



# **CADERNO DE RESUMOS**

**V CONGRESSO DO CEIB**

24 a 27 de outubro de 2007

Vitória - Espírito Santo

Auditório do Centro de Artes  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Campus Goiabeiras

PROMOÇÃO

CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA

ENTIDADES CO-PROMOTORAS

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)  
Núcleo de Conservação e Restauração (NCR)  
Grupo de Pesquisa em Imagens Cristãs (GPIC)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA)

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
Centro de Conservação e Restauração de Bens  
Culturais Móveis (CECOR)  
Escola de Belas Artes (EBA)  
Programa de Pós-Graduação em Artes (PGA)

21ª Regional do Instituto do Patrimônio Histórico  
e Artístico Nacional (IPHAN)

## CONFERÊNCIA

24 de outubro - Quarta-feira

**APORTACIONES ANDALUZAS A LA IMAGINERÍA DEVOCIONAL DEL BARROCO. LA DIFUSIÓN DE LOS MODELOS SEVILLANOS EN EL ARTE LATINOAMERICANO**

Jesús Miguel Palomero Páramo

**LOS ESCULTORES NOVOHISPANOS Y SUAS OBRAS**

Maria del Consuelo Maquívar

25 de outubro - Quinta-feira

**LA INMACULADA CONCEPCIÓN: ALGUNAS REPRESENTACIONES IBEROAMERICANAS EN EL PERÍODO COLONIAL**

Patricia Fogelman

26 de outubro - Sexta-feira

**O CONCÍLIO DE TRENTO: AS CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA E A ARTE RELIGIOSA NO BRASIL**

Maria Helena Ochi Flexor

## SUMÁRIO DAS COMUNICAÇÕES

### 24 de outubro - Quarta-feira

#### MESA DE COMUNICAÇÕES 1

As imagens da Paixão: plástica e mística nos "Santos Desertos" .....	9
São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro .....	10
Gabriel, Miguel e Rafael: os arcanjos entre as devoções jesuíticas nos Sete Povos .....	12
Sagrado Coração de Jesus .....	14
O culto da Virgem em Minas Gerais - duas invocações: Pobreza e Traba- lho .....	15

#### MESA DE COMUNICAÇÕES 2

Flandres em Minas: Os missais católicos e a globalização iconográfica setecentista .....	17
Leitura de um Ex-Voto Imaculista do Século XVII na igreja de Nossa Senhora dos Anjos de Lisboa .....	19
Um estudo iconológico da cúpula da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro .....	21
Objetos de culto / objetos de arte – espaços de tolerância na obra de Farnese de Andrade .....	23

### 25 de outubro - Quinta-feira

#### MESA DE COMUNICAÇÕES 3

A concepção da Imaginária no Laboratório de Joaquim Machado de Castro .....	25
Antônio Benedicto de Santa Bárbara - Benedito Santeiro: Contribuição de um escultor para a arte sacra da Zona da Mata mineira. ....	27
Nossa Senhora das Mercês: características iconográficas, técnicas e estilísticas .....	30



Forma e matéria: a escultura barroca de Santo Estevão do Museu de Santa Maria de Lamas .....	32
<b>MESA DE COMUNICAÇÕES 4</b>	
A igreja de Bom Jesus da Coluna .....	35
Uma imagem e o processo de secularização da Igreja - o vitral Santa Cecília na Catedral Metropolitana de Vitória em 1937 .....	36
Memória e esquecimento: indagando por imagens de uma santa crucificada .....	38
Vida e morte nas representações de Nossa Senhora .....	39
<b>MESA DE COMUNICAÇÕES 5</b>	
As imagens do Museu de Arte Sacra de Rio Pardo: características e singularidades da imaginária colonial do Rio Grande do Sul .....	40
Santuário Mariano: resgate de antigas imagens de Nossa Senhora no estado do Rio de Janeiro .....	42
A Imaginária Franciscana no em Vitória - ES .....	44
Temas para o estudo da imaginária religiosa no Rio de Janeiro .....	47
<b>26 de outubro - Sexta-feira</b>	
<b>MESA DE COMUNICAÇÕES 6</b>	
Funções, utilizações e poderes das imagens religiosas na América Colonial: caso do Jesuíta Antônio Sepp .....	49
A pintura do além: a imagem da Jerusalém celeste .....	50
O diálogo da imagem: a arte como emblema da sensibilidade colonial .....	52
Permanências clássicas na Idade Média em um manuscrito do Ovídio Moralizado .....	55
<b>MESA DE COMUNICAÇÕES 7</b>	
Sant'Ana: Restauro pictórico restabelecendo a história de uma imagem do século XVIII. ....	58
Epifania da imagem: o Senhor Bom Jesus do Matosinhos de Santo Antônio do Pirapetinga .....	59
Aspectos de restauro: possível mudança de invocação em imagem de escultura policromada e processos de restauração. ....	62

Técnicas contemporâneas para reconstrução de partes faltantes de esculturas em madeira policromada .....	64
Iconografia de uma imagem: Devoção, manifestação religiosa e preservação .....	66
<b>MESA DE COMUNICAÇÕES 8</b>	
História e imaginária da igreja Matriz de Santa Teresa - Espírito Santo ...	68
A pintura sacra de Alberto Bogani no Espírito Santo .....	70
Bandeira do mastro das bandas de Congo - um espaço na tradição para as artes plásticas capixabas .....	71
Retábulos de Abílio de Tassis: revelando a arte do imigrante italiano no Espírito Santo (1930-60) .....	73

AS IMAGENS DA PAIXÃO: PLÁSTICA E MÍSTICA NOS  
“SANTOS DESERTOS”

Célia Maia Borges (UFJF)<sup>1</sup>

Professora Adjunta dos Departamentos de História e dos Programas de Pós-Graduação em História e da Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora [UFJF]

Endereço: Rua São Mateus – 187 /apto. 1003

36025 – 000 – Juiz de Fora – MG

Telefones: (32) 30610215 - (21) 2255 7032

E-mail: celiamb@yahoo.com.br

**Palavras-chaves:** Imagens - Paixão de Cristo - Eremitérios - Península Ibérica.

Os eremitérios, conhecidos como Santos Desertos, multiplicaram-se nos séculos XVI e XVII na Península Ibérica. Construídos em lugares ermos e de difícil acesso, estes centros, afamados pelo rigor das práticas ascéticas ali praticadas, contavam com imagens que ajudavam os religiosos em seus exercícios espirituais. No ambiente despojado destes eremitérios, as imagens da Paixão de Cristo adquiriram papel fundamental pois, ao evocarem os padecimentos de Cristo, ajudaram nos exercícios que consistiam em rememorar e viver a Paixão com o objetivo de atingir a contemplação.

Vários escritos da época registraram a importância das imagens do Cristo sofredor para as práticas espirituais, não obstante a crítica de alguns religiosos. No embate com os protestantes as imagens dramáticas assumiram cada vez mais importância na Europa Católica e suas colônias. A linguagem do barroco auxiliou no processo de construção das imagens, justamente porque cada vez mais projetadas como expressão de dor visavam sensibilizar, comover e levar à meditação sobre Cristo crucificado.

A pesquisa ora apresentada centrou-se sobretudo no eremitério conhecido como Deserto do Bussaco, em Portugal, dos Carmelitas Descalços da Província de São Felipe. Procurou investigar-se a prática espiritual nestes espaços, principalmente através da análise das Crônicas destes religiosos, cotejando as informações com outros escritos e relatos da época. A pesquisa mostrou que as diversas imagens, encomendadas e orientadas pelos religiosos, assumiram papel fundamental na espiritualidade mística praticada nos *Santos Desertos*.



## SÃO SEBASTIÃO PADROEIRO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

**Fátima A. de Souza Justiniano**

Professora Assistente

GCI - Departamento Ciência da Informação

Instituto de Artes e Comunicação Social

Universidade Federal Fluminense

Rua da Conceição 101/1124 – Centro

Niterói – Rio de Janeiro – RJ – CEP: 24007 – 900

Tel: (21) 2621 4385

**Palavras-chaves:** História da Arte - iconografia cristã - escultura policromada.

“Na praia, junto do Pão de Açúcar, lançou Estácio de Sá o fundamento da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, e na nascente cidade ergueu uma ermida de pau a pique, coberta de palha, dedicada ao santo do nome do Rei de Portugal”, desta maneira descreve Moreira de Azevedo a origem da devoção ao santo Mártir São Sebastião.

A presente comunicação tem por objetivo estudar as representações escultóricas de São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, que apesar da importância da invocação para a cidade, são escassos os exemplares significativos nas igrejas. O tema é importante para o estudo da imaginária da cidade do Rio de Janeiro, dentro do âmbito da religiosidade colonial.

No Rio de Janeiro, a maior dificuldade para o estudo da imaginária religiosa é a falta de obras de referência sobre a cidade e os centros periféricos, que englobe a produção local e a importação portuguesa das esculturas policromadas. É bom lembrar que quando a cidade torna-se capital, cresce a diversidade desta produção assim como a importação, com o objetivo de atender a demanda crescente. Neste ponto reside a maior dificuldade, pois ainda não se conhece as características próprias desta imaginária e as das escolas portuguesas.

A comunicação permeará a metodologia histórico-artístico, abordará a história social para entender o contexto de época e as específicas da

História da Arte, com a análise formal e estilística, iconográfica e técnica, para entender a obra. Pretende-se utilizar alguns exemplos remanescentes nas igrejas do centro histórico do Rio de Janeiro e em particular a escultura da Igreja de São Sebastião, na Tijuca, tida como a pioneira, exemplar possivelmente do século XVII (Foto), e ainda de grande interesse num primeiro momento são as obras das igrejas do Carmo da Lapa (originário possivelmente da Antiga Sé) e a do Santíssimo Sacramento.



**GABRIEL, MIGUEL E RAFAEL: OS ARCANJOS ENTRE AS  
DEVOÇÕES JESUÍTICAS NOS SETE POVOS**

**Márcia Bonnet**

Doutora, Professora Adjunta III de História, Teoria e Crítica da Arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul Rua Dinarte Ribeiro, 61/03, Moinhos de Vento, Porto Alegre, RS, CEP 90570-050

Telefone: 51 3222-3303 Cel.: 51 9215-3870

E-mail: marciabonnet@terra.com.br

**Palavras-chaves:** Arte Colonial - Arte Jesuítica - Arte Missioneira - Iconografia Cristã

A devoção aos anjos se perde no tempo e perpassa diferentes sistemas de crença, como o islamismo, o judaísmo e o cristianismo. Já o culto aos arcanjos parece ser mais limitado e controverso: as escassas referências a estes seres no Antigo Testamento, por exemplo, têm dado margem a diferentes interpretações acerca de sua existência e identidade.

Não obstante os pontos de vista conflitantes acerca da questão, a Igreja Católica Romana optou por afirmar a existência dos arcanjos, associando a eles não só a função de mensageiros – atribuída aos anjos em geral – mas também a de combatentes dos exércitos celestes. Sete dos arcanjos são nomeados, embora os nomes possam variar de acordo com a fonte. Segundo o livro I de Enoch, eles seriam Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Raguel, Zeraquiel e Remiel. Autores posteriores, como Pseudo-Dionísio e o Papa Gregório I mudam o nome dos três últimos, enquanto os quatro primeiros se conservam em todas as versões. Como o Livro de Enoch foi considerado apócrifo, a Igreja Ocidental decidiu, no Concílio de Latrão (746), limitar o culto dos arcanjos a Miguel, Gabriel e Rafael.

A Companhia de Jesus, por sua vez, teve desde a sua fundação uma tendência ao militarismo, presente desde as origens militares de Inácio de Loyola, fundador da ordem, até sua auto-proclamação como soldados de Cristo. Levando-se em conta a identificação dos arcanjos como combatentes celestes, parece tornar-se clara a razão pela qual os jesuítas da Província do Paraguai optaram por valorizar o culto aos arcanjos. Em meio à imaginária remanescente das missões jesuíticas da Banda Oriental do rio Uruguai, é possível perceber uma certa ênfase na representação dos arcanjos,

não só pelo número de imagens dedicadas a estas devoções, como também pelas dimensões destas imagens. É possível, entretanto, que esta ênfase na devoção aos arcanjos assinala algo além do papel desempenhado por eles na iconografia tradicional cristã.

## SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS

**D. Mauro Fragoso, OSB**

Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro  
Rua Dom Gerardo, 68 CEP 20.090-030  
E-mail: dmauro@osb.org.br

Para falar sobre o Sagrado Coração de Jesus é preciso antes de mais nada refletir um pouco sobre o antropomorfismo que se encontra espalhado ao longo de toda a narrativa veterotestamentária como preparação para o pleno cumprimento da Revelação que se dá com a Encarnação, Paixão e Ressurreição do Filho de Deus. Os Livros Sagrados falam do coração de Deus como se tivesse falando de um ser humano comum: Deus tem um coração que se alegra e que por vezes se entristece a ponto de se arrepender de ter criado o homem.

Oriunda da espiritualidade monástica, inicialmente dos escritos de Santo Anselmo e São Bernardo, de fato, a devoção é verdadeiramente instituída pelas revelações do próprio Cristo à Santa Gertrudes, monja cisterciense alemã do século XIII, período de plena decadência espiritual, donde surge a *Devotio Moderna*.

Embora surgida na baixa Idade Média, a devoção que hoje conhecemos, vem da espiritualidade jesuítica, através das revelações de Santa Margarida Maria Alacoque, religiosa Visitandina do século XVII. Sob a influência dessa santa, a antiga iconografia, representada apenas por um coração em chama, é acrescida dos atributos da Paixão: cruz, coroa de espinhos e chaga.

## O CULTO DA VIRGEM EM MINAS GERAIS – DUAS INVOCAÇÕES: POBREZA E TRABALHO

**Ailton Batista da Silva**

Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis  
Instituição: Iepha/MG

**Palavras chaves:** Nossa Senhora da Pobreza – Nossa Senhora do Trabalho – imaginária – devoção – Minas Gerais

A presente comunicação é um breve informe sobre a iconologia de duas imagens raras em Minas Gerais - Nossa Senhora da Pobreza e Nossa Senhora do Trabalho – objeto de pesquisa em andamento. Apresentaremos dados parciais, situação que, ainda assim, não nos impede de levantar algumas considerações. A pesquisa citada tem sido realizada pela coleta de dados em campo, em arquivos eclesiais e em documentação secundária e por meio da análise histórica, estilística, iconológica e iconográfica das imagens em questão, além da análise arquitetônica das respectivas capelas. Com isso, procuraremos oferecer pequena contribuição aos estudos da imaginária brasileira, no sentido de ressaltar a importância da análise iconológica nos processos de preservação e restauro.

