas, como o de Piques, e que, apropriados pela estrutura urbana, levam do interior paulista a São Paulo, favorecendo, desse modo, a circulação de pessoas, ideias, bens de consumo e café, apesar das estradas de ferro existentes nesse momento. Assim, as pessoas saíam de São Paulo e voltavam passando pelas igrejas ali localizadas, e as torres dessas igrejas serviam de demarcadores territoriais urbanos, pelos quais os fiéis se orientavam geograficamente.

239

O exemplo máximo do projeto eclesiástico de Dom Duarte Leopoldo e Silva, nesse contexto, passa a ser a nova Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Assunção, ou Catedral da Sé, cujo projeto é refeito e para o qual concentra todos os esforços. Então, de 1874 a 1911, poucos avanços são empreendidos para a construção da nova catedral, tendo o primeiro projeto fracassado. Entretanto, Dom Duarte acalenta o sonho de ver o apogeu de seu arcebisado na construção da nova catedral. Ressalta-se, nesse arco temporal compreendido entre 1874 e 1908, quando Dom Duarte assume o arcebisado, o fracasso das tentativas de se fazer algo a respeito, pois:

[...] o projeto da Catedral foi apenas acalentado nos curtos bispados de Dom Joaquim Arcoverde (1894-1897) e de Dom Antônio Candido Alvarenga (1899-1903). O curto bispado de Dom José de Camargo Barros (1904-1906) teve uma pequena iniciativa em relação às obras. Caberia a Dom Duarte realizar o plano de erguer a Catedral de São Paulo²⁹.

Desse modo, no ano de 1911, após a cidade de São Paulo ter se tornado sede da Arquidiocese desde 1908, Dom Duarte assume para si o projeto da construção da nova catedral, tornando o projeto sua “missão espiritual”³⁰. Vermeersch revela a existência do relato do arcebispo no Livro da Sé de 1911. Nele, Dom Duarte revela um sonho que teria tido de construir uma catedral gótica, estilo arquitetônico do novo e definitivo projeto. Assim, após muitas idas e vindas, o arcebispo consegue levar seu sonho e “missão espiritual”³¹ adiante. Mas, para a concretização de seu projeto máximo, o antigo terreno na Praça da República não mais existia, pois a Escola Normal já havia sido construída no local, no ano de 1894, com a loteria de 1874.



Tornou-se necessária a escolha de um novo local: a antiga Praça da Sé. Para que a nova catedral fosse construída, toda a praça é remodelada, várias antigas construções são demolidas, inclusive a própria matriz, fato que causa indignação e polêmica, pois parte dos paulistanos desaprovam a ideia.

Além disso, nesse momento, a Praça da Sé passa por profundas transformações que causam outras demolições além da antiga matriz, como casas e comércios, bem como a Igreja de São Pedro dos Clérigos, o Recolhimento de Santa Teresa, o Convento do Carmo e a Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo. As ruas do entorno são alargadas, o traçado dos arruamentos é alterado para bem acomodar a nova cidade moderna, construída em adequação ao enriquecimento da cidade pelo capital cafeeiro³². Assim, a velha São Paulo colonial de ruas estreitas e com modestas construções erguidas em taipa se torna moderna, feita em tijolos, movida à luz elétrica e com linguagem historicista/revivalista. A cidade se agiganta adequando-se à nova territorialização moderna de São Paulo, regida pela luz e pelas linhas de bonde. Nesse sentido, Mateus Rosada propõe:

Fazia-se necessário ter uma igreja bem apresentável e, à medida que o povoado se desenvolvesse, suas igrejas deveriam demonstrar a riqueza do local. Se a primitiva ermida não correspondesse ao padrão de progresso da cidade, seria demolida para dar lugar a um novo templo que fosse mais condizente à situação e ao porte da povoação, conforme o pensamento da época³³.

O projeto duartino, então, se adapta aos preceitos europeizantes dessa nova urbe, bem como responde integralmente aos anseios da Sé e sua Reforma Ultramontana destinada a ajustar as condutas da Igreja no Brasil, incluindo São Paulo. Assim, o novo território da cidade surge e a nova Catedral da Sé, projetada para ser vista de todos os cantos da cidade, vai ganhando terreno no imaginário do arcebispo. De um sonho que Dom Duarte teria tido, o novo projeto se funda pelos enormes esforços do arcebispo para a realização do mesmo.

No ano seguinte, Dom Duarte reúne no Palácio São Luiz, em 25 de janeiro de 1912, data do 358º aniversário da fundação de São Paulo, um grupo formado “pelos representantes mais notáveis das famílias paulistas”³⁴, a fim de lhes anunciar seu novo projeto em um discurso:

Se os templos se edificam mais para os homens do que para Deus, que, colocado no santuário da sua inesgotável riqueza, nada reclama da nossa abundância, nós, católicos e paulistas, queremos uma catedral que seja um monumento de fé e um atestado da nossa grandeza, que seja uma escola de arte e um estímulo a pensamentos mais nobres e mais elevados, queremos uma catedral opulenta que, testemunhando a fartura de nossos recursos materiais, seja também um hino de ação de graças a Deus Nosso Senhor.

Saibam os paulistas de amanhã que a fibra do bandeirante, lutador e intímoro nas asperezas das selvas, não se enfraqueceu nos confortos da vida moderna, como não se entibiou a sua fé nos esplendores da ciência e da civilização.

Por uma lei histórica e fatal, São Paulo, que há de sempre caminhar na vanguarda, tem a cumprir uma missão política e



social, e a sua hegemonia, civil e religiosa, já não pode ser contestada.

Pois bem, o monumento artístico, que breve há de se erguer, na colina do venerando padre Anchieta, há de ser o selo dessa imensa e poderosa grandeza, e eu me ponho à frente desse tentâmen, com todo o calor da minha fé cristã, e com todo o entusiasmo da minha alma de paulista³⁵.

Cumprido salientar no discurso de Dom Duarte o desejo de construir uma catedral que seja “um monumento de fé e um atestado de nossa grandeza, que seja uma escola de arte [...] uma catedral opulenta”³⁶, isto é, sua opção pelo Gótico se atrela às questões de grandeza e de piedade, ao mesmo tempo³⁷. Nesse processo de reconstrução territorial da nova catedral, Dom Duarte afirma-se de maneira inflamada como líder de uma “missão espiritual”³⁸ do projeto e das iniciativas da construção da nova catedral.

Assim, a partir do sonho que teria tido acerca de um templo gótico em terras bandeirantes, Dom Duarte e sua Comissão de Obras escolhem o projeto do engenheiro e arquiteto alemão Maximilian Emil Hehl (1861-1916)³⁹.

Na sequência dos documentos do Arquivo da Cúria, no Livro numerado 23, com o título de Atas de Comissões de Obras, Adolpho Augusto Pinto, nomeado secretário de Dom Duarte na Primeira Sessão do Conselho Geral das Obras da Nova Catedral de São Paulo, reproduz o discurso do Arcebispo nesta ocasião, em fevereiro de 1912. Dom Duarte justifica o Neogótico do projeto de Hehl em duas direções: a primeira, que este estilo teria se desenvolvido junto com as devoções marianas (a Sé de São Paulo é dedicada a Nossa Senhora da Assunção) e a segunda, que tal partido arquitetônico seria condizente com a «modernidade» da São Paulo surgida com as grandes modificações do café, da imigração e da ferrovia. Apesar de ser um estilo histórico, de citação de séculos passados, o Gótico, para Dom Duarte, nunca teria deixado de ser belo, elegante e piedoso⁴⁰.

A opção pelo projeto neogótico de Hehl se atrela a algumas questões relativas ao gosto da época, haja vista que há várias igrejas sendo construídas no Brasil e na Europa nesse momento, seguindo o referido estilo. Evoca-se também o passado glorioso das catedrais medievais, erguidas com todo fausto e “nobreza de elementos do estilo, como as ogivas e os vitrais”⁴¹. Ainda em relação à Comissão de Obras da nova Catedral da Sé, Monsenhor Sylvio de Moraes Mattos, assistente de Dom Duarte Leopoldo e Silva, aponta:

Na ocasião, o Arcebispo metropolitano nomeou uma Comissão Executiva, encarregada de dirigir as obras do novo templo. Presidida pelo Conde de Prates, esta comissão compunha-se de senhores da alta sociedade com influências políticas e de alto poder aquisitivo – condes, doutores, barões e coronéis. Entre as principais questões a serem administradas, estavam o local, os recursos e o projeto do templo⁴².

Nessa nova territorialização da Catedral da Sé, tanto se fundem elementos historicizados oriundos do resgate historicista/revivalista exemplificado pelo Neogótico, quanto se cria um novo discurso de modernidade vinculado ao progresso e crescimento de São Paulo, ambos propiciados pelo capital cafeeiro e pela ferrovia. Em tal discurso, salienta-se o combate ao passado colonial erigido em taipa, considerado atrasado pelos barões do café desejosos de uma urbe moderna e moldada



ao gosto europeu do momento e livre, portanto, de qualquer reminiscência da territorialização colonial. Assim, ao invocar “a fibra do bandeirante, lutador e intemorato nas asperezas das selvas, [que] não se enfraqueceu nos confortos da vida moderna (...)”⁴³, Dom Duarte busca na figura do herói paulista a justificativa para a construção da nova catedral, propondo uma nova territorialização eclesíastica e urbana baseada na construção de uma narrativa histórica que se faz pela figura do herói e pela força motriz do paulista moderno, personagem de suma importância para o desenvolvimento de São Paulo, não obstante sua laicidade constitucional republicana.

Hehl, então, executa um projeto de gosto eclético mesclando a arquitetura gótica em sua vertente neogótica aos elementos da flora e da fauna brasileiras, questão essa que define a mais nova territorialização da nova catedral. Assim que o projeto é concluído, Hehl modifica-o várias vezes antes de levá-lo à Europa, a fim de submeter “seus planos à crítica dos mais autorizados mestres da Europa”⁴⁴. No entanto, não se sabe quem seriam esses mestres até o presente momento, pois não há menção aos nomes na documentação⁴⁵. Hehl falece em 1916, antes mesmo de ver a obra concluída, mas a planta passa por ajustes três anos antes, em 1913, quando “o arquiteto e paisagista francês Bouvard”⁴⁶ analisa o projeto. Após sua morte, o também engenheiro e professor da Escola Politécnica, Jorge Krugt (1887-1946), assume a obra até 1919, quando Alexandre Albuquerque (1880-1940) se responsabiliza pela construção até 1940, ano em que morre. Dom Duarte havia falecido dois anos antes, em 1938, e Dom José Gaspar de Afonseca e Silva (1901-1943) nomeia outros dois arquitetos: Nicolau Henrique Longo (1940-1950) e Luís de Anhaia Melo (1950-1954). A construção da nova Catedral da Sé leva décadas para ser concluída, apesar de ser inaugurada inacabada nas comemorações do IV Centenário da Fundação de São Paulo, em 25 de janeiro de 1954. A conclusão definitiva da catedral não havia ocorrido até o final da década de 90, faltando elementos das torres⁴⁷.

Na longa história da construção da Catedral da Sé, encontram-se falta de dinheiro para fazer a obra, duas grandes guerras mundiais, 1914-1918 e 1939-1945, crise do café de 1929, duas revoluções de 1924 e 1932, além de toda a sorte de dificuldades geradas por acidentes durante a construção, que contabiliza quatro vítimas fatais, no desabamento de uma viga, em 24 de julho de 1914. Além disso, o granito encomendado teria origem prevista na Europa, porém, devido à guerra, o granito utilizado vem de Ribeirão Pires⁴⁸, município localizado na Grande São Paulo. Entretanto, enquanto Ney de Souza⁴⁹ afirma que o granito foi adquirido em Ribeirão Pires devido à guerra, Diego Ferreira Ramos Machado aponta, em sua dissertação de Mestrado, a utilização do granito nacional em substituição ao europeu, após um naufrágio ocorrido na costa de Portugal, e o autor prossegue citando a iminência da guerra mundial e a substituição pelo granito nacional, sem prejuízo financeiro à construção⁵⁰.



Dom Duarte previa inaugurar a nova Catedral da Sé em 1922, ano do centenário da Independência do Brasil, marcando uma tentativa “de aproximação no período republicano da Igreja em relação ao Estado”⁵¹, fato esse que não ocorreu devido aos atrasos supramencionados.

Porém, a única parte da Catedral da Sé que é inaugurada, em 1919, por Dom Duarte, é a cripta, “uma verdadeira igreja subterrânea”⁵². Nela, encontram-se os restos mortais de todos os bispos de São Paulo, além dos restos mortais do índio Tibiriçá, conforme Ney de Souza:

Dom Bernardo Rodrigues Nogueira (1745-1748), Dom Frei Antônio da Madre de Deus Galvão (1750-1764), Dom Manuel da Ressurreição (1771-1789), Dom Mateus de Abreu Pereira (1795-1824), Dom Manuel Joaquim Gonçalves de Andrade (1827-1847), Dom Antônio Joaquim de Melo (1851-1861), Dom Sebastião Pinto do Rego (1861-1868), Dom Lino Deodato Rodrigues de Carvalho (1872-1894), Dom Antônio Candido de Alvarenga (1898-1903), Dom Jose de Camargo Barros⁵³ (1904-1906), Dom Duarte Leopoldo e Silva (1907-1938), Dom José Gaspar de Afonseca de Silva (1939-1943). Dom Jose Thurler, bispo auxiliar em São Paulo e Dom Paulo Evaristo Arns (1970 - 2016). [...] Destaca-se na cripta o mausoléu, em relevo de bronze, de Tibiriçá, chefe indígena dos Guaianazes, que bem acolheu os primeiros jesuítas no planalto de Piratininga e com o seu auxílio possibilitou a fundação de São Paulo. Encontra-se também o mausoléu do padre Antônio Diogo Feijó, ministro da Justiça e Regente do Império, um dos consolidadores da Independência do Brasil⁵⁴.

Assim, ainda em relação à desterritorialização e territorialização dos restos mortais dos bispos, salientam-se os traslados realizados a partir do Antigo Recolhimento de Santa Teresa, igualmente demolido no ano de 1917. Já os restos mortais de Tibiriçá, no ano de 1901, haviam sido transportados para a Igreja do Imaculado Coração de Maria, sendo trasladados para a cripta somente em 1933⁵⁵.

A trasladação dos restos mortais dos bispos, de Tibiriçá e Padre Feijó vai muito além de um local mais digno de inumação para as figuras ilustres. Trata-se de uma importante e simbólica territorialização dos mesmos, pois corrobora na criação de uma narrativa eclesiástica e histórica que visa destacá-los enquanto atores construtores e testemunhos da construção da cidade republicana, marcando, nesse sentido, um forte processo histórico, político e religioso.

Alguns Meandros sobre a Territorialização da Catedral:

Desse modo, dentro desse longo processo histórico de construções, reconstruções e demolições da Catedral da Sé ao longo dos séculos, cumpre destacar e analisar os meandros dessas transformações calcadas nos sentidos da territorialização e desterritorialização da antiga matriz tornada Catedral Metropolitana da Sé. Pelo secular histórico do templo, observam-se alterações históricas, políticas e sociais atreladas ao desenvolvimento da cidade e ao sistema da própria Igreja.

Do início de sua história de longa duração, que parte da petição dos primeiros 140 habitantes desejosos de possuir uma igreja para chamar de sua, no regime



religioso vigente constituído pelo Padroado, no qual a Igreja é comandada pelo Império português, destacam-se as relações de poder associadas à territorialização da Vila de São Paulo de Piratininga. Propõe-se, desse modo, que, a cada reconstrução e reforma da antiga matriz, embora se conserve a tipologia construtiva colonial em taipa, assume-se um caráter de afirmação e reafirmação territorial, no qual a Igreja e o Império português determinam as práticas sociais, políticas e religiosas dessa mesma sociedade.

