

# Rocalha

The background of the cover is a large, intricate stone relief sculpture. It depicts a central female figure, possibly a saint or a personification, with her eyes closed in a serene expression. She is dressed in a long, flowing robe and holds a small, brightly colored bird (yellow and black) in her hands. The figure is framed by a decorative archway. Above and around the figure are numerous five-pointed stars, some appearing to be part of a larger constellation or celestial pattern. The sculpture is highly detailed, with visible textures and shadows that give it a three-dimensional appearance. The overall style is reminiscent of classical or neoclassical art.

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

ano III | vol. III | n. I | dez/2022

3

ISSN: 2764-3328



# Rocalba

*Revista eletrônica do Centro de estudos e pesquisas em história da arte e patrimônio da Universidade Federal de São João del-Rei*

volume III – n. I – ano III | dez/2022

SEÇÕES TEMÁTICAS I e II



**CEPHAP-UFSJ**  
Centro de Estudos e Pesquisas em  
História da Arte e Patrimônio da UFSJ



**UFSJ**  
Universidade Federal  
de São João del-Rei

Centro de estudos e pesquisas em história da arte e patrimônio  
Universidade Federal de São João del-Rei

2022 - Ano III, vol. III, N. I (3ª edição) – Referência: seções temáticas I e II

## REVISTA ROCALHA

Centro de estudos e pesquisas em história da arte e patrimônio da UFSJ

Departamento de Ciências Sociais - DECIS

Praça Dom Helvécio, 74 – Dom Bosco (Campus Dom Bosco)

3º piso – sala 3.44A

São João del-Rei, MG

032-3379-5119

<http://www.seer.ufsj.edu.br/rocalha/index> | [rocalha@ufsj.edu.br](mailto:rocalha@ufsj.edu.br)

[ufsj.edu.br/cephap](mailto:ufsj.edu.br/cephap) | [cephap@ufsj.edu.br](mailto:cephap@ufsj.edu.br)

### *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. Silvia Ferreira – IHA/UNL

### *Comitê editorial:*

Profa. Dra. Leticia Martins de Andrade – UFSJ

Me. Lucas Rodrigues – CEPHAP

Dra. Luciana Braga Giovannini – CEPHAP | UFMG

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, layout e diagramação: Lucas Rodrigues

Edição e indexação *in* OJS/SEER: Mariana Alves de Araújo

CAPA: Detalhe do medalhão central da Virgem da Conceição – Frontispício da fachada | portada em pedra sabão da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, São João del-Rei (MG): obra atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho [séc. XVIII] | FOTOGRAFIA: **Danilo José Zioni Ferretti**

---

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/)

**Indexadores:**



| Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional

---

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 (3.: 2022: São João del-Rei, MG) – vol. 3, ano 3, n. 1

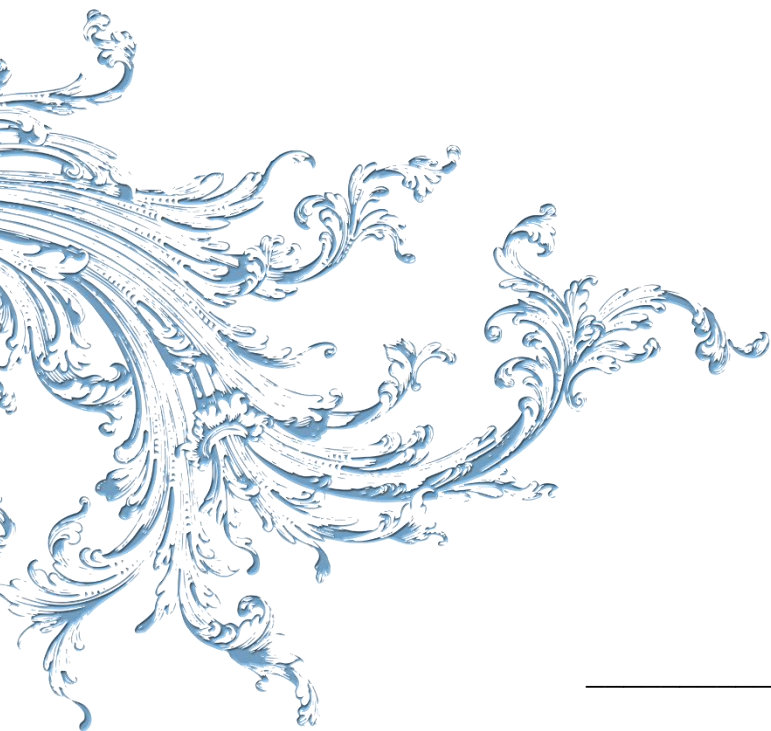
Edição regular: seção temática I (história da arte) | seção temática II (patrimônio) – 1 recurso online (p.191): pdf

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 UFSJ  
*Prof. Dr. Alfredo Nava Sánchez*

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

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

Secretaria e apoio pedagógico do CEPHAP - UFSJ  
*Thiago Neves Abrantes Luz Assumpção (secretaria)*  
*Alex Sanderson Pereira Rodrigues (apoio pedagógico)*

Setor de Pesquisa do CEPHAP - UFSJ  
*Dra. Luciana Braga Giovannini*

---

# Sumário

## EDITORIAL

*Comitê editorial* | 09

---



### *seção temática – história da arte*

**A presença dos deuses-rios nas sacristias dos templos mineiros (sobre o lavabo da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos na Vila de São João del-Rei) – Francislei Lima da Silva** | 13-39

**Os sentidos de uma árvore: a Raiz de Jessé, uma questão iconográfica num oratório doméstico – Minas Gerais, séc. XVIII-XIX – Lucas Rodrigues** | 40-71

**A devoção a Nossa Senhora da Piedade no Recôncavo da Guanabara: as imagens de Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe, de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim e de Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú (Rio de Janeiro, séculos XVII a XVIII) – Antônio Seixas** | 72-94

**O catolicismo carmelita e as devoções pretas no Brasil: apontamentos para o estudo iconográfico das esculturas em madeira policromada dos Santos Elesbão e Ifigênia – Fábio Mendes Zarattini** | 95-119



*seção temática – patrimônio*

**O caso da Igreja da Penha, na cidade do Rio de Janeiro, e sua patrimonialização – Ana Gabriela Saba | 120-137**

**A Imaterialidade do Patrimônio Arquitetônico: um olhar sobre a Basílica Menor do Santíssimo Salvador em Campos dos Goytacazes, RJ – Thaís Almeida | 138-157**

**O Patrimônio Arquitetônico Eclético: Considerações a partir do Casarão 34 em João Pessoa/PB/Brasil – Emanuely Mylena Vellozo Silva | 158-189**









# 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 terceiro número da *Rocalha*, sua revista eletrônica. Com periodicidade anual, a *Rocalha* possui a missão de divulgar pesquisas no campo da história da arte e do patrimônio, contribuindo para a democratização dos saberes e a difusão do conhecimento. Gostaríamos de agradecer a todos que colaboraram para trazer à luz a presente edição, sobretudo aos autores que, em confiança, submeteram seus artigos, e aos acadêmicos de diversas instituições que, com seu trabalho de avaliação, nos auxiliaram na garantia da preservação da qualidade deste periódico.

9

De forma concisa, apresentamos ao leitor os artigos que integram a presente edição. Abrindo a seção temática 'história da arte', no artigo **A presença dos deuses-rios nas sacristias dos templos mineiros: sobre o lavabo da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos na Vila de São João del-Rei**, Francislei Lima da Silva apresenta o estudo iconográfico sobre o lavabo da sacristia da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São João del-Rei, cuja carranca em pedrasabão representa um deus-rio. Figura meio humana meio monstruosa, o deus-rio constituiu ornamento de longa tradição, recorrente sobretudo em obras vinculadas ao universo hidráulico, com amplo emprego na arquitetura civil e religiosa. Sob uma perspectiva iconológica, o autor apresenta os modelos formais dessa figura e inquire seu

possível significado, trazendo ainda para o debate o papel da ornamentação no espaço de culto cristão.

Lucas Rodrigues, em **Os sentidos de uma árvore: a Raiz de Jessé, uma questão iconográfica num oratório doméstico – Minas Gerais, séc. XVIII-XIX**, torna público o estudo histórico e iconográfico sobre um tema raro na arte dos oratórios domésticos: *A árvore de Jessé*. O erudito oratório rococó pertence ao acervo da igreja matriz da Madre de Deus do distrito de Angustura, município de Além Paraíba (MG), e expõe uma singular representação da Árvore que foi considerada, até pouco tempo, a reprodução da Sagrada Família. Mobilizando fontes iconográficas pertinentes, o autor lança nova luz sobre o tema do oratório e apresenta reflexões sobre a origem, transformação e adaptação do tema ao universo da devoção católica luso-brasileira do século XVIII e XIX.

10

Em **A devoção a Nossa Senhora da Piedade no Recôncavo da Guanabara: as imagens de Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe, de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim e de Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú (Rio de Janeiro, séculos XVII a XVIII)**, Antônio Seixas contribui com um estudo estilístico e iconográfico das imagens de Nossa Senhora da Piedade produzidas em terracota, no Recôncavo da Guanabara, nos séculos XVII e XVIII. O autor analisa a iconografia da *Pietà*, inserindo-a no contexto das devoções marianas produzidas após o Concílio de Trento. Para além dos aspectos históricos e iconográficos, Seixas relaciona as obras com o universo dos santos locais, evidenciando o seu papel no mercado de arte sacra.

Fábio Mendes Zarattini, em **O catolicismo carmelita e as devoções pretas no Brasil: apontamentos para o estudo**

**iconográfico das esculturas em madeira policromada dos Santos Elesbão e Ifigênia** apresenta um estudo iconográfico das representações em madeira dos santos. Inseridos no contexto do ‘programa imagético’ carmelita, os santos figurariam como elementos importantes no projeto de catequização das populações negras escravizadas no contexto da diáspora atlântica, representando a redenção ‘dos homens de cor’ mediante a conversão ao cristianismo. O autor traz reflexões acerca do processo de evangelização do período colonial e sobre o papel das referidas devoções no contexto escravocrata.

Ana Gabriela Saba abre a sessão ‘patrimônio’ com **O caso da Igreja da Penha, na cidade do Rio de Janeiro, e sua patrimonialização**, um estudo de caso bem delimitado que traz uma ampla discussão sobre questões concernentes ao patrimônio cultural. A partir da análise crítica de dois processos de tombamento envolvendo a Igreja de Nossa Senhora da Penha de França, no Rio de Janeiro (1938 e 1988), a autora apresenta documentos históricos ricos em informação sobre o pensamento e a política em torno da ideia de patrimônio no correr do século XX.

Em **A Imaterialidade do Patrimônio Arquitetônico: um olhar sobre a Basílica Menor do Santíssimo Salvador em Campos dos Goytacazes, RJ**, Thais Almeida discute a imaterialidade do patrimônio edificado por meio da atribuição de valor que lhe é feita. A autora faz uma análise histórica das intervenções sobre esse bem, buscando apresentar as causas materiais e imateriais de sua valorização, relacionando-as a questões como memória e pertencimento ao mesmo tempo em que pensa o patrimônio enquanto valor simbólico, cultural, social e político.

Encerrando a terceira edição, Emanuely Silva apresenta o artigo intitulado **O Patrimônio Arquitetônico Eclético: Considerações a partir do Casarão 34 em João Pessoa/PB/Brasil**. A autora apresenta o palacete classificado como patrimônio do ecletismo regional, analisando-o em seus aspectos materiais, estilísticos, simbólicos e históricos, buscando inseri-lo no contexto da João Pessoa das primeiras décadas do século XX.

Encerramos, por fim, com uma palavra sobre a capa desta terceira edição, para a qual escolhemos a imagem de um detalhe da portada em pedra sabão da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del-Rei: uma representação da Virgem da Conceição atribuída a Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho. O medalhão, que exalta a beleza sublime e a virgindade perene de Maria, foi apanhado pela fotografia em um recorte singular que mostra a cabeça da Virgem delicadamente coroada pelo ninho de um bem-te-vi pousado sobre suas mãos. A imagem, na qual cultura e natureza se entrelaçam perfeitamente, é prenhe de significados simbólicos. Como um dos primeiros pássaros a anunciar o amanhecer, o bem-te-vi pode ser interpretado como um sinal de esperança, e sua aparição pode ser tomada como o prenúncio de novos tempos. Ao findar de um quadriênio em que a universidade pública, a ciência e a cultura brasileiras sofreram ininterruptos golpes, expressamos com esta mensagem visual a nossa certeza do alvorecer de um novo dia.

O comitê editorial da revista *Rocalba* deseja a todos e todas um excelente ano novo e uma ótima leitura!

São João del-Rei, 31 de dezembro de 2022

*O comitê editorial*



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

| Francislei Lima da Silva

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

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

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

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

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

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



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

14



[Fig. 1] – Antonio Francisco Sarzedo (?). Lavabo na sacristia da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, século XVIII. Pedra-sabão, 178 x 106 x 49 cm. Fotografia do autor<sup>3</sup>.



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

Até o presente momento, foram discutidos apenas os lavabos mais monumentais fabricados nas Minas, como é o caso das bicas para a Ordem Terceira de São Francisco de Assis<sup>4</sup>, o qual já foi objeto de discussão em textos como o de Heliodoro Pires<sup>5</sup>, na década de 1940. O seu livro dedicado ao Aleijadinho reservou uma página inteira para uma fotografia dele, em cuja legenda lança hipóteses sobre os modelos que teriam sido utilizados por Antônio Francisco Lisboa, atribuindo-lhe a lavra das carrancas. E, mais recentemente, outra imagem foi impressa na publicação organizada por Myriam Andrade Ribeiro



de Oliveira e Olinto Rodrigues dos Santos Filho para o IPHAN<sup>6</sup>. Entretanto, precisamos nos atentar a outros exemplos como a Capela do Rosário, menos debatidos e cujas imagens não circularam.

Nesse sentido, pensando a memória visual sobre a arte colonial, o elo para conectarmos não somente os lavabos da Vila de São João del-Rei, mas todos aqueles presentes na América portuguesa, vem a ser, acreditamos, a bricolagem<sup>7</sup> residual<sup>8</sup> dos ornatos para os frontispícios onde eram instaladas as gárgulas<sup>9</sup>. Sobre esse estudo detido acerca da anatomia do corpo do chafariz para as águas sacramentais, especialmente, Aleida Asmann oferece-nos uma valiosa chave para a sua compreensão. Segundo ela:

Antes que Deus se revelasse nos livros, os deuses se revelaram no mundo. A morada deles não era apenas o céu, mas também a montanha, a gruta, o bosque, a fonte e onde mais se erigissem seus locais de culto. Os deuses politeístas queriam ser procurados e adorados em seu local. As pessoas tinham que peregrinar até os locais sagrados, os deuses tinham suas moradas fixas. Longe dessa terra e de sua topografia sacramental não era possível comunicar-se com os deuses<sup>10</sup>.

As sacristias, nesse sentido, quando possuem bicas ornadas com deuses-rios, Náiades (Ninfas que habitam as fontes), Cupidos e delfins, remontam a essas paisagens memoráveis míticas, cuja descrição de sua topografia sacramental sobrevive<sup>11</sup>, também, em pinturas que lhe servem de modelo para a comunicação com o sagrado por meio das fontes.

Tais divindades estão presentes nos *thiasos* marinhos<sup>12</sup>, celebrando o nascimento de infantes e as entradas de reis e rainhas que assumiram o posto de seus antigos protagonistas, Nereu e Doris<sup>13</sup>, Netuno e Anfitrite. Peter Paul Rubens pintou uma grande variedade de painéis com esses coetejos, além de nomes menos conhecidos, como David Teniers, o velho [Fig. 3]. Em um de seus quadros, por exemplo, um deus-rio com a cabeça coroada de algas, folhagens, flores e caniços, emerge das águas oferecendo os seus dons em uma grande concha em sinal de fidelidade e devoção. Noutro caso, testemunham os eventos que se descortinam à margem de suas nascentes. Cabendo a nós, dessa maneira, abeirarmo-nos de sua concha e perscrutarmos o que o deus-rio da capela do Rosário também nos deixa como testemunho de sua (super)vivência no tempo<sup>14</sup>.





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

As rocalhas, que inclusive batizam esta revista, já foram discutidas dentro de diferentes chaves, anterior e posteriormente à publicação de Myriam Oliveira sobre o Rococó religioso, com especial interesse voltado para a decoração dos templos mineiros. Segundo ela, as estampas tiveram papel determinante na circulação de modelos gravados, da Baviera (Alemanha) às Minas, de “motivos naturalistas de árvores, vegetais e flores em delicados arranjos, pássaros e pequenos animais, formações rochosas de efeitos bizarros e curiosamente a própria água, jorrando em cascatas ou simplesmente brotando de conchas-rocalhas em pequenos jatos verticais”<sup>15</sup>. Os projetos de fontes monumentais, enquanto arquitetura fantástica, foram aqueles que mais potencializaram os efeitos plásticos de dobras e ondas das rocalhas. Interessa a nós, portanto, o movimento de suas cascatas e círios d’água, despejados pelas cavidades de conchas replicadas à exaustão [Fig. 4], para a criação de jardins imaginários, e em proporções menores, reforçar o efeito apoteótico das sacristias, conforme reforçado por Luís de Moura Sobral<sup>16</sup>.

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



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



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

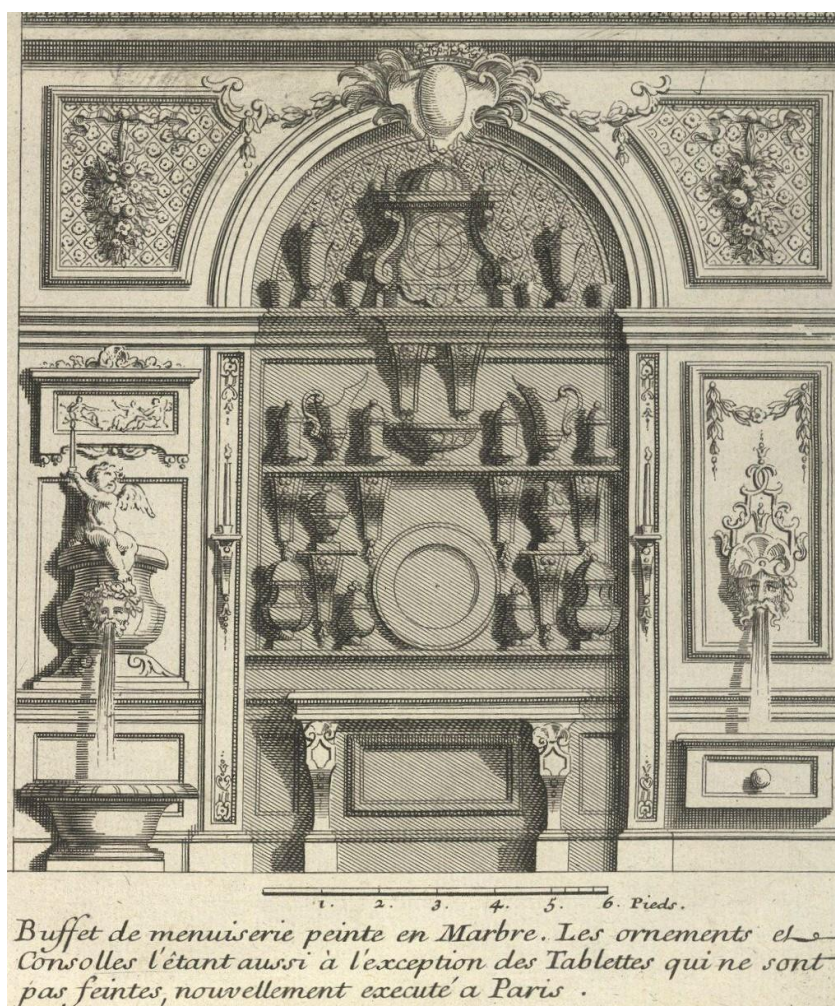


Os *buffets* parisienses, como o próprio termo em francês indica, atendiam ao serviço segundo as regras de etiqueta relacionadas à higienização das vasilhas e das mãos antes e depois das refeições. Relação compreensível na assimilação dos elementos integrantes desse mobiliário para os lavabos de sacristias, que se fundem com a própria estrutura dos templos que os agrega<sup>18</sup>, para a purificação das mãos e dos vasos sagrados, como parte da “etiqueta do sagrado”, conforme prescrito no ritual romano. Conforme o *Vocabulário Portuguez* do padre Raphael Bluteau, nos conventos o lavatório era o lugar onde em um ou mais chafarizes, “cahe a agua em huma pedra côncava, para os Religiofos lavarem as mãos, entrando, ou fahindo do refeitório”<sup>19</sup>.

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

19

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





### O deus-rio Alfeu e o corpo da água

Em relação ao motivo ornamental para a carranca desses lavabos, a inspiração veio do canto sobre um encontro amoroso, como veremos a seguir, já que sabemos nomear cada uma das personagens envolvidas nas metáforas apropriadas no século XVIII para as imagens sobre o corpo puro, limpo e são. Trata-se do deus-rio arcádico, Alfeu, cuja anatomia é aprendida da Eneida<sup>20</sup> e das Éclogas<sup>21</sup> do poeta romano Virgílio. Sua presença cativante remonta-nos à uma visão nostálgica da arcádia, transformando a sacristia num ambiente de refúgio, não apenas no que se refere à escravidão do período colonial, mas também e principalmente de um presente duvidoso<sup>22</sup> marcado profundamente pela violência da escravidão. A presença desse elemento dissonante na arquitetura religiosa pós-tridentina evidencia como a teologia moral cristã fazia a manutenção de metáforas e alegorias para um ideal de beatitude<sup>23</sup> e pureza que passava, conforme prescrito nas rubricas do missal romano, obrigatoriamente, pelas abluções de água. O uso do motivo e de todos os sentidos conferidos a ele dava-se, portanto, no contexto de idealização da realidade árida e pedregosa das Minas<sup>24</sup>, na contramão de um ambiente religioso marcado pela ação de padres infratores<sup>25</sup> e de uma clientela metida em todo tipo de libertinagens. A imagem da ninfa-fonte Aretusa, que se protege casta ao fugir para os campos suaves, distantes das investidas amorosas de Alfeu, ganhou contornos pelas mãos de artífices, nas duas margens do grande rio chamado Atlântico<sup>26</sup>. A antiguidade, desse modo, era utilizada como repositório de ideais de simplicidade, pureza e moralidade<sup>27</sup>.

O canto das Metamorfoses de Ovídio<sup>28</sup>, outro poeta presente nas bibliotecas de padres e pessoas abastadas nas Minas<sup>29</sup>, identifica a ninfa como aquela “cujo nome é fonte sagrada”<sup>30</sup>, enquanto Alfeu é aquele que “reconhece as águas que ama e, depondo a feição humana que havia assumido, muda-se nessas mesmas águas”<sup>31</sup> para unir-se à sua amada. Esses versos atizaram a imaginação de pintores, escultores e compositores, os quais conferiram um corpo para as divindades fluviais e marinhas para fontes, painéis em azulejos, tapeçarias, peças musicais e figurinos para a Ópera. Conseguimos, por meio das imagens poéticas ovidianas, imaginar o que os entalhadores levaram a termo quando da escolha de rios para decorar as gárgulas dos fontanários, já que o som que sai de suas gargantas funciona como um efeito bastante expressivo para a teatralização das águas.

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



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

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

(...) o Renascimento apropriou-se do antigo deus do rio por meio de instalações, restauração e reinvenção do tipo de figura. Ao longo do século XVI, a compreensão da natureza também se desenvolveu em novas direções, em parte inspirada por textos antigos. Artistas exploraram como o corpo humano pode representar o mundo natural, como antropomorfismos, rios com forma humana, poderiam funcionar como personificações, figuras que falam e agem, e como o ser humano corpo poderia incorporar o significado impresso nele. Ao mesmo tempo, os patronos descobriram o potencial dos deuses-rios como veículos para mensagens políticas sobre governar sobre o território<sup>32</sup>.



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

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



Stavão encostados sobre o esquerdo cúbito em alguma alimária elegante e nova, natural d'aquelle rio, ou em alguma cantara que lançava agoa, e n'aquella mesma mão lhe punhão o cornucópia, com muitos pomos, mostrando a fertilidade do húmido rio; na outra mão que descia entre as pernas lhes punhão um remo; na cabeça capella de fruitos e canas; o ventre da pessoa viçosa e quase gorda, todo descuberto; grave vulto e alegre, com molhada barba, a perna direita erguida em ponte, e a outra baixa e dobrada que vinha a ter o pé debaxo da sua curva. E todavia lhe lançavão um lençol ou pano ao redor das pernas para conservarem em tudo a graça e o bom ar da elegancia e decoro<sup>33</sup>.

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

22



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



Muitos desses rios recostados sobre um vaso passaram a ser (re)conhecidos pelos súditos dos reinos católicos por conta da arquitetura efêmera. Arcos triunfais tal como o dos Moedeiros<sup>34</sup>, comissionados por comerciantes<sup>35</sup> e construídos em pontos estratégicos de Lisboa, sempre que possível próximos às igrejas, a fim de que o povo pudesse vê-los durante as entradas e festejos.

Já no que diz respeito a arquitetura fantástica dos Setecentos, ressaltamos, mais uma vez, a importância das gravuras francesas e do repertório disseminado a partir de especialistas nessa temática ornamental tais como Pierre-Quentin Chedel. Por meio de seus desenhos, a ornamentação de chafarizes passou a apresentar soluções bastante engenhosas para dar vazão à imaginação de muitas carrancas humanas fundadas à folhagens e conchas. Entre 1734-1735, Chedel dedicou um projeto específico a Alfeu [Fig. 9], materializando um universo floral e marinho<sup>36</sup> inspirados nos versos que ganham um movimento vivaz com a força e sonoridade do arfar de sua boca, a qual projeta uma água murmulhosa, como que ao gritar de sua voz rouca pelo nome da ninfa que amava. Suas barbas e cabelos são longos e ondulados, por onde as águas escorrem até a ponta dos fios, gotejando sobre a grande concha, feita de reservatório para toda a água que transborda. Sua cabeça é adornada com uma coroa que já nos é conhecida, composta pelos enfeites vegetais entrelaçados à conchas de formatos variados. E, não menos importante, um último detalhe deve ser ressaltado, a rocalha que se abre como uma espécie de halo por detrás da carranca.

Conforme nos abre os olhos para enxergar os detalhes, o historiador da arte Daniel Arasse<sup>37</sup>, a concha de onde nasce, se assim podemos dizer, a cabeça dessa divindade aquática, no desenho de Chedel, nos fez associá-la a outras cabeças que havíamos encontrado ao longo de nossa pesquisa pelas igrejas coloniais brasileiras. Solução semelhante pode ser vista, por exemplo, nas duas carrancas de deuses-rios, em pedra de lioz [Fig. 10], na sacristia da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em Salvador. Esse lavabo corresponde a um risco guardado pelo Museu Nacional de Arte Antiga [Fig. 11], ambos fabricados em oficinas portuguesas. Ao mesmo tempo que as dobras da concha que lhe serve como morada emolduram suas faces monstruosas, quase como um molusco, combinadas com aos pelos ondulados, lhe formam um corpo meio humano meio água<sup>38</sup>.

A metamorfose do rio que da concha assume feições humanas também é visível nos dois lavatórios no Outeiro da Glória, no Rio de Janeiro [Fig. 12], valiosos artefatos para a importação de um vocabulário a ser aprendido e disseminado também nas oficinas de cantaria de pedra local. E, nas Minas, encontramos a carranca na capela de Nossa Senhora do Rosário<sup>39</sup>, na Vila de São João del-Rei [Fig. 13]. Nessa última, especialmente, podemos nos deter no detalhe







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



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

Fonte: Fotografia de Livioandronico2013

[Fonte: Disponível em:

<  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Fontana\\_del\\_Mascherone\\_di\\_Santa\\_Sabina\\_%28Rome%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Fontana_del_Mascherone_di_Santa_Sabina_%28Rome%29.jpg)>. Acesso em: 13 ago. 2022.

de todas as rugas e dobras de uma grande rocalha que aos poucos se transforma em um rosto com olhos, boca e nariz. Da mesma forma, na *fontana del mascherone di Santa Sabina* [Fig. 14], em Roma, fica evidenciado essa transformação caprichosa<sup>40</sup> no mascarão cujas rugas da testa franzida são semelhantes às da rocalha que se abre pelas laterais.

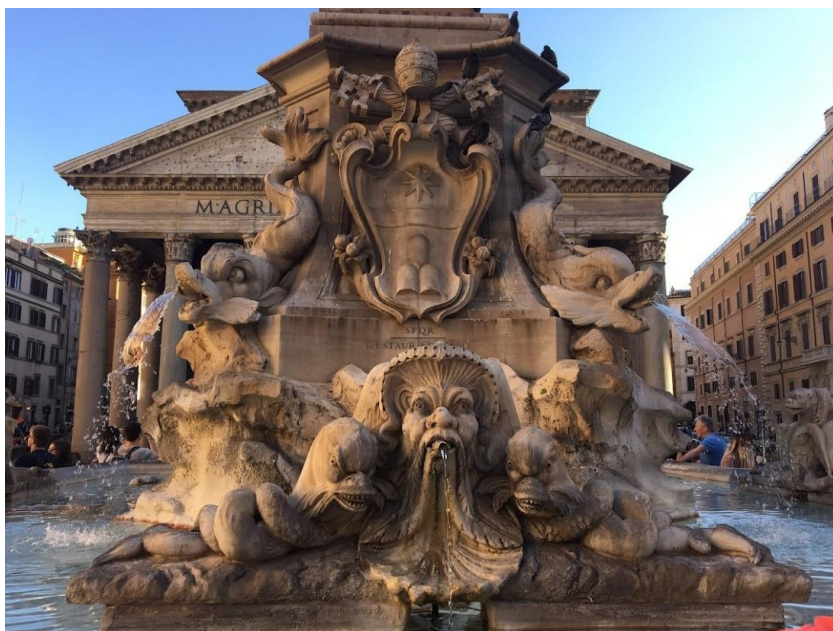
Dos monumentos hidráulicos mais apoteóticos elevados em Roma está a fonte dos quatro rios, na *Piazza Navona*. Desenhada e executada por Giovanni Bernini, entre os anos de 1650 e 1652, a fim de conferir um enorme valor simbólico político-religioso, associado ao triunfo e à fortuna do Papa Inocêncio X (1574-1655). Normalmente nos atemos aos corpos dos quatro enormes rios assentados sobre os rochedos por onde a água desliza. Entretanto, o resultado final do espetáculo é alcançado em grande medida não só pelo efeito decorativo, mas também sonoro da água<sup>41</sup> espirrada pela boca das criaturas monstruosas. Dentre elas, estão cabeças de deuses-rios vomitando jatos d'água, ladeadas por delfins, tal como Giacomo della Porta, antes dele, esculpiu para a *Fontana del Pantheon* [Fig. 15], em 1575, à mando do papa Gregório XIII.

Ainda no termo da Vila de São João del-Rei, na freguesia de Nossa Senhora da Conceição<sup>42</sup>, hoje Conceição da Barra de Minas, deparamo-nos com outra importante carranca [Fig. 16] para a assimilação da potencialidade da concha na “imaginação da água”<sup>43</sup> com a fabricação de ornamentos provenientes



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

27



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



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



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



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



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

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



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

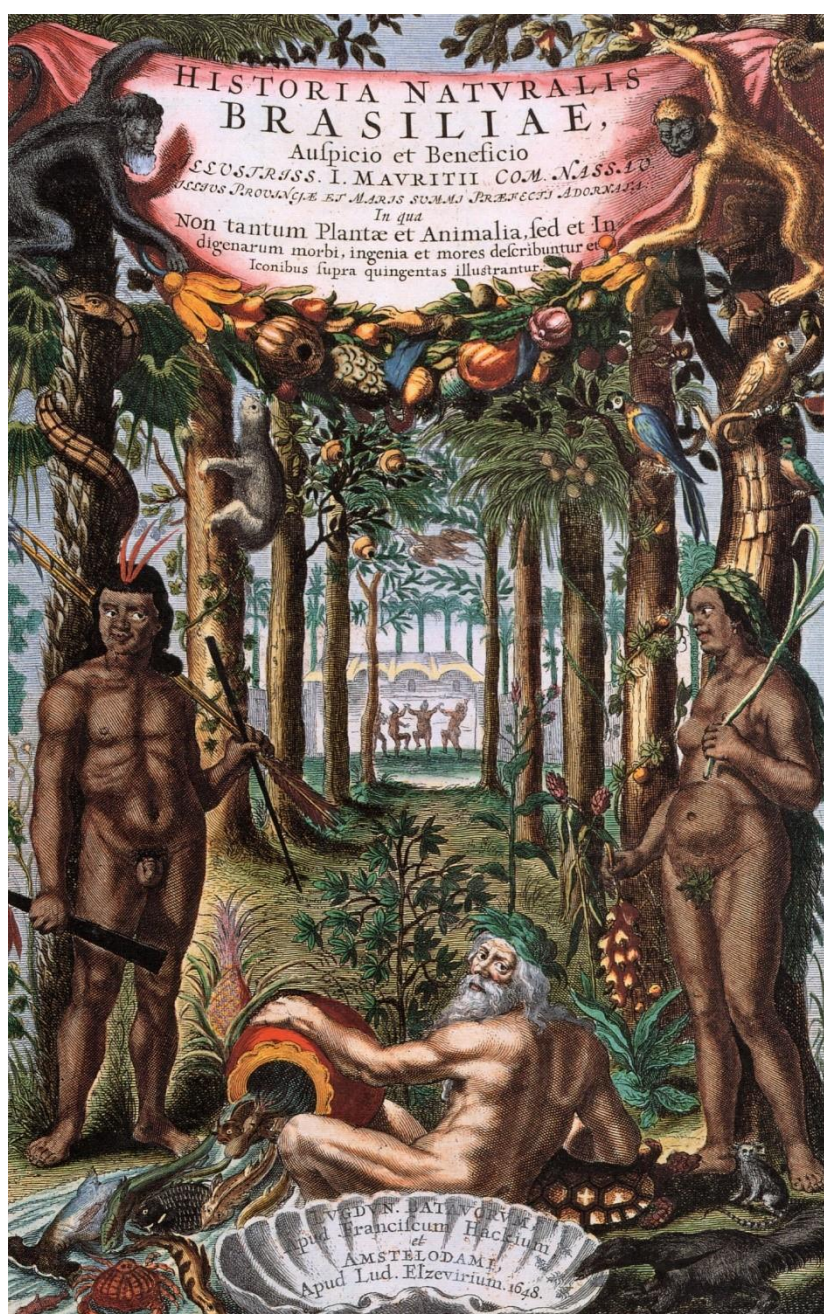


[Fig. 20] – Autoria não identificada. Carrancas do lavatório do Convento de Nossa Senhora do Carmo, Salvador/ Bahia. Pedra de lioz, s/r. Fonte: Fotografia do autor.



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

30



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



[Fig. 22] – Manoel Joaquim Pereira<sup>44</sup>. Lavabo da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, 1781. Pedra-sabão, 320 x 174 x 48 cm. Prados/ Minas Gerais. Fonte: Fotografia de Marcos Luan C. Barbosa.

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

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



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



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

Paul Philippot associa intervenções desse tipo àquelas responsáveis pela falsa ideia de que, no passado, as esculturas das divindades antigas eram brancas, como o mármore. Essa tomada de decisão se orientava por uma visualidade desenhada a partir de Johann Joachim Winckelmann<sup>45</sup>, para quem o valor sempre atual da obra de arte independia de suas antigas funções, para não dizermos se tratar da busca por um “elemento puro”<sup>46</sup>. No preciosismo por isolar o lavabo e enaltecer a coloração da pedra-sabão, matéria prima para a lavra dos ornamentos do chamado “barroco mineiro”<sup>47</sup>, perdeu-se a identidade do deuses-rio como os azulados descritos nos versos ovidianos. Ao contrário disso, é evidente a preocupação com a conservação do douramento da carranca de madeira no lavabo da capela de Santo Antônio do povoado de Pompéu (Sabará), um dos primeiros a serem fabricados nas Minas. A coloração avermelhada das rocalhas vegetalizadas que emolduram a máscara animada e o tom marrom dos bigodes pintados sobre a camada de ouro nos indicam valiosos detalhes para aprofundarmos nosso estudo sobre a identidade dos deuses-rios de acordo com





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



33

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

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

O exercício de construção da memória<sup>48</sup>, de certa forma obsessiva conforme Didi-Hubermann, na perseguição de um ornamento ainda pouco decifrado em relação aos seus usos e desusos no presente e no passado nos conduziu até as relações propostas nessa reflexão. Buscamos compreender como essas obras sobrevivem a nós, e os sentidos que evocavam foram se perdendo com o passar do tempo. A difícil tarefa de fazer emergir as monstruosidades ainda disponíveis aos olhos das/os fiéis que se utilizam das sacristias e de visitantes



curiosas/os se impõe a nós como uma arqueologia da imagem<sup>49</sup>. Por isso foi preciso inquirir essas carrancas na cultura visual e na arquitetura religiosa próprias do momento em que estavam inseridas; quando se mandou fazer com perfeição e formosura para atender às obrigações rituais da missa, a principal celebração da fé católica, estabelecidas a partir do Concílio de Trento, com a obrigatoriedade da instalação do vaso sagrado feito de “pedra sólida”<sup>50</sup> nas sacristias das matrizes e capelas.

Nesse sentido, lançamo-nos o desafio de nos aproximar das imagens por meio de uma história da arte que conecta modelos, problematiza as circulações dos mesmos, desvelando uma intensa dinâmica de saberes, práticas artísticas e referências visuais e textuais oriundas do período antigo, heroico<sup>51</sup>, e que foram apropriadas na colônia. As carrancas comportavam muitos significados, o que as torna impuras em relação à temporalidade que se funde, colide e se confunde nelas<sup>52</sup>.

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

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



## Notas e Referências Bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

<sup>17</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Op. cit.*, 2003, p. 25.

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

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

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

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

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

<sup>23</sup> *Idem*, p. 379.

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

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



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

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

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

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

<sup>30</sup> (V, v. 573).

<sup>31</sup> (V, v. 638-637).

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>48</sup> DIDI-HUBERMANN. *Op. cit.*, 2015, p. 16.

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

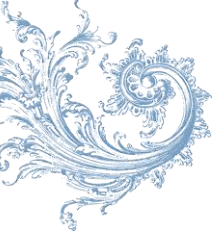


<sup>50</sup> A instalação dos lavabos/fontanários nas sacristias foi especificada por Carlos Borromeu no *De Fabrica Ecclesiae*, cujo texto foi traduzido por Gabriel dos Santos Frade: “O vaso para a água [130] Faça-se um vaso para a água que serve para lavar as mãos de pedra sólida; nele se fincam uma,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

<sup>51</sup> Já que preferimos não utilizar o termo “clássico”.

<sup>52</sup> DIDI-HUBERMANN. *Op. cit.*, 2015, p. 46.

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



# Os sentidos de uma árvore: a Raiz de Jessé, uma questão iconográfica num oratório doméstico – Minas Gerais, séc. XVIII-XIX | Lucas Rodrigues

*Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de São João del-Rei (PPGHIS | DECIS | UFSJ) | lucasrodrigues.ufsj@gmail.com*

[<http://lattes.cnpq.br/1414550490609697> | <https://orcid.org/0000-0002-0182-092X> ]

**Resumo:** O presente estudo visa analisar, do ponto de vista iconográfico, o oratório devocional com o tema da 'Árvore de Jessé' pertencente ao acervo da igreja matriz de Madre de Deus em Angustura, Além-Paraíba/MG. Partindo de sua singular iconografia, busca-se compreender o significado intrínseco da obra, levando em consideração aspectos considerados relevantes para a história da arte colonial como a visualidade, a poética, a forma, o sentido iconográfico e iconológico e a relevância devocional do tema na cultura cristã. Deste modo, o estudo que se segue busca responder duas questões primordiais: como o tema da Árvore de Jessé conseguiu sobreviver em época tão avançada na modernidade? O que o oratório em questão pode nos dizer enquanto instrumento de devoção e piedade cristã?

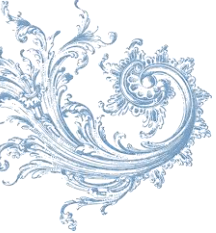
40

**Palavras-chave:** Oratório devocional, Religiosidade colonial, Minas Gerais

**Abstract:** This study aims to analyze, from a iconographic point of view, the devotional oratory with the theme of the 'Tree of Jesse' belonging to the collection of the Mother Church of Madre de Deus in Angustura, Além-Paraíba/MG. Based on its unique iconography, we seek to understand the intrinsic meaning of the work, taking into account aspects considered relevant to the history of colonial art such as visuality, poetics, form, iconographic and iconological meaning and the devotional relevance of the theme in Christian culture. Thus, the study that follows seeks to answer two main questions: how did the theme of the Tree of Jesse manage to survive in such an advanced period in modernity? What can the oratory in question tell us as an instrument of Christian devotion and piety?

**Keywords:** Devotional oratory, colonial religiosity, Minas Gerais





## Introdução

A sacristia de uma igreja pode guardar muitos tesouros artísticos, sendo a imensa maioria deles muito belos. Longe dos olhares comuns, tais tesouros podem ser contemplados por poucos e, por essa razão, permanecem inexplorados seus múltiplos sentidos. Um desses belos tesouros artísticos encontra-se atualmente salvaguardado na sacristia da igreja matriz da Madre de Deus em Angustura, no município de Além Paraíba no estado de Minas Gerais.

O tesouro em questão é um oratório doméstico devocional, cujo tema iconográfico representa uma singularidade na Minas colonial e – possivelmente – na América Portuguesa: a *Árvore de Jessé*.

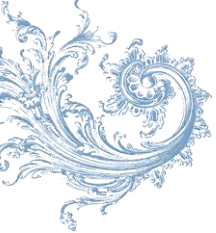
Um oratório doméstico devocional, do ponto de vista da historiografia, é um artefato móvel vinculado ao universo do mobiliário com função religiosa. Apresenta em sua forma polissêmica, vários modelos, funcionalidades, estilos e soluções formais, sendo comum e recorrente a configuração do oratório como um ‘armário de duas portas’ ou nichos verticalizados com soluções retabulares.<sup>1</sup>

41

O estudo que ora apresentamos visa explorar, do ponto de vista formal e iconográfico, este riquíssimo e interessante oratório devocional dedicado ao tema da ‘*Árvore de Jessé*’ pertencente ao acervo da igreja matriz da Madre de Deus em Angustura, cuja datação pode ser aproximada entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX. O oratório possui uma estética intrinsecamente rococó e, devido às suas características formais, podemos indicar sua provável origem portuguesa – ou seja, um objeto vindo do ultramar.

Este estudo se justifica, unicamente, pelo ineditismo e preciosismo do tema iconográfico: a *Árvore de Jessé*. De origem medieval, a *Radix Jesse* foi um dos principais temas iconográficos relacionados à genealogia real do Cristo, sendo ao longo do tempo ressignificado e apropriado sobretudo pela devoção mariana, tendo no norte europeu grande representabilidade artística e em Portugal uma afortunada recepção.

Contudo, antes de adentrarmos na problemática iconográfica, se faz necessário pontuar algumas questões. Esta breve análise só foi possível graças à indicação do historiador André Vieira Colombo, que possui o imenso e principal mérito de trazer à luz dos pesquisadores tão rica e importantíssima peça.<sup>2</sup> O oratório em questão, de propriedade da igreja matriz da Madre de Deus de Angustura, foi apresentado pela primeira vez no sucinto estudo intitulado *A iconografia da árvore genealógica da Sagrada Família. Oratório da igreja de Madre de Deus, Angustura, Além Paraíba – Minas Gerais/Brasil* de autoria de André Vieira Colombo e Fernando José Teixeira.<sup>3</sup>

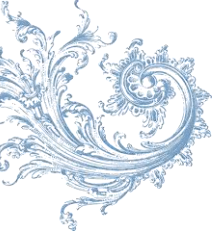


De acordo com os autores, o oratório de Angustura (como iremos chamá-lo neste estudo) é parte integrante do patrimônio tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) através do Inventário de Proteção do Acervo Cultural, promovido pelo município, cuja identificação formal o vincula ao tema da ‘Árvore de Jessé’, tendo em vista sua composição iconográfica.<sup>4</sup>

A principal tese defendida pelos autores está na possibilidade de que o tema representado no oratório de Angustura não seja o da Árvore de Jessé propriamente dito, mas uma representação da Sagrada Família. Sendo assim, o artista/artífice autor do oratório em questão teria se valido do modelo da Árvore de Jessé, não o executando plenamente. Valendo-se da análise formal das imagens, do aspecto visual e ‘performático’ dos personagens representados e, principalmente, da desconstrução da curiosa imagem jacente (que seria Jessé na base da típica árvore genealógica) os autores sustentam o argumento relativo à iconografia.

Levando em consideração as posturas defendidas pelos autores, o presente estudo visa aprofundar melhor certas questões relativas tanto à iconografia quanto ao próprio momento histórico em que o oratório de Angustura se encontra localizado. Acreditamos – e argumentaremos – que a iconografia do oratório de Angustura seja sim uma representação da Árvore de Jessé, cujos antecedentes europeus se encontram claros e distintos. Nesse sentido, buscaremos os antecedentes formais europeus não somente de origem portuguesa, mas principalmente do norte europeu, assim como no mundo flamengo no geral. Parte da literatura historiográfica, como demonstraremos, nos afirma a intensa troca artística entre o universo flamengo e ibérico. Será através dessa relação histórica que poderemos compreender e estabelecer relações de cunho iconográfico. A seguir, iremos relacionar o oratório de Angustura ao contexto da Contrarreforma católica, cujos princípios teológicos fizeram com que muitos elementos do tema da Árvore de Jessé (que são originados da Idade Média) fossem reelaborados levando em consideração os decretos conciliares sobre a questão das imagens sagradas. Com essas premissas, buscaremos compreender – no panorama comparativo – as relações de continuidade e ruptura no tema da Árvore de Jessé, assim como sua representação na roupagem da linguagem barroca.

Por fim, concluímos que o tema do oratório de Angustura trata-se realmente de uma Árvore de Jessé possivelmente portuguesa, profundamente inspirada em obras flamengas, reelaborada em conformidade com as diretrizes



tridentinas e vinculada essencialmente à devoção barroca. Nesse aspecto, o oratório de Angustura possui uma singularidade no cenário devocional do uso dos oratórios, apresentando-se como uma peça detentora de uma tradição iconográfica longeva e, por isso mesmo, merecedora de atenção particular dos pesquisadores e do patrimônio histórico e artístico nacional.