O culto mariano é uma das manifestações da religiosidade popular mais difundidas em território mineiro e remonta ao período colonial. A devoção de Nossa Senhora esteve presente desde o pequeno oratório carregado pelos primeiros desbravadores do sertão à procura do ouro, até a construção das Matrizes das vilas reais..

O culto aos santos e, em especial, o da virgem, do ponto de vista dos princípios e fundamentos da religião católica, teve como marco o Concílio de Trento (1545 – 1563) que retomou os princípios do Concílio de Nicéia (787) para refutar as críticas dos reformistas protestantes no que dizia respeito à acusação de idolatria. O texto tridentino prescrevia que a imagem dos santos deveria servir para a instrução religiosa do “povo ignorante” e deveria ser utilizada com critério. As prescrições ali estabelecidas foram propagadas a partir de 1577 pela obra de Carlo Borromeo, bispo de Milão e, no Brasil, pelas Constituições do Arcebispado da Bahia (1717) e, posteriormente, pelas visitas pastorais.

A expansão ibérica em direção à América, bem como à África e ao Oriente, sempre pautada pelo espírito missionário que legitimava o poder real, encontrou, por um lado, território fértil para a catequese e a



evangelização. Por outro lado, não conseguiu deter a expansão do culto aos santos e à Virgem, conforme a prescrição tridentina. No México, apesar do número de missionários, grandes foram as dificuldades na catequese dos povos que ali habitavam. A expansão das conversões só aconteceu após 1531, com a aparição de Nossa Senhora em Guadalupe ao índio Juan Diego quando, em pé e não sentada como os povos dominadores, falou na sua língua e tinha a fisionomia de seu povo.

No Brasil, mantendo as diferenças devidas, algo semelhante aconteceu no que se refere à evangelização e à inserção dos africanos na sociedade colonial. Aqui, Nossa Senhora do Rosário, conforme a lenda enviada por Deus, aderiu aos ritos dos africanos e de seus descendentes que se colocaram como os verdadeiros difusores da fé cristã. O culto de Nossa Senhora do Rosário é fruto de diversas contribuições – lusas, africanas, brasileiras – e se insere no cotidiano das populações, como também é o caso de Guadalupe.

Com o advento da República e da instalação do estado laico, o culto mariano não arrefeceu em Minas Gerais, como se pode constatar pela continuidade das práticas devocionais que se configuram como referências culturais. No século XX, impulsionado pelo grande número de reformas e de construções de novos templos, o culto foi estimulado pelas novas invocações da Virgem.

Destacam-se Nossa Senhora da Pobreza e Nossa Senhora do Trabalho, representadas em duas imagens únicas em Minas Gerais. A primeira encontra-se em uma capela cujo orago é a própria Nossa Senhora da Pobreza e está situada no distrito sede do município de Berilo, no Vale do Jequitinhonha. A segunda tem lugar na pequena capela dedicada ao Sagrado Coração de Jesus na vila operária de Biribiri no município de Diamantina, onde funcionou, no final do século XIX e princípio do XX, promissora fábrica de tecidos.

As imagens da Virgem tradicionalmente fazem referências à sua infância, juventude, maternidade, a paixão e a morte de seu filho ou, nas aparições, o lugar onde ela se deu. Aqui, entretanto, as referências são outras. Registra-se outro conteúdo simbólico que diz respeito ao homem e a sua condição humana. Por trabalho pode-se entender a falta dele e a inevitável pobreza. E é contra essa situação que a santa vem interceder junto a Deus por seus filhos. É também contra essa condição – a do não-trabalho e da pobreza – que o homem luta. Homens e mulheres de Berilo constroem sua singela capela, entroniza sua santa, cobrindo-a de louvores. Os operários e operárias de Biribiri rezam por sua santa e rememoram os tempos do trabalho. Ambos transcendem as vicissitudes de seu cotidiano pela cultura e arte.



**FLANDRES EM MINAS: OS MISSAIS CATÓLICOS E A  
GLOBALIZAÇÃO ICONOGRÁFICA SETECENTISTA**

**Alex Fernandes Bohrer**

Instituição: UFMG / FAFICH (Mestrando)

Rua Nossa Senhora Auxiliadora, 426. Bairro Santa Luzia. Cachoeira do Campo -  
MG. CEP: 35.410-000.

(31) 3553-2430 / (31) 9117-1708

E-mail: alex\_f\_bohrer@hotmail.com

**Palavras-Chaves:** Barroco Mineiro - fontes iconográficas - mecenato - pintura.

A julgar pelo número remanescente de missais, toda igreja mineira, ao menos as de maior vulto, deveria ter seu arsenal próprio destes livros. Ao mesmo tempo em que serviam para as missas, tendo uma utilidade prática, se tornaram, sem dúvida, alvo de outros usos, de outros desejos. Belos, quase todos adornados com detalhadas gravuras, eram sem dúvida símbolos de bom gosto e modernidade, sintonizados como estavam com a Igreja vaticana e com os modismos internacionais. Sem dúvida que os confrades queriam ter os missais mais detalhados - mais, digamos, barrocos. Além de objeto prático e de objeto religioso, os missais foram erigidos em objetos de arte. Gravuras consideradas belas ou conhecidas pela circularidade dos missais serviram de modelos a artistas coloniais. “Copiar” missais era uma forma do encomendante demonstrar bom gosto, impressionar os espectadores (acostumados a admirar aquelas imagens em pequenas dimensões) e de se manter atualizado frente às ‘modas’ vindas da Europa. Além disso, o artifício da “cópia” era uma maneira do artista obedecer aos ditames da Igreja Tridentina quanto às representações visuais, especialmente as estipuladas nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Isto ajuda a explicar o processo psicológico de aceitação dos missais como modelos para os artistas.

É interessante notar como os missais acabaram se transformando em mensageiros iconográficos, em pontes criativas, que, neste caso, unia visualmente a Europa (especialmente Flandres) e as Gerais. Hoje, gravados rubensianos repousam nos velhos arquivos, silenciosos; outrora, porém, estes impressos fizeram parte do efervescente panorama artístico e cultural mineiro, tornando-se fonte de inspiração, de contato cultural. A presença

de vários missais nas gavetas das igrejas mineiras são testemunhas de uma certa 'planetarização visual' ocorrida já a partir das grandes navegações. Veremos neste breve estudo alguns exemplos que ilustram como determinadas gravuras dos missais se influenciaram em artistas europeus (especialmente em Rubens) e como estas gravuras, aportadas nas Gerais, serviram aos artistas montanheseiros (como Manoel da Costa Ataíde). Além de difundir imagens nas quatro partes do mundo, esta prática elevou os missais a veículos imagéticos por excelência, articuladores privilegiados na produção artística mineira.

## LEITURA DE UM EX-VOTO IMACULISTA DO SÉCULO XVIII NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DOS ANJOS DE LISBOA

Jane Ayres Bordin

**Palavras-chaves:** ex-voto – Imaculada – milagre – irmandade.

O estudo desse ex-voto gratulatorio descreve plasticamente o milagre acontecido na festa da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição para homenagear a sua padroeira, no dia 8 de Dezembro de 1690. Este evento foi preparado para demonstrar o reconhecimento à Senhora da Conceição, pela graça concedida, no dia da festa da confraria. Sua importância além de outras especificidades, advém dos fatos nele representados estarem referidos em uma obra do século XVII chamada Santuário Mariano cujo autor é frei Agostinho de Santa Maria.

A boa qualidade da pintura e a dimensão da obra são dados inusitados neste tipo de manifestação, que consiste em agradecer representando pictoricamente o momento do milagre pela proteção recebida, quicá, em momentos de perigo ou de aflição. Numa análise descritiva e formal percebem-se duas espécies de narrativas, a gráfica e a pictórica que se interligam para estabelecer uma melhor compreensão das intenções da pintura, em cujo plano representam-se todas as ações para a concretização do “milagre”.

Curiosamente, o percurso narrativo contém elementos de diferentes momentos temporais em espaços físicos diversos, articulados numa mesma composição plástico-pictórica de maneira harmônica, cujo resultado conduz à uniformidade estrutural da obra, onde estão implícitos os conteúdos ideológicos da época tridentina, inquisitorial e contra-reformista.

A personagem principal, em torno da qual giram todas as ações é a Senhora da Conceição e segundo a descrição de Agostinho de Santa Maria: “colocada sobre um trono de serafins, tendo aos pés uma grande lua de prata e na cabeça uma coroa do mesmo material... *de mui grande feitio*”... a qual se encontra dignamente representada na obra pictórica, esta de características tenebristas no uso do claro e escuro, nas zonas de sombra e luz, do barroco de seiscentos em Portugal.

No sentido criativo a pintura limita-se a contar um fato acontecido diante de testemunhas, na festa da referida irmandade, na qual, ao se pesar a cera das velas consumidas no transcorrer da cerimônia, percebeu-se que esta não se reduzira, ao contrário, havia aumentado e, assim, ia acontecendo,



a cada vez que se pesava a cera. A irmandade, então, considerou este fato um autêntico milagre, com a confirmação de todos os presentes. Outro fenômeno deu-se com a lâmpada de azeite que permaneceu acesa durante três dias, sem que fosse necessário adicionar-lhe mais nada.

Fundamentalmente este ex-voto, além de uma narrativa histórica a respeito do culto da Imaculada Conceição, relata de maneira implícita as questões sociológicas, religiosas, filosóficas, ideológicas e as controvérsias existentes neste polemico período de propaganda contra - reformista.

### **Conclusão**

Através da análise formal dos conteúdos subentendidos na sua poética, o ex-voto revela também na execução da obra o nível de competência do artista, apesar dos limites restritivos da Igreja, nessa época, que determinavam os tipos de expressão.

Este ex-voto consiste em uma homenagem como preito de gratidão e como gesto de reconhecimento da irmandade à Senhora da Conceição, pelo “milagre” que realizado através da sua intercessão.

E, pela sua interpretação visual exerce também a função de tornar público o fato, o que o transforma em propaganda do discurso da ortodoxia católica.

A personagem principal, responsável pelo “milagre,” a Imaculada Conceição, é quem gera as ações que decorrem no espaço da pintura e é para ela que todas convergem.

Sua imagem carrega o conteúdo emblemático da devoção e aparece cercada pelos símbolos e significações do culto, com profundas e complexas implicações políticas e religiosas, ultrapassando mesmo os limites do campo devocional.

UM ESTUDO ICONOLÓGICO DA CÚPULA DA IGREJA DE SÃO  
PEDRO DOS CLÉRIGOS DO RIO DE JANEIRO

**Nelson Pôrto Ribeiro**

Professor Adjunto  
Departamento de Arquitetura e Urbanismo – UFES  
Programa de Pós-graduação em Artes – UFES  
Av. Fernando Ferrari s/nº  
Centro de Artes – CEMUNI I  
Goiabeiras – Vitória – ES.  
E-mail: nelson.porto@pq.cnpq.br

**Palavras-chaves:** iconologia - simbolismo do espaço - arquitetura barroca - arquitetura religiosa.

Construída ao longo do século XVIII a partir de 1733, a igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro tinha um primoroso projeto derivado do plano centrado de Bramante para a basílica de São Pedro em Roma e que foi amplamente divulgado na época, porque publicado por Serlio. Coerentemente com a influência romana, a igreja carioca era coroada por uma cúpula oval - elemento raro na arquitetura barroca brasileira - que interiormente possuía uma decoração em talha ricamente esculpida e dourada de autoria presumida de Mestre Valentim da Fonseca e Silva (provavelmente executada no início do século XIX).

Infelizmente, pouco mais de duzentos anos após o término da sua construção, este templo de excepcional valor artístico e arquitetônico foi demolido pela estupidez governamental brasileira. Algumas fotografias do interior da igreja, contudo, deixam entrever a beleza de suas talhas que, muitas vezes, em especial aos olhares leigos, acabam ofuscando o sofisticado programa iconográfico envolvido.

O propósito da presente comunicação é justo o de revelar este programa, limitando-o a cúpula por restrições documentais (é o único local completamente fotografado), mas também por causa das relações simbólicas intrínsecas que este elemento arquitetônico estabelece com o plano centrado e que estão tão fortemente ancorados no imaginário religioso ocidental pelo menos desde o Renascimento italiano. Procuraremos demonstrar como este programa iconográfico comprova que na América lusa do século XVIII,



ainda estava vívida no projetar do espaço religioso uma prática alegórica que associava o templo circular ou centrado (*templum perfectum*), com São Pedro como orago, e como essa associação era importante na política ideológica - levada a cabo pelo papado - que construía o primado de Pedro (primeiro bispo de Roma) sobre os demais santos da igreja católica.

OBJETOS DE CULTO/OBJETOS DE ARTE – ESPAÇOS DE  
TOLERÂNCIA NA OBRA DE FARNESE DE ANDRADE

**Romilda Ferreira Patez Barreto**

Aluna da pós-graduação *strictu-senso* em História e Crítica de Artes

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Endereço: Rua João da Cruz, 191/ 901. Bairro Praia do Canto

CEP: 29055620 – Vitória – ES

Tel: ( 27 – 3324 1551) ( 27 – 9943 7453)

E-mail: ropatez@yahoo.com.br

**Palavras-chaves:** imagem - objeto de culto - objeto de arte - ressignificação

Diante das muitas questões suscitadas por uma obra vasta e complexa como a de Farnese de Andrade (1946 – 1996), nos cabe observar o quanto a presença da imagem sacra se instaura como elemento marcante que permeia grande parte de sua produção, interagindo com outros tantos elementos e restos simbólicos dos ciclos da vida e da existência humana, num campo onde a subjetividade é levada a extremos ampliados e por vezes perturbadores.

O artista mineiro, radicado no Rio de Janeiro, trabalhou intensamente nas décadas de 1960, 70 e 80, período em que a arte se insere no contexto contemporâneo, passando por transformações consideráveis em virtude da consolidação de pensamentos, conceitos e procedimentos gerados a partir das vanguardas modernistas do pós-Segunda Guerra Mundial. No entanto, a postura desse artista, diferente dos muitos outros contemporâneos que produziam uma arte engajada, ligada à política e a questões sociais, caminha por instâncias bem particulares, operando de maneira intimista, introspectiva e existencial. Farnese volta seu olhar para a tradição, resgatando reminiscências do passado, reconvocando elementos do imaginário religioso brasileiro, para compor seus objetos, numa época em que produzir “objetos de arte” ainda não era uma prática artística comum.

Para realizar seu trabalho, o artista se empenhava na busca de imagens de santos, de ex-votos, oratórios e outras tantas peças, todas originais, antigas, ainda com as ranhuras do tempo que o artista fazia questão de ressaltar. Utilizava estes elementos como os encontrava, não os restaurava jamais, mas explorava suas partes fragmentadas e membros faltantes como recurso mesmo de sua poética, impondo-se assim, como um autêntico

conservador da memória e do tempo impregnado nessas imagens.