Com a Proclamação da República, no ano de 1889, a Igreja se desvincula completamente do Estado que, por sua vez, se torna laico a partir da Constituição de 1891. Tem-se, assim, uma alteração estrutural e territorial, política e histórica, além de teológica, pois parte-se de um patrimônio colonial em taipa regido pelo Padroado, para uma tipologia arquitetônica neogótica propiciada pela Reforma Ultramontana, reforma essa que visa ajustar as práticas religiosas, eliminando santos populares e festas não reconhecidas pela Santa Sé, além de preconizar a força simbólica e teológica da Igreja enquanto instituição e transformar essa nova Igreja em mecanismo de controle social e territorial, tendo o arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva, como digno representante papal⁵⁶. Assim, de uma territorialização mais modesta, localizada em um espaço urbano restrito, chega-se a uma nova territorialização republicana e moderna, moldada ao gosto europeu, embora haja adaptações ao modo brasileiro, pela inserção de elementos da fauna e flora brasileira na Catedral da Sé, como “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”⁵⁷.

Quando Dom Duarte realiza seu discurso de 1912, ressalta sua “alma de paulista”⁵⁸ para erguer seu majestoso projeto na “colina do venerando padre Anchieta”⁵⁹, local esse emblemático da presença da Igreja e seu primeiro padre jesuíta, fundador da Vila de São Paulo de Piratininga, em 1554. Por suas palavras, “lutador e intemorato nas asperezas das selvas (...)”⁶⁰, percebe-se o quanto o arcebispo se investe de coragem, heroísmo e força, exaltando a força do bandeirante paulista, para levar adiante o projeto máximo de sua administração ultramontana, pois a Catedral da Sé integra, na realidade, um conjunto de 35 novas igrejas de arquitetura revivalista/historicista erguidas na cidade de São Paulo⁶¹, marcando um arcebispado fundado na desterritorialização colonial e na nova territorialização urbana eclesiástica republicana, processo esse calcado na “iconoclastia de substituição”⁶², na qual as antigas igrejas coloniais são demolidas, a fim de serem reerguidas com tipologias arquitetônicas neorromânicas, como a Igreja de Santa Cecília e São José⁶³, ou neogóticas, como a Catedral da Sé, objeto do presente estudo.

Na previsão da inauguração da nova Catedral, em 1922, ano do Centenário da Independência, fato que não ocorreu, Ney de Souza defende a tentativa de aproximação da Igreja ao Estado republicano⁶⁴. Por essa tentativa de aproximação, cumpre ressaltar algumas possíveis aproximações duartinas com Affonso



d'Escragnolle Taunay (1876-1958), diretor do Museu Paulista de 1917 a 1945, bem como com outros historiadores membros do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), pois Dom Duarte era um dos membros do instituto. Nessas possíveis aproximações, propõe-se a criação de uma narrativa histórica de São Paulo, na medida em que Taunay encomenda a artistas, como Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), a criação de um conjunto de pinturas a óleo sobre tela para serem executadas, a partir das fotografias de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), para o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, representando a cidade na transformação de seu tecido urbano.

Dom Duarte também encomenda ao mesmo artista uma série de pinturas acerca do patrimônio eclesiástico colonial já demolido, ou ainda existente, como o Recolhimento da Luz⁶⁵. Por essas iniciativas de Taunay e de Dom Duarte, percebe-se a tentativa de criação de um discurso historicizado do patrimônio, aliás ⁶⁶. Trata-se, dessa maneira, de uma dupla chave interpretativa, pois ao mesmo tempo em que a nova catedral⁶⁷ é construída como emblema máximo da administração arcebispa de Dom Duarte, e a nova Praça da Sé é reconfigurada como “modelo ideal de cidade moderna”⁶⁸, têm-se esses dois conjuntos complementares de pinturas calixtianas dedicadas ao antigo patrimônio territorializado e centrado na tipologia colonial em taipa, território composto por ruas estreitas e igrejas demolidas, como a de Nossa Senhora dos Remédios⁶⁹, por exemplo.

Maria Stella Bresciani⁷⁰ define nessa nova territorialização da Catedral da Sé e de seu entorno um projeto modernizador atrelado às ideias “de progresso, e também de circulação, monumentalidade, embelezamento, civilidade e urbanidade”⁷¹, bem como “de uma cidade ideal, moderna e higiênica”⁷². Nesse projeto duartino, encontram-se tanto as bases da afirmação republicana favorecidas pelo capital cafeeiro, conforme supramencionado, além de uma territorialização eclesiástica ultramontana, que caminha na direção da criação de um território de fé moderno, potente, majestoso e elevado aos céus pelas ogivas neogóticas projetadas por Maximilian Emil Hehl.

Percival Tirapeli destaca outra questão fundamental no processo da desterritorialização e territorialização da Catedral da Sé, que:

Faz parte de um projeto de implantação de um novo centro histórico iniciado na segunda década do século modernista que intencionava implantar um novo centro administrativo e político a partir do centro antigo que se expandia para o centro novo para os lados da Praça da República⁷³.

Assim, nesse intrincado processo de construção de uma nova territorialização moderna da Catedral da Sé, apontam-se caminhos convergentes de história, arte, fé, política e, principalmente de criação do monumento máximo de São Paulo.

Outra questão fundamentalmente simbólica atrelada ao projeto da Catedral se refere à implantação do edifício na nova Praça da Sé, tendo sua fachada voltada para a Sé de Roma; não se tratando, pois, de uma formalidade, mas, sim, de um discurso voltado tanto à glorificação da nova e moderna catedral, quanto de um projeto que



visa aproximar e unir a Catedral Metropolitana de Nossa Senhora da Assunção às catedrais europeias góticas e neogóticas, “em conjugação com todo mundo católico Ocidental, no qual as catedrais góticas foram aclamadas como uma volta ao passado glorioso da Igreja medieval”⁷⁴. Salienta-se, ainda, na orientação da fachada à Sé de Roma, um processo de aceitação e seguimento dos preceitos Ultramontanos da Igreja, portanto.

Desterritorialização dos Bens Móveis da Antiga Matriz:

Quando a Antiga Matriz da Sé é demolida no ano de 1912, alguns de seus bens móveis eclesiásticos são transferidos. No teto da nave da Matriz havia uma pintura a óleo sobre tela de Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) representando a iconografia da *Conversão de São Paulo a Caminho de Damasco* (c.1888). Originalmente, essa pintura de grande formato⁷⁵ havia sido encomendada pela Cúria Metropolitana de São Paulo, a fim de ser instalada na antiga Matriz; e, com a demolição, a pintura tem sua transferência definitiva para o acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, onde permanece conservada até os dias atuais. Salienta-se que a pintura é encomendada a fim de exaltar o padroeiro da cidade, e o artista o representa no momento máximo de sua conversão, quando um forte raio de luz cega o soldado romano, enquanto rumava a Damasco. A presença do soldado romano São Paulo no teto da nave da matriz promove a aproximação do fiel ao soldado de Cristo, pois, segundo a teoria arquitetônico-teológica de Pietro di Giacomo Cataneo⁷⁶, a nave da Igreja simboliza as pernas de Cristo⁷⁷. Assim, se busca convencer o mesmo fiel frequentador da antiga matriz a se tornar soldado da Igreja, igualmente, atuando na difusão da fé cristã por onde quer que vá.

Ainda a respeito da demolição da antiga matriz, Arroyo lamenta a perda de imagens pertencentes à antiga matriz:

[...] velhas imagens se perderam, ao que parece, nessas andanças da Catedral de São Paulo, como a do Senhor Bom Jesus, a de São Jorge, de tão caras tradições processionais, e a de Santa Rita de Cássia. A última notícia desta imagem de Santa Rita de Cássia foi a que esteve (sic) na Igreja de N. S. dos Remédios⁷⁸.

No entanto, o Museu de Arte Sacra de São Paulo⁷⁹ possui, em seu rico acervo, pelo menos algumas das imagens pertencidas à antiga Matriz da Sé e, quando de sua demolição, no ano de 1912, os bens eclesiásticos móveis são transferidos por Dom Duarte para o Museu da Cúria, criado por ele próprio, a partir de 1909, com a finalidade de salvaguardar o patrimônio eclesiástico de São Paulo, em risco de desaparecimento. Assim, por exemplo, no acervo do referido Museu, encontram-se uma escultura de *São Miguel* em madeira policromada, além do *São Jorge Equestre*, que Arroyo⁸⁰ acredita ter sido perdida. Em relação às outras imagens citadas por Arroyo, uma pesquisa mais aprofundada é necessária para que se descubra o paradeiro das



mesmas, muito embora possam pertencer ao Museu de Arte Sacra de São Paulo ou estejam em outras igrejas até os dias atuais.

Outra importante desterritorialização da antiga Matriz da Sé ocorre pela transferência de seu altar-mor para a Igreja da Imaculada Conceição dos Capuchinhos⁸¹, e que, para ser instalado na igreja, passa por uma reforma e adaptação completas⁸². Assim, salientam-se os processos de desterritorialização e territorialização que ocorrem tanto dentro quanto fora da Matriz, com a demolição de 1912.

Considerações finais:

Portanto, o longo processo de territorialização e desterritorialização da Catedral da Sé, que passa por profundas transformações desde os tempos coloniais de sua primeira ermida até sua construção definitiva, a partir de 1913, é caracterizado por nuances históricas, políticas, simbólicas e eclesiais muito bem engendradas, conforme se observa durante sua trajetória existencial, caracterizada por reformas, demolições e reconstruções fundamentadas em discursos historicizadamente marcados por seus atores sociais, tendo como expoente máximo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, que assume para si o papel do “bandeirante, lutador e intemorato nas asperezas das selvas,” que não se enfraqueceu nos confortos da vida moderna, como não se entibiou a sua fé nos esplendores da ciência e da civilização”⁸³, para construir uma catedral que se equiparasse às catedrais europeias e se tornasse símbolo de São Paulo, como é até os dias atuais.

Notas e Bibliografia

¹ MORGAN, David. **The Sacred Gaze - Religious Visual Culture in Theory and Practice**. Berkeley: University of California Press, 2005.

² DANTAS, Arruda. **Dom Duarte Leopoldo**. SP: Sociedade Imprensa Pannartz, 1974.

³ O Museu da Cúria foi criado, entre 1908 e 1909, por Dom Duarte Leopoldo e Silva, com a finalidade de salvaguardar o patrimônio religioso, sacro e documental das antigas igrejas e capelas coloniais de São Paulo, em ruínas e/ou em vias de demolição. A intenção de Dom Duarte foi a de evitar a perda, destruição e extravio dos bens móveis da Igreja. Assim, sua intenção primeira não foi curatorial, mas sim de salvaguarda e proteção desse patrimônio.

⁴ A Coroa portuguesa controlava a Igreja pelo regime do Padroado.

⁵ Em 1592, chegam os carmelitas. Os beneditinos, no ano de 1598, e os franciscanos, em 1640.

⁶ Cumpre ressaltar que os milhares de indígenas não integram a contagem, por não serem considerados cidadãos.

⁷ SOUZA, Ney de (org.). **Catolicismo em São Paulo: 450 anos de presença da Igreja Católica em São Paulo (1554-2004)**. SP: Paulinas, 2004, p. 31.

⁸ SOUZA, *op.cit.*, p. 29.

⁹ ARROYO, Leonardo. **Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade**. SP: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 313.



- ¹⁰ SOUZA, *op.cit.*, p. 41.
- ¹¹ ARROYO, *op.cit.*, p. 313-314.
- ¹² SOUZA, *op.cit.*, p. 63-64.
- ¹³ SOUZA, *op.cit.*, p. 79.
- ¹⁴ ARROYO, *op.cit.*, p. 314.
- ¹⁵ ARROYO, *op.cit.*, p. 314.
- ¹⁶ CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. **TEBAS – Vida e Atuação na São Paulo Colonial. Resgate – História e Arte II.** s/d, p. 5. Disponível em: <https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte>. Acesso em: 05 set. 2021.
- ¹⁷ Tebas também executa o projeto e a construção da torre da Igreja do Recolhimento de Santa Teresa, além da fachada e ornamentos do conjunto do Carmo, da fachada da Igreja de Ordem Terceira do Seráfico Pai de São Francisco, faz trabalhos de recuperação da Igreja do Mosteiro de São Bento e constrói o Chafariz do Largo da Memória, demolido em 1866.
- ¹⁸ FERREIRA, Abílio (org.). **Tebas: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata** (abordagens). SP: IDEA, 2018, p. 7.
- ¹⁹ Leonardo Arroyo afirma que a antiga Igreja de São Pedro dos Clérigos está onde se vê atualmente o edifício da Caixa Econômica Federal e que a antiga Matriz da Sé ficava em paralelo à Rua da Cruz Preta, atual Rua Quintino Bocaiúva. Hoje, no local onde era a matriz, se vê uma edificação com bar no térreo e hotel nos pavimentos superiores desse bar. ARROYO, *op.cit.*, p. 316.
- ²⁰ MORGAN, *op.cit.*
- ²¹ SOUZA, Ney de. Catedral de São Paulo: Fé, Arte e Política. **Cordis. A Cidade e a Arquitetura Sacra**, São Paulo, n. 17, p. 1-2, jul./dez. 2016. ISSN 2176-4174, 2016, p. 129.
- ²² SOUZA, *op.cit.*, p. 130.
- ²³ A Praça dos Curros era o local dos currais da cidade de São Paulo e ficava praticamente fora dos limites urbanos naquele momento.
- ²⁴ VERMEERSCH, Paula. A CONSTRUÇÃO DA CATEDRAL DA SÉ, SÃO PAULO, 1913–1954, p. 221-228. In: BORNGÄSSER, Barbara; KLEIN, Bruno. (Org.). **Neugotik Global Kolonial-Postkolonial**. 1ed. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020, p. 221.
- ²⁵ SOUZA, *op.cit.*, p. 131.
- ²⁶ SOUZA, *op.cit.*, p. 132.
- ²⁷ PHILIPPOV, Karin. **A Obra Religiosa de Benedito Calixto de Jesus Através do Mecenato Religioso de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília**. Tese de doutorado em História da Arte apresentada à IFCH/UNICAMP. Campinas, 2016, p. 119. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/321421>. Acesso em: 04 set. 2021.
- ²⁸ PHILIPPOV, Karin. As Igrejas de Santa Cecília e de Nossa Senhora da Consolação: dois exemplos de política de preservação das igrejas revivalistas de São Paulo. In: BRANDÃO, Angela; TATSCH, Flavia Galli; DRIEN, Marcela (ORGS.). **Política(S) na História da Arte: redes, contextos e discursos de mudança**. SP: Programa de Pós-Graduação em História da Arte, UNIFESP, 2017, p. 156-164.
- ²⁹ SOUZA, *op.cit.*, p.132.
- ³⁰ VERMEERSCH, *op.cit.*, 2020, p. 222.
- ³¹ VERMEERSCH, *op.cit.* 2020, p. 222.
- ³² TIRAPELI, Percival; PEREIRA, Danielle dos Santos. **Patrimônio Sacro na América Latina: arquitetura, arte e cultura no século XIX**. SP: Arte Integrada; UNESP, Instituto de Artes; ASSEER, Faculdade de São Bento de São Paulo, 2017, p. 115.
- ³³ ROSADA, Mateus. **Sob o Signo da Cruz: Igreja, Estado e secularização (Campinas e Limeira 1774-1939)**. Dissertação de mestrado apresentada à EE-UFSCar. 2011, p.102. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-19102011-150912/pt-br.php>. Acesso em: 05 set. 2021.
- ³⁴ CANDEIAS, Nelly Martins Ferreira. Dom Duarte Leopoldo e Silva – O Arcebispo. **Revista do IHGSP**, volume CI, 2017, p.20.



³⁵ O discurso proferido por Dom Duarte Leopoldo e Silva, em 25 de janeiro de 1912, conhece várias reproduções. Aqui, opta-se em reproduzir a versão da Prof^a Dr^a Nelly Martins Ferreira Candeias, presidente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, entre 2002 e 2017, e Presidente de honra do IGHSP desde 2017 até seu falecimento, em 27 de janeiro de 2021. Além de homenageá-la, salienta-se a escolha dessa versão por se tratar de um dossiê de homenagem a Dom Duarte Leopoldo e Silva, publicada em 2017. Dentre as várias versões em que o discurso duartino é reproduzido, cita-se o Esboço Biographico escrito por Julio Conceição, em 1929, além do Jornal Correio Paulistano, que publica seu discurso igualmente. CANDEIAS, *op.cit.*, p. 20.