### A obra – uma descrição formal

O oratório de Angustura é uma obra de grandes proporções, atingindo aproximadamente 1,5m a 2m de altura (da base ao coroamento). No exterior (fechado), o oratório entalhado em madeira escura<sup>5</sup> apresenta uma talha intrinsecamente erudita [fig. 1]. Formatado num corpo esguio e verticalizado, o oratório possui duas portas entalhadas com almofadas de rasa volumetria cuja sobreposição de linhas verticais e horizontais - somadas às curvas ascendentes - orna com o avanço e recuo do coroamento vertical e com as curvas e contracurvas do remate. Nas almofadas, podemos notar delicadas rocalhas ‘magras’ que decoram as pontas e o centro das portas. Sustentadas por duas pilastras lisas, temos duas ombreiras rematadas em rocalhas que participam do remate centralizado por uma ‘palma’ trifurca (cujas saliências assemelham-se aos típicos *godrons* da ornamentística francesa)<sup>6</sup> e ladeada por mais duas rocalhas, essas de volumetria mais ‘gorda’ em relação às demais no conjunto [fig. 2].



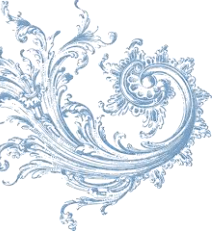
[Fig. 1] Anônimo. *Oratório da Árvore de Jessé*. Séc. XVIII-XIX. Portugal (?). Acervo da Igreja Matriz da Madre de Deus, Angustura – Além Paraíba/MG. Foto: Gentilmente cedida por André Colombo.



[Fig. 2] Anônimo. *Oratório da Árvore de Jessé*. Séc. XVIII-XIX. Portugal (?). Acervo da Igreja Matriz da Madre de Deus, Angustura – Além Paraíba/MG. Foto: Gentilmente cedida por André Colombo.

Em suma, o oratório possui um delicado e erudito entalhamento ao gosto do rococó, cujo vocabulário *rocaille* é facilmente reconhecível. A ornamentação, no entanto, apresenta certo comedimento aos olhos do observador, tendo em vista a cor escura da madeira que não possibilita um maior dinamismo às formas entalhadas.

Já no interior (aberto), o oratório possui uma riquíssima e expressiva composição imagética. Três elementos se destacam: o farto douramento, a ornamentação pictórica e a composição iconográfica. Na parte interna do nicho central temos um painel completamente dourado, cuja moldura possui entalhamentos em baixo relevo com profusão de elementos ornamentais como rocalhas, pequenas volutas, folhagens e um ritmo marcado por curvas e contracurvas. No alto do painel, seguindo as curvas do coroamento exterior, podemos observar elementos florais e folhagens douradas, essas pintadas a óleo. A pintura dourada, no fundo do nicho, possui raios sobrepostos, à guisa de ilustração do esplendor fulgurante que irradia da figura majestática de Deus Pai [fig. 3]. Entre o painel dourado e o conjunto escultórico, temos mais uma moldura dourada semelhante à moldura do painel. Tal composição estrutural do



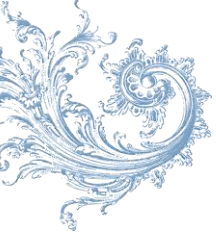
nicho central (fundo pintado, imaginária e moldura entalhada ou recortada) assemelha-se à composição tradicional dos camarins de retábulos luso-brasileiros e é elemento comum nos oratórios coevos.

45



[Fig. 3] Anônimo. *Oratório da Árvore de Jessé*. Séc. XVIII-XIX. Portugal (?). Acervo da Igreja Matriz da Madre de Deus, Angustura – Além Paraíba/MG. Foto: Gentilmente cedida por André Colombo.

Já a ornamentação restante, temos a parte interna das portas do oratório. Nas duas portas temos quatro buquês de rosas, cada um contendo quatro flores



num arranjo de folhagens verdes intercalados por três conjuntos de folhagens douradas de composição riquíssima, cuja formatação espelhada recorda-nos as gravuras ornamentais de vocabulário barroco e rococó. Pintados sobre um fundo claro<sup>7</sup>, temos uma paleta de cores suaves que se intercalam com o douramento pontual, postura ornamental muito presente no mobiliário – e em especial nos oratórios – do estilo josefino (1750-1800).<sup>8</sup> Num todo, o oratório nos apresenta uma erudita composição ornamental, cujos contrastes (mesmo com várias intervenções observadas) dão equilíbrio visual à obra [fig. 4].



[Fig. 4] Anônimo. *Oratório da Árvore de Jessé*. Séc. XVIII-XIX. Portugal (?). Acervo da Igreja Matriz da Madre de Deus, Angustura – Além Paraíba/MG. Foto: Gentilmente cedida por André Colombo.

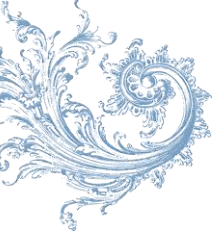
Por fim, a curiosa composição iconográfica do conjunto escultórico. Na base, temos uma emblemática figura jacente de um homem em possíveis trajes de guerreiro, deitado num leito de tecidos finos e adamascados, numa posição de aparente adormecimento. Junto a essa figura podemos observar dois objetos: um escudo e um livro [fig. 5]. A figura jacente que, adormecida, ampara sua própria



[Fig. 5] Anônimo. Detalhe da figura jacente. *Oratório da Árvore de Jessé*. Séc. XVIII-XIX. Portugal (?). Foto: COLOMBO, André Vieira; TEIXEIRA, Fernando José, 2009, p. 241.

cabeça com um de seus braços, também se agarra ao tronco de uma árvore com o outro braço. Do ponto de vista do observador (que o visualiza frontalmente), o tronco parece sair do próprio corpo da figura jacente. Contudo, se olharmos mais de perto, observaremos que o tronco se posiciona atrás do corpo da figura.

Acima da figura jacente – como podemos observar também na **figura 3** – a árvore prossegue frondosa. No primeiro nível da árvore (logo acima da figura adormecida) temos duas figuras aparentemente idosas que, num gestual de profunda veneração, contemplam os personagens do segundo nível logo acima. Aqui, temos as figuras de Sant’Ana e São Joaquim, os veneráveis pais da Virgem Maria, avós de Jesus. Ambos possuem o olhar voltado para o alto, como que admirando piedosamente a imponente figuração da Sagrada Família ou ainda a própria glória divina que paira sobre ela. Sendo assim, atingimos o segundo nível, onde temos a presença de quatro figuras humanas. No centro, temos o Menino Jesus, ladeado pela Virgem Maria e por São José. Ambos com os olhos voltados para o menino logo abaixo, contemplam (assim como Sant’Ana e São Joaquim) o próprio Cristo, que possui os olhos fitos no além. Acima de todos paira a venerável figura de Deus Pai, majestático e imponente, manifestando-se entre as nebulosas e tendo em uma das mãos o globo (em alusão ao mundo). Os olhos de



Deus pai, ao contrário dos demais personagens do conjunto escultórico, olham-nos diretamente.

O conjunto escultórico, fixado ao painel dourado, possui uma qualidade técnica notável. As figuras humanas possuem proporções adequadas em relação ao todo, denotando uma coerência volumétrica em relação ao espaço do nicho central. A horizontalidade da árvore, cujos galhos fartos e folhagens delicadíssimas preenchem o espaço, atinge certa monumentalidade. Tal monumentalidade (dentro do espaço concebido sempre em miniatura, como de costume na tradição dos oratórios) é atingida em decorrência da organização piramidal, cuja base larga se afunila ascendentemente. Como bem observado por André Colombo e Fernando Teixeira, a composição se organiza numa divisão de “três triângulos bem definidos, onde se organizam sempre em torno da figura do Pai-Eterno, as figuras de cada geração representada na árvore”.<sup>9</sup>

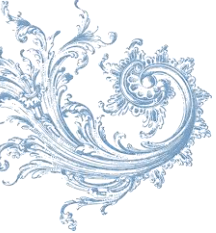
### Um problema iconográfico – a Árvore de Jessé

O tema da Árvore de Jessé surgiu no Ocidente medieval, aparecendo – de acordo com Flávio Gonçalves – nos anos finais do século XI, “reproduzido, sobretudo, nas iluminuras dos códices, e depressa espalhado durante o século XII”.<sup>10</sup> Num primeiro momento, o tema buscou representar a profecia do profeta Isaías, que diz: *Egredietur virga de radice (radix) Jesse et flos de radice eius ascendet* [E sairá um ramo do tronco de Jessé e uma flor brotará de sua raiz].<sup>11</sup> Contudo, a profecia de Isaías, de acordo com a interpretação dos primeiros padres da igreja, não fazia alusão apenas ao Messias, mas também à própria Virgem Maria. Por esse motivo, popularizou-se a fórmula iconográfica onde a árvore, cujo tronco principal saía de Jessé adormecido, era composta por várias figuras masculinas (em alusão às gerações subsequentes) e despontando na figura da Virgem com o Menino Jesus, cuja efigie era representada com grande destaque. Nesse sentido, a Árvore de Jessé era atrelada ao culto mariano, sobretudo a partir do século XIII, com a propagação do tema da Imaculada Conceição.<sup>12</sup>

Dera-se, entretanto, a partir do século XIII, uma importante modificação no simbolismo do tema. Do alto da árvore saiu a figura isolada de Cristo e em seu lugar passou a colocar-se a da Virgem Maria com o Menino Jesus. A popularidade da devoção marial justificou esta alteração iconográfica, que jamais desapareceu enquanto se executaram, em pequenas ou grandes proporções, as *Árvores de Jessé*. Contra todo o rigor das fontes, a exposição, já de si forçada, da genealogia de Jesus, transformara-se numa indocumentada genealogia da Virgem.<sup>13</sup>

Como bem observado, desde o início houve uma preocupação em representar a genealogia do Messias, vinculando-o à casa real de Davi. Tal opção, como nos indica Flávio Gonçalves, “não correspondia à letra dos textos de S.



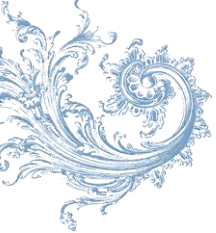


Mateus e S. Lucas, pois o que os dois evangelistas demonstraram foi a ascendência de S. José”.<sup>14</sup> Numa representativa gravura de Theodoor Galle, confeccionada na primeira metade do século XVII, podemos observar essa preocupação, buscando uma aparente ‘verossimilhança’ com o texto bíblico [fig. 6]. No plano geral, podemos observar a presença de doze personagens masculinos, todos eles coroados e dotados de cetros nas mãos, sempre em alusão à linhagem composta por uma realeza, ou seja, a partir do rei Davi. Após três gerações (se vista de baixo para cima), figura depois a quarta geração, composta por José e Maria e, ao centro, o Menino Jesus.

49



[Fig. 06] Theodoor Galle. *Arvore de Jessé*. Gravura. Séc. XVII. Rijksmuseum, Amsterdã.



O elemento mais interessante dessa gravura, além da própria composição, encontra-se certamente na legenda em latim, onde temos uma síntese poética do sentido da Árvore de Jessé:

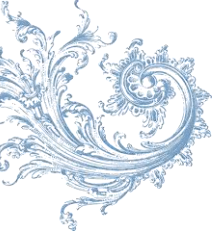
*Plantae formam si miseris/Solum frondes arbitreris/In ramis et stipite/Huius nam ferunt  
honores, Vitae fructus atq [ue] flores, Qui sunt in cacumine.*

Das plantas e suas formas, consideremos deste tronco apenas as folhagens em seus galhos, pois trazem honras, o fruto da vida e as flores que estão no topo

Disso, podemos perceber que a intenção do autor da imagem era a de representar a importância da genealogia de Cristo, evidenciando o papel honroso que a linhagem de Davi – advinda de Jessé, pai de David, a própria raiz – teve na história da salvação. Desde a Idade Média, como pôde perceber Susan Green, as representações da Árvore de Jessé foram ‘evoluindo’ em termos de composição iconográfica, figurando desde as árvores onde se faziam presentes Jessé e o próprio Cristo (como na emblemática iluminura do igualmente famoso *Speculum Humanae Salvationis*) a à uma miscelânea de personagens como reis e profetas.<sup>15</sup> Possivelmente por falta de espaço ou limitações das mais variadas, sobretudo se levarmos em consideração os suportes utilizados, as Árvores de Jessé foram confeccionadas – seja na talha, na gravura ou na pintura – sempre com representações dos reis com suas coroas e cetros, como pudemos observar na *Genealogiae Designatio* acima citada. As licenças artísticas, se podemos falar assim, ocorriam sobretudo no campo da talha em madeira (nos retábulos principalmente) ou na própria gravura, com uma profusão (por vezes confusa e poluída) de personagens bíblicos, embora quase todos genéricos em termos de figuração (com exceção do próprio rei Davi, cujos atributos iconográficos – como a harpa – possibilitava sua identificação imediata).

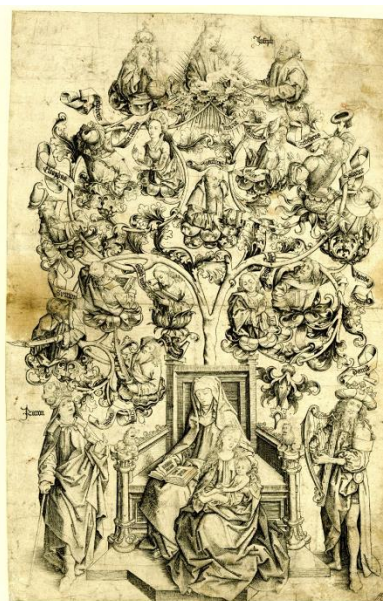
Entretanto, o deslocamento de sentido da Árvore de Jessé (do caráter estritamente cristológico para o mariano) não fora o último a ocorrer. No período tardo-medieval, como também nos aponta Susan Green, a relação da Árvore de Jessé com Sant’Ana floresce. Sobretudo em âmbito flamengo e germânico, com base nos escritos apócrifos e na própria questão do *Trinubium*,<sup>16</sup> a figura de Jessé desaparece, dando assim lugar à Sant’Ana entronizada e acompanhada de Maria e o Menino Jesus.<sup>17</sup> De acordo com Maria Beatriz de Mello e Souza:

Outros temas alegóricos evocam a genealogia messiânica de forma a privilegiar os avós de Cristo. O tipo iconográfico mais alegórico da figura de Anna encontra-se em variantes da Árvore de Jessé (inspirado em Isaías 11: 1-2). Ele representa uma árvore que sai do tórax ou da orelha de Jessé com figuras em número



variável. Na sua origem, no século XII, este tipo iconográfico era cristológico. Às vezes, os profetas da Encarnação eram representados dos dois lados da árvore. Sobre os galhos há reis que foram ancestrais de Cristo. No alto da árvore se situa a Virgem, e no galho superior o seu Filho. Em algumas variações posteriores, o tipo iconográfico tornou-se mariológico. Ressaltava-se a genealogia da Virgem mais do que a de seu Filho, que era excluído. Neste caso, os pais de Maria ganham destaque: há árvores compostas apenas com Anna e Joaquim [...].<sup>18</sup>

Assim sendo, percebemos que o tema da Árvore de Jessé atravessaria os séculos mudando de sentido, a fim de denotar um ou outro aspecto iconográfico de acordo com a sensibilidade devocional em voga. Em síntese: no início temos uma árvore essencialmente cristológica, cuja construção iconográfica buscava sintetizar a realeza do Cristo; logo depois um sentido mariano, denotando assim a participação primordial da Virgem Maria na chegada do Messias (reafirmando a realeza tanto do Cristo como de sua mãe) e por fim, uma terceira adaptação, dessa vez privilegiando explicitamente a figura de Maria e construindo sua própria genealogia a partir de Sant'Ana, sua mãe [fig. 7-8].



[Fig. 07] Relicário de ouro – Árvore de Jessé – da série de relicários de Wittenberg. Gravura. Alemanha. 1509. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. [Creative Commons]

[Fig. 08] Árvore genealógica de Maria. c. 1480. Gravura. Países Baixos. Museu Britânico, Londres [Creative Commons]

Vale ressaltar que as alterações de sentido da Árvore de Jessé também não se limitaram à questão da Sagrada Família, servindo também de inspiração para as ordens religiosas. É o caso dos Carmelitas, que também criaram adaptações da Árvore de Jessé a fim de representar uma genealogia da própria ordem, formatando assim as figurações denominadas de *frutres ordinis beatae Mariae de Monte Carmeli*.<sup>19</sup>



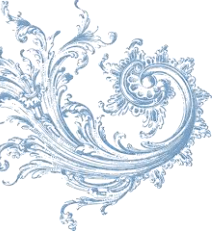
Nesse sentido, é oportuno considerar que a *Árvore de Jessé* serviu, ao longo de séculos de uso, como base e verdadeira matriz iconográfica para composições diversas, atendendo sempre a sensibilidade devocional que se transformava no decorrer do tempo. As várias '*Árvores de Jessé*' atendiam, assim, ao ímpeto da religiosidade que se fartava nas fontes apócrifas e da tradição cristã, quase sempre não se atendo ao primordial dos textos canônicos. Contudo, no contexto da Contrarreforma católica, a *Árvore de Jessé* passará por uma radical mudança iconográfica, cuja fórmula atenderá principalmente ao sentido essencialmente bíblico. É justamente nesse contexto que o nosso oratório de Angustura se insere, mesmo que tardiamente.

O oratório de Angustura apresenta, em sua composição iconográfica, uma '*misteriosa*' figura jacente e um vigoroso tronco que dele emana, logo acima no nível intermediário, Sant'Ana e São Joaquim em contemplação e por fim, no nível mais elevado da árvore, a Sagrada Família, composta por São José, a Virgem Maria e o Menino Jesus sendo envolvidos pela glória de Deus Pai e o Espírito Santo. De imediato, tendo em vista a composição dos personagens, fica notável tratar-se de uma *Árvore de Jessé*. Contudo, os pesquisadores André Colombo e Fernando Teixeira apresentam a seguinte tese:

Trata-se de uma peça de grande interesse quando considerada sob o ponto de vista iconográfico porque foi concebida tendo por modelo as árvores de Jessé, de antiquíssima tradição: uma figura jacente, dormindo, uma árvore que brota do seu corpo, com figuras localizadas nos seus ramos – esquema que deu origem às árvores genealógicas que todos conhecemos. Não se trata, porém, de uma simplificação da árvore de Jessé, pois qualquer simplificação, por radical que fosse, nunca prescindiria do que nessa árvore é essencial: a figura de Jessé. Trata-se de uma adaptação do esquema da árvore de Jessé, aproveitando desta a figura deitada que está na sua base, usando uma árvore para nela se escalonarem os seus descendentes e pondo uma figura que queremos salientar.<sup>20</sup>

Levando em consideração o comentário acima citado, faz-se necessário pontuarmos algumas questões relevantes. Consideramos, de antemão, que o oratório de Angustura possui uma composição iconográfica expressamente coerente com o contexto da Contrarreforma católica, que com base nos decretos conciliares de Trento, regulou e controlou com ênfase a fábrica das imagens sagradas e devocionais a fim de que se evitasse o erro da heresia nelas e assim, evitar a propagação de '*falsos dogmas*'.

Ensinem pois os Bispos com cuidado, que com as historias dos Mysterios da nossa redempção, com as pinturas, e outras semelhanças se instrue, e confirma o povo, para se lembrar e venerar com frequência os Artigos da Fé, e que também de todas as Sagradas Imagens se recebe grande fructo, não só por que se manifestão ao povo os beneficios, e mercês, que Christo lhes



concede, mas também por que se expõem aos olhos dos Fiéis, os milagres, que Deos obra pelos Santos, e seus saudáveis exemplos [...] [sic] Se alguém pois ensinar, ou sentir o contrários destes Decretos, seja excommungado. Se alguns abusos se tiverem introduzido nestas santas e saudáveis observâncias, ardentemente deseja o Concílio se extingam totalmente; de modo que não se estabeleçam Imagens algumas de falso dogma, que dem aos rudes ocasião de erro [...] [sic].<sup>21</sup>

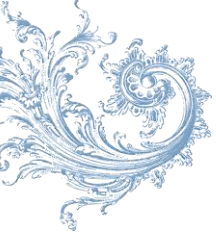
O mesmo teor regulatório, expressado na Sessão XXV do concílio (que versou sobre a questão *Da Invocação, veneração, e Relíquias dos Santos, e das Sagradas Imagens*) foi adaptado para o contexto da América Portuguesa através da promulgação, em 1707, das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, de Sebastião Monteiro da Vide que assim determinava:

[...] E se incita também, vendo as imagens dos santos e seus milagres, a dar graças a Deus Nosso Senhor e a os imitar. E encarrega muito aos bispos a particular diligência e cuidado que nisto devem ter, e também em procurar que não haja nesta matéria abusos, superstições, nem coisa alguma profana ou inonesta.<sup>22</sup>

Assim sendo, uma Árvore de Jessé nos moldes medievais (com a profusão de elementos considerados inadequados para o contexto pós Trento) não poderia ter sido fabricada em pleno século XVIII. Nesse sentido, o oratório de Angustura apresentará, em sua concepção iconográfica, um programa visual coerente com a devoção à Sagrada Família, uma devoção aliás intensamente difundida após Trento. É importante consideramos o que diz Flávio Gonçalves ao afirmar que:

Tornou-se vulgar dizer que as composições da Árvore de Jessé, pelo caráter ingênuo e profano que se lhes podia apontar, deixaram de se fazer a partir da época da Contra-Reforma. Louis Réau chega a falar do seu desaparecimento súbito nos fins do século XVI. Não aconteceu, no entanto, assim. Se bem que cada vez em menor número – em relação ao que acontecera nos séculos anteriores – que do século XVII conversam-se na Europa ocidental conhecidos exemplares do tema. Aconteceu até que na Península Ibérica, onde o culto da Imaculada Conceição teve, na Contra-Reforma, enorme repercussão, a série das Árvores de Jessé aumentou substancialmente. Elas só se extinguíram, afinal, em pleno século XVIII, quando o racionalismo triunfante lhes detectou a sua expressão fictícia.<sup>23</sup>

Como bem podemos perceber, ao contrário do afirmado, o tema permaneceu – de forma expressivamente diminuída – no século XVIII. O oratório de Angustura assim o comprova, o que atesta sua singularidade e até mesmo raridade. Levando em consideração esse contexto, há de se compreender, portanto, a presença da Sagrada Parentela, composta pela Virgem Maria, São José, o Menino Jesus (compondo assim a Sagrada Família), São Joaquim e Sant'Ana. De acordo com Héctor Schenone, a iconografia da Sagrada Família surge no século XVII, atingindo seu ápice no século XIX, sendo difundida sobretudo pelas



ordens religiosas no contexto pós Concílio de Trento.<sup>24</sup> Popularizou-se, portanto, a representação da Sagrada Família em pé, sendo figurados na seguinte ordem: a Virgem Maria, o Menino Jesus (no centro) e São José, respectivamente. O modelo apresenta o Menino Jesus, já um pouco crescido, sempre de mãos dadas com a Virgem ou com São José, às vezes com ambos. A fórmula iconográfica obterá elevada representabilidade sobretudo no campo da imaginária [figs. 09-10].



[Fig. 09] Machado de Castro. *Sagrada Família*. Séc. XVIII. Museu de Aveiro. [Fig. 10] Jan Van Doorne. *Sagrada Família*. c. 1640-1650. Mechelen. Rijksmuseum, Amsterdã.



Como dito anteriormente por Schenone, o auge da iconografia no século XIX só foi possível graças à grande promoção da devoção à Sagrada Família protagonizada pelas ordens religiosas, como por exemplo, a Congregação do Oratório. À guisa de ilustração, temos o popular devocionário dedicado à Sagrada Família formulado pelo padre Manoel Jozé da Congregação do Oratório intitulado *Escudo Admirável*, publicado em 1803 na cidade do Porto, em Portugal.

No *Escudo Admirável* (1803), temos propagada a devoção à Sagrada Família no contexto do seu ‘desterro’, ou seja, na narrativa de sua trajetória de fuga para o Egito e seu posterior retorno. Seguindo o ‘roteiro devocional’ estabelecido pelo padre Manoel Jozé, os fiéis (devotos da Sagrada Família) deveriam contemplar e meditar sobre as penas e dificuldades da vida terrena, levando em consideração as agruras sofridas por Jesus, Maria e José no contexto de sua apressada fuga da tirania de Herodes. Assim sendo, era necessário “fortalecer-se em tão empenhado exemplo”: “Ó Almas devotas, que ides reflectindo neste Mysterio, accompanhai também a estes afflictos Peregrinos com a lembrança de suas penas [...]”.<sup>25</sup> Ilustrativa dessa engajada devoção é a representativa quadrinha ritmada anterior ao prefácio do dito manual:

Quem mil bens na alma produz? / Jesus / Quem nos dá toda a  
alegria? / Maria / Quem melhor protector he? / Jozé / Logo  
com amor, e fé, Quem na gloria quer entrar, Não tem mais que  
procurar, Jesus, Maria, Jozé / Quem he para Deos valia? / Maria  
/ Quem seguro amparo he? / Jozé / Quem he toda a nossa luz?  
/ Jesus / Ó quanto Deos nos conduz, Para todo o nosso bem;  
Pois he ditoso quem tem Maria, Jozé, Jesus / Almas quem he  
vossa luz? / Jesus / E quem a vossa alegria? / Maria / Quem  
valido de Deos he? / Jozé / Buscai-os com viva fé, Se quereis ter  
boa sorte, Porque então tereis na morte Jesus, Maria, José.<sup>26</sup>

No oratório de Angustura vemos ainda, sobre a Sagrada Família, a figura majestática de Deus pai acompanhado do Espírito Santo (como pomba), figuração que possui também antecedentes claros na iconografia da Sagrada Família, como bem podemos observar na representativa gravura de Gerard Seghers, c. de 1659 [fig. 11].

Levando em consideração o exposto, consideramos, portanto que a presença da Sagrada Família não nos parece tão deslocada assim de uma Árvore de Jessé, tendo em vista que desde o período medieval podemos encontra-los no topo da árvore. No contexto barroco e pós Concílio de Trento, a presença da iconografia da Sagrada Família (na configuração que demonstramos) reforça o caráter ‘ortodoxo’ do programa iconográfico do oratório de Angustura, conformando-o assim a uma devoção aprovada e difundida pela Igreja. O tema da Árvore de Jessé, como dissemos, superabundou na retabulística, sobretudo em Portugal. Contudo, em oratórios devocionais domésticos, até mesmo na sede do reino, o tema foi igualmente raro e inusual, assim como na América Portuguesa.

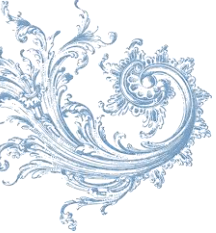
[Fig. 11] Gerard Seghers. Sagrada Família. c. 1659. Gravura. Impressão de Schelte Adamsz. Rijksmuseum, Amsterdã



Qua premitur tellus bino vernabit ab Astro  
Hic vbi Luna suas, Sol iacit inde faces.

Sape age duc nostras hac Astra Iosephe per oras,  
Egerat optatas noster vt hortus opes.





Tendo em vista a peculiaridade, pudemos encontrar apenas um único exemplar publicamente conhecido numa maquete pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa<sup>27</sup> [fig. 12-13].



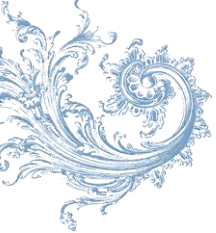
[Fig. 12-13] Desconhecido. Maquineta-relicário com Árvore de Jessé. Séc. XVIII. Portugal. Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, Portugal.

57

Como visto, o único elemento dessa ‘Árvore de Jessé’ que subsistiu foi (além da própria árvore) a iconografia da Sagrada Família, tendo a presença do Espírito Santo logo acima do Menino Jesus. A árvore em questão, acomodada numa maquete devocional, serviu como relicário, comportando assim o tema ao universo da devoção privada.

A outra questão em aberto sobre a questão iconográfica seria a presença de Sant’Ana e São Joaquim. Os pesquisadores André Colombo e Fernando Teixeira, em texto já citado nesta pesquisa, parecem possuir dúvidas em relação à presença dos pais da Virgem Maria no oratório de Angustura. Sua presença, portanto, reforça a tese de que a iconografia representada no oratório se trata de uma árvore genealógica da Sagrada Família, cuja raiz comum remonta – tanto de São José como da Virgem, sobretudo – ao rei Davi (que para os autores seria a emblemática figura jacente na base da árvore). Sobre essa questão retornaremos em breve. Falemos então sobre a presença de Sant’Ana e São Joaquim. Para os autores:

Ladeando o tronco da árvore, deparamos com duas figuras que dirigem os seus olhares para as figuras no topo. Não possuem atributos nem filactérios que ajudem a sua identificação, mas, em face das restantes figuras da peça, não oferece dúvida que se trata da representação de Ana e Joaquim, pais da Virgem Maria. [...] Nada obrigava que num oratório da Sagrada Família fosse incluída a parentela da Virgem: na verdade, não se conhece caso



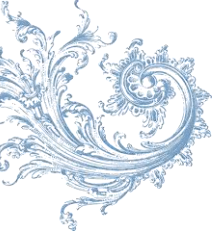
semelhante em Portugal. A sua inserção num oratório brasileiro pode ter que ver com o fato de Santa Ana ter sido, no Brasil Colonial, a segunda santa mais venerada a partir do século XVII, altura em que se notou um aumento significativo da importação das suas imagens. Isto pode ser, por sinal, a indicação que se trata de uma obra, embora com grandes influências da arte portuguesa, confeccionada no Brasil [...].<sup>28</sup>

Em relação à expressiva devoção à Sant'Ana no Brasil colonial, de fato, o grande apelo devocional possibilitaria sua inserção numa iconografia da Sagrada Família. A representação da *Santa Parentela*, também de tradição longeva, já possibilitava essa junção, assim como a iconografia da *La mano Poderosa*, extremamente popular na América Espanhola (sobretudo no México no século XIX).<sup>29</sup>

Contudo, sua presença nas Árvores de Jessé já ocorria, pelo menos, desde o século XVI. No retábulo e altar de Annaberg, feito por Adolph Daucher em c. 1522 [fig. 14] podemos perceber, em escala monumental, a típica Árvore de Jessé. Na composição deste expressivo retábulo marmóreo podemos observar o modo como foi organizada a iconografia, com a já conhecida profusão de personagens. Na predela, temos Jessé adormecido, com a árvore a sair-lhe pelo peitoral. No primeiro nível, podemos identificar os reis (da linhagem de Davi) e profetas, todos identificados com seu respectivos filactérios. Nos nichos laterais, podemos perceber outros personagens que, nesta obra, fazem parte da ascendência matrilinear da Virgem Maria.<sup>30</sup> No nicho central, representados em destaque, temos a presença de Sant'Ana e São Joaquim entrelaçados pelos sinuosos galhos da árvore e, logo acima, a Sagrada Família (a Virgem Maria, Jesus e São José) sendo abençoados pelo Espírito Santo (representado como pomba).



[Fig. 14] Adolph Daucher. Retábulo e altar de Santa Anna (*Árvore de Jessé*). c. 1522. Igreja de Sant'Ana. Annaberg-Buchholz. Alemanha. Foto: Acervo da Paróquia de Sant'Ana de Annaberg-Buchholz.



É interessante notarmos que, à exceção dos demais personagens nos nichos laterais, a disposição é muito parecida com a fórmula iconográfica do nosso oratório de Angustura, ou seja, uma estruturação ascendente genealógicamente (de Jessé para São Joaquim e Sant'Ana e por fim a Sagrada Família) e quase piramidal. Importante considerar, contudo, a diferença iconográfica da Sagrada Família do retábulo de Annaberg para aquela representada no oratório de Angustura: no retábulo, figura ainda a iconografia tipicamente medieval, com a Virgem e São José ajoelhados e em adoração ao Menino Jesus deitado numa manjedoura<sup>31</sup>, já no oratório, a Sagrada Família é representada em pé e de mãos dadas, uma iconografia muito popular no barroco, como pudemos constatar anteriormente.



[Fig. 15] Detalhe. *Retábulo-mor de S. Francisco do Porto* (Árvore de Jessé). Séc. XVII. Foto Ordem de São Francisco [divulgação].

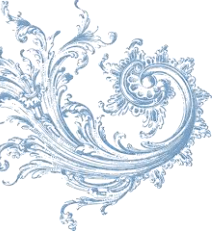


Assim sendo, podemos considerar que o modelo iconográfico representado no oratório de Angustura possui uma total harmonia composicional com as Árvores de Jessé europeias. Em Portugal, contudo, parece ocorrer de um modo diferente. Quatro grandes e eruditos retábulos portugueses figuram como os principais exemplos da recepção da iconografia da Árvore de Jessé: o notável retábulo-mor da Igreja de S. Francisco no Porto; o retábulo da igreja de Santa Maria do Castelo em Olivença; outro retábulo grandioso no convento franciscano de Estremoz, ou ainda o retábulo da matriz de Caminha (além de uma simpática Árvore de Jessé em Beja, de caráter bem esquemático). Em todos os exemplos citados, além de outros tantos, a iconografia da Árvore de Jessé se apresenta essencialmente fiel ao texto bíblico, denotando, portanto, a linhagem real de S. José. Em muitos exemplos, a árvore – partindo de Jessé adormecido – perpassará Davi, outros reis da linhagem e por fim culminando em S. José. Ou seja, o mesmo possuirá um elevado destaque (destaque tal que só será de fato diminuído pela presença da Virgem com o Menino Jesus, que predominará em todas as Árvores de Jessé portuguesas). Muito representativo dessa fórmula iconográfica, certamente, é o próprio retábulo de S. Francisco do Porto, onde São José terá um elevado destaque, chegando a coroar o topo da árvore, sendo apenas diminuído pela Virgem destacada logo acima [fig. 15].

60

Tal fato nos leva a crer que o oratório de Angustura possui uma outra fonte de inspiração iconográfica. Os indícios demonstram que a possível inspiração seja de origem flamenga. Em primeiro lugar, embora o oratório de Angustura seja considerado uma obra brasileira, como apontado por André Colombo e Fernando Teixeira,<sup>32</sup> cremos que o mesmo seja provavelmente uma obra portuguesa, tendo em vista o modelo estilístico do corpo do oratório (também chamada de ‘caixa’ ou ‘armário’). Como vimos anteriormente, o oratório de Angustura possui uma vinculação formal e inequívoca ao estilo josefino (ou d. José I), ou seja, a manifestação do rococó em Portugal que vigorou em torno de 1750 a 1800. O modelo foi desenvolvido estritamente em ambiente português reinol, não possuindo na capitania de Minas (ou em outra localidade da América Portuguesa, até onde as pesquisas atuais puderam demonstrar) alguma oficina ou artesão do mobiliário civil ou religioso que reproduzisse morfologicamente tais oratórios.

Contudo, muitos apontam que tais oratórios sejam oriundos do Rio de Janeiro, sem, contudo, apontarem um corpus consistente de obras que possibilitem a determinação de sua origem estilística (que sem dúvida possui antecedentes nitidamente portugueses). Como pudemos apurar através de inequívocas e exaustivas análises comparativas, tais oratórios (literalmente iguais



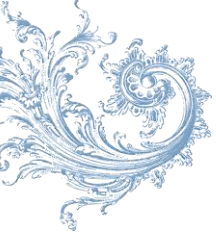
ao oratório de Angustura) que se localizam no Brasil (em acervos museais e particulares) são peças portuguesas, importadas de Portugal (o que denota seu valor econômico como peça própria de famílias abonadas).<sup>33</sup> Sendo, portanto, o oratório de Angustura uma obra possivelmente portuguesa, pensamos que a inspiração do artista tenha vindo de uma fonte gravada ou de alguma obra anterior, de origem flamenga. A aposta se dá, sobretudo, nas fontes gravadas.

A presença de artistas flamengos em Portugal nos idos do século XV e início do XVI já foi bem documentada pela historiografia da arte. Robert Smith assim o percebeu, ao analisar aspectos morfológicos da talha portuguesa, indicando a presença de entalhadores “do Norte, principalmente flamengos”.<sup>34</sup> Pedro Dias também nos afirma, nesse sentido, que o intercâmbio entre os mestres do gótico tardio e as oficinas portuguesas ocorreu de modo constante. Como ele bem observou:

A viagem das formas ditava as leis: a geografia proporcionava isolamento ou contacto; e a pessoalização de transmissão de conhecimentos limitou, até certa altura, alcances mais longínquos. Na Península Ibérica, como aconteceu para além dos seus limites, estes centros tutelavam outros pelo discipulato ou pelo prestígio. [...] Apesar de a Península Ibérica ter sido uma periferia em relação ao berço do primeiro gótico final e da Renascença, a Alemanha de hoje e a Toscana, respectivamente, teve uma pluralidade de centros subordinados às regras básicas de cada estilo, com particularismos, fruto da identidade dos principais mestres e das suas maneiras, que estenderam a sua influência por áreas mais ou menos extensas.<sup>35</sup>

61

Nesse contexto, a imprensa teve papel fundamental na difusão de modelos artísticos e iconográficos, sobretudo com a divulgação das gravuras onde “já não era necessário ir onde elas [as formas, as obras] apareciam, mas bastava um livro que as explicasse ou que as reproduzisse”.<sup>36</sup> Levando em consideração o exposto, é possível pensarmos nessa provável influência flamenga no oratório de Angustura. Embora seja uma obra do século XVIII ou início do XIX, esses modelos continuavam a circular. A ‘fórmula iconográfica’, nesse aspecto, provavelmente poderia ser ainda utilizada, tendo em vista a perenidade dos modelos e sua fixação na cultura visual portuguesa. Tal conjuntura possui plausibilidade, tendo em vista a representativa quantidade de manuscritos flamengos com temas da Árvore de Jessé em pleno uso em Portugal desde o século XV, como o *Breviário da Rainha D. Leonor*, ou o *Breviário de D. Manuel* (originado da Antuérpia), além de muitos outros, como bem nos apontou Flávio Gonçalves.<sup>37</sup> É nesse ponto que entra a questão da emblemática figura jacente na base da árvore no oratório de Angustura, representado anteriormente na **figura 5**.



A figura jacente na base da árvore do oratório de Angustura desperta dúvidas, sendo a figura mais intrigante do conjunto escultórico. O homem adormecido está vestido à moda de soldado romano ou cananeu, trajando uma rica couraça dourada e ornamentada, além de portar um saiote com calças curtas e botas pretas. Ao lado da figura, temos o que aparenta ser um escudo com a cruz *patée* (uma forma estilizada da tradicional cruz de malta, tendo o centro estreito e os braços largos e curvos para fora) e, logo acima do escudo, um livro. Para André Colombo e Fernando Teixeira:

Na árvore em análise, deparamos com uma figura jacente, dormindo, reclinada sobre o lado direito da qual brota uma árvore: encontramos essas características nas árvores de Jessé. Mas deparamos com algumas diferenças: a figura jacente apresenta-se no oratório brasileiro como se fosse um guerreiro, com armadura decorativa semelhante às que encontramos na arte sacra da época. Ao seu lado, temos um escudo com uma decoração cruciforme, sobre o qual foi colocado um livro. É preciso reconhecer que nenhum destes atributos (que não encontramos nas árvores de Jessé) podem ser associados a Jessé, que não foi guerreiro nem escritor.<sup>38</sup>

62

Numa passagem mais adiante, os autores concluem afirmando que a figura jacente seria o Rei Davi. Para eles:

[...] Trata-se de um oratório da Sagrada Família, destinado provavelmente ao culto familiar; O artista aproveitou habilmente o esquema das árvores de Jessé para dar ao oratório um aparato esteticamente mais vistoso e iconograficamente mais rico, importando o que podia da árvore de Jessé (posicionamento da figura jacente, colocação dos antepassados da Sagrada Família num ponto intermediário, inclusão da árvore e das figuras da Santíssima Trindade); não foi tão imaginativo no que toca à representação de Davi, que seria mais facilmente identificado se a sua figura fosse acompanhada dos atributos tradicionais: a harpa de salmista, a lança, a funda ou a cabeça de Golias, a recordar os seus episódios guerreiros.<sup>39</sup>

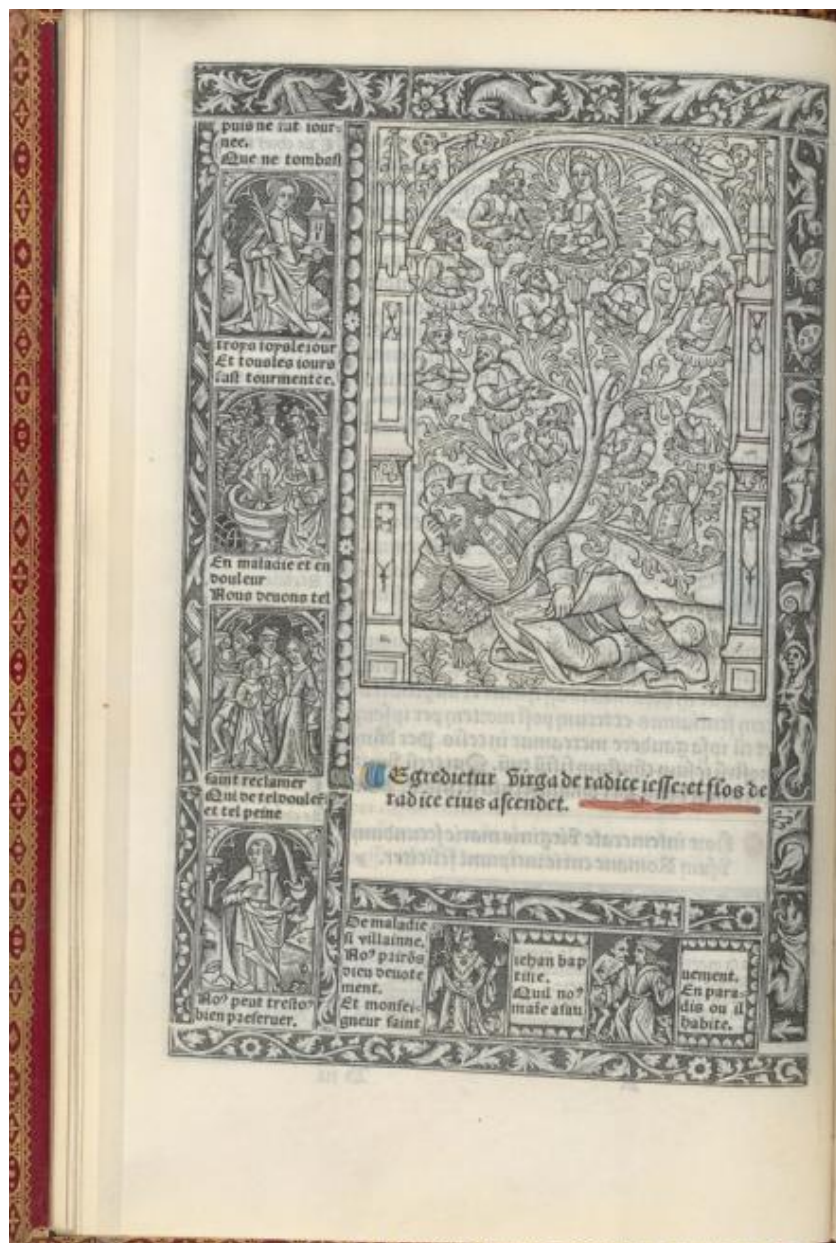
Embora concordemos que Jessé “não foi guerreiro nem escritor” (por isso não poderia estar vestido de guerreiro e nem possuir um livro em sua iconografia), a arte medieval nos traz exemplos interessantes de serem comparados. Em primeiro lugar, sobre o aspecto da representação humana da figura, Jessé sempre será representado como um homem venerável, ou seja, de idade avançada. O nosso homem adormecido do oratório de Angustura aparenta também ser um homem idoso, embora a sujidade da peça (assim como o seu atual estado de conservação) impeça uma maior clareza na observação.

Sobre as vestes da figura, embora se assemelhem muito a roupas de guerreiro (comuns em representações de anjos guerreiros, como o arcanjo São Miguel), na realidade podem ser vestimentas reais. Em muitas Árvores de Jessé

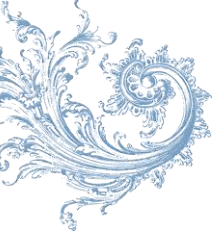


tardo-medievais há várias figuras vestidas com coletes semelhantes a couraças, saíotes e botas pretas, assim como a figura do oratório de Angustura. Embora a esmagadora maioria das representações de Jessé o situem como um homem idoso vestindo um manto, ou ainda um robe comprido, representações dele vestindo roupas semelhantes aos reis medievais não foram incomuns. Assim o podemos observar na ilustração de um livro de horas francês, de 1503, de autoria de Gillet Hardouin, onde vemos Jessé adormecido vestido à moda burguesa ou nobre, semelhante às vestimentas utilizadas pelos monarcas da linhagem davídica nas Árvores de Jessé coevas [figura 16-17].

63



[Fig. 16] Gillet Hardouin. *Ilustração da Árvore de Jessé para um livro de horas*. 1503. The Morgan Library and Museum, Nova York.



[Fig. 17] Gillet Hardouin. Detalhe. *Ilustração da Árvore de Jessé para um livro de horas*. 1503. The Morgan Library and Museum, Nova York.

Sobre o escudo, infelizmente não pudemos rastrear vestígios documentais que atestem sua presença, mas ao contrário do afirmado, a presença de um livro na iconografia de Jessé foi muito comum.<sup>40</sup> Pelo menos desde o século XV, Jessé é representado tendo um livro nas mãos, como assim demonstra uma *Árvore de Jessé* em arenito policromado de c. 1458, atualmente sob custódia do Museum Kloster Bentlage, na Alemanha [figura 18].

64



[Fig. 18] *Sagrada Parentela e a Árvore de Jessé*. Arenito policromado. c. 1458. Museum Kloster Bentlage, Rheine. Alemanha. Foto: Stephan Kube.





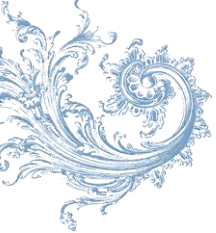
[Fig. 19] Detalhe. Retábulo da *Árvore de Jessé*. Séc. XVI. Igreja de Saint-Aignan (Morbihan). Creative Commons.

Na *Árvore de Jessé* do retábulo da igreja da Virgem de Saint-Aignan (no departamento de Morbihan, França) temos Jessé levemente adormecido, tendo em uma das mãos um livro onde se lê *Radix Iesse* [figura 19].

Num outro exemplo, dessa vez no retábulo da igreja de Notre-Dame de Trédrez (França), temos Jessé também com o livro aberto. Em ambas as representações, o observador é levado a notar que Jessé está prestes a adormecer no momento de sua leitura confortável [figura 20].<sup>41</sup>



[Fig. 20] Detalhe. Retábulo da *Árvore de Jessé*. c. 1500-25. Igreja de Notre-Dame de Trédrez, França. Creative Commons.

