

JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR

**A IMAGINÁRIA DEVOCIONAL NA AMÉRICA PORTUGUESA:
O CASO DAS IMAGENS COLONIAIS DA IGREJA MATRIZ NOSSA
SENHORA DA CONCEIÇÃO DE VIAMÃO**

MONOGRAFIA DE PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU*

**INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**

Ouro Preto, 2008.

JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR

**A IMAGINÁRIA DEVOCIONAL NA AMÉRICA PORTUGUESA:
O CASO DAS IMAGENS COLONIAIS DA IGREJA MATRIZ NOSSA
SENHORA DA CONCEIÇÃO DE VIAMÃO**

**Monografia apresentada ao Curso de pós-graduação
lato sensu em nível de especialização em Cultura e Arte
Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto como
parte dos requisitos para a obtenção do grau de
Especialista em Cultura e Arte Barroca.**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Cristina Leão Bonnet

**INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**

Ouro Preto, 2008.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em especial a Profa. Dra. Márcia Bonnet, primeiramente, por aceitar orientar o projeto desta monografia e, também, pela paciência e contribuição para o desenvolvimento deste estudo.

Agradeço a Cíntia Bohmgahren, Elisete Armando e Mônica Ruschel, colegas de LEPAC, que compartilharam comigo suas considerações acerca das atividades realizadas no grupo de pesquisa.

Agradeço, com muito carinho, a Equipe Diretiva do ano de 2006 da Escola Estadual de Ensino Fundamental Minuano, em Viamão, que me proporcionou a possibilidade de viajar durante o ano letivo para as aulas do curso em Ouro Preto, incentivando a aventura e cobrindo a minha carga horária na escola.

Agradeço também à comunidade Paroquial da Igreja Matriz de Viamão por abrir as portas e disponibilizar o acesso às obras, sempre com muita atenção.

Agradeço a minha família pelo apoio, em todos os sentidos.

E, por fim, agradeço a todos aqueles que, de alguma forma, estiveram envolvidos neste processo.

RESUMO

A pesquisa da imaginária colonial da Matriz de Nossa Senhora da Conceição consiste em um estudo das singularidades das obras de arte remanescentes de Viamão, uma das cidades do antigo território do Continente de São Pedro, sul da América Portuguesa. A partir de uma contextualização histórica dos processos de dissipação das imagens religiosas na Colônia entre os séculos XVI e XVIII, são abordadas questões relativas à procedência e às características do conjunto de esculturas reunido na Matriz de Viamão, em comparação à produção do restante da América Portuguesa. Analisa-se cada uma das imagens presentes na igreja, buscando as particularidades formais e iconográficas de cada representação, relacionando-as ao contexto colonial da região de modo a compor uma outra abordagem para a historiografia da arte rio-grandense.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------------|
| ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES | VII |
| <u>1. INTRODUÇÃO</u> | <u>9</u> |
| <u>2. A IMAGINÁRIA RELIGIOSA NA AMÉRICA PORTUGUESA</u> | <u>11</u> |
| 2.1. A IMAGINÁRIA COLONIAL – OS SÉCULOS XVII E XVIII | 11 |
| 2.2. RELIGIÃO E ARTE: O CARÁTER DEVOCIONAL DA IMAGINÁRIA COLONIAL | 25 |
| 2.3. A COMPOSIÇÃO DA IMAGEM: MATERIAIS, TÉCNICAS E ATRIBUTOS | 30 |
| <u>3. A MAGINÁRIA DA MATRIZ DE VIAMÃO</u> | <u>39</u> |
| 3.1. A COLONIZAÇÃO DA REGIÃO SUL DA AMÉRICA PORTUGUESA: O CONTEXTO DE VIAMÃO | 39 |
| 3.2. A IGREJA MATRIZ DE VIAMÃO: ARQUITETURAS DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO | 45 |
| 3.3. IMAGEM E REPRESENTAÇÕES: O DECORO FORMAL E ICONOGRÁFICO DO CONJUNTO DE IMAGINÁRIA COLONIAL DA MATRIZ DE VIAMÃO | 51 |
| 3.4. AS PARTICULARIDADES DE CADA IMAGEM | 61 |
| 3.4.1. RETÁBULO-MOR, DEDICADO A NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO | 61 |
| 3.4.1.1. Nossa Senhora da Conceição | 62 |
| 3.4.1.2. Nossa Senhora do Parto | 64 |
| 3.4.1.3. Santa Rosa de Lima | 66 |
| 3.4.2. RETÁBULO COLATERAL DIREITO, DEDICADO A NOSSA SENHORA DAS DORES | 68 |
| 3.4.2.1. Nossa Senhora das Dores | 69 |
| 3.4.2.2. Santa Inês | 71 |
| 3.4.2.3. São João Batista | 73 |
| 3.4.2.4. São Caetano | 75 |

| | |
|--|------------------|
| 3.4.3. RETÁBULO COLATERAL ESQUERDO, DEDICADO A NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO | 77 |
| 3.4.3.1. Nossa Senhora do Rosário | 78 |
| 3.4.3.2. São Benedito | 80 |
| 3.4.3.3. São Francisco de Paula | 82 |
| 3.4.4. RETÁBULO LATERAL DIREITO, DEDICADO A SÃO MIGUEL ARCANJO | 84 |
| 3.4.4.1. São Miguel Arcanjo | 85 |
| 3.4.5. RETÁBULO LATERAL ESQUERDO, DEDICADO AO DIVINO ESPÍRITO SANTO | 87 |
| 3.4.5.1. Divino Espírito Santo | 88 |
| 3.4.6. RETÁBULO LATERAL DIREITO, DEDICADO A SANTA BÁRBARA | 90 |
| 3.4.6.1. Santa Bárbara | 91 |
| 3.4.7. CAPELA DO SENHOR DOS PASSOS | 93 |
| 3.4.7.1. Senhor dos Passos | 94 |
| <u>4. CONCLUSÃO</u> | <u>96</u> |
| <u>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u> | <u>99</u> |