³⁶ CANDEIAS, *op.cit.*, p. 20.

³⁷ VERMEERSCH, *op.cit.*, p. 223.

³⁸ VERMEERSCH, *op. cit.*, p. 222.

³⁹ Formado pela Escola Politécnica de Hannover, o alemão Maximiliano Hehl, nascido em 1861, somente chegou ao Brasil em 1888, incentivado por seu irmão Rudolf, também engenheiro, para trabalhar durante dois anos como membro da equipe de engenheiros da estrada de ferro Bahia – Minas. Passou a viver em São Paulo, mas foi, somente em setembro de 1896, que Maximiliano Emílio Hehl ingressou como professor substituto na Escola Politécnica, onde teve a oportunidade de lecionar disciplinas como História da Arquitetura e Estudos dos Estilos Diversos, no curso de engenheiro-arquiteto. RAMIREZ & LINDENBERG NETO, Henrique. De Igreja de Taipa a Catedral: aspectos históricos e arquitetônicos da igreja matriz da cidade de São Paulo. **Pós**, v. 21 n. 35, São Paulo, junho 2014, p. 186-199, p. 161-162.

⁴⁰ VERMEERSCH, *op.cit.*, p. 223.

⁴¹ VERMEERSCH, *op.cit.*, p. 225.

⁴² MATTOS, Monsenhor Sylvio de Moraes. **A Nova Catedral de São Paulo**. São Paulo, 1982, s/n.

⁴³ CANDEIAS, *op.cit.*, p.20.

⁴⁴ SOUZA, *op.cit.*, p. 136.

⁴⁵ ORTEGA, Bianka Tomie. O Neogótico e o Brasil Romântico: a catedral metropolitana de São Paulo. In: TIRAPELI, Percival; PEREIRA, Danielle dos Santos. **Patrimônio Sacro na América Latina: arquitetura, arte e cultura no século XIX**. SP: Arte Integrada; UNESP, Instituto de Artes; ASSEER, Faculdade de São Bento de São Paulo, 2017, p. 99-108, p. 105.

⁴⁶ Joseph Bouvard (1840-1920). TIRAPELI, *op.cit.*, p. 115.

⁴⁷ SOUZA, *op.cit.*, p. 138.

⁴⁸ SOUZA, *op.cit.*, p. 136.

⁴⁹ SOUZA, *op.cit.*, p. 136.

⁵⁰ MACHADO, Diego Ferreira Ramos. **Análise das Rochas da Catedral Metropolitana de São Paulo por Métodos Não Destrutivos e o seu Potencial para Geologia Eclesiástica**. Dissertação de mestrado em Mineralogia e Petrologia apresentada ao Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 32.

⁵¹ SOUZA, *op.cit.*, p. 137.

⁵² SOUZA, *op. cit.*, p. 140.

⁵³ A propósito de Dom José de Camargo Barros, falecido no naufrágio do Sírío, seu corpo jamais foi encontrado.

⁵⁴ SOUZA, *op.cit.*, p. 141-142.

⁵⁵ ARROYO, *op.cit.*, p. 26.

⁵⁶ PHILIPPOV, *op.cit.*, 2016, p. 30.

⁵⁷ PINTO, A.A. **A Cathedral de São Paulo**. São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1930.

⁵⁸ CANDEIAS, *op.cit.*, p. 20.

⁵⁹ CANDEIAS, *op.cit.*, p. 20.

⁶⁰ CANDEIAS, *op.cit.*, p. 20.

⁶¹ Igrejas de Santa Cecília e São José, Nossa Senhora da Consolação e São João Batista, Nossa Senhora da Conceição e Santa Ifigênia, Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Santo Agostinho, São Geraldo das Perdizes, Nossa Senhora da Saúde, Imaculado Coração de Maria, Imaculado Coração dos Capuchinhos, Sagrado Coração de Jesus, Divino Espírito Santo, Nossa Senhora do Rosário de Fátima,



Nossa Senhora da Paz, São Judas Tadeu, Bom Jesus de Matosinhos do Brás, Nossa Senhora do Belém, Nossa Senhora do Carmo, Santa Generosa (hoje demolida e reconstruída em tamanho bem menor), Nossa Senhora Achiropita, Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, São Paulo do Calvário, Santa Teresinha, São José do Ipiranga, Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus de Vila Formosa e Basílica Abacial de Nossa Senhora da Assunção do Mosteiro de São Bento, para apenas citar algumas.

⁶² MORGAN, *op.cit.*, 2005.

⁶³ PHILIPPOV, *op.cit.*, 2016.

⁶⁴ SOUZA, *op.cit.*, p. 137.

⁶⁵ PHILIPPOV, Karin. Entre a cidade de São Paulo do passado e a do presente na representação da paisagem urbana de Benedito Calixto de Jesus. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 28, p. e020011, 2020. DOI: 10.20396/resgate.v28i0.8654980.

Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8654980>.

Acesso em: 5 set. 2021.

⁶⁶ GRIMALDI, Marco Fábio Cunha. **A Pintura como Tradução da Fotografia: Affonso Taunay e o uso da obra de Militão de Azevedo para a construção de uma identidade paulista**. Dissertação de mestrado em Artes Visuais apresentada à EFLCH/Unifesp. Guarulhos, 2019.

⁶⁷ SILVA, Aline Canuto da. **Demolições no Complexo da Sé de São Paulo: construindo uma história social das transformações espaciais paulistanas**. Bacharelado e licenciatura em História apresentado à EFLCH/Unifesp. Guarulhos, 2019.

⁶⁸ BRESCIANI, M. Stella. Melhoramentos entre intervenções e projetos estéticos: São Paulo (1850-1950). In: BRESCIANI, M. Stella (Org.). **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: UFRGS, 2001, p. 345.

⁶⁹ A Igreja de Nossa Senhora dos Remédios era localizada na atual Praça João Mendes.

⁷⁰ BRESCIANI, *op.cit.*, 2001.

⁷¹ BRESCIANI, *op.cit.*, p. 345-347.

⁷² BRESCIANI, *op.cit.*, p. 345-347.

⁷³ TIRAPELI, *op.cit.*, p. 115.

⁷⁴ TIRAPELI, *op.cit.*, p. 115.

⁷⁵ *A Conversão de São Paulo a Caminho de Damasco* mede 378 x 460 cm. LOURENÇO, Maria Cecília França & NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. Catálogo da Exposição realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. SP: Pinacoteca do Estado, 2007.

⁷⁶ CATANEO, Pietro di Giacomo. Libro Terzo di Architettura. In: **I Quattro Primi Libri di Architettura di Pietro Cataneo Senese**. Vinegia [Veneza]: Casa de Figliuoli di Aldo, 1554.

⁷⁷ Interpretação oriunda do esquema de Pietro di Giacomo Cataneo, que elabora a teoria na qual o corpo de Cristo simboliza a planta da igreja, estando suas pernas na nave, os braços abertos no transepto, a cabeça no presbitério e o coração, na cúpula da igreja. CATANEO, *op.cit.*, 1554.

⁷⁸ ARROYO, *op.cit.*, p. 26.

⁷⁹ COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). **Museu de Arte Sacra de São Paulo**. SP: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2014.

⁸⁰ COUTINHO, *op.cit.*

⁸¹ Igreja de arquitetura neorromânica construída por Dom Duarte Leopoldo e Silva, a partir de 1909 e localizada na Avenida Brigadeiro Luís Antonio, na cidade de São Paulo.

⁸² ARROYO, *op.cit.*, p. 294.

⁸³ CANDEIAS, *op.cit.*, p. 20.

Artigo enviado para publicação: 11/09/2021

Artigo aceito para publicação: 18/11/2021



Herança material e simbólica dos campos de concentração no Ceará | *Isabelle Viana Coelho*

Mestranda no Programa de Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Universidade Federal de Minas Gerais | isabellebianacoelho@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como principal objetivo analisar os vestígios materiais e simbólicos remanescentes dos campos de concentração que existiram no interior do Ceará durante a seca de 1932. Estes foram criados para manter os flagelados da seca, com suas carências, mazelas e doenças longe da capital cearense. Para tal análise, será feita uma abordagem histórica dos eventos ligados a esse episódio com posterior reflexão acerca dos desdobramentos e heranças desses campos e sobre a importância da preservação do patrimônio cultural e histórico como forma de fortalecimento da identidade local e suas memórias coletivas. Serão utilizados conceitos propostos por estudiosos como Lugares de Memória, Sítios de Consciência e patrimônio material e imaterial. Discutem-se também as possíveis relações entre a questão da preservação do patrimônio e o compromisso com a responsabilidade social e o engajamento político.

Palavras-chave: seca; campos de concentração; lugares de memória; sítios de consciência.

251

Material and symbolic heritage of the Ceará concentration camps

Abstract. The main objective of this paper is to analyze the remaining material and symbolic remnants of the concentration camps that existed in the interior of Ceará during the 1932 drought. These were created to keep those suffering from drought, with its shortages, ailments and diseases away from the capital of Ceará. To this end, a historical approach will be made to the events linked to this episode with further reflection on the developments and heritages from these fields and on the importance of preserving cultural and historical heritage as a means of strengthening local identity and their collective memories. Concepts proposed by scholars such as Places of Memory, Sites of Consciousness and material and immaterial heritage will be used. It also discusses the possible relationship between the issue of heritage preservation and the commitment to social responsibility and political engagement.

Key-Words: drought; concentration camps; places of memory; places of consciousness.



Introdução

O presente trabalho se ocupa da temática referente aos campos de concentração instalados pelo Estado brasileiro no Ceará durante a seca de 1932, compreendida na primeira fase da Era Vargas (1930-1934), o Governo Provisório. Esses campos foram criados para manter os flagelados da seca, com suas carências, mazelas e doenças longe da capital cearense. Fortaleza, nesse período, passava por transformações do auge da *Belle Époque* com seus anseios higienistas.

Em dezembro de 1931 já se anunciava a seca que se aproximava do estado do Ceará. No final de março de 1932, grandes levas de retirantes enchiam de tristeza e fome as estradas do sertão. Das mais diversas áreas do interior do estado saíam homens e mulheres a caminho da cidade, carregando suas famílias e alguns poucos pertences. Muitos sertanejos se juntavam e formavam bandos de flagelados que caminhavam longos trechos a pé em busca de uma cidade com estação de trem. As estradas de poeira acabavam onde começavam as estradas de ferro¹.

Nesse momento, o debate sobre a seca, que desde 1930 assolava o sertão do Ceará, começava a ocupar mais espaço na imprensa de Fortaleza. O pavor com a chegada dos retirantes estava presente diariamente nos jornais da capital. A população exigia do governo medidas extremas para conter as levas cada vez maiores de flagelados que chegavam à cidade. Esse cenário de terror que se criou em cima da vinda dos retirantes para a capital e a pretensa preocupação com o destino desses indivíduos, deram respaldo e legitimidade aos projetos da elite de controle da situação. O poder público e a burguesia entendiam que era urgente conter a força demolidora da multidão que chegava de todas as partes do estado e promover assistência a essas famílias que se encontravam em situação de extrema miséria. No meio de várias polêmicas, a construção de novos campos de concentração durante a seca de 1932 foi uma das ideias colocadas em prática pelo poder público para tentar salvar a cidade e os flagelados².

Os “currais do governo”, como estes espaços ficaram conhecidos, deixaram suas marcas na população e no território onde se localizaram. Os vestígios materiais e simbólicos desse passado, hoje, fazem parte do cotidiano da população que ali ainda vive e, diante de uma memória tão marcante para o povo daquele lugar, faz-se necessário promover uma maior visibilidade a essas materialidades, histórias e dinâmicas ainda preservadas e reproduzidas, bem como às que foram apagadas pelo tempo, sobretudo por interesses políticos.

Políticas de isolamento e poder

Os campos de concentração que existiram no Ceará foram uma resposta governamental ao intenso fluxo de pessoas que praticavam o êxodo rural, fugindo da seca no sertão, em direção à Fortaleza. As atitudes tomadas pelo governo nas secas



de 1879 e 1915 já apresentavam fortes indícios sobre as estratégias de isolamento em face da presença dos flagelados na cidade. De uma visão assistencialista confusa e descentralizada em 1879, chega-se ao campo de concentração do Alagadiço em 1915. Deste, passando pela interiorização de algumas atividades e pela introdução de obras públicas conectadas à assistência social, chegou-se à experiência ampla, interiorizada e centralizada dos campos de concentração em 1932³.

Os saberes constituídos sobre os retirantes já haviam chegado a conclusões importantes, devido às experiências das secas anteriores. Primeiro, se sabia que era preciso evitar a periódica invasão da capital pelo flagelado através de medidas que resultassem na sua fixação junto aos locais de trabalho e moradia. Um critério de localização deveria ser instalado. Segundo, se compreendia que só isolar não era mais suficiente, era preciso intervir no cotidiano desses invasores, disciplinar seus corpos e suas mentes, estabelecer um critério de organização. A partir disso foram idealizados novos campos de concentração espalhados ao longo das duas vias férreas que cortavam o estado à época⁴.

Em meados de abril de 1932 foram criados sete campos de concentração por todo o estado do Ceará, sendo dois na capital. De acordo com Kenia Rios:

Para barrar a marcha dos retirantes rumo a Fortaleza e a outras cidades do Estado, foram erguidos sete “Campos de Concentração” (em Ipu, Quixeramobim, Senador Pompeu, Cariús, Crato e dois em Fortaleza). Eram locais para onde grande parte dos retirantes foi recolhida a fim de receber do governo comida e assistência médica. Dali não podiam sair sem autorização dos inspetores do Campo. Havia guardas vigiando constantemente o movimento dos concentrados. Ali ficaram “encurralados” milhares de retirantes a morrer de fome e doenças⁵.

Segundo Frederico Neves⁶, os currais do governo, como ficaram conhecidos, foram distribuídos de maneira estratégica ao longo das duas vias férreas que cortavam o estado, revelando uma nítida preocupação em proteger a capital das invasões dos flagelados. Os campos em Crato e Cariús cobriam a zona sul do Ceará e toda a populosa região do Cariri, inclusive recebendo gente de outros estados. Quixeramobim e Senador Pompeu se encontravam no Sertão Central, uma área amplamente atingida pela seca e cortada pela estrada de ferro de Baturité, principal meio de transporte para a capital. Ipu, enfim, era local de passagem da zona norte e ponto de acesso à estrada férrea de Sobral, que ligava esta área a Fortaleza. Na capital, a instalação dos campos se deu também próxima à linha férrea, encaminhando os flagelados para a concentração antes que eles tivessem chance de chegar ao centro. A ideia dos campos era manter o controle sobre a vida do retirante, aprisionando-os nos arredores das estações, diluindo assim as tensões que se constituíam nos pontos de trem e ao mesmo tempo evitando a migração para a capital pelas vias férreas.

Apesar de todo o esforço do governo em passar a imagem dos campos de concentração como sistemas altamente organizados, humanitários e preocupados com a saúde e higiene dos flagelados, a realidade vivida pelos concentrados era outra



completamente diferente da relatada pelos órgãos oficiais. Os campos eram na maioria das vezes terrenos cercados apenas com varas e arames farpados, formando acampamentos insalubres. Eles funcionavam como uma prisão, onde os que lá chegavam não tinham permissão para sair, com exceção da convocação para algum trabalho como a construção de estradas e açudes ou obras de melhoramento urbano de Fortaleza. Havia uma vigilância atenta, dia e noite, para evitar fugas e rebeliões. Em algumas concentrações existia um lugar específico para o castigo e a punição exemplar⁷.

A imagem que se tinha ao chegar a esses lugares era perturbadora. Centenas de pessoas amontoadas em condições precárias de higiene, expostas a doenças, morrendo de fome devido à insuficiência e má qualidade da alimentação. Homens, mulheres, velhos e crianças com cabeças raspadas para combater piolhos, alguns vestidos em sacos de farinha com buracos para enfiar o pescoço. Os corpos dos muitos que morriam todos os dias de fome e cólera eram enterrados em valas rasas, como indigentes, amontoados uns sobre os outros. Seus nomes e histórias perdidos na imensidão de dores e memórias de milhares de flagelados.