Os objetos de Farnese são formados pelo encadeamento de coisas dentro de outras coisas, num jogo que poderia ser contraditório, dada a infinidade de combinações com que opera. São caixas, oratórios, sacrários e redomas, que guardam imagens de santos, ex-votos, fotografias resinadas, ovos de costura, bonecas fragmentadas e tantos outros elementos que o artista reconvoca a tomar parte de um novo contexto. São objetos que atuam no nosso inconsciente ao suscitar uma memória afetiva que parece associada a alguma lembrança... Imagens que se revelam imponentes, ao mesmo tempo em que ocultam fragilidades.

O tempo e o silêncio povoam estes espaços de tolerâncias, onde o sagrado convive em harmonia com o mundano, viabilizando sonhos e devaneios que velam e desvelam arqueologias metafóricas do mundo e das crenças cotidianas.

Farnese cria um novo lar para estes elementos outrora sagrados. Estabiliza a memória que deriva da aparência carcomida e gasta pelo uso, revela os olhares e carícias que porventura, foram embutidos ao longo dos anos por aqueles que um dia lhes devotaram a fé. Arautos, agora destituídos de seus nichos devocionais; já não são mais objetos de culto, mas objetos de arte, habitantes de um espaço-continente recriado, onde se impõem, imobilizados respeitosamente numa atmosfera solene, quieta e ordenada, onde cada um parece obedecer os intervalos a que foram submetidos, e, ainda assim sugerem devoção.

A CONCEPÇÃO DA IMAGINÁRIA NO LABORATORIO DE  
JOAQUIM MACHADO DE CASTRO

Ana Margarida Neto Aurélio Duarte Rodrigues

Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia  
Rua Álvaro Benamor, nº 3, 4º A, 1600-894 Lisboa, Portugal  
telef. 00351912690172;  
E-mail: anaaurélio@gmail.com

A investigação que propomos apresentar no Ceib V Congresso sobre Imaginária Sacra incide sobre a concepção da imaginária devocional realizada na Casa de Escultura dirigida por Joaquim Machado de Castro (1731-1822), mais apelidada pelo escultor como Laboratorio. Partindo da observação de desenhos e de modelos de barro o trabalho tem como objectivo averiguar até que ponto a concepção da imaginária se aproxima ou se afasta do processo criativo das restantes tipologias escultóricas realizadas no Laboratorio.

Para abordar esta questão é essencial compreender o lugar da produção de imaginária na Casa de Escultura dirigida por Machado de Castro e como esta era efectivamente concebida e executada. Neste sentido, apresentaremos um cômputo geral sobre o envolvimento de ajudantes e aprendizes na criação destas peças e a subcontratação de pintores, douradores, ourives e escultores para a realização das mesmas.

O presente trabalho assenta numa forte base documental, mas tem na observação do objecto de arte o primeiro e, essencial, passo da metodologia da História da Arte. Assim, através da análise de várias imagens, como por exemplo da Santa Teresa, e da identificação dos desenhos e dos modelos de barro que as antecederam, como por exemplo o modelo em barro da Santa Teresa, concluímos que apesar da imaginária ocupar um papel secundário na Casa de Escultura adstrita ao Ministério das Obras Públicas dos reinados de D. José I e de D. Maria I, e de se verificarem uma grande variedade de casos relativamente à sua execução, efectivamente, no processo criativo da imaginária devocional assiste-se a um faseamento semelhante ao da estatuária.

Para Machado de Castro a criação da imaginária também passava pela modelação em barro porque o escultor se revia na afirmação de Winckelmann: “Modelar no barro é para os escultores o mesmo que desenhar

para os pintores... onde o gênio do artista é visto na sua última pureza e verdade”, pois a verdade da obra, traduzida no sentimento e originalidade do próprio artista só se revela no modelo em barro, o que levaria o escultor a dizer: “por isso os inteligentes chamão ao modelo a execução da obra”.



**ANTÔNIO BENEDICTO DE SANTA BÁRBARA – BENEDITO  
SANTEIRO: CONTRIBUIÇÃO DE UM ESCULTOR PARA A ARTE  
SACRA DA ZONA DA MATA MINEIRA.**

**André Vieira Colombo**

Rua Franklin Procópio, 69 – Fundos – Centro

Rio Novo – MG - CEP: 36150-000

Tel: (32) 9109 – 6612

E-mail: colombohistoria@gmail.com

Graduando em História pela UNIVERSO – Universidade Salgado de Oliveira –

Juiz de Fora – MG

Pesquisador e Diretor da Fundação Cultural Francisco de Paula Leopoldino

Araújo – Chico Boticário – Rio Novo – MG.

**Palavras-chaves:** Antônio Benedicto de Santa Bárbara - Zona da Mata Mineira -  
Arte Sacra - imaginária.

Essa comunicação tem como objetivo realizar uma abordagem sobre a produção artística de Antônio Benedicto de Santa Bárbara “Benedito Santeiro” (Mariana 1811/Mercês 1900). Apresentaremos alguns dados biográficos do escultor mineiro que viveu maior parte de sua vida na Zona da Mata mineira deixando um grande legado artístico e cultural. Partindo de informações e documentos históricos dispersos e do conhecimento das comunidades, utilizando uma metodologia dialógica entre pesquisa bibliográfica, documental e da história oral, realizaremos ainda uma reflexão sobre a contribuição de escultor para o patrimônio cultural da zona da mata mineira, buscando apresentar dados das imagens identificadas e atribuídas ao mestre.

Apesar da dificuldade de pesquisa em acervos das paróquias da região, sobretudo livros de tombo, onde normalmente se registra a entrada desses bens nas igrejas, localizamos mais de 70 obras de autoria de Benedicto Santeiro. Segundo CASTRO (1987) um dos seus biógrafos, Benedicto Santeiro “...foi discípulo do pintor Francisco Xavier Carneiro, na época em que pintou o altar-mor da Igreja do Carmo em Mariana e aprendeu a entalhar com Vicente Fernandes Pinto, natural de Passagem de Mariana”. Segundo MARTINS (1974) Francisco Xavier Carneiro realizou serviços como pintor em diversas entre elas a Igreja Nossa Senhora do Carmo (Mariana). No caso da Igreja do Carmo, onde teria trabalhado como aprendiz Benedicto Santeiro,

a obra do Mestre Xavier Carneiro data do ano de 1825 e 1826. Vicente Fernandes Pinto era entalhador e trabalhou na confecção de imagens para a Igreja de São Francisco de Assis, em Mariana.

A mais antiga imagem com datação conhecida de Benedito Santeiro, entre as peças já identificadas na região da Zona da Mata, é a imagem do Senhor dos Passos, da Igreja Matriz de Rio Pomba, datada de 1836. Entretanto fica a dúvida se a imagem foi adquirida enquanto o escultor ainda morava em Mariana, já que informa um jornal tocantinense que “[...] Em 1846, a convite do vigário de Mercês, Cônego João Rodrigues Lages, Antônio Benedicto transferiu sua residência para aquele local.” A averiguação dessa informação seria importante para estabelecer o período de atuação de Benedicto Santeiro nesta região. Através da Revista do Arquivo Público Mineiro sabemos que a última imagem esculpida por Benedito Santeiro teria sido a imagem de São Miguel Arcanjo, encomendada para a Igreja Matriz de Juiz de Fora, pelo Pe. Tiago Mendes.

No trabalho de autoria de Sá Brandão, uma importante informação para a identificação de outras obras de Benedito Santeiro. Diz o memorialista que “...o último trabalho a sair das mãos já trêmulas, do artista, foi uma imagem de S. Miguel para a Matriz desta cidade, por encomenda do vigário Thiago...”. No caso de Juiz de Fora, tratava-se de uma imagem encomendada em 1866, ano em que se procederam grandes reformas da referida matriz. O fato da maioria das imagens de autoria de Benedito Santeiro ser relacionada às cenas da paixão de Cristo, através da representação de Nossa Senhora das Dores, Senhor dos Passos e Senhor Morto possibilita alguns questionamentos históricos e culturais, sobre sua vida e sua época. A questão da devoção do próprio autor em é apontada em alguns depoimentos que recolhemos.

O pintor sacro “Antônio Porfírio” que conheceu o escultor nos seus últimos anos de vida, afirmava ter sido Benedito Santeiro um devoto dessas representações de Cristo e de Nossa Senhora. Verificamos, porém que Benedito Santeiro trabalhava sob encomenda e, apesar de não terem sido localizados todos os dados sobre as peças confeccionadas, essa característica de sua produção artística é bastante comum. Além das imagens representativas dos passos da paixão que são a maioria das obras já identificadas ou atribuídas a ele na região, são comuns as encomendas de imagens dos padroeiros das paróquias onde viviam seus clientes. Dentre as características fundamentais para a identificação das imagens de Benedito Santeiro, cabe observar uma informação curiosamente preciosa publicada pelo Arquivo Público Mineiro, onde o autor da matéria afirmava que “...em algumas imagens que ocava pelas costas depositava a declaração do dia,

mez e anno em que foi acabada, o nome da pessoa q' fez a encomenda, e assinava". Esse é um aspecto muito importante para o qual devem atentar os restauradores que atuam na região: a possibilidade da existência de documentos escritos acondicionados dentro das esculturas.

Verificamos que no município de Tabuleiro (MG), a identificação de uma obra durante o processo de restauro. Um documento, assinado pelo escultor foi encontrado dentro da imagem, confirmando assim o achado de mais uma obra de sua autoria. Com esse trabalho apresentaremos a lista das imagens de Benedito Santeiro e a localização das obras.



**NOSSA SENHORA DAS MERCÊS: CARACTERÍSTICAS  
ICONOGRÁFICAS TÉCNICAS E ESTILÍSTICAS**

**Maria Regina Emery Quites\***

**Beatriz Coelho\*\***

\* Professora Adjunta

Departamento de Artes Plásticas / Escola de Belas Artes

Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis- Cecor

Avenida Antônio Carlos 6627 - Campus da Pampulha- Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) - CEP- 31270901 / fone/ fax- 031-34995375

E-mail: mreq@ufmg.br

\*\* Professora emérita da UFMG

Presidente do

Centro de Estudos da Imaginária Brasileira

CEIB/ EBA/UFMG

Bloco D - 2º andar

Avenida Antônio Carlos 6627 - Campus da Pampulha

CEP- 31270901 / fone/ fax- 031-34995290

E-mail: beatrizcoelho@terra.com.br

**Palavras-chaves:** escultura policromada - iconografia - técnica construtiva -  
panejamento - renda dourada.

Este trabalho foi desenvolvido no Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor) possibilitando a pesquisa do sistema construtivo da escultura, dos materiais e técnicas usados na talha e na policromia, bem como um estudo da iconografia, da composição e do panejamento, concluindo com sua conservação-restauração.

A imagem de Nossa Senhora das Mercês é uma escultura em madeira (cedrela sp) dourada, prateada e policromada, de autoria não identificada, pertencente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Mercês, da cidade de São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais. As dimensões são: 82 cm de altura, 60,5 cm de largura e 21,5 cm de profundidade.

Foi estudada a iconografia de Nossa Senhora das Mercês encontrada na bibliografia e comparada com diversas representações pictóricas e escultóricas do Brasil e de outros países. As constantes encontradas são: o hábito branco com grande manto, escapulário e brasão.



A imagem possui boa talha, executada em um bloco principal composto pelo corpo da imagem e dois blocos secundários, que são as mãos. Os olhos são de vidro e a face é fixada à cabeça através cravos. As mãos são fixadas ao bloco principal através do sistema macho-fêmea e cola protéica.

O diferencial de sua fatura está presente na rica policromia com folhas de prata revestindo a túnica e o manto, interna e externamente, com relevos em folha de ouro em todas as bordas da indumentária. Outro aspecto singular é a utilização de “ilhas” douradas em formas de rocalha em meio à prata da túnica e do manto. Há também rocalhas contornando o brasão do escapulário e o barrado do manto, elementos estes que denunciam a policromia rococó. Evidencia-se um interessante contraste entre a composição da talha rígida e hierática e a policromia rica em delicados detalhes de estilo rococó.

Analizamos as dobras do panejamento, buscando classificá-las segundo sua forma e distribuição. Comparamos a fatura da talha com as características de outras obras escultóricas do período em Minas Gerais com as quais apresenta semelhanças.

A escultura possui renda dourada em bom estado de conservação no relevo de toda borda, sendo fixada através de alfinetes com a ponta cortada e de cabeça esférica. Discutimos neste trabalho se sua colocação teria sido no momento da criação, pelo policromador, ou se seria uma intervenção.

A extrema fragilidade da camada pictórica presente sobre a folha de prata determinou os materiais a serem empregados na refixação e limpeza do panejamento.

## FORMA E MATÉRIA: A ESCULTURA BARROCA DE SANTO ESTÊVÃO DO MUSEU DE SANTA MARIA DE LAMAS

**Carolina Barata<sup>1</sup>, António João Cruz<sup>2</sup>, Jorgelina Carballo<sup>3</sup>, Vicytor  
Teixeira<sup>4</sup>**

1 - Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, R. Diogo Botelho,  
1327 4169-005 Porto - Portugal. Tel. +351 226196240 / Fax +351226196244.  
E-mail: cbarata@porto.ucp.pt

2 - Departamento de Arte, Conservação e Restauro, Escola Superior de  
Tecnologia de Tomar, Estrada da Serra, 2300-313 Tomar, Portugal.  
E-mail: ajcruz@netvisao.pt

3 - Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.  
Professora assistente regente convidada da licenciatura em Arte, Conservação e  
Restauro.  
E-mail: jmartinez@porto.ucp.pt

4 - Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.  
Professor auxiliar da licenciatura em Arte, Conservação e Restauro.  
E-mail: vteixeira@porto.ucp.pt

**Palavras-chaves:** escultura - pigmentos - tecnologia - barroco.

É muito reduzida a informação disponível sobre os materiais e as técnicas usadas na escultura policromada barroca portuguesa. Além disso, os raros estudos publicados, de uma forma geral, têm-se limitado à identificação de materiais e de técnicas e pouco têm avançado em termos da contextualização dos resultados obtidos. Deste modo, a caracterização de oficinas, a definição de características regionais e respectivos processos evolutivos, a relação entre o contexto social, económico e cultural em que surgem e são realizadas as encomendas, por um lado, e os materiais e as técnicas usadas, por outro, são alguns dos muitos aspectos sobre os quais ainda menos se sabe.