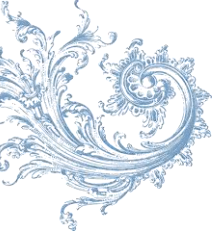


Assim sendo, levando em consideração tais exemplos, podemos conjecturar que a figura jacente no oratório de Angustura seja de fato o patriarca Jessé. Os elementos iconográficos, como percebido, colocam a figura jacente mais próxima de Jessé do que do rei Davi, como até então considerado. Além disso, a representação de Jessé no oratório de Angustura provavelmente teve influência flamenga, tendo em vista o modo de representabilidade do mesmo e sua similitude com o que era praticado na arte germânica e francesa, como vimos. Se a cultura visual flamenga, presente em Portugal desde o século XV, não pudesse ser considerada um elemento suficiente para a continuidade de soluções formais na arte produzida em pleno século XVIII (mesmo diante de transformações tão impactantes como a recepção do barroco italiano sob a proteção de Dom João V ou a vinda do rococó sob o reinado de Dom José I) a própria circulação de obras impressas flamengas no reino poderia explicar tal proximidade.<sup>42</sup>

Diante do exposto, parece-nos que o oratório de Angustura – tendo em vista os elementos de comparação elencados – possui uma possível influência flamenga em sua composição iconográfica, o que nos indica a longevidade e o verdadeiro impacto que a cultura visual tardo-medieval teve em Portugal, atingindo o já distante século XVIII. No entanto, levando em consideração o contexto histórico em que o oratório de Angustura foi produzido – o assim chamado tempo do barroco – embora a sua plástica possa nos indicar uma provável fonte tardo-medieval (e isso foi corriqueiro, sobretudo em oratórios domésticos<sup>43</sup>) sua iconografia atende, sobremaneira, às normativas de Trento, conformando-se assim à devoção autorizada e ensejada pela Igreja no contexto do século XVIII.

### **Considerações finais**

Tendo em vista o discutido até o momento, podemos enfim pensar: como um oratório devocional com o tema da Árvore de Jessé chegou até a nossa Minas colonial? Se levarmos em consideração sua provável origem portuguesa, podemos conjecturar que o tema (tão caro à sensibilidade portuguesa) conseguiu sobreviver a Trento principalmente pelo seu caráter de adaptação. Desde sua origem, como pudemos perceber, o sentido da Árvore de Jessé foi sendo adaptado levando em consideração a sensibilidade devocional em voga: de um simbolismo cristocêntrico para um sentido visceralmente mariano. Dentro dessas duas perspectivas de sentido, venceu no barroco a Árvore de Jessé que buscou sintetizar o essencial da fé católica pós concílio de Trento: o foco na devoção da



Sacra Parentela. Tendo em vista sua vinda para a colônia, desembarcando no porto do Rio de Janeiro e sendo transportada para as Minas, a iconografia da Árvore de Jessé do oratório de Angustura com a ênfase na Sagrada Parentela reforça a vitalidade dessa devoção na América Portuguesa, onde variados exemplos de imagens devocionais (inclusive em oratórios) testemunham esse fato.

A própria devoção particular à Sagrada Família, que ocupa centralidade na devoção católica colonial, sustenta o gosto do encomendante por tal iconografia. Até o momento, há pouquíssimos exemplos de oratórios com Árvores de Jessé na arte luso-brasileira, o que nos leva a considerar a hipótese de que o proprietário original deste oratório possuía um conhecimento iconográfico muito específico ao realizar a encomenda. E a realizou possivelmente no Reino, o que pode confirmar a nossa hipótese da influência flamenga ainda se fazendo presente na produção artística portuguesa no final do século XVIII e início do XIX. Como a própria historiografia mobilizada neste estudo aponta, no próprio 'século das luzes' a iconografia da Árvore de Jessé desaparecerá paulatinamente, e por esse motivo, o conjunto escultórico do oratório de Angustura representa justamente a vitalidade e a força do tema que, desde a Idade Média, sobreviveu e até mesmo reforçou a ortodoxia da Igreja ao apresentar que o foco da imagem construída seria de fato a cristocêntrica.

A própria representação dos personagens reitera essa visualidade barroca e tridentina. O móvel rococó que o abriga não atenua a potente e persuasiva representabilidade barroca do conjunto escultórico. Todos os personagens presentes na árvore contemplam o Cristo ainda menino. Sant'Ana e São Joaquim se veem repletos da graça divina ao fitarem o menino, o Messias prometido, aquele cuja missão salvífica atribuiu sentido ao desespero de Ana e a impotência de Joaquim. Do ventre estéril de Ana, após o beijo de Joaquim na Porta Dourada de Jerusalém, vem à luz Maria, que no futuro daria à luz o próprio filho do Altíssimo. Ana e Joaquim se veem como parte do plano da salvação, por isso, se maravilham diante do milagre ali encarnado. Ao mesmo tempo, Maria e José também contemplam o menino, vendo nele a causa maior que em tudo superaria seus sofrimentos e incertezas. Maria contempla ali o motivo de sua abnegação, ao proferir para o Arcanjo que se fizesse nela a vontade de Deus. José, homem simples, contempla no infante a restauração do orgulho da Casa de Davi, além de perceber nele o motivo maior de suas incertezas como homem. O observador desta cena, ou seja, o fiel que se posta diante do oratório para suas orações cotidianas, é convidado pelos personagens a também contemplar o Menino Jesus



no centro. Os únicos personagens que se encontram alheios ao Menino Jesus são o próprio Jessé, adormecido plenamente, e Deus Pai.

A figura austera e majestática de Deus Pai nos encara diretamente. Ele olha o observador. Seu olhar penetrante chega a nos constringer, como se estivesse perscrutando se o nosso olhar – assim como o olhar dos demais – também se volta para o Menino Jesus. Podemos sentir nesse olhar de autoridade a autoridade da própria Igreja Tridentina, reguladora, controladora, censória. Ao mesmo tempo, e totalmente contrário à figura de Deus pai, temos Jessé alheio a tudo e todos. Simboliza justamente esse homem barroco, que na sua contradição aparente, consegue participar do sagrado sem dele fazer muita ocasião. É o próprio devoto, que imerso em suas orações e meditações diante do oratório, poderia adormecer. Nesse aspecto, o oratório de Angustura também poderia ser comparado com o tema do *Hortus Conclusus*, o Jardim Fechado. Jessé, adormecido, seria ele mesmo uma árvore desse imenso jardim, jardim esse que significa também o paraíso onde todos os cristãos desejam descansar. Jessé descansa, pois sabe plenamente que de sua raiz veio o Salvador profetizado por Isaías: *Egredietur virga de radice (radix) Jesse et flos de radice eius ascendei*.

68

### Notas e Bibliografia

<sup>1</sup> Ver os estudos de Silveli Maria de Toledo Russo, Lucas Rodrigues, Maria Alice Honório Sanna Castello Branco e Rosalía María Vinuesa Herrera.

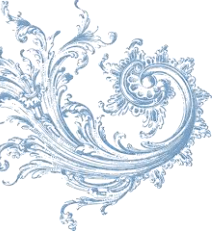
<sup>2</sup> Agradeço de modo especial ao André Colombo, pela disponibilização das fotografias, pelo envio do seu artigo (escrito em parceria com o pesquisador português Fernando Teixeira, *in memoriam*) e pela dica sobre o oratório em questão. Além disso, agradeço muitíssimo à profa. dra. Letícia Martins de Andrade, orientadora desta breve pesquisa e cujo entusiasmo com o tema da Árvore de Jessé serviu de inspiração primordial.

<sup>3</sup> COLOMBO, André Vieira; TEIXEIRA, Fernando José. A iconografia da árvore genealógica da Sagrada Família. Oratório da igreja de Madre de Deus, Angustura, Além Paraíba – Minas Gerais/Brasil. **Revista Imagem Brasileira**. N. 5, 2009, pp. 238-246.

<sup>4</sup> COLOMBO, André Vieira; TEIXEIRA, Fernando José. op. cit. p. 239.

<sup>5</sup> Pensamos que a madeira seja a típica *muirapinima preta*, comumente conhecida como ‘pau-rosa’. A cor escura pode ter sido obtida graças ao envelhecimento natural de repetidas camadas de verniz ou alguma pintura não original.

<sup>6</sup> Podemos encontrar exemplos no *Repertoire des Artistes ou Recueil de compositions d’Architecture & d’Ornemens antiques & modernes, de toute espece. Par divers auteurs, dont les principaux font: Marot, Loire, Du Cerceau, Le Pautre, Cottard, Pierretz, Cotelle, Le Roux, Bervin, &c.* de Charles-Antoine Jombert, edição Parisiense de 1765.



<sup>7</sup> A cor assemelha-se ao azul claro, da paleta comumente utilizada no rococó.

<sup>8</sup> RODRIGUES, Lucas. **As formas do Perene: os oratórios domésticos devocionais em Minas Gerais e seus antecedentes europeus – estudo histórico, estilístico e iconográfico (séculos XVIII e XIX)**. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2020, p. 232, 253-254.

<sup>9</sup> COLOMBO, André Vieira; TEIXEIRA, Fernando José. op. cit. p. 239.

<sup>10</sup> GONÇALVES, Flávio. A Árvore de Jessé na arte portuguesa. **Revista da Faculdade de Letras – História da Universidade do Porto**. II série. Vol. III. Porto, 1986, p. 215.

<sup>11</sup> Em outra tradução: *Mas o toco de Jessé brotará, de sua cepa brotará um rebento*. Livro do Profeta Isaías, capítulo 11, versículo 1. In: SCHÖKEL, Luís Alonso. **Bíblia do Peregrino**. São Paulo: Paulus, 2011, p. 1710.

<sup>12</sup> GONÇALVES, Flávio. op. cit. p. 215.

<sup>13</sup> GONÇALVES, Flávio. op. cit. p. 215.

<sup>14</sup> GONÇALVES, Flávio. op. cit. p. 214.

<sup>15</sup> GREEN, Susan. **Tree of Jesse iconography in Northern Europe in the Fifteenth and Sixteenth Centuries**. New York/London: Routledge, 2019.

<sup>16</sup> *Trinubium* – Do latim, ‘três matrimônios’. Composição iconográfica cuja fórmula se assenta na concepção do triplo casamento de Sant’Ana, como apontado na Legenda Áurea, de Jacopo Varazze. A fórmula iconográfica não resistiu ao ímpeto da Contrarreforma, que vetou numerosas representações de cunho apócrifo. Ver: ANDRADE, Letícia Martins de. Santana Mestra – a linhagem feminina da sabedoria, do gótico europeu ao barroco mineiro. **Anais do Iº Simpósio Nacional de Estudos Medievais da UFSJ**. São João del-Rei, 2019, p. 179.

<sup>17</sup> GREEN, Susan. op. cit. p. 70-72.

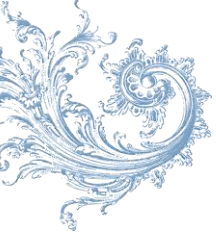
<sup>18</sup> MELLO E SOUZA, Maria Beatriz de. Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Santa’Anna. **Topoi**. Rio de Janeiro, dezembro 2002, p. 235.

<sup>19</sup> GREEN, Susan. op. cit. p. 134.

<sup>20</sup> COLOMBO, André Vieira; TEIXEIRA, Fernando José. op. cit. p. 240.

<sup>21</sup> IGREJA CATÓLICA, Concílio de Trento, 1545-1563. **O Sacrossanto e Ecumênico Concílio de Trento em Latim e Portuguez**. Tradução e organização por Jean-Baptiste Reycend. Lisboa: Officina Patriarca. De Francisco Luiz Amendo, 1781, Tomo 2, p. 347-357.

<sup>22</sup> MONTEIRO DA VIDE, Sebastião. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. Feitas e ordenadas pelo Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, arcebispo do dito arcebispado e do Conselho de Sua Majestade, propostas e aceitas em o sínodo diocesano que o dito senhor celebrou em 12 de junho do ano de 1707 /.../ Coimbra, no Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, M. DCCXX. Coleção Documenta Uspiana. São Paulo: Edusp, 2020, p. 397-398.



<sup>23</sup> GONÇALVES, Flávio. op. cit. p. 216.

<sup>24</sup> SCHENONE, Héctor. **Iconografía del arte colonial – Jesucristo**. Argentina: Fundación Tarea, 1998, p. 75.

<sup>25</sup> JOZE, Manoel. Pe. **Escudo Admirável para os males da vida, Torre Fortíssima para o instante da morte, e Patrocínio eficaz no Divino Tribunal /.../**. Padre Manoel Joze da Congregação do Oratório do Porto. Na oficina de Antônio Alvarez Ribeiro. Anno de 1803, p. 06-07. (paginação do texto)

<sup>26</sup> **Escudo Admirável [...]**. op. cit. p. 06-07 (paginação geral)

<sup>27</sup> O que não impede, certamente, de existirem outros exemplares de oratórios ou maquiuetas cujo tema iconográfico seja a Árvore de Jessé, sobretudo em coleções particulares dentro do espaço geográfico reconhecido como 'luso-brasileiro'.

<sup>28</sup> COLOMBO, André Vieira; TEIXEIRA, Fernando José. op. cit. p. 245.

<sup>29</sup> SCHENONE, Héctor. op. cit. p. 100.

<sup>30</sup> GREEN, Susan. op. cit. p. 84.

<sup>31</sup> Interessante notar que a Sagrada Família, no retábulo de Annaberg, está acompanhada do parece ser um pequeno anjinho (*putti*) em contemplação, ou também poderia ser São João Batista ainda infante. Ambos os modelos são comuns na iconografia da Natividade.

<sup>32</sup> COLOMBO, André Vieira; TEIXEIRA, Fernando José. op. cit. p. 245.

<sup>33</sup> Sobre essa questão da presença dos oratórios portugueses de estilo d. José I na Capitania das Minas Gerais, ver o exaustivo estudo desenvolvido no quarto capítulo da dissertação de mestrado de Lucas Rodrigues. RODRIGUES, Lucas. op. cit. p. 257-365.

<sup>34</sup> SMITH, Robert. **A talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 7.

<sup>35</sup> DIAS, Pedro. **A viagem das formas – estudos sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 17.

<sup>36</sup> DIAS, Pedro. op. cit. p. 16. **[grifo nosso]**

<sup>37</sup> GONÇALVES, Flavio. op. cit. p. 220.

<sup>38</sup> COLOMBO, André Vieira; TEIXEIRA, Fernando José. op. cit. p. 241-242.

<sup>39</sup> COLOMBO, André Vieira; TEIXEIRA, Fernando José. op. cit. p. 245.

<sup>40</sup> E pelo visto, o significado do livro ainda segue obscuro.

<sup>41</sup> O tipo de representação também ocorreu fora do âmbito da talha retabular. O vitral da igreja de São Pedro em Beignon (França) também é um exemplo da figuração de Jessé com um livro.

<sup>42</sup> Sobre essa questão da circulação de impressos flamengos na península ibérica, incluindo as Américas Portuguesa e Espanhola, ver: FURTADO, Junia (org.). **Um mundo sobre papel: Livros, gravuras e impressos Flamengos nos Impérios Português e Espanhol (séculos XVI – XVIII)**. São Paulo: EDUSP, 2014.



<sup>43</sup> A perenidade de fontes apócrifas e a longevidade de temas medievais (sobretudo com origem nos textos apócrifos ou na própria *legenda áurea*) em oratórios domésticos produzidos nos séculos XVIII e XIX ocorreram à revelia da própria Igreja. Em Minas Gerais, os oratórios lapinha são o exemplo mais significativo. Em sua base, no nicho onde comumente se representa a Natividade, temos a presença da parteira em adoração, junto aos pais de Jesus e os Reis Magos/Pastores. As parteiras não aparecem descritas nos textos canônicos, mas nos apócrifos (o Protoevangelho de Tiago é um deles). A Igreja, em matéria de devoção privada, nem sempre conseguia controlar as representações imagéticas em uso dos fiéis. Ver o quinto capítulo do estudo já citado: RODRIGUES, Lucas. op. cit. p. 406-409.

Artigo enviado para publicação: **05.08.2022**

Artigo aceito para publicação: **02.12.2022**



## A devoção a Nossa Senhora da Piedade no Recôncavo da Guanabara: as imagens de Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe, de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim e de Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú (Rio de Janeiro, séculos XVII a XVIII) | Antônio Seixas

*Doutorando em História pela Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO)*  
antonioseixasadv@gmail.com

[<http://lattes.cnpq.br/9759646104059074> | <https://orcid.org/0000-0002-9347-2394>]

72

**Resumo:** A colonização portuguesa do recôncavo da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, começou em 1565, com a expulsão dos franceses, a concessão das primeiras sesmarias e a construção de engenhos e capelas. Tendo por tema a imaginária devocional mariana, nosso estudo tem por objeto as imagens de terracota de Nossa Senhora da Piedade, padroeira das freguesias rurais de Magé, Inhomirim e Iguassú velho, na Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. O recorte compreende da passagem do século XVII ao século XVIII, do início das devoções populares até a oficialização do culto, com a criação das paróquias. A hipótese é a de que as imagens originárias dessas freguesias nos auxiliariam na compreensão da atuação dos santeiros populares na Capitania do Rio de Janeiro. Metodologicamente, a imaginária foi analisada em seus aspectos histórico, estilístico e iconográfico, bem como quanto ao material, técnicas e destinação. Os resultados apontam para um padrão na concepção das esculturas religiosas analisadas, que ajudam a identificar uma arte sacra fluminense.

**Palavras-chave:** Imaginária devocional. Recôncavo da Guanabara. Nossa Senhora da Piedade.

**Abstract:** The Portuguese colonization of the Guanabara Bay, in Rio de Janeiro, began in 1565, with the expulsion of the French, the granting of the first sesmarias and the construction of mills and chapels. Having as its theme the Marian devotional imagery, our study has as its object the terracotta images of Nossa Senhora da Piedade, patron saint of the rural parishes of Magé, Inhomirim and old Iguassú, in São Sebastião do Rio de Janeiro. The timeframe chosen for this study comprises the passage from the 17th to the 18th century, from the beginning of popular devotions to the officialization of the cult, with the creation of parishes. The hypothesis is that the images from these parishes would help us to understand the work of popular saint-makers in the Captaincy of Rio de Janeiro. Methodologically, the devotional imagery was analyzed in its historical, stylistic and iconographic aspects, as well as in terms of material, techniques and destination. The results point to the existence of a pattern in the conception of the analyzed religious sculptures, which helps to characterize colonial sacred art in Rio de Janeiro.

**Keywords:** Devotional imagery. Recôncavo da Guanabara. Our Lady of Piety.





## Introdução

A Coroa portuguesa concedeu uma série de cartas de sesmarias aos envolvidos na expulsão dos franceses do Rio de Janeiro, em 1565, partilhando as terras às margens da Baía de Guanabara. Impossibilitados de percorrer o litoral, em razão dos manguezais, os rios Iguaçú, Meriti, Inhomirim, Suruí, Iriri, Magé, Guapi, Macacu e Guaxindiba tornaram-se o principal caminho para os primeiros sesmeiros, que investiram no estabelecimento de engenhos de cana-de-açúcar e na extração de madeira.<sup>1</sup>

No fim do século XVI, a Capitania do Rio de Janeiro se destacava pela posição privilegiada de seu porto. Contava com dois engenhos de açúcar, o de Salvador Correia de Sá (na Ilha do Governador) e o de Cristóvão de Barros (em Magé), sendo os jesuítas responsáveis pelo seu colégio na Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro e por dois aldeamentos, o de São Lourenço (em Niterói) e o de São Barnabé (em Itaboraí).<sup>2</sup>

O Engenho de Magepe foi o primeiro a ser erguido no recôncavo da Guanabara, entre 1572 e 1575, período em que Cristóvão de Barros sucedeu a Salvador Correia de Sá, no comando da Capitania do Rio de Janeiro.<sup>3</sup> Nele teriam ocorrido dois milagres atribuídos ao Padre José de Anchieta: o amansar de um boi bravo e a cura de Baltazar Martins Florença, com a água de um poço que havia no engenho (o Poço Bento de Anchieta ainda é local de peregrinação, estando sob os cuidados da Paróquia de Nossa Senhora da Piedade de Magé).<sup>4</sup>

Com os engenhos, foram edificadas também as primeiras capelas da região. No início do século XVIII, Frei Agostinho de Santa Maria escreve sobre os 83 santuários dedicados a Maria, mãe de Jesus, na Capitania do Rio de Janeiro, nos atuais municípios de Angra dos Reis, Araruama, Cabo Frio, Cachoeiras de Macacu, Campos dos Goytacazes, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaboraí, Magé, Mangaratiba, Maricá, Niterói, Nova Iguaçu, Paraty, Quissamã, Rio de Janeiro, São Gonçalo, Saquarema e Tanguá.<sup>5</sup>

Frei Agostinho de Santa Maria, ao descrever e historiar as imagens Marianas existentes em terras fluminenses, entre 1713 e 1723, nos dá uma ideia da imaginária encontrada nas capelas erguidas nos dois primeiros séculos da colonização do território do Município de Magé, criado em 1789. Essas imagens, somadas as que foram expostas na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, em 2001, dão-nos uma noção da representatividade da escultura devocional presente nas igrejas matrizes e capelas rurais da região.<sup>6</sup>

A devoção popular a Nossa Senhora, em Portugal, ganhou impulso durante a Idade Moderna (séculos XVI a XVIII), graças à Contrarreforma, com a criação de festas, como a do Rosário e a das Mercês; a prática de coroar, como



sinal de realeza, as imagens da Virgem Maria; e a difusão da reza do Rosário, do terço e das ladainhas lauretanas.<sup>7</sup>

Em oposição à postura dos protestantes de excluírem completamente dos cultos a imaginária, considerada como pecado de idolatria, o Concílio de Trento (1545-1563) reforçava o papel didático e doutrinador das imagens, passando a Igreja Católica a orientar a sua confecção, em um empenho para encontrar a afinidade entre a plástica e a teologia. Com isso, a imaginária tornou-se mais simbólica, metafórica e emblemática de uma Igreja triunfante. Coube ao concílio definir as normas que os bispos deveriam seguir referentes ao culto às imagens: a importância da intercessão e invocação dos santos, o respeito às relíquias e o adequado uso de imagens; a importância da veneração das relíquias dos mártires; a importância das imagens; a função didática das imagens; e a orientação para representação das imagens, devendo os bispos ficar vigilantes contra o uso nas igrejas de imagens consideradas apócrifas, supersticiosas, profanas ou indecentes.<sup>8</sup>

Considerando que o Concílio de Trento fez da pintura (e das imagens em geral) um veículo privilegiado de catequização, para atender suas novas regras, em Portugal, os bispos aprovaram novas constituições sinodais, enquanto os padres visitantes vistoriavam os templos, para detectar qualquer desvio. Se fosse necessário, mandavam repintar os quadros ou mesmo retirá-los ou destruí-los.<sup>9</sup>

Tendo por tema a imaginária devocional mariana, a nossa análise tem por objeto as imagens de Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe e de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim, ambas do Município de Magé, e de Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú, antiga padroeira de Nova Iguaçu, exemplares da imaginária devocional seiscentista, esculpida em terracota, que personificam a dor de todas as mães que passaram pela provação de perder um filho.

O historiador inglês Peter Burke ensina que as imagens expressam, formam e documentam as diferentes visões do sobrenatural, assumidas em diferentes culturas e épocas. São, portanto, um importante meio através do qual o historiador pode resgatar experiências religiosas do passado, desde que estejam aptos a interpretar a iconografia. A iconografia era importante porque a imagem era uma forma de doutrinação, no sentido original do termo, de comunicação de doutrinas religiosas.<sup>10</sup>

No campo dos estudos da escultura religiosa despontam duas linhas de pesquisa: a dedicada à talha, empregada nos retábulos e ornamentação das igrejas, e a dedicada à imaginária, termo genérico de qualificação das imagens sacras.<sup>11</sup> Eruditas ou populares, esculpidas em barro, madeira, pedra-sabão, papel mache ou marfim, em sua maioria policromadas, a imaginária brasileira reflete aspectos culturais típicos dos valores cristãos luso-brasileiros e contrarreformista.



Características particulares permitiriam reconhecer a existência de escolas regionais, a exemplo da mineira, da paulista, da baiana e da fluminense, que teria recebido maior influência da imaginária europeia, pelo fato do Rio de Janeiro ter sido um porto marítimo relevante nos períodos colonial e monárquico.<sup>12</sup>

É inegável que a imaginária devocional que nos chegou dos tempos coloniais demonstram que pouco a pouco surgiu uma arte tipicamente brasileira, marcada pela simplificação da forma e uso de outras técnicas de entalhe, de escultura e de cozimento, variando, inclusive, de região para região do país, o que torna relevante o estudo da imaginária remanescente dos primeiros tempos da colonização do Estado do Rio de Janeiro.

Márcia de Moura Castro comenta que a tradição das imagens religiosas de barro conservou-se até o final do século XVII e apenas quando a região aurífera mineira tornou-se o centro econômico e artístico da América portuguesa, no século XVIII, os santeiros começaram a trabalhar com o cedro e a pedra sabão,<sup>13</sup> o que torna as esculturas devocionais encontradas em Magé e em Nova Iguaçu representativas da arte colonial seiscentista.

Na América portuguesa, a agricultura, o comércio e os ofícios manuais seguiam a lógica da obtenção de riqueza que não custasse o trabalho do senhor, que lançava mão do trabalho de escravizados. No ambiente urbano, destaque para os escravos de ganho, que trabalhavam mediante simples licenças obtidas pelos senhores em benefício exclusivo destes.<sup>14</sup> Com os santeiros não seria diferente. O próprio Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, contava com dois escravizados em sua oficina: os entalhadores Maurício e Agostinho.<sup>15</sup>

Para atender à demanda da Capitania do Rio de Janeiro, já em meados do século XVII, surgiram oficinas de santeiros anônimos. Segundo Stanislaw Herstal, existiu um centro artístico em Magé, cujas imagens de barro seriam conhecidas por uma sobriedade e finura, tonalidade em geral cinza e reduzido uso de douramento.<sup>16</sup>

Carlos Lemos aponta que a obra dos santeiros regionais não ia longe, pelas dificuldades de comunicação na América portuguesa, que se poderia caracterizar como um imenso arquipélago de interpretações rústicas de temáticas europeias, modelos exaustivamente copiados em oficinas de ceramistas e carpinteiros humildes, sem a formação letrada dos mosteiros e conventos, para abastecer um pobre e insipiente mercado.<sup>17</sup>

O recorte cronológico desta pesquisa corresponde à passagem do século XVII ao século XVIII, da construção das primeiras capelas até a criação das respectivas paróquias. As fontes documentais foram, principalmente, os escritos de Frei Agostinho de Santa Maria (1723), de Monsenhor Pizarro e Araújo (1794) e do Dr. João Baptista Cortines Laxe (1885).



A hipótese é que as imagens de Nossa Senhora da Piedade de Magepe, de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim e Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú contribuiriam para a compreensão das técnicas e das influências que marcaram a atuação dos santeiros populares na Capitania do Rio de Janeiro seiscentista. Buscando investigar as três imagens de Nossa Senhora da Piedade, nossos objetivos específicos foram identificá-las em seus aspectos histórico, estilístico e iconográfico, bem como analisar seu material, técnicas e destinação.

O artigo está estruturado em quatro partes, além das considerações finais. Na primeira, analisamos as origens do culto a Nossa Senhora da Piedade em Portugal e no Brasil. Em seguida, traçamos um painel do desenvolvimento do culto a Nossa Senhora da Piedade na região do recôncavo da Baía de Guanabara, enfocando, especificamente, o território dos atuais municípios de Magé e de Nova Iguaçu. Na terceira parte, descrevemos a produção da imaginária devocional fluminense seiscentista, enfocando alguns dos artistas religiosos e populares que atuaram na Capitania do Rio de Janeiro. Por fim, apresentamos os resultados de nossos estudos sobre as imagens de Nossa Senhora da Piedade de Magepe, de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim e de Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú.

76

### O culto a Nossa Senhora da Piedade

Ao longo da história, a mãe de Cristo foi interpretada e apresentada como a personificação da segunda Eva, a Theotokos (mãe de Deus), a Rainha do Céu, a *mater* gloriosa, dolorosa e mediadora, bem como apontada como modelo de fé, de castidade e de maternidade, sendo impossível avaliar a história social das devoções ocidentais sem levar em conta o lugar ocupado pela Virgem Maria.<sup>18</sup>

Nossa Senhora da Piedade, apesar de não guardar fundamento nos relatos dos Evangelhos, é um tema recorrente na arte cristã.<sup>19</sup> A historiadora da arte alemã Gerturd Schiller, na obra *Iconografia da Arte Cristã* (1972), nos apresenta duas imagens devocionais, esculpidas em madeira, na região do Vale do Rio Reno, datadas do século XIV, representando o Cristo morto nos joelhos de sua mãe (**Fig. 1 e 2**), que podem ser incluídas entre as mais antigas representações escultóricas do tema.

O historiador da arte francês Louis Réau, em sua *Iconografia da Arte Cristã* (1957), explica que o tema de Nossa Senhora da Piedade, em alemão chamada de *Vesperbild* e em italiano, de Pietá, tem sua origem na imaginação de artistas inspirados pela mística alemã, por sua vez influenciada pelas meditações franciscanas, no começo do século XIV, sendo o tema mais uma criação da arte gótica germano-francesa do que da arte italiana.<sup>20</sup>



**[Fig. 1]** Anônimo. *Pietà*, madeira entalhada, c. 1.300, Suíça. **Fonte:** SCHILLER, Gerturd. *Iconography of Christian Art: The Passion of Jesus Christ*. Connecticut: New York Graphic Society, 1972, imagem 622 | **[Fig. 2]** Anônimo. *Pietà*, madeira entalhada, c. 1.360, Alemanha. **Fonte:** SCHILLER, Gerturd. *Iconography of Christian Art: The Passion of Jesus Christ*. Connecticut: New York Graphic Society, 1972, imagem 624.

O culto a Maria está presente na formação de Portugal, como testemunham as catedrais de Braga, de Coimbra, do Porto, de Lisboa, de Évora e do Algarves, todas dedicadas à mãe de Jesus. Mais de mil templos e lugares foram consagrados a Nossa Senhora até o final do século XV, muitos ainda do tempo da Reconquista, e mesmo sob a dominação dos muçumanos, a devoção popular manteve-se viva durante longos séculos. Além disso, o culto foi sendo difundido pelas terras conquistadas. Os mosteiros também se multiplicaram em Portugal e muitos postos sob a proteção da Virgem Maria. Haveria, em Portugal, no século XVIII, pelo menos, sete freguesias dedicadas a Nossa Senhora da Piedade.<sup>21</sup>

O culto a Nossa Senhora da Piedade, associado à solidariedade e à piedade cristãs, encontrou acolhida nas casas de misericórdia portuguesas, a exemplo da Igreja de São Roque, construída pelos jesuítas e confiada a Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, em 1768, com sua capela lateral dedicada a Nossa Senhora da Piedade, construída por volta de 1711, onde são encontradas as imagens de Nossa Senhora da Piedade, do Cristo Crucificado, de Nossa Senhora das Dores, de Nossa Senhora da Boa Morte, de São Longuinho e de Santa Verônica, associadas ao drama da Paixão de Cristo.<sup>22</sup>

Já a coleção de esculturas religiosas do Museu de São Roque, mantido pela Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, por si só, é representativa da mentalidade do culto tridentino, sendo predominantes, a partir de meados do século XVI, as imagens com temas associados à Paixão de Cristo. Daí o grande número de crucifixos e de *Pietás* no acervo do museu.<sup>23</sup>



O culto mariano está presente no Brasil desde os tempos coloniais, sendo, talvez, o mais famoso, o dedicado a Nossa Senhora da Imaculada Conceição Aparecida, iniciado em 1717, a partir do encontro da imagem nas águas do Rio Paraíba do Sul. Os sete tipos de invocações marianas mais adotados no Brasil, desde os tempos coloniais, são: 1) Imaculada Conceição; 2) Nossa Senhora do Rosário; 3) Nossa Senhora da Assunção e Nossa Senhora da Glória; 4) Nossa Senhora da Ajuda, Nossa Senhora do Amparo e Nossa Senhora das Necessidades; 5) Nossa Senhora do Pilar; 6) Nossa Senhora da Luz, Nossa Senhora da Purificação e Nossa Senhora da Candelária; e 7) Nossa Senhora da Piedade.<sup>24</sup>

### **O culto a Nossa Senhora da Piedade no recôncavo da Guanabara**

A devoção popular a Nossa Senhora da Piedade é uma herança portuguesa, no recôncavo da Guanabara, não nos sendo possível precisar com exatidão o seu começo, mas não se deve desconsiderar uma possível influência do Santuário de Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe para o surgimento de outras igrejas sob a mesma invocação, considerando a sua antiguidade e a proximidade das capelas em Magé, Inhomirim e Iguassu velho. O pouco da documentação que restou diz respeito à oficialização do culto, com a criação das paróquias e a nomeação dos primeiros vigários.

Chama a atenção o fato de que, no Rio de Janeiro colonial, mais de 20 igrejas e capelas foram dedicadas ao culto mariano, sob as mais diversas invocações (Nossa Senhora da Cabeça, da Ajuda, da Conceição, do Desterro, do Rosário, da Saúde, dos Remédios, da Glória, da Pena, do Carmo, de Montserrat, da Candelária, de Bonsucesso, do Terço, Mãe dos Homens, etc.), mas apenas as de Magé, de Inhomirim e de Iguassu velho, a Nossa Senhora da Piedade.<sup>25</sup>

Outro desafio está em imaginar como seriam essas primitivas capelas, já que não chegaram aos nossos dias. Pode-se pensar que as primeiras capelas do recôncavo foram construídas em taipa e seguindo o estilo arquitetônico religioso jesuítico, posto que anteriores a expulsão da Companhia de Jesus, em 1759.

Em que pese os jesuítas terem vendido suas terras em Magé para os carmelitas, em 1595,<sup>26</sup> a sua influência na região não pode ser descartada, considerando os relatos da passagem de Anchieta por Magé e a proximidade com os aldeamentos de São Lourenço (Niterói) e de São Barnabé (Itaboraí).

Nos casos de Magé, Inhomirim e Iguassu velho, as primitivas capelas foram substituídas por novas igrejas matrizes, construídas em sítios que ofereciam melhores condições para o culto. Na América portuguesa, não raro, a pequena capela de taipa, ao ser elevada a condição de igreja matriz, deu lugar a um novo



templo, construído com recursos públicos e doações da comunidade. Nelson Omegna observa que a riqueza das minas, dos engenhos, das fazendas e dos currais foi aplicada na construção e embelezamento das igrejas brasileiras, que contrastavam com a simplicidade do casario em seu entorno.<sup>27</sup>

### **Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe**

Magepe, em tupi-guarani, significa a “casa do pajé”.<sup>28</sup> Cortines Laxe atribui o surgimento da devoção a Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe a uma pequena capela edificada às margens da Baía de Guanabara, em 1565, pelo sesmeiro Simão da Motta e reedificada pelo Sargento-mor João Dantas.<sup>29</sup>

É Frei Agostinho de Santa Maria quem atribui a construção da capela a João Dantas, que teria encomendado a imagem ao santeiro Sebastião Toscano.<sup>30</sup> Em 1794, Monsenhor Pizarro e Araújo afirma ter sido Maria Dantas,<sup>31</sup> mas, em sua memória histórica do bispado fluminense, publicada nos anos de 1820, considera ter sido o Sargento-mor João de Dantas.<sup>32</sup>

Carlos Grandmasson Rheingantz esclarece que o Sargento-mor João Dantas (1603-1668) foi casado com Ana Osório, sendo os pais de Maria Dantas (1634-1699), nascida no Rio de Janeiro e casada, por volta de 1654, com o Capitão Sebastião Lobo Pereira, sem deixar descendentes.<sup>33</sup>

Com base no testamento de Maria Dantas, datado de 1695, Inaldo Alonso comenta que o Sargento-mor João Dantas, que era negociante no Rio de Janeiro, fez a primeira doação de terras para o patrimônio da capela, mais tarde acrescida de outras braças por sua filha, Maria Dantas, que doou a capela aos carmelitas, doação anulada judicialmente.<sup>34</sup>

Monsenhor Pizarro e Araújo informa que a Freguesia de Nossa Senhora da Piedade de Magepe foi criada em 18 de janeiro de 1696, desmembrada da Freguesia de Nossa Senhora da Candelária do Rio de Janeiro.<sup>35</sup> Como o cumprimento do testamento de Maria Dantas só ocorreu depois de 1699, a criação da paróquia deve ter sido o argumento para anular a doação em favor dos carmelitas.

A imagem de Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe (**Fig. 3**), datada do século XVII, é de barro cozido, policromada e dourada, medindo 29,5x21x19cm. A escultura guarda uma particularidade, quando comparada as de Anhum-mirim e de Iguassú velho: a figura do Cristo apresenta dimensões reduzidas. O santeiro representou a Virgem Maria jovem, que segura novamente sua criança nos braços, agora morta, o que pode ser atribuído a uma influência da mística franciscana, inspirada nas pregações de São Bernadino de Sena, que afirmava que a Virgem, perplexa pela dor, vê que tem em seus joelhos seu filho criança, e o embala envolto na mortalha, como antes o fazia em seus panos.<sup>36</sup>



**[Fig. 3].** Anônimo. *Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe*. Século XVII. Barro cozido, policromado e dourado. 29,5 x 21 x 19 cm. Paróquia Nossa Senhora da Piedade de Magé (Diocese de Petrópolis). **Fonte:** LAZARONI, Dalva (coord.). **Devoção e Esquecimento:** presença do Barroco na Baixada Fluminense. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2001.

Monsenhor Pizarro e Araújo chegou a encontrá-la, em 1794, no altar-mor da atual Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Magepe, para onde foi transladada em 1750, e deixou registrado que só a fé do povo justificava a sua colocação em local tão alto, pois, sendo pequena, mal se conseguia vê-la.<sup>37</sup>

Em 9 de junho de 1789, a Freguesia de Nossa Senhora da Piedade de Magepe foi elevada a condição de sede da Vila de Magé, município criado pelo Vice-Rei Dom Luiz de Vasconcelos e Souza, e que abrangia ainda as freguesias de São Nicolau de Suruí, Nossa Senhora da Guia de Pacobaia e Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, desmembradas da Cidade do Rio de Janeiro, e a





Freguesia de Nossa Senhora da Ajuda de Guapimirim, da Vila de Santo Antônio de Sá.<sup>38</sup>

A Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Magepe foi inventariada, em 1984, pela FUNDREM – Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana do Rio de Janeiro,<sup>39</sup> e tombada, em 1989, pelo Estado do Rio de Janeiro, posta sob os cuidados do INEPAC - Instituto Estadual do Patrimônio Cultural.<sup>40</sup>

### **Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim**

Inhomirim, em tupi-guarani, significa “caminho estreito” ou “a vereda no mato”.<sup>41</sup> A origem da devoção a Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim ou Inhomirim também não é precisa. Cortines Laxe afirma que, em 1677, foi criada a Freguesia de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, servindo de Matriz uma pequena capela situada a meia légua do Porto da Estrela.<sup>42</sup>

Frei Agostinho de Santa Maria afirma que a devoção a Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim surgiu junto a um engenho onde se ergueu uma capela, não sabendo dizer o seu construtor, se particular ou se por ordem régia, mas que nela havia uma imagem esculpida em madeira.<sup>43</sup>

Em sua visita pastoral, Monsenhor Pizarro e Araújo menciona que a Capela de Nossa Senhora da Piedade no Rio Imerim, em terras doadas por Lourenço Álvares, distante do Porto da Estrela e de frente para a Estrada Geral que segue para o Caminho de Minas, foi elevada a sede paroquial, em 1677, mas que uma nova igreja foi edificada, também de frente para a estrada, em terras doadas em 1754, onde encontrou duas imagens de Nossa Senhora da Piedade, uma de oito palmos de altura e outra de dois palmos.<sup>44</sup>

Frei Aniceto Kroker comenta que a criação da paróquia, em 1677, não seguiu as formalidades legais, por isso não houve a nomeação de um pároco ou vigário que assistisse os paroquianos de Inhomirim. O alvará de criação da freguesia veio apenas em 12 de abril de 1698, sendo, em 30 de outubro, nomeado o primeiro pároco.<sup>45</sup>

Pelos relatos, pode-se depreender que houve mais de um templo dedicado a Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, ambos construídos em sítios próximos ao Rio Inhomirim e ao Caminho de Inhomirim, a variante do caminho novo aberta pelo Sargento-mor Bernardo Soares de Proença, entre 1723 e 1725, bem como que a imagem original de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim (**Fig. 4**), de barro cozido e policromada, datada do século XVII, medindo 55 x 33 x 28 cm, foi substituída, no início do século XVIII, por outra, esculpida em madeira, de que dão notícia Frei Agostinho de Santa Maria e Monsenhor Pizarro e Araújo.



[Fig. 4] Anônimo. *Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim ou Inhomirim*. Século XVII. Barro cozido e policromado. 55 x 33 28 cm. Paróquia de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim (Diocese de Petrópolis). **Fonte:** LAZARONI, Dalva (coord.). **Devoção e Esquecimento:** presença do Barroco na Baixada Fluminense. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2001.

Em que pese ser a mais simples das três imagens, destituída de valores decorativos ou rico douramento, Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim veste uma coifa cobrindo a cabeça e o pescoço, a moda medieval, e apresenta grande expressividade, representando a Virgem Maria que chora ao receber, nos braços, seu filho morto.

Em 1933, Frei Cândido Spannagel encontrou, no altar-mor da antiga Igreja Matriz de Inhomirim, uma imagem de Nossa Senhora da Piedade de grande vulto, provavelmente a mencionada por Frei Agostinho de Santa Maria e por



Monsenhor Pizarro e Araújo, entalhada em pranchas de cedro, policromada e dourada, bem como, no interior da igreja, as imagens de terracota de São Francisco de Paula e de Santo Antônio e as de madeira de Santa Luzia, de um de apóstolo, provavelmente São Judas Tadeu, e um nicho entalhado de Santo Antônio.<sup>46</sup>

O silêncio de Frei Aniceto Kroker quanto à pequena imagem de terracota de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim é algo que nos causa estranheza, já que foi pároco de Inhomirim (1945-1948) e autor do livro comemorativo dos 250 anos de criação da paróquia (1946). Tudo nos leva a crer que a imagem não estava nas ruínas da antiga igreja, mas guardada na Capela de Nossa Senhora da Conceição de Raiz da Serra, que funcionou como sede paroquial provisória de 1906 a 1965.<sup>47</sup>

A antiga Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, em estado de arruinamento, foi inventariada pela FUNDREM, em 1984,<sup>48</sup> mas não foi tombada pelo Estado do Rio de Janeiro, o que a deixou, inexplicavelmente, de fora do conjunto de igrejas e capelas, tombadas à nível estadual, no Município de Magé.<sup>49</sup> Com a inclusão no Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos, em 1997, as ruínas da Igreja de Inhomirim (CNSA RJ00502) passaram a ser protegida pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com base na Lei da Arqueologia de 1961.

### **Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú**

Iguassú, em tupi-guarani, significa “rio grande”.<sup>50</sup> Cortines Laxe informa que a Freguesia de Iguassú, criada em 1719 e confirmada em 1755, teve sua origem numa pequena capela dedicada a Nossa Senhora da Piedade, construída pelo Alferes José Dias de Araújo, em 1699.<sup>51</sup>

José Mattoso Maia Forte, ao tratar da formação religiosa da Vila de Iguassú, observa que as freguesias de Nossa Senhora do Pilar (1637), de São João Baptista de Trairaponga (1647) e de Santo Antônio de Jacutinga (1657) precederam a criação da Freguesia de Nossa Senhora da Piedade de Iguassú (1719),<sup>52</sup> que não era, portanto, a paróquia mais antiga da região.

Monsenhor Pizarro e Araújo registra, no relatório de sua visita pastoral a Freguesia de Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú, que a primeira capela foi construída pelo Alferes José Dias de Araújo, em 1699, mas observa que uma nova igreja foi erguida, pouco distante do sítio original, em terras doadas por Diogo Dias de Araújo, sendo a obra executada pelos próprios devotos, entre 1764 e 1766.<sup>53</sup>



Frei Agostinho de Santa Maria não menciona, em 1723, a existência da imagem de Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú, fazendo menção apenas a Capela de Nossa Senhora do Bom Sucesso, no sítio de Maxambomba, o que nos faz pensar que seu informante, Frei Miguel de São Francisco, do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, não a conhecia.<sup>54</sup> Por sua vez, em sua visita pastoral de 1794, Monsenhor Pizarro e Araújo não nos dá maiores detalhes acerca da imagem da padroeira.<sup>55</sup>

A imagem de Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú (**Fig. 5**), de barro cozido, policromado e dourado, datada da passagem do século XVII para o século XVIII, mede 76,2 x 45,5 x 45,5 cm. Nela, vemos os esfolamentos em relevo no corpo do Cristo, bem como o sangue nas chagas feito com ouro-pigmento, mineral conhecido pela baixa dureza e a cor única, recurso muito comum utilizado pelos santeiros na América portuguesa setecentista. Merece destaque ainda a presença das folhas de acanto em suas vestes, elemento decorativo bastante comum em construções desde a Antiguidade clássica. Gerd Heinz-Mohr comenta que, como é encontrado com frequência na arquitetura sepulcral, o acanto carrega consigo o simbolismo da imortalidade.<sup>56</sup>

84



**[Fig. 5]** Anônimo. *Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú*. Século XVII/XVIII. Barro cozido, policromado e dourado. 76,2 x 45,5 x 45,5 cm. Diocese de Nova Iguaçu. **Fonte:** LAZARONI, Dalva (coord.). **Devoção e Esquecimento:** presença do Barroco na Baixada Fluminense. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2001.



No século XIX, a malária e a ligação ferroviária entre a Corte e o pouso de Queimados, pela Estrada de Ferro Dom Pedro II, foram as principais causas do arruinamento do núcleo original da Vila de Iguassú, surgido no entorno da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, e que dependia do movimento das tropas de mulas que percorriam a Estrada do Comércio, em direção a Província de Minas Gerais. Em 1891, ocorreu a transferência da sede do município e da comarca para o povoado de Maxambomba, nas proximidades da Estação Ferroviária de Queimados, sendo o município rebatizado de Nova Iguaçu, em 1916.<sup>57</sup>

Apenas a torre sineira da antiga Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú chegou aos nossos dias, incluída no tombamento do conjunto urbano de Iguassú velho, realizado pelo Estado do Rio de Janeiro, em 1983.<sup>58</sup> Ao ser inscrito no Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos, o sítio histórico de Iguassú velho (CNSA RJ00802) também passou a ser protegido pelo IPHAN, através da Lei da Arqueologia de 1961.