Senador Pompeu, cidade situada no sertão central cearense, abrigou o maior campo de concentração da seca de 1932, e é uma das únicas cidades no estado do Ceará ligadas a esse infeliz episódio a possuir remanescentes arquitetônicos do período.

O campo de concentração do Patu em Senador Pompeu

A cidade de Senador Pompeu, localizada na macrorregião definida como Sertão Central, distante 231 km em linha reta da capital Fortaleza, foi ponto estratégico para a implantação do campo de concentração por alguns fatores dos quais se destaca: sua localização privilegiada, em um ponto central do estado, a presença da linha férrea que cruzava a cidade e a existência de um complexo de edificações que se encontravam sem uso e serviriam para acomodar as centenas de flagelados que chegavam à estação da cidade. Essas edificações foram construídas entre 1919 e 1923 para abrigar os trabalhadores da construção da barragem do Patu, e distavam aproximadamente 3,5 km da sede do município.

O projeto da barragem teve seus primeiros estudos de elaboração datados de 1919, e suas fundações escavadas dois anos depois pela firma inglesa *Dwight P. Robinson & Co*, após a assinatura do contrato com a recém-criada Inspetoria Federal de Obras contra as Secas (IFOCS). A construção tinha como objetivo sanar os efeitos da escassez de chuvas, porém, por falta de verbas, foi paralisada em 1923, sendo retomada em 1984 após reformulação do projeto e concluída apenas em 1987. Antes da construção da barragem ter sido interrompida, os engenheiros ingleses contratados para a empreitada edificaram uma vila operária com pontos de apoio para seus



trabalhos na obra. O complexo de prédios erguidos ali ficou conhecido como Vila dos Ingleses e foi aproveitado para a instalação do Campo de Concentração de Senador Pompeu⁸.

Este complexo constituía-se originalmente de 9 residências (casas dos apontadores, dos engenheiros e do engenheiro-mor), 1 hospital, 1 estação ferroviária, 1 armazém, 1 oficina, 1 casa de geração de energia, 2 locais para armazenamento de pólvora e uma vila operária composta por aproximadamente 200 casas, estas últimas de taipa. Os retirantes foram distribuídos nas casas construídas para os operários da barragem. Quando já estavam lotadas, as famílias passaram a montar barracos na região. A casa do engenheiro-mor virou o ponto de administração da concentração e de distribuição de alimentos para os flagelados. As demais edificações oficiais abrigaram outras diversas funções relativas ao Campo. Lá foram confinadas mais de 16 000 pessoas.

O Patu esteve sempre presente na imprensa, sobretudo com denúncias da situação de maus tratos sofridos pelos concentrados. Os retirantes eram constantemente vigiados por homens armados que exerciam o serviço de polícia, evitando fugas e mantendo a ordem geral. Este serviço era feito por duas turmas de 36 homens que se revezavam, divididos em cinco postos durante o dia e seis no turno da noite. Havia punições para os que não cumpriam a ordem, um local conhecido como sebo, que funcionava como uma espécie de cadeia, mas que não era oficialmente registrado pela imprensa da época. Há, porém, registros de relatos dos confinados, nos quais as reclamações relativas aos guardas e aos barbeiros são recorrentes⁹.

Após o fim da seca de 1932, o Campo de Concentração do Patu foi imediatamente desfeito, e os retirantes voltaram para suas terras ou se estabeleceram na região.

A utilização da estrutura da Vila dos Ingleses para abrigar o Campo de Concentração do Patu deixou fortes marcas no imaginário de todos os cidadãos pompeuenses, havendo uma vinculação imediata da área a este acontecimento. As construções na área de entorno do açude [Fig. 1, 2, 3 e 4] ali estão como um registro do que foi a política de assistência adotada pelo Governo, marcada pela exclusão e exploração da miséria.



As “Santas Almas da Barragem” e a Caminhada da Seca

A maior parte dos sertanejos que ocupavam os campos não era adepta de um catolicismo ortodoxo, sendo isso fruto do meio em que viviam antes de para lá serem levados. Nesses lugares, a presença de um padre era rara, logo, os sacramentos não possuíam a importância fundamental que a Igreja Católica atribui.

De acordo com Martins¹⁰, suas vivências religiosas eram constituídas sobretudo por um relacionamento com o sagrado sem a mediação de sacerdotes, compostas por uma tessitura de ligações com o santo protetor, diante do qual eram realizados os pedidos, agradecimentos e orações. O sertanejo, em busca de apaziguar sua dor e enfrentar as angústias da vida sem chuva, buscava, por intermédio dos santos, a cura para todos os seus males do corpo e da alma.

Segundo Kenia Rios:

Para o sertanejo, não só a cura guardava relação com as forças do sagrado. A realização de determinados rituais religiosos poderia, também, acabar com uma seca. Realizar procissões, promessas ou roubar a imagem do santo da igreja e só devolvê-la com a chegada das chuvas eram (e são) práticas de fundamental importância nas estratégias de combate à seca. E, nessa perspectiva, a noção de êxito da estratégia possui características próprias. Mesmo sem o sucesso desejado, o sertanejo não

[Fig. 1] Antiga casa do engenheiro-mor, Senador Pompeu, Ceará. Fonte: Isabelle Viana (2018).



abandonava sua fé. Em linhas gerais, a fé continuava produzindo esperança e arrefecendo as dores... Tudo indica que essa “crendice” não era vulnerável às “dificuldades do momento”: a religiosidade era uma das formas de enfrentar as agruras da seca¹¹.

[Fig. 2] Antigo armazém, Senador Pompeu, Ceará. Fonte: Isabelle Viana (2018).

Diante da morte dos seus entes queridos e do tratamento desumano a que foram submetidos seus corpos, coube aos sobreviventes do campo de concentração do Patu, seguindo uma tradição da fé católica, devotar especial atenção a estes mortos, ao ponto de santificá-los popularmente.

Com o fim da seca de 1932, os retirantes se dispersaram pelo sertão do Ceará, e deram início de forma silenciosa a devoção às almas daqueles que padeceram durante a seca. Os devotos acreditavam que o povo que sofreu seria um caminho de intercessão a Deus. Durante os anos que se seguiram à dissolução do campo, tomou corpo esse culto individual e familiar, próprio das tradições da religiosidade popular¹².



[Fig. 3] Antiga oficina, Senador Pompeu, Ceará. Fonte: Isabelle Viana (2018).



[Fig. 4] Antiga estação, Senador Pompeu, Ceará. Fonte: Isabelle Viana (2018).



Essa é uma prática comum no Sertão, resultante da força inventiva da devoção popular, que por apropriação e assimilação do costume católico de santificar, converte em santos indivíduos, mesmo sem a oficialidade da Igreja. Aqueles sofredores anônimos, sem identidade pessoal, coletivizados desde o momento da morte, foram santificados sob o epíteto de Almas da Barragem. É por meio dessa devoção que cada retirante sobrevivente e sua família, inicialmente criou, a seu modo, as práticas devocionais, preservando por meio de suas lembranças uma memória dos acontecimentos vividos. Memória que posteriormente seria compartilhada, apropriada e reinventada.

Essa devoção fez com que em 1973 fosse edificado o Cemitério da Barragem do Patu [Fig. 5], uma construção simbólica realizada em mutirão pelos moradores da região, no local onde os mortos foram enterrados na época da seca de 1932. O objetivo de tal edificação era a sagração dos flagelados da seca mortos no campo do Patu, oferecendo aos familiares e devotos um lugar onde pudessem render suas orações às “Santas Almas da Barragem”. No ano de 1982, o padre Albino, vigário da Paróquia de Nossa Senhora das Dores, igreja matriz da cidade, em memória às vítimas do campo de concentração do Patu, concretizou a primeira Caminhada da Seca [Fig. 6], dando início a uma manifestação ritualística que perdura até os dias de hoje e só cresce a cada ano. Todo segundo domingo de novembro a romaria realiza uma procissão em louvor às Santas Almas da Barragem, saindo da igreja matriz da cidade ainda de madrugada em direção ao cemitério do Patu. Segundo depoimentos, essa data foi escolhida devido à proximidade com o dia de Finados¹³.

[Fig. 5] Cemitério da Barragem do Patu, Senador Pompeu, Ceará. Fonte: Isabelle Viana (2018).





[Fig. 6] Caminhada da Seca de 2018, Senador Pompeu, Ceará. Fonte: Isabelle Viana (2018).

A fé nas almas da barragem é o principal elemento para entendermos a Caminhada. Os fiéis que frequentam a Caminhada e o Cemitério do Patu acreditam que os mortos na seca de 1932 são santos e suas almas realizam milagres. Essa manifestação partiu primeiramente da fé do povo na santidade das almas da barragem, estando em estado de latência até a iniciativa do padre. Muitas promessas são cumpridas todos os anos durante a procissão. Os fiéis caminham descalços na estrada de terra que leva até o cemitério e lá chegando oferecem pão e água para a alma dos flagelados, acendem velas e entoam orações e cânticos **[Fig. 7 e 8]**. Logo depois uma missa é celebrada, em agradecimento às graças alcançadas por intercessão das almas.



[Fig. 7] Fiel acendendo velas, Senador Pompeu, Ceará. Fonte: Isabelle Viana (2018).

Hoje em dia, o que restou do campo de concentração de Senador Pompeu são ruínas esquecidas na periferia da cidade. O sítio onde estão localizadas se tornou um local onde a população tem receio de permanecer devido ao abandono e ao descaso por parte do governo e até da própria população, que não estabelece com as ruínas uma relação formadora de identidade para a comunidade. Por outro lado, a Caminhada da Seca se tornou um ato simbólico com a capacidade de manter vivo na memória o martírio ocorrido, articulando-se também como um modo de fortalecimento da resistência popular em relação às injustiças sociais cometidas no passado e nos dias atuais. Pela sua importância narrativa, os vestígios materiais e simbólicos desse passado devem ser protegidos, promovendo uma maior visibilidade a essas materialidades, histórias e dinâmicas ainda preservadas e reproduzidas, bem como às que foram apagadas pelo tempo, sobretudo por interesses políticos.

No começo do ano de 2017, o Ministério Público no Ceará (MPCE) e a Prefeitura de Senador Pompeu firmaram um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC) para o tombamento do sítio arquitetônico da Barragem do Patu, da Vila dos Ingleses, do Cemitério e do Campo de Concentração do Patu, além do registro do bem imaterial da Caminhada das Almas. O objetivo é proteger o patrimônio histórico-cultural do município. Com a recente proposta, torna-se ainda mais evidente a importância de estudos que registrem e discutam o potencial social, histórico e arquitetônico do contexto que se pretende trabalhar.¹⁴

[Fig. 8] Fieis oferecendo água às almas da barragem, Senador Pompeu, Ceará. Fonte: Isabelle Viana (2018).





Patrimônio em debate

A noção de que os bens materiais carregam consigo uma força simbólica permitiu uma diluição das diferenças abruptas entre a produção material e imaterial. Essa riqueza simbólica irá caracterizar o bem cultural como único, proporcionando uma concepção mais rica e ampla sobre patrimônio cultural. Assim, com base nos conceitos de patrimônio como herança, cultura, criação e produção de um grupo social em um determinado espaço e tempo, chegamos à atual noção de Patrimônio Cultural como um conjunto de bens baseados nos valores simbólicos que lhe são atribuídos, constituídos e reconhecidos por uma sociedade como representativos de sua história. O bem é preservado não apenas para evocar a sua história, mas também sua memória cultural para os contemporâneos ou seus descendentes, sendo significativos para a formação de sua identidade. De acordo com Haroldo Gallo:

De nada adianta conservar aquilo sobre o que não se tem memória. E para que haja memória de alguma coisa é preciso que haja recordação no sentido literal do termo, sentido esse que abrange o conhecimento e apropriação de algo sobre o que se tem sentimento¹⁵.

A memória, nesse sentido, deve ser ativa e imaginativa, pois só se justifica a continuidade da vida de um artefato quando são restabelecidas relações deste com a nova vida que flui, relações que, portanto, também serão novas, ainda que se reportem à preexistência. Jeudy aponta:

O objeto permanece rei. Sua neutralidade e suas possibilidades simbólicas permitem-lhe garantir a origem dos relatos. Ao mesmo tempo, o objeto sem o relato não exprime mais que sua própria neutralidade. Uma exposição sobre um objeto cuja história é portadora de um conjunto de habilidades só adquire “vida” pela palavra que a acompanha, por esse jogo dos relatos ou dos fragmentos descritivos da cultura técnica. Do mesmo modo, um local de produção abandonado pede pra ser falado. Mas se os objetos e as construções desaparecem, qual o fim do relato? Ele não pode senão passar da palavra à escritura. Ele se torna ele mesmo objeto¹⁶.

Levando-se em consideração as discussões globais contemporâneas sobre a preservação do patrimônio e as novas categorias de patrimônio existentes, abre-se espaço para a reflexão de como patrimônios materiais ou imateriais estreitamente vinculados a minorias étnicas e culturais podem promover a valorização de identidades nacionais e locais. No caso de Senador Pompeu, a memória coletiva da população não está apenas nas lembranças, nos discursos, nas histórias contadas de geração a geração, mas também nas práticas sociais, nos hábitos anuais dos moradores que insistem em não deixar esquecido esse passado desolador. E toda essa história também ficou impressa nas ruínas edificadas que se tornaram testemunhas físicas desse episódio. A caminhada e as ruínas, constituindo-se como patrimônio imaterial e material respectivamente, tornam-se indissociáveis, e permitem a propagação da voz



de todos os flagelados que padeceram nas secas do Nordeste, servindo também como importante meio de divulgação e registro do patrimônio sertanejo cearense.

De acordo com Hoffman¹⁷, a valorização do passado, da memória e do patrimônio das cidades tem sido uma característica comum observada desde o final do século XX. Ela reflete uma série de novas relações que se desenvolvem entre os grupos humanos e os conjuntos espaciais que lhes dão ancoragem no mundo. Conforme apontam alguns estudiosos, temos na contemporaneidade uma verdadeira onda memorialística, em que se nota um crescimento na produção e difusão de diferentes tipos de narrativas de cunho memorial ou testemunhal, bem como a uma crescente proliferação de diversas instituições e lugares de memória.

Em meio a esta profusão de práticas e lugares memoriais destaca-se o surgimento, principalmente a partir de um discurso patrimonial, de novos espaços vinculados a memórias traumáticas, à dor e ao sofrimento. Este *boom* da memória, no que se refere à patrimonialização da dor e do sofrimento, tem talvez como seu exemplar maior a questão do Holocausto e a criação de espaços de memória relacionados. Na mesma direção, outros acontecimentos têm despertado uma série de memórias e narrativas como, o período ditatorial nos países da América Latina, o *Apartheid* na África do Sul, o Onze de Setembro nos EUA, bem como uma gama de outros eventos a nível internacional, nacional ou local¹⁸.

Michael Pollak¹⁹ aponta que “ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória oficial”. Hugo Vezzetti²⁰ exalta que a memória é uma forma de trazer, até o presente, o que já foi vivido, sendo possível, entretanto, “recuperar o que foi vivenciado sem que as ações do passado tenham que ser repetidas, como se houvesse a criação de um novo elemento, uma nova acepção, a partir da pré-existência do fato”.

Evidencia-se assim uma obrigação de prestar contas ao passado, principalmente através de uma necessidade de marcar a época com a criação de lugares de memória. Esses espaços diversificados comumente constituem-se com o intuito de que as gerações futuras conheçam e não permitam que violações com o mesmo cunho voltem a ocorrer, além de compor um dos eixos estruturantes da reparação moral às vítimas da violência de Estado outrora sofrida. Geralmente, tais lugares de memória surgem a partir de movimentos sociais e políticos, na defesa de suas memórias. Instituem-se para evitar o esquecimento.