Com o objectivo de contribuir para a alteração desta situação está em curso um estudo que envolve dois conjuntos de esculturas provenientes da mesma região (norte de Portugal), executadas na mesma época (período compreendido entre o último quartel do século XVII e a primeira metade do século XVIII), mas com características diferentes, sendo um dos conjuntos constituído por obras de produção popular e o outro por obras de produção erudita. A investigação envolve a caracterização das obras do ponto de vista material, quer com base nas observações efectuadas durante a intervenção de conservação, quer com o recurso a meios laboratoriais.

Entre as obras em estudo conta-se uma escultura sobre madeira dourada e policromada de Santo Estêvão, de autor desconhecido e história custodial incerta e sem registos, com linhas formais e compositivas enquadráveis na produção de imaginária portuguesa da primeira metade de Setecentos, actualmente conservada no Museu de Santa Maria de Lamas (Vila da Feira). Trata-se de uma obra que exhibe traços pouco eruditos em termos formais, evidenciando um estatismo e rigidez na pose que revelam uma tendência popularizante na sua factura. A reduzida dinâmica na figuração e a ocorrência cuidadosa e regal dos atributos (pedras, livro aberto, indumentária), revelam atitude pouco imaginativa da parte do autor, concorrendo para a produção de uma imagem de qualidade relativa, em termos estéticos, mas iconograficamente a cumprir o seu escopo litúrgico e devocional. O exemplo, a virtude e a correcção na pose são o desiderato de qualquer autor de "santos" no barroco português, objectivos linearmente cumpridos, abandonando laivos de fantasia e arrebatamento ao nível da dinâmica de panejamentos, atitudes corporais ou semblantes, sem emoção ou registo algum de qualquer tipo de acção. Fisionomicamente, a indumentária domina a anatomia, cujas formas submergem na rigidez da representação da dalmática.

O estudo científico envolveu o uso da radiografia para a análise do suporte de madeira, espectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia (EDXRF) para a identificação de pigmentos e outros materiais inorgânicos, e microscopia óptica de reflexão com e sem luz polarizada (PLM e OM), para a determinação da estratigrafia, da estrutura das camadas e identificação dos pigmentos, especialmente nos casos em que os espectros de EDXRF não são suficientes.

Nas zonas de carnação, e da base para o topo, a estratigrafia é constituída pela preparação e pela camada cromática. Em algumas zonas foi identificada uma sequência de duas camadas cromáticas, separadas por uma camada de verniz, evidenciando a ocorrência de um repinte. Nas zonas de estofado foi observada a seguinte sequência: camada de preparação, camada de bolo arménio, folha de ouro e camada cromática. Salvo algumas zonas da carnação, não foram detectados repintes. Em relação aos pigmentos, foram identificados: branco de chumbo, realgar e vermelhão. Entre estes, merece destaque o realgar, que é o responsável pela cor vermelha-alaranjada da dalmática. Embora se trate de um pigmento conhecido desde a Antiguidade, frequentemente mencionado nos tratados sobre as artes e em outros livros técnicos, é um material que tem sido detectado muito poucas vezes, quer em pintura quer em escultura. No caso específico de Portugal, essa situação também se verifica. Tanto quanto sabemos, não existe qualquer análise publicada que dê conta da detecção do realgar em esculturas ou



pinturas, embora ele seja mencionado nas fontes documentais dos séculos XVII e XVIII sob o nome de jalde queimado. Face ao exposto, é inesperado o seu uso nesta escultura de fraca qualidade artística, tanto mais que surge numa grande extensão da obra. O que levou a esse uso? Onde foi obtido o pigmento? De onde provém? São algumas das questões colocadas por esta imagem.



## A IGREJA DE BOM JESUS DA COLUNA

**Fabrcia A. T. de Carvalho**

Professora, Mestre em Histria; Adjunto de Histria do Arquivo Histrico do Exrcito; Professora do curso de Histria da UFRJ

Na ilha hoje conhecida como "Ilha do Bom Jesus" e antes como "Ilha dos Frades" situa-se a igreja de bom Jesus da Coluna. Erguida provavelmente no primeiro decnio do sculo XVIII, na cidade do Rio de Janeiro, foi doada aos franciscanos que construram a seu lado um convento.

Antes freqentadas pela corte, posto que D. Jofo VI era devoto de So Francisco e seu principal protetor, logo aps a volta do rei a Portugal, a ilha e suas dependncias passaram a ser utilizadas como hospcios e habitadas por leprosos, doentes de clera e outras enfermidades.

Com o fim da Guerra do Paraguai outro destino se deu ilha, o de Asilo dos Inválidos da Pátria. Como foi alto nmero de militares que voltaram da guerra e o Imprio no possuía alojamentos e hospitais suficientes para tratá-los, o conjunto conventual da ilha foi destinado para tal finalidade, tendo incio, portanto, neste perodo, por volta de 1868, a degradação do conjunto.

O convento franciscano ruiu por falta de conservao, mas a igreja permaneceu. Constituída por uma galilé, torre e naves nicas, é uma representante da arquitetura praticada durante o perodo colonial. Seu acervo, recentemente restaurado, é composto por 10 imagens: Jesus Cristo da Coluna, Jesus Cristo de Esquife, Santo Antnio com o Menino Jesus, So Francisco de Assis, So Benedito, Sant'Anna Mestra com menina e dois anjos tocheiros.

Nossa proposta para o presente trabalho é apresentar a pesquisa que desenvolvemos, ainda em fase inicial, sobre a igreja, sua imaginria e as relaes sociais que foram construídas em seu entorno na segunda metade do sculo XIX.

**UMA IMAGEM E O PROCESSO DE SECULARIZAÇÃO DA IGREJA  
- O VITRAL SANTA CECÍLIA NA CATEDRAL METROPOLITANA  
DE VITÓRIA EM 1937**

**Mônica Cardoso de Lima**

Praça Wolgano Netto, 214, apto. 103.

Ed. Villeneuve, Jardim da Penha

Vitória - ES

Tel.: 27 33154721

Cel.: 27 99892138

E-mail: mhocardoso@hotmail.com

**Palavras-Chaves:** imagem - vitral - valor de culto - valor de exposição

O presente trabalho faz parte de um procedimento de pesquisa adotado para a elaboração de uma Tese de Mestrado e tem como objetivo realizar um estudo do vitral "Santa Cecília e os Anjos. Protetora da Música", localizado no coro da Catedral Metropolitana de Vitória. A Catedral dispõe internamente de 22 vitrais com imagens. O procedimento para a análise dos Vitrais será através da pesquisa de cada vitral isoladamente seguido por método comparativo, ou seja, vincular os vitrais com outras imagens sacras ou profanas da cidade de Vitória no período entre os anos 30 e 40 do século XX, com o intuito de identificar relações de dependência ou contraposição. O vitral "Santa Cecília e ao Anjos. Protetora dos Músicos" foi doado pelo governador Punaro Bley, em 1937, sob um contexto de intervenção política no estado do Espírito Santo durante a Era Vargas. A cidade de Vitória nos anos 20 do século anterior sofreu profundas transformações em sua estrutura urbana com a demolição ou reforma de prédios antigos, melhoria da infraestrutura, consolidação dos interesses mercantis exportadores. Nesta conjuntura tiveram início as obras da Catedral Metropolitana de Vitória, após a demolição da antiga matriz em 1918.

O estilo adotado na construção da Catedral foi o neogótico, que constitui um dos estilos históricos do movimento denominado ecletismo. Na definição de Fabris (1987, p.284), o ecletismo foi fruto das transformações pós Revolução Industrial e denotou um descompasso entre uma economia e uma classe inovadora, capitalismo e burguesia, com uma estética prudente e voltada para o passado. A autora afirma que o gosto pelo "antigo" legítima

o êxito social de uma nova classe, em uma atitude que revelou o gosto pela acumulação, à atitude evocativa do passado e uma memória quantitativa. Em outras palavras, Fabris destaca que o valor estético de um objeto não existe por si só, mas se relaciona com valores de mercado, de trabalho, de antiguidade, de historicidade e de prestígio dos materiais. Em 1920, no governo de Bernadino Monteiro, a construção da Catedral Metropolitana tem início, atendendo ao gosto da Igreja Católica que via no estilo neogótico uma tentativa de trazer o sabor das glórias passadas vividas pelo catolicismo.

O referencial teórico utilizado para o desenvolvimento deste trabalho está baseado em Georges Didi-Huberman, Aby Warburg e Walter Benjamin. Os conceitos norteadores da análise serão respectivamente: secularização (Agamben), sobredeterminação/hiperdeterminação (Warburg-Benjamin-Didi-Huberman), valor de culto e valor de exposição (Benjamin). Neste estudo dos vitrais da Catedral pretende-se desenvolver uma argumentação onde tais imagens guardam em si a intenção de um valor de culto (aurático) e também de um valor de exposição (político), no sentido benjaminiano como também no sentido crítico proposto por Didi-Huberman que pretende dialetizar as categorias benjaminianas.

No procedimento de análise destacar-se-á: uma análise iconográfica, onde o estudo das formas não será dissociado do estudo de suas funções, ou seja, uma análise da obra e de seu uso social. Para isso o testemunho da imagem será relacionado com documentação textual (de naturezas diversas: o político, o religioso, o imagético e o jornalístico - do contexto histórico em questão) interrogando a imagem não somente do ponto de vista formal e estético, mas de seu sentido e função.



## MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: INDAGANDO POR IMAGENS DE UMA SANTA CRUCIFICADA

**Jaime de Almeida**

Professor Doutor Associado I – História da América  
Departamento de História da Universidade de Brasília (UNB)  
Endereço: SQS 109 bloco B apto. 210 – 70372-020 – Brasília – DF  
Telefone: 61 32443741  
E-mail: jaimeida@terra.com.br

**Palavras-chaves:** Santa Librada - lugares de memória - Colômbia - Brasil

Esta comunicação retoma a problemática das imagens de Santa Librada (ou Liberata), que tem outras denominações em várias línguas européias (Comba, Wilgefotis, Kümernis...), tema que já foi abordado no Boletim do CEIB por Fátima Justiniano (n. 18, março de 2001) e por José Manuel Tedim (n. 23, novembro de 2002). Focalizaremos o uso político da imagem de Santa Librada (atribuída a um ateliê quitenho do século XVIII) que se encontra na Casa Museo del 20 de Julio, no centro histórico de Bogotá, Colômbia. Nosso horizonte de referência é a historiografia dos "lugares de memória" colombianos: Santa Librada tem sido muito eficazmente esquecida, apesar de sua presença (praticamente anônima) no referido museu, cuja função é concentrar e preservar a memória do dia 20 de julho de 1808, data nacional da Colômbia. Embora vários documentos de arquivos e algumas fontes muito conhecidas assinalem a ocorrência de procissões de Santa Librada durante as comemorações do 20 de julho em dois momentos cruciais da história política colombiana (a chamada "Pátria Boba" – 1810 a 1816 – e a chamada "Festa Liberal" – 1848-1853), esse tema não despertou, até agora, nenhum interesse entre os historiadores e as instituições ligadas ao patrimônio. Muito curiosamente, a devoção a Santa Librada é o mais importante motor da identidade coletiva do município de Las Tablas, capital da província de Los Santos, região que concentra a maioria dos atributos da "identidade nacional" panamenha. O Panamá, como se sabe, foi uma província da Colômbia entre 1821 e 1903. O V Congresso do CEIB é uma excelente oportunidade para a abertura de um diálogo com especialistas brasileiros, procurando identificar pistas a respeito da presença/ausência de Santa Librada (ou Liberata, ou Comba...), no Brasil e em Portugal.



## VIDA E MORTE NAS REPRESENTAÇÕES DE NOSSA SENHORA

### **Talita Goulart Arrivabene**

Mestranda em Artes  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Av. Fernando Ferrari, s/n – Campus Universitário  
29060-900 – Vitória/ES  
E-mail: talita\_garrivabene@yahoo.com.br

A morte tem sido, desde os tempos mais remotos, um grande tema fomentador de questões. A partir da forma como é entendida, o homem se posiciona em relação à vida, estabelece representações que atuam na formação do imaginário em diferentes épocas, e pode se reunir em associações religiosas – não só católicas – que o auxiliam no caminho que conduz a uma boa morte. Para o catolicismo, a invocação de Nossa Senhora da Boa Morte é essencial como guia neste trajeto, e no caso do Espírito Santo, trata-se de uma devoção celebrada há quase três séculos.

O objetivo da presente comunicação é, pois, analisar as relações entre os cristãos e a morte, a partir do estudo da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Vitória/ES, criada no início do século XVIII, e de sua igreja, dedicada a São Gonçalo Garcia. Esta igreja, que possui um rico acervo iconográfico, exhibe no altar-mor uma imagem de vestir de Nossa Senhora da Boa Morte que constitui o ponto central de nosso trabalho.

Para atingir nossos objetivos, faremos uso de bibliografia específica sobre os assuntos tratados, documentação primária (disponível no Centro de Documentação da Mitra Arquidiocesana de Vitória e no Arquivo Interno da Arquiconfraria de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção), entrevistas e publicações em jornais e revistas.

**AS IMAGENS DO MUSEU DE ARTE SACRA DE RIO PARDO:  
CARACTERÍSTICAS E SINGULARIDADES DA IMAGINÁRIA  
COLONIAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**João Dalla Rosa Júnior**

Aluno do Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* - Especialização em Cultura e Arte Barroca Universidade Federal de Ouro Preto  
Rua Tenente Ary Tarragô, 1020 - Jardim Sabará  
91225-000, Porto Alegre / RS - Brasil  
Tel.: (51) 3386-4716 / 3029-5962  
Cel.: (51) 9281-5962  
E-mail: joaodrjr@yahoo.com.br

**Palavras-chaves:** Imaginária Colonial - Museu de Arte Sacra - Rio Pardo - Continente de São Pedro

Durante o século XVIII, freguesias e vilas foram fundadas no sul da América Portuguesa devido às ações de desbravamento dos colonizadores que visavam dominar o comércio lucrativo do Rio da Prata. As povoações que surgiram deram origem ao território do antigo Continente do Rio Grande de São Pedro e se uniam ao restante da colônia através de rotas traçadas para a circulação de bens e produtos. Com isto, além de pessoas, animais e matérias primas, também chegaram à região representações do decoro artístico da época.

Todos estes fatores influenciaram na produção artística do local, lhe atribuindo algumas características que a tornam singular quando comparada à arte colonial do restante da América Portuguesa. Entretanto, sobre estas características pouco se tem explorado, pairando uma atmosfera de lendas populares ou mesmo de conclusões insensatas de historiadores e pessoas da própria comunidade que as tentam explicar. Assim, as representações artísticas do antigo Continente de São Pedro se apresentam descontextualizadas e, embora algumas delas estejam atualmente em museus, continuam sofrendo com abordagens errôneas sobre as suas singularidades.