#### **A imaginária devocional fluminense seiscentista**

85

O estudo da imaginária devocional tem se voltado mais para alguns artistas cujas obras são passíveis de ter atestada a autoria, a exemplo de Frei Agostinho da Piedade (1580-1661), na Bahia, de Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), o Mestre Valentim, no Rio de Janeiro, e de Antonio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, em Minas Gerais. Há vários santeiros anônimos de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais que aguardam por estudos específicos sobre suas obras.<sup>59</sup>

A maior parte das esculturas religiosas utilizadas no início da colonização da América portuguesa foi trazida da Europa pelos missionários religiosos. Os jesuítas foram pioneiros na conversão dos povos indígenas e para isso a construção de suas igrejas deveria atender ao culto, à vida dos religiosos, às aulas, aos ofícios ensinados aos indígenas e à formação religiosa dos missionários. De inspiração maneirista, são os exemplares dos retábulos do Colégio do Rio de Janeiro, recolhidos à Igreja de Nossa Senhora de Bom Sucesso, da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, e o da Capela de São Lourenço dos Índios, no antigo aldeamento em Niterói.<sup>60</sup>

A partir de meados do século XVII começaram a aparecer as primeiras imagens feitas por artistas cuja origem permanece desconhecida, já que não havia a preocupação de assinar as obras. Entre esses primeiros artistas, podemos citar Frei Agostinho de Jesus (1610-1634) e Frei Domingos da Conceição da Silva (1643-1718), ambos do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.<sup>61</sup>



Já a Ordem Carmelita se estabeleceu na Capitania do Rio de Janeiro com três conventos: na cidade do Rio de Janeiro, com o Convento de Nossa Senhora do Carmo (1590) e o Convento de Santa Teresa (1687), sem esquecer o Convento de Nossa Senhora do Carmo de Angra dos Reis (1613), subordinados à Província Carmelitana de Portugal até 1720, quando se criou a Província Carmelitana Fluminense. Na América portuguesa, coube as ordens terceiras carmelitas o mecenato responsável por manter a mão de obra qualificada para a arquitetura, a talha, a escultura, pintura, etc. A ordem carmelita foi responsável por difundir a espiritualidade do escapulário e das procissões de Nossa Senhora do Carmo e da Procissão do Triunfo, o que estimulou a produção de uma imaginária retabular e processional associada aos sete passos da Paixão de Cristo.<sup>62</sup>

A Custódia da Imaculada Conceição, sediada no Rio de Janeiro, a partir de 1659, era a responsável pelos conventos franciscanos de Santo Antônio do Rio de Janeiro (1606), de São Boaventura de Macacu (1660), de Nossa Senhora dos Anjos de Cabo Frio (1684) e de São Bernardino de Sena de Angra dos Reis (1652). Frei Francisco dos Santos foi o primeiro santeiro da Ordem Franciscana na América portuguesa, a partir de 1585, tendo trabalhado da Paraíba até o Rio de Janeiro, formando vários discípulos anônimos, dentre eles, o chamado Mestre de Angra, assim identificado por Dom Clemente Maria da Silva Nigra.<sup>63</sup>

Não se sabe se o Mestre de Angra, que teria atuado em Angra dos Reis, entre 1650 e 1680, foi um religioso franciscano, irmão leigo ou apenas um santeiro influenciado pela espiritualidade franciscana, que produziu imagens e bustos relicários em terracota para os conventos situados nas capitanias do Rio de Janeiro e de São Paulo.<sup>64</sup>

Não se pode esquecer que o Seiscentos não ficou marcado apenas pela construção de mosteiros e conventos na Capitania do Rio de Janeiro, afinal, foram construídas igrejas e capelas em terras cariocas, a exemplo de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá (1644), de Nossa Senhora do Parto (1655) e de Nossa Senhora do Livramento (1670),<sup>65</sup> que demandaram a produção de novas imagens devocionais pelos santeiros da região.

### **Análise da imaginária devocional**

Passemos a analisar as imagens de Nossa Senhora da Piedade de Magepe, de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim e de Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguaçu, em seus aspectos histórico, estilístico e iconográfico, bem como quanto ao material, técnicas e destinação.



A destinação atribuída à escultura religiosa é o primeiro aspecto a ser considerado quando se analisa a obra em si, pois a sua finalidade, por exemplo, para ser carregada em procissões ou guardada nos oratórios familiares, demandará do artista a aplicação de tratamento técnico, iconográfico e estilístico específico. A imaginária pode ser dividida em quatro categorias principais: retabulares, processionais, cenas escultóricas e imagens de oratório. As imagens retabulares são aquelas destinadas a exposição no retábulo dos altares, para veneração em igrejas e capelas. Sua principal característica é a expressividade dramática, para facilitar a comunicação necessária à oração e o impacto visual à distância.<sup>66</sup>

A partir dos escritos do Frei Agostinho de Santa Maria (2007) e de Monsenhor Pizarro e Araújo (2009) ficamos sabendo que as imagens ora analisadas destinavam-se ao culto no retábulo do altar-mor de suas capelas. Enquanto a imagem de terracota de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim foi substituída por outra, de maior vulto, esculpida em madeira, a pequena Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe foi mantida no retábulo do altar-mor da nova Igreja Matriz de Magé, pelo menos, até o final do século XVIII.<sup>67</sup> Foi, inclusive, objeto de disputa entre os fiéis descontentes com a mudança da velha para a nova igreja, sendo furtada durante a noite e recolocada no altar da antiga matriz, o que motivou a ordem para a demolição do primitivo templo, em 1750.<sup>68</sup>

As imagens ora analisadas apresentam características que as aproximam do maneirismo do século XVII, período entre o Renascimento e o Barroco, em que o artista enfatizava os efeitos emocionais, a dramatização e a subjetividade. Na América portuguesa, corresponde a arte nacional entre os séculos XVI e XVII, em que os artistas conceberam uma maneira brasileira de interpretar o mundo, originalidade que abriu caminho para o Barroco, na primeira metade do século XVIII.

Myriam Ribeiro comenta que as linhas sóbrias e o panejamento vertical das esculturas luso-brasileiras do século XVII adéquam-se perfeitamente aos retábulos do tipo maneirista.<sup>69</sup> Segundo Pietro Maria Bardi, esses primeiros escultores, ingênua ou intencionalmente, transpuseram para as suas figuras sóbrias o estático e o monótono, dando-lhes uma serenidade, querendo só despertar e acompanhar orações.<sup>70</sup>

Louis Réau observa que, tanto na Alemanha, quanto na França e na Itália, o tema figurativo de Nossa Senhora da Piedade com o Cristo nos joelhos de sua mãe é mais comum nos séculos XIV e XV, enquanto que o Cristo aos pés de sua mãe é recorrente a partir do século XVI. Nas imagens mais antigas, o Cristo é representado, às vezes, com o tamanho de uma criança, o que seria uma influência da mística franciscana, ao passo que, no século XV, haveria uma retomada da representação do Cristo adulto, com a idade em que foi morto na cruz.<sup>71</sup>



As três imagens, confeccionadas em barro cozido e policromado, apresentam a mesma representação iconográfica da Virgem Maria com seu filho morto nos braços, típica na Europa nos séculos XIV e XV, devendo observar que a imagem de Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe nos apresenta o Cristo em pequenas dimensões, o que seria uma influência da produção europeia do século XIV, enquanto que as de Inhomirim e de Iguassu velho mais de aproximam das produzidas no século XV. Há um mesmo padrão da estrutura em eixo central, com uma pequena variação na inclinação da cabeça de Nossa Senhora, cujo rosto, nas imagens de Magé e de Iguassu velho, expressam certa serenidade, convidando o fiel a oração.

Nas imagens de Anhum-mirim e de Iguassu velho, a Virgem Maria aparece com a mão direita segurando as pernas do Cristo. Quanto ao estofamento (imitação dos tecidos), as representações de Nossa Senhora da Piedade de Magepe e de Anhum-mirim vestem túnica e manto em tons de azul. Já o Cristo morto (que não está nu, mas coberto pelo perizônio branco, atributo também chamado de pano da pureza), é representado com a cabeça e o braço esquerdo voltados para o lado esquerdo e as pernas juntas do lado direito.

88

A falta de assinatura das obras é uma condição típica do anonimato da produção nas oficinas, onde cabia ao santeiro fazer a estrutura básica da obra, que era policromada e dourada por seus auxiliarem.<sup>72</sup> Frei Agostinho de Santa Maria atribui ao santeiro e imaginário Sebastião Toscano a autoria da imagem de Nossa Senhora da Piedade de Magepe.<sup>73</sup>

Não havia uma diferença nítida entre os ofícios de escultor, imaginário e santeiro. Escultores realizavam trabalhos escultóricos, como anjos tocheiros, imagens de santos, tarjas e quartelões. Santeiros e imaginários realizavam imagens devocionais de figuras sacras. O termo imaginário foi usado com mais frequência entre os anos de 1686 e 1712. Se a palavra parece ter caído em desuso, a função permaneceu com os escultores e santeiros.<sup>74</sup>

Considerando que Frei Agostinho de Santa Maria nunca esteve no Brasil e que seu trabalho só foi possível graças às informações passadas por Frei Miguel de São Francisco, do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro,<sup>75</sup> a falta de documentação nos leva a reavaliar a informação constante no *Santuário Mariano*, não nos sendo possível comprovar a existência do santeiro Sebastião Toscano e de sua oficina no Rio de Janeiro. Certo é que a imagem de Nossa Senhora da Piedade de Magepe é fruto do trabalho de um santeiro da Capitania do Rio de Janeiro.





### Considerações finais

As imagens aqui analisadas se inserem no conjunto das invocações chamadas “virgens tristes”: a *Mater Dolorosa*, aos pés da Cruz; a Nossa Senhora das Dores, com as sete espadas cravadas em seu coração; a Nossa Senhora da Soledade, trajada de preto ou roxo, com os dedos cruzados ou segurando um lenço; e a Nossa Senhora da Piedade, com o filho morto nos braços.

Como vimos, a imaginária devocional fluminense foi produzida por santinhos em Angra dos Reis, Magé e Rio de Janeiro, influenciados pela espiritualidade das ordens religiosas. Nesse sentido, as imagens de terracota de Nossa Senhora da Piedade de Magé, de Inhomirim e de Iguassú velho contribuem para o conhecimento sobre a produção desses artistas anônimos que atenderam a demanda dos devotos na Capitania do Rio de Janeiro seiscentista.

As esculturas devocionais de Magé, de Inhomirim e de Iguassu velho nos revelam a continuidade de uma influência da mística alemã do século XIV na obra dos santinhos anônimos em terras fluminenses, no século XVII. Estudos mais detalhados poderão indicar a procedência das imagens, e caso apresentem a coloração acinzentada, poderemos cogitar serem representativas da produção dos artistas que atuaram em Magé, já que expressam uma sobriedade e trazem o reduzido uso de douramento, características da produção local.

A preservação dessa imaginária religiosa é de responsabilidade das dioceses de Nova Iguaçu e de Petrópolis, que não possuem ainda seus museus de arte sacra. O Estado do Rio de Janeiro também precisa dar seqüência na publicação do Inventário de Arte Sacra Fluminense, iniciada em 2010,<sup>76</sup> o que estimulará novas pesquisas sobre o acervo sacro da região do recôncavo guanabarrino.



### Notas e Referências Bibliográficas

<sup>1</sup> LAMEGO, Alberto Ribeiro. **O homem e a Guanabara**. 2 ed. Rio de Janeiro: IBGE, 1964, p. 192-193.

<sup>2</sup> ANCHIETA, José de. **A Província do Brasil (1585)**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1946, p. 19-22.

<sup>3</sup> MELLO, Carl Egbert H. Vieira. **O Rio de Janeiro no Brasil Quinhentista**. São Paulo: Editora Giordano, 1996, p. 147-148.

<sup>4</sup> VASCONCELLOS, Simão de. **Vida do venerável Padre José de Anchieta**: tomo 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p. 52.

<sup>5</sup> SANTA MARIA, Agostinho de. **Santuário Mariano, e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora: tomo décimo e último**. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.

<sup>6</sup> NOGUEIRA, Marcus Antônio Monteiro. Ações de inventário de Arte Sacra Fluminense, 2001-2008: achados e perdidos. In: **Imagem Brasileira**, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, Belo Horizonte, n.º 5, 2009, p. 10-19.

<sup>7</sup> DIAS, Geraldo José Amadeu Coelho. A devoção do povo português a Nossa Senhora nos tempos modernos. In: **Revista da Faculdade de Letras**, Universidade do Porto, História, série II, v. 4, 1987, p. 229.

<sup>8</sup> OLIVEIRA, Selma Soares de. **Imagens de roca**: uma coleção singular da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Feira de Santana: UEPS Editora, 2014, p. 65-78.

<sup>9</sup> PEREIRA, Paulo. **Arte portuguesa**: história essencial. Lisboa: Circulo de Leitores, 2014, p. 566-567.

<sup>10</sup> BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora UNESP, 2017, p. 72-76.

<sup>11</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura Colonial Brasileira: um estudo preliminar. In: ÁVILA, Affonso (org.). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo Perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 7.

<sup>12</sup> ETZEL, Eduardo. **Imagem sacra brasileira**. São Paulo: Melhoramentos; EDUSP, 1979, p. 116-117.

<sup>13</sup> CASTRO, Márcia de Moura. **Santos de Casa**: imaginária doméstica em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Brasília: IPHAN, 2012, p. 27.

<sup>14</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 19 ed. São Paulo: José Olímpio Editora, 1987, p. 28-29.

<sup>15</sup> JORGE, Fernando. **O Aleijadinho, sua vida, sua obra, seu gênio**. 5 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971, p. 73.

<sup>16</sup> HERSTAL, Stanislaw. **Imagens religiosas do Brasil**. São Paulo: Edição do Autor, 1956, p. 55.



- <sup>17</sup> LEMOS, Carlos. Notas sobre a imaginária popular, especialmente a paulista. **Revista do IEB**, Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n.º 9, 1970, p. 10-11.
- <sup>18</sup> PELIKAN, Jaroslav. **Maria através dos séculos**: seu papel na história da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 291.
- <sup>19</sup> MEGALE, Nilza Botelho. **107 invocações da Virgem Maria no Brasil**: história, folclore e iconografia. Petrópolis: Vozes, 1980, p. 296.
- <sup>20</sup> RÉAU, Louis. **Iconographie de l'art chrétien**: Iconographie de la Bible. Tome II: Nouveau Testament. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p. 103-105.
- <sup>21</sup> COSTA, Avelino de Jesus da. A Virgem Maria padroeira de Portugal na Idade Média. In: **Lusitania Sacra**: Revista do Centro de Estudos de História Eclesiástica, Universidade Católica de Portugal, n.º 2, 1957, p. 7-48.
- <sup>22</sup> FERREIRA, José Thomaz; TELES, Jorge de campos. **Roteiro iconográfico e devocional da Igreja de São Roque**. Lisboa: Irmandade da Misericórdia e de São Roque de Lisboa, s.d., p. 52-55.
- <sup>23</sup> BRITO, Maria Filomena; MORNA, Teresa Freitas. **Escultura**: coleção de escultura da Misericórdia de Lisboa (século XVI ao Século XX). Lisboa: Museu de São Roque, 2000, p. 9
- <sup>24</sup> AZEVEDO, Manuel Quitério de. **O culto a Maria no Brasil**: história e teologia. São Paulo: Editora Santuário; Academia Marial, 2001, p. 26-27.
- <sup>25</sup> ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro**: revestimento, retábulos e talha. v. 1. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1996.
- <sup>26</sup> BELCHIOR, Elysio de Oliveira. **Conquistadores e povoadores do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965, p. 182.
- <sup>27</sup> OMEGNA, Nelson. **A Cidade Colonial**. 2 ed. Brasília: EBRASA, 1971, p. 50-51.
- <sup>28</sup> ALCOFORADO, Pedro Guedes. **O tupi na Geografia Fluminense**. Niterói: Edição do Autor, 1950, p. 138.
- <sup>29</sup> LAXE, CORTINES. **Regimento das Câmaras Municipais, ou, Lei de 1.º de Outubro de 1828**: anotada com as leis, decretos, regulamentos e avisos que revogam, ou alteram suas disposições e explicam sua doutrina: precedida de uma introdução histórica, e seguida de sete apensos, contendo o ultimo uma breve noticia da formação dos municípios da Província do Rio de Janeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1885, p. 500.
- <sup>30</sup> SANTA MARIA, 2007, p. 42.
- <sup>31</sup> ARAUJO, José de Souza Azevedo Pizarro. **O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro**: inventário de Arte Sacra Fluminense. v. 2. Rio de Janeiro: INEPAC, p. 99.
- <sup>32</sup> ARAUJO, José de Souza Azevedo Pizarro. **Memórias históricas do Rio de Janeiro**: tomo 3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, p. 132.



- <sup>33</sup> RHEINGANTZ, Carlos G. **Primeiras famílias do Rio de Janeiro (séculos XVI e XVII)**. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965, p. 495.
- <sup>34</sup> ALONSO, José Inaldo. **Notas para a História de Magé**. Niterói: Edição do Autor, 2000, p. 39-41.
- <sup>35</sup> ARAÚJO, 2009, p. 99.
- <sup>36</sup> RÉAU, 1957, p. 105.
- <sup>37</sup> ARAUJO, 2009, p. 100.
- <sup>38</sup> ALONSO, 2000, p. 47-49.
- <sup>39</sup> FUNDREM – Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana do Rio de Janeiro. **Inventário dos bens culturais de Magé**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1984, 1984, p. 138.
- <sup>40</sup> INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. **Guia dos bens tombados pelo Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: INEPAC, 2012, p. 34.
- <sup>41</sup> ALCOFORADO, 1950, p. 108.
- <sup>42</sup> LAXE, 1885, p. 484.
- <sup>43</sup> SANTA MARIA, 2007, p. 207-208.
- <sup>44</sup> ARAUJO, 2009, p. 31-48.
- <sup>45</sup> KROKER, Aniceto. **Inhomirim, 250 anos de paróquia**. Petrópolis: Vozes, 1946, p. 13-14.
- <sup>46</sup> KROKER, 1946, p. 23.
- <sup>47</sup> LEAL, Maria Beatriz. **“Recordo-me de ti, terra bendita!”: Centenário da Matriz de Raiz da Serra (1906-2006)**. Rio de Janeiro: Vide, 2006, p. 70-72.
- <sup>48</sup> FUNDREM, 1984, p. 77.
- <sup>49</sup> INEPAC, 2012, p. 33-34.
- <sup>50</sup> ALCOFORADO, 1950, p. 104.
- <sup>51</sup> LAXE, 1885, p. 486.
- <sup>52</sup> FORTE, José Mattoso Maia. **Memória da fundação de Iguassú comemorativa do primeiro centenário da fundação da vila em 15 de janeiro de 1833**. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1933, p. 23-29.
- <sup>53</sup> ARAUJO, 2009, p. 279.
- <sup>54</sup> SANTA MARIA, 2007, p. 200.
- <sup>55</sup> ARAUJO, 2009, p. 279-291.
- <sup>56</sup> HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã**. São Paulo: Paulus, 1994, p. 4.



- <sup>57</sup> PEREIRA, Waldick. **A mudança da Vila: História Iguazuana**. Nova Iguaçu: Edição do Autor, 1970, p. 73-86.
- <sup>58</sup> INEPAC, 2012, p. 48.
- <sup>59</sup> SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Aspectos da imaginária luso-brasileira em Minas Gerais. In: **Imagem Brasileira**, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, Belo Horizonte, n.º 1, 2001, p. 44.
- <sup>60</sup> CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte sacra no Brasil colonial**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 43-47.
- <sup>61</sup> D'ARAUJO, Antônio Luiz. **Arte no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Revan, 2000, p. 137-138.
- <sup>62</sup> CAMPOS, 2011, p. 88.
- <sup>63</sup> LEMOS, Carlos A. C. **A imaginária paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p. 34.
- <sup>64</sup> SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. **Escultura Colonial do Brasil**. Conferência proferida no curso Arte Antiga no Brasil, Instituto Histórico e Geográfico Guarujá Bertiooga. São Paulo, 27 set. 1961, mimeo.
- <sup>65</sup> CARVALHO, Benjamin de A. **Igrejas barrocas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, p. 64-65.
- <sup>66</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. O Aleijadinho, escultor de imagens devocionais. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de *et al.* **O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais**. São Paulo: Capivara, 2002, p. 17.
- <sup>67</sup> ARAUJO, 2009, p. 100.
- <sup>68</sup> SANTOS, Renato Peixoto dos. **Magé, a terra do Dedo de Deus**. Rio de Janeiro: IBGE, 1957, p. 54.
- <sup>69</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de *et al.* **História da Arte no Brasil: textos de síntese**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2010, p. 49.
- <sup>70</sup> BARDI, P. M. **História da Arte Brasileira**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975, p. 63-64.
- <sup>71</sup> RÉAU, 1957, p. 105-106.
- <sup>72</sup> FLEXOR, Maria Helena Ochi. A Escultura na Bahia do século XVIII: autorias e atribuições. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n.º 1, 2001, p. 124-127.
- <sup>73</sup> SANTA MARIA, 2007, p. 44-45.
- <sup>74</sup> BONNETT, Márcia C. Leão. **Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro, setecentista**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009, p. 33-36.
- <sup>75</sup> QUITES, Maria Regina Emery. **Esculturas Devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019, p. 22.



<sup>76</sup> O Estado do Rio de Janeiro publicou, em 2010, os inventários de Arte Sacra da região das Baixadas Litorâneas (volume 1) e das regiões Norte e Noroeste Fluminense (volume 2).

Artigo enviado para publicação: **15.08.2022**

Artigo aceito para publicação: **05.12.2022**



## O catolicismo carmelita e as devoções pretas no Brasil: apontamentos para o estudo iconográfico das esculturas em madeira policromada dos Santos Elesbão e Ifigênia | Fábio Mendes Zarattini

*Conservador-restaurador pela UFMG (2014), Doutorando e Mestre do Programa de Pós Graduação em Artes, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 | fzarattinirestauro@gmail.com*

[ <http://lattes.cnpq.br/4258119342923991> | <https://orcid.org/0000-0003-1455-0452> ]

95

**Resumo:** Este artigo aponta representativas imagens em madeira de santos negros carmelitas, presentes no nordeste e sudeste brasileiros. O recorte temporal dos objetos de estudo, compreende os séculos XVI ao XIX, período em que se verificou a cristianização dos gentios, negros e pardos. A atuação das irmandades do Rosário dos Pretos decorreu na edificação de uma série de templos e principalmente na produção de esculturas policromadas com técnica e iconografia diversificadas. A pesquisa utilizou de revisão teórico-prática no exame de acervos das citadas regiões e contemplou análises de aspectos socioculturais, histórico religiosas, técnico materiais e documentação por imagem. Tal síntese evidenciou o predomínio das esculturas do Elesbão, e Ifigênia pelos carmelitas, e proporcionou a análise da variedade técnica, formal estilística e iconográfica acerca dessas esculturas católicas. O estudo facilitou a percepção de especificidades entre as devoções, características relativas aos acervos de cada estado, seus mitos, origens, modelos iconográficos e técnicas construtivas mais recorrentes.

**Palavras-chave:** Esculturas em madeira policromada. Carmelitas . Devoções negras. Santa Ifigênia. Santo Elesbão

**Abstract:** This article points out representative wooden images of black Carmelite saints, present in the northeast and southeast of Brazil. The time frame of the objects of study comprises the 16th to the 19th centuries, a period in which the Christianization of gentiles, blacks and browns was verified. The work of the brotherhoods of Rosário dos Pretos took place in the construction of a series of temples and mainly in the production of polychrome sculptures with diversified technique and iconography. The research used a theoretical-practical review to examine the collections of the aforementioned regions and included analyzes of sociocultural aspects, religious history, technical materials and image documentation. Such synthesis evidenced the predominance of the sculptures of the Elesban, and Iphigenia by the Carmelites, and provided the analysis of the technical, formal, stylistic and iconographic variety about these Catholic sculptures. The study facilitated the perception of specificities between the devotions, characteristics related to the collections of each state, their myths, origins, iconographic models and most recurrent construction techniques.

**Keywords:** Sculptures in polychrome wood. Carmelites. Black devotions. Santa Iphigenia. Saint Elesban



## Introdução

Desde o século XV, a devoção ao Rosário já estava sendo introduzida em Portugal, decorrente do pioneirismo dos dominicanos que realizaram pregação na África e no Oriente. Os Jesuítas, inspirados pelos mesmos valores dos dominicanos foram grandes difusores do movimento missionário, e criação de templos em devoção a Nossa Senhora do Rosário, não somente na Europa como também nas Américas.

Em torno da devoção popular, Lisboa, presenciou assim, no término do século XVI, a instituição de várias irmandades, que incluíam: Jesus, Maria, José, estabelecida no Convento do Carmo; Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e dos Santos Reis Magos, em que se congregavam fiéis, majoritariamente negros. Exemplos de agremiações que, juntas, aglutinavam milhares de indivíduos em busca de status, proteção divina, a garantia de funerais cristãos, além da sociabilidade promovida pelos encontros desses grupos.<sup>1</sup>

No período dos Oitocentos, a maioria das irmandades negras de Lisboa e do restante nos territórios da coroa portuguesa na América já era dedicada à Nossa Senhora do Rosário, tornando-a uma das principais invocações no movimento de evangelização. Cruzando o Oceano Atlântico as ordens religiosas aportaram no Brasil Colonial, e ocupadas em criar melhores condições à catequização focada nos gentios, e não católicos, que habitavam e povoavam esse território. Assim, as ordens franciscana, jesuíta e carmelita foram as três primeiras a cumprirem a orientação de catequização nas colônias portuguesas.

Os Franciscanos apresentaram em suas missões as imagens pretas de São Benedito de Palermo e do beato Antônio de Noto, cuja origem da devoção provém da Itália e bastante relevantes na evangelização dos africanos escravizados. As ordens, carmelita e franciscana, chamadas de mendicantes, rumaram ao território brasileiro e seguiam um modelo de renovação e reforma da fé cristã. Eram assim denominadas devido ao ato de “mendigar”, ou seja, buscar auxílio em prol dos mais necessitados, na prática de uma missão de catequização.<sup>2</sup>

As ações de evangelização levaram a uma difusão facilitada da doutrina mendicante e da sua palavra junto às massas, evocando a anunciação do Evangelho de forma simples, popular, mas, ao mesmo tempo profunda, e com grande clemência.<sup>3</sup> As pregações desses grupos de clérigos ou leigos, irmãos franciscanos, jesuítas e carmelitas, levaram ao crescimento dos números de fiéis, inspirados pelo modelo de oração e devoção que a vida religiosa lhes fornecia.<sup>4</sup>

Os carmelitas, comprometidos nas propostas a serviço dos pobres e necessitados, desempenharam um papel fundamental na Contrarreforma religiosa e na doutrinação católica nas Américas, e já nos primeiros quartéis do século





XVIII, imbuídos na catequese dos “homens de cor”. Em certa oposição ao conservadorismo proposto pelos cânones oficiais do alto escalão da Igreja Romana, a ordem carmelita manifestava estar mais receptiva aos povos e em difusão de sua cultura além da Europa, envolvendo-se assim profundamente na divulgação dos santos negros com origem na África.

Cultuando a Virgem nas igrejas, nas capelas, nas procissões e confrarias, sincerizando-a conforme avançava a colonização – a popularíssima Nossa Senhora do Rosário dos escravos negros, tão reverenciada no século XVIII mineiro, os colonos brasileiros canalizaram-na e desacatarem-na na religiosidade cotidiana.<sup>5</sup>

No que se refere aos Santos Ifigênia e Elesbão, religiosos de etnia negra, é necessário considerar que todo o seu culto se rege por lógicas devocionais próprias, que os distanciaram mesmo dos outros santos pretos, como os Franciscanos, por exemplo. portanto, a pesquisa de documentos primários quanto a existência destes personagens é considerada complexa, e de origens indeterminadas, assim como dados a respeito de suas vidas pouco críveis e associadas a narrativas da oralidade. A conquista por fiéis colaborava em certa medida para a existência de uma certa concorrência e tensão entre esses grupos religiosos franciscanos e carmelitas.

O continente latino-americano tem sido um lugar propício para a ocorrência do hibridismo cultural em razão da imigração e emigração que ocorre desde eras remotas. Fusão entre as matrizes católica, africana e espírita em substituição a outras iniciais ou originais. Em visão preliminar, todo sujeito, grupo ou comunidade migrante é híbrido, pois, ao deixar sua terra, torna-se diferente frente aos outros costumes, crenças; músicas e danças em outro ritmo estrangeiro.

Pode-se dizer que o hibridismo religioso, conceito mais moderno que sincretismo, esteja associado ao modo como as religiões são pensadas e sobre as influências das teorias que são hegemônicas em um dado momento da história. O conceito de hibridismo é considerado mais contemporâneo justamente pela expansão na abordagem aos elementos da cultura não especificamente religiosos.

Frente ao discurso discriminatório ora aparente, ora velado sobre os negros que sócio-historicamente perdura desde a colonização até o momento presente, não se pode negar que existe uma religiosidade no Brasil que se configura como sendo híbrida. Calcada na cultura da Diáspora, transplantada pelas etnias africanas que foram subordinadas ao processo escravagista brasileiro. Povos supostamente dominados, que, embora incorporando ritos católicos europeus, mantêm valores culturais vindos do continente africano.<sup>6</sup>

O termo Diáspora Negra ou africana, tem sido utilizado por historiadores, movimentos civis e descendência de ex-escravizados recentes, relaciona-se com dispersão e refere-se ao fenômeno histórico e sociocultural, que ocorreu muito em função da escravatura, quando indivíduos africanos eram forçosamente transportados<sup>7</sup> para outros países para trabalharem.<sup>8</sup>



No Brasil, ocorreu um processo de fusão das matrizes religiosas africana e católica, e em oposição ao louvor a um Deus reconhecido como masculino, patriarcal. Os pretos pareciam preferir enaltecer a figura de Maria. Em conexão às simbologias, a figura de Menino Jesus que as esculturas de Nossa Senhora carregavam, era prestigiada pelos pretos visto a concepção de uma deidade maternal, à qual os escravizados provavelmente associavam com suas tradicionais entidades cultuadas no território africano e recorressem em pedidos de alívio às penosas condições de vida e trabalho, socorro e remediação para seus padecimentos.

Dentre uma série de justificativas desses religiosos, encontra-se a hipótese de que na iconografia da Virgem verificava-se o terço ou rosário nas mãos, fato que a associava a Virgem à deusa Afã ou Ifá, semelhante ao colar de fins divinatórios, cuja manufatura mais tradicional era a utilização das sementes de uma palmeira unidas por cordão.<sup>9</sup> O dominicano Alano de Rupe já havia despertado a crença nos poderes do rosário como meio de obter graças e proteção da Virgem Maria, inspirando outras obras e missionários, em especial os dominicanos, por toda a Europa.<sup>10</sup>

98

Na demanda da construção de uma identidade católica negra, as congregações católicas mesclaram e flexibilizaram seus cânones hieráticos, com recorrência às imagens de visual conectado às raízes populares, que atenuavam as características patriarcais e senhoriais. Quanto às razões que levaram à formação de associações religiosas leigas,<sup>11</sup> a falta de segurança que cercava a vida desses homens foi o que propiciou a constituição de grupos, que unidos pelas suas agruras vividas encontraram na figura dos santos um conforto para os seus dissabores. A respeito do surgimento dessas irmandades, observa-se o seguinte:

Nascidas sob a inspiração e a égide do poder espiritual, logo se pautaram por um sentido nitidamente laico. Assumiram, assim, papel suplementar ao da Igreja com finalidades bastante dinâmicas acompanhando o processo histórico.<sup>12</sup>

Dentre inúmeros sofrimentos e maus tratos, sendo a condição de trabalho na lavoura um dos piores pontos, os escravizados eram submetidos a provações para testar a sua fé, resignação, amor ao próximo e a Deus. Dessa forma, na cultura da diáspora, e principalmente pautados pela orientação da doutrina católica, o povo negro hibridizou sua cultura.<sup>13</sup> A afinidade e identificação com os martírios e sofrimentos dos santos pretos e de origem africana seria a consequência.

Na devoção à Rainha do Rosário, e santos pretos, patronos dessas organizações verificou-se grande envolvimento por parte dos escravizados de origem africana e seus descendentes. Muitos destes patronos africanos foram progressivamente conectados à expansão catequética. Em novas leituras,



inúmeros santos católicos passaram a ser hibridizados, associados aos orixás, o que facilitava a devoção pelo povo africano.

Em busca de projeção, personagens religiosos africanos antepassados foram assim considerados úteis as causas da expansão carmelita e passaram a ter seus aspectos hagiográficos exaltados pela Ordem Carmelita e seus membros. As esculturas dos santos Ifigênia e Elesbão, parecem confirmar tal pressuposto, visto que se tornaram instrumentos evangélicos importantes, e assim, possibilitavam a popularização e pregação da mensagem católica e a integração social desses novos fiéis. Necessário ponderar que a oralidade e as lendas foram adaptadas e incorporadas a cultura dessas agremiações reforçando assim, os símbolos de conhecimento comum presentes na materialidade dessas esculturas devocionais.

### **Os Carmelitas e os santos negros Ifigênia e Elesbão**

A ordem dos carmelitas teve sua fundação no século XI e foi uma das últimas ordens religiosas a serem criadas na Idade Média, visto que em 1215 foi proibida a formação de novas ordens pelo Concílio Lateranense.<sup>14</sup> Outras ordens serão criadas na época moderna após reformas nas políticas religiosas de fundação dessas instituições. Em busca de projetá-la no mesmo patamar das outras mais antigas, os membros e propagadores da Ordem Carmelita sentiam a necessidade de enaltecer quaisquer indícios de raízes mais remotas, e por conseqüentemente, um caráter mais tradicional.

Esta demanda de projeção era resultado frente à disputa entre as ordens religiosas em busca de devotos. Os carmelitas não tinham um fundador definido, como era o caso dos Franciscanos e seu instituidor São Francisco ou dos dominicanos com o frei São Domingos de Gusmão. Desta forma, a ordem carmelita sofria a carência de bases ou pontos de referência que a tornasse mais facilmente interiorizada pelos crentes. A concepção dos mitos dos Profetas Elias e Eliseu possivelmente preenchia este espaço e procurava satisfazer esta necessidade, ou seja, fornecia argumentos para sua valorização frente a outras anteriores e já consolidadas. Desta maneira, recorreram à cultura e estórias conectadas à oralidade, e recriaram um passado, orientando como base de tradição e elemento diferencial que potencialmente os projetaria na concorrência entre as ordens religiosas na atração de novos crentes.

Para enfatizar esta ideia de antiguidade, foram concebidas, a partir do século XIV até mesmo os nossos dias, várias obras textuais apologéticas que em constante teor fantasioso dotavam a ordem de origens remotas. Necessário destacar que, este fenômeno não se restringiu à Ordem Carmelita, sendo de certa forma habitual, mesmo em ordens mais alicerçadas que a carmelita, em que a



concepção e enaltecimento de um passado longínquo eram apresentados a partir do trânsito de relatos fantasiosos e de grande criatividade.

Já nos primeiros quartéis do século XVIII, a Ordem do Carmo, imbuída na catequese dos “homens de cor”, expressão que utilizavam ao se referir aos pretos, envolveu-se profundamente na divulgação de santos de ascendência preta e africana. Em oposição ao conservadorismo proposto pelos cânones oficiais do alto escalão da Igreja Romana, alguns santos foram apropriados pela camada popular e encontraram nela uma força devocional intensa. Uma princesa original da Núbia e um rei de Axum, ambos, nobres personagens de etnia negra nascidos, respectivamente, nos atuais países, Sudão e Etiópia, onde a Igreja Ortodoxa tem grande atuação. Importante ressaltar, que de fato, os personagens históricos apresentaram história e origens muito anteriores a data de fundação da Ordem do Carmelo, o que tornam nada crível os mitos desses negros na posição de membros integrantes.

A Etiópia, região anteriormente conhecida como Abissínia, um país encravado no nordeste africano, é afamada como um dos mais antigos do mundo. Além de sua antiguidade, a Etiópia é um dos sítios de existência humana mais inveterados conhecidos por cientistas que estudam os traços mais longevos da humanidade. O território também foi conhecido por ser considerado como a terra dos cuxitas, expressão originalmente relacionada ao povo de pele escura, em referência às nações da costa leste do Mar Vermelho.

Com relação ao resgate dos santos pretos africanos, Anderson Oliveira afirma o seguinte:

Além das origens africanas e do heroísmo cristão relacionado à figura de ambos os santos, Frei José constrói uma associação direta deles com o Carmo, o que, cronologicamente, seria impossível, já que a Ordem foi criada no século XIII. Tal associação denotava a relação que se queria estabelecer entre o Carmo e a proposta de catequese em questão.<sup>15</sup>

O estilo de vida carmelita, mendicante e ativo, desempenhou assim, um papel primordial na difusão do culto aos santos etíopes, o que possibilitou um estreito contato e marcante inserção na pastoral urbana, na divulgação e consolidação da devoção negra entre os fiéis. Abriram-se, desta forma, oportunidades para as mais diversas apropriações da figura do santo negro em um complexo processo de construção e coesão de grupo, cuja identidade se construía através do estabelecimento do contraste de classes.

Os primeiros carmelitas que atracaram no Brasil, especificamente em Pernambuco, na armada de Frutuoso Barbosa, com a missão de participar da expulsão dos franceses da Paraíba e se incluir na onda expansionista no período da Restauração, em que a Igreja e os conventos das ordens religiosas na colônia se multiplicaram, edificaram templos e difundiam suas devoções. As vilas de



Olinda e Igarassu, primeiros núcleos de povoamento do território, tornaram ponto de partida de expedições desbravadoras com destino ao interior da capitania e outras localidades.<sup>16</sup>

Em 1586, o carmelita Frei Damião Cordeiro fundou o Convento do Carmo de Salvador da Bahia. Frei Pedro Viana, com outros religiosos, rumaram-se em direção ao sul, ocasião em que fundaram os Conventos de Santos, em 1589, e o da Praça XV no Rio de Janeiro, em 1590.<sup>17</sup> Posteriormente outras fundações em Angra dos Reis, em 1593, e São Paulo, em 1594, fizeram parte desse fluxo migratório dos religiosos.

Os séculos XVII e XVIII podem ser consideradas a época áurea do Carmelo brasileiro, visto a ampla distribuição geográfica de conventos que se subdividia em principalmente três províncias distintas: Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco; além do vicariato do Maranhão e Pará.<sup>18</sup> Grande era o incremento vocacional e eficaz a presença pastoral na vida popular. No último quartel do século XVIII, o Brasil já contava com quase 500 religiosos carmelitas.

As atividades pastorais abrangiam sobretudo as da pregação, da prática de ritos presentes na devoção mariana. Nas prósperas províncias, vários conventos sediavam os estudos de humanidade, de filosofia e de teologia. Alguns destes religiosos participavam da vida cultural da época.

Coube ao frei carmelita José Pereira de Santana em seu livro publicado em Lisboa, no ano de 1735, o trabalho canônico de dois volumes de caráter hagiográfico que trazia a mensagem da ordem e intitulava-se: *Os Dois Atlantes de Etiópia: Santo Elesbão, Imperador XLVII da Abissínia, Advogado dos perigos do mar & Santa Ifigênia, Princesa da Núbia, Advogada dos incêndios dos edifícios*. Neste texto, o frei buscava além de difundir a mensagem carmelita, caracterizar as virtudes daqueles santos. Estabeleceu nessas imagens a relação com os pilares, atlantes, o sol e lua, trazendo a estas imagens de santos negros a interpretação de que seriam luminares da fé católica em terras africanas e construção de um exemplo a ser seguido pelos seus devotos pelo mundo.

Focado em projetar sua Ordem e representar a superação da adversidade da cor nos passos da verdadeira e única Igreja, o Frei José Pereira de Santana, tinha da África um conhecimento tendencioso, marcado por estereótipos, ambiguidades, dados de histórias ancestrais, e idealizações nas origens e vidas dos africanos da Etiópia e na Núbia, respectivamente.<sup>19</sup> Desta maneira, o Frei carmelita teria recortado aspectos narrativos pontuais que convinham a este propósito de projetar a Ordem frente aos novos cristãos.<sup>20</sup> Observam-se na publicação do religioso, indicações detalhadas de como deveriam ser as estampas, e as esculturas desses santos a serem esculpidas. Nesses modelos eram enfatizados gestuais heroicos e resignados, carnações negras e vestes carmelitas no panejamento.



De acordo com Anderson Oliveira (2006), o frei José Pereira de Santana tinha da África uma “perspectiva paradoxal”, impregnada por idealizações, estereótipos, ambiguidades, dados de histórias fantasiosas passadas de modo oral, relativas à origem e vidas dos africanos da Etiópia e Núbia, respectivamente.<sup>21</sup> Posto em foco, o frei teria recortado aspectos narrativos pontuais que convinham à representação da superação da adversidade da cor e fundamentalmente ao propósito de projetar a Ordem frente aos novos cristãos. Merece destaque que na produção do religioso e hagiógrafo observam-se indicações específicas de como deveriam ser as estampas, e as esculturas desses santos a serem entalhadas e reproduzidas.<sup>22</sup> Nesses modelos enfatizava um gestual solene e resignado, a carnação e traços fisionômicos dos pretos e a caracterização com os hábitos e escapulários, elementos imprescindíveis dos trajes carmelitas.

Necessário recordar que seguramente o texto de Santana vem a ser a obra mais completa dedicada a estes santos, porém o religioso não inaugurou as devoções, tendo provavelmente apenas difundido e apresentado as diretrizes de um modo profundo, indicando os seus moldes.

No que tange à questão da devoção nas irmandades negras, trabalhos vêm demonstrando a possibilidade do estudo destas instituições enquanto espaços de estruturação de identidades étnicas. Ao congregarem-se em torno dos santos patronos, africanos e seus descendentes criam estruturas e laços de solidariedade que favorecem a conquista de graus de relativa autonomia do povo negro em meio às agruras do sistema escravista.<sup>23</sup>

### **Os mitos e os aspectos iconográficos predominantes**

Portugueses e espanhóis estavam à frente da difusão do culto católico junto aos negros africanos e gentios, deles provinham as principais referências iconográficas. Inseridos na temática de devoção negra predominam as iconografias dos santos Carmelitas Ifigênia e Elesbão. O imaginário religioso estabelecido no interior das confrarias negras dos Carmelitas deve-se sobretudo aos citados personagens eleitos para sua devoção.

Santa Ifigênia, a Princesa da Núbia, tida como uma das responsáveis pela disseminação do cristianismo na Etiópia e de acordo com o livro de Jacopo de Varazze, *A Legenda Áurea*, era filha do Rei etíope Eggipus ou Egipô. Em uma de suas principais fábulas, consta que, a virgem Ifigênia fora dedicada a Deus por Mateus, o Evangelista, fato que teria provocado a ira de Hirtacus. A lenda culmina com as mortes de Mateus e da virgem princesa. Após a morte do tirano, o povo teria aclamado o irmão da religiosa como um novo rei, e descendentes dos nobres teriam promovido a construção de muitas Igrejas cristãs pela Etiópia,



provavelmente daí sua fama como pioneira difusora do cristianismo na África e santificação pela religiosidade popular.<sup>24</sup>

As origens do culto aos santos negros carmelitas são bastante obscuras e indicam a devoção de Ifigênia já nos finais da Idade Média, a partir das obras de difusão hagiográfica da *Legenda Áurea* e *Flos sanctorum*. Ao que tudo indica, a devoção a Santa Ifigênia começou entre os carmelitas de Cádiz, na região espanhola da Andaluzia, na Espanha, se propagou por Portugal e depois pelo Brasil. Geralmente Ifigênia está associada e inserida em episódios da vida do evangelista São Mateus. Talvez, esta característica de associação ao evangelista seja argumento para o símbolo do livro aberto em algumas de suas representações iconográficas.

Para além desses fatores, a questão da cor dos santos era outro elemento-chave não só na estruturação do projeto de conversão, como também na explicitação da visão hierárquica que Frei José dava à sua proposta. Elesbão e Efigênia eram santos pretos. O material escrito por Frei Pereira de Santana<sup>25</sup> enfatizava a cor dos santos e foi criado, segundo argumentação dele próprio, de modo a esclarecer a preocupação com esta especificidade. A cor destes personagens era um “acidente”. Apesar da cor, Elesbão e Efigênia não estariam inferiorizados na corte celeste, em função de suas almas serem cristãs. Aqueles fiéis que seguissem seus exemplos, apesar do “acidente” da cor, seriam amparados e atingidos também pela graça divina.<sup>26</sup>

No texto *A Inchyta Virgem Santa Ifigenia Princesa do Reyno da Nubia, e Religiosa Carmelita, de cor preta*, o volume segundo da publicação do frei José Pereira de Santana, é possível encontrar uma referência à forma como o culto a esta santa se processava na cidade de Cádiz.<sup>27</sup> Esta ideia é também reafirmada pelo frei, ao referir que a santa era adorada por uma comunidade “*sendo huma das mais numerosas da Corte*”. No citado texto é apresentada a seguinte informação referente ao culto de Santa Ifigênia em Cádiz

Tanto he o affecto, que ali lhe tem as senhoras, que as mais illustres se prezão do titulo de Ayas da Santa Princesa preta: e competindo entre si no merecimento da a servirem, só as que para o intento são nomeadas, vestem a sua Santa Imagem, e compõem no que se lhes permite, a sua bem paramentada Capella.<sup>28</sup>

Desta forma, é possível concluir que, se os moradores desta Corte e demais fiéis do Reino se envolvessem na devoção da santa, conseguiriam felicidade e proteção de seus lares.<sup>29</sup>

A representação mais difundida de Ifigênia a mostra como uma mulher de meia-idade, em posição frontal, véu sobre a cabeça, fisionomia serena, olhos abertos, nariz afilado, boca serrada, lábios carnudos, o braço esquerdo pode portar um crucifixo, palma de martírio e o direito, um livro, que pode ser



associado ao Evangelho de Mateus, uma igreja, ou ambos atributos. Ocasionalmente se apresenta coroada ou com uma coroa depositada a seus pés. Veste quase invariavelmente túnica e hábito carmelita.

De forma não menos dogmática, há outra narrativa de teor hagiográfico menos difundida pela forma oral a respeito de Ifigênia. A versão indica que, oito anos após a Ascensão de Jesus, o Apóstolo S. Mateus e mais dois discípulos teriam chegado para evangelizar a capital da Núbia, cidade natal da princesa. Considerado como louco pelos habitantes, suas palavras teriam sido mal-recebidas, exceto pela princesa Ifigênia, que, de forma quase solitária, e em rejeição ao paganismo, teria aceitado a ideia de um único Deus. Contudo, dois sacerdotes pagãos muito influentes ditavam as regras no local, e, cientes das pregações e da crença da princesa, começaram a difamar o apóstolo alegando que ele insultava seus deuses.

Em seguida, teriam convencido o rei a oferecer Ifigênia em sacrifício aos deuses, e assim, providenciaram uma fogueira acesa no formato de um trono. Após a invocação do nome de Jesus pela princesa, um anjo teria surgido do céu tornando-a invisível e a deslocando para outro lugar. Com o milagre de libertação, a nobre teve seus esforços multiplicados e reconhecidos por todo o reino e a Núbia.

Santo Elesbão, assim como a citada princesa Núbia, foram devoções estimuladas pelos carmelitas. Ambos exaltados e difundidos como ideais de virtudes, santificados por aclamação popular, porém de improvável verossimilhança e indícios documentais. Estes cultos, na intercessão do projeto de catequese e na vivência religiosa dos negros, por meio de ídolos e imagens devocionais em madeira policromada, possibilitaram o diálogo das tradições católica e africanas, expressando a construção de novas memórias, novas identidades por africanos e seus descendentes.