Pierre Nora fala sobre a necessidade da ritualização de uma memória e como este processo necessita de um espaço físico como âncora na formação de um tipo de memória exigida na sociedade contemporânea: a coletiva, que permite ao indivíduo ter acesso a um processo de identificação. Ele introduz em seu texto *Entre memória e história – a problemática dos lugares*, o conceito de Lugares de Memória (*Lieux de*



Mémoire): “os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora²¹”.

Esse conceito se identifica como um recurso que tem a finalidade de manter a memória viva e se refere aos diferentes tipos de apoio para resgate da lembrança de vítimas que foram sujeitas a supressões de direitos ou que foram submetidas à violência. O apelo que nossa sociedade faz de preservação de sua memória seria, em última instância, a necessidade de reconstituição de si mesma, encarada como algo formado do passado para o presente, por isso, preservar vestígios, trilhas, fósseis, etc. Nora apresenta sua categoria de “Lugares de Memória” como resposta a essa necessidade de identificação do indivíduo contemporâneo. São nos grupos “regionais”, ou seja, étnicos, comportamentais, de gerações, de gêneros entre outros, que se procura ter acesso a uma memória viva e presente no dia-a-dia.

Os Lugares de Memória se configuram essencialmente ao serem espaços onde a ritualização de uma memória-história pode ressuscitar a lembrança, tradicional meio de acesso a esta e, portanto, definidos por este critério: “só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica [...] só entra na categoria se for objeto de um ritual²²”. Portanto, o ritual teria, nessa definição, o papel narrativo de consolidação e totalização, e é através de sua prática que se reúnem elementos característicos de um grupo, conferindo-lhe sentido, unificando-o.

Segundo Michael Pollak²³, os Lugares de Memória são locais que contém os vestígios da memória, criando assim um reconhecimento de sua história e um laço com sua identidade social. De acordo com Nora²⁴, os lugares de memória abrangem três aspectos específicos e que sempre estarão presentes e interligados, sendo os seguintes: material, funcional e simbólico. Em decorrência de sua perspectiva física, justifica-se o aspecto material; o aspecto funcional se refere à garantia da própria lembrança e de sua transmissão, não passando em momento inicial de uma mera conjectura; e, por derradeiro, evidencia-se o aspecto simbólico pelo fato de as lembranças provenientes de determinados acontecimentos estarem restritas a um pequeno número de pessoas, não havendo acesso direto pela maioria que não os vivenciou. Para além disso, a proteção de lugares de memória, quando em decorrência de situações advindas de ações provenientes do poder público, acompanha duas importantes compreensões, o reconhecimento estatal dos atos cometidos no passado e que não estavam em concordância com as ações que devidamente deveriam ter sido adotadas e a garantia de não repetição, decorrendo principalmente da visibilidade atribuída a partir da proteção estatal, evitando que fatos semelhantes venham a ocorrer no futuro.

A idealização de um mecanismo contra os efeitos do esquecimento é fundamental para se estabelecer a importância de determinadas memórias e conseqüentemente das bases a que estas se apegam, constatando-se a importância do patrimônio material à



manifestação cultural. O impulso necessário está, portanto, no resgate dos resquícios que sobreviveram ao tempo, ainda quando longínquos. O trabalho investigativo da busca pela verdade não se basta apenas pela oralidade dos depoimentos. O apoio nessa forma de recontar uma história está na materialização e, por consequência, na imortalização da memória através de monumentos, memoriais e museus. Para que não ocorra o temido esquecimento, a vontade coletiva de voltar ao passado e atar os elos do tempo rompidos pelo evento traumático mantém presente uma certeza do que não deve se repetir. O papel dos lugares de memória é justamente o de manter acesa a lembrança do ocorrido através do compartilhamento da memória individual para o grupo, promovendo aos envolvidos cura e fortalecimento e, aos que se engajam ao tema proposto, conhecimento social.

Segundo Rodrigues:

Os lugares de memória, então, podem ser considerados esteios da identidade histórica, contribuindo consideravelmente para evitar o esquecimento e o desprendimento do passado. De outro lado, nota-se que a memória dos vencidos é pouco explorada, estudada e perpetuada; ela é chamada de memórias subterrâneas ou marginais, e, normalmente, o que se vê é a perpetuação da memória do grupo dominador (vencedor), da classe social hegemônica de uma determinada região, e é essa memória que é documentada, monumentalizada, e sua história está concretamente amparada por textos e obras de arte, tornando-se história oficial. Visto que é a diversidade cultural que forma a memória e a identidade do local e constrói o patrimônio histórico, a memória marginal deve ser mais explorada para que uma boa parte da história não desapareça²⁵.

Existem inúmeras estratégias para se trabalhar a memória do trauma como formadora de uma identidade coletiva local. É essencial a promoção de uma nova política cultural da memória, que por seu caráter transnacional e abrangente, pode alimentar uma prática internacional de Direitos Humanos. As representações de traumas históricos propõem grandes desafios teóricos, éticos e políticos, que se refletem nas ações que tem como objetivo uma prestação de contas com o passado.

Dentre esses mecanismos de valorização de tal memória, surge o conceito dos Sítios de Consciência, que são espaços que informam sobre eventos traumáticos que impactaram a sociedade e que contribuem, dessa forma, para a valorização dos Direitos Humanos de forma a preservar a memória e gerar reflexões sobre o futuro, compreendendo eventos do passado. É, portanto, de grande importância, tanto para as pessoas que viveram determinados eventos como para as futuras gerações, uma vez que utiliza o lugar de memória como ferramenta pedagógica em uma dinâmica diferente da apresentada por outros meios. Além disso, é uma forma de estimular as comunidades a se unirem para a recuperação de suas memórias coletivas²⁶.

Os Sítios de Consciência podem ser qualquer memorial, museu, local histórico, iniciativa de memória ou organização não governamental que se comprometam com a promoção da cultura dos direitos humanos e com a reparação simbólica. Seu conceito envolve muito mais do que o lugar onde aconteceram os eventos traumáticos, e seu objetivo principal é o de criar a consciência²⁷.



A diferença entre esses dois últimos conceitos apresentados se encontra no próprio espaço físico, visto que os Lugares de Memória consistem nos locais em que outrora aconteceram esses eventos traumáticos, enquanto os Sítios de Consciência são os locais que utilizam da comunicação experiencial para trabalhar a memória. Isto posto, todo Lugar de Memória é também um Sítio de Consciência pela possibilidade comunicativo-pedagógica de evocar a memória. Por outro lado, um Sítio de Consciência não é necessariamente um Lugar de Memória por não estar, obrigatoriamente, localizado no espaço físico de episódios de grande comoção.

Analisando-se o conceito de Lugares de Memória e de Sítios de Consciência destaca-se a importância exercida pela arquitetura, que assume um papel central como um dos principais meios de comemoração de eventos traumáticos por todo o mundo. Museus, memoriais e monumentos são construídos com o objetivo de “abrigar” estas memórias para que as gerações futuras conheçam e não permitam que violações com o mesmo cunho voltem a ocorrer. Tornam-se espaços de representação que carregam a mensagem central das narrativas do trauma, “nunca mais”. Estas instituições permitem o entrelaçamento entre as esferas privadas e públicas destas memórias e compõem um dos eixos estruturantes da reparação moral às vítimas.

Hoffman²⁸, afirma que a ligação entre os indivíduos, os agrupamentos humanos e o universo material ao seu redor constitui-se como fator potencialmente significativo no estabelecimento dos processos da memória. Tal associação se estabelece de modo que nossa capacidade de lembrança está diretamente determinada por referentes espaciais. Esta é dependente e determinada pela aderência dos indivíduos e dos grupos sociais dos quais fazem parte, aos espaços e ao meio material circundante, não há, portanto, memória que se desenvolva fora de um quadro espacial. O meio material se estabelece, por excelência, como nosso suporte temporal.

Conforme Pollak²⁹, os lugares ao atuarem como suportes de memória, podem ser lugares vividos pessoalmente, lugares que digam respeito a um período “vivido por tabela” ou ainda lugares relacionados a uma memória fora do espaço-tempo do indivíduo ou grupo. Dessa forma fica claro que um ponto fundamental que habilita os lugares de memória a atuarem como importantes referências para a memória diz respeito à durabilidade do meio material.

Considerações finais

O capítulo das secas no Ceará aqui apresentado, que possui Senador Pompeu como testemunha e território, vêm ao longo dos anos sendo deixado às margens da história do Brasil, silenciando as vozes excluídas e marginalizadas dos flagelados da seca. Esse processo de desaparecimento de memórias e narrativas merece ser tratado com a importância devida, sendo combatido veementemente através da promoção de uma maior visibilidade dos acontecimentos passados às gerações atual e futura, com



uma reflexão acerca dos eventos traumáticos ocorridos e de como o conhecimento destes pode interferir em decisões futuras mais responsáveis humana e politicamente.

Uma das formas de inserir as narrativas das memórias marginais é por meio de uma política pública cultural voltada ao social, que tenha o compromisso de monumentalizar essas narrativas, valorizando-as simbolicamente na cidade, fazendo-as sentir-se parte do todo social, da diversidade cultural. O Campo de Concentração do Patu e a Caminhada da Seca, por seus legados da memória e sua significação aos pompeuenses, tem sua existência condicionada à preservação dessa memória, tanto em relação ao patrimônio material quanto em relação ao patrimônio imaterial, estando tal proteção obrigada à coletividade e ao Estado.

Essa existência condicionada, embasada nos conceitos de Lugares de Memória e Sítios de Consciência apresentados, e a necessidade da monumentalização dessas narrativas, aponta para o estabelecimento de uma dinâmica no espaço que as abriga em que ambas atuem como ferramentas para o engajamento do público local. Este pode participar de maneira ativa, podendo ser incluído no projeto, a partir da execução de ações de mediação, programas educativos, discussão e execução, entre outros. Tal dinâmica pode ser institucionalizada em um museu, que coloque em questão o papel social dos museus e que vá além das instâncias de representação das experiências humanas, assumindo uma boa dose de “ativismo”. Através desta instituição e de sua forma de atuação deve ser ressaltado o sentido da patrimonialização da memória como forma de luta social.

A mensagem central defendida por esta instituição deve ser de que a lembrança destes acontecimentos funcione como catalisadora de um movimento que impeça a repetição de situações semelhantes. Ao mesmo tempo em que oferece um espaço físico e uma oportunidade para o luto, cicatrização e reflexão para as perdas decorridas do evento, possui um efeito potencialmente significativo para os familiares, no que se refere às perdas humanas. Constitui-se assim como local em que memórias, por vezes legadas à clandestinidade, podem ascender ao espaço público de forma a garantir uma instância de preservação e compartilhamento, revelando um entendimento da memória como instância de resistência e obstáculo à ocultação.

Notas e bibliografia

¹ NEVES, Frederico. A seca na história do Ceará. In: **Uma Nova História do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000, p. 35.

² RIOS, Kênia. **Isolamento e Poder: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932**. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 2014, p. 68.

³ MARTINS, Aterlane. **Das santas almas da barragem à caminhada da seca: projetos de patrimonialização da memória no Sertão Central cearense**. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 2015, p. 30.

⁴ MARTINS, *op. cit.*, p. 31.

⁵ RIOS, *op. cit.*, p. 60.

⁶ NEVES, *op. cit.*, p. 47.



- ⁷ RIOS, *op. cit.*, p. 95.
- ⁸ NEVES, *op. cit.*, p. 58.
- ⁹ RIOS, *op. cit.*, p. 93.
- ¹⁰ MARTINS, *op. cit.*, p. 53.
- ¹¹ RIOS, *op. cit.*, p. 109.
- ¹² GIOVANAZZI, João Paulo. **Migalhas do sertão**. Senador Pompeu: [s.n.], 1998, p. 3.
- ¹³ MARTINS, *op. cit.*, p. 70.
- ¹⁴ MPCE firma acordo para preservar antigo campo de concentração em Senador Pompeu. **MPCE**, 2017. Disponível em: <<http://www.mpce.mp.br/2017/04/17/mpce-firma-acordo-para-preservar-antigo-campo-de-concentracao-em-senador-pompeu/>>. Acesso em: 16 de dez. de 2021.
- ¹⁵ GALLO, Haroldo. Arqueologia, arquitetura e cidade. In: **Patrimônio: atualizando o debate**. São Paulo: IPHAN, 2006, p. 98.
- ¹⁶ JEUDY, Henri Pierre. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990, p. 57.
- ¹⁷ HOFFMAN, Felipe. **O espaço construído na produção de lugares de memória: reflexões sobre museus e lugares de memória do trauma**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 15.
- ¹⁸ HOFFMAN, *op. cit.*, p. 16.
- ¹⁹ POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1992, p. 9.
- ²⁰ VEZZETTI, Hugo. **Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009, p. 37.
- ²¹ NORA, Pierre. **Les Lieux de mémoire**. Montevideo: Trilce, 1932, p. 13.
- ²² NORA, *op. cit.*, p. 15.
- ²³ POLLAK, *op. cit.*, p. 13.
- ²⁴ NORA, *op. cit.*, p. 21.
- ²⁵ RODRIGUES, Giseli Giovanella. **A importância da memória para uma cidade**. São Paulo: Univates, 2010, p. 25.
- ²⁶ HOFFMAN, *op. cit.*, p. 65.
- ²⁷ HOFFMAN, *op. cit.*, p. 65-66.
- ²⁸ HOFFMAN, *op. cit.*, p. 58.
- ²⁹ POLLAK, *op. cit.*, p. 16.

Artigo enviado para publicação: 12/09/2021

Artigo aceito para publicação: 16/11/2021



Narrativas das intervenções realizadas pelo IPHAN (1957-1971): a Escola Edson Motta nos bens integrados da Matriz Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei/MG | *Elis Marina Mota*

doutoranda em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST. Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo IPHAN, Conservadora-restauradora no Museu de Arte Sacra da UFBA (Salvador, Bahia, Brasil) | elismarinamota@gmail.com

Resumo: Os bens integrados presentes no interior da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei/MG, são representativos da arte luso-brasileira e exemplares do barroco e rococó mineiro, foram confeccionados e fixados a partir do século XVIII e, ao longo dos anos, passaram por algumas modernizações típicas dos gostos de épocas. Com o intuito de identificar algumas das modificações e descobertas históricas em relação à configuração dos elementos artísticos da referida igreja, realizamos pesquisa bibliográfica e coletamos dados no Arquivo Central do IPHAN – Seção Rio de Janeiro (ACI/RJ), que dizem respeito às atuações desempenhadas pelas equipes formadas pelo IPHAN entre os anos 1946 e 1976. Assim, selecionamos duas frentes de trabalho de restauração realizadas nos bens integrados em questão: a primeira entre 1957 e 1958 e, a segunda, entre 1969 e 1971. Tais ações foram praticadas por profissionais cuja coordenação local foi realizada, na primeira, por Jair Afonso Inácio, e, na segunda, por Geraldo Francisco Xavier Filho (Ládio), ambos pertencentes à Escola Edson Motta de restauração. De tal modo, interpretamos como se desenvolveu a dinâmica dessas empreitadas e quais procedimentos foram adotados mediante as especificidades de cada uma.

Palavras-chave: Restauração de bens integrados; Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei; IPHAN.

Narratives of the interventions carried out by IPHAN (1957-1971): the Edson Motta School in the integrated goods of the Nossa Senhora do Pilar Mother Church in São João del-Rei/MG.

Abstract. The integrated goods present inside the church of Nossa Senhora do Pilar in São João del-Rei/MG are representative of Luso-Brazilian art and examples of baroque and rococo from Minas Gerais, were made and attach from the 18th century onwards and over the years went through some typical modernizations of the tastes of the times. To identify some of the changes and historical discoveries in relation to the configuration of the artistic elements of the church, we carried out bibliographical research and collected data in the Central Archive of IPHAN - Section Rio de Janeiro (ACI/RJ), about the performances by the teams formed by IPHAN between 1946 and 1976. Thus, we selected two restoration work fronts carried out on the integrated goods to the architecture in question: the first between 1957 and 1958, and the second between 1969 and 1971. These actions were carried out by professionals whose local coordination was carried out, in the first by Jair Afonso Inácio, and in the second by Geraldo Francisco Xavier Filho (Ládio), both belonging to the Edson Motta School of restoration. In this way, we interpret how the dynamics of these contracts were developed and which procedures were adopted according to the specificities of each one.