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| ILUSTRAÇÃO 1 - SÃO FRANCISCO DE BORJA E NOSSA SENHORA DO BOM SUCESSO. PROVAVELMENTE, SÉC. XVII, IGREJA DE N. SRA. DO BOM SUCESSO, SANTA CASA DE MISERICÓRDIA, RIO DE JANEIRO/RJ. FOTOS DE MÁRCIA BONNET, 2008..... | 15 |
| ILUSTRAÇÃO 2 – NOSSA SENHORA DE MONTESSERRAT. FREI AGOSTINHO DA PIEDADE, SÉC. XVII – 1636, INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA. FOTO: <i>MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA</i> . CATÁLOGO. SALVADOR: UFBA, 2001, p. 32..... | 16 |
| ILUSTRAÇÃO 3 – CRISTO RESSUSCITADO E MADALENA. MANOEL INÁCIO DA COSTA, SÉC. XVIII, ARQUIDIOCESE DE SALVADOR. FOTO: <i>MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA</i> . CATÁLOGO. SALVADOR: UFBA, 2001, p. 29..... | 18 |
| ILUSTRAÇÃO 4 – SENHOR MORTO. 3º QUARTEL DO SÉC. XVIII, IGREJA DA ARQUICONFRARIA DE S. FRANCISCO DE ASSIS – SABARÁ/MG. FOTO: COELHO, BEATRIZ. <i>DEVOÇÃO E ARTE: IMAGINÁRIA RELIGIOSA EM MINAS GERAIS</i> . SÃO PAULO: EDUSP, 2005, p. 58. | 19 |
| ILUSTRAÇÃO 5 – SÃO MIGUEL ARCANJO. SÉC. XVIII / XIX (POLICROMIA), BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR, SÃO JOÃO DEL-REI/MG. FOTO: COELHO, BEATRIZ. <i>DEVOÇÃO E ARTE: IMAGINÁRIA RELIGIOSA EM MINAS GERAIS</i> . SÃO PAULO: EDUSP, 2005, p. 162..... | 20 |
| ILUSTRAÇÃO 6 – PASSOS DA PAIXÃO: COROAÇÃO DE ESPINHOS. ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA, O “ALEIJADINHO”, SÉCULO XVIII/XIX, SANTUÁRIO DE BOM JESUS DE MATOSINHOS, CONGONHAS DO CAMPO/MG. FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR. | 22 |
| ILUSTRAÇÃO 7 – SÃO JOÃO EVANGELISTA. VALENTIM DA FONSECA E SILVA, MESTRE VALENTIM, C. 1801-1812, MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, RIO DE JANEIRO. FONTE: CARVALHO, ANNA MARIA FAUSTO MONTEIRO DE. <i>MESTRE VALENTIM</i> . COSAC & NAIFY, 1999, p. 91. | 24 |
| ILUSTRAÇÃO 8 – IMAGEM SEMI ARTICULADA – CRISTO MORTO/CRISTO CRUCIFICADO. IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, RIO PARDO/RS. FOTO: MÁRCIA BONNET. | 32 |
| ILUSTRAÇÃO 9 – IMAGEM DE VESTIR - NOSSA SENHORA RAINHA DOS ANJOS. SÉC. XVIII, IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS, DIAMANTINA/MG. FOTO: COELHO, BEATRIZ. <i>DEVOÇÃO E ARTE: IMAGINÁRIA RELIGIOSA EM MINAS GERAIS</i> . SÃO PAULO: EDUSP, 2005, p. 263..... | 32 |
| ILUSTRAÇÃO 10 – IMAGEM DE ROCA: SENHOR DO TRIUNFO. 2ª METADE DO SÉC. XIX, MUSEU DE ARTE SACRA, SÃO JOÃO DEL-REI/MG. FOTO: COELHO, BEATRIZ. <i>DEVOÇÃO E ARTE: IMAGINÁRIA RELIGIOSA EM MINAS GERAIS</i> . SÃO PAULO: EDUSP, 2005, p. 229. | 34 |
| ILUSTRAÇÃO 11 – OS CAMPOS DE VIAMÃO E O CAMINHO ENTRE LAGUNA E COLÔNIA DE SACRAMENTO. FONTE: HISTÓRIA ILUSTRADA DO RIO GRANDE DO SUL, p. 55. | 41 |
| ILUSTRAÇÃO 12 – A MOVIMENTAÇÃO DAS FRONTEIRAS TERRITORIAIS NO CONTINENTE DE SÃO PEDRO: 1º - TRATADO DE MADRI (1750); 2º - PERÍODO DE INVASÕES (1763-1776) E 3º - TRATADO DE ILDEFONSO (1777). FONTE: HISTÓRIA ILUSTRADA DO RIO GRANDE DO SUL, p. 80 E DIAGRAMA DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR. | 43 |
| ILUSTRAÇÃO 13 – PLANTA BAIXA DA IGREJA MATRIZ DE VIAMÃO. FONTE: ARQUIVO DO IPHAN/RS. EDIÇÃO: LEPAC. | 48 |
| ILUSTRAÇÃO 14 – FACHADA DA IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO, VIAMÃO/RS. FOTO DE CHRISTIANE FERREIRA. | 49 |
| ILUSTRAÇÃO 15 – INTERIOR DA IGREJA MATRIZ DE VIAMÃO. FOTO: ARQUIVO LEPAC. | 50 |
| ILUSTRAÇÃO 16 – AS MUDANÇAS DE LOCALIZAÇÕES DAS IMAGENS DO RETÁBULO LATERAL ESQUERDO DO DIVINO ESPÍRITO SANTO. À ESQUERDA: FOTO DE KÁTIA COSTA, 2003. À DIREITA: FOTO DE MÁRCIA BONNET, 2007..... | 51 |
| ILUSTRAÇÃO 17 - ANÁLISE DAS LINHAS COMPOSITIVAS DO PANEJAMENTO: A) EXEMPLO DO GRUPO DE LINHAS VERTICAIS – SÃO FRANCISCO DE PAULA; B) EXEMPLO DO GRUPO DE LINHAS | |

| | |
|--|----|
| GEOMÉTRICAS INCLINADAS – NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO; C) EXEMPLO DO GRUPO DE LINHAS CURVAS E SINUOSAS – SÃO JOÃO BATISTA. DESENHOS: JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR..... | 55 |
| ILUSTRAÇÃO 18 – DA ESQUERDA PARA DIREITA: IMAGEM DE NOSSA SENHORA DO PARTO, MATRIZ DE VIAMÃO, FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR, 2007; PERFIL DA IMAGEM DE NOSSA SENHORA DO PARTO, MATRIZ DE VIAMÃO, FOTO DE KÁTIA COSTA, 2003; IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO, MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA, BAHIA, FOTO DE MÁRCIA BONNET, 2007. | 56 |
| ILUSTRAÇÃO 19 - DISPOSIÇÃO DAS IMAGENS NO RETÁBULO-MOR. FOTO DE MÁRCIA BONNET (2007) E DIAGRAMA DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR. | 61 |
| ILUSTRAÇÃO 20 – IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO. FOTO DE CÁTIA COSTA, 2003. | 62 |
| ILUSTRAÇÃO 21 – IMAGEM DE NOSSA SENHORA DO PARTO. FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR, 2007. | 64 |
| ILUSTRAÇÃO 22 - IMAGEM DE SANTA ROSA DE LIMA. FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR, 2007. | 66 |
| ILUSTRAÇÃO 23 - DISPOSIÇÃO DAS IMAGENS NO RETÁBULO COLATERAL DIREITO DE NOSSA SENHORA DAS DORES. FOTO DE MÁRCIA BONNET E DIAGRAMA DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR. | 68 |
| ILUSTRAÇÃO 24 - IMAGEM DE NOSSA SENHORA DAS DORES. FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR, 2007..... | 69 |
| ILUSTRAÇÃO 25 - IMAGEM DE SANTA INÊS. FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR, 2007. | 71 |
| ILUSTRAÇÃO 26 - IMAGEM DE SÃO JOÃO BATISTA. FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR, 2007..... | 73 |
| ILUSTRAÇÃO 27 - IMAGEM DE SÃO CAETANO. FOTO DE KÁTIA COSTA, 2003..... | 75 |
| ILUSTRAÇÃO 28 - DISPOSIÇÃO DAS IMAGENS NO RETÁBULO COLATERAL ESQUERDO DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO. FOTO DE MÁRCIA BONNET (2007) E DIAGRAMA DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR. | 77 |
| ILUSTRAÇÃO 29 - IMAGEM DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO. FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR, 2007..... | 78 |
| ILUSTRAÇÃO 30 - IMAGEM DE SÃO BENEDITO. FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR, 2007. | 80 |
| ILUSTRAÇÃO 31 - IMAGEM DE SÃO FRANCISCO DE PAULA. FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR, 2007. | 82 |
| ILUSTRAÇÃO 32- DISPOSIÇÃO DAS IMAGENS NO RETÁBULO LATERAL DIREITO DE SÃO MIGUEL. FOTO DE MÁRCIA BONNET (2007) E DIAGRAMA DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR. | 84 |
| ILUSTRAÇÃO 33 - IMAGEM DE SÃO MIGUEL ARCANJO. FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR, 2007..... | 85 |
| ILUSTRAÇÃO 34 - DISPOSIÇÃO DAS IMAGENS NO RETÁBULO LATERAL DIREITO DO DIVINO ESPÍRITO SANTO. FOTO DE MÁRCIA BONNET (2007) E DIAGRAMA DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR. | 87 |
| ILUSTRAÇÃO 35 - REPRESENTAÇÃO DO DIVINO ESPÍRITO SANTO. FOTO DE KÁTIA COSTA, 2003..... | 88 |
| ILUSTRAÇÃO 36 - DISPOSIÇÃO DAS IMAGENS NO RETÁBULO LATERAL DIREITO DE SANTA BÁRBARA. FOTO DE MÁRCIA BONNET (2007) E DIAGRAMA DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR. | 90 |
| ILUSTRAÇÃO 37 - IMAGEM DE SANTA BÁRBARA. FOTO DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR, 2007..... | 91 |
| ILUSTRAÇÃO 38 - DISPOSIÇÃO DAS IMAGENS NO RETÁBULO DA CAPELA LATERAL DO SENHOR DOS PASSOS. FOTO DE MÁRCIA BONNET, 2007, E DIAGRAMA DE JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR..... | 93 |
| ILUSTRAÇÃO 39 - IMAGEM DO SENHOR COM A CRUZ NAS COSTAS. FOTO DE CÍNTIA BOHMGAREN, 2007..... | 94 |

1. INTRODUÇÃO

As imagens sacras enquanto tema têm recebido pouca atenção dos pesquisadores. Não sei afirmar se isto configura uma causa ou uma consequência, já que as circunstâncias para realizar este tipo de estudo têm se apresentado cada vez mais difíceis. O acesso aos acervos, algumas vezes, é impedido devido ao medo que as comunidades possuem de perder seu patrimônio: a imaginária, na maioria das vezes, parece só ter despertado olhares gananciosos. Em outros momentos, a pouca referência bibliográfica sobre o assunto, faz com que o trabalho que se deseja realizar seja uma das primeiras abordagens das potencialidades daqueles objetos. Ou seja, o que se espera é algo ainda intocado e que pode ser caracterizado como um quebra-cabeça.