Este é o caso de algumas imagens do Museu de Arte Sacra da Capela de São Francisco de Assis de Rio Pardo. Compreendendo uma das antigas cidades do cenário do antigo Continente de São Pedro, em Rio Pardo está localizada a capela de São Francisco de Assis, cuja sacristia exerce o espaço do Museu de Arte Sacra. Em todo o espaço desta capela, se encontra o maior conjunto de imaginária colonial do antigo território do Continente, destacando-se as esculturas que estão situadas nos retábulos

da nave. No entanto, o grupo de imaginária situado na sacristia, parece estar esquecido, o que, em nenhum momento, diminui a sua importância para o acervo de arte colonial do Rio Grande do Sul.

Em um olhar mais apurado sobre todo o conjunto do museu e da capela, são encontrados diversos problemas de identificação das imagens, bem como a constatação do mal estado de conservação dos objetos. Além disso, através de análises formais e iconográficas, novas leituras proporcionam que informações até então verdadeiras sejam colocadas em dúvida, deixando espaço para novas abordagens: o objetivo do trabalho é buscar contextualizar as imagens de modo a confrontar as questões que surgem da relação de suas características com a história de seu contexto. Com isto, perceber que as diferenças encontradas evidenciam algumas das singularidades do processo de formação do território do Rio Grande do Sul, da mesma forma que levantam questionamentos em relação às perspectivas sobre todo o conjunto artístico colonial gaúcho.



## SANTUÁRIO MARIANO: O RESGATE DE ANTIGAS IMAGENS DE NOSSA SENHORA NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

**Nancy Regina Mathias Rabelo**

INEPAC – Instituto Estadual de Patrimônio Cultural Rua Cesário Alvim, 48. Humaitá  
– Rio de Janeiro – RJ

CEP: 22261-030

Telefone: Res: 3551-32-80; cel: 9888-1902; Trab: 2299-3289

E-mail: nancyrabelo@gmail.com

Este trabalho foi desenvolvido graças à iniciativa do diretor geral do INEPAC - Sr. Marcus Monteiro, de reeditar o décimo tomo do Santuário Mariano. O esforço conjunto e competente de uma equipe especializada sob sua liderança, possibilitou a efetivação do projeto, que chegou ao público enriquecido de algumas imagens primitivas citadas no texto, e outras do século XVI, XVII e início do XVIII.

O Santuário Mariano teve sua primeira edição publicada em Lisboa, em 1723, por Frei Agostinho de Santa Maria, vigário geral agostiniano, em oferta pessoal a Nossa Senhora de Copacabana, de quem era devoto.

A obra estrutura-se em dez volumes, relacionando as imagens de Nossa Senhora do mundo português localizadas no território lusitano e nas áreas de conquistas. O décimo tomo foi dedicado às imagens do bispado do Rio de Janeiro, que na época compreendia um vasto território, incorporando os atuais estados de Minas Gerais, Goiás, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, e todo o sul do Brasil até o Rio da Prata. Tratava-se de relacionar todos os santuários marianos: ermidas, capelas ou templos consagrados à Virgem, onde as imagens de Nossa Senhora nas múltiplas invocações atraíssem fiéis para venerá-las.

A pesquisa realizada pelo INEPAC concentrou-se na área do atual estado do Rio de Janeiro, registrando as imagens primitivas, a maioria de fatura seiscentista. A edição foi enriquecida com outros exemplares de esculturas marianas produzidas nos alvares do período colonial até o início do século XVIII. As obras inserem-se no programa católico instituído no Concílio de Trento, plenamente absorvido pela sensibilidade portuguesa.

Os primeiros exemplares noticiados pertenciam à cidade do Rio de Janeiro, então iniciando sua extensão na várzea; em seguida, a relação enumera santuários do entorno e interior da baía de Guanabara, e ao longo da costa fluminense.



Os modelos mais antigos revestem-se de uma espiritualidade interiorizada, dentro da proposição severa e digna da linha de fatura do século XVI. Inserem-se nesta modelagem duas imagens de Nossa Senhora da Conceição: uma da antiga igreja jesuítica do Morro do Castelo, e outra encontrada na matriz de São Pedro D'Aldeia.

Adentrando o século XVII, foram localizadas várias imagens, multiplicando-se os modelos em imagens de vestir, roca e vulto. O material utilizado para a elaboração das peças foi predominantemente a madeira, e em menor proporção, o barro. Os exemplares encontrados não denotam propriamente erudição, mas substituem estes aspectos com grande expressividade, estabelecendo com o fiel empatia e cumplicidade. A invocação mais recorrente foi a de Nossa Senhora da Conceição, seguida do Rosário, e Desterro. O desleixo e a pouca valorização conferida a este acervo durante largo espaço de tempo nos legou um número bastante inferior ao que outrora existiu, e infelizmente, destituídos de seus altares, o que nos impede de avaliá-los no contexto espacial para o qual foram feitos. Embora a região fosse pobre, certamente houve altares elaborados com o desvelo compatível à devoção cultuada: simples, intensa e sincera.

A pesquisa detectou algumas imagens que se situam nas fronteiras formais que fazem a passagem para os modelos adotados no século XVIII, em que vigora uma maior movimentação e volumetria, intensificando-se a teatralidade movida por uma áurea visionária.

Com esta pesquisa, o INEPAC resgata imagens do limbo, da obscuridade e esquecimento, revigora o painel de nosso acervo artístico e lança luzes sobre uma área ainda não estudada pelos historiadores: o estado do Rio de Janeiro.

**Nota:**

<sup>1</sup> Nomeadamente, Adilson Figueiredo, Marilda Campos, Danielli Moraes, Paulo Clarindo, Paulo Cesar Fidelis da Silva, Paulo César Rega e Luiz Sérgio Caldieri.

## A IMAGINÁRIA FRANCISCANA EM VITÓRIA - ES

### Andrea Aparecida Della Valentina de Rezende

Mestranda em Artes – Patrimônio e Cultura - U FES  
Rua Emilia Mazoco Keijoc, nº 66, Ed.Corsário- Aptº 401  
CEP 29065-390 – Vitória – ES  
(027) 32259745 (027) 99059635  
E-mail/msn: andrea.della@uol.com.br

O presente trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento e tem como enfoque principal o estudo das imagens do Antigo Convento de São Francisco de Vitória, construído em 1591, no local hoje chamado de Fonte Grande. Sabe-se que a igreja era pequena, com três altares ornados de talha. No altar-mor achava-se a imagem do padroeiro e, em nichos laterais, as de Santo Antônio e São Benedito<sup>1</sup>.

O Convento começou a entrar em decadência na segunda metade do século XIX. Tal processo se configurou mais claramente quando Frei João do Amor Divino Costa foi encarregado ao mesmo tempo da administração dos Conventos da Penha e S. Francisco, por volta de 1867: além dos constantes deslocamentos entre as cidades de Vitória e Vila Velha, ele ainda viajava com frequência para o Rio de Janeiro. Sua ausência, somada às rivalidades cada vez mais frequentes entre os franciscanos e as irmandades sediadas no convento de Vitória – que geraram, entre outros conflitos, o famoso roubo da imagem de São Benedito em 1881 – contribuiu para que o Convento perdesse a quase totalidade do prestígio e da importância que possuía nos séculos anteriores.

Assim, em 1898, o convento foi entregue à Mitra Diocesana<sup>2</sup> pela Santa Sé, depois de consulta aos superiores da Ordem. Em 27 de março de 1905, o bispo diocesano Dom Fernando de Sousa Monteiro determinou que seriam apenas três as procissões, excluindo as duas de São Benedito, para revolta dos integrantes das irmandades, que pouco a pouco também começaram a se extinguir. A igreja e o Convento se arruinavam, de ano para ano, sem que a Diocese se mobilizasse para reconstituir o monumento.

A demolição do Convento de S. Francisco se deu finalmente em 1926, a pedido do padre italiano Leandro dell'Uomo<sup>3</sup>, para a construção do Orfanato Cristo Rei<sup>4</sup> (que funcionou de 1926 a 1960) ficando de pé a Capela da Ordem Terceira, a Capela NS<sup>a</sup> das Neves<sup>5</sup> e o Frontispício do Convento, tombado em 1984 pelo Conselho Estadual de Cultura. Com relação aos

objetos e mobílias, muito se perdeu, inclusive as imagens do convento - que por esse momento eram muito mais que as três primeiras, segundo as descrições de documentos da época (como livros de procissões e o Inventário das Alfaias do Convento<sup>6</sup>).

Apesar deste espaço não mais existir, o estudo que desenvolvo é viabilizado basicamente por duas questões: há registros na documentação histórica arquivada, sobretudo na Cúria Metropolitana de Vitória, das imagens que lá existiram; e boa parte dessas imagens ainda existe, mas dispersas em vários locais, dentre eles o IPHAN-ES, que tem cerca de 4 imagens<sup>7</sup>. Além disso, há menções a essas imagens em inúmeros episódios da história local, notadamente os conflitos entre “peroás” e “caramurus” e outros conflitos entre irmandades.

O objetivo principal da minha pesquisa é o levantamento de todas as imagens que pertenceram ao Convento de São Francisco, além da localização e estudo daquelas ainda existentes, com base em documentação primária, análises comparativas, história oral e no estudo da bibliografia secundária. Essa investigação se insere em uma preocupação mais ampla, de estudar os franciscanos no contexto da história político-cultural-religiosa da cidade de Vitória, atentando para o papel das imagens nesse processo, para seus usos, funções e poderes.

A análise das imagens de culto e de procissão pode, de fato, revelar muito da religiosidade local, bem como das relações de poder entre as várias camadas sociais participantes da vida associativa que tinha como ponto central a instituição franciscana. As imagens eram o ponto central e mais visível de disputas de poder e mesmo da constituição de identidades. Por outro lado, através do exame da documentação referente às imagens, pode-se também perceber as mudanças na religiosidade capixaba, com o progressivo descaso em relação às procissões, que se estendeu às imagens e ao espaço, culminando na demolição de quase todo o complexo arquitetônico original. Uma nova forma de viver e de exibir a religiosidade entrava em cena no século XX, afastada dos modos coloniais, e que se revelou um tanto indiferente às imagens e mais preocupada com a constituição de lugares de culto de aparência européia.

Dessa forma, pretendo contribuir para uma nova abordagem da história dos franciscanos no Espírito Santo e de sua imaginária.

#### Notas

<sup>1</sup> ROWER, Basílio. *Páginas de História Franciscana no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1957, p. 34.



<sup>2</sup>A Mitra Diocesana foi criada a 15 de novembro de 1895.

<sup>3</sup>ELTON, Elmo. *Velhos templos de Vitória e outros temas capixabas*. Op. cit., p. 37.

<sup>4</sup>Uma Certidão do Cartório do 2º Ofício de Notas, datada de 18 de março de 1948, determina Seqüestro dos Bens do Orfanato Cristo Rei, devido às dívidas contraídas durante seu funcionamento. Arquivo da Cúria Diocesana de Vitória, documentos avulsos.

<sup>5</sup>ELTON, Elmo. *Velhos templos de Vitória e outros temas capixabas*. Op. cit., p. 57

<sup>6</sup> Livro de Arrolamento das Alfaias pertencentes à N. Sª da Conceição do convento de S. Francisco, 20 de novembro de 1900. Arquivo da Cúria Diocesana de Vitória

<sup>7</sup>De acordo com o Inventário manuscrito de seu acervo, conservado no NCR-UFES.



## TEMAS PARA O ESTUDO DA IMAGINÁRIA RELIGIOSA NO RIO DE JANEIRO

### Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Professora Titular - Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rua Fernando Mendes, 19/70  
Copacabana – Rio de Janeiro  
CEP 22021-030  
Tel: (21) 22556900

**Palavras-chaves:** escultura policromada - História da Arte - Rio setecentista

O presente trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento e tem como enfoque principal o estudo das imagens do Antigo Convento de São Francisco de Vitória, construído em 1591, no local hoje chamado de Fonte Grande. Sabe-se que a igreja era pequena, com três altares ornados de talha. No altar-mor achava-se a imagem do padroeiro e, em nichos laterais, as de Santo Antônio e São Benedito 1.

O Convento começou a entrar em decadência na segunda metade do século XIX. Tal processo se configurou mais claramente quando Frei João do Amor Divino Costa foi encarregado ao mesmo tempo da administração dos Conventos da Penha e S. Francisco, por volta de 1867: além dos constantes deslocamentos entre as cidades de Vitória e Vila Velha, ele ainda viajava com frequência para o Rio de Janeiro. Sua ausência, somada às rivalidades cada vez mais frequentes entre os franciscanos e as irmandades sediadas no convento de Vitória – que geraram, entre outros conflitos, o famoso roubo da imagem de São Benedito em 1881 – contribuiu para que o Convento perdesse a quase totalidade do prestígio e da importância que possuía nos séculos anteriores.

Assim, em 1898, o convento foi entregue à Mitra Diocesana<sup>2</sup> pela Santa Sé, depois de consulta aos superiores da Ordem. Em 27 de março de 1905, o bispo diocesano Dom Fernando de Sousa Monteiro determinou que seriam apenas três as procissões, excluindo as duas de São Benedito, para revolta dos integrantes das irmandades, que pouco a pouco também começaram a se extinguir. A igreja e o Convento se arruinavam, de ano para ano, sem que a Diocese se mobilizasse para reconstituir o monumento.

A demolição do Convento de S. Francisco se deu finalmente em 1926, a pedido do padre italiano Leandro dell’Uomo<sup>3</sup>, para a construção do

Orfanato Cristo Rei<sup>4</sup> (que funcionou de 1926 a 1960) ficando de pé a Capela da Ordem Terceira, a Capela N<sup>ª</sup> S<sup>ª</sup> das Neves<sup>5</sup> e o Frontispício do Convento, tombado em 1984 pelo Conselho Estadual de Cultura. Com relação aos objetos e mobílias, muito se perdeu, inclusive as imagens do convento - que por esse momento eram muito mais que as três primeiras, segundo as descrições de documentos da época (como livros de procissões e o Inventário das Alfaias do Convento<sup>6</sup>).

Apesar deste espaço não mais existir, o estudo que desenvolvo é viabilizado basicamente por duas questões: há registros na documentação histórica arquivada, sobretudo na Cúria Metropolitana de Vitória, das imagens que lá existiram; e boa parte dessas imagens ainda existe, mas dispersas em vários locais, dentre eles o IPHAN-ES, que tem cerca de 4 imagens<sup>7</sup>. Além disso, há menções a essas imagens em inúmeros episódios da história local, notadamente os conflitos entre “peroás” e “caramurus” e outros conflitos entre irmandades.