Key-Words: Restoration of integrated goods; Church of Nossa Senhora do Pilar in São João del-Rei/MG, Brazil; IPHAN.



Introdução

Os bens integrados¹ da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei/MG² são amostras da arte barroca e rococó luso-brasileira. A edificação possui praticamente 300 anos de construção e já passou por transformações desde a sua concepção. Sabe-se que ao longo do tempo houve pelo menos três grandes reformas em períodos distintos, que culminaram por modernizar alguns dos elementos artísticos desta, ao gosto e a moda das épocas mais recentes, como era de costume, sobretudo, nas igrejas matrizes. Por meio de revisão de bibliografia, identificamos algumas dessas modificações, sendo que, a partir de levantamento de dados em documentação, identificamos obras de restauração realizadas nos bens integrados desta igreja.

Sendo assim, no presente artigo pretendemos apresentar as descobertas realizadas durante duas obras de restauração empreendidas na Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, a primeira em 1957-1958 e a segunda em 1969-1971. Tais ações foram realizadas por restauradores que colaboravam com o extinto Setor de Recuperação de Obras de Arte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)³ e que atuaram na cidade de São João del-Rei, em Minas Gerais, no período analisado, sob orientação do restaurador-chefe Edson Motta. O recorte temporal estabelecido se deu em função de ser o período de formação e consolidação da ação desta escola de restauro dentro da instituição brasileira, que abrange de 1946 até o ano de 1976, período em que o restaurador-chefe esteve lotado no IPHAN⁴.

A metodologia empregada foi através da pesquisa bibliográfica, na qual identificamos o período de construção dos bens integrados presentes na Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei. Assim, compilamos os dados presentes nas publicações: *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil* de Germain Bazin⁵, *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar – São João del Rei -MG – Brasil*⁶ do historiador sanjoanense Luiz de Melo Alvarenga, *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial* de John Bury⁷, *Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil* de Augusto Carlos da Silva Telles⁸ e nos guias *Roteiros do Patrimônio - Barroco e Rococó nas Igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*, em dois volumes, dos autores Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Olinto Rodrigues dos Santos⁹.

Para a análise das descobertas, durante as ações de restauro foi executada a pesquisa documental, que consistiu na busca de documentos textuais e iconográficos. A documentação pertinente ao recorte temporal estabelecido encontrava-se no Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro/RJ (ACI-RJ). As séries documentais necessárias para compreender as ações em questão e como operava o Setor de Recuperação de Obras de Arte, foram: Inventário, Arquivo técnico e administrativo (ATA), Obras, e a subsérie Centro de Restauração de Bens Culturais (CRBC).



Os bens integrados à arquitetura da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei/MG

Segundo Oliveira e Santos, a documentação referente à construção, às reformas e às modificações da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei/MG é escassa, assim como quase não existem dados sobre a fatura dos bens integrados, bem como dos mestres e oficinas que neles atuaram. Ainda segundo os autores, a primeira reforma, ocorrida entre 1750-1760, “renovou a talha da capela-mor ao gosto joanino, como revelam os ornatos em composições assimétricas, típicos deste período”¹⁰; já nos fins do século XVIII e início do XIX, a nova reforma “modernizou a decoração da nave segundo o novo gosto rococó, introduzindo complementos ornamentais na talha dos retábulos e, principalmente, uma nova pintura do forro, encomendada ao pintor local Venâncio José do Espírito Santo”¹¹; por fim, no meio do século XIX, a nave foi ampliada e a fachada colonial substituída por uma fachada neoclássica contendo cinco portas¹². Esta modificação da fachada da Matriz é rechaçada por Germain Bazin, pois ele considera que “o atual frontispício foi edificado entre 1820 e 1844 baseado num risco de Manoel Victor de Jesus, infeliz iniciativa para substituir o antigo frontispício de Francisco Lima Cerqueira”¹³.

A decoração da capela-mor é derivada do estilo joanino da região de Lisboa e Évora e pode ter sido efetuada entre 1735-1736¹⁴. Pedrosa identificou que o risco e sua execução são de José Coelho de Noronha¹⁵. Por volta de 1750, duas pinturas em telas que representam a Última Ceia e a Ceia na casa do Fariseu, atribuídas ao pintor português André Gonçalves, foram encomendadas pela Irmandade diretamente para ocupar nichos na capela-mor¹⁶.

Os dados para situarmos o período de construção e as possíveis autorias de cada bem integrado presente na referida igreja apresentam-se compilados na tabela 1, a seguir:

TABELA 1 – Construção dos principais elementos artísticos da Matriz de São João del- Rei

Matriz de N. Sra. do Pilar de São João del-Rei	
Início da construção da edificação	1721
Frontispício atual	Edificado entre 1820 e 1844 por Manoel Victor de Jesus
Capela-mor	Risco e execução podem ter sido realizados por José Coelho de Noronha, talha datada da 1ª metade do séc. XVIII (1732) com acréscimos realizados por volta de 1750. Douramento concluído ainda na 1ª metade do Séc. XVIII
Retábulos colaterais ao arco cruzeiro	Talha e douramento – 2ª metade do séc. XVIII
Retábulos laterais da nave	Talha: 1ª metade do Séc. XVIII – acréscimos de ornatos no fim do século XVIII ou início do XIX; O douramento já estava pronto por volta de 1750



Forro da nave	Fins do século XVIII e início do XIX, realizada por Venâncio José do Espírito Santo.
Coro	Finalizado aproximadamente em 1750
Balaustrada	Finalizado aproximadamente em 1750
Arco cruzeiro / tarja	Mesma oficina da capela-mor; douramento da tarja já finalizado em 1750
Púlpitos	Mesma oficina da capela-mor; douramento já estava finalizado em 1750

Elaborado pela autora.

Podemos observar na Tabela 1 que, tanto a talha quanto a policromia e o douramento dos retábulos colaterais, laterais e altar-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar foram realizados por completo e esses elementos datam ainda no século XVIII. Na mesma cidade, as demais igrejas tombadas individualmente pelo IPHAN – Igreja de Nossa Senhora do Carmo e Igreja de São Francisco de Assis – foram sendo construídas ao longo dos séculos XVIII e XIX e a talha não recebeu a finalização de policromia e douramento¹⁷.

Vale ressaltar que, inicialmente, a proteção federal conferida à Matriz de Nossa Senhora do Pilar, fazia parte apenas do tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de São João del-Rei, inscrito no Livro de Tombo de Belas Artes em 04/03/1938, sob o processo 68-T-38 e notificação: nº45-A 28/11/1947. Somente no final da década de 1940, a igreja recebeu tombamento individual e foi inscrita no Livro de Tombo de Belas Artes em 29/11/1949. Portanto, tal medida conferiu maior valorização e proteção ao bem por parte do IPHAN e contribuiu para que a instituição realizasse obras de restauração na mesma.

O Setor de Recuperação de Obras de Arte do IPHAN em São João del-Rei/MG

A estruturação do Setor de Recuperação de Obras de Arte começou em 1946, ano que Edson Motta voltou do aprimoramento em restauração no Fogg Museum, em Harvard, nos Estados Unidos. A partir de então, ele começou a formar seus próprios assistentes informalmente, o que se configurou como uma verdadeira escola de restauração dentro do que Santos denominou como a “Academia do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)”, ou seja, “a Academia SPHAN”¹⁸. Motta permaneceu como restaurador-chefe até 1976; portanto os restauradores de Minas Gerais que colaboraram com o IPHAN nesse período podem se configurar como participantes da “Escola Edson Motta” de restauração¹⁹.

Inicialmente, o setor para tal finalidade foi denominado Setor de Recuperação de Obras de Arte. Mas, ao longo de sua existência, de acordo com as atualizações das configurações regimentais/organizacionais do IPHAN, ele passou a ter outras nomenclaturas até ser extinto: Setor de Recuperação de Talha e Pintura Antiga; Setor de Recuperação de Pintura, Escultura e Manuscritos (1962); Setor de Recuperação de Obras de Talha, Pintura Antiga e Documentos e Laboratório (1969), Laboratório da



Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas, Talhas, Códices e Impressos do IPHAN (1973); Centro de Restauração de Bens Culturais (1979)²⁰. O espaço físico deste setor, localizado no Rio de Janeiro, denominaremos Laboratório Ateliê.

Oficialmente, o setor só entrou no organograma e no regimento interno da instituição em 1962²¹, apesar de já funcionar desde as duas décadas anteriores e, inclusive, como já citamos, de realizar esforços para formar os profissionais que trabalhavam nas obras de restauração, além de realizar as intervenções no patrimônio material que necessitava urgentemente de tratamento.

A partir da oficialização do referido setor, a chefia geral ficava a cargo de Motta, que coordenava o trabalho na sede da instituição – no Laboratório Ateliê, e o restante do país fora dividido em 4 núcleos, referentes aos distritos do IPHAN nesse momento, no qual cada um contava com um chefe local. A cidade de São João del-Rei, por ser localizada em Minas Gerais, se vinculava ao 3º distrito, que ficou sob responsabilidade do restaurador Jair Afonso Inácio e cuja direção ficou na cidade de Ouro Preto.

Para a coordenação de trabalhos na cidade de São João del-Rei, localizamos dois restauradores formados pela “Escola Edson Motta” em Minas Gerais: Jair Afonso Inácio e Geraldo Francisco Xavier Filho. Ambos iniciaram sua prestação de serviços ao IPHAN como auxiliares em obras em suas cidades natais, este em Congonhas do Campo e aquele em Ouro Preto, e prosseguiram com o aperfeiçoamento em restauro com Edson Motta em estágios no Laboratório Ateliê do IPHAN no Rio de Janeiro, e com a realização de parte prática nas demais obras que vieram a trabalhar, sobretudo em trabalhos em igrejas no interior de Minas Gerais²².

A “Escola Edson Motta” de restauração na Matriz de São João del-Rei/MG

Os resultados encontrados após as pesquisas nos documentos do ACI/IPHAN nos revelaram quatro frentes de trabalhos restaurativos nos bens integrados de igrejas de São João del-Rei no período analisado, que foram realizados pela Escola Edson Motta de restauração. Dessas quatro empreitadas, neste artigo, interessam-nos as duas que foram realizadas na igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar. A primeira frente foi a ‘restauração total’²³, foi chefiada por Inácio e realizada entre 1957 e 1958. Já a segunda foi uma espécie de correção dos itens que não puderam ser abarcados na dita ‘restauração total’. Tal ação foi motivada por denúncias em jornais sobre o desabamento de um dos altares da nave da igreja e chefiada por Xavier Filho entre 1969 e 1971.



A 'restauração total' da Matriz de Nossa Senhora do Pilar: 1957 e 1958

No primeiro semestre de 1957, a equipe de Motta terminou o trabalho de restauração do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo. Assim, percorreu cerca de 100 km de distância e se dirigiu à Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei. Então, o presidente do IPHAN à época, Rodrigo Melo Franco de Andrade, envia carta para Monsenhor José Maria Fernandes, colaborador do IPHAN nessa cidade, para apresentar o restaurador chefe e sua equipe, com a finalidade de que ele providenciasse a instalação dos restauradores:

Devendo ser atacados agora os serviços de restauração do retábulo e das pinturas da Capela mor da Matriz de N. Sra. do Pilar da Paróquia de São João del Rei, venho recomendar com grande empenho à sua preciosa assistência o portador desta, que é o Professor Edson Motta, encarregado de instalar e dirigir aqueles serviços em sua fase inicial. Tomo outrossim, a liberdade de colocar igualmente sob seu inestimável patrocínio os auxiliares do mesmo Professor, que aí vão empreender trabalhos de grande responsabilidade e cuja execução, por motivo da indisposição do vigário em relação a esta Diretoria, precisará de ser orientada ao mesmo tempo com muito tacto e fineza.

O professor Edson Motta, bem como seus colaboradores procedentes daqui e de Ouro Preto, terão de ficar instalados nas dependências do nosso museu durante o período da realização dos trabalhos, a fim de que estes não fiquem demasiadamente dispendiosos. Rogo-lhe, portanto, a bondade de lhes facilitar a instalação pelos meios a seu alcance²⁴.

273

A questão dos gastos com o deslocamento da equipe foi minimizada, hospedando-os no Sobrado da Praça Severiano de Rezende, o recém-criado Museu Regional de São João del-Rei, cujo imóvel já pertencia à União, e contratando auxiliares locais. Segundo o relatório escrito ao final do serviço, por Motta, que foi destinado a Renato Soeiro, diretor da Divisão de Conservação e Restauração (DCR), os trabalhos foram concluídos em maio de 1958. Coube ao restaurador-chefe prever os gastos, instalar e dirigir as etapas iniciais da obra e atribuir a direção local a Jair Afonso Inácio, seu aluno, que contou com os colaboradores imediatos, Sebastião Mendes, Caetano e Geraldo Francisco Xavier Filho (Ládio) respectivamente, os dois primeiros na função de carpinteiros e o terceiro como restaurador²⁵.

A partir de fotografia encontrada da equipe que operou nesta restauração [Fig.1], percebemos mais seis auxiliares que prestaram assistência direta aos trabalhos; dentre eles, estava o encarregado do IPHAN em São João del-Rei naquele momento, Geraldo Nascimento, mais três auxiliares de restauração e dois ajudantes de carpinteiro, que presumimos serem trabalhadores temporários provenientes da mesma cidade.

O estado de conservação dos bens integrados no início dos trabalhos esteve detalhado no relatório por Motta, que enfatizou que o suporte da maioria deles encontrava-se em precário estado, com danos causados pelo enfraquecimento da madeira devido ao apodrecimento (infiltração de água pelo telhado) e por infestações de insetos xilófagos, como o cupim. De um modo geral, os madeiramentos em pior



[Fig.1] Equipe que trabalhou na restauração da Matriz de N. Sra. do Pilar de SJDR na restauração “total”. [Escrito no verso da fotografia: em cima esquerda p/ direita: Geraldo (encarregado da SPHAN em São João del-Rei); Sebastião (carpinteiro), Caetano (carpinteiro), Geraldo – Ládio (restaurador), Antônio Braz (auxiliar de restauração), Celso (auxiliar de Restauração), em baixo: Antônio (ajudante de carpinteiro), Jair Inácio (restaurador), Raimundo (auxiliar de restauração), Francisco (ajudante de carpinteiro)]. Fonte: Acervo do Escritório Técnico do IPHAN em São João del-Rei. Data: 1957-1958.

apresentar purpurina para reintegrá-lo. No relatório, apreendemos também quais tratamentos e procedimentos foram realizados em cada item, tais como a consolidação e transposição de suporte. Com explicações que remetem a outras experiências do Setor, como o método de transposição de suporte, destacado como sendo o mesmo procedimento empregado nas obras do Santuário de Congonhas do Campo e na Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, realizadas respectivamente em 1957 e 1955²⁷.