Desde 2003, através da pesquisa de iniciação científica realizada na graduação, eu estive em contato com o campo da imaginária colonial. Participando do Laboratório de Estudos e Pesquisa em Arte Colonial da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Prof.^a Márcia Bonnet, fui sendo iniciado nos estudos de história da arte, percebendo as possibilidades de pesquisa que as imagens sacras ofereciam, principalmente, no contexto do Rio Grande do Sul: se no restante do Brasil encontramos uma produção significativa, as iniciativas no estado gaúcho, até então, eram escassas. Com isto, prosseguir no projeto de pós-graduação com o mesmo tema foi uma decisão que resultou destes fatores: a importância para a localidade de estudos que reencontra seu patrimônio esquecido, a contribuição para o campo da história da arte que expande sua atuação e, também, a relação afetiva que se estabelece com o objeto de pesquisa.

Embora durante os anos de atividade, a delimitação fosse o sul da América Portuguesa, Viamão, foi, sem dúvida, a cidade que mais recebeu atenção. O enfoque deste estudo no acervo de esculturas devocionais da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição se deu a partir da relevância que o conjunto apresenta quando comparado aos de outros acervos do estado. Sua particularidade está na manutenção de certa unidade nos elementos compositivos do monumento (arquitetura, talha, imagens) que na maioria das vezes não se encontra nos demais remanescentes do período colonial no Rio Grande do Sul. A decepção é um sentimento muito

recorrente quando se trabalha com a arte deste período no sul e Viamão, desde o primeiro encontro, foi símbolo de contentamento, e, logo, de preservação.

Para colocar mãos à obra, estabeleceu-se um sentido de abordagem: do geral ao particular. Assim, nos capítulos que seguem, são apresentadas duas divisões elementares. O primeiro capítulo, diz respeito à imaginária colonial na América Portuguesa, cujo objetivo é contextualizar a prática de culto às imagens na colônia. Nele são apresentados três eixos: a chegada das esculturas e sua expansão através da produção dos artífices e oficinas regionais; os aspectos religiosos na prática devocional colonial e os materiais e as técnicas utilizados na fatura das imagens. Apesar da generalização em que se pode incorrer, espera-se que estes tópicos formulem um panorama coeso da produção da imaginária de modo a permitir a percepção do cenário em que os objetos estavam compreendidos.

No segundo capítulo, a atenção é direcionada ao acervo de Viamão, foco desta pesquisa. Partindo do processo de colonização do sul da colônia, pretende-se demonstrar quais as intenções que estavam ou entraram em jogo quando colonizadores decidiram aventurar-se pelas terras do antigo Continente de São Pedro e, mais especificamente, pelos Campos de Viamão. Na seqüência, a Igreja de Nossa Senhora da Conceição é tomada, em uma breve apresentação, como o espaço que abriga as imagens. Portanto, são analisados tanto aspectos internos e externos da arquitetura, dando-se ênfase à história da construção da igreja e sua fachada. Nas duas últimas divisões do capítulo, aparecem, finalmente, as imagens de Viamão. No antepenúltimo são abordadas as características do conjunto, buscando relacioná-las entre si e à produção das outras regiões da América Portuguesa. No último capítulo, cada representação é considerada individualmente afim de que sejam apreendidas suas particularidades formais e iconográficas. Nesta seção, elas foram separadas por retábulos com a finalidade de se criar um registro das suas localizações.

Na conclusão, espero chegar a um ponto de convergência dos caminhos que percorri ao longo do texto. Não no sentido de por fim ao assunto, mas de encerrar as minhas considerações. Apresento, então, as referências bibliográficas de modo a evidenciar as fontes de pesquisa e esclarecer qualquer dúvida neste âmbito.

2. A IMAGINÁRIA RELIGIOSA NA AMÉRICA PORTUGUESA

As imagens religiosas coloniais brasileiras, que encontramos hoje em igrejas ou museus, foram fruto de um período em que a idéia de Brasil ainda não existia. Parte do território atual do país era uma colônia de Portugal e, portanto, estava vinculado àquela Metrópole em todos os aspectos: econômicos, sociais, políticos e culturais. Com isto, o primeiro passo ao estudar as imagens devocionais produzidas na América Portuguesa é compreender que a imaginária religiosa advém da colonização e que chega, principalmente, através da cultura portuguesa da época.

Esta cultura pressupõe o papel fundamental da Igreja Católica, uma vez que, na Época Moderna, a religiosidade cristã era dominante. Por de trás da expansão de novos territórios da Coroa Portuguesa, também estava o desejo de ampliação do número de fiéis cristãos, já que a Colônia se apresentava com um terreno fértil para tais expectativas. Assim, ao desembarcar das naus, os portugueses trouxeram alguns objetos necessários para o início da colonização e, entre eles, estavam algumas imagens.

2.1. A imaginária colonial – os séculos XVII e XVIII

A produção artística da Época Moderna manufaturava diversos objetos que, atualmente, são classificados em diferentes categorias. O termo imaginária, segundo Myriam Andrade Ribeiro, indica as imagens religiosas, esculpidas em madeira ou modeladas em barro e é uma subdivisão do campo da escultura, que, também compreende a talha.¹ Esta, segundo a mesma autora, se caracteriza pelos relevos em madeira dos retábulos e dos ornamentos de decoração das igrejas.² A partir desta diferença, compreende-se que tanto a talha quanto a imaginária pertencem ao campo da escultura, mas se diferenciam pelo tipo e dimensionalidade de representação. Portanto, entende-se que as imagens religiosas tenham sido uma das primeiras manifestações artísticas européias a chegar na América Portuguesa, uma vez que, por

¹ OLIVERIA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura Colonial Brasileira: um estudo preliminar. In: *Barroco*, n.º. 13, p. 7-44, 1984/1985, p. 7.

² Id.

suas dimensões e características dentro das práticas religiosas, poderiam acompanhar as viagens pelo Atlântico.

De acordo com Eduardo Etzel, em seu livro *Imagem Sacra Brasileira*, diferentes ordens religiosas chegaram à América Portuguesa: primeiramente, os jesuítas, seguidos dos beneditinos, franciscanos e carmelitas³. Myriam Andrade Ribeiro afirma que, durante os séculos XVI e XVII, os jesuítas se caracterizaram pela sua atuação ao longo da costa do território da Colônia, enquanto as demais ordens concentraram-se principalmente na região nordeste e no Rio de Janeiro⁴.

A presença destes religiosos atesta que, com eles, vieram imagens devocionais produzidas por artífices dos países de origem, que, algumas vezes, eram membros da própria ordem e que, também, se aventuraram nas missões e expedições coloniais. Com isto, “devemos ter em mente que as primeiras imagens aportadas no Brasil são portuguesas, feitas segundo o estilo vigente na metrópole [...]”⁵. Segundo Orlando Ramos, a primeira imagem que desembarcou na América Portuguesa foi uma Nossa Senhora da Boa Esperança, que acompanhou a viagem de Portugal a Índia de Pedro Álvares Cabral e que está atualmente na Igreja da Sagrada Família, na cidade de Belmonte, em Portugal. O mesmo autor afirma que, no Museu do IPHAN em Porto Seguro, há uma cópia desta imagem e que a escultura portuguesa é em barro vermelho cozido.⁶

Entretanto, Eduardo Etzel aponta que “com a contínua absorção de imagens, foi necessário fabricá-las aqui mesmo”⁷. Em seu livro “Arte Sacra, berço da arte brasileira”, ele apresenta uma hipótese referente às supostas primeiras imagens feitas na América Portuguesa. Através da análise de três relatos distintos, ele busca questionar a possibilidade de imagens terem sido produzidas por um mesmo artista no ano de 1560 na Capitania de São Vicente. Baseados em tradições orais, os relatos são fruto de três momentos distintos, pois eles têm, no mínimo, um século de distância do ano de 1560.

³ ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: EDUSP, 1979, p. 31.

⁴ OLIVERIA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Ibidem*, p. 8.

⁵ RAMOS, Orlando. Escultura Sacra Brasileira: o século XVI e as primeiras imagens. In: *Imagem Brasileira*. N. 3. Belo Horizonte: CEIB, 2006, p. 206.