O objetivo principal da minha pesquisa é o levantamento de todas as imagens que pertenceram ao Convento de São Francisco, além da localização e estudo daquelas ainda existentes, com base em documentação primária, análises comparativas, história oral e no estudo da bibliografia secundária. Essa investigação se insere em uma preocupação mais ampla, de estudar os franciscanos no contexto da história político-cultural-religiosa da cidade de Vitória, atentando para o papel das imagens nesse processo, para seus usos, funções e poderes.

A análise das imagens de culto e de procissão pode, de fato, revelar muito da religiosidade local, bem como das relações de poder entre as várias camadas sociais participantes da vida associativa que tinha como ponto central a instituição franciscana. As imagens eram o ponto central e mais visível de disputas de poder e mesmo da constituição de identidades. Por outro lado, através do exame da documentação referente às imagens, pode-se também perceber as mudanças na religiosidade capixaba, com o progressivo descaso em relação às procissões, que se estendeu às imagens e ao espaço, culminando na demolição de quase todo o complexo arquitetônico original. Uma nova forma de viver e de exibir a religiosidade entrava em cena no século XX, afastada dos modos coloniais, e que se revelou um tanto indiferente às imagens e mais preocupada com a constituição de lugares de culto de aparência européia.

Dessa forma, pretendo contribuir para uma nova abordagem da história dos franciscanos no Espírito Santo e de sua imaginária.

**FUNÇÕES, UTILIZAÇÕES E PODERES DAS IMAGENS  
RELIGIOSAS NA AMÉRICA COLONIAL: O CASO DO JESUÍTA  
ANTÔNIO SEPP**

**Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira**

Departamento de Teoria da Arte e Música e Programa de Pós-graduação em  
Artes, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)  
Av. Fernando Ferrari, s/n – Campus de Goiabeiras  
29.060-410 – Vitória-ES – Brasil  
E-mail: mariacristinapereira@yahoo.com

As obras *Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*, do padre jesuíta austríaco Antonio Sepp, que relatam sua viagem e experiência nas reduções do sul da América Latina, na virada do século XVII para o XVIII, são fontes privilegiadas para a discussão das funções, utilizações e poderes das imagens cristãs neste continente.

Embora sem o mesmo reconhecimento explicitado por aquele jesuíta do papel da música na conversão à fé católica, podemos perceber como as imagens faziam parte de suas preocupações antes mesmo de embarcar para a viagem. Afinal, ele o fez levando consigo uma série de reproduções de uma imagem da Virgem de sua devoção - em parte feitas por ele mesmo - que se mostrariam, ao longo da travessia e de sua permanência na América, triplamente eficazes: como ferramentas para a conversão de negros e indígenas, como objetos de devoção e como vetores de realização de milagres. A essas imagens, podemos acrescentar outras, fabricadas pelos indígenas, dando continuidade àquela cadeia de cópias, com funções/ utilizações/poderes similares, o que muito nos diz a respeito do processo de implantação dos ideais cristãos europeus no Novo Mundo.



## A PINTURA DO ALÉM: A IMAGEM DA JERUSALÉM CELESTE

### Francesca Braidà

Docteur en Histoire Médiévale EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales) Paris

3, rue Charles Delescluze

75011 Paris-France

tel/fax +33.01.48.06.94.31

E-mail: francescabraidà@yahoo.com

O objetivo desta comunicação é analisar um aspecto da imaginação medieval que concerne a representação da Jerusalém celeste vista em sonho e a significação dos objetos sagrados e profanos que acompanham o peregrino-sonhador em sua busca espiritual. Na *Peregrinação da vida humana*, escrita na primeira metade do século XIV por Guillaume de Digulleville, pode-se ver como a visão da Jerusalém celeste aparece a um monge que empreende em seu sonho uma peregrinação através da vida humana para atingir a Cidade de Deus que lhe aparece refletida em um espelho. O presente trabalho visa mostrar a relação entre texto e imagem e como a iconografia pode transmitir, ou sugerir sem mostrar, o tema do sonho que se torna o tema da busca e da peregrinação. Também busca mostrar a importância do papel e da função dos espelhos em seus aspectos físicos e teológicos e da relação que os liga à ciência ótica. Particular atenção será dada à análise da imagem da cidade celeste e à confrontação com imagens do Apocalipse.

1. Guillaume de Digulleville, *Le Pèlerinage de vie humaine*, édité par J.J. Stürzinger, Londres, Roxburghe Club, 1893.
2. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, édition d'après le manuscrit BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, (Lettres gothiques), 1992.
3. Carruthers Mary, *Machina Memorialis, méditation rhétorique et fabrication d'images au Moyen Age*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2002.
4. *L'Apocalypse de Jean, Traditions exégétiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles*, Actes du colloque de la



Fondation Hardt, 29 février-3 mars 1976, Genève, Droz, 1979.

5. Peters F.E., *The Holy City in the eyes of Chroniclers, Visitors, Pilgrims, and Prophets from the Day of Abraham to the Beginnings of Modern Times*, Princeton University Press, 1985.
6. Poirion Daniel, *Jerusalem, Rome, Constantinople, l'image et le mythe de la ville*, textes réunis par Daniel Poirion, (Cultures et Civilisations Médiévales V), Paris, PUF, 1986.
7. Vööbus Arthur, *The Apocalypse in the Harklean Version, a facsimile Edition of MS. Mardin Orth.35, fol.143r-159v*, with an introduction, Corpus Cristianorum Orientalium, Louvain, Corpus CO, 1978.
8. Yates Frances, *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.
9. Yoshikawa Itsuji, *L'Apocalypse de Saint-Savin*, Paris, Les Editions d'art et d'histoire, 1939.
10. Mentré Mireille, *L'image de la Jérusalem céleste dans l'iconographie des XIe et XIIe siècles*, dans Poirion Daniel, *Jerusalem, Rome, Constantinople, l'image et le mythe de la ville*, textes réunis par Daniel Poirion, (Cultures et Civilisations Medievales V), Paris, PUF, 1986, pp.17-31.

## O DIÁLOGO DA IMAGEM: A ARTE COMO EMBLEMA DA SENSIBILIDADE COLONIAL

**Dra. Yacy-Ara Froner**

Doutora em História Econômica e mestre em História Social pela FFLCH-USP  
Especialista nas áreas de História da Arte e Cultura Barroca pela IAC-UFOP e  
Conservação e Restauração pelo CECOR-UFMG.  
Professora da área de Teoria, Crítica e História da Arte nos Cursos de Graduação e  
Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais.

### **Introdução**

Apesar da força discursiva da imagem plástica, a obra de arte tem sido preterida como fonte de análise histórica, sendo objetivo de críticas frequentes em muitas correntes historiográficas. A produção artística não deve ser vista como um produto manifesto fora da vida social, alheio à sua existência e ignorante de seus valores, nem tampouco como um simples instrumento de manipulação consciente de forças determinantes, mas como uma manifestação integrada à complexa rede das relações sociais. Desde o momento em que o homem atua sobre a matéria e a modifica as formas, o discurso entre esta matéria e a humanidade já está presente. A arte apenas toma-se possível e vive por meio de uma relação integrada com a sociedade, caso contrário, seu discurso inexistente.

O domínio do imaginário, constituído pelo conjunto de representações expresso nos sistemas culturais, expande-se na era moderna como fonte didática de soberania política e religiosa. Assim, o homem civilizado europeu impõe seu sistema cultural às distintas e distantes regiões do mundo – África, Ásia, América – como mecanismo de controle e afirmação de poder. Levando-se em conta que o domínio do imaginário é constituído por uma série de representações que, numa via de mão dupla, constrói e é fruto das construções sociais, os processos culturais são veios determinantes deste domínio, impregnando todas as formas de expressões humanas.

### **Os domínios do imaginário: definição do objeto e dos objetivos**

O campo do imaginário, estudado por meio do conceito de imagem adquire um lugar importante na História por meio dos conceitos advindo da Estética, da Sociologia, da Antropologia e da Filosofia que encontram importância documental na estrutura visual, muitas vezes preterida por

outras linhas do pensamento circunscrito à metodologia histórica. Por meio desses conceitos, o discurso da imagem não se restringe ao discurso plástico: do mesmo modo que uma documentação escrita necessita de uma documentação de apoio, a fonte plástica não sobrevive dela mesma e a construção artística existe na rede das expressões culturais.

É preciso ir buscar o sentido de uma sociedade em seu sistema de representação, levando-se em conta o lugar que esse sistema ocupa nas estruturas sociais e na realidade; entendendo-se por sistema de representações o conjunto de forças e das formas de expressão, associadas ou não. A produção torna-se um testemunho vivo da memória, não se restringindo apenas ao registro de um estilo de época. Sendo condensação da memória, a preservação e o estudo das manifestações artísticas tornam-se fundamentais para o reconhecimento de uma identidade.

Mais do que objeto ou tema proposto, a percepção dos pontos de contato entre as fontes escolhidas e a sociedade é que torna possível um discurso matizado, de conjuntos distintos e/ou equivalentes, dos diferentes níveis da sensibilidade social. Esse procedimento busca evitar o discurso nivelador que mascara, corrompe e privilegia determinados pontos de vista.

### **Sistemas culturais no período colonial**

O período colonial no Brasil tem se mostrado extremamente rico e complexo do ponto de vista histórico, composto por uma vasta documentação presente tanto nos volumosos arquivos eclesiais, quanto nos documentos burocráticos de controle estatal que estão presentes nas Câmaras, Arquivos nacionais e Arquivos estrangeiros. Além destas fontes, o patrimônio artístico-cultural existente nas cidades coloniais é imenso, carente, em sua maioria, de estudos específicos mais aprofundados.

Ampliadas as forças motrizes (e matrizes) da expansão colonial, intensificou-se também a variedade e o número de fontes disponíveis para o estudo do período. Porém, apesar do patrimônio artístico e histórico de Minas Gerais demonstrar condições aparentemente favoráveis de estudo, duas questões têm cerceado o desenvolvimento de pesquisas coordenadas: a) a alarmante perda progressiva desse acervo b) a complexidade estrutural da construção histórica do período moderno e as relações metodológicas relacionadas aos estudos históricos.

História Nova, História das Mentalidades, História da Cultura e Cultura Material são linhas de pesquisa que têm, paulatinamente, ampliado as projeções do uso da imagem enquanto fonte documental. Assim, a



imagem torna-se fonte histórica primordial para a compreensão da sensibilidade colonial.

### **Conclusão**

O momento de emanção das obras envolvidas com o discurso imagético nem sempre é possível de ser analisado em sua totalidade devido ao fato de, na maioria das vezes, ser concebido pela elite e para a elite, porém construído pelas mãos, nem sempre eruditas, dos artífices. Contudo, as obras artísticas revelam em grande medida uma atitude de peso reflexivo ao se relacionar com os conceitos da vida e da morte, do tempo e do mundo, da descrença e da fé, do cotidiano e do espiritual, dentro de um universo real e imaginário das sensibilidades contemporâneas ao período.

Os registros de imagem mantêm relações complexas com a sociedade da qual partem e por meio de mecanismos de circularidade fazem uso tanto de sistemas de representação institucionalizados pelo processo de colonização, quanto dos sistemas advindos dos grupos que participam de sua construção material e ritual. A arte colonial pode ser vista por meio das contaminações, re-significações e da capacidade de alterar a matriz visual imagética européia, estabelecendo uma identidade visual própria e dinâmica dentro desse meio social. Se não há grau de comparação entre a pintura de Rubens e de Athayde, não é porque entre ambas há uma distinção de ordem técnica-formal, mas porque partem de contextos distintos e firmam-se através de valores circunstanciados à sua projeção de lugar.



## PERMANÊNCIAS CLÁSSICAS NA IDADE MÉDIA EM UM MANUSCRITO DO OVÍDIO MORALIZADO

**Elza Heloisa Filgueiras**

Bolsista PIBIC, CNPq, UFES.  
Rua São Vicente, 194,  
CEP. 29070-570 - Maria Ortiz, Vitória, ES  
E-mail: zaheal@hotmail.com

**Palavras-chaves:** Ovídio Moralizado - Idade Média - imagens - cristianismo.

Dita o senso comum que os conhecimentos clássicos ficaram esquecidos durante o período medieval - por essa razão, alcunhado “Idade das Trevas” - só voltando à luz do pensamento humano no período do “Renascimento”, que por sua vez recebeu essa denominação pelo mesmo motivo. Quanto à questão de ter sido apenas no Renascimento a retomada dos conhecimentos clássicos, já é sabido pelos pesquisadores da História e das Artes que as transformações de pensamento não ocorrem de maneira abrupta, como indicam algumas datas que demarcam os períodos. Mais ainda: existem publicações que mostram que as concepções clássicas perduraram por toda a Idade Média, apenas as formas artísticas não se assemelhavam aos cânones clássicos, essas sim, retomadas depois. Acrescenta-se o fato de que havia outras concepções do espaço e até de perspectiva para a representação visual.

Propomos apresentar estudos sobre um manuscrito medieval das Metamorfoses do poeta clássico Ovídio (c.43 a.C. - c.17 d.C.), o OVIDIUS Metamorphoseom libri XV, disponível no site da Biblioteca Nacional da França.

É uma obra anônima, como era comum no período medieval, que reúne e recria, cristianizando-as, as fábulas do poeta romano. Trata-se, pois, de uma obra conhecida como “Ovídio Moralizado”, com versões em prosa, como no nosso objeto de estudo, e também em verso. Textos como o “Ovídio Moralizado” faziam parte da tradição enciclopédica medieval, sendo vistos como uma espécie de “reservatório de dados” ou suma “científico-mitológica”, tendo funções de memória e também, como nesse caso, de edificação, mostrando aspectos bons e proveitosos das fábulas. Eles atendiam a um crescente reforço das tendências didáticas dos escritores a

Maria Cristina Pereira. Ela, por sua vez, é devedora e dá seguimento aos estudos sobre imagens realizados pelo “Groupe d’anthropologie historique de l’Occident medieval” (GAHOM), dentre os quais destacamos os autores Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne e Jean-Claude Schmitt, que também nos influenciam de forma direta. Em vista disso, nosso estudo tem um enfoque dentro da chamada História Cultural e procura entender as imagens e suas temáticas dentro do seu recorte temporal específico, além dos estudos que envolvem a práxis artística.

partir desse período e faziam parte de um conjunto de obras compiladas, traduzidas ou vulgarizadas. Eram direcionados a um público mais largo que os clérigos dos mosteiros, e visavam, além de educá-lo, distraí-lo. Porém, os comentários com notas nas margens das páginas, muitas vezes em latim, indicam uma recepção particular dentre os clérigos. Neste meio, a teologia era prioridade, de forma que, além da função de guardar os dados mitológicos caros aos poetas e escritores, também serviam como meio para leitura e exegese das Sagradas Escrituras. Isso se verifica, por exemplo, nas primeiras partes do manuscrito em estudo, em que se encontram aproximações entre a Gênese ovidiana e aquela do Velho Testamento cristão.