A seguir são apresentados, de modo compilado, os dados constantes no relatório técnico escrito por Motta, assim como os dados provenientes da interpretação das fotografias dos procedimentos realizados. Foi possível identificar o estado de conservação do suporte e da camada pictórica da maioria dos elementos restaurados nessa ação e também os procedimentos realizados:



TABELA 2 – Bens integrados à arquitetura da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei/MG restaurados em 1957-1958 pela Escola Edson Motta/IPHAN

CAPELA-MOR				
Elemento Artístico	Estado de conservação		Procedimento realizado	Observação
Forro da capela mor	Suporte	Péssimo estado.	Substituição total do madeiramento de fundo liso. Consolidação e fixação da ornamentação sobre as novas peças do forro.	
	Camada pictórica	Sem informação.		
Paredes revestidas de madeira da capela-mor	Suporte	Péssimo estado.	Substituição parcial do madeiramento afetado. Consolidação e fixação da ornamentação sobre as novas peças do forro.	Nota de que houve cuidado em não causar perdas na parte artística. As substituições ocorreram apenas em partes lisas, altamente estragadas e sem maior significado para o monumento.
	Camada pictórica	Sem informação.		
Retábulo-mor	Suporte	Péssimo estado, suporte com apodrecimento e ataque de cupins.	Substituição de todo o forro do nicho; consolidação dos ornatos. Recuperação da carnação 'original' das figuras, e de áreas recobertas por camadas de pinturas sobrepostas.	
	Camada pictórica	Camadas de pinturas sobrepostas e purpurina sobre o douramento.		
Painéis – capela-mor	Suporte	Péssimo estado.	Transposição parcial em diversas tábulas do suporte (pelo menos cinco tiveram transposição total); Remoção de camada de pintura sobreposta a camada pictórica.	Descobertos 12 painéis com cenas do antigo testamento [Fig.2].
	Camada pictórica	Diversas camadas de pintura sobrepostas.		
Janelas – capela-mor	4 janelas (2 falsas e 2 verdadeiras, cobertas por painéis, 2 painéis antigos e 2 novos).		Tratamento dos painéis antigos; Remoção dos painéis novos e abertura da janela, mesmo para dentro da igreja.	Foram descobertas janelas falsas [Fig.3] e [Fig.4].
Telas – capela-mor	Suporte fragilizado. Verniz com alterações.		Remoção de verniz. Reentelamento do suporte.	



ARCO CRUZEIRO				
Arco Cruzeiro	Suporte	Danos estruturais gerados por causa de apodrecimento da viga que o liga ao telhado da construção.		Nota para ver o item referente a estrutura da igreja.
Painel acima do Arco	Suporte	Péssimo estado/infestação de insetos xilófagos.	Transposição do suporte. Remoção de camadas de pinturas sobrepostas.	
	Camada Pictórica	Diversas camadas de pinturas sobrepostas.		
Tarja do Arco Cruzeiro	Camada pictórica	Diversas camadas de pinturas sobrepostas.	Remoção de camadas de pinturas sobrepostas e reintegração da camada 'original' e do douramento.	
NAVE				
Forro da nave	Suporte	Péssimo estado.	Remoção de 1/3 das tábuas para tratamento, transposição total ou parcial em algumas tábuas.	
Tribunas	Suporte	Diversas áreas apresentando apodrecimento.	Consolidação do suporte.	Parte superior.
Balaustrada da Nave	Camada pictórica	Pintura recente.	Remoção de pintura. O elemento ficou com a madeira aparente, que foi encerada.	Opção por deixá-lo ao original – na madeira (jacarandá).
Retábulos da nave	Suporte	Péssimo estado / infestação de insetos xilófagos.	Consolidação do suporte. Substituição das tábuas do forro do retábulo do Sr. dos Passos. Remoção das camadas de tinta branca sobre o douramento original.	Foram encontradas pinturas no frontal das mesas dos altares laterais; Altar da Boa Morte ficou todo dourado; Retábulo do Sr. dos Passos estava em pior estado.
	Camada pictórica	Douramento coberto por camadas de pinturas de tinta a óleo de cor branca e purpurina sobre o douramento.		
DEMAIS ALAS E SACRISTIAS				
Forro da capela do santíssimo	Suporte	Sem informações.	Fixação da camada pictórica.	
	Camada Pictórica	Em desprendimento.		
Forro – sala tabernáculo	Suporte	Péssimo estado/apodrecimento da madeira.	Refixação do suporte em desprendimento; calafetação do forro; substituição pontual das tábuas degradadas e impossibilitadas de reutilização.	

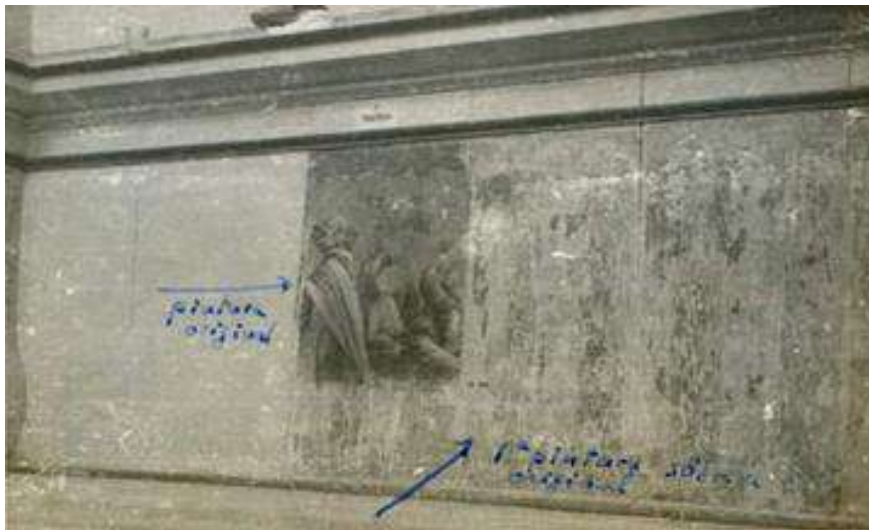


Forro da Sacristia	Sem informações.	Fixação de tábuas soltas e calafetação, tomada de falhas.	
Forro da Sacristia da Boa Morte	Sem informações.	Substituição de tábuas.	
Estrutura da igreja	Fendas nas paredes laterais, por apodrecimento da viga central.	Emenda da viga (realizado por Caetano e Sebastião); Substituição de barrotes podres na sala da caixa forte e de barrotes nos corredores laterais.	A igreja e suas dependências laterais foram pintadas por tinta a óleo por Silvio Ceschim.

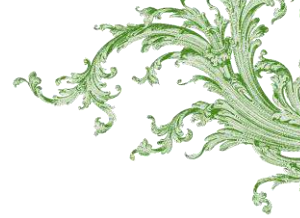
Elaborado pela autora.

De acordo com Alvarenga, os painéis laterais da capela-mor, onde foram descobertas as 12 cenas bíblicas do antigo testamento [Fig.2], haviam sido recobertos por pinturas com imitação de madeira, em 1926²⁸; nos testes de remoção das camadas de pinturas sobrepostas, realizados por Inácio, foram encontradas três camadas recobrimdo tais cenas, sendo uma delas com pintura de imitação de mármore, outra de madeira e uma com pintura de cor branca lisa²⁹. Em razão deste trabalho de restauração, também foram descobertas janelas falsas e janelas verdadeiras, encobertas com painéis de pinturas decorativas de vasos e flores, conforme visualiza-se em [Fig.3] e [Fig.4].

277



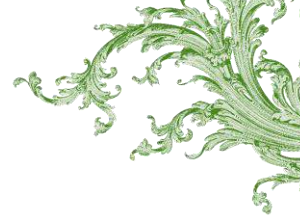
[Fig.2] Processo de remoção de pinturas sobrepostas às cenas do antigo testamento – um dos 12 painéis da capela-mor. Fonte: MOTTA, Edson. *Relatório de conclusão da restauração das obras de pintura e talha da Igreja Matriz de São João del-Rei e súmula dos trabalhos*. [ACI-R]/ Série Arquivo Técnico Administrativo / Subsérie: Restauração de Pintura - cx.004/pasta.20]. DPHAN. Rio de Janeiro, 1958.



[Fig.3] Painel de janela falsa para tampar a janela verdadeira e deixar a capela-mor simétrica e compor com o painel já existente. Fonte: MOTTA, Edson. *Relatório de conclusão da restauração das obras de pintura e talha da Igreja Matriz de São João del Rei e símula dos trabalhos*. [ACI-R]/ Série Arquivo Técnico Administrativo / Subsérie: Restauração de Pintura - cx.004/pasta.20]. DPHAN. Rio de Janeiro, 1958.



[Fig.4] Janela verdadeira tampada por painel em possível expansão da Igreja com a construção de cômodos laterais. Fonte: MOTTA, Edson. *Relatório de conclusão da restauração das obras de pintura e talha da Igreja Matriz de São João del Rei e símula dos trabalhos*. [ACI-R]/ Série Arquivo Técnico Administrativo / Subsérie: Restauração de Pintura - cx.004/pasta.20]. DPHAN. Rio de Janeiro, 1958.



A restauração impulsionada pelo risco de desabamento dos altares colaterais da Matriz de Nossa Senhora do Pilar: 1969 a 1971

A segunda frente de trabalho de restauração realizada na igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei, ocorreu entre os anos de 1969 e 1971 e foi promovida, inicialmente, para solucionar problemas em dois retábulos laterais ao arco cruzeiro, dedicados a São Miguel e Almas e a Nossa Senhora da Boa Morte, que estavam inclinados e apresentavam risco de desabar por causa do desprendimento da taipa da parede atrás deles [Fig.5]. Em trecho do relatório que Xavier Filho prestou a Motta, podemos observar como ele explica a situação de tais retábulos:

[...] não se notava nenhum perigo ou diferença no altar, mas quando fomos trocar uma tábuas que estava estragada começou a desprender uma grande quantidade e desprender também o fundo do mesmo. Então tivemos que escorar e tomar as devidas providências para evitar que o altar viesse a cair. Depois de muito trabalho que nos deu para desmontar pois era grande a quantidade de taipa solta que vinha forçando o altar para frente. A taipa que se encontra atrás do altar estava completamente solta esfarinhando e caindo sem nenhuma segurança e ainda grandes trincas chegando a medir mais de 10 cm. Na maioria das vezes como aqui e em Tiradentes esses altares são os que ficam ao lado do arco do cruzeiro. O que acontece com as igrejas cujas paredes são de taipa nas emendas da parede não há uma amarração boa. Para colocação do altar eles cortavam a parede de taipa para embutir o mesmo com os abalos e contrações mais tarde sempre vem o deslocamento da taipa, nisto começa a cair forçando o altar. Por exemplo no altar de Nossa Senhora da Boa Morte depois de retirada a parte de cima tinha um pedaço de taipa com 10 cm de diferença, o que estava segurando era uma tábuas do fundo do altar e o arco que compõe o fundo do altar³⁰.

[Fig.5] Escoramento da parede de taipa (com trincas) e início das obras de pilastras de tijolos. Fonte: XAVIER FILHO, Geraldo Francisco. *Relatório da restauração do altar de São Miguel na Catedral de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei/Minas Gerais*. [ACI-R] / Série CRBC / Caixa s/número]. IPHAN. São João del- Rei, 1970.





O ocorrido fez com que o fato fosse até mesmo digno de uma nota do jornal O Globo de 14 de janeiro de 1970. A repercussão desta notícia fez com que os técnicos do IPHAN, que já estavam mobilizados a reparar as paredes e os retábulos, acelerassem as providências a serem tomadas, e até mesmo as verbas destinadas ao restauro da Matriz foram rapidamente liberadas.

Motta orienta os trabalhos a serem realizados, incumbe o restaurador Xavier Filho de realizar a restauração dos elementos de madeira dos retábulos e o auxiliar de conservador Geraldo Rodrigues Ferreira de trocar as paredes de taipa por paredes de tijolo³¹. Assim, Motta deixa por escrito os procedimentos a serem realizados nos referidos retábulos:

São João del Rei – Minas Gerais
Igreja Matriz de N. S. do Pilar
Restauração dos Altares de São Miguel e de Nossa Senhora da Boa Morte que se acham inclinados indicando o seu perigoso desprendimento da antiga parede de taipa que lhes serve de sustentação.

Trabalho a ser realizado:

1º remoção dos altares depois de fotografados em todos os seus detalhes para orientar a sua reposição.

2º remoção das paredes de taipa e a sua substituição por paredes de alvenaria de tijolo sobre alicerces de concreto, correndo na parte superior uma viga de concreto.

3º recolocação dos altares, devendo ser presos à nova parede com peças de ferro especialmente fabricadas para este fim.

4º remoção da pintura a óleo branca que recobre a douração em ouro da respectiva madeira com ornatos em talha.

5º retoques com tomadas de juntas e douração em ouro nas folhas que houver³².



[Fig.6] Vista do fundo antigo encontrado do retábulo de N. Sra. da Boa Morte e do fundo colocado por cima deste. Fonte: XAVIER FILHO, Geraldo Francisco. *Relatório das fotografias do altar de Nossa Senhora da Boa Morte da Catedral de Nossa Senhora do Pilar em São João del Rei/Minas Gerais*. [ACI-RJ] / Série CRBC / Caixa s/número]. IPHAN. São João del-Rei, 1970.



A ação de restauração foi descrita em relatórios técnicos com fotos, elaborados por Xavier Filho, que sintetizou todos os procedimentos realizados. A primeira fase de ações começou em 24 de novembro de 1969 e terminou em 8 de março de 1970. Assim, compreendemos que estes retábulos foram ambos desmontados para serem tratados, conforme os métodos utilizados à época, nas seguintes etapas: imunização, consolidação do suporte e remoção de camadas de pinturas sobrepostas à camada tida como original, após testes de solubilidade³³. Xavier Filho destaca ainda que havia um painel (fundo de camarim), entalhado e dourado, no retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte, que estava encoberto por um fundo confeccionado em época mais recente em madeira lisa pintada de cor clara e aplicações de raios simples, ou seja, houve também a descoberta de um painel mais antigo que pertencia ao retábulo³⁴ anteriormente [Fig.6]. Por causa do desprendimento da taipa das paredes, às quais os retábulos colaterais estavam integrados, foi necessário removê-los (e foram tratados fora da parede), assim, foram realizadas obras estruturais para conter o risco de desabamento das paredes, que contaram com a execução de colunas de tijolos e vigas de cimento para escorá-las e sustentar os retábulos, que foram novamente remontados e integrados à arquitetura da igreja [Fig.7].

[Fig. 7] Fotomontagem: 1- Colunas de tijolos e viga de cimento já prontas. 2 - Início da remontagem do retábulo de N. Sra. da Boa Morte. 3 - Retábulo de N. Sra. da Boa Morte remontado após restauração completa. Fonte: XAVIER FILHO, Geraldo Francisco. *Relatório das fotografias do altar de Nossa Senhora da Boa Morte da Catedral de Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei/Minas Gerais*. [ACI-RJ / Série CRBC / Caixa s/número]. IPHAN. São João del-Rei, 1970.





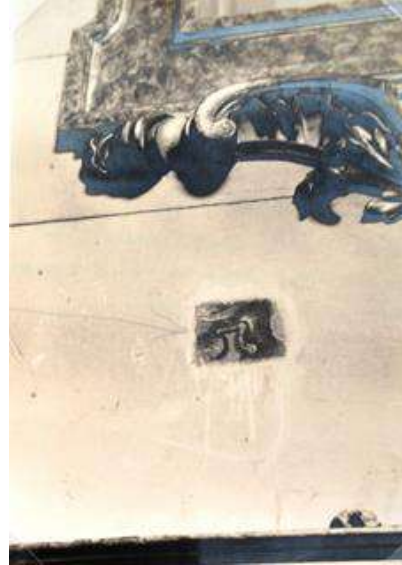
[Fig. 8] Fotomontagem: 1 - Teste de remoção de camada de pintura sobreposta no forro da Antessala da Sacristia de São Miguel e Almas. 2 – Detalhe do forro durante a restauração. 3 – Parte da remoção de camada de pintura sobreposta já concluída. Fonte: XAVIER FILHO, Geraldo Francisco. *Relatório do trabalho de Restauração feito na Catedral de Nossa Senhora do Pilar em São João del Rei/Minas Gerais*. [ACI-RJ] / Série CRBC / Caixa s/número]. IPHAN. São João del-Rei, 1971.

Na ocasião, segundo outro relatório técnico escrito por Xavier Filho a respeito das demais atividades de restauração na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em fase de execução das ações e terminado em 17 de abril de 1971, foram restaurados outros elementos que não haviam sido contemplados na dita ‘restauração total’ de 1957. Segundo ele, os elementos atendidos foram: forro da antessala de São Miguel e Almas **[Fig.8]**, forro do vestíbulo do lado do Evangelho, forro da sacristia e o forro da capela do SS. Sacramento³⁵. No relatório, constam ainda testes de remoção de camadas de pinturas sobrepostas à pintura decorativa e douramento de elementos da capela-mor, com a finalidade de identificar áreas que se encontravam encobertas por camadas de tinta da cor branca. Ou seja, tal ação funcionou também como um exame para prospecção das camadas **[Fig.9]** e **[Fig.10]**.