⁶ *Ibidem*.

⁷ ETZEL, Eduardo. *Ibidem*, p. 332.

O primeiro relato é a versão de um franciscano que, ao consultar um livro tomo da ordem, chega a uma parte onde se lê *Memórias da Sra. Conceição*, cujo texto relata que as imagens teriam sido produzidas por um artífice, Gonçalo Fernandes, que, estando em cárcere na capitania, aproveitou o tempo e as esculpiu.⁸ O segundo relato está no livro *Santuário Mariano de Frei Agostinho de Santa Maria*. De acordo Etzel, nas transcrições do frei, as imagens teriam sido produzidas devido às construções de novas igrejas. Ao artífice, cujo nome não é citado, mas que era reconhecido por seu trabalho e morador da Vila de São Vicente, teriam sido encomendadas as esculturas para compor o cenário de devoção nos novos templos.⁹ Já o terceiro relato é de Benedito Calixto, cerca de três séculos posterior a data de 1560, que apresenta também a justificativa das imagens serem encomendadas para os novos templos sendo, entretanto, trazidas do Reino conforme as devoções das irmandades.¹⁰

As conclusões que Eduardo Etzel aponta ao analisar os três relatos, juntamente com as imagens, buscando as diferenças e semelhanças formais, é que as supostas três esculturas, por suas características, não podem ter sido manufaturas por um mesmo artífice e que, principalmente, devido às técnicas e aos materiais – duas são de barro vermelho e a outra de terracota esbranquiçada – foram provavelmente feitas em Portugal.¹¹ Com isto, uma idéia se afirma: embora se tenha alcançado uma autonomia na produção de imagens na América Portuguesa, o início desta produção está relacionado a um referencial da Metrópole. Tanto os primeiros artífices quanto as primeiras imagens são portuguesas: os referenciais de representação partem da Coroa e chegam à Colônia através das práticas culturais que estavam sob a égide da religiosidade cristã da época. A partir disto, se começa uma produção local, mas ainda muito vinculada aos modelos lusos. Portanto, a busca da(s) primeira(s) imagem(ns) produzida(s) na Colônia é um questão difícil de ser solucionada, pois, como fruto do início de um contexto híbrido, as imagens podem apresentar semelhanças formais entre si, embora tenham sido produzidas em locais distintos, com materiais diversos ou mesmo por artífices diferentes.

⁸ ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra: berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1986, p. 19.

⁹ Idem, p. 20.

¹⁰ Idem, p. 17-20.

¹¹ Idem, p. 30.

Tal idéia é muito coerente quando se foca a produção da imaginária jesuítica e beneditina na colônia portuguesa entre os séculos XVI e XVII. Como aponta Lúcio Costa, “os Jesuítas [...] tiveram que organizar sob moldes eficientes a fabricação de imagens para atender às exigências dos seus numerosos estabelecimentos espalhados pelo mundo”¹². Ou seja, devido à expansão de missões jesuíticas, foram organizadas oficinas de fabricação nas quais as etapas de produção eram divididas e executadas por diferentes artífices, resultando numa produção em série que, muitas vezes, era coordenada por um padre-mestre, “[...] o que não excluía, aliás, um grande apuro tanto no feitio como no acabamento, conseguindo-se assim santos bonitos apesar de copiados e recopiados seguidamente”¹³. Portanto, para esta ação, as imagens importadas da Metrópole também serviam como modelo para a produção no território colonial para a qual, nos dois primeiros séculos, pode-se perceber o uso de dois materiais: a madeira e o barro. Segundo Myriam Andrade Ribeiro, os jesuítas se caracterizam muito mais pela utilização da madeira, enquanto os beneditinos preferiam o barro como matéria prima.¹⁴ No entanto, esta característica da ordem beneditina não é observável na Colônia como um todo pois o mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro possui a maioria de suas obras em madeira, contrariando esta generalização. Dessa forma, Etzel complementa, dizendo que, em locais como São Paulo, a imaginária dos primeiros séculos é quase toda em terracota, ao passo que no litoral, tanto a madeira quanto o barro apareceram frequentemente como material privilegiado.¹⁵ Como exemplos da produção jesuítica destes séculos, tem-se as imagens de São Francisco de Borja e Santo Inácio da antiga igreja de Santo Inácio do Rio de Janeiro, atualmente na Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro e a imagem de São Lourenço da Igreja de São Lourenço dos Índios, de Niterói, além de outros conjuntos de imaginária como o do antigo Colégio Jesuíticos da Bahia.

¹² COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil In: *Revista do IPHAN*. Vol. 5. Rio de Janeiro: MEC, 1941, p. 81.

¹³ Idem.

¹⁴ OLIVERIA, Myriam Andrade Ribeiro de. Op. Cit., p. 10.

¹⁵ ETZEL, Eduardo. Op. Cit., p. 38.



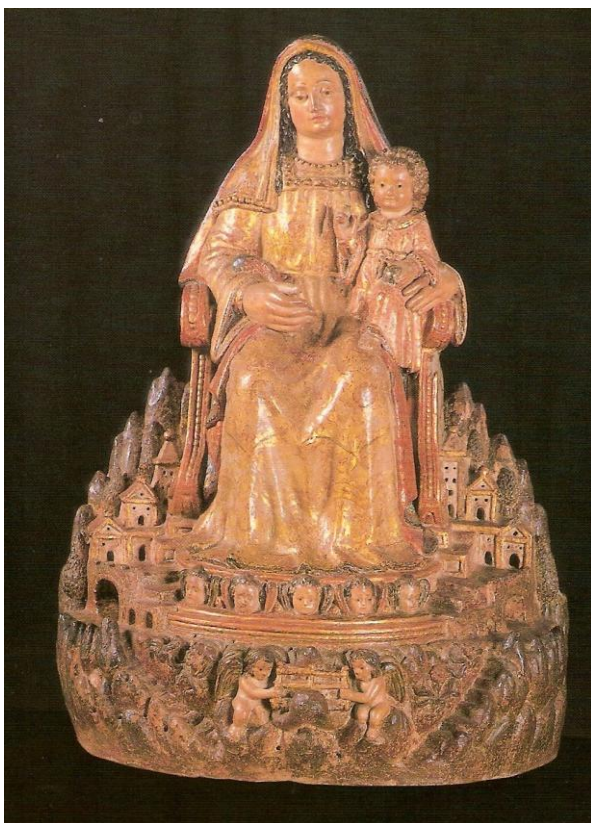
Ilustração 1 - São Francisco de Borja e Nossa Senhora do Bom Sucesso. Provavelmente, séc. XVII, Igreja de N. Sra. do Bom Sucesso, Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro/RJ. Fotos de Márcia Bonnet, 2008.

Já a história dos beneditinos na América Portuguesa também perpassa a Bahia e o Rio de Janeiro, levantando os nomes de três monges-artistas: Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus e Frei Domingos da Conceição da Silva. O primeiro, português, atuou principalmente na Bahia, no Mosteiro de São Bento, local que proporcionou ao monge-artífice a criação de inúmeras esculturas em barro. Nelas, pode-se observar composições a partir de estruturações geométricas com predomínio de linhas verticais no panejamento. Estas características remetem a padrões formais anteriores ao século XVII, criando, assim, uma peculiaridade deste artífice quando comparado aos demais frades, principalmente, ao quase homônimo Frei Agostinho de Jesus. Também ceramista, nasceu na colônia e exerceu suas funções no Rio de Janeiro e em São Paulo. Sabe-se, de acordo com documentos¹⁶, que esteve em contato com o mosteiro de São Bento da Bahia e, por conseguinte, especula-se o contato com o monge português. Embora tenham nomes parecidos, em suas obras é possível perceber diferenças formais bastante significativas. “Na obra do monge carioca são menos visíveis os arcaísmos que caracterizam a do mestre

¹⁶ Ver OLIVERIA, Myriam Andrade Ribeiro de. Op. Cit., p. 11.

português. Suas imagens são mais movimentadas, as atitudes mais naturais e graciosas [...].”¹⁷ Em relação ao terceiro, Frei Domingos da Conceição da Silva, sabe-se que também era português. Trabalhou no mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, entretanto, produzindo várias esculturas em madeira. Ficou reconhecido pela fatura de parte da talha da nave do mosteiro, além das imagens dos fundadores da ordem São Bento e Santa Escolástica e da padroeira Nossa Senhora de Montesserrat presentes na capela-mor do mesmo santuário.