Segundo a narrativa de Frei José Pereira de Santana, Elesbão teria sido natural da Etiópia e 46º neto do Rei Salomão e da Rainha de Sabá, e imperador de seu país no século VI.<sup>30</sup> A hagiografia do lendário Santo Elesbão não está apresentada em nenhum destes manuais exemplares, tornando complexa a percepção da raiz de seu culto. A obra do frei, talvez, seja o registro mais aprofundado desse estudo hagiográfico e iconográfico, no entanto, o Santo já figura no Martirológico Romano de 1586, o que facilita a argumentação da pré-existência do culto.

Segundo as versões a respeito de sua vida, Elesbão teria expandido o reino cristão da Etiópia através do Mar Vermelho até a Península Arábica e o Iêmen, convertendo árabes e judeus à fé cristã. Aproximadamente em 523 d.C., Dunaan, um rei judeu do Reino Himiarita, localizado atualmente no Iêmen, posicionou-se em rebelião contra Elesbão. Dunaan teria massacrado muitos cristãos do seu





reino, incluindo o vice-rei instalado por Elesbão na cidade de Zafar. Em reação e com apoio do imperador bizantino Justino I, Elesbão teria vencido Dunaan numa guerra, possivelmente em 524/525, restabelecendo a fé e colocando no trono do reino de Dunaan um rei cristão, Esimifeu (525–531).

Em seus últimos atos, o nobre Elesbão teria abdicado do trono em favor de seu filho e repartido suas riquezas entre os pobres. Em redenção, após depositar sua coroa na Igreja do Santo Sepulcro, Jerusalém, teria passado a viver como eremita.<sup>31</sup> A expressão Eremita ou ermitão se referem aos que vivem em locais desertos, isolados, geralmente por motivo de penitência, conectado a buscas espirituais, ou simples afinidade à natureza. Considera-se que 555 d.C. seja o ano de sua morte. Segundo a *Acta Santorum*, sua comemoração é no dia 27 de outubro.

Além de várias inscrições com seu nome em monumentos, a antiga região da Etiópia reconhecida como *Aksoum*, Aksum, ou Axum, ainda conserva um par de tumbas, estruturas em ruínas, supostamente se trata da tumba de Elesbão e de seu filho, Gabra Masqal.<sup>32</sup> Essa estrutura foi examinada pela primeira vez como um assunto arqueológico por Henry Salt no início do século XIX; quase um século após, foi parcialmente limpa e mapeada pela *Deutsche Aksum-Expedition* em 1906.<sup>33</sup> A escavação mais recente deste túmulo foi provavelmente em 1973 pelo Instituto Britânico na África Oriental.<sup>34</sup>

O processo de sua canonização não aparece nos registros historiográficos. Elesbão foi chamado de "o bem-aventurado", pela determinação com que teria defendido a religião católica no tempo do imperador Justino, o Velho (518-528), fazendo cessar a perseguição contra os cristãos na Arábia.<sup>35</sup>

Referente à mitologia no entorno de Santo Elesbão, consta que se trata de um:

Rei etíope, provavelmente monifista que a lenda coloca no século IV e que está associado aos Carmelitas, sem saber as razões para isso. Este rei vingou o massacre de Najran, executado por outro rei chamado Dunaan, que se converteu ao judaísmo. A Lenda faz dele um anacoreta no fim de sua vida e esta é provavelmente a causa de sua afiliação com as ermidas do Carmelo. [...] Com seu próprio rosto negro, ele veste traje real e usa a escápula de cor castanha no peito.<sup>36</sup>

De acordo com Frei José Pereira de Santana (1735-1738), as imagens do Santo Elesbão deveriam ser representadas conforme as seguintes diretrizes:

Preto na cor do rosto, e das mãos, que são as partes do corpo que se lhe divizão nuas: cabelo revoltado, à semelhança daquele, com que se ornaõ as cabeças dos homens da sua cor: as feiçoens parecidas às dos Europeos, nariz afilado, forma gentil, idade de varaõ, cercilio de Religiozo, coroa de Sacerdote, hábito de Carmelita, que vem a ser: túnica cingida de Correa, Escapulario, com túnica de um pardo escuro tendente a negro, capa, com capello exterior, e murça branca. Estará com a mão direita cravando huma lança no peito de hum Rey branco, o qual aparecerá de meyo corpo submettido ao pé esquerdo do Santo, que o piza. Terá este Rey diadema aberto sobre cabelo anelado, rosto trigueiro, melancólico, e feyo; que (conforme Lodolfo) taes



eraõ as suas feyçoens: o qual Rey se verá, como nas prayas de Farà, atado de huma cadea de ouro, que pensente do pescoço, lhe prende as mãos.<sup>37</sup>

O religioso e hagiógrafo complementou o seguinte, acerca dos atributos portados pelo personagem e suas imagens:

A lança do Santo, será à imitação das ordinárias, mas terá no remate superior da haste, em lugar de ferro, huma pequena Cruz, na qual se segura huma proporcionada bandeira de duas pontas: o que tudo symboliza o trofeo, que mesmo Santo Emperador exaltara, depois das infignes victorias que o engrandeceraõ, e dos soberanos triunfos, que o eternizaraõ. Estará com a mão esquerda inclinada para o peito, e com o braço da mesma parte algum tanto suspenso, como abraçado a huma Igreja, em mysterioza recordação de haver defendido a Catholica, e restaurado a da Arabia. A seus pés se veráõ, como lançados por terra, o centro, que largara, e a coroa imperial que depuzera. Todas as outras acçoens que em algumas das suas Imagens se representaõ. São tençoens impróprias ou escuras ideias dos Artifices, que como árbitros das proprias vontades, e senhores dos seus instrumentos, pintaõ como querem.<sup>38</sup>

Apesar desta iconografia descrever a uma imagem agressiva, Elesbão, o rei de Axum é descrito como justo e piedoso, ao contrário de Dunaán, que seria desprovido das virtudes como a humildade e a paciência, era vingativo e tomado de ira. Nesse sentido, os atos de Elesbão não tinham aparentemente o significado da violência pela violência e nem se comparavam à vingança de Dunaan. Supostamente, o rei de Axum fazia justiça contra os inimigos da fé em nome do único e verdadeiro Deus, uma espécie de “reconquista”, expressão valorizada à mentalidade ibérica.

Conforme seu preciso material iconográfico, o carmelita Frei José Pereira de Santana revela alguns dos sentidos e simbologias presentes nas representações de Santo Elesbão e o que podiam evocar não apenas formalmente, mas também ideologicamente. Os atributos, como o livro e a maquete de igreja, são símbolos que se relacionam à defesa da religião católica no tempo do imperador Justino, o Velho (518-528). O livro não consta das descrições e orientações, mas a maquete de igreja pode, de modo geral, ser interpretada como a lembrança da causa restauradora da fé cristã em seu reinado.

Estará com a mão esquerda inclinada para o peito, e com o braço da mesma parte algum tanto suspenso, como abraçando uma Igreja, em misteriosa recordação de haver defendido a Católica, e restaurando a da Arábia, A seus pés se veráõ, como lançados por terra, o cetro, que largara, e a coroa imperial que despusera [...].

Nestes citados templos da região ibérica, verificam-se grande variedade iconográfica e formal cuja origem de modelos ainda permanecem obscuras. Em busca das origens de representação dos santos negros Ifigênia e Elesbão, é possível a análise das esculturas presentes nas igrejas carmelitas da *Iglesia del Carmen* ou Igreja de Nossa Senhora do Carmo e Santa Teresa, localizada na cidade de Cádiz, Andaluzia, na Espanha, *Iglesia del Carmen*, ou Igreja de Nossa Senhora do



Carmo, Antequera, da Catedral de Santa Maria de Tui, situada na cidade de Tui, Galiza, Espanha; e do Retábulo das Almas da Igreja do Convento Santa Clara do Porto, em Portugal, como peças bastante representativas dessa temática. Essas representações foram replicadas em várias partes de territórios colonizados desses impérios e de forma global.

As esculturas em madeira policromada e dourada da Igreja de Antequera, apresentam gestual e panejamento movimentados. [Fig.1 e 2]



107

[Fig. 1 e 2] Santos Elesbão da Iglesia del Carmen, Antequera e Ifigênia da Iglesia del Carmen de Cádiz, ambas na Espanha. Fonte: ROWE, 2019, Plate 42-41

A imagens mostram os santos Elesbão e Efigênia com vestes carmelitas e escapulário, além de coroas e crucifixos como atributos. [Fig.3 e 4]:



[Fig.3] Santo Elesbão da Catedral de Santa Maria de Tui, Galiza, Espanha. Fonte: ROWE, 2019, Plates 48, 27



[Fig. 4] Pormenor da imagem de Santa Ifigênia, Iglesia del Carmen, de Cádiz, Espanha. **Fonte:** ROWE, 2019, Plates 48, 27

A imagem de Elesbão da Catedral de Santa Maria de Tui mostra o pouco utilizado atributo barco em sua mão esquerda, dado que reafirma a expressão *Advogado dos perigos do mar* utilizada pelo frei José Pereira de Santana, enquanto a escultura da nobre Ifigênia carrega apenas uma palma em sua mão direita.

Datadas do século XVIII, as imagens do Convento de Santa Clara, dos Santos Negros Elesbão e Santa Ifigênia, fazem emergir vários questionamentos a respeito dessas figuras lendárias que remontam aos séculos I e VI respectivamente. [Fig.5 e 6].

Cabe ressaltar a forma contrastante com que Santana se preocupa com a representação de Santa Ifigênia em relação à de Santo Elesbão. Apesar de Santana também lhe dedicar alguns parágrafos (onde refere o seu traje carmelita e atributos como a igreja em chamas) não entra em nenhum pormenor, seja em relação às feições da santa, ou à cor da sua pele. O porquê desta diferenciação poderá estar na contrastante forma como Santana começa a exposição das suas considerações sobre a iconografia dos santos.

Enquanto no momento em que Santana apresenta a iconografia de Santo Elesbão usa as palavras - “ A forma em que a Imagem deste glorioso Santo se deve pintar”, este, quando faz o prelúdio à iconografia de Ifigênia refere “A sua Sagrada Imagem se costuma, ou pintar, ou esculpir da maneira seguinte”<sup>9</sup>. A



diferenciação entre as expressões “deve” ou “costuma” pode ser sintomática de vários sentidos. Por um lado, poderia haver muitos mais abusos na representação de Santo Elesbão, visto ele ser um santo eminentemente bélico e masculino. A sua representação poderia ser muito mais propícia a uma iconografia que o representasse com traços carregados, diversos dos europeus. Já Santa Ifigênia, como religiosa pertencente ao universo monástico feminino, poderia desde sempre ter sido representada com traços mais dóceis.

109



**[Fig.5]** Santo Elesbão do Retábulo das Almas, Igreja do Convento Santa Clara do Porto, Portugal. **Fonte:** LOPES, 2010-2012, p. 206-222



[Fig.6] Santa Ifigênia do Retábulo das Almas, Igreja do Convento Santa Clara do Porto, Portugal. **Fonte:** LOPES, 2010-2012, p. 206-222

As pinturas e esculturas da Santa Ifigênia com a sua representação isenta de atributos é bastante restrita e muito menos popular. Na América do Sul, encontra-se o exemplo da devoção praticada no Peru, em que figuram esculturas de vestir que não portam atributos e nem mesmo o hábito carmelita.<sup>40</sup>

No distrito de San Luis de Cañete, ao sul de Lima, na antiga fazenda La Quebrada, há uma capela que abriga uma pintura sobre tela com mais de dois metros de altura e uma escultura de Santa Efigênia, ambas representando uma mulher negra. Roupas que estão longe das conhecidas em que usa o hábito carmelita e remetem mais à sua origem como princesa oriental<sup>41</sup>.



A imagem de Ifigênia, processional e de vestir, proveniente de Lima, no Peru, apresenta-se em trajes coloridos e alegres, bem distintas das tradicionais vestes solenes de tom castanho, dos modelos ibéricos. [Fig.7].

111



[Fig.7] Santa Efigênia. Séc. XVIII. Cañete, Lima. Perú. **Fonte:** ESTABRIDIS, 2021, p.47

A imagem de Ifigênia exposta na mostra Barroco Ardente se mostra sem atributos, e curiosamente tem seu nome grafado na base, mas certamente esses modelos são muito mais infrequentes e pouco representativos. Ocasionalmente,



em alguns acervos, em grande maioria fora dos templos religiosos, são verificadas imagens da santa em posse dos atributos palma, cruz, livro aberto ou a igreja. Sem dúvida, esse último, o mais corriqueiro e emblemático [Fig.8]. A presença da igreja em chamas inclusive promove o reconhecimento do título de Protetora das moradias contra os incêndios. [Fig.9-11].

112



[Fig.8] Santa Ifigênia, Colecionador particular, século XVIII. Fonte: Catálogo da Exposição Barroco Ardente e Sincrético - Luso-Afro-Brasileiro, 2018 - Museu Afro Brasil, SP





**[Fig.9]** Santa Ifigênia: a) da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos, Recife, PE, Séc. XVIII; b) da Igreja de S. Ifigênia, Ouro Preto, MG, Séc. XVIII; c) da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos, Ouro Preto, MG, Séc. XIX; d) da Igreja de N. Sra. do Carmo, de São João del-Rei, Séc. XVIII; e) da Igreja de S. Elesbão e S. Efigênia, RJ, Séc. XVIII. **Fonte:** a) Catálogo MASPE, Fred Jordão, 2019; b), c), d) Fotos do autor; e) <https://diariodorio.com>

**[Fig.10]** Santa Ifigênia: a) Museu Arquidiocesano de Arte Sacra, de Mariana, MG, Séc XVIII; b) da Igreja de N. Senhora do Rosário dos Pretos de Mariana, MG, Séc. XVIII, de S. Rita Durão, MG e c) Igreja de N. Senhora do Rosário dos Pretos, de Piranga, MG. Séc. XIX. **Fonte:** a), b) e c) Fotos do Autor

**[Fig.11]** Santa Ifigênia - a) da Igreja de S. Francisco, Ordem Terceira; b) da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos, ambas em Salvador, BA; c) do Museu Afro Brasil, SP; e d) de coleção particular, SP. **Fonte:** a) Fotos do autor, 2019; b) Paul R. Burley, 2019; c) Catálogo da Exposição Barroco Ardente e Sincrético, 2018 - Museu Afro Brasil, SP; e do c) Fotos do autor, 2021



Conforme as imagens da santa Ifigênia inventariadas em Minas Gerais pelo Iphan, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, verifica-se que “das 27 arroladas, 26 tem a igrejinha e a palma, enquanto uma única leva, curiosamente, um livro aberto”.<sup>42</sup>

Na imagem observa-se Elesbão desprovido de atributos [Fig.12a]; o santo com seu tradicional escapulário de bordas decoradas [Fig.12b]; em posse de um livro aberto e uma grande coroa dourada a seus pés sobre a peanha [Fig.12c]; se mostra atipicamente barbado, suas vestes têm mangas longas, de bocas largas e caídas [Fig.12c].

Na Igreja Matriz de São Bartolomeu, distrito de Ouro Preto em Minas Gerais, observa-se uma “imagem de Santo Elesbão, um santo negro, de rara representação, e de iconografia misteriosa, que veste hábito carmelita e traz na mão esquerda uma igreja e na direita uma lança com que espeta o demônio, sobre o qual pisa com os dois pés”.<sup>43</sup> A escultura apresenta o santo em talha e policromia bastante simplificadas [Fig.12 d]. É necessário ponderar que devem ser considerados os aspectos subjetivos, ocultos, nas mensagens subliminares que existem em cada obra de arte. Em relação à citada escultura de Elesbão, Coelho (1998) chama atenção às possibilidades de leitura, e segundo os mitos a figura caída se remete ao já citado rei Dunaan que teria cometido atrocidades aos católicos locais.<sup>44</sup>

[Fig.12] Santo Elesbão: a) da Igreja de Santa Ifigênia, Ouro Preto, MG; b) da Igreja de N. Senhora do Rosário dos Pretos, Ouro Preto, MG; c) do Museu Afro Brasil, SP; d) da igreja de S. Bartolomeu, distrito de Ouro Preto, MG. **Fonte:** a) e b) Fotos do autor; c) Catálogo da exposição Barroco Ardente e Sincrético, 2018 - Museu Afro Brasil, SP; e d) Orlando Ramos Filho, 1997





Nas esculturas, Elesbão mostra-se trajado em vestes carmelitas e um rei caído aos seus pés. Observa-se curiosamente que a figura do rei, ora com feições e carnção ou pele clara, ora aparece com a pele mais morena ou mesmo preta [Fig.13]. Nas esculturas o Santo porta uma lança que termina em acabamento de cruz e a projeta em um rei caído aos pés [Fig.13a e b].



[Fig.13] Santo Elesbão: a) N. Sra. do Rosário de Tiradentes, MG; b) da Igreja de S. Elesbão, RJ; c) da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos, Olinda, PE; d) da Igreja de N. Sra. da Boa Viagem, Recife, PE; e) e f) da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos, de Recife, PE. Fonte: a) Luiz Cruz, 2021; b) <https://diariodorio.com>; c), d), e) e f) Catálogo MASPE, Fred Jordão, 2019



### Considerações finais

A cristianização de africanos e seus descendentes configura-se como um tema relevante na história da diáspora. Este processo está inserido na questão que Stuart Hall denominou de uma difusão “estética”, já que produziu uma apropriação e ressignificação dos símbolos católicos segundo os valores das diversas culturas originárias da África.<sup>45</sup> Esta ressignificação, como debateu Hall, não se refere apenas a um resgate, mas sim à configuração de algo novo, ainda imprevisível e que possibilita apropriação de criatividade cultural própria dos africanos e seus descendentes envolvidos no contexto do escravismo colonial.

Este recurso de criatividade cultural, no campo das religiosidades, sustenta e confirma o papel da devoção enquanto um importante sinal questionador na construção de identidades étnicas. Colabora, inclusive, na historicidade da devoção, a qual era apreendida pelos diversos grupos étnicos segundo suas estruturas econômicas, políticas e culturais de origem geográfica.

As imagens religiosas em madeira policromada dos africanos Ifigênia e Elesbão, mártires difundidos pelos carmelitas, certamente proporcionou conexão do povo negro com a religiosidade dominante e de algum modo uma integração social e a flexibilização de fronteiras culturais. Nas Igrejas e capelas do Rosário dos Homens Pretos, museus e coleções particulares brasileiras, as esculturas dos santos, cujos mitos têm origem na Etiópia e Núbia, se mostram populares e bastante representativos.

Apesar do menor número de devoções propagadas no catolicismo carmelita, os negros personagens materializados em escultura são recebidos por inúmeros convertidos, e fiéis de origem africana que oportunizavam um meio que resgatava a identidade do povo escravizado de origem africana. Além da fruição estética, proporcionam a manifestação das práticas artísticas e religiosas, o debate de valores políticos, históricos e sociais. Desenvolvem o ato de resgate as origens, símbolos e representação desse povo. Aos santos com quem se identificam por suas agruras, lhes atribuem curas e milagres, oferecem festejos e missas em agradecimentos, evocam proteção, exercem força aglutinadora e identitária coletiva.



## Notas e Referências Bibliográficas

<sup>1</sup> REGINALDO, Lucilene. “África em Portugal”: devoções, irmandades e escravidão no Reino de Portugal, século XVIII. *História*, São Paulo, v. 28, n. 1, 2009, p. 289-320.

<sup>2</sup> BENTO XVI, **Os Mestres Franciscanos e Dominicanos**. Trans. Original da Libreria Editrice Vaticana. Braga: Editorial Franciscana, 2010, p. 7-13.

<sup>3</sup> LE GOFF, Jacques. **As ordens mendicantes**. In: **Monges e Religiosos na Idade Média**, Jacques Berlioz, 227-242. Lisboa, Terramar, 1996, p. 227-242.

<sup>4</sup> BENTO XVI, *op.cit.*, p. 7-13.

<sup>5</sup> SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**, 2009, p.116.

<sup>6</sup> ARAGÃO, Ivan Rêgo. **Devoção negra aos santos católicos: identidade, hibridização religiosa e cultural nas celebrações**, ANAIS DO IV ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH - Memória e Religiões. Maringá (PR) v. V, n.15, jan/2013. ISSN 1983-2850. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html> Acessado em 10/04/2022, p.1-2

117

<sup>7</sup> Foi largamente utilizado para nomear os processos de 'dispersão' dos judeus entre os séculos 6 a.C (cativo na Babilônia) e o século XX (perseguições na Europa). Por extensão define-se como dispersão de um povo em consequência de preconceito ou perseguição política, religiosa ou étnica.

<sup>8</sup> LARSON, Pier M. Reconsidering Trauma, Identity, and the African Diaspora: Enslavement and Historical Memory in Nineteenth-Century Highland Madagascar, 1999. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20110927151004/http://backintyme.com/rawdata/larson01.pdf> (PDF). William and Mary Quarterly. 56 (2): 335–362. JSTOR 2674122. doi:10.2307/2674122. Acessado em 10/08/2022.

<sup>9</sup> SOUTO MAIOR, Mario **Dicionário de folcloristas brasileiros**. Goiânia: Kelps, 2000, p. 138.

<sup>10</sup> ALMEIDA DE SOUZA, Juliana Beatriz. **Viagens do Rosário entre a Velha Cristandade e o Além-Mar** In Estudos Afro Asiáticos. 02. Universidade Cândido Mendes, ano 23/ jul. dez./ 2001, p 382.

<sup>11</sup> BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder: Irmandades leigas e Políticas Colonizadoras em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986, p.12-13.

<sup>12</sup> BOSCHI, *op.cit.*, p.12-13.

<sup>13</sup> BOSCHI, *op.cit.*, p.25.

<sup>14</sup> VELASCO BAYÓN, Balbino. **História da Ordem do Carmo em Portugal**. Lisboa: Paulinas, 2001, p.17



<sup>15</sup> OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Devoção e Identidades: significados do culto de Santo Elesbão e Santa Efigênia no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais no Setecentos**. Topoi (Rio de Janeiro) , RJ, v. 6, n.12, p. 60-115, 2006, p. 63

<sup>16</sup> HONOR, André Cabral. **O envio dos carmelitas à América portuguesa em 1580: a carta de Frei João Cayado como diretriz de atuação**. Tempo (Niterói. Online) , v. 20, p. 1-19, 2014.

<sup>17</sup> PRAT, André. **Notas Históricas Sobre as Missões Carmelitanas no Extremo Norte do Brasil (Séculos XVII e XVIII)**. Recife: [s.n.], 1941. p. 15.

<sup>18</sup> CAMPOS, Adalgisa Arantes Campos. A ordem Carmelita. Per Musi, Belo Horizonte, n.24, 2011, p.54-61.

<sup>19</sup> OLIVEIRA, *op.cit.*, p. 63.

<sup>20</sup> OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Devoção negra: santos pretos e catequese no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2008, p. 130-147.

<sup>21</sup> OLIVEIRA, *op.cit.*, p. 63.

<sup>22</sup> OLIVEIRA, *op.cit.*, p. 130-147.

<sup>23</sup> OLIVEIRA, *op.cit.*, p. 78.

118

<sup>24</sup> VARAZZE, Jacopo. **Legenda Áurea: Vidas de Santos** / Jacopo de Varazze: tradução do latim apresentação, notas e adesão iconográfica Hilário Franco Júnior – São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 778, 783)

<sup>25</sup> SANTANA, José Pereira. **Os dous Atlantes da Ethiopia: Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princeza da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas...** / pelo M.R.P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna...; Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Tomo II. 1735-1738.

<sup>26</sup> OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Os santos pretos carmelitas: culto dos santos, catequese e devoção negra no Brasil colonial**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da UFF. Niterói, 2002, p. 170-174.

<sup>27</sup> Segundo o texto de SANTANA (*op.cit.*, p.108 e 109), participavam no culto senhoras “*ilustres*” que se denominavam pelo título “*Ayas de Santa Princeza preta*”. Estas auxiliavam na ornamentação da imagem da Santa. Também é referido a devoção que a Corte tinha por esta Santa e a disseminação do seu culto por toda a Andaluzia.

<sup>28</sup> SANTANA, *op.cit.*, p.108 e 109

<sup>29</sup> LOPES, Inês Afonso. **A Memória das Imagens: Os Santos Negros da Igreja de Santa Clara do Porto**. Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto, vol. IX-XI, 2010-2012, p. 210.

<sup>30</sup> OLIVEIRA, Reginaldo José Machado de. **A Presença do negro na cidade: Memória e Território da Casa Verde em São Paulo**, Mestrado em Ciências Sociais, PUC SP, 2002, p.157



<sup>31</sup> Segundo a *Acta Sanctorum*, sua comemoração é no dia 27 de outubro. O processo de sua canonização nunca se realizou. Elesbão foi chamado de "o bem aventurado", pela determinação com que defendeu a religião católica no tempo do imperador Justino, o Velho (518-528), fazendo cessar a perseguição contra os cristãos na Arábia. (COELHO, 1998, p. 1 e 2).

<sup>32</sup> A tradição também reconhece um segundo filho, ISra.el, que, segundo se sugere, se trata do rei Israel de Aksum.

<sup>33</sup> AKSUM OF ETHIOPIA, **Aksum of Ethiopia Iron Age Kingdom**, 2015. In: THOUGHTCO.COM. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/aksum-of-ethiopia-iron-age-kingdom-167038> Acesso em 27 de junho de 2022.

<sup>34</sup> HAY, Munro. *Excavations at Aksum*. London: British Institute in Eastern Africa, 1989, p. 42.

<sup>35</sup> COELHO, Beatriz. **Demônio ou Rei Branco**, Boletim do Ceib, vol.2 n. 6, mar. 1998, p. 1 e 2.

<sup>36</sup> SCHENONE, Hector H. **Iconografia del arte colonial: los Santos**. Buenos Aires: Fundacion Tarea, 1992, p.290, tradução nossa)

<sup>37</sup> SANTANA, *op.cit*, p. 332 e 333.

<sup>38</sup> SANTANA, *op.cit*, p. 332 e 333.

<sup>39</sup> SANTANA, *op.cit*, p.107

<sup>40</sup> ESTABRIDIS, Ricardo **A iconografia de Santa Efigenia: Um caso excepcional no Peru**. In: Imagem Brasileira. (Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira). Belo Horizonte, N. 11, 2021, p.71-48.

<sup>41</sup> ESTABRIDIS, *op.cit.*, p.45.

<sup>42</sup> ALVES, Célio Macedo. Um Estudo Iconográfico, In: COELHO, Beatriz (Org.) **Devoção e Arte. Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. Editora da USP: SP, 2005, p.70.

<sup>43</sup> RAMOS FILHO, Orlando **Santo Elesbão / São Miguel, A iconografia subliminar** Boletim do Ceib, vol.2 n. 5, dez. 1997, p. 2.

<sup>44</sup> COELHO, *op.cit*, p. 1 e 2.

<sup>45</sup> HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília: Ed. da UFMG/Representação da UNESCO, 2003, p. 34.

Artigo enviado para publicação: **15.08.2022**

Artigo aceito para publicação: **07.12.2022**



## O caso da Igreja da Penha, na cidade do Rio de Janeiro, e sua patrimonialização | Ana Gabriela Saba

*Doutora em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) |  
anagabisa@gmail.com*

[ <http://lattes.cnpq.br/1196977891746511> ]

**Resumo:** O presente artigo é parte da pesquisa de doutorado e apresenta uma reflexão sobre algumas questões do patrimônio cultural, a partir de dois processos de tombamento da Igreja da Penha, na cidade do Rio de Janeiro. O primeiro foi indeferido em 1938 pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan); cinquenta anos depois, em 1988, a Igreja foi tombada provisoriamente e, dois anos depois, ocorreu o tombamento definitivo, pelo município do Rio de Janeiro. Houve interferência dos religiosos responsáveis pela Irmandade que cuida da Igreja da Penha nos dois processos para impedir a ação, sendo que no primeiro o pedido de indeferimento foi atendido e no segundo, não. Por meio de autores que refletem sobre a categoria do patrimônio e os lugares de memória, juntamente com o histórico da Igreja e festa da Penha, a descrição dos processos foi elaborada a análise de para que e quem servem os patrimônios e os conflitos que permeiam o campo.

120

**Palavras-chave:** Patrimônio cultural; Igreja da Penha; processos de patrimonialização.

**Abstract:** The present article is part of the doctoral research and presents a reflection on some issues of cultural heritage, based on two processes of preservation of the Church of Penha, in the city of Rio de Janeiro. The first was rejected in 1938 by the National Historic and Artistic Heritage Service (Sphan); fifty years later, in 1988, the Church was provisionally listed and, two years later, the definitive listing took place, by the municipality of Rio de Janeiro. There was interference from the religious responsible for the Brotherhood that takes care of the Church of Penha in the two processes to prevent the action; in the first, the rejection request was granted and in the second not. By reading authors who reflect on the category of heritage and places of memory, along with the history of the Church and the feast of Penha, the description of the processes was elaborated, the analysis of what and who are the heritage and conflicts that permeate the field.

**Keywords:** Cultural heritage; Penha Church; patrimonialization processes.





## Introdução

O presente artigo é parte da pesquisa de doutorado, que estudou a educação patrimonial a partir de projetos escolares de professores de história no município do Rio de Janeiro, especialmente o *Rolé na Penha*. Este abordou a história local juntamente com as memórias da comunidade escolar através da identificação das referências culturais do bairro da Penha, tendo como primeiro ponto e ensejo na criação do projeto a Igreja da Penha. Para a compreensão ampla do projeto foi realizada pesquisa sobre o bairro e bens considerados patrimônios pelas instituições responsáveis nas esferas federal, estadual e municipal. Com dados do indeferimento do tombamento da Igreja da Penha pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1938 e o tombamento realizado em 1990 pelo município, muitas dúvidas surgiram. As inquietações levaram a uma procura pelos processos de tombamento, que desencadearam as reflexões aqui abordadas.

Ao investigar sobre a patrimonialização da Igreja da Penha percebeu-se que ela, ou melhor, a Igreja Nossa Senhora da Penha de França, localizada no Largo da Penha 19, fora tombada definitivamente em 1990, após um tombamento provisório em 1988. E o show Pirotécnico da Igreja da Penha, que compõe as festividades de réveillon na cidade do Rio de Janeiro, foi patrimonializado como Patrimônio Cultural de natureza imaterial da cidade no ano de 2016.

O objetivo deste artigo é trazer algumas reflexões a partir de teóricos referenciais que tratam das temáticas do patrimônio cultural e memória, como José Reginaldo Gonçalves, Walter Benjamin, Pierre Nora; para pensar os processos de patrimonialização da Igreja da Penha. Não há um aprofundamento teórico sobre patrimônios religiosos, ou entre acervos públicos e privados, tendo em vista que o foco está no 'para o quê' e 'a quem' serve este patrimônio que foi instituído e a quem pode ou deve que ele interesse. Para isso, o artigo está subdividido nas seguintes partes: o patrimônio cultural em questão; o bairro, a Igreja e a festa da Penha; a patrimonialização da Igreja; o processo de tombamento indeferido; o processo de tombamento definitivo e considerações.

### O patrimônio cultural em questão

O termo patrimônio traz, em sua concepção, a ideia de herança que com o tempo passou a configurar-se enquanto bem coletivo. Ele, que vem sendo utilizado desde a antiguidade, ganhou visibilidade em relação ao seu caráter



cultural nos últimos dois séculos. O antropólogo José Reginaldo Gonçalves<sup>1</sup> considera o patrimônio enquanto uma categoria de pensamento que permite que se possa transitar analiticamente em diversos mundos sociais e culturais.

O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e terra e entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas.<sup>2</sup>

No trecho, José Reginaldo Gonçalves apresenta a perspectiva de os patrimônios estarem situados para além dos objetivos de simbolizar, representar e comunicar, servindo na mediação dos processos de subjetividade de construção das pessoas. O autor aponta a probabilidade da originalidade do entendimento dos antropólogos sobre a categoria patrimônio residir na ambiguidade da noção antropológica de cultura atravessada pelas manifestações das concepções nativas. Ele considera que “a categoria ‘patrimônio’, em suas variadas representações, parece confundir-se com as diversas formas de autoconsciência cultural”<sup>3</sup>.

Na construção de uma memória que contemple a muitos e na pluralidade da categoria patrimônio, o fator tempo precisa ser considerado. A apreciação sobre o ‘tempo’ é complexa, pois se dá a partir do presente como única possibilidade temporal para as vivências. Um presente constituído pelas memórias, que alicerçam a história e podem ser ressignificadas a cada momento na construção do futuro. Os patrimônios possuem intrínseca relação com o tempo na sua representação e maneira escolhida pelas sociedades para registrar e contar sua história. Entretanto, há que se ponderar que o presente, do aqui e agora, parece noticiar sobre uma crise que vai além da abrangência do que pode conter o tempo, algo sobre a própria existência. Ao se renunciar à experiência do vivido, dos antepassados, como elucidou Walter Benjamin<sup>4</sup>, parece que estaríamos acessando uma maneira de existência pela barbárie. O apego exagerado ao presente indicia sua crise. A celeridade dos meios de comunicação, das informações e inovações do século XX, que tem se agravado no século XXI, trouxe uma sensação de abreviação do tempo presente.

Essa aparente perda do tempo presente gera um apressado estabelecimento do passado, obcecado pela memória. Com isso, há uma tentativa de reter o máximo das memórias possível, em um esforço de nada esquecer, como ressaltou Pierre Nora<sup>5</sup> ao escrever sobre os lugares de memória. Memória esta que é dinâmica nas relações entre lembrança e esquecimento, espontânea, coletiva, plural, múltipla, fenômeno que parte do presente ao passado. A apreensão e resguardo das memórias resulta em um considerável crescimento do número dos patrimônios culturais acautelados pelas instituições responsáveis e reconhecidos



socialmente. Tal proliferação tem representado o ensejo de reter as lembranças para que a existência humana se torne imanente através de seus símbolos.

Ao observar essa expansão, o antropólogo José Reginaldo Gonçalves<sup>6</sup> associou o uso da palavra “patrimônio” a uma espécie de “grito de guerra” em que quaisquer espaços da cidade, atividade, lugar e objeto podem ser identificados e reivindicados como patrimônio por um ou mais grupos sociais. As solicitações por legitimar um bem, através de processos legais pelos órgãos competentes, partem de demandas fundadas na memória coletiva ou narrativa histórica e dos interesses de ordem social, econômica e política na definição ou não dos patrimônios. Com isso, o antropólogo sinaliza que o aumento dos patrimônios transforma a própria categoria e, portanto, antropólogos e profissionais que trabalham com o patrimônio precisam estar atentos.

Sobre as transformações da categoria patrimônio, José Reginaldo Gonçalves (2012) fez o exercício de reavaliá-la a partir de suas representações de passado, presente e futuro. Para o autor, os patrimônios são formas de cultura. Ele observou que os modernistas brasileiros, do início do século XX, cultivavam o passado visando uma construção de futuro para a nação, com uma identidade nacional que ainda não existia. As transformações teriam ocorrido na sensibilidade coletiva, que levaram a um deslocamento das atitudes e representações em relação aos patrimônios. A primeira delas no plano institucional, onde o Estado nacional já não detém a hegemonia na elaboração e implementação das políticas de patrimônio; outros grupos sociais, especialmente os detentores, vêm ganhando espaço de reivindicar e estabelecer patrimônios. A segunda, seria a fragmentação dos patrimônios e suas repercussões no plano discursivo; os patrimônios reivindicados por “novos” grupos sociais e étnicos não possuem necessariamente vínculos com a identidade nacional em primeiro plano; existem outras demandas em questão. Uma terceira transformação diz respeito à intensificação das relações entre o patrimônio e o mercado do turismo.

Na conclusão sobre o ciclo de transformações da categoria patrimônio, José Reginaldo Gonçalves fez uma revisão das próprias compreensões, quando propôs uma reflexão que vai da retórica da perda à reconstrução permanente. Nos anos de 1980, ao debater sobre a retórica da perda, o autor posicionou o papel das políticas de patrimônio para controlar o processo de transformação sofrido pelos bens culturais e tentar recuperar o que estava ameaçado de perda. Isto estaria em declínio devido a mudanças no regime de representação do tempo. Atualmente existe uma supervalorização do presente em detrimento do futuro, onde o passado seria reproduzido em forma de patrimônio, um presentismo que parece ter a pretensão de eternizar o hoje. Nessa proposta reflexiva, haveria a



necessidade de uma substituição de questionamentos: – de o que é patrimônio –, para o que serve, quem patrimonializa o quê, onde, como e com quais propósitos.

Um outro elemento das transições, apontado pelo autor, reside no fato de os patrimônios não representarem mais um consenso, mas mostrarem-se fragmentários e divididos contra si mesmos. Ponto este que precisa ser ponderado, já que se faz necessário perguntar se algum dia os patrimônios significaram qualquer tipo de concordância? Ou seria a imagem de hipotética homogeneidade de aceitação dos patrimônios representantes de uma elite hierarquizada socialmente como vencedora? Talvez o que existia era a falta de um lugar de debate, ou o não direito a um lugar de fala para todos os envolvidos nos interesses, ou não, de patrimonialização de um bem.

### **O bairro, a Igreja e a festa da Penha**

A história do bairro da Penha remonta às primeiras ocupações coloniais na região de produção de açúcar na cidade do Rio de Janeiro, por duzentos anos. A origem do nome e do bairro da Penha remete a um mito fundador da igreja por um grande proprietário de terras na freguesia de Irajá, o capitão Baltazar Abreu Cardoso. Em 1635<sup>7</sup>, o capitão teria vivido uma experiência miraculosa de ser livrado do ataque de uma serpente por Nossa Senhora e em agradecimento mandou construir uma capelinha no alto do penhasco. O capitão Baltazar, sua família e vizinhos subiam a grande pedra para sua devoção religiosa, logo outros passaram a admirar o gesto e repeti-lo, assim tornando a peregrinação uma tradição. Antes de morrer, o capitão Baltazar deixou seus bens ao santuário. Para sua manutenção, foi criada em 1728 a Irmandade de Nossa Senhora da Penha, que cuidava também dos romeiros e da festa anual que era realizada para a santa. O início das festividades da Igreja da Penha remonta à colônia, ainda na época do capitão Baltazar.

Em 1819, foi esculpida por trabalhadores escravizados uma escadaria de 382 degraus no granito do penhasco, financiada por uma devota para pagar uma promessa<sup>8</sup>. A Igreja passou por algumas reformas e ampliações em 1870, entre 1903 e 1906 e em 1925. A comunidade religiosa passou igualmente por diversas mudanças de categoria, demonstrando seu reconhecimento perante a estrutura religiosa da Igreja Católica, sendo que atualmente ocupa o lugar de “Basilica Santuário Arquidiocesano Mariano de Nossa Senhora da Penha de França”.



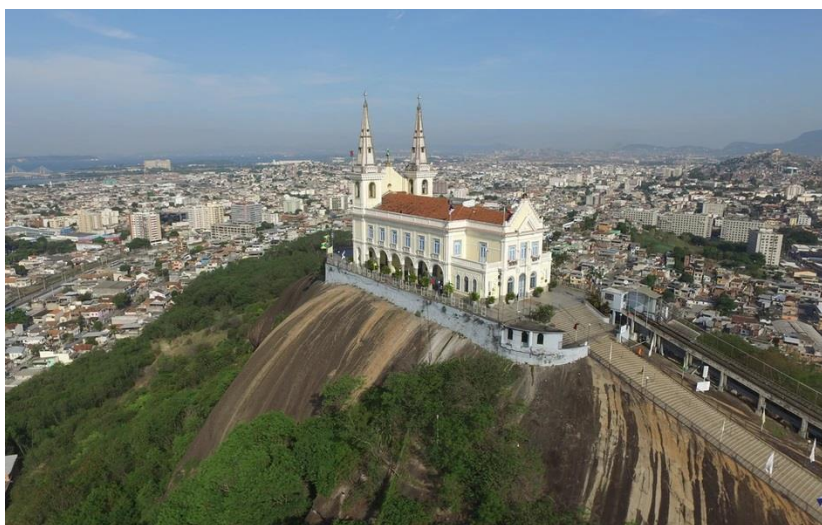
**[Fig. 1]** Igreja da Penha. **Fonte:** BN Digital. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon988882/icon988882.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon988882/icon988882.jpg) Acessado em: 12/11/2020

A antiga freguesia de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá, do final do século XVII, passou por divisões e uma de suas partes deu origem à Penha. A freguesia de Irajá uniu-se à de Inhaúma e consolidaram-se como uma importante região de produção de açúcar para os engenhos das proximidades, além de produtos de subsistência para a população que ia crescendo no entorno. No século XIX a região abrigou a produção cafeeira. Há indícios de que ao final deste século, a localidade possuía uma suburbanização, vinda do crescimento desordenado ao redor da Estrada de Ferro Central do Brasil.

O crescimento do bairro da Penha robusteceu-se no início do século XX, especialmente com a instalação do Cortume Carioca na década de 1920, que se dedicava à fabricação de artefatos de couros e peles, com a indústria química, a metalurgia e a agropecuária. Nas proximidades, principalmente na região da Leopoldina, havia um número considerável de matadouros para o abastecimento da cidade e regiões. Outras indústrias também se instalaram por ali, o que atraía mais a população. O Cortume Carioca foi fechado em 1980 em decorrência de novas políticas ambientais.



O bairro da Penha, localizado na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, segundo dados do IBGE (2010) possui em torno de 78.600 habitantes, tem uma história entrelaçada com a da igreja. Foi a partir da Igreja da Penha, desde a sua edificação no século XVII, que a população foi crescendo em seu entorno e tornando-se uma referência para a localidade. A data de oficialização da Penha como bairro remonta a 22 de julho de 1919, mas sua delimitação territorial foi decretada em 1981.



126

[Fig. 2] Igreja da Penha. Fonte: web site A Basílica Santuário da Penha. Disponível em: <https://www.basilicasantuariopenhario.org.br/a-basilica-santuario-da-penha> Acessado em: 20/12/2022

Ao longo de sua história, a Igreja teve alguns padres responsáveis que eram engajados na luta abolicionista. Há destaque para que um dos proprietários de terra na região tenha sido o padre Ricardo Silva, pároco da Igreja da Penha e da Matriz de Irajá desde a década de 1870 até o início do século XX. Ele teve atuação política na Revolta da Armada e na campanha abolicionista aliado a José do Patrocínio, em que foi oposição a Floriano Peixoto, mantendo contato com os revoltosos pelo porto Maria Angu e Quilombo da Penha, além de ser conhecido pelas medidas que tomou, especialmente no incentivo a Festa da Penha, reformas da Igreja e campanhas por melhorias dos serviços de água e linhas de bonde. A motivação do padre não se pode afirmar, porém há que se considerar a vasta participação na vida e política da localidade<sup>9</sup>.

No início da República, muitos libertos, operários e trabalhadores buscavam diversão nos arraiais da Penha, o que havia de sobra, com violões, charangas e sanfonas, comidas como bacalhau, caldo verde e cozido, além de



quitutes de baianas. O local onde estava localizado o Quilombo da Penha, deu lugar a comunidade da Vila Cruzeiro, uma das favelas do bairro da Penha.

#### **Viva a Penha**

A polícia não quer barulho, a polícia não quer bebedeira.  
E viva a Penha! E viva a Penha! E viva a Santa, nossa Santa padroeira!  
Quem fizer barulho vai pro xilindró, com a bebedeira vai ficar falando  
só. Pode haver batuque, pode até sambar, a nossa polícia só não pode é ver  
brigar!

(Pedro Celestino 1928)

#### **Baião da Penha**

Nossa Senhora da Penha  
Minha voz talvez não tenha  
O poder de te exaltar  
Mas dê bênção padroeira  
Pressa gente brasileira

(Luiz Gonzaga, David Nasser e Guio de Moraes 1951)

127

Os trechos acima são alguns exemplos dos muitos interpretados por músicos brasileiros sobre a Igreja da Penha. A festa da Igreja da Penha é realizada desde o século XVIII e acontece no mês de outubro, marcada por romarias nos finais de semana. Lugar de devoção e festejos, inicialmente era religiosa e lusitana. Portugueses, principalmente os menos abastados, se aglomeravam para fazer pedidos, pagar promessas, comer e beber alegremente. Os festejos foram se tornando a cada ano mais populares, pelo que sofreram graves críticas no início do século XX, sendo alvo de algumas proibições. No final do século XIX, há registros em periódicos sobre os festejos da Penha. Um desses foi o do escritor Machado de Assis (1839-1908), em 1876, no texto “Histórias de Quinze Dias”, em que cita a alegria e diversão da festa Penha como sendo maior do que seu cunho religioso, se comparada às celebrações da Glória, sendo esta última frequentada por pessoas mais elegantes. No mesmo texto, Machado de Assis<sup>10</sup> aproveita os comentários sobre a festa para fazer uma crítica à ignorância dos eleitores brasileiros à época, dizendo que setenta por cento deles votam como vão à festa da Penha, por divertimento.



[Fig. 3] Festa da Igreja da Penha em 1942. **Fonte:** Diário do Rio. Disponível em: <https://diariodorio.com/william-bittar-a-popular-festa-da-penha-na-cidade-do-rio-de-janeiro-o-santuário/> Acessado em: 20/12/2022

As histórias que remetem à Penha foram registradas nas músicas, que entrelaçam relatos cotidianos à devoção à padroeira da Igreja. Vale citar algumas das músicas que fazem alusão à região da Penha e suas histórias. Noel Rosa (1910-1937), por exemplo, reconhecido por seu pertencimento ao bairro de Vila Isabel e enaltecendo-a em quatro sambas, chegou a ter oito composições remetendo-se à Penha. O samba “Festa da Penha” foi composto por Cartola (1908-1980) e Asobert, trazendo a história de um homem que pega um terno emprestado para ir à festa e promete não subir a escada de joelhos para não estragar a roupa. João Bosco (1946) e Aldir Blanc (1946-2020) compuseram “Escadas da Penha” (1975) que narra uma tragédia passional na Penha, de um homem que descobre que sua mulher negra o trai com o amigo. No “Baião da Penha”, no trecho acima, gravado inicialmente por Luiz Gonzaga (1912-1989), mostra a devoção do nordestino indo pedir proteção e paz para o lar do retirante na cidade grande. Ou ainda a repressão dos festejos citada do trecho de “Viva a Penha” interpretada por Pedro Celestino em 1928.

Os festejos populares da Penha reuniam devoção, comidas, bebidas, música e dança e foram se tornando cada vez mais populares com a instalação de estação ferroviária nas proximidades no final do século XIX. A primeira metade do século XX foi marcado por festividades extensas, que tomavam grande parte do bairro; as pessoas vinham de várias localidades da cidade. A festa da Penha era





considerada a segunda maior festa da cidade, depois do Carnaval. O número de romeiros para a festa cresceu. Porém, desencadeou também uma série de restrições e tentativas de limitar os festejos, como padres que tentaram frear o caráter popular das festividades. O teor popular da festa permaneceu para além das celebrações religiosas, e muitas das composições iam para o carnaval, contando com presenças como Sinhô (1888-1930), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Donga (1890-1974), Pixinguinha (1897-1973) e João da Baiana (1887-1974).