Realizamos, inicialmente, uma análise de imagens desse manuscrito. A partir dessas análises, pretendemos mostrar as questões relativas à apropriação cristã da temática mitológica clássica. Assim, examinamos pontos referentes aos aspectos históricos, teológicos, iconográficos dessas imagens, já que forma e conteúdo são intimamente ligados e, segundo Bonne, indissociáveis.

Quanto aos temas representados nas imagens desse manuscrito, mais do que associações de personagens cristãs às pagãs, são sobreposições ou, no termo usado por Juan Carmona Muela, apropriações. Para os cristãos não se tratava de equipará-las numa escala de valores similar, mas de substituir antigos padrões, moralizando as imagens do manuscrito. Vemos, assim, um exemplo tardio daquilo que o cristianismo já vinha fazendo desde suas origens, ao ampliar seus campos filosóficos e culturais de forma a incorporar as culturas pagãs, agregando, assim, os seguidores dessas tradições mais antigas. E as imagens foram um elemento importante nesse processo, até mesmo considerando a importância delas para a cultura clássica.

Um dos mecanismos do pensamento medieval que supomos também arraigado na elaboração dessas imagens é uma interpretação de elementos históricos conhecida como “figuração”. Para refleti-las, nos baseamos em Erich Auerbach.

Finalmente podemos reafirmar, com as análises realizadas, o caráter moralizador cristão dessas imagens. Elas ainda nos fazem atentar de uma forma mais clara à função desse manuscrito como uma obra enaltecedora da Igreja Cristã em seu aspecto institucional mesmo, não apenas filosófico-religioso, dado que as associações contidas nas imagens constantemente fazem seus significados convergir para a salvação pela Igreja e sua doutrina.

Como metodologia, estudamos o conteúdo iconográfico das imagens do manuscrito citado e nos baseamos em bibliografia teórica e específica, principalmente, nos estudos e metodologia da autora e nossa orientadora

Maria Cristina Pereira. Ela, por sua vez, é devedora e dá seguimento aos estudos sobre imagens realizados pelo "Groupe d'anthropologie historique de l'Occident medieval" (GAHOM), dentre os quais destacamos os autores Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne e Jean-Claude Schmitt, que também nos influenciam de forma direta. Em vista disso, nosso estudo tem um enfoque dentro da chamada História Cultural e procura entender as imagens e suas temáticas dentro do seu recorte temporal específico, além dos estudos que envolvem a práxis artística.



**SANT'ANA – RESTAURO PICTÓRICO RESTABELECENDO A  
HISTÓRIA DE UMA IMAGEM DO SÉCULO XVIII.**

**Cláudia Aparecida Garcia Rangel**

Instituição onde atua no momento: Basílica Velha de Nossa Senhora Aparecida –  
coordenação geral da restauração da igreja.

Especialista em Conservação e Restauração

Rua das Nações Unidas, 120 – Vila Paraíba

Guaratinguetá – SP. Cep 12515-440

Telefones: (12) 31221592 ou (12) 97867479

E-mail: clarangel@uol.com.br

Este trabalho procura descrever sucintamente o restauro pictórico que tem sido executado no conjunto escultórico de Sant'Ana, procedente da cidade de Aparecida - SP, procurando restabelecer tanto sua história como a leitura estética da imagem, uma vez que ela pertenceu à primitiva igreja de 1745 construída em homenagem à Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Com isso, pode-se afirmar que esta obra, depois da imagem de Nossa Senhora Aparecida, é uma das poucas esculturas remanescentes deste período e mais importantes da cidade e região.

Hoje esta obra compõe o elenco de esculturas em madeira policromada, que adorna o interior da Matriz Basílica Velha de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, cumprindo o duplo papel de imagem devocional e objeto de apreciação estética. Ela também é parte integrante do plano geral da restauração da Basílica Velha, iniciado em 2004.

Inicialmente, procurou-se pesquisar todas as informações registradas formalmente sobre a obra. Foi constatado que há apenas um breve registro deste conjunto escultórico no livro do tombo pertencente à cúria de Aparecida. A partir de uma série de análises, anamneses, estudos estratigráficos e testes, foi possível perceber que a policromia e o douramento originais encontravam-se em bom estado de conservação sob a repintura, sendo possível recuperá-los sem danos aos estratos originais.

Este trabalho tem possibilitado a visualização de um delicado trabalho de estofamento, com esgrafitos e punções recuperando a legibilidade e legitimidade da obra, além de contribuir para a recuperação do acervo da imaginária religiosa do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida.

## EPIFANIA DA IMAGEM: O SENHOR BOM JESUS DO MATOSINHOS DE SANTO ANTÔNIO DO PIRAPETINGA

**Honório Nicholls Pereira**

Mestrando em Arquitetura e Urbanismo PPGAU/UFBA  
R. Paul Bouthillier, 292 – Comiteco - Belo Horizonte/MG  
CEP 30.315-010

Telefone: (31) 3264-0741

E-mail: honorion@gmail.com

**Palavras-chaves:** História da Arte - imagem do Bom Jesus do Matosinhos - iconografia - espaço cênico

O povoado de Santo Antônio do Pirapetinga foi fundado em 1702. As riquezas da mineração propiciaram, ainda no primeiro quartel do séc. XVIII, a ereção das Capelas de Santo Antônio e de Nossa Senhora do Rosário. O arraial se consolidou em torno das capelas e seus limites de ocupação só foram ampliados no final do séc. XVIII, com a construção do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, cuja ereção foi autorizada pelo Papa Pio VI em 1786, tornando-se um acontecimento de grande importância para a região.

Dentre as imagens pertencentes ao acervo do Santuário, destacam-se duas imagens do Senhor Bom Jesus do Matosinhos. Uma delas encontra-se no Altar-mor e a outra – que é objeto deste artigo – encontra-se em uma câmara situada na parte de trás do Altar-mor, recebendo a adoração, os pedidos e as promessas deromeiros que afluem ao Santuário.

Trata-se de uma imagem confeccionada na segunda metade do séc. XVIII, mais provavelmente no quartel final da centúria. Selma Miranda propõe uma datação anterior, entendendo que a expressividade e a movimentação da Imagem permitem identificá-la como obra do terceiro quartel do séc. XVIII. Embora não tenham sido encontrados registros específicos sobre sua fatura, sabe-se que, na década de 1840, a imagem já havia sido incorporada ao acervo do Santuário. Sobre a autoria da peça, nada foi encontrado.

A imagem do Bom Jesus respeita a iconografia do Crucifixo: figura masculina de meia-idade, em posição frontal, com braços em “Y” e perizônio que cai pelo lado direito do corpo. Rosto oval, cabeça inclinada à direita, olhos oblongos com olhar não-convergente: o olho direito aponta para



frente e para baixo; o olho esquerdo aponta para a esquerda e para o alto. Tal solução do rosto é bastante curiosa mas não desprovida de sentido, como veremos adiante.

As mais relevantes questões técnicas, formais e estilísticas serão tratadas no artigo (descrição, dimensões, estado de conservação, blocos, policromia, anatomia, fisionomia, desbaste, dobraduras, composição, proporções e linhas de força). Focamos aqui a questão do *olhar* da imagem, pois é um interessante recurso cênico utilizado para alterar as feições e, conseqüentemente, os sentimentos retratados, sendo perceptível pelo deslocamento do observador através da câmara do Bom Jesus (indo da direita para a esquerda).

Esquema interpretativo do trajeto e do cenário montados para a visualização da Imagem (FONTE: Honório Nicholls, 2006).

À medida que o espaço é percorrido, cria-se uma sucessão de cenas com impactos e sentidos diferenciados:

- *Cena 1*: O Bom Jesus, com feições de sofrimento, volta o rosto e o olhar para o alto;
- *Cena 2*: O olhar do observador cruza com o olhar do Bom Jesus, que olha de cima para baixo (visto que a Imagem está colocada em posição mais elevada), criando um forte efeito de proximidade, domínio, comunicação e identificação entre observador e Imagem, enfatizados pelas feições de tristeza do Bom Jesus;
- *Cena 3*: O Bom Jesus com feições consternadas, compungido, aceitando seu destino, com os olhos voltados para o chão.

Criou-se, assim, de forma simples e brilhante, uma tensão cênica que começa quando o observador entra na câmara e termina com a saída do recinto. O autor explicitou, em nosso entendimento, a intenção de criar uma *cena em movimento*. Na *Cena 1*, intui-se uma tentativa de comunicação entre o Crucificado e o Pai, Todo Poderoso. Pedido talvez de súplica, de auxílio ou de clemência em face do destino que se aproxima. Na *Cena 2*, o Bom Jesus olha diretamente para o observador, em uma busca identitária, a dizer que está ali para redimir, para pagar pelos pecados da humanidade. Na *Cena 3*, enfim, o Bom Jesus encontra e aceita seu destino de mártir, como Crucificado.

A modificação do *olhar* da imagem – perceptível à medida que se *percorre* o espaço interno da câmara – denota, em outra chave de interpretação, uma modificação gradativa do estado de espírito da figura principal, o Cristo Crucificado. Temos então, em relação às cenas antes



descritas, os seguintes estados d'alma: Sofrimento e misericórdia; Cumplicidade e indução da culpa; e Aceitação da morte.

A *imagem-em-cena* do Bom Jesus de Pirapetinga se resolve com a aceitação da morte e a conseqüente elevação espiritual do Crucificado. Fica implícita a idéia de que à morte se segue a salvação pela Ressurreição, da mesma forma que à atribulação do romeiro se seguirá a cura pela Fé. É grande, pois, a carga dramática e simbólica da Imagem.

A cena é complementada pela pintura do altar – em óleo sobre madeira – que *envolve* o Bom Jesus com figuras angelicais e imagens celestiais. Tal pintura é atribuída a Francisco Xavier Carneiro, expoente do rococó mineiro e contemporâneo de Athayde.

A câmara do Bom Jesus guarda muitos pedidos de intervenção e também os ex-votos em agradecimento às dádivas alcançadas. Os pedidos ficam expostos na mesa do altar, bem à frente da imagem. Os ex-votos, por sua vez, são expostos nas paredes (quadros, cartas e fotos) ou no chão (próteses, muletas, cópias em cera de partes do corpo que receberam a cura). A *imagem-em-cena* só se completa, pois, com a presença desses *objetos de cena*, que conferem uma carga dramática ainda maior ao espaço e à própria Imagem do Bom Jesus.

Estas características permitem identificar uma operação mental criativa (necessariamente coletiva) que demonstra conhecimento sobre as principais questões artísticas e religiosas em voga nas Minas Gerais do setecentos. A movimentação ascendente e helicoidal da Imagem; a estilização da fisionomia e o caráter hierático da escultura; a importância do movimento do espectador para que ocorra a completa fruição artística; o jogo cênico proposto a partir dos possíveis *olhares* da e para a Imagem; a idéia implícita de cenário e de teatro, enfim, de *obra de arte total*, são efeitos que estão de acordo com a mentalidade do setecentos, que procurava dar vazão, nas representações artísticas, às contradições inerentes à situação humana, deixando ao espectador uma difícil escolha entre pares de opostos inconciliáveis: Corpo e Alma, Vida e Morte, Profano e Sagrado, Dor e Prazer.

Tais pares de opostos são aludidos, neste caso, em estreito vínculo com práticas e princípios artísticos da época, isto é, com a utilização de expedientes retóricos (decoro, repetição, ênfase no *memento mori* e na *ars moriendi*) e poéticos (*ut pictura poiesis*, máxima horaciana que, no caso, permite associar passagens do Evangelho às cenas retratadas). A imagem do Senhor Bom Jesus de Matosinhos é, pois, uma obra que só se releva (*epiphaneia*) plenamente diante do expectador, como *fenômeno* que atualiza a obra de arte e traduz, da forma mais perfeita, a essência do tempo e no tempo.

**TÉCNICAS CONTEMPORÂNEAS PARA RECONSTRUÇÃO  
DE PARTES FALTANTES DE ESCULTURAS EM MADEIRA  
POLICROMADAS - Estudo de um caso: anjos do acervo do Museu  
de Arte Sacra do Espírito Santo- Iphan**

**Bruno Salvador Alves**

Graduando em Artes Plásticas – UFES

Estagiário do Núcleo de Conservação e Restauração – CAR – UFES

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Cel : (27) 9868 4318

E-mail : brunosalvador25@hotmail.com

**Palavras-chaves :** partes faltantes – reconstituição - resinas autopolimerizáveis -  
ética de restauração

Segundo Cesare Brandi, a restauração de uma obra de arte consiste no restabelecimento de sua unidade potencial, sem que com isso seja cometido um falso artístico ou um falso histórico (BRANDI, p. 33). Buscar a integridade potencial de uma obra de arte requer fidelidade à sua veracidade, tanto artística como histórica e essa busca deve terminar onde começa a hipótese.

Reconstituir uma parte faltante, por exemplo, deve limitar-se às sugestões que estejam baseadas nos próprios fragmentos da obra ou em referências do seu estado original. Tomando como exemplo uma peça de museu, a qual exerce, basicamente, funções didáticas e históricas, a opção por reconstituições, no processo de restauração, deve ser fielmente baseada em referências do seu estado original, caso contrário, seu valor enquanto objeto artístico, histórico e também, didático será diminuído.

Essa problemática será direcionada para um caso específico, que se relaciona ao processo de restauração de duas peças em madeira policromada, que fazem parte de um mesmo grupo escultórico. Este grupo de quatro esculturas de anjos, pertencente ao Museu de Arte Sacra do Espírito Santo - Iphan, se subdivide em dois pares, por possuir semelhanças na gestualidade e movimentação de cabeças, asas (que também se assemelham pela cor), braços, mãos, pernas e pés. Duas das esculturas apresentavam perdas (ambas, parte de um dos pés, e uma delas, uma das asas completa),

porém seus pares encontravam-se completos. Baseada nessa referência e no tipo de intervenção que cada peça sugeria, a proposta de restauração escolhida para as peças que possuíam lacunas foi a reconstituição das partes perdidas, com materiais contemporâneos como resinas autopolimerizáveis.

A presente comunicação tem como objetivo principal discutir as questões relacionadas a técnicas de reconstruções de partes faltantes, utilizando para isso técnicas odontológicas de moldagens e reproduções, como possibilidade plástica e estética para este fato, trazendo um completo relato de manipulação destes materiais, para que a intervenção fique estética porém ética, lembrando que tratamos de peças de acervo de um museu.