Ilustração 2 – Nossa Senhora de Montesserrat. Frei Agostinho da Piedade, séc. XVII – 1636, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Foto: *Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*. Catálogo. Salvador: UFBA, 2001, p. 32.



A partir do século XVIII, a produção colonial de imagens devocionais toma outros rumos. Devido à descoberta do ouro, as atividades exploratórias aumentam a intensidade, o que faz com que o fluxo da colonização adentre os territórios meridionais da América Portuguesa. Algumas regiões começam a se projetar em atividades específicas dentro deste outro modo de colonização e, dessa forma, a prosperidade de riquezas gera o desenvolvimento da produção e, logo, do comércio.

Embora ainda fossem importadas esculturas da Metrópole, o sistema de oficinas com seus mestres e artífices se fortaleceu, uma vez que a demanda de imagens havia aumentado por conta do crescimento no número e no trânsito de pessoas na Colônia. As capitânias exerceram diferentes funções na era do ouro, o que fez com que estas recebessem e enviassem níveis diferentes de informações em

¹⁷ Idem.

proporção às atividades que exerciam: as oficinas se apropriaram de diferentes referências visuais para a produção de imagens, conferindo características mais singulares às obras. Marca-se, então, o início dos regionalismos, uma vez que as obras vão se distinguir tanto formal quanto iconograficamente de uma capitania para outra.

As capitanias que mais se destacaram nesta época foram: a da Bahia, como principal e primeira sede religiosa da colônia; a de Minas Gerais, devido às potencialidades exploratórias que apresentava através do ouro e a do Rio de Janeiro, pelo porto como local de passagem e acesso às minas e, também, como capital do Vice-reino a partir de 1763. Outras regiões como Pernambuco, Maranhão, Goiás, Mato Grosso e São Paulo também tiveram um desenvolvimento produtivo no campo da escultura, entretanto, menor quando comparado às primeiras regiões e cujas características ainda se apresentavam vinculadas aos principais centros produtivos da Colônia no século XVIII ou, ainda, devido à colonização tardia pois somente tiveram uma produção significativa a partir do fim do setecentos, culminando no século XIX.

A capitania da Bahia ficou reconhecida, talvez, como o maior produtor de imaginária da colônia. Durante o século XVIII, ela era uma das portas de acesso à América Portuguesa, concentrando um grande número de habitantes, entre eles artífices. Além disso, lá estava a primeira sede do bispado, o que a tornava o centro do poder eclesiástico no território colonial. Com isto, o local se desenvolveu na produção de esculturas, mas também no seu comércio. Várias das imagens produzidas na capitania percorreram o território da Colônia para ocupar os nichos das igrejas de outras regiões ou mesmo para atender a encomendas particulares. A Bahia se tornou um centro exportador de imagens.

Segundo Eduardo Etzel, para a Bahia conseguir este fluxo de produção que atendia tanto ao mercado interno da capitania como à demanda da Colônia, houve uma padronização no modo de produção das imagens deste centro.¹⁸ O autor atesta que devido à quantidade, produziu-se uma “imaginária seriada”, na qual características formais foram simplificadas de modo a proporcionar um aceleração nas atividades das oficinas.¹⁹ Entre os nomes dos artífices desta época, encontram-se

¹⁸ ETZEL, Eduardo. Op. Cit, 1979, p. 112.

¹⁹ Idem, p. 102-115.

Francisco das Chagas, Manuel Inácio da Costa, Félix Pereira Guimarães, Manuel Pedro de Barros, Bento Sabino dos Reis e Frei Antonio da Encarnação. Destacam-se os dos primeiros pelas suas obras na Ordem Terceira do Carmo de Salvador e o último por suas imagens que ocupam alguns nichos dos retábulos do arco-cruzeiro da igreja de São Francisco, também, de Salvador.



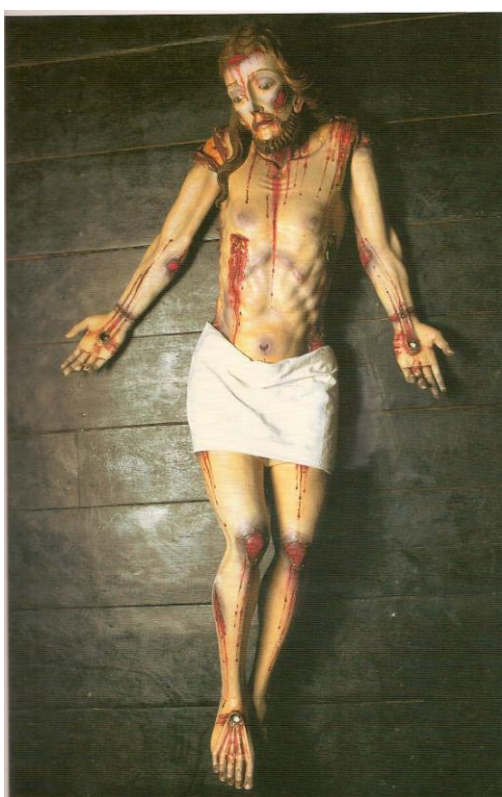
Ilustração 3 – Cristo Ressuscitado e Madalena. Manoel Inácio da Costa, séc. XVIII, Arquidiocese de Salvador. Foto: *Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*. Catálogo. Salvador: UFBA, 2001, p. 29.

Para Myriam Ribeiro, a imaginária baiana possui “refinamento dos gestos e atitudes, panejamento com movimentação erudita e recoberto de suntuosa policromia, suavidade nas expressões fisionômicas[...]”²⁰. Ela ainda afirma que tais características são perceptíveis nas obras de Manuel Inácio da Costa como nas de

²⁰ OLIVERIA, Myriam Andrade Ribeiro de. Op. Cit., p. 18.

Frei Antonio da Encarnação, contrapondo-se às obras de Francisco das Chagas que apresenta uma abordagem mais realista do corpo, onde traços fisionômicos são convulsionados pela dor.²¹

Diferentemente da imaginária baiana, as esculturas religiosas das Minas Gerais não vão consolidar um estilo regional tão coeso na primeira metade do século XVIII, devido à atuação de artífices portugueses neste território. Só por volta de 1770 é que a região das Minas vai constituir uma produção regional²², “[...] caracterizada, entre outros fatores, pela sua severidade, pela uniformidade das cores e



economia de ornatos na decoração policromática e, ainda, pela parcimônia no uso de douramentos.”²³ A estas características, Adalgisa Arantes Campos acrescenta o uso das diagonais que resultam em assimetria na composição, além do panejamento com arestas bem marcadas que geram movimentos amplos com poucos detalhes.²⁴

Ilustração 4 – Senhor Morto. 3º quartel do séc. XVIII, Igreja da Arquiconfraria de S. Francisco de Assis – Sabará/MG. Foto: COELHO, Beatriz. *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 58.

²¹ Idem.

²² CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Cultura Barroca e manifestações do Rococó nas Gerais*. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998, p. 27.

²³ RAMOS, Adriano Reis. Aspectos Estilísticos da Estatuária Religiosa no século XVIII em Minas Gerais. In: ÀVILA, Afonso (org.). *Barroco*, n. 17, 1993/96, p. 197.

²⁴ CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Ibidem*, p. 27.

Este desenvolvimento artístico sucedeu-se principalmente pelas propriedades minerais que as Gerais apresentavam durante os meados dos setecentos. As minas de ouro atraíram pessoas de diversas regiões da Colônia e, mesmo, da Metrópole que se aventuravam na busca de riquezas. Entretanto, as barreiras de acesso à região não era fáceis de transpor: afastamento da costa, dificuldades de transporte e comunicação, matas e montanhas cerradas. Isto gerou uma sociedade peculiar, que se assentou na região e, juntamente à atividade exploratória, compôs um espaço que se adaptou ao contexto geográfico. Embora a Coroa portuguesa houvesse proibido a presença de



ordens religiosas em solo mineiro, seguia-se o decoro²⁵ religioso da época. Dessa forma, as características das obras surgem a partir dessas particularidades da região, proporcionando outras condições de criação para as oficinas de produção de imaginária.

Ilustração 5 – São Miguel Arcanjo. Séc. XVIII / XIX (policromia), Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei/MG. Foto: COELHO, Beatriz. *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 162.