As gerações vão mudando, a festa perdeu bastante do seu tamanho e relevância no contexto da cidade como um todo, mas segue sua tradição popular. O historiador Luiz Antonio Simas<sup>11</sup> falou sobre uma criminalização da cultura popular no início do século XX e trouxe uma interessante controvérsia. A cidade do Rio de Janeiro que fora fundada com a expulsão dos franceses no início do século XVI, quatro séculos depois, na busca por uma padronização francesa para a cidade, contemplada no que se compreende como a Belle Époque carioca, deslegitimava as classes populares, em especial os negros, em nome das tradições elitistas dos que antes eram a ameaça.

129

Os professores Adriana Facina e Carlos Palombini<sup>12</sup> fizeram uma reflexão sobre os festejos na Penha. Desde a festa na Igreja até o baile funk na Chatuba, os autores perceberam a incidência de tais eventos serem considerados perigosos por serem populares e por gerarem questionamentos em épocas diferentes. Facina e Palombini destacaram que “dez anos de trabalho em campo nos levam a perceber nas festas da Penha a alegoria de longa tradição histórica na qual se articulam a criminalização e a sobrevivência das culturas da diáspora negra na cidade do Rio de Janeiro”<sup>13</sup>.

### **A patrimonialização da Igreja**

Os festejos, os relatos, as músicas, os estudos mostram a importância da região da Penha, especialmente pela referência de devoção e divertimento nos entornos da Igreja, para a própria construção da cidade do Rio de Janeiro. Diante do que é até intrigante observar o processo de patrimonialização da Igreja da Penha, indeferido pelo Sphan em 1938, uma vez que o órgão nacional do patrimônio havia sido criado no ano de 1937, estava localizado no Rio de Janeiro, então capital do Brasil, e nesta fase inicial deu-se grande atenção ao tombamento das edificações suntuosas, de visibilidade, muitas delas igrejas. Mesmo que à época o Brasil fosse uma república recente, que não havia chegado ao seu jubileu e que deixara de ter oficialmente uma religião nacional para se declarar laico. Entretanto, as extensões e domínios religiosos persistiam, o que pode ser identificado no



trabalho do primeiro ano do Sphan, que se empenhava no tombamento de muitos templos religiosos católicos como símbolos de uma identidade nacional e que eram representantes de estilos arquitetônicos, que deveriam ser preservados e valorizados enquanto tais.

Para além da preservação, a possível demolição e destruição de um edifício arquitetonicamente com relevância histórica, o tombamento de um bem por um órgão do governo federal garantia alguns recursos e subsídios para sua preservação, mesmo que muitas vezes insuficientes. E na maioria das situações era garantia de certo status de valorização do patrimônio em questão para os que dele eram detentores e com ele se relacionavam.

Os processos de tombamento foram disponibilizados para a pesquisa de maneira remota em decorrência da pandemia da COVID 19. Esses documentos mostram aspectos interessantes para a reflexão dos conflitos e interesses envolvidos nos processos de patrimonialização de um bem, no caso da Igreja da Penha. E suscitam algumas questões que fazem pensar os processos de patrimonialização em cada localidade e seus atravessamentos.

Existe alguma relação do patrimônio a partir da cidade? Seria possível pensar os patrimônios de uma cidade? E se for possível, como seria com órgãos municipal, estadual e federal legislando sobre a mesma cidade? Como funciona a relação das políticas públicas patrimoniais na cidade do Rio de Janeiro, a partir das suas diferentes esferas? Seria possível pensar o patrimônio cultural de uma cidade, sem antes existir um diálogo entre as esferas? Ao elencar essas perguntas, não o faço de maneira inocente, ou negligenciando que existam estados e cidades no Brasil que tenham se empenhado em tais diálogos e buscado caminhos para tornar esse diálogo possível. Mas ao fazer as perguntas, as realizo com intencionalidade específica para a cidade em questão.

Pensar a cidade do Rio de Janeiro, com seus aproximadamente sete milhões de moradores, que foi por quase duzentos anos capital do Brasil e já sofreu muitas transformações, requer levar em consideração seu sentido diverso, múltiplo e desigual. Logo pensar, identificar e patrimonializar bens representativos da cultura é tarefa complexa, que necessita cuidado, muitas ponderações e uma busca da compreensão da teia de diversas relações, personagens e histórico que formaram cada um dos órgãos de acatamento patrimonial na cidade. Os processos de patrimonialização indeferidos e tombados do Sphan e IRPH podem vir a configurar um elemento para tal reflexão.



### O processo de tombamento indeferido

O processo de número 52 do Iphan, do tombamento do monumento Igreja de N. S. da Penha de França é composto de trinta e duas páginas, algumas contendo apenas numeração de protocolo e outras endossando o corpo do processo. O documento é composto por: uma carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade ao Provedor da irmandade para que fosse aceito ou impugnado o tombamento da igreja; em resposta ao pedido de refutar o tombamento, um laudo técnico de parecerista do Sphan acatando a contrariedade ao tombamento; o relatório do processo, a resolução e notificação à irmandade sobre o indeferimento do processo; e páginas de 1999 quando do arquivamento do processo.

A contestação ao pedido de tombamento por parte da Irmandade que cuidava da Igreja da Penha possui seus argumentos, demonstrados no trecho a seguir: do Memorial elaborado pelo comendador José Rainho da Silva Carneiro em resposta ao pedido de tombamento pelo diretor da instituição Rodrigo Melo Franco de Andrade:

131

Quanto, porém, à própria Igreja, basta considerar que, nos termos expressos e textuais do próprio Dec.-lei n. 25, de 30 de Novembro de 1937, o patrimônio histórico e artístico nacional compreende, unicamente, Os bens, existentes no país, “cuja conservação seja de interesse público, QUER POR SEU EXCEPCIONAL VALOR ARQUEOLÓGICO ou ETNOGRÁFICO, BIBLIOGRÁFICO ou ARTÍSTICO.”

O Templo da Penha - de construção recente, sem estilo arquitetônico, sem maior beleza – não se inclui nessa definição. O “interesse público” que pudesse haver na conservação – não resultaria em caso algum, de “EXCEPCIONAL VALOR” de qualquer das quatro espécies acima indicadas.

Se se incluísse esse templo no Patrimônio de que trata, nenhum outro deixaria de o ser, dentre todos os que há nesta Capital. Necessário é dizer que a inclusão acarreta ônus e responsabilidades para a Fazenda Nacional – ao mesmo tempo que restringe os direitos do proprietário. Nem estas restrições, nem aqueles ônus se devem avultar injustificadamente, ou além dos termos estritos da lei aplicável.

José Rainho da Silva Carneiro  
JUIZ

O trecho do documento evidencia o contexto histórico, conflitos e interesses envolvidos. A transcrição do texto foi realizada com os grifos nele existentes, o que enuncia o que o representante da Irmandade gostaria de comunicar. Para argumentar contra o tombamento da Igreja foi utilizada uma interpretação da legislação em vigor, estabelecida na criação da instituição e sua definição sobre o patrimônio histórico e artístico nacional. Na extensão da carta memorial justifica-se que por haver passado por diversas reformas a igreja não possuía um estilo arquitetônico específico que merecesse ser preservado. A questão da arquitetura da igreja foi utilizada para justificar igualmente a falta de beleza ou interesse público por um excepcional valor.



A carta, ao responder sobre a contrariedade ao tombamento, apresenta alegação dentro dos parâmetros conceituais do seu tempo, explicitando o que era considerado belo ou de interesse público. E que foi acatada quanto pertinente no laudo técnico realizado. Outro aspecto elucidado nas interlocuções do processo indeferido da Igreja da Penha é que desde o início do Sphan existiam disputas em torno dos bens patrimonializáveis, ou não, e seus porquês.

Mais uma alegação para a contestação referia-se à falta de recursos institucionais para arcar com a proteção do bem em questão e que seriam impertinentes. E uma última questão diz respeito a uma restrição aos direitos dos proprietários. Em ofício anterior, essa questão teve maior detalhamento, ao explicar sobre a importância do templo religioso para atender aos fiéis, que precisa por isso, de constantes reformas e que o possível tombamento poderia vir a ser um empecilho às necessidades do imóvel. Diante da argumentação realizada pela irmandade pedindo a impugnação do tombamento e vistoria técnica que reconheceu como pertinente o recurso da apresentação, o Conselho consultivo do Sphan resolveu indeferir o processo de tombamento.

Chama a atenção neste processo, que mesmo que os processos de tombamento fossem entendidos como meio de valorização e preservação de um bem imóvel, a estrutura eclesástica da Igreja recusa-se a esse procedimento com as devidas argumentações. A Igreja e Irmandade que a cuidavam já possuíam legitimidade social, não lhes parecendo necessária uma valorização pelo tombamento federal do bem. Pelo contrário, argumentaram que tal feito seria impedimento para as expectativas e projeções futuras da Igreja.

### **O processo de tombamento definitivo**

Em 1988, cinquenta anos após o processo de tombamento indeferido pelo Sphan, foi realizado tombamento provisório da Igreja da Penha pelo IRPH, tornando-se definitivo no ano de 1990. O documento de oitenta e duas páginas foi realizado pelo Departamento Geral do Patrimônio Cultural, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, sendo que, dessas, sessenta e sete compõem a ficha cadastral com: imagens, uma planta do imóvel, dados de localização e uma extensa descrição da situação do imóvel com suas condições, história local, dos festejos e da relevância da Igreja da Penha para a formação do bairro e até mesmo da cidade. Na sequência da parte descritiva, há algumas cartas e pareceres: a carta de pedido de tombamento datada de junho de 1988 diante dos dados que atestariam a relevância do bem; de outubro de 1989, um documento registrando a unanimidade na aprovação do tombamento pelo Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural; a aprovação do então prefeito Marcelo Alencar;



Decreto 9.413 de junho de 1990 sobre o tombamento definitivo da Igreja de Nossa Senhora da Penha de França; documento de quatro páginas com pedido de destombamento por parte da Irmandade de Nossa Senhora da Penha de França datado de dezembro de 1989 mediante o tombamento provisório; e finalmente uma carta de um conselheiro municipal de março de 1990 refutando o pedido da Irmandade.

A descrição que compõe a ficha cadastral é o material que endossa o tombamento da Igreja, portanto vale um olhar atento para as suas partes e ênfases. Há uma divisão em seções, sendo a primeira delas “situação e ambiência” com uma apresentação da localização da Igreja, com uma foto da fachada e desenho do entorno. Na sequência está a “descrição”, que, conforme o nome, descreve o imóvel, contendo subseções com detalhamento específico: fachadas laterais, fachada dos fundos, espaço interno e planta do templo. A última seção é o “histórico”, a parte mais robusta, contendo mais de quarenta páginas escritas e dezessete com fotos, dividida nas subseções: o bairro da Penha, a Igreja da Penha e a festa. A construção do histórico que compõe o processo embasa a compreensão da argumentação da “notável importância desse monumento religioso para a memória arquitetônica, histórica, religiosa, musical, para dizer no mínimo, da Cidade do Rio de Janeiro, quicá do Estado do Rio de Janeiro, ou até do Brasil.”

No histórico da Igreja da Penha, componente do processo do município do Rio de Janeiro consta a dificuldade de se obter informações, em decorrência ao acervo da Irmandade ser privado e não aberto à pesquisa. A respeito da dificuldade de pesquisa em arquivos privados, os religiosos têm a particularidade de que as ordens e / ou irmandades, que cuidam da história e memória das Igrejas que administram, possuem cada uma sua maneira de lidar e cuidar ou não do seu acervo. As instituições religiosas são privadas e têm autonomia para lidar com suas memórias e acervos. A religião católica cristã está dividida em muitas ordens, que foram detentoras da cultura escrita ocidental, dominante e colonial, por alguns séculos. Dentre elas, alguns grupos são mais dedicados ao estudo para a formação do seu corpo clerical ou se dedicam à missão evangelística pela educação. Estes costumam ter uma organização melhor dos seus acervos e disponibilidade para a pesquisa, contudo há sempre a questão de ser um acervo privado e suas muitas possibilidades de interferência.

Mediante as informações da ficha cadastral e a aprovação unânime pelo tombamento provisório, a Irmandade mostrou-se contra o procedimento, inclusive manifestando-se a respeito, pedindo o destombamento. Em duas páginas a Irmandade explicita suas “razões do destombamento”. Para aferir a primeira razão, pontuam que o objetivo de preservação do patrimônio artístico e



cultural da cidade, por parte da Secretaria Municipal de Cultura é louvável, porém isso deve ser feito quando há perigo de destruição ou ruína e de maneira voluntária ou compulsória. O que a Irmandade diz não ser o caso da Igreja, que não correria risco dos perigos, que ao longo dos anos foi muito bem cuidada por seus interessados e que a Secretaria não possuiria os recursos necessários aos seus cuidados. A segunda razão apresentada foi a de que frequentemente a Igreja precisava de reformas e não podia esperar a morosidade das burocracias de aprovação das instituições públicas para tal, o que alegavam que podia colocar em risco a Igreja da Penha. E acrescentaram a alegação, dizendo que o tombamento foi precipitado e não levou em consideração as peculiaridades do caso. Ao considerar o risco da não preservação do local, enfatizaram não ser plausível o tombamento pelo órgão municipal.

A resposta de um conselheiro, o que aparenta ter sido um documento interno de resposta à própria Secretaria Municipal de Cultura, sem indícios de que tenha sido enviadas respostas ao questionamento da Irmandade, há uma réplica às duas razões apresentadas. Em relação à primeira razão apresentada, alega haver uma compreensão equivocada sobre tombamento e explica o que busca tal medida institucional:

A razão do tombamento é bem outra. Esse ato administrativo tem por objetivo conservar a existência de qualquer bem móvel ou imóvel existente no país, cuja preservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico, e independentemente do estado de conservação em que se encontre, ou de ameaça de destruição ou ruína, por ato humano ou da natureza. A razão do tombamento é preservar, para as gerações futuras, a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, expressas em arquitetura, na literatura, na pintura, no artesanato, e nas mais variadas formas de manifestação cultural do ser humano. A Constituição Federal de 1988 valorizou o sentido da preservação, e vem contribuir para a eliminação do preconceito que ainda existe contra o tombamento.

Ainda sobre a primeira razão, há uma explicação de que não há dúvidas quanto ao bom cuidado da Irmandade a Igreja e que isso consta no documento realizado para avaliar a relevância do tombamento. Este mesmo serve, igualmente, para demonstrar a importância do monumento. A resposta à segunda razão do destombamento é sucinta e objetiva: “não há o que temer a burocracia da administração pública. Ela não é motivo para evitar a preservação e, no que diz respeito a licenciamento de obras, normas recentes simplificaram e tornaram mais ágil o procedimento.”

As considerações que são ponderadas no tombamento definitivo da Igreja de Nossa Senhora da Penha de França, no Decreto 9.413 de 21/06/1990: o valor cultural que representa congregando pessoas fiéis desde o século XVII; o templo de 1872 e suas escadarias estão ligados ao crescimento do bairro da Penha; marco



na paisagem urbana carioca onde se realizam festas tradicionais da cidade; e o parecer do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro.

### Considerações

Os dois processos de patrimonialização possuem informações importantes das relações e negociações sobre os tombamentos de bens em diferentes esferas públicas de proteção dos patrimônios. Primeiro, cinquenta anos de diferença entre os processos de tombamento remetem a temporalidades históricas diversas. O indeferimento ocorreu em meio a um governo ditatorial e o tombamento na efervescência da ampliação do conceito de patrimônio histórico e artístico nacional para o de patrimônio cultural da Constituição de 1988. Segundo, atrelado ao primeiro, há que se saber sobre os objetivos institucionais de cada órgão público, em sua esfera federal e municipal, e sua compreensão sobre o patrimônio. Terceiro, a relação entre público e privado são complexas nas negociações patrimoniais.

135

A partir dessas três considerações, proponho inquietações que podem vir a abrir possibilidades para pensar a relação das esferas municipal, estadual e federal, para o que atualmente entende-se por patrimônio cultural. No que se refere ao processo indeferido de 1938, ele seria representativo de um respeito aos detentores culturais, no caso a Irmandade de Nossa Senhora da Penha de França? Ou seria parte das negociações e opções políticas das relações de boas vizinhanças da época? Na conjuntura de um governo ditatorial, com Getúlio Vargas na presidência, haveria a preocupação com esse tipo de relação? Em relação ao processo de tombamento efetivado pelo município, quais foram as motivações do Departamento municipal para abrir o processo para tombamento da Igreja? Mesmo tendo uma negação advinda do processo de pesquisa para o tombamento e o pedido de destombamento, quais seriam os sentidos do pouco diálogo e da aparente pouca negociação ao conflito?

Durante as duas visitas realizadas à Igreja da Penha em 2019, foi possível observar a maneira que o pároco responsável pela igreja se dirigia a ela. Ele mencionou, com entusiasmo, o fato de a Igreja da Penha ter ascendido na hierarquia eclesiástica católica à categoria de Basílica, o que traria ao templo relevância internacional. A interlocução foi rápida, fazia parte de uma formalidade de cumprimentos. E para além disso, demonstrou preocupação com ajustes e reformas que são realizados com frequência.



No dia 16 de junho de 1935, por decreto de Sua Santidade o Papa Pio XI, a Igreja de Nossa Senhora da Penha foi agregada à Sacrossanta e Patriarcal Basílica de Santa Maria Maior de Roma. No dia 15 de setembro de 1966, o Cardeal Dom Jaime de Barros Câmara, então Arcebispo do Rio de Janeiro, elevou o templo sagrado de Nossa Senhora da Penha à categoria de Santuário Perpétuo.

No dia 31 de maio de 1981, o Cardeal Dom Eugênio de Araújo Sales, atendendo aos desejos de Sua Santidade o Papa João Paulo II, elevou o Santuário de Nossa Senhora da Penha à categoria de Santuário Arquidiocesano Mariano.

No dia 16 de junho de 2016, o Papa Francisco, atendendo aos pedidos do Cardeal Arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Orani João Tempesta, elevou o Santuário Arquidiocesano Mariano de Nossa Senhora da Penha à categoria de Basílica Menor.<sup>14</sup>

Levando em consideração os pronunciamentos da Irmandade nos dois processos de tombamento, estudando a história da Igreja posta no site institucional e a observação do pároco, há uma hipótese religiosa peculiar no caso. A proteção do patrimônio municipal ou federal remetem a uma referência cultural para a cidade e o país, o que parece divergir do intuito e esfera de reconhecimento buscado pela Igreja, que tem a ver com o lugar na hierarquia religiosa, que ultrapassaria as fronteiras brasileiras. Nas divisões organizacionais administrativas das igrejas católicas existem as que são dirigidas pelas irmandades às quais pertencem; as que fazem parte da cúria metropolitana, que reúne algumas igrejas a uma organização centralizada na catedral da cidade; e as que estão vinculadas a uma hierarquia direta com o Vaticano. A Igreja da Penha se enquadra nesta última, status de relevância que a Irmandade enfatiza com veemência. Entretanto, não há qualquer menção ao tombamento da Igreja da Penha pelo órgão municipal.

Mesmo que falando de processos de tombamento, interesses da Irmandade ou das políticas públicas patrimoniais, em primeiro lugar falamos de pessoas, dos seus símbolos de reconhecimento de memórias e sua história. Os registros são do processo de tombamento indeferido pelo Iphan e cinquenta anos depois o processo que levou ao tombamento da Igreja Penha realizado pelo município do Rio de Janeiro. Esses dois processos possuem elementos que permeiam as discussões sobre o patrimônio, como: para quem e a quem interessa que um bem seja patrimônio acautelado? Como a comunidade e sociedade do entorno se relacionam e veem este bem?

Finalmente, as questões em relação ao processo de tombamento da Igreja da Penha ajudam a fomentar e instigar as observações sobre os patrimônios, seus detentores culturais e a quem o bem interessa. Afinal, a preservação do patrimônio só é possível pela sua capacidade de representar ou não as populações a ele relacionadas.





### Notas e Referências Bibliográficas

<sup>1</sup> GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

<sup>2</sup> GONÇALVES, 2009, p. 31.

<sup>3</sup> GONÇALVES, 2009, p. 32.

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: sobre literatura e história cultural**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>5</sup> NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, n. 10, págs.7-28, dez. 1993.

<sup>6</sup> GONÇALVES, José Reginaldo Santos. As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. In: TAMASO, I.M.; LIMA FILHO, M.F. (orgs.) **Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos**. Brasília: ABA, 2012.

<sup>7</sup> A experiência vivida pelo capitão Baltazar, que proporcionou a construção da Igreja da Penha possui algumas versões. Uma delas, encontra-se no site da Basílica da Penha e menciona que capitão Baltazar estaria subindo o Penhasco para ver suas plantações, quando foi atacado pela serpente e ao clamar por socorro a Nossa Senhora surgiu o lagarto inimigo das serpentes.

<sup>8</sup> Segundo dados obtidos no web site da Igreja, a senhora Maria Barbosa conseguiu engravidar e dar à luz a um filho, após pedido feito a Nossa Senhora da Penha, na Igreja no ano de 1817.

<sup>9</sup> As informações do parágrafo compreendem um resumo dos dados contidos na pesquisa histórica realizada para o tombamento da Igreja da Penha pelo município do Rio de Janeiro. O documento de 82 páginas, acessado para fins da pesquisa acadêmica, apresenta tais referências na folha 13.

<sup>10</sup> Idem nota 9, estando tais informações contidas na página 31.

<sup>11</sup> Coluna de Luiz Antonio Simas, datada de 12/10/2017 na seção de Cultura do jornal O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-penha-no-centro-do-mundo-21938867> Acessado em: 23/03/2021.

<sup>12</sup> FACINA, Adriana; PALOMBINI, Carlos. O patrão e a padroeira: momentos de perigo na Penha, Rio de Janeiro. **MANA** 23(2): 341-370, 2017 – DOI <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442017v23n2p341>

<sup>13</sup> FACINA; PALOMBINI, 2017, p. 358.

<sup>14</sup> Disponível em: (<https://www.basilicasantuariopenhario.org.br/historia-de-nossa-senhora-da-penha>)

Artigo enviado para publicação: **15.08.2022**

Artigo aceito para publicação: **13.12.2022**



## A Imaterialidade do Patrimônio Arquitetônico: um olhar sobre a Basílica Menor do Santíssimo Salvador em Campos dos Goytacazes, RJ | Thaís Almeida

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU no Instituto Federal Fluminense Campus Campos-Centro | thaiscfalmeida@gmail.com

[<http://lattes.cnpq.br/2284185389231987> | <https://orcid.org/0000-0002-4211-9275>]

**Resumo:** A relevância do patrimônio arquitetônico se atribui por seu valor material, e sobretudo, por seu valor intangível. Dessa forma, a preservação de um acervo edificado perpassa por suas características imateriais representadas pela contextualização da história, além do valor afetivo, cultural, ideológico e, por vezes, político. Desse modo, este trabalho visa discutir a imaterialidade do patrimônio edificado através da sua atribuição de valor, em especial, a Basílica Menor do Santíssimo Salvador, localizada na cidade de Campos dos Goytacazes, no estado do Rio de Janeiro. Além de demonstrar a importância do objeto de estudo junto ao meio que está inserido. Assim sendo, se pretende apresentar as causas materiais e imateriais da valorização desse bem. Logo, para se realizar esta pesquisa se desenvolveu a revisão bibliográfica e histórico-documental por meio de autores como Cullen (1969), Choay (2014), Ruskin (2008), Halbwachs (1990) e Prata (2018). Portanto, se conclui que a imaterialidade estabelecida pela valorização atribuída por diversos grupos sociais em diferentes contextos temporais estabelece um Patrimônio Arquitetônico junto ao meio por gerações.

**Palavras-chave:** imaterialidade; valorização do patrimônio; patrimônio arquitetônico.

**Abstract:** The relevance of architectural heritage is attributed to its material value, and above all, to its intangible value. In this way, the preservation of a built collection permeates its intangible characteristics represented by the contextualization of history, in addition to the affective, cultural, ideological and, sometimes, political value. Thus, this work aims to discuss the immateriality of the built heritage through its attribution of value, in particular, the Basílica Menor do Santíssimo Salvador, located in the city of Campos dos Goytacazes, in the state of Rio de Janeiro. In addition to demonstrating the importance of the object of study along with the environment in which it is inserted. Therefore, it is intended to present the material and immaterial causes of the valorization of this good. Therefore, in order to carry out this research, a bibliographic and historical-documentary review was developed through authors such as Cullen (1969), Choay (2014), Ruskin (2008), Halbwachs (1990) and Prata (2018). Therefore, it is concluded that the immateriality established by the valorization attributed by different social groups in different temporal contexts establishes an Architectural Heritage next to the environment for generations.

**Keywords:** immateriality; equity appreciation; architectural heritage.



## Introdução

A construção social do conceito de patrimônio arquitetônico se desenvolveu, *a priori*, sob a ótica da história da arquitetura e, conseqüentemente, da sociedade. Assim, esse termo valida sua relevância como instrumento de grande significado para compreensão da relação do sujeito com o meio habitado. Isso porque esse espaço envolve fragmentos formadores que são representados por manifestações culturais, sociabilidade, construções, espaços livres públicos e privados, pessoas e todo relacionamento que compõe essa ambiência.

Devido à pluralidade que abarca essa etimologia, se observa o patrimônio em diversas abordagens que compreendem tanto sua materialidade, quanto a sua imaterialidade através de narrativas, histórias, memórias e políticas. Nesse sentido, a definição de patrimônio histórico abrange os frutos de toda coletividade, pois se constitui como “um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum”<sup>1</sup>.

Visto isso, a Constituição Federal de 1988 ampliou o conceito de Patrimônio Histórico e Artístico para Patrimônio Cultural Brasileiro com a finalidade de trazer a ampla abordagem desse termo e, assim, incluir os Patrimônios Imateriais. Onde o Artigo 216 define como bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”<sup>2</sup>.

Nesse momento, se observa a ampliação do conceito de patrimônio, além da necessidade de expansão da política de preservação por meio da valorização da sociedade a qual esse bem se destina. Ou seja, assim se destaca a carência por maior envolvimento da população para proteção do patrimônio cultural por meio da atribuição de valor segundo o interesse coletivo que advém da memória, identidade e reconhecimento social por meio do uso.

Desse modo, através da discussão proposta por Coelho (2021)<sup>3</sup> tendo como base o conceito de patrimônio como herança, cultura, criação e produção de um grupo social no espaço e tempo, se compreende “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”<sup>4</sup>. Assim sendo, esse “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”<sup>5</sup>.

A herança cultural constituída por bens materiais e imateriais que transmite valores simbólicos e intangíveis para uma dada comunidade, representa



a memória que foi valorizada ao longo do tempo. Isso porque essa comunidade tende a deixar marcas na ambiência onde vive, de maneira a identificar a sua memória individual e coletiva materializando assim, nesses locais, a sua identidade, sua tradição e seu costume.

O patrimônio cultural, em especial, o exemplar edificado se solidifica como um marco temporal no meio habitado. Assim Ruskin (2008)<sup>6</sup> considera que continuaríamos vivos sem a arquitetura, no entanto, não poderíamos nos lembrar. Nesse contexto, a importância do patrimônio arquitetônico se atribui por seu valor material e, sobretudo, se configura também por seu valor imaterial. Dessa forma, a preservação desse bem atravessa características imateriais representadas pela contextualização da história, além do valor afetivo, cultural, ideológico, religioso e, por vezes, político.

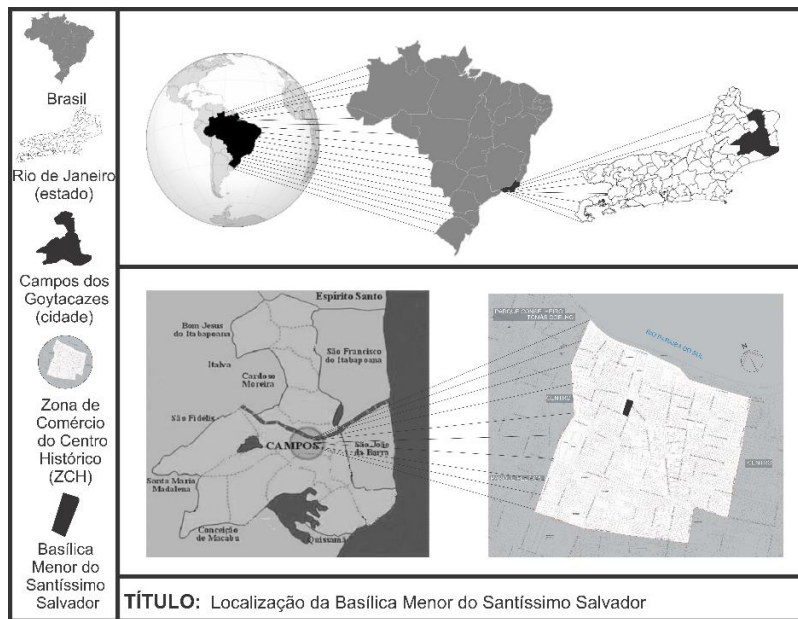
Nessa realidade, o patrimônio arquitetônico se apresenta como parte da herança cultural de uma população. Isso porque tem por vocação narrar parte da história local e, portanto, preservar por gerações a memória coletiva<sup>7</sup> dos seus cidadãos. Assim, preservar uma obra arquitetônica, além de ser um ato físico, é também uma maneira de proteção da identidade local.

140

A sua valorização conduz ao pertencimento, pois, além de se possibilitar a valorização da própria cultura, também se estimulam os usos econômicos e sociais. Logo, a preservação de um patrimônio cultural está estritamente conectada aos valores que lhe são atribuídos através do uso e relacionamentos embutidos nesse bem de valor cultural, histórico e social. Sobre isso, Meneses (2009)<sup>8</sup> confirma essa teoria em:

Aqui está, pois, o coração de nosso problema: falar e cuidar de bens culturais não é falar de coisas ou práticas em que tenhamos identificado significados intrínsecos, próprios das coisas em si, obedientemente embutidos nelas, mas é falar de coisas (ou práticas) cujas propriedades, derivadas de sua natureza material, são seletivamente mobilizadas pelas sociedades, grupos sociais, comunidades, para socializar, operar e fazer agir suas ideias, crenças, afetos, seus significados, expectativas, juízos, critérios, normas, etc., etc. – e, em suma, seus valores. Só o fetiche (feitiço) tem em si, por sua autonomia, sua significação. Fora dele, a matriz desses sentidos, significações e valores não está nas coisas em si, mas nas práticas sociais. Por isso, atuar no campo do patrimônio cultural é se defrontar, antes de mais nada, com a problemática do valor, que ecoa em qualquer esfera do campo<sup>9</sup>.

Diante disso, este trabalho objetiva discutir a imaterialidade do patrimônio edificado através da sua atribuição de valor, em especial, a Basílica Menor do Santíssimo Salvador, localizada na Zona de Comércio do Centro Histórico da cidade de Campos dos Goytacazes, situada no estado do Rio de Janeiro (Figura 1). Local com aglomeração de comércio e serviços de baixa verticalidade, “condicionada à presença de bens tombados, para qual deve estimular o uso residencial e o uso misto da edificação”<sup>10</sup>.



[Fig. 1] Localização do Centro Histórico de Campos dos Goytacazes - Elaborado pela autora, 2022 – 12,34 x 16,04cm – Campos dos Goytacazes/RJ.

Além disso, este estudo visa demonstrar a relevância do objeto de estudo junto ao meio em que se situa. Visto ser a primeira igreja formada no município, além de representar o padroeiro local denominado Santíssimo Salvador e, principalmente, por seu histórico de usos continuados através dos séculos. Assim sendo, se pretende apresentar as causas materiais e imateriais da valorização desse bem, seja pelo fato de representar parte do acervo neoclássico local, como por se constituir através de aspectos ideológicos, políticos, culturais e religiosos.

Para se realizar este estudo se desenvolveu a metodologia baseada na revisão bibliográfica e histórico-documental por meio da relação do patrimônio e sua valorização com autores como Choay (2017)<sup>11</sup>, Ruskin (2008)<sup>12</sup> e Prata (2018)<sup>13</sup>. De maneira que o artigo se estruturou em três tópicos, além do resumo, introdução e referências com as fontes citadas ao longo do texto.

No primeiro tópico intitulado “A valorização do Patrimônio Arquitetônico”, se faz uma breve abordagem histórica sobre a valorização do Patrimônio Edificado sob distintas óticas. Assim, se embasou esta pesquisa por meio de autores como Choay (2017)<sup>14</sup>, Almeida e Ferreira (2022)<sup>15</sup> e Hall (2006)<sup>16</sup>.

No segundo tópico, “A imaterialidade da Basílica Menor do Santíssimo Salvador”, tem-se uma breve contextualização histórica do objeto de estudo, além de destacar seu valor intangível em variáveis instâncias. Para isso, se fundamentou este estudo em autores como Prata (2018)<sup>17</sup>, Feydit (2004)<sup>18</sup> e Mendes; Veríssimo; Bittar (2010)<sup>19</sup>. Por fim, se apresenta a conclusão, através da síntese da discussão alcançada por meio deste artigo, como fechamento do presente trabalho.



### A valorização do Patrimônio Arquitetônico

A etimologia de patrimônio deriva do termo grego “*pater*”, que significa “pai” ou “antepassado”, e “*nomos*”, definido como costumes de um povo. Desse modo, patrimônio se concebe como herança de uma sociedade em suas inúmeras instâncias temporais. Entretanto, essa conceituação e valorização desse bem como herança de uma determinada população foi advinda somente após um extenso período de perdas, pois não se havia o hábito de preservar.

A preservação, assim como a valorização do patrimônio surgiu de forma aleatória através de Átalo I, rei de Pérgamo, que colecionava objetos gregos, e com Átalo II, que valorizava objetos antes considerados banais em Roma. Com isso, se verificou em Roma o nascimento simbólico da obra de arte junto à sua valorização. Ademais, se observa a reutilização como requisito para possibilitar a eficácia da preservação<sup>20</sup>.

Visto isso, “no século VI, a atitude do papa Gregório I é exemplar. Em Roma toma a si a tarefa de manutenção do parque imobiliário e pratica uma política de reutilização”<sup>21</sup>. Da mesma forma se sucedeu com o Palácio Imperial de Treves que teve seu uso transformado em Catedral, e com o Templo de Augusto e Livia reutilizado como Igreja de Notre-Dame-de-la-Vie<sup>22</sup>.

Na Europa Erudita, somente no século XVII e XVIII se institucionalizou por meio do Museu a conservação material de artefatos. Entre os séculos XVI e XIX se deu o inventário de inúmeros objetos do Museu de Papel, a partir disso, houve também a adoção de dois importantes inventários: monumental, que incluía templos, teatros e anfiteatros; e equipamentos públicos, com estradas, aquedutos, dentre outros<sup>23</sup>.

Observa-se, então, que esse esforço para preservação decorre da percepção da valorização do patrimônio para construção da história, pois “o testemunho das antiguidades é superior ao do discurso, tanto por sua confiabilidade quanto pela natureza de sua mensagem”<sup>24</sup>. Diante disso, Ruskin (2008)<sup>25</sup> também considera a confiabilidade do patrimônio edificado como narrativa construída de forma a questionar “Não seria uma tal obra melhor que mil histórias?”

A conservação realizada, nesse momento, tinha como foco inventários documentais com representações gráficas da obra. Com a Revolução Francesa, além dessa conservação iconográfica passou a se estabelecer a conservação material do patrimônio arquitetônico. Assim, de acordo com Choay (2017)<sup>26</sup>, com essa Revolução houve alargamento do vandalismo patrimonial arquitetônico local, isso porque a população burguesa via essas edificações como símbolo do absolutismo francês. No entanto, em resposta a essa destruição se verificou a



necessidade de proteção do patrimônio local e assim se atribuiu o início da conservação física da obra, como também a ressignificação de usos e funções de forma gradual.

Para Choay (2017)<sup>27</sup>, a valorização do patrimônio se atribui através do belo e econômico que se realiza por meio do uso da obra, além da restauração e conservação. Ou seja, a preservação se realiza para a reutilização qualificada de um bem. Dessa forma, através da apropriação mediante usos educativos, científicos ou práticos se dá a valorização do patrimônio edificado. O anfiteatro de Nîmes e a ponte de Gard, por exemplo, “deram à França lucros que superam o custo que tiveram para os romanos”<sup>28</sup> e assim se atribuiu o valor econômico por meio do turismo.

Além disso, se atribuiu a conceituação do monumento como obra de arte através dos historiadores que estudavam esses bens históricos no período Renascentista. Com o Romantismo se notou uma iconização supletiva, que “enriquece a percepção concreta do monumento histórico pela mediação de um prazer novo”<sup>29</sup>. Sobre isso, se observa que os “monumentos e edifícios antigos, que se tornaram contrapontos necessários das paisagens naturais e rurais ou dos panoramas urbanos, acolhiam novas determinações: implantação, pátina, formas fantasmagóricas, signos de um novo valor pitoresco”<sup>30</sup>.

A valorização do patrimônio arquitetônico se deu em distintas faces, seja pelo uso, pelo valor histórico, artístico ou econômico. Dessa forma, a valorização desse bem se atribuiu, sobretudo, pela sua reutilização e contextualização da obra junto ao meio em que foi erguida, pois “a narrativa construída conta a história de uma sociedade e assim tem o caráter fundamental quanto à preservação da identidade local”<sup>31</sup>.

Cabe ressaltar que a identidade cultural se refere ao significado atribuído quando um determinado grupo social compartilha valores e costumes, assim, se estabelecem os patrimônios locais. Desse modo, “o conceito de identidade implica o sentimento de pertença a uma comunidade imaginada, cujos membros não se conhecem, mas partilham importantes referências comuns: uma mesma história, uma mesma tradição”<sup>32</sup>. Ou seja, identidade local se desenvolve por meio de tradições, ações habituais e padrões de uma sociedade, onde, a arquitetura se concebe como marco do passado, de maneira a constituir parte da memória social e da identidade cultural dos cidadãos locais. Nesse contexto, o passado rememorado por meio da arquitetura histórica se apresenta como solidificação da identidade local.

Nota-se, assim, que o sujeito “tem em todos os momentos a percepção da sua posição relativa, sente a necessidade de se identificar com o local em que se encontra, a esse sentido de identificação, por outro lado, está ligado a percepção



de todo o espaço circundante<sup>33</sup>. Logo, a proteção de um patrimônio edificado se conecta à percepção de seu valor material e imaterial diante do contexto em que está inserido.

A valorização se atribui, principalmente, pelo sentimento de pertencimento advindo do envolvimento da população com o patrimônio arquitetônico e com todo o meio em que esse está inserido. Por conta disso, a arquitetura e “o exterior não pode ser apenas um salão para expor peças individuais como se fossem quadros numa galeria. Terá de ser um meio destinado ao ser humano na sua totalidade, que o poderá reclamar para si, ocupando-o [...]”<sup>34</sup>. Verifica-se, desse modo, a “arte do relacionamento”<sup>35</sup> da sociedade através da apropriação do espaço em sua totalidade.

Compreende-se, nesse sentido, o patrimônio edificado como uma narrativa construída que se apresenta como expressão da memória coletiva de uma sociedade, e como tal, sua proteção, ressignificação dos usos e real valorização se mostra como fundamental importância. Assim, se deriva a memória coletiva através da prática do relacionamento do ser humano com o outro e com o meio que situa o exemplar arquitetônico. Isso porque, para Halbwachs (1990)<sup>36</sup>, todas as ações coletivas podem ser consideradas espacialmente, pois toda memória coletiva acontece em um determinado contexto espacial.

O espaço urbano formado pela paisagem, bens móveis e imóveis, especialmente a arquitetura, estruturam uma narrativa a qual se pode “ler”, para assim compreender seu sentido, o local e o lugar do próprio indivíduo. A arquitetura histórica transmite a sensação de permanência e estabilidade, por conta disso os acervos edificados são marcados pela convivência de determinados grupos, portanto, se tornam uma reunião de todos elementos da vida social e seu valor passa a ser inestimável para cada um que se relaciona nesse *locus*.

Nesse contexto, a construção da memória dos lugares por meio do patrimônio arquitetônico pode ser compreendida “como um processo dinâmico da própria rememoração”<sup>37</sup> do passado histórico. Assim, essa recordação possibilita a produção um novo sentido e uma nova função para um local antes atribuído com significados diferentes, por exemplo, de forma a perpetuar essas construções por gerações através da atribuição de significados.

Os patrimônios edificados, então, se configuram como “Lugares de Memória”<sup>38</sup>, atribuídos com o papel de gerar o reconhecimento e identidade social local. Segundo Nora (1993)<sup>39</sup>, os lugares de memória se apresentam sob três características: material, funcional e simbólica. A característica material se refere a seus atributos físicos, ou seja, sua valorização estética. Funcional, devido a transmissão da memória, ou melhor, contextualização histórica. Por fim, simbólico, pois o que é simbólico e significativo para um dado grupo social, pode





não ser para outro. Assim, se pode afirmar que a atribuição de valor de um bem cultural ocorre por meio de seus aspectos materiais, funcionais e simbólicos.

Há a compreensão, dessa forma, que “o caráter de uso é determinante para a preservação do patrimônio cultural, sendo imprescindível estabelecer funções e relações que se conectem com a comunidade que usufrui dessa edificação”<sup>40</sup>, para assim se conceber a valorização em sua plenitude. Assim, a atribuição de valor ocorre, principalmente, por meio de suas características intangíveis representadas por determinada ideologia ou política, religião, cultura ou afetividade que transmitem a sensação de pertencimento a um grupo social.

Um bem valorizado devido à sua ideologia ou política por vezes representa a soberania do Estado diante da sociedade, de forma a demonstrar o autoritarismo e a modernização impostos por meio de políticas públicas, por exemplo. Nesse contexto, se destaca a série de desmontes que ocorreram na gestão de Pereira Passos na cidade do Rio de Janeiro a fim de transformar a arquitetura e todo meio a partir de “reformas facetadas com caráter de saúde pública”<sup>41</sup> para gerar a “expulsão de grande massa da população menos solvável”<sup>42</sup> como forma de controle social.

145

Toda a arquitetura que foi advinda desse período representou também a ideologia do autoritarismo do Poder Executivo local. Além de representativas de uma política autoritária e ideológica, essas edificações exerceram o poder monumental sobre o meio ao estabelecerem estilos arquitetônicos hegemônicos de modernidade sobre o local. Já a arquitetura religiosa se apresenta como um acervo valorizado devido à representatividade da religião de determinada sociedade e, assim, esse bem se configura ao longo da história de maneira a perpetuar no cenário urbano a espiritualidade herdada por aquela população.

Por outro lado, se nota uma grande diversidade religiosa possibilitada pela globalização e, assim se observa em muitos casos, a redução do significado de arquiteturas representativas do cristianismo, por exemplo. Nesse sentido, inúmeros espaços que foram utilizados no passado com a função de culto para somente uma religião, hoje se tornaram ambíguos de maneira a denotar a espiritualidade de forma heterogênea. Desse modo, esses espaços garantem sua valorização através de gerações por meio da dúplice polaridade da obra<sup>43</sup>.

A arquitetura vernacular faz parte da expressão cultural local e, desse modo, se mostra como um exemplar valorizado devido à representatividade cultural, além de demonstrar “sua capacidade de atender aos valores e necessidades das sociedades que as construíram”<sup>44</sup> através do uso de técnicas e materiais acessíveis para aquela população. Logo, a valorização desse bem se realiza por meio da facilitação da inclusão do mesmo às práticas cotidianas locais, de maneira a promover seu uso e qualificação por meio do saber fazer local.



Para mais, a valorização de um patrimônio ocorre também pela representatividade do pertencimento da população por meio da afetividade, pois “o que a memória ama, fica eterno”<sup>45</sup>. Nessa perspectiva, a memória se configura como elo do passado com o presente e permite dar continuidade em um futuro promissor. Através da rememoração do passado, a memória atua de maneira a atender as necessidades de uma determinada sociedade, seja pelo social e viver em grupo, como pelo significado e, conseqüentemente, construção do afeto. Dessa maneira, a edificação histórica se configura por gerações através dos usos e significados atribuídos pela sociedade.

Ademais, se sabe que o conceito de lugar se concebe como “espaço dotado de significado e carga simbólica” e também “um espaço vivido”<sup>46</sup>. A arquitetura histórica, além de ser produto da sociedade, se atribui como lugar somente quando é preenchida com significados, símbolos e práticas sociais por meio da vivência do cidadão. Ou seja, quando é valorizada sob âmbitos tangíveis e intangíveis representados pela atribuição de valor por inúmeros grupos sociais com variáveis significados e representações culturais.

Portanto, a valorização do patrimônio edificado, além de sua materialidade se verifica, sobretudo, através de causas intangíveis supracitadas, de maneira a perpetuar o uso e o sentimento de identificação social de variados grupos sociais sobre essa obra material atribuída por valores materiais e imateriais. Nessa realidade, a valorização se apresenta de forma completa quando a existência da arquitetura histórica se justifica não somente por ser representativa de um estilo arquitetônico, mas principalmente, por se aderir ao meio e se contextualizar à sociedade como um lugar preenchido por significados, simbolismos e vivência.

### **A imaterialidade da Basílica Menor do Santíssimo Salvador**

O patrimônio cultural se concebe em duas vertentes representadas pelos bens materiais e imateriais, em que ambas representam a cultura, memória e identidade de uma determinada sociedade. Os patrimônios materiais são os bens físicos e se classificam em: Histórico; Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; de Belas Artes; e das Artes Aplicadas. Apresentam-se como cidades históricas, sítios arqueológicos e paisagísticos, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, fotográficos, dentre outros.

Os patrimônios imateriais são representados pelos bens intangíveis, se manifestam como práticas da vida social. Representados por saberes, ofícios e modos de fazer, celebrações, danças e outras formas de expressão musical, lúdica, cênica, plástica, entre outros. Como patrimônios materiais do Brasil, têm-se os centros históricos das cidades de São Luís do Maranhão, Ouro Preto e



Diamantina, além de paisagens naturais como o Corcovado e o sítio arqueológico no Parque Nacional Serra da Capivara, no Piauí e mais. Como bens imateriais, no Brasil, se apresentam o samba de roda do recôncavo baiano, o frevo, a capoeira e outros.

De igual forma se verifica na cidade de Campos dos Goytacazes através de seu Patrimônio Cultural diversificado. Se pode citar como patrimônio material, o Canal Campos-Macaé, Coreto da Praça Barão do Rio Branco, Hotel Amazonas, Museu Histórico, entre outros. Como Patrimônio imaterial se tem o modo de fazer o doce chuveiro, a Cavalhada de Santo Amaro, a dança popular Mana-Chica do Caboio e muito mais.