**ICONOGRAFIA DE UMA IMAGEM: DEVOÇÃO, MANIFESTAÇÃO  
RELIGIOSA E PRESERVAÇÃO**

**Maria Verônica Rohs da Cunha\***

**Maria da Graça Andrade Dias\*\***

\* Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia  
Restauradora / Documentação e restauração de bens móveis e integrados Rua do  
Salette nº77 apto.604 – Barris CEP: 40070-200  
E-mail: verohrs@hotmail.com

\*\* Professora  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Mestre em Arquitetura e Urbanismo – Campus Amargosa  
Av. Oceânica, 3529 apto. 301 – Ondina CEP: 40170-010  
E-mail: gracadas@hotmail.com

**Palavras-Chaves:** imagem - religiosidade – preservação – patrimônio

Este trabalho objetiva divulgar a manifestação da religiosidade católica da comunidade de Maragogipe-Bahia, através da devoção à imagem de São Bartolomeu. Esta devoção teve origem no século XVIII, com a vinda do português Bartolomeu Gato, que recebeu a terra de Maragogipe na divisão das Sesmarias. Devoto deste santo promoveu a vinda desta imagem de roca, de Portugal, em 1853 (CORREIO DA BAHIA, 2006, caderno 2). Imagem imponente com 1,80m de altura, olhos de vidro, fisionomia bastante expressiva, braços articulados e corpo confeccionado com ripas, característica das imagens de vestir e adequadas às cerimônias processionais (BARDI, 1965, p. 64).

O culto a São Bartolomeu foi preservado ao longo dos séculos, de maneira intensa, enfatizando a força da imagem como símbolo de fé e esperança, participando de forma “humanizada” da vida de seus devotos. Esta cidade pacata do recôncavo baiano se transforma no mês de agosto, período de manifestações religiosas e profanas em homenagem ao padroeiro. Para isto, desenvolveu-se uma teatralidade, envolvendo a indumentária na cor vermelha, cuja simbologia cromática representa o sangue de São Bartolomeu que teve sua pele arrancada pelos algozes do Cristianismo no ano de 51 d.C. Como atributo segura com a mão direita um facão e usa com acessórios: peruca, coroa e resplendor, que compõem sua estética, sua

função religiosa e processional. Neste contexto, observa-se a importância desta manifestação religiosa para a preservação e valorização desse patrimônio como obra de arte e elemento de fé, que traduz a cultura do povo maragogipano.

**HISTÓRIA E IMAGINÁRIA DA IGREJA MATRIZ DE SANTA  
TERESA ESPÍRITO SANTO**

**Sonia Maria de Oliveira Ferreira**

Universidade Federal do Espírito Santo  
Bolsista Iniciação Científica  
Endereço: Rua Dr. João Batista Miranda Amaral, 306-101  
Bloco C, Jardim Camburi, Vitória - ES  
Telefone: (027) 33372593  
E-mail: soniaoferreira@gmail.com

**Palavras-chaves:** Santa Teresa-ES - imagens - imigração - arte sacra

O município de Santa Teresa, distante 78 km ao norte de Vitória, foi fundado por imigrantes italianos por volta de 1874, e conta com um grande número de igrejas, sendo a mais importante a Igreja Matriz, dedicada a Santa Teresa d'Ávila, e em estilo neogótico. Nela se encontra uma série de imagens, em gesso e papel maché, no altar-mor e em nichos laterais. Elas foram doadas pelos imigrantes, sendo algumas vindas da Itália e França.

Embora a datação das imagens seja dificilmente comprovada, algumas podem ser contemporâneas à construção da igreja. O mesmo não pode ser dito das pinturas atualmente visíveis na igreja: na cúpula uma pintura realizada por uma fiel da cidade substitui uma outra não muito anterior, obra de uma artista plástica conhecida no estado, Celina Rodrigues. Na abside há uma outra pintura, também de um artista autodidata, que substitui o retábulo que deveria existir.

A carência de documentação e o tipo de imagens representadas na igreja, que se afastam em sua maioria daquilo que comumente se designa como Belas-Artes, não devem ser vistas como empecilhos para seu estudo. Trata-se de importantes referências não só para se estudar a arte sacra popular, como também para melhor compreender a religiosidade local, marcada por fortes influências européias. Além disso, pretendemos com nosso trabalho chamar atenção para a necessidade de preservação desses elementos, importantes para a história da imigração italiana no Espírito Santo.

Para a realização desse trabalho, que foi elaborado como projeto de Iniciação Científica junto à UFES/CNPq, realizamos entrevistas com membros antigos da comunidade, além de consultarmos o Livro de Tombo da igreja.



Também foi executada pesquisa bibliográfica em arquivos e bibliotecas do Espírito Santo, além do registro fotográfico da totalidade das imagens conservadas na igreja de Santa Teresa.

## A PINTURA SACRA DE ALBERTO BOGANI NO ESPÍRITO SANTO

### **Dilcécia Marta Carminati Lopes**

Graduada em Artes Plásticas pela UFES  
Rua Izaltino Aarão Marques 191 / 401 - Mata da Praia  
CEP 29065 - 450 - Vitória ES  
Tel. (27) 32271320 / Cel. (27) 92557842  
E-mail: dilceialopes@hotmail.com.br  
Universidade Federal do Espírito Santo

**Palavras-chaves:** pintura mural - imagem sacra - Alberto Bogani

Este trabalho inicial se propõe a analisar pinturas murais realizadas pelo artista italiano Alberto Bogani, que esteve no Brasil nas décadas de 60 e 90 e no início dos anos 2000. Pintou quarenta e sete obras em cinco igrejas, no estado do Espírito Santo. A investigação busca estudar as relações entre as concepções tradicionais da Igreja a respeito das imagens e a concepção de obra de arte no trabalho de Bogani.

Alberto Bogani reside na cidade de Como, província da Lombardia, norte da Itália. Estudou na “Scuola d’Arte degli Artigianelli Pavoniani di Monza”, dedicou-se aos estudos do sacerdócio pela Ordem Pavoniana (Ludovico Pavoni). Nos anos 60, veio ao Brasil em retiro e pintou as igrejas de Santo Antônio e São Sebastião, em Rio Bananal, no Espírito Santo. De volta à Itália desistiu da vida religiosa em favor da pintura e entrou para a “Scuola Beato Angélico di Milano”. Na Itália ele trabalhou como escultor, restaurador, pintor-retratista e professor de pintura e restauração nas cidades de Como e Milão. Algumas de suas obras encontram-se nas igrejas Parrocchiale dei SS. Rocco e Sebastiano (Drezzo), nas capelas dedicadas ao Beato Ludovico Pavoni (Milão e Roma) e Villa San Fermo (Vicenza). Retornou ao Brasil no fim dos anos 90 e iniciou a pintura do Santuário de Santo Antônio em Vitória. Essa, a 50ª igreja em que trabalhou, ele dedica “às mulheres”. No início dos anos 2000 terminou as obras do Santuário e pintou as igrejas de São Francisco de Assis e São Camilo, também em Vitória. O trabalho de Bogani nas igrejas de Rio Bananal e no Santuário de Santo Antônio foi gratuito, recebendo apenas os materiais empregados nas obras, as tintas que trazia da Itália. Pintou cenários bíblicos do Antigo e Novo Testamento, como modelo para as imagens, ele retrata as pessoas da própria comunidade. Somente no Santuário de Santo Antônio ele trabalha com a colaboração dos amigos Ercolino Borghi e Renzo Buonvicini.

## **BANDEIRA DO MASTRO DAS BANDAS DE CONGO - UM ESPAÇO NA TRADIÇÃO PARA AS ARTES PLÁSTICAS CAPIXABA**

**Sandra Regina Ribeiro da Silva**

Instituição: UFES / PIBIC - Estudante

Endereço: Rua Vital Brasil n° 473 - Soteco - Vila Velha - ES./

Telefone: (27).3239-5828; 9928-2020

E-mail: sandra\_juca@hotmail.com

**Palavras-Chaves:** imagem - objetos - arte popular - arte folclórica

O objetivo deste trabalho foi investigar as expressões das artes plásticas populares contidas nas Bandeiras do mastro e nos Estandartes das Bandas de Congo de Vila Velha e Vitória.

No objetivo de respondermos às questões colocadas já analisadas à luz da literatura, realizamos o registro fotográfico das bandeiras e dos estandartes das bandas de congo pesquisadas, entrevistamos mestres, integrantes, intelectuais, historiadores e pesquisadores do folclore capixaba, bem como os artistas plásticos e populares que pintaram as bandeiras do congo.

Analisamos as bandeiras do mastro e os estandartes das bandas de congo enquanto elementos artísticos constitutivos de cada banda; realizamos a análise estética das bandeiras através de relações com parte da iconografia tradicional, com a comparação entre as bandeiras e os estandartes de todas as bandas pesquisadas e com a interpretação das pinturas pelos artistas.

Diante dos resultados obtidos, observamos que as bandeiras e os estandartes das bandas de congo de Vila Velha e Vitória são pintados na maioria por artistas plásticos, às vezes restaurados, já que são pintados por artistas famosos, embora todo ano recebam nova ornamentação, com flores e fitas. O mesmo não acontece no interior do estado, onde as bandeiras são pintadas por pessoas da comunidade e renovadas anualmente. As bandeiras são sempre um espaço dinâmico da cultura popular que permite inclusive a renovação na comunidade. Quando esse espaço é ocupado pelo artista plástico, o artista popular perde sua oportunidade de expressão, que são as bandeiras do congo, enquanto os artistas plásticos têm as galerias e os museus para exporem seus trabalhos.

Observamos três tipos de bandeiras: a bandeira do mastro, que é



uma caixa de madeira pintada dos dois lados e colocada no alto do mastro; uma outra que e a bandeira estandarte que e levada na rua; e uma terceira, observada apenas na Banda de Congo Amores da Lua, confeccionada com as cores da banda azul e branco, e colocada em uma haste de madeira, que também e levada na rua.

## RETÁBULOS DE ABILIO DE TASSIS: REVELANDO A ARTE DO IMIGRANTE ITALIANO NO ESPÍRITO SANTO (1930-60)

### Alba Cola de Tassis Machado

Instituição de Ensino: Faculdade Brasileira - UNIVIX

Endereço: Rua Saligna 46. 29.199-060

Coqueiral, Aracruz – ES

E-mail: actassis@superig.com.br

**Palavras-chaves:** Abilio de Tassis – Imigração italiana - Castelo e Conceição do Castelo - espaço religioso – tipologias - retábulos.

Revela a obra do artesão Abilio de Tassis, trazendo à luz, para registro e estudo, seus retábulos que ornaram diversas capelas dos municípios de Castelo e Conceição do Castelo, Espírito Santo. Faz um breve histórico da chegada dos filhos de Itália e da colonização no Estado, buscando as origens, a identidade cultural e as influências profissionais, verdadeiramente artísticas, deste descendente de italianos. Identifica a importância do espaço religioso no processo de colonização italiana em terras capixabas, uma vez que sempre há uma igreja ou capela católica como centro da organização social das comunidades ítalo-brasileiras. Demonstra a importância do trabalho de Abilio de Tassis, bem como a necessidade do resgate e da preservação de seu legado artístico. Adota as Tipologias de Retábulos estabelecidas por Sandra Alvim em seu estudo das igrejas coloniais do Rio de Janeiro, aplicando-as à análise de retábulos criados e executados por Tassis. Caracteriza o estilo do artesão e revela sua percepção e sua qualidade estética.

### Considerações

Este estudo revela a obra do artesão Abilio de Tassis. O levantamento dos retábulos por ele executados foi feito através de pesquisas em campo e entrevistas com pessoas que conviveram diretamente com o artesão, e os dados repassados conferem autenticidade às obras.

Foram encontrados, ainda em bom estado de conservação, cinco retábulos em madeira nas capelas de Morro Vênus, São Cristóvão, Montevidéo, Angá e São Vicente, localizados nos municípios de Castelo, Conceição do Castelo e Cachoeiro de Itapemirim, no Estado do Espírito Santo.

O reconhecimento da importância dos retábulos no espaço religioso e a necessidade de preservação desse patrimônio são imperativos para que não se percam os vínculos que formaram as nossas raízes culturais e para que se determine o seu real valor para a nossa história.

A vida e a obra de Abilio de Tassis foram apresentadas com fotografias, documentos e declarações como forma de registrar e, efetivamente, catalogar os seus trabalhos. Dessa forma, expõe o olhar do artesão diante do trabalho a ser realizado.

A chegada dos primeiros imigrantes italianos ao Espírito Santo e a formação da cidade de Castelo demonstram a relevante contribuição do imigrante na colonização do Estado, suas habilidades e suas técnicas. Considerando-se, ainda, as dificuldades encontradas por eles ao chegarem à nova pátria. Diante de tantas dificuldades, o imigrante que aqui chegou encontrou na religião uma forma de se organizar, e o espaço religioso foi sempre tratado por ele como uma prioridade também a ser encarada. Com isso, observa-se que, em relação ao espaço religioso, as comunidades não mediam esforços para erguer o seu templo e adotavam a planta de nave única.

Os registros de algumas capelas dos municípios de Castelo, Conceição do Castelo e Cachoeiro de Itapemirim demonstram uma grande preocupação com o espaço religioso. O que se percebe com as observações "in loco" de modificações pontuais, principalmente em relação à troca de piso. E, embora não seja esse o foco do trabalho, servirá como alerta para uma tentativa de preservação.

As reformas para a "modernização" ou a atualização das capelas demonstram a falta de compromisso de seus responsáveis com a história, podendo-se refletir também na destruição do altar. Porém, mesmo diante desse quadro, nota-se, por parte de algumas pessoas, um enorme interesse e uma luta constante para a preservação desses altares, o que se comprova pela existência dos cinco exemplares encontrados em bom estado de conservação.

Por fim, diante dos estudos empreendidos, obteve-se o embasamento para a análise técnica da obra do artesão Abilio de Tassis. Foi produzida uma tabela de tipologia dos retábulos do artesão, tendo como base naquela criada por Sandra Alvim de acordo com as tipologias adotadas para as igrejas do Rio de Janeiro, sendo reveladas, ainda, algumas particularidades referentes ao objeto deste estudo.

Destaca-se, também, a referência que o artesão possuía em relação aos altares, e fica clara a influência que recebeu das informações obtidas no



livro que seu pai lhe deixou. Ao se apropriar dessas referências, o artesão demonstrou toda a sua capacidade criativa na elaboração de seus altares. O olhar sobre essas obras revela um patrimônio que, silenciosamente, luta por sua sobrevivência na constante busca do homem pela modernidade.

PATROCÍNIO



APOIO CULTURAL