Olinto Rodrigues identifica alguns escultores que aturam nas minas durante o século XVIII. Em seu levantamento constam: Francisco Xavier de Brito, Francisco de Faria Xavier, José Coelho de Noronha, Francisco Vieira Servas, Antônio Francisco Lisboa,

²⁵ Utilizo, aqui, o sentido atribuído pelo professor João Adolfo Hansen que se refere à “conveniência da representação aos assuntos, às pessoas e às ocasiões” e que consta em uma apostila que o mesmo elaborou conjuntamente com o professor Antônio Alcir Bernárdez Pécora, distribuída pelo primeiro em sua aula no curso de especialização *lato sensu* em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto em 2006.

Padre Félix Antônio Lisboa, Manoel Dias e Antônio da Costa Santeiro.²⁶ A estes também são incorporados nomes de alguns mestres, que são, muitas vezes, identificados a partir da cidade de origem das imagens pois não foram encontradas até o momento fontes primárias que atestem a autoria das obras, ao mesmo tempo em que é possível agrupá-las devido a suas características em comum. Tem-se o exemplo do Mestre de Piranga, identificado a partir da ação conjunta de historiadores e restauradores, cujas obras apresentam uma significativa qualidade na policromia e são oriundas da região do Vale do Rio Piranga.²⁷

Quanto aos outros artífices, alguns assumem grande destaque em meio ao grupo. Francisco Xavier de Brito é notável devido ao seu trabalho como mestre escultor na região das minas, mas também por algumas obras na capitania do Rio de Janeiro. Ficou conhecido pelos grupos escultóricos de figuras, ao estilo joanino, presentes no coroamento do retábulo-mor da Matriz do Pilar de Outro Preto e no arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro.²⁸ Junto a ele, não poderia se deixar de mencionar Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, cuja obra é, talvez, a mais afamada dentre todos os artífices da América Portuguesa. Ficou reconhecido por características específicas de suas obras, tais como os panejamentos angulosos, as linhas diagonais, as composições movimentadas com grande gestualidade, fisionomias bastante estereotipadas com olhos amendoados e cabelos que terminam em volutas. Atuou em diversas localidades da capitania das Minas Gerais, destacando-se pelo Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, onde estão os profetas em pedra-sabão e as imagens da via sacra, além do risco da fachada da capela de São Francisco de Assis em Ouro Preto e do retábulo-mor do mesmo templo.

²⁶ FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos Filho. Características Específicas e Escultores Identificados. In: *Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais* / Beatriz Coelho, org. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 131-149.

²⁷ Idem, p. 144.

²⁸ Idem, p. 131.



Ilustração 6 – Passos da Paixão: Coroação de Espinhos. Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”, século XVIII/XIX, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo/MG. Foto de João Dalla Rosa Júnior.

A terceira capitania a se projetar durante o setecentos é a do Rio de Janeiro. Segundo Anna Maria Monteiro de Carvalho, as irmandades e ordens terceiras do Rio de Janeiro se destacaram muito durante este período devido às reformas Pombalinas iniciadas em 1755 e à transferência da capital do Vice-Reino em 1763, fazendo com que representantes do poder civil e militar procurassem distinção e reconhecimento também na esfera religiosa.²⁹

No entanto, é difícil precisar as qualidades regionais da produção deste local, uma vez que “[...] sua característica mais evidente é uma acentuada marca lusitana, que pode ser relacionada à forte presença de escultores portugueses em atividade na cidade no século XVIII.”³⁰ De acordo com Márcia Bonnet, tal afirmação pode ser contestada. Em seu estudo sobre os pintores e entalhadores do Rio de Janeiro entre os anos 1700 a 1808, ela ressalta que 68% dos 72 artífices catalogados com

²⁹ CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. Cosac & Naify, 1999, p. 54.

³⁰ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Escola Mineira de Imaginária e suas Particularidades. In: *Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais* / Beatriz Coelho, org. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 131-149.

nacionalidade identificada eram nascidos na própria Colônia.³¹ Ou seja, a presença lusitana através dos escultores não compunha um número tão significativo. Entretanto, sabe-se que o porto do Rio de Janeiro era um dos principais acessos aos territórios da Colônia e, portanto, apresentava maiores possibilidades na recepção de influências estrangeiras, em comparação, por exemplo, com a região das Minas Gerais. Dessa forma,

“a conseqüência foi uma linguagem diversificada que dificulta a leitura das características próprias da imaginária carioca e que leva à suposição de que a grande variedade na escultura do Rio de Janeiro revelaria apenas diferentes artesãos com diferentes fontes de inspiração.”³²

Nesta perspectiva, compreende-se o fato de que “a primeira notícia que temos da chegada do estilo Joanino na Colônia, se deve a uma encomenda da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro.”³³ Tendo em vista que este estilo caracteriza parte da produção artística colonial do século XVIII, ele exemplifica a receptividade da capitania do Rio de Janeiro durante este período.

Entre os artífices que atuaram na localidade, está o já mencionado Francisco Xavier de Brito que, juntamente com Manuel de Brito, ambos de origem portuguesa, trabalharam na elaboração da talha da capela da Ordem Terceira da Penitência. Além destes dois artífices, também são citados Simão da Cunha, Pedro da Cunha e o mulato Valentim da Fonseca e Silva. O primeiro ficou conhecido por seu trabalho no Mosteiro de São Bento. De origem portuguesa, chegou à Colônia no início do século XVIII e, logo, tornou-se auxiliar do artífice Alexandre Machado Pereira na fatura da talha da nave do Mosteiro.³⁴ Anos depois, juntamente a José da Conceição, dedicou-se à produção de quase todas as imagens do corpo da Igreja: anjos tocheiros, as

³¹ BONNET, Márcia Cristina Leão. *Entre o Artíficio e a Arte: Pintores e Entalhadores no Rio de Janeiro Setecentista*. Dissertação de Mestrado. RJ, UFRJ-IFCS, 1996, p. 39.

³² WEISZ, Suely de Godoy. Introdução a um Estudo da Imaginária Setecentista Carioca. In: *Gávea: Revista de História de Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro n. 7 (dez. 1989), p. 113.

³³ BONNET, Márcia. Rompendo laços: o Estilo Joanino nas capitânicas da Bahia, Minas Gerias, Pernambuco e Rio de Janeiro. In: *Revista Ohun*, ano 3, n. 3, set. 2007, p. 181. Disponível em <http://www.revistaohun.ufba.br/PDFs/artigo9.pdf>, acessado em 29/07/2008 às 11h e 31 min.

³⁴ WEISZ, Suely de Godoy. *Ibidem*, 115.

esculturas das capelas laterais, além 12 dos santos que decoram as colunas da nave.³⁵ Já, Pedro da Cunha, supostamente português³⁶, trabalhou principalmente na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro, atuando, também, na capitania de São Vicente. Dentre as imagens de sua autoria, ganham vulto as representações dos Passos da Paixão, tanto as da igreja carioca quanto as do Convento do Carmo de Itu.³⁷ As características formais de ambos os artistas estão, mais precisamente, nas composições anatômicas que cada um dos artífices desenvolveu em suas obras. No entanto, segundo Vera Forman, “há uma forte evidência de influência de Simão da Cunha sobre Pedro da Cunha [...]”³⁸.



Ilustração 7 – São João Evangelista. Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim, c. 1801-1812, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. Cosac & Naify, 1999, p. 91.

Embora os homônimos Cunha tenham realizado obras importantes, talvez o artífice mais conhecido do Rio de Janeiro tenha sido o Mestre Valentim. Produzindo entre o último quartel do século XVIII e o início do XIX, ganhou notoriedade por suas composições autorais, nas quais mescla influências de diversos estilos que estavam em transição no setecentos.³⁹ Trabalhou na decoração da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do

³⁵ FORMAN, Vera Regina Lemos. Dois Mestres Imaginários do Rio de Janeiro Setecentista: Simão da Cunha e Pedro da Cunha. In: *Gávea: Revista de História de Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro n. 7 (dez. 1989), p. 134.

³⁶ Especula-se sua origem através da documentação de seu filho. Ver: Idem, p. 139.

³⁷ Idem, p.141.

³⁸ Idem, p.142-143.

³⁹ CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Ibid.*, passim.