A preservação e valorização do patrimônio cultural, seja o material ou o imaterial, advém da compreensão do passado e do comportamento da sociedade, além de se intensificar o pertencimento e identificação social dos habitantes com o seu próprio lugar. Mesmo com a setorização do patrimônio cultural em tangível e intangível, se observa que até no patrimônio material há imaterialidade. E a imaterialidade desse, denota a sua verdadeira relevância dentro do cenário o qual esse bem foi destinado.

147

Nesse contexto, a importância da conservação do patrimônio cultural parte do princípio da atribuição de valores. Essa valorização pode ser realizada pela comunidade ou pelo Poder Executivo, de modo que a preservação se fundamentará nesse entendimento dos valores locais. Compreende-se, assim, que o patrimônio possui um valor artístico relativo, pois seu valor “não repousa na memória e sim em valores presentes”<sup>47</sup>. Ou seja, seu valor está alinhado aos significados e símbolos incutidos no tempo presente para a comunidade da qual o bem faz parte.

A valorização de um Patrimônio Arquitetônico ocorre devido às suas características tangíveis e intangíveis, como já esclarecido. Nessa realidade, tem-se o objeto de estudo representado pela Basílica Menor do Santíssimo Salvador tombada no Decreto nº 149 de 2008 pelo Conselho de Preservação do Patrimônio Arquitetônico Municipal de Campos dos Goytacazes (COPPAM) – órgão localizado no Norte Fluminense.

Através do histórico de usos ao longo dos séculos, essa arquitetura garante sua valorização material pelo fato de, atualmente, representar o neoclassicismo, e imaterial devido às suas características intangíveis representadas pelo valor religioso, ideológico, político, cultural, afetivo e pela contextualização histórica. Dessa forma, as relações sociais segundo a prática religiosa favoreceram a sua valorização pela constância dos usos e territorialidade do seu poder imposto pela monumentalidade de sua obra.



Pode-se afirmar que a Basílica Menor faz parte do Patrimônio Cultural de Campos dos Goytacazes que pertence à circunscrição eclesiástica da Igreja Católica Apostólica Romana. Sobre isso, sabe-se que durante a Idade Média a Igreja Católica se tornou “praticamente a única instituição multinacional organizada. Passou a usufruir de *status* inquestionável diante da sociedade que lhe reconhecia diversas formas de poder, principalmente moral e espiritual”<sup>48</sup>.

Nessa realidade, se instala essa Igreja na Villa de São Salvador, local que futuramente se expandiu e fora denominado como município de Campos dos Goytacazes. No ano de 1677, essa igreja se caracterizava como uma arquitetura modesta formada por paredes de entulho e teto de palha, além disso, nesse período se situou onde hoje abriga a Igreja de São Francisco, no perímetro da Zona de Comércio Principal. Uma das primeiras construções desse *locus* e que tinha por objetivo denotar a autoridade da Igreja Católica sobre o espaço dominado.

Nesse viés, após a restauração do trono português em 1640 e a expulsão dos holandeses em 1654, a Coroa portuguesa voltou sua atenção para o Brasil. “Com este renovado interesse, as pequenas capelas e igrejas, agregadas aos alojamentos precários, transformaram-se em grandiosas construções, com fachada cuidadosamente elaborada e interiores requintados”<sup>49</sup>. Assim, “instalações antigas, que se encontravam em precárias condições, foram reformadas e ampliadas”<sup>50</sup>.

A composição de suas fachadas demonstrava o poder de Portugal sob a colônia, de maneira a denotar a territorialidade religiosa, econômica e política. Dessa forma, a até então Matriz da Villa de São Salvador (Campos) adquiriu sua nova sede em estilo barroco no ano de 1745, ao lado da Capela dos Passos<sup>51</sup>, conforme expresso na **Figura 2**.



[Fig. 2] Igreja do Santíssimo Salvador em estilo Barroco – Historiar, 2009<sup>1</sup> - 9,03 x 16,05cm – Campos dos Goytacazes/RJ.



O edifício passou por reformas nos anos de 1824, 1861 e 1879, onde, no ano de 1924 a Matriz foi elevada à categoria de Catedral Diocesana. E em 1928 “foi praticamente demolida e reinaugurada em 1935”<sup>52</sup>, já carregando o estilo neoclássico. Essa reinauguração se deu para comemorar o centenário da cidade e, em 1965, o Papa Paulo VI elevou a Catedral do Santíssimo Salvador à categoria de Basílica Menor<sup>53</sup>.

Como representativa do catolicismo na região, essa igreja corrobora a ideia de um Deus criador. Por meio de sua estética, essa obra se apresenta como simbolismo de fé. Assim, suas torres direcionadas ao céu indicam o lugar que seus fiéis almejam alcançar. Com seus degraus que conduzem a grandes portas se simboliza a caminhada ao sagrado espiritual. A sua cúpula, em alguns casos, pode representar a abóboda celeste que acolhe e abriga a criação do Divino<sup>54</sup>.

Seus aspectos ornamentais e arquitetônicos, dessa forma, transmitem a sensação de segurança, abrigo e transcendência no Divino espiritual. Sobre isso, se destaca que: “[...] as diversas características adotadas pelo cristianismo durante todos esses séculos para o culto a divindade estiveram relacionadas com a busca ao transcendente”<sup>55</sup>. A atribuição desse valor religioso contribuiu com a criação de símbolos e significados, seja em sua ambiência interna ou na configuração desse diante do meio que está inserido.

Configura-se como expressão da fé cristã por meio de sua arquitetura e também por possibilitar manifestações religiosas em seu interior e no seu entorno. A partir da Festa Anual do Padroeiro da cidade, o Santíssimo Salvador, se observa esse culto ao Divino, de forma a denotar a identificação social por grande parte da sociedade local. Além disso, a sua localização na área central da cidade garante a facilidade de acesso da população de distintos bairros, de maneira a também facilitar a identificação social por meio disso.

A Basílica menor é um símbolo que se destaca na paisagem da cidade e, conseqüentemente, a identidade social e cultural da religião católica também ganha evidência nesse território pela expressividade de sua arquitetura. Torna-se um símbolo atribuído de múltiplos significados para variados sujeitos, sejam religiosos ou não religiosos, de maneira a interferir também na valorização simbólica, ideológica e na cultural local.

A Basílica Menor do Santíssimo Salvador é vista como símbolo de Campos dos Goytacazes e, nesse sentido, se perpetua também como símbolo ideológico municipal e assim se faz presente no cotidiano de maior parte da população campista. Através de sua configuração tangível ou intangível, essa se concebe por meio de símbolos e significados. Onde, boa parte da sociedade local



afirma que a Igreja, além de representar a religião católica, expressa também as relações políticas e, dessa forma, se torna um símbolo monumental admitido e respeitado pelos cidadãos locais.

Além disso, se sabe que a arquitetura é um produto do ser humano, tal como uma produção cultural. Nesse sentido, “a atividade “arquitetura e urbanismo” passou a ser considerada “cultura” pelo governo federal a partir de 2010, quando aconteceu a 2ª Conferência Nacional de Cultura do Ministério da Cultura (MinC)”<sup>56</sup>. Assim sendo, a Igreja do Santíssimo Salvador se configura na cidade de Campos dos Goytacazes como expressão cultural local.

A arquitetura é o legado dos antepassados de uma dada sociedade, assim essa obra se constitui como produção histórica. Essa produção pode ser típica e regional, como a arquitetura vernacular. Ou pode ser advinda de culturas imigrantes, como é o caso da cultura portuguesa e francesa que ocuparam as terras brasileiras e, em contrapartida, compartilharam sua cultura, em especial, a arquitetônica. Nesse contexto, a arquitetura da Basílica do Santíssimo Salvador e todo o meio que compõe seu entorno fazem parte da formação cultural campista.

Nessa realidade, o reconhecimento social advindo da expressão dessa arquitetura no município campista corrobora com a identidade cultural local através da relação do indivíduo com o outro ou com meio. Isso porque, “a identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e mundo público”<sup>57</sup>.

Assim, essa obra alcança sua valorização cultural por ser indissociável da vivência local. Torna-se necessária para a compreensão e contextualização do ser humano diante dos espaços utilizados pelo mesmo. Pois desde a habitação até as ambiências públicas e sociais dos espaços da cidade, a arquitetura e todo entorno se configuram como indicadores culturais de uma civilização, em especial, a campista.

Ademais, se compreende que a arquitetura se desenvolveu junto com a evolução do ser humano e suas práticas sociais com o próximo e com o espaço geográfico. A partir do desenvolvimento das sociedades, se desenvolviam também os materiais, técnicas e estilos. Logo, “a história da arquitetura está diretamente relacionada à evolução humana. A arquitetura passou a existir quando o homem começou a construir para se proteger de predadores e dos fenômenos naturais”<sup>58</sup>.

Além disso, “novas demandas sociais (como o crescimento das civilizações, a necessidade de interligação entre cidades, o abastecimento de água, a consolidação de crenças religiosas) ou mesmo a simples busca por formas agradáveis aos olhos” fizeram com que as civilizações evoluíssem junto as suas



técnicas construtivas, de maneira “a buscar novos materiais, novas ferramentas e técnicas de construção”<sup>59</sup>.

A arquitetura, então, narra a história de determinada civilização. Assim como as diferentes abordagens de estilos arquitetônicos na Basílica Menor do Santíssimo Salvador permitiram que essa obra pudesse transmitir a história da população campista em inúmeros momentos históricos. Desse modo, essa construção garantiu sua valorização por meio da contextualização histórica local em diversas instâncias temporais.

Cabe destacar que desde a sua instalação, como também por meio da evolução de sua construção através de diversos estilos arquitetônicos, até os dias atuais como parte do acervo neoclássico, essa obra transmite autoridade e representatividade junto ao meio que se situa, ou seja, na Praça Principal da cidade, conforme sua evolução demonstrada na **Figura 3**.



[Fig. 3] *Evolução da Basílica Menor do Santíssimo Salvador* – Historiar, 2009<sup>1</sup>; 2017<sup>1</sup>.  
Modificado pela autora, 2022 - 7,86 x 15,94cm – Campos dos Goytacazes/RJ.

Sabe-se, assim, que o estilo neoclássico foi inspirado na arquitetura greco-romana, além de representar “uma reação aos excessos formais e decorativos do Barroco tardio e do Rococó”. Desse modo, a sua estrutura arquitetônica se caracteriza “pelo emprego de formas geométricas puras, ênfase nos contornos sem quebras de unidade volumétrica, sobriedade, estudo metucioso de proporções e uso das ordens clássicas”, destaque nas pilastras, escadarias e frontões quase sempre triangulares<sup>60</sup>, como é o caso da Basílica Menor do Santíssimo Salvador.

Assim sendo, essa arquitetura religiosa garante sua valorização material por se conceber atualmente como exemplar da arquitetura neoclássica e representar um estilo arquitetônico atribuído de valor ao longo da história. Isso porque, as arquiteturas neoclássicas refletem “dignidade, imponência, austeridade, verdadeiros símbolos de uma nova forma de poder”<sup>61</sup>, conforme destacado na **Figura 4**.



[Fig. 4] *Basílica Menor do Santíssimo Salvador em estilo neoclássico* - NF notícias, 2020<sup>1</sup>-10,57 x 15,93cm – Campos dos Goytacazes/RJ.

Nessa realidade, sua importância material e simbólica também reafirma as relações sociais desse local, de forma a transformá-lo em um “lugar de memórias”<sup>62</sup> e, assim, corroborar também com a sua valorização afetiva. Portanto, a Basílica Menor é responsável por resguardar e solidificar parte da memória campista, além de majorar o relacionamento do ser humano com o outro e com o meio. A memória é um produto da arte do relacionamento que permeia a Basílica Menor do Santíssimo Salvador e seu entorno imediato. Sejam essas relações do indivíduo com o próximo, ou desse com o meio. Logo, a memória representada por meio dessa Igreja é responsável por rememorar o passado e contextualizar o cidadão local com a sua história, onde através dessa reconstrução da memória se estabelecem significados e, portanto, se atribui a valorização por meio de vários aspectos.

### Conclusão

O patrimônio arquitetônico como herança cultural de uma determinada sociedade mostra sua relevância como ferramenta para compreensão do espaço geográfico a partir das relações do sujeito com o outro e com o meio habitado.





Além disso, sua importância se verifica através de sua imaterialidade que compreende a atribuição de valor por meio de características como: contextualização histórica, valor afetivo, cultural, ideológico, religioso e, por vezes, político.

Nesse sentido, a compreensão do Patrimônio Cultural se fundamenta nos valores intangíveis que lhe são atribuídos, de maneira a se tornar parte da identidade cultural da comunidade que usufrui desse bem. Logo, o exemplar edificado como marco temporal no meio habitado se torna a materialização de parte da identidade social.

Assim sendo, a atribuição de valor de um determinado acervo edificado se origina no uso constante através dos relacionamentos que o permeiam. A valorização se dá pelos simbolismos, significados e funções atribuídos a esse bem de forma a consolidar a sua reutilização e aderência diante da sociedade e do meio que se situa por múltiplos contextos históricos. O patrimônio arquitetônico, então, se estabelece como uma narrativa construída que perpetua a memória coletiva local através da prática do relacionamento do ser humano com o outro e com o meio.

153

Nessa realidade, seu valor ganha destaque em suas características não palpáveis. Ou seja, através de sua imaterialidade representada pelo valor ideológico ou político, religioso, cultural e afetivo. Por meio desses se possibilita a existência da sensação de pertencimento a determinado grupo social, de maneira que essas ambiências garantem sua valorização por gerações através da dúplice polaridade da obra expressa pelos simbolismos e significados atribuídos.

Nesse contexto, até mesmo patrimônios culturais materiais apresentam imaterialidade, e, dessa, provém a real relevância de sua existência para o contexto local, histórico e social, do qual esse bem faz parte. A sua valorização representa a valorização da identidade local, de maneira que seu valor se verifica por meio de significados e símbolos incutidos no tempo presente pela comunidade que utiliza esse bem.

Desse modo, se apresenta a imaterialidade da Basílica Menor do Santíssimo Salvador, objeto de estudo do presente trabalho. A sua atribuição de valor intangível consolida a relevância desse bem para a sociedade a qual faz parte. Suas características intangíveis se perpetuam por meio da reconstrução da memória coletiva local, visto a sua historicidade por ser a primeira igreja formada no município, além de representar o padroeiro local e, especialmente, por seus usos continuados até os dias atuais.

Logo, a valorização desse bem se atribui por seu valor material e, também, por seu valor imaterial através da expressão de determinada ideologia, política, cultura, religião e valor afetivo. Nesse sentido, a Basílica Menor como parte do



Patrimônio Cultural de Campos dos Goytacazes tem seu valor material por ser um exemplar da arquitetura neoclássica. Além do mais, desde a sua implantação, até suas inúmeras reformas com alteração em seu estilo passando pelo Barroco e findando no Neoclássico, se estabelece a autoridade da Igreja Católica sobre o espaço, de maneira a carregar a territorialidade religiosa, econômica e política local.

Além disso, essa Igreja se apresenta como símbolo ideológico municipal através de seus usos continuados ao longo dos séculos e, também, devido ao seu poder representado pela sua monumentalidade arquitetônica. Para mais, a atribuição do valor religioso transformou o lugar em expressão da fé cristã. No entanto, seu simbolismo se destaca também com a atribuição múltiplos significados para sujeitos religiosos ou não, de maneira a fundamentar a valorização simbólica, ideológica e cultural local.

Nesse contexto, a Igreja do Santíssimo Salvador é também expressão cultural local, além de ser produção histórica advinda de culturas imigrantes. Assim, essa arquitetura faz parte da configuração cultural campista, de modo que a valorização por meio do reconhecimento de obra reafirma parte da identidade cultural local. Além do mais, sua valorização imaterial conta com definição dessa obra como fonte documental da história, de maneira a contribuir com a contextualização histórica local em diversos contextos temporais. Se nota também a valorização afetiva verificada pelos usos e relacionamentos do ser humano com o outro e com o meio a qual essa obra faz parte.

154



[Fig. 5] *Basílica Menor do Santíssimo Salvador e o Rio Paraíba do Sul* – Secom, 2013<sup>1</sup> - 10,63 x 15,98cm – Campos dos Goytacazes/RJ.



Portanto, a Basílica Menor do Santíssimo Salvador se concebe no meio urbano local atribuída de valor para a população campista e também para o Poder Executivo local, através da valorização intangível em sua completude. Isso porque a atribuição de valor a essa obra em diversos aspectos estabelece a identificação social por diferentes grupos sociais locais, além de conceber a sua estrutura física com grande imponência diante do meio à qual está estabelecida. (**Figura 5**). Logo, a imaterialidade estabelecida pela valorização intangível perpetua um Patrimônio Arquitetônico junto ao meio por diversos períodos históricos.

### Notas e Referências Bibliográficas

<sup>1</sup> CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. Trad. Luciano Vieira. Machado. São Paulo: Estação Liberdade/ Editora UNESP, 2017. p. 11.

<sup>2</sup> BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 11 de Abr. de 2022. 1988, Art. 216.

<sup>3</sup> COELHO, Isabelle Viana Coelho. Herança material e simbólica dos campos de concentração no Ceará. **Rocalha**. Vol. II. São João Del-Rei, MG. 2021

<sup>4</sup> COELHO, *op. cit.*, p. 261.

<sup>5</sup> COELHO, *op. cit.*, p. 261.

<sup>6</sup> RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. 2ª Edição. Editora: Ateliê Editorial. 2008.

<sup>7</sup> Memória compartilhada entre um grupo de pessoas, que segundo Halbwachs (1990), permite o reconhecimento desse grupo social dentro da história.

<sup>8</sup> MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas**. Conferência Magna. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. Vol. 1. 2009.

<sup>9</sup> MENESES, *op. cit.*, p. 32.

<sup>10</sup> CAMPOS DOS GOYTACAZES. **LEI COMPLEMENTAR Nº 0016. Lei de Uso e Ocupação do Solo**. 2020. Subseção I, Art. 70, 2020.

<sup>11</sup> CHOAY, *op. cit.*

<sup>12</sup> RUSKIN, *op. cit.*

<sup>13</sup> PRATA, Maria Catharina Reis. Queiroz. **O Coração da Cidade : Memória e Identidade em Campos dos Goytacazes**. 423 f. Tese (doutorado) – UFRJ / PROARQ / Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Rio de Janeiro, 2018.

<sup>14</sup> CHOAY, *op. cit.*

<sup>15</sup> ALMEIDA; FERREIRA, Thaís Conceição Feitosa; Thaíssa da Silva. **Cap: Reabilitação do Patrimônio Arquitetônico: através de três pilares de proteção**. Livro: Construindo Memórias, Tecendo Histórias: registros do patrimônio de Campos dos Goytacazes. Maricá: Instituto Grão; Niterói: LABAC, 2022. Disponível em: <https://labacuff.files.wordpress.com/2022/07/construindo-memorias-e-book.pdf>. Acesso em: 10 de Ago. de 2022.



<sup>16</sup> HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora. 2006.

<sup>17</sup> PRATA, *op. cit.*

<sup>18</sup> FEYDIT, Júlio. **Subsídios para a História dos Campos dos Goytacazes**. Campos dos Goytacazes: J. Alvarenga & Company. 1900.

<sup>19</sup> MENDES, VERÍSSIMO E BITTAR. **Arquitetura no Brasil: De Dom João VI a Deodoro**. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio. 2010.

<sup>20</sup> CHOAY, *op. cit.*

<sup>21</sup> CHOAY, *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>22</sup> CHOAY, *op. cit.*

<sup>23</sup> CHOAY, *op. cit.*

<sup>24</sup> CHOAY, *op. cit.*, p. 63.

<sup>25</sup> RUSKIN, *op. cit.*, p. 68.

<sup>26</sup> CHOAY, *op. cit.*

<sup>27</sup> CHOAY, *op. cit.*

<sup>28</sup> CHOAY, *op. cit.*, p. 118.

<sup>29</sup> CHOAY, *op. cit.*, p. 132.

<sup>30</sup> CHOAY, *op. cit.*, p. 133.

<sup>31</sup> ALMEIDA; FERREIRA, *op. cit.*, p. 299.

<sup>32</sup> BARRETTO, Margarita. **Cultura e Turismo**. Campinas – SP: Papirus, 2007, p. 96.

<sup>33</sup> CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. 1ª Edição. Editora: Edições 70. 1961, p. 14.

<sup>34</sup> CULLEN, *op. cit.*, p. 30.

<sup>35</sup> CULLEN, *op. cit.*

<sup>36</sup> HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

<sup>37</sup> DIEHL, Astor Antônio. **Teorias da História**. Cultura historiográfica (memória, identidade e representação). Bauru: EDUSC, 2002. p. 112.

<sup>38</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da PUC**. São Paulo, n. 10, 1993.

<sup>39</sup> NORA, Pierre, *op. cit.*

<sup>40</sup> ALMEIDA; FERREIRA, *op. cit.*, p. 303.

<sup>41</sup> ALMEIDA, Thaís Conceição Feitosa. **Discussão de Políticas Urbanas em prol do Higienismo Social: reformas urbanas na área central de Campos dos Goytacazes/RJ**. VI SIMPÓSIO NACIONAL SOBRE PEQUENAS CIDADES. ISSN: 2358-2979. 2022. Disponível em: <https://eventos.uems.br/pagina/p/simposio-nacional-sobre-pequenas-cidades/anais>. Acesso em: 05 de Jul. de 2022.

<sup>42</sup> ALMEIDA, *op. cit.*, p. 8.



<sup>43</sup> BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, Coleção Artes & Ofícios, 2008.

<sup>44</sup> OLIVER, Paul. **Built to meet needs. Cultural issues in vernacular architecture**. Oxford, Elsevier, 2006, p. 18.

<sup>45</sup> Frase atribuída a Adélia Luzia Prado de Freitas, poetisa, professora, filósofa e contista brasileira ligada ao Modernismo.

<sup>46</sup> SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os Conceitos Fundamentais da Pesquisa Sócio-espacial**. São Paulo: Bertrand Brasil. 2013, p. 35-36.

<sup>47</sup> RIEGL, Alois. **O culto moderno aos monumentos: a sua essência e a sua origem**. Tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 12.

<sup>48</sup> MENDES, VERÍSSIMO E BITTAR. **Arquitetura no Brasil: De Cabral a Dom João VI**. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio. 2010, p. 151.

<sup>49</sup> MENDES, VERÍSSIMO E W. BITTAR, *op. cit.*, p. 176.

<sup>50</sup> MENDES, VERÍSSIMO E W. BITTAR, *op. cit.*, p. 176.

<sup>51</sup> PRATA, *op. cit.*

<sup>52</sup> PRATA, *op. cit.*, p. 69.

<sup>53</sup> FEYDIT, *op. cit.*

<sup>54</sup> MELO, Ricardo Bianca de. **Introdução à arquitetura religiosa e evolução da igreja cristã na tradição católica apostólica romana**. 2007. 138 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2017.

<sup>55</sup> CELASCHI; SALLES, Carolina Menzi; Gabriella Assis. Simbologia na Arquitetura Cristã. **Revista CAU/UCB**. 2018, p. 70.

<sup>56</sup> BARATTO, Romulo. Projetos de arquitetura passam a receber incentivo da Lei Rouanet. **ArchDaily**. 2016. S.n.

<sup>57</sup> HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. São Paulo: Editora DP&A, 2001, s.n.

<sup>58</sup> SEDUC CEARÁ. **Curso Técnico em Desenho de Construção Civil**. 2022, p.2. Disponível em: [https://educacaoprofissional.seduc.ce.gov.br/images/material\\_didatico/desenho\\_de\\_construcao\\_civil/des\\_de\\_const\\_civil\\_historia\\_da\\_arquitetura\\_e\\_urbanismo.pdf](https://educacaoprofissional.seduc.ce.gov.br/images/material_didatico/desenho_de_construcao_civil/des_de_const_civil_historia_da_arquitetura_e_urbanismo.pdf). Acesso em 15 de Jul. de 2022.

<sup>59</sup> SEDUC CEARÁ, *op. cit.*, p.2.

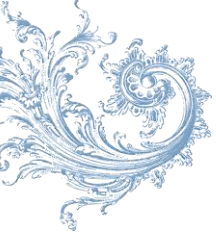
<sup>60</sup> ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário ilustrado de arquitetura. VII**. Rio de Janeiro: Vicente Wissenbach. 1998. p. 406-407.

<sup>61</sup> MENDES; VERÍSSIMO; BITTAR, *op. cit.*, p. 67.

<sup>62</sup> NORA, *op. cit.*

Artigo enviado para publicação: 15.08.2022

Artigo aceito para publicação: 13.12.2022



# O Patrimônio Arquitetônico Eclético: Considerações a partir do Casarão 34 em João Pessoa/PB/Brasil | Emanuely Mylena Veloza Silva

*Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV - UFPE (2022), com Linha de Pesquisa em Teoria e História sobre as Artes Visuais. | manu200862@gmail.com*

[<http://lattes.cnpq.br/1702160511668392> | <https://orcid.org/0000-0003-0203-432X>]

**Resumo:** O Casarão 34 é um palacete cuja construção data do início do século XX e foi concretizado no estilo arquitetônico que hoje é conhecido como eclético. Sua construção está cercada de simbologias históricas/religiosas/urbanas e culturais que a cidade de João Pessoa estava vivenciando nas primeiras décadas dos 1900. Na atualidade, o palacete é uma importante Galeria de Arte da capital, sendo uma instituição pública que fomenta a arte paraibana e brasileira contemporânea. Este artigo tem o intuito de analisar o edifício através dos parâmetros históricos e urbanos, para entender sua origem de construção e função, além de analisar sua fachada e desvendar sua materialidade e símbolos contidos, para entender, brevemente, acerca de seu estilo de construção e depois sua conservação, preservação e seu tombamento, descrevendo as leis que o protegem como patrimônio material. O Casarão 34 está localizado em uma das seis praças que fazem parte do perímetro do Centro Histórico da cidade e hoje é um dos patrimônios arquitetônicos ecléticos mais importantes de João Pessoa.

**Palavras-chave:** Patrimônio Arquitetônico; Arquitetura Eclética; Casarão 34; João Pessoa/PB

**Abstract:** This article points out representative wooden images of black Carmelite saints, present in the northeast and southeast of Brazil. The time frame of the objects of study comprises the 16th to the 19th centuries, a period in which the Christianization of gentiles, blacks and browns was verified. The work of the brotherhoods of Rosário dos Pretos took place in the construction of a series of temples and mainly in the production of polychrome sculptures with diversified technique and iconography. The research used a theoretical-practical review to examine the collections of the aforementioned regions and included analyzes of sociocultural aspects, religious history, technical materials and image documentation. Such synthesis evidenced the predominance of the sculptures of the Elesban, and Iphigenia by the Carmelites, and provided the analysis of the technical, formal, stylistic and iconographic variety about these Catholic sculptures. The study facilitated the perception of specificities between the devotions, characteristics related to the collections of each state, their myths, origins, iconographic models and most recurrent construction techniques.

**Keywords:** Sculptures in polychrome wood. Carmelites. Black devotions. Santa Iphigenia. Saint Elesban

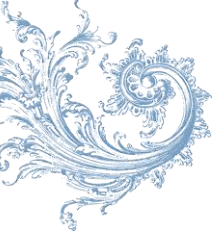


## Introdução

O Casarão 34, edifício de estilo eclético localizado em João Pessoa-PB, é um monumento que foi edificado em 1918 por ordem do recém arcebispo Dom Adauto<sup>1</sup>. Inicialmente, o prédio foi nomeado e teve função como Confederação Católica, instituição criada pela igreja para abrigar diversas atividades de cunho social, cultural e até artístico. A Confederação Católica de João Pessoa foi uma das primeiras criadas no Brasil e teve relevância nos eventos artístico-culturais do início do século XX na capital, abrigando, além de outras atividades, exposições de artistas de renome da época, exposições de objetos e mobiliário sacro, apresentações teatrais, circenses e de dança, além de ter participação importante no circuito de audiovisual da época: o edifício já em 1919 possuía um cinematógrafo *pathé* e foi um dos primeiros “equipamentos culturais” da segunda década dos 1900 a ter um projetor de filmes deste porte, portanto sendo, também, um dos primeiros cinemas da cidade de João Pessoa. Na contemporaneidade, é conhecido como Casarão 34 – número esse que é do próprio edifício – e desde a primeira década dos anos 2000 abriga o Salão Municipal de Artes Plásticas da Paraíba – SAMAP, funcionando como Galeria de Arte Contemporânea a partir de 2015.

Este artigo tem o intuito de analisar a história, a estética e o surgimento do Casarão 34. O edifício começou de acordo como o já citado palacete da Confederação Católica, inaugurado em meio a diversos fatos importantes que a cidade de João Pessoa presenciou no início do século XX. Foi uma instituição que, além de formar as pessoas de maneira artística e cultural (dentro dos parâmetros religiosos), sua construção se materializou em um estilo arquitetônico que começava a ‘embelezar’ a cidade nas primeiras décadas do século XX: o eclético, que seguia a vasta reforma urbanística na época, inclusive na praça em que o palacete foi construído, a praça Conselheiro Henriques, hoje Praça Dom Adauto.

Portanto, o intuito aqui é desvelar os aspectos histórico-estéticos do edifício e compreender os processos de modernização tanto da igreja como da cidade, para entender a arquitetura eclética na capital de João Pessoa, além de tratar da sua patrimonialização, analisando as leis que o protegem e que auxiliam na sua conservação e preservação. A arquitetura eclética é recente como parte inclusiva da estrutura do patrimônio material brasileiro, sendo atuais seus estudos e sua consideração dentro do rol dos patrimônios arquitetônicos.



Este texto é um recorte que faz parte da dissertação apresentada pela autora no Mestrado de Artes Visuais pelo PPGAV UFPE/UFPB (Programa Associado de Pós- Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba), intitulada “O Edifício 34 como palimpsesto para as Artes Visuais em João Pessoa/PB”, sob a linha de pesquisa dos Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais, tendo a orientação da prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sabrina Fernandes Melo.

### **Modernização urbana e estética: algumas considerações**

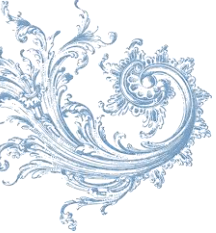
Antes da década de 1930, mais especificamente a partir da primeira década dos anos 1900, as reformas urbanas e arquitetônicas do Rio de Janeiro, e posteriormente de São Paulo, Recife e Manaus, por exemplo, são iniciadas numa tentativa de embelezar a cidade e torná-las mais ‘civilizadas’. Essas reformas, além da influência dos países do Ocidente – em especial a França – têm também como base a nova sociedade burguesa brasileira, que quer transmitir sua riqueza e ‘cultura’ através de seus grandes casarões ecléticos nas principais ruas e avenidas das cidades.

Segundo Moura Filha<sup>2</sup>, o trinômio da modernização do início do século e que serviu de base para as reformas eram: sanear, circular e embelezar. Há também as novas maneiras de usufruir o espaço da cidade:

Foram criadas condições para o aparecimento de um novo conceito, o da higiene, e como resultado direto disso veio também a vegetação, o sol e o espaço, que são considerados como elementos essenciais para o paisagismo e urbanismo [...]. As cidades se tornaram um local privilegiado para usufruir o conforto material e contemplar as inovações introduzidas pela modernidade<sup>3</sup>.

Esse ‘embelezamento’ se deve em sua maior parte aos aspectos visuais dos edifícios e monumentos. A própria fachada era uma espécie de tela: no início do século XX, a “renovação da linguagem plástica dos edifícios, contribuindo para a recomposição dos ambientes urbanos, foram enriquecidos por novos significados e símbolos”<sup>4</sup>. A obra arquitetônica, portanto, deixa de ser apenas uma resposta ao motivo pelo qual foi solicitada e passa a ser tratada como um ‘signo’, expressando um modelo estético que atende à ideologia de determinado período. Existe agora uma nova definição dos conceitos de cidade, arquitetura, monumento: a beleza vinha primeiro, e tudo deveria atender ao cenário de prosperidade e ‘progresso’ de idealização enquanto ‘vitrine’ de determinada





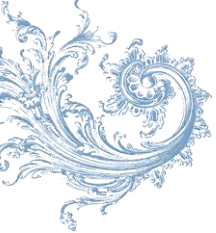
sociedade e região. O principal estilo que vai atender a essa nova demanda será o eclético, que foi o estilo escolhido para o projeto do Casarão 34 e será visto com mais detalhes no próximo subtópico.

Localizando essa modernização na Paraíba, e mais especificamente em João Pessoa, assim como o Rio Grande do Norte, Ceará e Alagoas na virada do século XIX para o XX, a Paraíba passou por um processo de transformação urbana caracterizado por intervenções pontuais e de pequeno porte. Porém, mesmo embora esses fatos e pela localização, sendo uma região economicamente “enfraquecida e empobrecida [...] vai entrar no século XX com uma estrutura mínima que vai permitir, em maior ou menor escala, acompanhar as transformações que se processavam no Brasil”<sup>5</sup>.

O fator visual de cunho ‘colonial’ ainda era muito presente na cidade de João Pessoa no início do século XX, e assim como outras capitais que já vinham transformando seus espaços públicos e sua arquitetura em estilos mais modernos, como o Art Nouveau e o eclético, a cidade paraibana entrou em um período de transformações arquitetônicas e artísticas, seguindo o ‘avanço’ tão almejado pelos pessoenses<sup>6</sup>.

É importante lembrar que, antes do ano de 1937, no surgimento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN (e até pouco depois, quando se institui com mais firmeza o tombamento, único recurso na época utilizado para preservar os bens materiais) no Brasil, ainda não havia uma política de proteção dos antigos edifícios – como os monumentos em estilo colonial – ou até mesmo a atual discussão de conservação e preservação e o debate sobre memória, ou dos monumentos históricos de séculos passados que fazem parte da história do Brasil. A destruição e derrubada de antigas vias, becos, ruas, edifícios e outros monumentos que faziam relação com o passado em estilo colonial e ‘atrasado’ era interpretada como necessária pois, naquela época, o ‘progresso’ urbano e estético era tido como essencial para o desenvolvimento das cidades.

O governo de Camillo de Holand<sup>7</sup> já em seu início de mandato demonstrou preocupação com o ‘embelezamento’ da cidade. O aspecto visual, como dito antes, era uma questão muito importante para as capitais, pois, além de vários fatores, demonstrava que a cidade possuía acesso às últimas tecnologias (como o aço) e também seguia à risca os valores da Europa de arte e cultura. De acordo com uma reportagem do Jornal *A União*, de 1920, acerca de uma fala do governador já citado, ele relatou que “a remodelação da capital preocupou-nos



fortemente, dadas as lacunas da cidade, cuja feição ainda colonial contrastava com nossos anseios de progresso”<sup>8</sup>.

Já em 1922, em outra reportagem do jornal, o autor da crítica já nos descreve uma ‘cidade da Parahyba’ mais avançada arquitetônica e urbanisticamente, com uma visualidade mais progressista. Percebe-se que o aspecto visual do colonial sempre é relacionado com o ‘antigo’, ‘atrasado’, e o ‘estético’ ou ‘belo’, ligados aos valores dos estilos artísticos modernos:

A nossa capital vai dia a dia tomando um novo e atraente aspecto de cidade moderna e se libertando de velhas edificações de archaico estylo colonial que desaparecem para ceder lugar a elegantes prédios ou vivendas, construídos em cimento armado, segundo os lineamentos e regras da moderna architectura<sup>9</sup>.

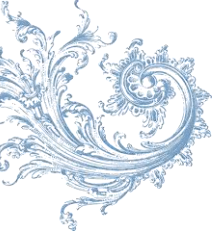
Com características mais modernas e progressistas, assim a ‘cidade da Parahyba’ ia se tornando mais avançada em aspectos urbanísticos. Segundo Moraes,

Com as intervenções urbanas realizadas durante a administração de Camillo de Holanda (1916-1920) a cidade experimentou uma fase de constante progresso, crescimento e expansão, modificando o aspecto físico, social e econômico colonial da urbe, através do saneamento, com instalação de água, esgoto e luz elétrica<sup>10</sup>.

Foram nessas primeiras décadas do século XX, especialmente em 1916, que chegaram alguns arquitetos do exterior para dar início às obras de reforma urbana, como Raphael de Hollanda, Pascoal Fiorillo, Hermenegildo Di Lascio e Giacomo Palumbo, por exemplo, para acompanhar esse novo desenvolvimento cultural e artístico da cidade, como também houve outras personalidades de áreas importantes que contribuíram para o cenário e imaginário modernista paraibano:

Profissionais de outras áreas também foram imprescindíveis na formação cultural [...] parahybana: na difusão das letras, das artes, da poesia, da antropologia, da imprensa, da política e da história, contribuíram efetivamente [...] as personalidades de José Américo, Celso Mariz, Perilo de Oliveira, Eptácio Pessoa, Octacílio de Albuquerque, entre tantos outros<sup>11</sup>.

Outra construção importante a se destacar em João Pessoa no começo do século XX é a reforma, iniciada em 1905, do palácio Episcopal, antigo convento do conjunto da Ordem dos Carmelitas e que se localiza em frente ao Casarão 34 (ver figuras 04, 05 e 06):



Nos primeiros anos do século XX, novas contribuições para a arquitetura da cidade da Paraíba foram escassas e pontuais, entretanto os exemplares construídos por iniciativa da Igreja Católica foram de grande valia para a paisagem da Cidade Alta, exemplifica-se a reforma do Conjunto Carmelita realizada em 1906. A edificação antigamente composta com grandes proporções de traços coloniais portugueses foi mascarada pela estética do classicismo acadêmico para locação do Palácio Episcopal, representando elegância, modernidade e em conformidade com modelos internacionais<sup>12</sup>.

Detalhe importante que incrementou a visualidade da Praça Conselheiro Henriques, atualmente conhecida como Praça Dom Adauto foi o monumento erguido em homenagem ao segundo governador republicano do Estado da Paraíba, o Dr. Álvaro Lopes Machado. O campo visual, em decorrência da nova da reforma da praça, permitia a ampla visualização do monumento erguido à memória do governador, do Conjunto Carmelita e de seu entorno composto por várias residências e casarões.

163



[Fig. 1]: Desconhecido. Atual *Biblioteca Pública Augusto dos Anjos*. Século XIX. João Pessoa-PB. Fotografia: Memória Virtual do TJ-PB.

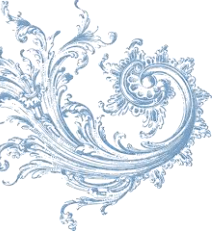


[Fig. 2]: Desconhecido. *Teatro Santa Rôza*. Século XIX. João Pessoa-PB. Fotografia: Site Turismo João Pessoa.

164



[Fig. 3]: Atual sede do *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba*. Século XX. João Pessoa-PB. Fotografia da Autora, 2021.

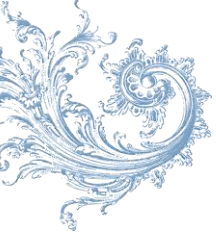


[Fig. 4]: Desconhecido. Antiga *Praça Conselheiro Henriques*, 1906. João Pessoa-PB.  
Fotografia do Acervo do Arquivo da Arquidiocese da Paraíba.

165



[Fig. 5]: Desconhecido. Praça Conselheiro Henriques – atual *Praça Dom Adauto*- depois da reforma, 1920. João Pessoa-PB. Fonte:  
<http://anpur.org.br/xviiienanpur/anaisadmin/capapdf.php?reqid=198>



[Fig. 6]: Praça Dom Adauto na atualidade, 2021. João Pessoa-PB. Fotografia da autora.

Nota-se, portanto, que a capital paraibana vinha se modernizando a passos lentos, com construções, obras e reformas mais pontuais, e o que vai predominar, essencialmente, é o estilo Neoclássico, como no resto do Brasil. Apenas a partir da primeira década do século XX, a cidade dá início às suas obras de maior porte, sendo as construções em estilo Art Nouveau e em estilo eclético as que terão mais demanda e destaque.

#### A Arquitetura Eclética e o Surgimento do Casarão 34

Como visto anteriormente, a arquitetura ganhou novas formas visuais e plásticas na virada do século XIX para o XX. Ainda em voga, mas deixado de lado com mais frequência, o estilo Neoclássico<sup>13</sup> vai perdendo sua influência<sup>14</sup> para o Art Nouveau<sup>15</sup> e o eclético<sup>16</sup>, que já vinham sendo aplicados no século XIX:

O Eclétismo foi a expressão da arquitetura que se manifestou após o Neoclassicismo, apoiado, principalmente, pela burguesia em ascensão. O século XIX foi uma espécie de renascimento na arquitetura. [...] No fim do século XIX, os arquitetos começaram



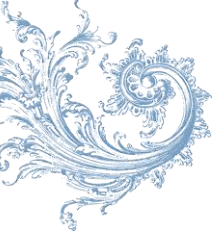
a projetar edifícios decorativos em diversos estilos. Essa arquitetura é conhecida como Eclética. A palavra ecletismo significa a atitude antiga de formar um todo a partir da justaposição de elementos escolhidos entre diferentes sistemas. Pode ser eclético um sistema moral ou filosófico, uma coleção de objetos ou simplesmente o gosto ao vestir-se<sup>17</sup>.

Portanto, neste subitem pretende-se debater o estilo eclético e desvendar sua linguagem através da sua fachada, a dita ‘arquitetura falante’, aspecto presente na arquitetura eclética que será visto mais adiante. Entendendo sua plasticidade e seus aspectos visuais-decorativos, conseqüentemente tenta-se compreender o porquê de, atualmente, o edifício ter sido tombado e seu significado como monumento histórico da cidade de João Pessoa.

Arquitetura eclética seria, em uma forma mais estrita, aquela “que associa num mesmo edifício referências estilísticas de diferentes origens e de diferentes períodos históricos”<sup>18</sup>. Para o termo ‘eclético’ na arquitetura e nas artes decorativas, o pesquisador e arquiteto Francis Ching refletiu o estilo como uma inspiração de um “amplo espectro de estilos históricos, sendo a escolha ditada, em cada caso, pelo que se julga adequar-se às tradições locais, a geografia ou a cultura”<sup>19</sup>.

É fato que é em Paris que surge a escola onde se desenvolve primeiro o estilo, em meados do século XIX<sup>20</sup> e é a partir dela que o movimento se dissemina. É interessante notar que nessa época, os arquitetos franceses também disseminaram uma espécie de ‘ideia’ que seria a porta-voz da arquitetura eclética: A busca através de todos os sistemas que foram “[...] propostos na história para dizer a verdade do mundo e dos elementos úteis para o presente era o programa do Ecletismo. O slogan adotado por arquitetos franceses em 1840 era: *Le beau, le vrai, l’utile*<sup>21</sup>.

É nas primeiras décadas do século XX, aqui no Brasil (entre 1903 a 1905), que o estilo se espalha com mais rapidez, período em que recentemente havia ocorrido a proclamação da República<sup>22</sup>. Portanto, decide-se reconstruir a imagem simbólica das cidades, onde o desejo era o de transmitir a recente e promissora república implantada, a busca pelo alcance em estar no mesmo patamar artístico-sócio-cultural das principais capitais na Europa, além também de querer passar a mensagem de que o Brasil era, começando pelo Rio de Janeiro – como também no caso de Belo Horizonte, que foi um caso de “criação integral de uma capital totalmente vazada nos modelos ecléticos”<sup>23</sup> – uma nação moderna, civilizada e progressista. E, novamente, a burguesia brasileira em ascensão também teve um papel fundamental e basilar para a disseminação do estilo, apropriando-o nos seus



casarões urbanos, nos pontos comerciais e até mesmo em edifícios de maior porte, como construções religiosas, tribunais e outras construções públicas<sup>24</sup>. A arquitetura do final do século XIX e no começo do XX foi, sem hesitação, eclética em todas as regiões e capitais do país.

O Eclétismo, para além de sua plasticidade e significados, é uma “atitude de espírito”<sup>25</sup>. Diversas causas e conseqüências apontam para seu desenvolvimento no Brasil como visto acima, mas a característica mais marcante do “[...] eclétismo foi, pois, em arquitetura, conciliação e progresso, tradicionalismo e progresso ou, como se diria depois, ordem – com uma conotação determinada – e progresso”<sup>26</sup>. Annateresa Fabris também nos dá uma ótica que complementa esses pensamentos:

[...] o Brasil que ingressa no século XX quer apagar de uma só vez os traços do passado, aderindo incondicionalmente a história da arte europeia: quer participar de uma cultura que considera sua, por não reconhecer-se nas expressões geradas no país. O passado colonial é negado como um todo e alguns fatores contemporâneos acabam por radicalizar o processo, sejam eles o crescimento da cidade em sentido capitalista, a requerer um espaço diferente do tradicional. sejam eles a entrada maciça de imigrantes no país, portadores de outras concepções culturais, inclusive arquitetônicas<sup>27</sup>.

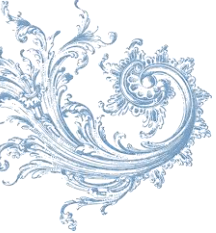
168

Tratando-se especificamente da sua tipologia e visualidade – principalmente das fachadas, parte construtiva da obra arquitetônica onde há uma imponência maior, pois, a mesma é a ‘porta de entrada’ da obra, além de ter uma maior presença de elementos decorativos, ornamentais e possuir o portão de entrada e janelas principais do edifício – é (essencialmente) nela que a narrativa estará contida.

Segundo Pedone, não há um conjunto de referências ou tipologia que resuma os projetos: “essa arquitetura aqui agrupada jamais teve a intenção de partilhar uma doutrina, os arquitetos estavam conscientes das divergências de suas análises”<sup>28</sup>. Porém, como em todo estudo no limiar da história da arte e da arquitetura, há alguns pontos de partida para a identificação e reconhecimento de uma arquitetura dita ‘eclética’. Luciano Patetta identifica algumas correntes, mais precisamente princípios ideológicos:

[...] Composição Estilística, o Historicismo Tipológico e a dos Pastiches Compositivos. No caso da Composição Estilística, temos sua base na adoção da imitação de formas, que eram tidas como coerentes e corretas no passado e que pertenciam a um estilo arquitetônico único e preciso, são as tendências neogregas, neo-egípcias e neogóticas. O Historicismo Tipológico orientava a escolha da tipologia de acordo com o programa que as edificações iriam receber, onde viam na Idade Média os traços para as novas igrejas, no Renascimento a elegância para as



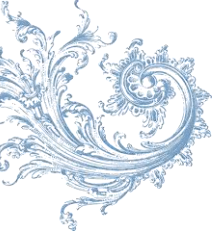


edificações públicas, no Barroco ou estilos orientais a flexibilidade para os equipamentos de lazer e no Classicismo o caráter para os edifícios do parlamento, de museus e ministérios. No caso dos Pastiches Compositivos havia uma maior liberdade em criar soluções arquitetônicas, que se vistas sob o julgo histórico seriam inadmissíveis, mas muitas delas possuíam interessantes soluções estruturais e até de certo modo avançadas<sup>29</sup>.