282



[Fig.9] Janela de prospecção e teste de remoção de pintura de cor branca sobreposta à policromia da coluna do retábulo-mor. Fonte: XAVIER FILHO, Geraldo Francisco. *Relatório do trabalho de Restauração feito na Catedral de Nossa Senhora do Pilar em São João del Rei/Minas Gerais*. [ACI-RJ] / Série CRBC / Caixa s/número]. IPHAN. São João del-Rei, 1971.



[Fig.10] Janela de prospecção e teste de remoção de pintura de cor branca sobreposta à decoração da parede lateral da capela-mor (revestida por painéis de madeira). Fonte: XAVIER FILHO, Geraldo Francisco. *Relatório do trabalho de Restauração feito na Catedral de Nossa Senhora do Pilar em São João del Rei/Minas Gerais*. [ACI-RJ] / Série CRBC / Caixa s/número]. IPHAN. São João del-Rei, 1971.



A seguir, encontram-se os dados compilados das ações realizadas nos procedimentos de restauração relatados por Xavier Filho entre 1969 e 1971:

TABELA 3 – Restauração dos bens integrados à arquitetura da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei entre 1969 e 1971

Bem integrado	Estado de Conservação		Procedimento realizado	Observação
Retábulo de São Miguel e Almas	Suporte:	Infestação de insetos xilófagos que provocaram diversas galerias na madeira.	Desmontagem completa do retábulo; remoção de aproximadamente 4 camadas de tinta a óleo de cor branca; consolidação do suporte com composto de cera e algodão; imunização preventiva.	Risco de desabamento por causa do desprendimento da taipa da parede ao qual o retábulo estava fixado ³⁶ .
	Camada pictórica	Aproximadamente quatro camadas de pinturas sobrepostas, de tinta a óleo de cor branca sobre o douramento.		
Retábulo de N. Sra. da Boa Morte	Suporte	Infestação de insetos xilófagos que provocaram diversas galerias na madeira. Foi encontrado um fundo esculpido e dourado, estava escondido por trás de um fundo feito em época mais recente [Fig.6].	Desmontagem completa do retábulo; remoção da taipa solta no seu verso; escoramento; execução de colunas de tijolos e viga de cimento com armação de ferro para segurança do retábulo. Remoção de aproximadamente 4 camadas de tinta a óleo branca; consolidação do suporte com composto de cera e algodão, e com pedaços de cedro; retorno do fundo antigo ao lugar do fundo mais recente; imunização preventiva.	Risco de desabamento por causa do desprendimento da taipa da parede ao qual o retábulo estava fixado.
	Camada pictórica	Aproximadamente 4 camadas de tinta a óleo de cor branca sobre o douramento.		



Forro da Antessala da Sacristia de São Miguel e Almas	Suporte	Diversas galerias de cupins e empenamento das tábuas.	Remoção de todas as tábuas; desempenamento delas (com o método de realizar “canaletas” no verso e preencher com composto de cera quente); remoção de camada de pintura de cor branca, e reintegração cromática da camada tida como ‘original’.
	Camada Pictórica	5 camadas de tinta a óleo de cor branca sobre a pintura original; diversas lacunas e falhas no centro, devido aos furos para lâmpadas.	
Forro do vestíbulo do lado do Evangelho	Suporte	Diversas galerias de cupins e empenamento das tábuas.	Remoção de todas as tábuas; “desempenamento” delas (método de realizar “canaletas” no verso e preencher com composto de cera quente); remoção de camada de pintura de cor branca e reintegração da camada ‘original’.
	Camada pictórica	Perda de 70% da pintura original.	
Forro da Sacristia	Camada pictórica	Desprendimento, perdas de camadas.	Refixação da camada pictórica com composto de cera quente e infravermelho; reintegração da camada pictórica.
Forro da Capela do Santíssimo	Suporte	Empenamento das tábuas.	Remoção das tábuas; “Desempenamento” delas (método de realizar “canaletas” no verso e preencher com composto de cera quente).
	Camada Pictórica	Perda de camada e desprendimento.	



Conjunto da capela-mor	Suporte	Perda/lacuna de parte do suporte em um dos painéis.	Remoção das tabuas para complementação do suporte do painel.	Não fica claro se as camadas sobrepostas foram removidas. O relatório apenas menciona que os testes foram realizados e há uma observação escrita por Edson Motta dizendo que Geraldo Francisco Xavier afirma que as cores são recuperáveis.
	Camada pictórica / policromia	Camadas de pinturas sobrepostas de cor branca. Foram identificadas 4 camadas sobre o marmorizado colorido e sobre a decoração com filetes de ouro.	Janelas de prospecção e teste de remoção de pinturas sobrepostas.	

Elaborado pela autora.

Considerações finais

Inicialmente, na década de 1930, o IPHAN não tombou individualmente a Matriz de Nossa Senhora do Pilar, talvez porque seu frontispício fora modernizado e alterado para o estilo neoclássico no século XIX, o que acarretou a negação de valor artístico e histórico da mesma pela instituição nos anos iniciais de atuação. Entretanto, percebemos que, posteriormente, já nas décadas seguintes, houve a valorização artística do monumento, primeiro pelo tombamento individual no livro de tombo de Belas Artes, na década de 1940, depois, de 1950 a 1970, pelas empreitadas de restauração empreendidas pela instituição para restaurar o interior da Matriz.

Se observarmos os dados presentes nas tabelas 2 e 3, percebemos a quantidade de informações sobre os trabalhos de restauração realizados sob coordenação, execução, financiamento e tutela do IPHAN. Apreendemos ainda que algumas intervenções anteriores foram removidas a fim de reestabelecer a configuração mais antiga de cada elemento, a exemplo temos: remoção de camadas de pinturas sobrepostas às paredes laterais na capela-mor em 1957-1958, a recolocação da talha antiga ao fundo do retábulo de N. Sra. da Boa Morte entre 1969 e 1970 e remoção de camadas de tinta branca sobre as pinturas artísticas dos forros de alas e sacristias entre 1970 e 1971. Podemos assim concluir que a instituição se empenhou em empregar seus critérios de restauração aos bens integrados da Matriz de Nossa Senhora do Pilar



de São João del-Rei segundo seus valores à época, que geralmente valorizava as descobertas e os “achados” históricos e/ou originais³⁷, e buscava-se então, uma configuração às vezes até anacrônica ou idealizada, mas cuja justificativa para estabelecê-la como a principal se dava pelo fato de ser a mais próxima possível do tido como a camada primeira ou a mais passível de ser a original.

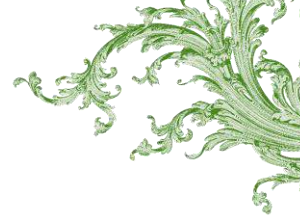
Vale ressaltar que a escola de restauração atuante nessas frentes de trabalho pautava-se também por realizar janelas de prospecção, além de testes de remoção de pinturas sobrepostas e de limpezas, antes de tomar decisões, e por sempre documentar o estado de conservação dos elementos e os procedimentos adotados, principalmente por meio de fotografias mostrando todos os passos. Percebemos ainda que o perfil das equipes que atuaram nos trabalhos de restauração dos bens integrados pertencentes à igreja em questão fora composto por integrantes com conhecimentos diversos para lidar com questões físicas e estruturais, artísticas e técnicas, sob a orientação de Edson Motta e chefia local dos dois restauradores formados por ele, Jair Afonso Inácio e Geraldo Francisco Xavier Filho (Ládio). Na documentação analisada, ficou nítido também o entrosamento da equipe com a direção e o amadurecimento dos restauradores citados, enquanto chefes locais.

Notas e bibliografia

¹ Cabe destacar que o Decreto-lei nº25 de 1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, previa a separação dos bens materiais entre móveis ou imóveis. Durante o período de recorte desse estudo, os elementos artísticos integrados às edificações tombadas não eram oficialmente categorizados e não recebiam uma designação própria, eram chamados genericamente de obras de arte ou talha antiga. Constatações sobre esses bens, lançadas na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº22 de 1987, como as da museóloga Lygia Martins Costa em “*A Defesa do Patrimônio Cultural Móvel*”, tal como as de Antônio Candido em “*Patrimônio Interior*”, além das de Orlando Ramos Filho em “*Restauração de Bens móveis e integrados: 40 anos*”, contribuíram para que o IPHAN começasse a se pronunciar melhor quanto a uma terminologia padrão, então, passou a abordá-los como bens integrados, sendo classificados dentro da categoria: ‘bens móveis e integrados’. Em 2019, novas discussões sobre a terminologia retornaram com a publicação do IPHAN: “*Intervenções em bens culturais móveis e integrados à arquitetura: manual para elaboração de projetos*”, sob coordenação de Ana Cláudia Magalhães. Como as discussões sobre tal terminologia ainda estão em andamento, para fins de melhor compreensão nesse artigo, os designaremos como ‘bens integrados’.

² A Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei foi elevada a Catedral em 1960, em função da instalação da Diocese de São João del-Rei e, em 1965, elevada à Basílica, sendo hoje conhecida como Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. No entanto, nesse artigo, será denominada por “Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei”. Disponível em: <https://diocesedesaojoadelrei.com.br/catedral-basilica-nossa-senhora-do-pilar-sjdr/>. Acesso em: 15 set. 2021.

³ Para melhor compreensão da leitura neste artigo utilizaremos a denominação IPHAN, embora, ao longo dos seus quase 80 anos de existência, a instituição já passou pelas seguintes denominações: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1937 a 1946; Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), de 1946 a 1970; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (PHAN), de 1970 a 1979; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1979 a 1990; Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural



(IBPC), de 1990 a 1994; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), desde 1994. Disponível em: THOMPSON, Analucia. Campo cultural e contexto histórico: nomes do IPHAN. In: MOTTA, Lia (Org.). **Um panorama do campo da Preservação do Patrimônio Cultural**. Caderno de Estudos do PEP/MP n°9. Rio de Janeiro: Copedoc/DAF/Iphan, 2015

⁴ Este estudo é parte da pesquisa realizada para a dissertação da autora.

⁵ BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1983.

⁶ ALVARENGA, Luís de Melo. **Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar: São João del-Rei**. Minas Gerais: 2ª edição, 1994.

⁷ BURY, John. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. Org. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Brasília, DF: IPHAN / MONUMENTA, 2006.

⁸ TELLES, Augusto Carlos da Silva. **Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil** - 3ª edição. Brasília: IPHAN/Monumenta, 2008.

⁹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS, Olinto Rodrigues dos. **Roteiros do Patrimônio - Barroco e Rococó nas Igrejas de São João del-Rei e Tiradentes**. Brasília: IPHAN, Monumenta, 2010, vol. 1 e 2.

¹⁰ OLIVEIRA; SANTOS, *op.cit.*, p. 12.

¹¹ OLIVEIRA; SANTOS, *op.cit.*, p. 12

¹² OLIVEIRA; SANTOS, *op.cit.*, p. 12-13.

¹³ BAZIN, *op.cit.*, p.103.

¹⁴ COSTA, Lygia Martins. **De Museologia Arte e Políticas de Patrimônio**. Edições do Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002, p. 193; TELLES, *op.cit.*, p. 249.

¹⁵ PEDROSA, Aziz J. **O. José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do século XVIII**. Dissertação de mestrado. Escola de Arquitetura da UFMG, 2012, p. 127-128. Disponível em:

<https://1library.org/document/myj7r16y-jose-coelho-noronha-oficio-minas-gerais-seculo-xviii.html>. Acesso em: 06 dez. 2021.

¹⁶ OLIVEIRA; SANTOS, *op.cit.*, p. 18-22.

¹⁷ Na pesquisa, encontramos ações de restauro nas duas igrejas, mas foram ações pontuais, portanto, não as abordaremos nesse artigo.

¹⁸ SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia SPHAN. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 73-85, 1996.

¹⁹ MOTA, Elis Marina.; NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. A trajetória da conservação-restauração de bens culturais móveis e integrados no Iphan: desdobramentos da “Escola Edson Motta” em Minas Gerais (1946-1976). **Revista CPC**, [S. l.], v. 14, n. 27, p. 167-186, 2019, p. 173. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v14i27p167-186. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/156226>. Acesso em: 20 set. 2021.

²⁰ Denominações identificadas nos documentos pesquisados no ACI-RJ.

²¹ CASTRO, Aloísio Arnaldo Nunes de. **A trajetória histórica da conservação-restauração de acervos em papel no Brasil**. Dissertação de mestrado em História apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008, p. 70; URIBARREN, María Sabina. **Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: O Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947 - 1976)**. Tese de Doutorado apresentada à USP. São Paulo, 2015, p. 105.

²² MOTA; NAKAMUTA, *op.cit.*, p. 179-180.

²³ MOTTA, Edson. Relatório de conclusão da restauração das obras de pintura e talha da Igreja Matriz de São João del-Rei e súmula dos trabalhos. [ACI-RJ]/ Série Arquivo Técnico Administrativo / Subsérie: Restauração de Pintura - cx.004/pasta.20]. DPHAN. Rio de Janeiro, 1958, p. 1.

²⁴ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. [Ct. n° 358] 22 de julho de 1957. [para] FERNANDES, José Maria (Monsenhor). São João del Rei.1f. Recomendações para o início dos serviços de restauro [ACI-RJ]/ Série Arquivo Técnico Administrativo / Subsérie: Restauração de Pintura - cx.004/pasta.20].

²⁵ MOTTA, Edson. Relatório de conclusão da restauração das obras de pintura e talha da Igreja Matriz de São João del-Rei e súmula dos trabalhos. [ACI-RJ]/ Série Arquivo Técnico Administrativo / Subsérie: Restauração de Pintura - cx.004/pasta.20]. DPHAN. Rio de Janeiro, 1958, p. 1.

²⁶ MOTTA, *op.cit.*, p. 1-3



²⁷ MOTTA, *op.cit.*, p. 1.

²⁸ ALVARENGA, *op.cit.*, p. 87.

²⁹ NOBREGA, Isabel Cristina. **Jair Afonso Inácio, um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro**. Dissertação de mestrado apresentada ao IA/Unesp. São Paulo, 1997, p. 194.

³⁰ XAVIER FILHO, Geraldo Francisco. Relatório da restauração do altar de São Miguel na Catedral de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei/Minas Gerais. [ACI-RJ / Série CRBC / Caixa s/número]. IPHAN. São João del Rei, 1970, p. 54-57.

³¹ FERREIRA, Geraldo Rodrigues. [Ofício nº3/70] 13 de janeiro de 1970, São João del Rei [para] SOEIRO, Renato, Rio de Janeiro. 1f. Matriz do Pilar – providências para segurança das paredes e do altar. [ACI-RJ/Série Obras / Caixa 284].

³² MOTTA, Edson. [Manuscrito] s/data, s/local [para] sem destinatário. 2f. Recomendações de trabalhos a serem realizados na Matriz de São João del Rei. [ACI-RJ / Série CRBC / Caixa 1].

³³ XAVIER FILHO, *op.cit.*, p. 53-57.

³⁴ XAVIER FILHO, Geraldo Francisco. Relatório das fotografias do altar de Nossa Senhora da Boa Morte da Catedral de Nossa Senhora do Pilar em São João del Rei/Minas Gerais. [ACI-RJ / Série CRBC / Caixa s/número]. IPHAN. São João del Rei, 1970, p. 6-9.

³⁵ XAVIER FILHO, Geraldo Francisco. Relatório do trabalho de Restauração feito na Catedral de Nossa Senhora do Pilar em São João del Rei/Minas Gerais. [ACI-RJ / Série CRBC / Caixa s/número]. IPHAN. São João del-Rei, 1971.

³⁶ Segundo a matéria de jornal O Globo, de 14 de janeiro de 1970, o retábulo chegou a desabar.

³⁷ RUBINO, S. O mapa do Brasil passado. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 97-105, 1996. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2021.

Artigo enviado para publicação: 20/09/2021

Artigo aceito para publicação: 08/11/2021



CEPHAP - UFSJ

1998