Carmo, em 1772, desenvolvendo uma fisionomia singular na representação dos querubins. Segundo Anna Monteiro de Carvalho, as características de suas esculturas estão principalmente na anatomia modelada através das leis do naturalismo óptico, na harmonia dos jogos de tensões corporais e na suavidade e fluidez dos detalhes formais e dos acabamentos da superfície da escultura.⁴⁰ Destacam-se as imagens dos Evangelistas São Mateus e São João, atualmente no Museu Histórico Nacional, além das esculturas de Narciso e da Ninfa Eco, do Chafariz das Marrecas, cujo projeto é de sua autoria. Executou, também trabalhos na Capela do Noviciado da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Paula, na Igreja de Santa Cruz dos Militares e na antiga Igreja de São Pedro dos Clérigos.⁴¹ Por fim, atuou também no campo da arte civil, projetando outros chafarizes e o Passeio Público do Rio de Janeiro.⁴²

2.2. Religião e arte: o caráter devocional da imaginária colonial

As imagens religiosas percorreram os territórios da América Portuguesa e, como representações de uma cultura, caracterizaram um sistema de produção específico. Artífices, mestres e demais envolvidos nas oficinas produziam a partir das encomendas. Estas tinham diversas finalidades: ora eram para oratórios particulares, ora eram para Irmandades, ora para igrejas ou capelas. Entretanto, na produção destas imagens, além do fazer técnico e artístico, estavam em jogo também valores religiosos.

O culto às esculturas devocionais é uma prática que chegou à colônia através da cultura dos colonizadores, que se fundamentava nos preceitos religiosos cristãos. Portanto, ao pensar a imaginária colonial é necessário buscar o contexto da expansão da religiosidade cristã na Idade Moderna e, principalmente, as reações católicas frente às disputas de doutrinas e poder.

No período de Reforma e Contra-Reforma, foram contestados os dogmas e as práticas da Igreja Católica. Nesta atmosfera de dúvida, o clero percebeu a necessidade de reformular a abordagem dos temas cristãos para conseguir ampliar o

⁴⁰ Idem, p. 40-41, 89.

⁴¹ Idem, p. 56-100.

⁴² Idem, p. 15-52.

número de fiéis. Tal situação resultou no Concílio Tridentino (1545-1563), no qual foram discutidos os temas que estavam sendo colocados em questão de modo a legitimar os dogmas e práticas que a Igreja adotara. Entre as inúmeras sessões do documento, a última discorre sobre o purgatório, as imagens e as indulgências e nela, estão compreendidas algumas das regras que, a partir de então, fundamentaram o culto às imagens.

“Quanto às Imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros Santos, se devem ter e conservar especialmente nos templos e se lhes deve tributar a devida honra e veneração, não porque se creia que há nelas alguma divindade ou virtude pelas quais devam ser honradas, nem porque se lhes deva pedir alguma coisa ou depositar nelas alguma confiança, como outrora os gentios, que punham suas esperanças nos ídolos (cfr. Sl 134, 15 ss), mas porque a veneração tributada às Imagens se refere aos protótipos que elas representam, de sorte que nas Imagens que osculamos, e diante das quais nos descobrimos e ajoelhamos, adoremos a Cristo e veneremos os Santos, representados nas Imagens.”⁴³

Para Adriana Evangelista, esta regra expressa que “o Concílio não tinha por objetivo normatizar a arte religiosa de acordo com a decência e ortodoxia cristã, mas apenas rechaçar a falsa reforma protestante, que acusava os católicos de idolatria”⁴⁴. Assim, o culto aos santos através das imagens se legitimava pela mediação que estes exerciam junto a Cristo, uma vez que eles também reinam no paraíso e intercedem junto a Deus pelos homens. Além disso, um outro ponto da mesma sessão apresenta também mais uma justificativa para o culto às imagens: a função didática que estas poderiam assumir nas relações com os fiéis.

“Os bispos ensinem, pois, diligentemente, com narrações dos mistérios de nossa redenção, com quadros, pinturas e outras figuras, pois assim se instrui e confirma o povo, ajudando-o a venerar e recordar assiduamente os artigos de fé. Então sim, grande fruto se poderá auferir do culto das sagradas Imagens, não só porque por meio delas se manifestam ao povo os benefícios e as mercês que Deus lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis

⁴³ Concilio Ecumênico de Trento. Disponível em: <http://www.montfort.org.br/index.php?secao=documentos&subsecao=concilios&artigo=trento&lang=bra>. Acessado em 06/08/2008 às 15h 02min.

⁴⁴ EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos e Devoção: o culto às imagens. In: *Imagem Brasileira*. N°. 3, 2006. Belo Horizonte: CEIB, p. 12.

os milagres que Deus opera pelos seus Santos, bem como seus salutareos exemplos. Rendam, assim, por eles graças a Deus, regulem a sua vida e costumes à imitação deles e se afervorem em adorar e amar a Deus, fomentando a piedade.”⁴⁵

Na América Portuguesa, a religiosidade cristã acompanhou os propósitos da colonização, pois o território se apresentava como um campo promissor para a disseminação da doutrina e, portanto, a conquista de novos fiéis. O Arcebispado da Bahia, até meados do século XVIII, concentrou a organização e controle das ações religiosas na colônia, publicando em 1717 as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. No texto, como afirma Adriana Evangelista, “se revela algum incentivo para que as devoções e, conseqüentemente, as imagens se propaguem”⁴⁶. Nele é possível perceber que os decretos do Concílio Tridentino chegaram à colônia portuguesa, guiando a vida religiosa no novo território.

“Nòs comtudo para mais os animar, lhes rogamos, & encomendamos muyto, que tratem desta devoçao das Confrarias, & de servirem, & venerarem nellas aos Santos; principalmente á de N. Senhora, & das almas d Purgatorio, quanto for possivel, & a capacidade dos freguezes o permittir, porque estas Confrarias lhe bem as haja em todas as Igrejas”⁴⁷

Em alguns trechos das Constituições Primeiras, torna-se muito clara a relação entre as recomendações do Arcebispado e as normas do Concílio, evidenciando, assim, a função que era destinada às imagens tanto no âmbito da Metrópole, quanto no da colônia.

“por quanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer à memoria muytas vezes, se lembrarao dos beneficios, & mercês, que de sua mao recebo, & continuamente recebe; & se incita tambem, vendo as Imagens dos Santos, & seus milagres, a dar graças a Deos nosso Senhor, & aos imitar”⁴⁸.

A esta idéia de imitação, associa-se o que Argan expõe sobre o programa político e social da Igreja no século XVII. Ele afirma que neste período, a arte passou

⁴⁵ Concílio Ecumênico de Trento. Op. cit.

⁴⁶ EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Op. Cit, p.11.

⁴⁷ Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia apud EVANGELISTA, Adriana Sampaio. loc. cit.

⁴⁸ Idem, p. 13.

a se dispor como um instrumento para o novo tipo de vida religiosa, cuja base era a devoção. “A devoção [por sua vez] é a redução da vida religiosa à práxis: o devoto não pede a demonstração das verdades supremas, mas apenas elege um certo modo de comportamento.”⁴⁹ Para tanto, as imagens de devoção não vão suscitar a historicidade da figura representada, mas vão tender ao realismo e, principalmente, a um naturalismo, cujo objetivo é mostrar que a virtude heróica, ou seja, tornar-se santo, pode ser tangível a qualquer pessoa que cumpra e viva os deveres sociais com uma alma devota.⁵⁰ Deste modo, é possível perceber que a arte deste período tinha como um de seus objetivos a persuasão. A ela era atribuída a função de persuadir através das reações que causaria nos fiéis. Ou seja, havia uma relação entre a imagem e o público que se baseava na devoção que a primeira deveria despertar e no comportamento que o último deveria seguir. Esta relação, para Argan, compõe um “processo ou método de persuasão”⁵¹, no qual está em jogo também uma técnica do público de “deixar-se persuadir”⁵².

Na América Portuguesa, a relação arte e público é nítida tanto nas características das imagens devocionais, quanto nos relatos que são apresentados sobre o cotidiano religioso da época. As pesquisas de Luiz Mott proporcionam um panorama das práticas religiosas cristãs na colônia e, através delas, é possível perceber que as técnicas de persuasão e de deixar-se persuadir estiveram presentes neste contexto, demonstrando o tom que estas assumiram devido aos hibridismos culturais peculiares da situação colonial.

Entre as práticas religiosas cristãs mais recorrentes do período, a oração estava no cotidiano de qualquer pessoa que habitava aquele território, uma vez que era “[...] uma ato de virtude da religião, um trato reverente com Deus, com quem a criatura recorre a ele para remédio de suas necessidades”⁵³. Assim, as orações eram realizadas no âmbito particular, nos oratórios residenciais, ou na esfera pública, tanto

⁴⁹ ARGAN, G. C.. A Europa das capitais. In: *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 58.