Há também algumas características básicas para a arquitetura eclética, como simetria, sendo uma propriedade geométrica de um volume que admite o exato rebatimento de si mesmo em relação a pelo menos um plano, portanto, sendo empregada em plantas, fachadas e em peças ornamentais. Há a composição: trata-se de uma série de esquemas gráficos onde a composição em arquitetura é vista como um sistema que objetiva a hierarquia dos espaços e dos eixos para proporcionar a monumentalidade e o conforto. Na Proporção, há um desenvolvimento das duas características anteriores, onde há o acomodamento geométrico das partes entre si e também em relação ao todo. Há também a ornamentação e o termo arquitetura falante. Aqui a arquitetura deve expressar pelo estilo qual função exerce: é “uma característica essencial do ecletismo e base teórica da variedade de estilos e mesmo de sua mistura”<sup>30</sup>.

Será comum notar também o desaparecimento de alguns elementos arquitetônicos, como beirais, platibandas e usos de florões. Porém, surge um novo quadro de diversidade, acumulação e evocação: projetos com cabeças de deuses gregos e romanos, dragões, leões e cariátides eram encontrados em profusão na nova arquitetura. Inclusive, muitos arquitetos se especializam em dominar a técnica e arte dos ornamentos e como incorporá-los ao projeto. Os elementos ornamentais e decorativos, portanto, “deveriam estar integrados ao edifício, e não acrescentados a ele”<sup>31</sup>. Esses elementos visuais deveriam ser pensados com a mesma importância que outros aspectos arquitetônicos do edifício. Na fachada, eles deveriam ser pensados como que “emergindo” da sua estrutura: uma das partes de um todo. É por isso que a fachada torna-se um dos elementos mais chamativos da arquitetura eclética, pois ela tornou-se a base do significado e da simbologia arquitetônica do monumento.





**[Fig. 8]:** Desconhecido. *Edifício dos Correios e Telégrafos*. século XX. João Pessoa-PB. Fotografia do Acervo Anibal Moura Melo. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/756523/projeto-memoria-joao-pessoa-promove-a-educacao-patrimonial-na-paraiba/54537c0ce58ece4c0800015e>



171

**[Fig. 9]:** Desconhecido. Antigo Colégio da Arquidiocese Pio XII – atual *Faculdade de Ciências Médicas*. Século XX. João Pessoa-PB. Fotografia: Site Paraíba Criativa. Fonte: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/faculdade-de-ciencias-medicas>

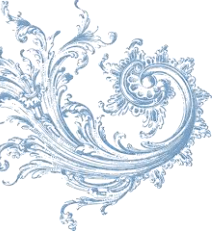


**[Fig. 10]:** *Duas residências na rua Duque de Caxias*. Século XX. João Pessoa-PB. Fotografia da autora, 2021





[Fig. 11]: Edifício da *loja maçônica Branca Dias*, Século XX. João Pessoa-PB. Fotografia da autora, 2021.

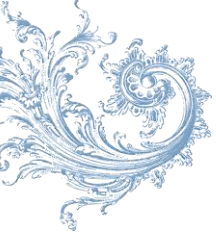


A cidade de João Pessoa possui diversos exemplares ecléticos, desde grandes monumentos arquitetônicos, como o prédio dos Correios e Telégrafos (**ver figura 08**), a atual Faculdade de Ciências Médicas (**ver figura 09**) até edifícios comerciais, religiosos e residências civis (**ver figuras 07 e 10**). Percebe-se como cada um, mesmo sendo do mesmo estilo arquitetônico – o eclético – comunicam e narram mensagens diferentes. Utilizam de elementos em comum, como o balaústre nas janelas, mas cada edifício projeta seu tipo de ornamento (ou a quantidade deles) de forma particular. Portanto, ressalta-se o que já foi dito acima, onde o estilo eclético possui elementos e disposições que são facilmente elencadas e identificadas em grande parte dos monumentos, porém, de maneira individual e de acordo com sua função – e a narrativa que quer passar –, os edifícios possuem fachadas únicas e singulares entre si.

A transformação e a modernização das cidades e dos monumentos arquitetônicos também se desenvolveu sob a ótica da nova situação política e econômica do Brasil. A nova burguesia e a implantação da República no final do século XIX, com sua nova Constituição de 1891, trouxe mudanças diversas e reformulou várias áreas, onde houve novos paradigmas nos âmbitos sociais, culturais e religiosos. É interessante entender essa nova forma que o país viveu para chegarmos na criação do *locus* deste estudo. O Casarão 34, portanto, nasce dessas novas reformulações e modernizações urbanas, estéticas e político-religiosas.

O decreto nº119-A de janeiro de 1890 institui a separação das atividades da igreja católica com o Estado brasileiro<sup>32</sup>, tendo como grande personalidade à frente desse processo o polímata Ruy Barbosa. Com essa dissociação de tamanho notável para a sociedade brasileira e, claro, para a própria Igreja católica, a mesma necessitou trilhar novos caminhos e estratégias, tanto para tentar acompanhar a modernidade que chegava a passos curtos no Brasil, quanto para não perder seu poder nas diversas camadas sociais. Uma das iniciativas adotadas pela Igreja foi a criação das Confederações Católicas.

Portanto, é com esse cenário de reinvenção da Igreja católica, que avançaria junto com o ‘moderno’ Estado brasileiro, lado a lado com a reforma urbanística e que afetou também os meios culturais e artísticos da cidade, que a construção do Casarão 34 – outrora conhecido como a Confederação Católica – surgiu. Foi com a visualidade de um ‘embelezamento’ da cidade com a nova arquitetura, que o monumento abrigou – e abriga até os dias atuais – diversas atividades artístico-culturais.



As Confederações Católicas eram instituições criadas pela igreja católica que foram “disseminadas em todo o Brasil, nos idos das primeiras décadas do século XX”<sup>33</sup>. Essas instituições representam uma nova fase da igreja, designada sob o nome de “restauração católica”<sup>34</sup> e tinham como mote reconduzir o país ao seu “destino de progresso”<sup>35</sup> através de uma reconstrução da imagem da igreja por meio de iniciativas de caráter social e cultural.

A Confederação Católica era uma espécie de escola de formação de líderes, mas também para a massa popular. Através de ações disseminadas por todo o país, no início do século XX, foram surgindo as primeiras Confederações, onde o “episcopado brasileiro, com a colaboração do clero e laicato, procurou criar uma nova imagem da igreja católica, por meio de uma série de iniciativas de caráter social, sendo a Confederação Católica uma delas”<sup>36</sup>.

Ainda segundo Riolando Azzi, a Confederação devia constituir um instrumento de penetração do pensamento e da concepção cristã de vida na sociedade brasileira, através de diversos eventos nas mais diversas linguagens, incluindo as áreas culturais e artísticas – voltadas aos padrões morais que a igreja católica pregava como tal. Uma das primeiras Confederações Católicas que surgiram no Brasil foi a de João Pessoa – na época, nomeada ‘Cidade da Parahyba’<sup>37</sup>.

Além do surgimento das Confederações Católicas pelo Brasil, outro fator importante para concretizar a construção do palacete da Confederação de João Pessoa foi a elevação da Diocese da Paraíba para Arquidiocese, em 1914<sup>38</sup>, e com essa elevação de posto a igreja católica passou a possuir mais autoridade para proceder com a reforma religiosa na criação de novas instituições e metas. Com essa nova mudança, o bispo – agora arcebispo do Estado da Paraíba, Dom Aduino Aurélio de Miranda Henriques, teve um papel essencial na reinvenção da Igreja católica paraibana. Seu nome foi tão importante que, dentre outras homenagens, a praça, antigamente chamada de praça Conselheiro Henriques, foi renomeada para Praça Dom Aduino em sua homenagem, em 6 de fevereiro de 1919.

#### **O Eclétismo do Casarão 34**

O projeto da Confederação Católica – atual Casarão 34 – portanto, foi construído a mando do novo arcebispo da Paraíba – o já descrito Dom Aduino de Miranda. Nos arquivos eclesiásticos da Arquidiocese da Paraíba há uma série



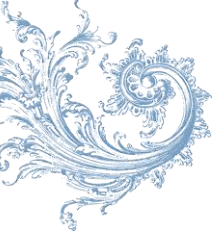
de *Annuarios Ecclesiasticos* que descrevem diversas atividades regidas pela igreja em determinados anos. No volume II dos *Annuarios*, entre o decênio de 1908-1918, escrito pelo cônego Francisco Severiano e publicado em 1919, relata que

No louvavel intuito de dar maior impulso á acção social catholica da sua archidiocese S. Excia. Revma., o Snr. Dom Aducto, fez construir este anno na cidade metropolitana um vasto e elegante predio para séde das associações catholicas de homens da capital, circulo catholico dos operarios, assembléas geraes das mesmas associações e sala especial para diversões, com palco e um optimo cinematographo *pathé*<sup>39</sup>.

Esse “vasto e elegante predio”, nomeado como “Confederação Catholica”, foi inaugurado em 1918, já na localidade referida – na atual praça Dom Aducto. O local em que foi construído era estratégico, pois a Confederação se direciona em frente do palácio Episcopal e da Igreja do Carmo, formando, portanto, um vasto conjunto arquitetônico Carmelita, com funções e estilos arquitetônicos de diferentes épocas e estilos, do rococó ao eclético, sendo edifícios importantes para o patrimônio material da cidade de João Pessoa. Neste cenário, o arquiteto Hermenegildo Di Lascio, da Firma Cunha & Di Lascio<sup>40</sup>, projetou e reformulou muitas praças e edifícios na cidade:

Ao passarmos pela Rua das Trincheiras, principalmente no trecho que hoje corresponde à Avenida João da Mata, nos deparamos com a balaustrada que separa o logradouro público do abismo que o margeia e com diversos palacetes ecléticos que foram projetados e executados pela firma de engenharia e arquitetura Cunha & Di Lascio [...] Como uma das firmas mais solicitadas à época, realizaram obras em diversas localidades do atual Centro Histórico [...]<sup>41</sup>.

É de sua autoria o edifício dos Correios e Telégrafos (**figura 08**) e a loja maçônica Branca Dias (**figura 11**), por exemplo, todos em estilo eclético. Porém, é interessante notar que não foram encontrados registros sobre quem projetou o Casarão 34, mas sabe-se que Di Lascio, através de sua firma, tomou conta do projeto de construção da antiga Praça Conselheiro Henriques (**ver figura 08**) e no mesmo ano em que o palacete da Confederação foi construído: [...] “no ano de 1918 foi firmado com a firma Cunha & Di Lascio o projeto da Praça Conselheiro Henriques no valor de (22:000\$000)”<sup>42</sup>.



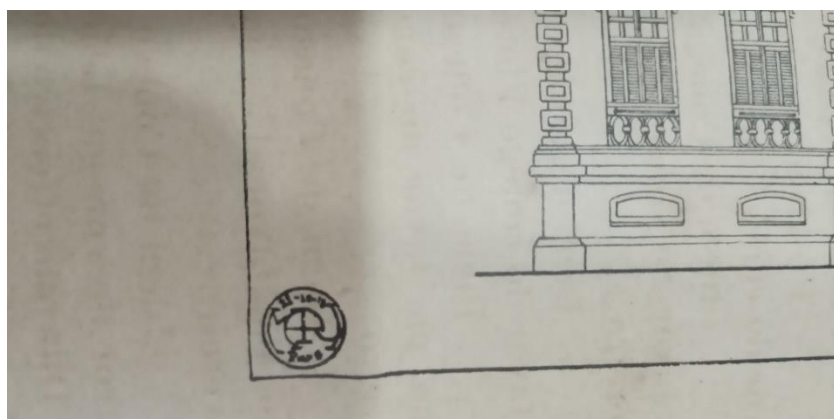
[Fig. 12]: Primeiro projeto do Casarão 34, 1918. João Pessoa-PB. Acervo do Arquivo da Arquidiocese da Paraíba. Fotografia da autora, 2021.



[Fig. 13]: Primeiro projeto do Casarão 34 [detalhe], 1918. João Pessoa-PB. Acervo do Arquivo da Arquidiocese da Paraíba. Fotografia da autora, 2021.



[Fig. 14]: Primeiro projeto do Casarão 34 [detalhe], 1918. João Pessoa-PB. Acervo do Arquivo da Arquidiocese da Paraíba. Fotografia da autora, 2021.





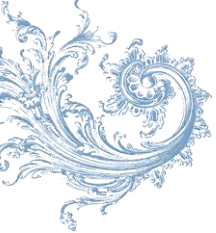


**[Fig. 15]:** *Fachada atual do Casarão 34*, 2021. João Pessoa-PB. Fotografia da autora.

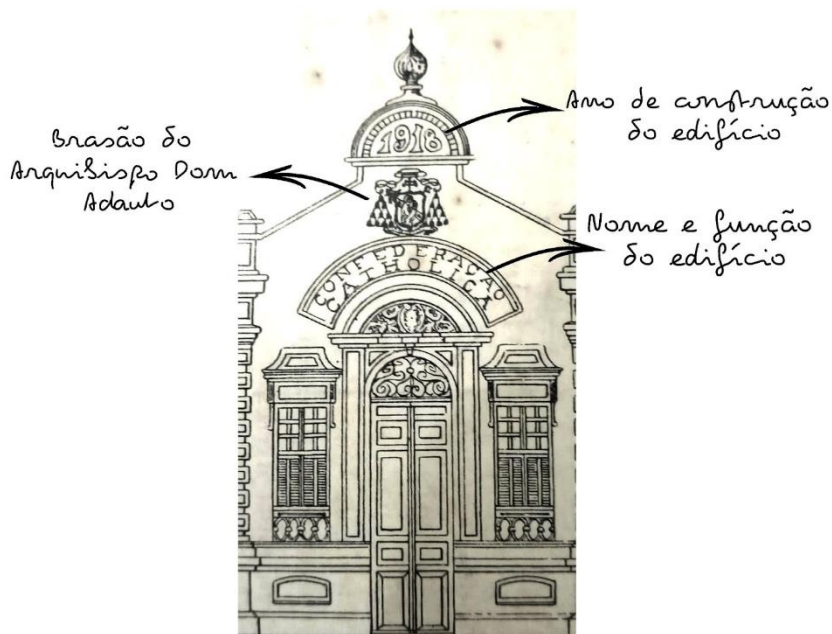
Analisando de maneira breve a antiga fachada com alguns elementos específicos, é interessante notar que muitas construções, em essencial aquelas surgidas nas primeiras décadas do século XX e em estilo eclético, possuíam alguns detalhes na fachada para mostrar ao transeunte qual era o papel da obra arquitetônica e de quem pertencia àquele determinado edifício:

[...] os artesãos procuram deixar nas edificações marcas simbólicas de identidade, que vão desde os brasões da cidade natal, monogramas, datas representativas até a fusão de elementos buscados nos manuais ou copiados de outros edifícios, que enfeixavam as aspirações de prestígio e ascensão dos encomendantes<sup>43</sup>.

Apenas três anos depois, em 1921, o edifício sofreu mudanças na fachada<sup>44</sup> para abrigar a nova sede do jornal *A Imprensa*. Alterações como a retirada do nome “Confederação Catholica” e do ano “1918” foram feitas e serão analisadas a



seguir, pois é como a atual fachada do Edifício se projeta nos dias atuais. Detalhe em destaque na parte inferior esquerda do desenho do projeto (**ver figura 14**), que provavelmente era o timbre<sup>45</sup> do arquiteto ou da firma que concretizou o Casarão 34.

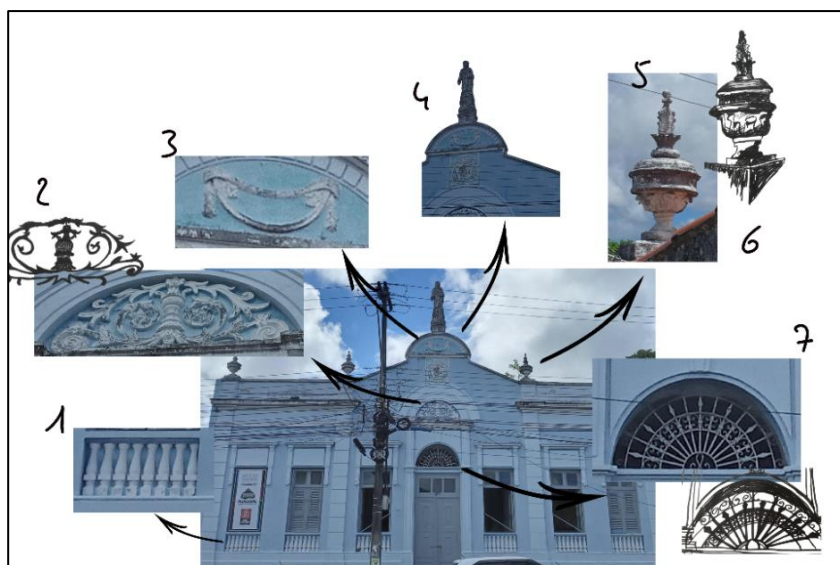


[Fig. 16]: Esquema com detalhes da fachada do Casarão em 1918. João Pessoa-PB. Acervo do Arquivo da Arquidiocese da Paraíba. Fotografia e esquema da feitos pela autora, 2021.

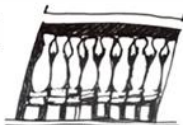


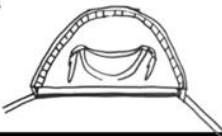



A fachada atual do Edifício se encontra hoje quase que idêntica à do projeto de 1918, em exceção das mudanças feitas acima citadas e alguns elementos mais decorativos que não estão mais presentes e outros que foram acrescentados, como os vasos na segunda parte mais alta da fachada. A fachada eclética mistura elementos e formas de alguns estilos – como elementos do Barroco, Neoclássico e Neogótico, vistos e explicados nos esquemas abaixo. O primeiro esquema deu ênfase às referências de cunho decorativo e ornamental da fachada (**ver figura 17**). Já o segundo (**ver figura 18**) enfatiza mais as questões técnicas da fachada eclética.



[Fig. 17]: Esquema explicativo e análise da fachada do Casarão 34, 2021. João Pessoa-PB. Fotografia e desenhos da autora.



179

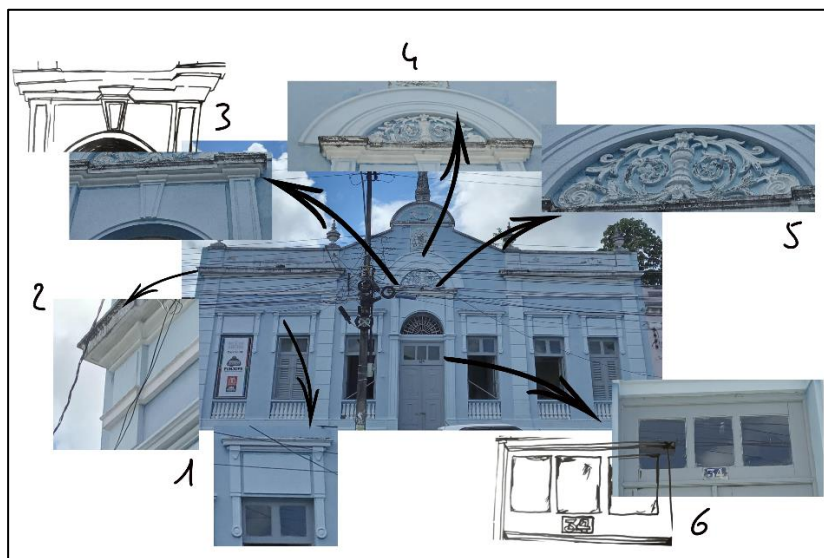
IDENTIFICAÇÃO	TERMO	CONCEITO
1 	Balaústre	Colunetas redondas ou poligonais de pedra ou madeira, em geral bastante ondulada e modelada, que sustenta um parapeito ou um corrimão.
2 	Sobreporta	Peça ornamental, geralmente composta por uma pintura ou trabalhado no relevo, localizada diretamente acima da porta. O detalhe é conhecido como <i>friso com folhagem</i> .
3 	Festão	Representação decorativa de uma fileira ou guirlanda de flores, folhagens, fitas ou outro elemento do gênero, suspensa em uma curva entre dois pontos.
4 	Frontão	Remate de uma parede de empena que oculta as declividades de um telhado, especialmente aqueles com uma silhueta ornamental.
5 	Florão	Ornamento relativamente pequeno, normalmente folhado, na extremidade de algo.
6 	Compoteira	Essa tipologia tem como forma principal a esfera, e apresenta elementos na parte superior. Os motivos decorativos geralmente são elementos fitomórficos, principalmente flores e folhas de acanto, apresentando ainda estrelas ou lóbulos.
7 	Bandeira Arqueada	Janela semicircular ou semi-elíptica localizada acima de uma porta ou outra janela.

[Quadro 1]: Conceitos do esquema da figura 17 acerca dos elementos decorativos da fachada, 2021. Desenhos da autora.



Neste primeiro esquema, nota-se a presença de alguns ornamentos ou técnicas que eram presentes em outros estilos arquitetônicos. O frontão e o florão, por exemplo, eram utilizados na arquitetura gótica (e posteriormente na neogótica). O friso com folhagem presente na sobreporta da fachada eram ornamentos muito utilizados nas decorações de fachadas do estilo barroco. Os balaústres nas janelas estão muito presentes nas obras arquitetônicas neoclássicas. E os festões são elementos decorativos que estão essencialmente presentes nas arquiteturas ecléticas. Um exemplo são as residências na figura 10 (rua Duque de Caxias) que possuem os mesmos festões nos frontões de suas fachadas.

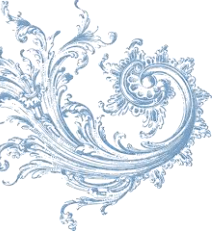
180



[Fig. 18]: Esquema explicativo e análise da fachada do Casarão 34, 2021. João Pessoa-PB. Fotografia e desenhos da autora.

[Quadro 2]: Conceitos do esquema da figura 18 acerca dos elementos decorativos da fachada, 2021. Desenhos da autora

IDENTIFICAÇÃO	TERMO	CONCEITO
1 	Cornija em janelas	Cornija é qualquer moldura decorativa horizontal que coroa um elemento de construção ou mobília, muito presente também nas janelas.
2 	Cornija	Moldura horizontal. A função da cornija saliente de um edifício é libertar a água das chuvas das paredes do edifício.
3 	Cornija em portas	Moldura horizontal, também presente em cima da porta principal.
4 	Frontão cimbrado	O frontão cimbrado é semicircular e pode estar presente no topo da fachada, encimando um frontispício, ou no topo de uma porta de entrada, encimando-a e podendo estar relacionado com outros elementos decorativos.
5 	Timpano do arco	Área onde geralmente recebe elementos decorativos de diversas naturezas, sejam da fauna, flora ou de outras tipologias.
6 	Placa	Pequena chapa de identificação colocada na porta de entrada de uma casa ou ambiente, onde se lê o nome do ocupante, o número da casa ou apartamento, ou outro tipo de informação semelhante.



Neste esquema também há a presença de elementos ornamentais, mas também funcionais. Há influência neoclássica, como as cornijas e os frontões cimbrados. No estilo neoclássico, os frontões se subdividem em vários termos, como os interrompidos ou triangulares<sup>46</sup>. Os interrompidos são essencialmente utilizados na arquitetura eclética, com elementos esculturais ou estátuas no meio do arco que representam, geralmente, a função do edifício ou a quem ele pertence.

No último esquema sobre a fachada do Casarão 34 há dois elementos ornamentais que narram um pouco mais a história do Edifício: a quem pertenceu (e ainda pertence) o edifício e quem mandou construir: o brasão do Arcebispo Dom Adauto e uma escultura na representação do sagrado (imaculado) coração de Maria. Geralmente estes tipos de esculturas – e que fazem parte de edifícios mais específicos, como os de cultura, comércio ou religiosos – são conhecidas como atributos<sup>47</sup>. Se relacionam diretamente com o termo já debatido de arquitetura falante, que, através de seus ornamentos ‘principais’, passam mensagens para a sociedade sobre sua história e origens. Atualmente, a escultura e também o brasão encontram-se com necessidade de intervenções de restauro. A escultura está com o braço direito ausente, além de ter uma abertura considerável na parte de trás.

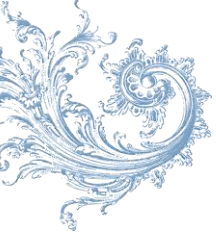
181

[Fig. 19]: Esquema explicativo e análise da fachada do Casarão 34, 2021. João Pessoa-PB. Fotografia e desenhos da autora.

Brasão do  
arcebispo  
Dom Adauto



Imaculado  
Coração de  
Maria  
(Atributo)



**[Fig. 20]:** Detalhe da parte de trás do frontão e da escultura da fachada, 2021. João Pessoa-PB. Fotografia da autora **[Fig. 21]:** Detalhe nº2 da parte de trás do frontão e da escultura da fachada, 2021. João Pessoa-PB. Fotografia da autora.

Discutida a questão da origem do monumento histórico Casarão 34 e a importância tanto do prédio em si, bem como a de sua preservação hoje, é interessante elencar aqui uma breve discussão sobre como a arquitetura eclética foi escanteada por intelectuais, artistas, escritores e até arquitetos do século XX. Alguns estilos e correntes artísticas na História 'linear' da Arte (e aqui mais especificamente os da história da arquitetura) nem sempre foram reconhecidamente valorizados como obra e/ou monumento histórico e que, a partir de um determinado período, como já visto, a salvaguarda e preservação são necessárias. A arquitetura eclética entra nesta discussão aqui no Brasil, e em boa parte do século XX foi debatida fervorosamente acerca dos seus valores artísticos, históricos e culturais.

Devido às suas características, por muito tempo não foi considerada propriamente um estilo, "mas sim apenas uma variação de outros estilos"<sup>48</sup>. Foi pensando por esse caminho, onde facilmente se leva a arquitetura eclética à categoria de 'decoração', que desde o final da década de 1920 para o início de 1930 os modernistas brasileiros fizeram duras críticas ao movimento, o que dificultou um aspecto muito importante no passar dos anos: seu reconhecimento como bem cultural brasileiro e sua preservação:



Para Lúcio Costa, a arquitetura de todos os estilos, o Eclétismo, não tinha estilo e não merecia entrar na história da arquitetura brasileira. Esse pensamento foi o fio condutor da pesquisa histórica e da preservação do patrimônio, com isso temos o Eclétismo desprezado de um lado contra uma supervalorização do colonial<sup>49</sup>.

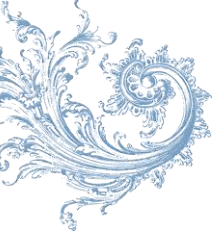
O Eclétismo sofreu “inúmeros julgamentos negativos e que cabe ao historiador tentar mostrar as contribuições da arquitetura eclética, que é um patrimônio ainda por ser desvendado e desmistificado em alguns aspectos”<sup>50</sup>. É recente a valorização histórica e estética da arquitetura eclética no âmbito patrimonial e da história das Artes Visuais no Brasil.

No caso do Casarão 34, também é recente a legislação que o protege e o preserva como monumento histórico. Há leis e decretos que o salvaguardam hoje, além de estar pré-estabelecido seu tipo de preservação e o que pode ser feito para sua conservação. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico da Paraíba - IPHAEP possui um parecer exclusivamente sobre o Casarão 34, que predispõe:

O imóvel em questão está situado na Área de Preservação Rigorosa - APR do Centro Histórico Inicial de João Pessoa, delimitado pelo Decreto Estadual N.º 25.138/2004 e é classificado quanto ao Grau de Preservação como de Conservação Total – CT. Sendo assim, encontra-se protegido pelo Decreto Estadual N.º 7.819/1978 e pela Lei N.º 9.040/2009 [...] <sup>51</sup>.

A lei em questão - N.º 9.040/2009 - dispõe em detalhes sobre a disposição e as atividades do IPHAEP, que é o órgão a nível estadual que salvaguarda, preserva, promove e fiscaliza os bens culturais materiais e imateriais do Estado da Paraíba. Houve uma alteração em 2015 (lei n.º 10.523/2015) que alterou alguns artigos da lei descrita acima, mas ela continua em vigor sem muitas alterações.

Já os decretos mencionados pelo IPHAEP são acerca do livro de tombamento do Estado e acerca do Centro Histórico e suas áreas de preservação. O decreto estadual N.º 7.819/1978 regulamenta sobre o cadastramento e tombamento dos bens culturais, artísticos e históricos no Estado da Paraíba e dá outras providências, e o decreto N.º 25.138/2004 que, através do Conselho de Proteção dos Bens Históricos Culturais - CONPEC (órgão vinculado ao IPHAEP) aprovou o tombamento do Centro Histórico Inicial da cidade. No decreto também compõem duas tipificações importantes para os monumentos históricos: das áreas de preservação do Centro Histórico e a tipificação dos níveis de intervenção para as edificações contidas nas áreas de preservação do Centro Histórico de João Pessoa.



Esses três atos legais são seguidos com rigor e toda e qualquer interferência no palacete exige a consulta dos dois decretos e da lei acima descritos: “Toda e qualquer intervenção, reforma ou manutenção, antes de executada deverá ser formalmente requerida ao IPHAEP, ficando condicionada a sua aprovação”<sup>52</sup>. É importante lembrar também que todo e qualquer ato feito sem consultar os aportes legais e ao órgão do IPHAEP implicará em penalidades previstas em lei.

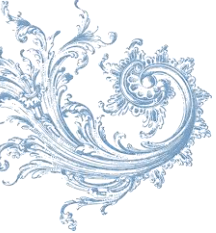
Quanto à área de preservação do Centro Histórico, o Casarão 34, sendo um imóvel localizado na Praça Dom Adauto, está na Área de Preservação Rigorosa - APR. Esse perímetro engloba

[...] o conjunto dos logradouros públicos, dos lotes e edificações com qualquer limite voltado para eles, que possuam ao menos uma das características abaixo relacionadas, cujos elementos que o compõem, inclusive o próprio traçado urbano, devam ser preservados, valorizados, restaurados ou adaptados às características arquitetônicas e urbanísticas originais: - concentra grande densidade de exemplares significativos da arquitetura religiosa, civil, Institucional e militar; - possua conjuntos de edificações que, pela continuidade, harmonia e uniformidade, mesmo tratando-se de construções de natureza popular, formam a ambiência de edifícios significativos; - está relacionado a acontecimentos históricos ou a personalidades locais, estaduais e nacionais; - constitua testemunho das práticas e tradições de uma época ou de um momento da sociedade; - exemplifica a evolução estilística ou tecnológica da arquitetura; - possua elementos naturais portadores de significação histórica, paisagística ou ambiental<sup>53</sup>.

Já o grau de conservação descreve o estado físico do Casarão 34, abordando toda sua materialidade e principalmente seu estado de preservação. O Casarão 34 é uma edificação com grau de Conservação Total – CT, de acordo com o IPHAEP. O grau de CT é “Toda construção que mantiver preservada grande parte de suas características espaciais, estruturais, volumétricas, tipológicas e decorativas originais”<sup>54</sup>. O grau de CT também dá ao imóvel a garantia de não ser passível de demolições e destruições. Qualquer tipo de intervenção ou algum ato que tiver contato com a estrutura do Casarão 34, terá que seguir as normas:

I. Preservação das cobertas originais e a adequação daquelas cujas tipologias tradicionais foram alteradas; II. Preservação e restauração da composição tipológica original dos vãos, portas e janelas das fachadas dos imóveis; III. Preservação e restauração das características estilísticas e ornamentais das fachadas dos imóveis; IV. Eliminação de revestimentos em materiais conflitantes, a exemplo de cerâmicas e materiais vidrados, das fachadas dos imóveis, exceção feita aos materiais da tipologia original do imóvel, a exemplo de cantaria e azulejaria antiga; V. Eliminação de qualquer elemento ou equipamento visível de instalação pública e predial das fachadas dos imóveis; VI. Eliminação de pinturas com qualquer acabamento brilhante sobre as alvenarias das fachadas dos imóveis; VII. Preservação da imagem tradicional do imóvel removendo-se elementos que ocultem suas fachadas, como falsas fachadas, balanços, toldos fixos ou marquises, adequando-se ao que estabelece o Código de





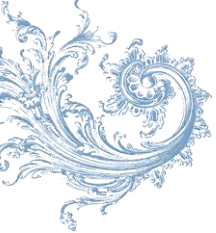
Posturas do Município de João Pessoa; VIII. Remoção de instalações ou volumes, provisórios ou permanentes sobre as coberturas dos imóveis que sejam visíveis das ruas próximas; IX. Preservação de elementos estruturais originais, ressalvado o disposto no item XII abaixo; X. Preservação da distribuição interna das paredes portantes ou divisórias, de forma a não alterar a estabilidade da estrutura ou a proporção dos espaços interiores originais, ressalvado o disposto no item XII abaixo; XI. Preservação dos espaços livres originais, destinados aos pátios internos, quintais e jardins, nos imóveis, e XII. Reparação ou adaptação da distribuição espacial interna e da cobertura estritamente necessária à melhoria das condições de estabilidade, salubridade, habitabilidade, ventilação e insolação dos mesmos<sup>55</sup>.

Neste estudo, portanto, foram vistas não só as causas construtivas de sua origem – a Confederação Católica, por exemplo – mas também suas características estéticas-funcionais. Contextualizando o período através de dados no âmbito religioso, arquitetônico e urbanístico do início do século XX na cidade de João Pessoa, se compreende de maneira mais complexa e detalhada o motivo de como e do porquê surgem alguns projetos e obras, como no caso do Casarão 34, por exemplo.

### **Considerações finais**

A arquitetura eclética vai além do conceito de ‘decoreação’ ou ‘mistura de estilos’. Ela ditou uma época e transformou o desejo da grande burguesia e de outros grupos sociais em tornar visível, através da arquitetura, a grandiosidade e a monumentalidade dos espaços através de seus poderes e sua posição na sociedade, além de dar importância e significado aos ornamentos (e a quantidade deles).

No caso da análise do Casarão 34 enquanto exemplar material de uma arquitetura e de uma época, viu-se que há elementos de várias correntes da historiografia da arquitetura, mas também há ornamentos e esculturas que são próprias e foram pensados unicamente para este imóvel. Portanto, saber ler os aspectos visuais/materiais da arquitetura nos faz entender, também, a história das cidades e dos processos sociais, econômicos e culturais de uma época, fazendo dos exemplares ecléticos, conseqüentemente, patrimônios importantes e essenciais para a estrutura urbana e social das cidades.

**Notas e Bibliografia**

<sup>1</sup> Dom Adauto Aurélio de Miranda Henriques (1855-1935), foi bispo (1894) e arcebispo (1914) da Arquidiocese da Paraíba.

<sup>2</sup> MOURA FILHA, Maria Berthilde. **O Cenário da Vida Urbana: A Definição de um Projeto Estético para as Cidades Brasileiras na Virada do Século XIX/XX.** João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2000, p. 85.

<sup>3</sup> BONAMETTI, João Henrique. A Arquitetura Eclética e a Modernização da Paisagem Urbana Brasileira. **Revista Científica FAP.** Curitiba, v.1, jan/dez de 2006, p. 2.

<sup>4</sup> MOURA FILHA, *op. cit.*, p. 93.

<sup>5</sup> MOURA FILHA, *op. cit.*, p. 105.

<sup>6</sup> A qualidade estética das edificações era um dos elementos que requeria grande atenção do poder público e da própria população.

<sup>7</sup> O prefeito, que no início do século XX era conhecido como “governador” Camilo de Holanda, governou a cidade da Parahyba entre 1916-1920.

<sup>8</sup> MENESES, Marcondes Silva. **O Processo de Demolição e Desmonte das Irmandades Religiosas na Cidade da Parahyba (1923-1935): “O Caso das Mercês”.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014, p. 76.

<sup>9</sup> MENESES, *op. cit.*, p. 76.

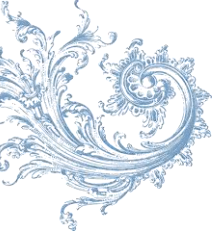
<sup>10</sup> MORAIS, Fernando de Oliveira. Praça Dom Adauto: História e Morfologia na Cidade de João Pessoa (PB). In: XVIII ENANPUR. Natal, maio de 2019. 1-20 p. **Anais eletrônicos.** Disponível em <http://anpur.org.br/xviiienganpur/anaisadmin/capapdf.php?reqid=198>. Acesso em: 09/07/2020, p. 9.

<sup>11</sup> GUEDES, Kaline Abrantes. **O Ouro Branco abre Caminhos: o algodão e a modernização do espaço urbano na cidade da Parahyba (1850-1924).** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2006, p. 79-80.

<sup>12</sup> MORAIS, *op. cit.*, p. 9.

<sup>13</sup> O Neoclassicismo adota o estilo greco-romano como modelo de equilíbrio, proporção, clareza, condenando os excessos de uma arte que tinha sua sede de imaginação (como anteriormente o barroco e o rococó). “O neoclassicismo não é uma estilística, mas também uma poética” (*In: ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.23).

<sup>14</sup> Enquanto o historicismo (neoclassicismo) buscou “reviver um passado e construiu representações da história, inscrevendo a arquitetura moderna em um estilo antigo”, o Ecletismo usou elementos e “sistemas da história para inventar uma arquitetura adaptada aos novos tempos”. (*In: PEDONE, Jaqueline Viel Caberlon. O Espírito Eclético.* Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. p.127).



15 Expressão ‘típica do espírito modernista’. O movimento *art nouveau*, assim como o eclético, corresponde muito a uma elite burguesa e também ao fetichismo da mercadoria. De maneira resumida e breve, (e principalmente aplicando-se na arquitetura) o *art nouveau* está ligado à temática naturalista, à recusa da proporção e da simetria e com forte influência da arte e grafismos orientais.

16 Vem do grego *eklektikós* e, na definição do dicionário Michaelis, é “Que seleciona e/ou adota o que há de melhor nas várias doutrinas, ideologias, métodos, estilos”. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=GVQ3> Acesso em: 01/12/2021.

17 BONAMETTI, *op. cit.*, p.2-3.

18 MARTINS, Ana Paula da Silva Dutra. **O Patrimônio Eclético no Rio de Janeiro e a sua Preservação**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arquitetura) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009, p.3.

19 CHING, Francis D. K. **Dicionário visual de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.146.

20 O Eclétismo se construiu e se desenvolveu na École des Beaux-Arts, a mais importante escola de arquitetura do século XIX.

21 PEDONE, *op. cit.*, p. 131.

22 “A República proclamada em 1889 adotou oficialmente o estilo eclético”. In TIRAPELI, Percival. *Arte Imperial: do Neoclássico ao Eclétismo – século XIX*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. p.32).

23 FABRIS, Annateresa. A Crítica Modernista à Cultura do Eclétismo. **Revista Italianística**, ano III, nº 3, p. 73-84, 1995, p. 73.

24 Essas tipologias de construções no século XIX eram feitas, predominantemente, em estilo neoclássico.

25 PEDONE, *op. cit.*, p. 127.

26 REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 186.

27 FABRIS, *op. cit.*, p. 75.

28 PEDONE, *op. cit.*, p. 135.

29 PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Eclétismo na Europa. In FABRIS, Annateresa (org.). **Eclétismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Ed. Nobel/Edusp, p. 8-27, 1987, p. 14-15.

30 MARTINS, *op. cit.*, p. 12-13.

31 PEDONE, *op. cit.*, p. 136.

32 Antes mesmo de iniciar seu rol, diz-se: “Prohíbe a intervenção da autoridade federal e dos Estados federados em matéria religiosa, consagra a plena liberdade de cultos, extingue o padroado e estabelece outras providências”. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1851-1899/D119-A.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D119-A.htm). Acesso em: 17/12/2020.



33 SOUSA JÚNIOR, José Pereira de. **Estado Laico, Igreja Romanizada na Paraíba Republicana: Relações Políticas e Religiosas (1890 – 1930)**. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015, p.153.

34 AZZI, Riolando. O Início da Restauração Católica no Brasil: 1920 - 1930. Síntese: **Revista de Filosofia**. Belo Horizonte, MG. v. 4, n. 10, p.65-89, 1977. Disponível em: <http://faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/view/2398>. Acesso em: 12/12/2020, p. 87.

35 SOUSA JÚNIOR, *op. cit.*, p.154.

36 AZZI, *op. cit.*, p. 63.

37 No ano de 1654, com a “expulsão e retomada do controle político-administrativo, econômico e militar por parte dos portugueses, a cidade passou a se chamar Cidade da Parahyba, permanecendo essa denominação até o ano de 1930”. (In: OLIVEIRA, Almir Félix Batista de. O que se Preservou em João Pessoa ou de Quando a Arte e a Arquitetura Definem o Patrimônio Cultural de uma Cidade. **Revista Cordis: Comunicação, Modernidade e Arquitetura**, n. 8, jan./jun. p. 367-396, 2012. p. 369).

38 A arquidiocese [...] foi elevada a este posto em 6 de fevereiro de 1914 através da bula *maius catholicae religionis incrementum*ve do papa São Pio X (BARBOSA, Antônio - **Relíquias da Paraíba - Guia aos Monumentos Históricos de João Pessoa e Cabedelo** – Rio de Janeiro: Editora Eu e Você, 1985, p.45).

39 SEVERIANO, Cônego Francisco. **Anuario Ecclesiastico da Parahyba do Norte**. Parahyba do Norte: Torre Eiffel, Vol. II. 1919, p. 1009, grifos da autora.

40 A firma era formada pelos sócios Hermenegildo Di Lascio, arquiteto italiano e Avelino Cunha, engenheiro paraibano.

41 AFONSO, Felipe Valentim. **As Casas de Mário Di Lascio: Projeto, Tempo e Lugar**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) João Pessoa: UFPB, 2019, p. 27.

42 GUEDES, *op. cit.*, p. 123.

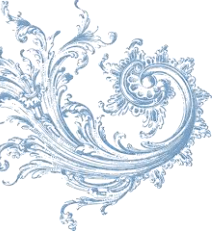
43 FABRIS, *op. cit.*, p. 76.

44 Não foram encontradas fontes relatando as mudanças no interior do palacete. Porém, há relatos de que seu interior (a estrutura em si, as grandes colunas do espaço expositivo e seu mezanino, por exemplo) ainda se preserva como no primeiro projeto do edifício.

45 Em alguns países, um carimbo utilizado por um arquiteto, engenheiro ou projetista registrado nos desenhos de construção e nas especificações a fim de atestar a regularidade do profissional junto à jurisdição onde será executada a obra.

46 KOCH, Wilfried. **Dicionário dos Estilos Arquitetônicos**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

47 Objeto designado como símbolo característico de uma personagem representada, referindo-se a sua posição, aos milagres ou a acontecimentos particulares da sua vida, podendo também ser a representação de santos e seus atributos, musas e/ou santos auxiliares.



48 MARTINS, *op. cit.*, p. 4.

49 MARTINS, *op. cit.*, p. 15.

50 MARTINS, *op. cit.*, p. 10.

51 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO ESTADO DA PARAÍBA (IPHAEP). **Pré-análise da classificação quanto ao grau de preservação do imóvel nº 34**. Coordenadoria de arquitetura e ecologia do IPHAEP, 2020, p. 1.

52 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO ESTADO DA PARAÍBA (IPHAEP), *op. cit.*, p.1

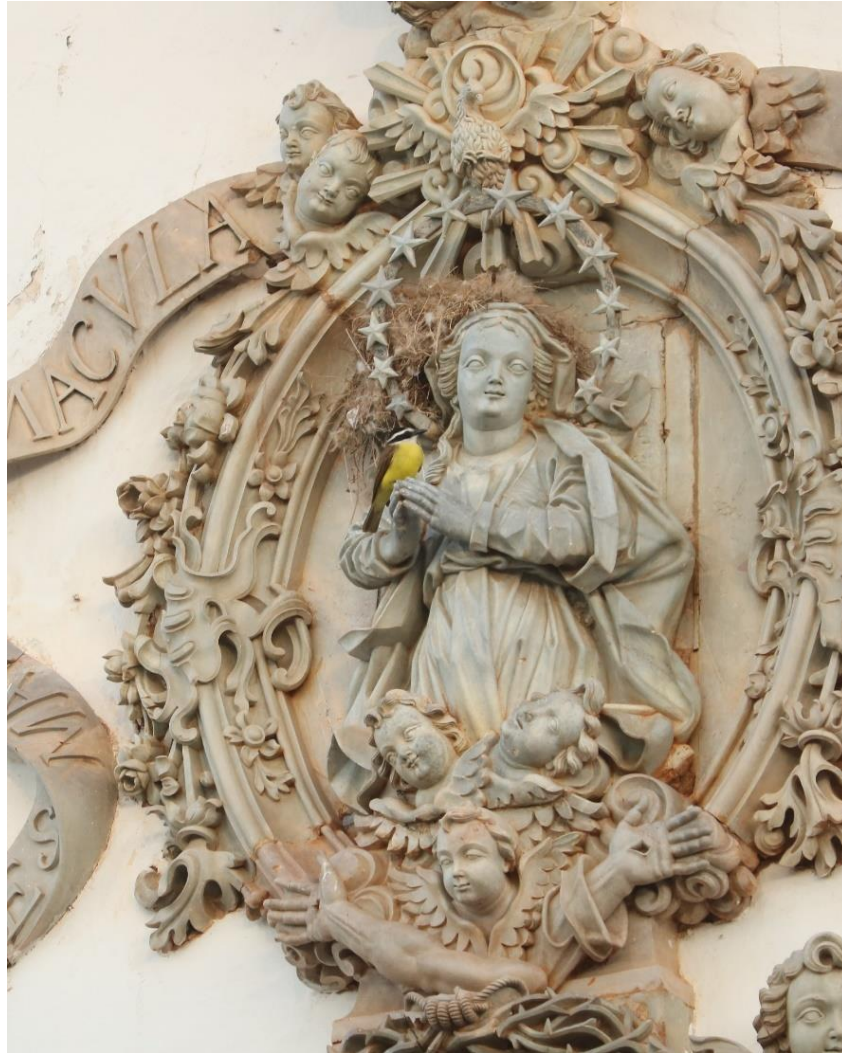
53 ESTADO DA PARAÍBA, **Decreto Nº 25.138 de 28 de Junho de 2004**. João Pessoa: Paraíba, Poder Executivo. Disponível em: <[http://static.paraiba.pb.gov.br/diariooficial\\_old/diariooficial200205.pdf](http://static.paraiba.pb.gov.br/diariooficial_old/diariooficial200205.pdf)> Acesso em: 06/01/2022 p. 9.

54 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO ESTADO DA PARAÍBA (IPHAEP), *op. cit.*, p.1.

55 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO ESTADO DA PARAÍBA (IPHAEP), *op. cit.*, p.1-2.

Artigo enviado para publicação: **02.08.2022**

Artigo aceito para publicação: **12.12.2022**



Fotografia da capa

*Detalhe. Medalhão da portada da Igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei (MG)*  
Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (séc. XVIII)  
Foto: **Danilo José Zioni Ferretti** [agosto de 2021]



CEPHAP - UFSJ  
edições