⁵⁰ Idem, p. 59.

⁵¹ Idem. A “retórica” e a arte barroca. In: *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 38.

⁵² Idem.

⁵³ Frei Francisco Conceição apud MOTT, Luiz. Cotidiano e Vivência Religiosa: entre a capela e o calundu. In: *História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. Org Laura de Mello e Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 163.

no interior das igrejas ou capelas, quanto nas ruas através das festas e rituais tradicionais do catolicismo. As orações, geralmente, eram dirigidas a Deus ou Jesus Cristo, entretanto, como afirmam Ronaldo Vainfas e Luiz Mott, “a Época Moderna foi um momento de forte crescimento da devoção à Virgem Maria”⁵⁴ e “a devoção aos santos e às santas relíquias era generalizada e uma verdadeira obsessão para as almas mais pias”⁵⁵. Assim, cada fiel compunha um “*sanctorum*”⁵⁶ particular, associando uma diversidade de divindades cristãs: anjos, santos, Nosso Senhor e a Virgem.

No entanto, neste contexto religioso em que imagens eram veneradas pelas representações que aludiam, criou-se uma intimidade com as devoções, o que refletiu na maneira com que os devotos manipulavam os objetos sacros. As práticas religiosas tomaram proporções que a própria Igreja não conseguiu conter.

“Santo é que se adula...”⁵⁷, ou seja, no antigo ditado baiano, é possível perceber que a estas palavras está associada uma relação que ultrapassa uma simples condição religiosa. Hábitos como confeccionar roupas, despir e vestir as imagens e decorá-las com jóias estavam entre as práticas mais comuns que alguns devotos exerciam na Colônia. Porém, se o santo não ajudasse na causa suplicada, a ele também eram atribuídas algumas punições. De acordo com o relato de uma senhora que Mott apresenta, “os maus tratos justificavam-se pelo fato de o santo em vida ter desejado o martírio”⁵⁸, fazendo com que a tortura fosse um meio pelo qual se acelerasse a realização do pedido. Dessa forma, atos como colocar uma pedra sobre a imagem do santo deitado, perfurar a gravura de Nossa Senhora com agulha ou mesmo depositar o crucifixo dentro do urinol cheio de fezes se justificavam nesta perspectiva da relação dos fiéis com as devoções.

Entende-se, assim, que na América Portuguesa, os preceitos da nova conduta católica preconizados pela Contra-Reforma chegaram até a Colônia. Através da cultura religiosa dos colonizadores, as práticas cristãs trouxeram às terras de além-mar a devoção das imagens, cuja função estava relacionada à persuasão dos fiéis.

⁵⁴ VIANFAS, Ronaldo. Brasil de todos os santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 44.

⁵⁵ MOTT, Luiz, Ibidem, p. 173.

⁵⁶ Ver VAINFAS, Ronaldo. Op. cit., p. 41.

⁵⁷ MOTT, Luiz. Ibidem, p. 184.

⁵⁸ Relato apresentado por Thomas Ewbank apud MOTT, Luiz. Ibidem, p. 187.

Entretanto, devido às configurações peculiares dos habitantes do território colonial, o “deixar-se persuadir” resultou num estreitamento íntimo entre a imagem e o público, acrescentando a negociação às práticas de devoção. Adular ou maltratar as imagens e, portanto, os santos, eram conseqüências da relação de persuasão que arte e religião travaram na Época Moderna.

2.3. A composição da imagem: materiais, técnicas e atributos

A compreensão do processo histórico envolvendo a introdução e utilização das imagens na América Portuguesa e dos fatores envolvidos no culto às devoções permite analisar o contexto de produção e difusão da imaginária colonial. A estas idéias é possível associar um olhar mais direcionado à parte física que faz uma imagem apresentar forma e sentido: as estruturas compositivas da escultura.

Estas estruturas, no período colonial, estavam relacionadas à maneira pela qual as imagens eram produzidas. Segundo Beatriz Coelho, na fabricação de uma escultura, os diferentes estágios da produção eram, na maioria das vezes, executados por artífices específicos. A partir da encomenda, na qual já estava estabelecido o tipo de imagem, o entalhador “escolhia a madeira de acordo com o tamanho da imagem, decidia se seria oca ou maciça, feita em um só bloco de madeira ou em vários blocos ou peças”⁵⁹. Depois disto, eram executadas as etapas de pintura da escultura. Em alguns casos, o pintor também se encarregava do douramento, em outros, somente da pintura, deixando esta outra etapa ao dourador. Isto dependia da organização das oficinas, as quais se estruturavam na relação de mestres e aprendizes.

Entre os materiais usados na composição das imagens, pode-se listar a madeira, o barro, o marfim, a pedra-sabão e o gesso, além de outros. Os dois primeiros figuram como os mais utilizados no período colonial, entretanto, diferenciando-se pela sucessão de um sobre o outro. O barro foi utilizado amplamente no século XVII, destacando-se pela sua maleabilidade. Ademais, também se caracteriza por proporcionar uma facilidade quanto à modelagem, uma vez que a matéria pode ser removida ou acrescentada de acordo com as necessidades

⁵⁹ COELHO, Beatriz. Materiais, Técnicas e Conservação. In: *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais* / Beatriz Coelho, org. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 233.

formais. “As imagens podiam ser em barro cru (maciças) ou cozido, ocas (esse caso exigia técnica mais apurada), sem policromia ou com a policromia simplificada, feita diretamente sobre o suporte depois da queima.”⁶⁰ Também podiam apresentar douramento, entretanto somente em alguns detalhes.

No século XVIII, a madeira passou a ser o material mais empregado na produção das imagens. Diferentemente do barro, sua manufatura exigia técnicas mais apuradas e precisas, pois devido as suas características, só era trabalhado a partir da remoção da matéria, isto é, do entalhe ou talha. De acordo com pesquisas laboratoriais, o tipo de madeira mais utilizado era o cedro, que é extraído da árvore *Credella fissilis* (cedro).⁶¹ Entre as outras madeiras encontradas, pode-se citar a *Araucária* (pinho do paraná) e o *Castanea* (castanheiro), este último de origem estrangeira à flora do território hoje brasileiro, o que auxilia a demarcar a procedência das imagens feitas com este material.

Em relação à estrutura das imagens de madeira, é possível estabelecer algumas tipologias. Para Maria Regina Emery Quites, elas poderiam ser classificadas em:

TALHA INTEIRA: COM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES
SEM COMPLEMENTAÇÃO DE VESTES

ARTICULADA : SEMI ARTICULADA
TODA ARTICULADA

VESTIR CORTADAS OU DESBASTADAS
CORPO INTEIRO (ANATOMIZADA)
ROCA
CORPO INTEIRO/ROCA ⁶²

⁶⁰ Idem, p. 234.

⁶¹ Idem, p. 235.

⁶² QUITES, Maria Regina Emery. *Imagem de Vestir: Revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2006. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. p. 245.



Ilustração 8 – Imagem semi articulada – Cristo Morto/Cristo Crucificado. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, Rio Pardo/RS. Foto: Márcia Bonnet.

As imagens de talha inteira, como o próprio nome sugere, são aquelas que possuem toda sua estrutura entalhada, não possuindo nenhuma possibilidade de

alteração de sua gestualidade. Geralmente, não possuem complementação de vestes, apresentando, assim, uma significativa ornamentação nas linhas compositivas e na superfície pictórica. No entanto, algumas delas são complementadas com vestes, nas quais se percebe uma adaptação da talha para a colocação da roupa já prevista pelo artífice na sua fatura ou, como em outros casos, em que a veste é fruto da prática devocional influenciada pelo pudor da época: cobrir o menino Jesus nu com uma túnica de tecido foi uma das ações encontradas por Maria Regina Emery Quites.⁶³



Ilustração 9 – Imagem de Vestir - Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Séc. XVIII, Igreja de São Francisco de Assis, Diamantina/MG. Foto: COELHO, Beatriz. *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 263.

⁶³ Idem, p. 245-248.

Quanto às esculturas articuladas, pode-se defini-las como possuindo características semelhantes às imagens de talha inteira, incluindo, porém, o fato de apresentarem articulações em todos os membros do corpo, no caso das imagens da categoria toda articulada, ou somente nos braços, nas imagens semi articuladas. Em ambos os casos as imagens não possuem vestes, o que não exclui a possibilidade de que venham a tê-las devido a práticas devocionais dos fiéis. Dessa forma, as engrenagens das articulações ficam expostas, sendo originalmente cobertas por couro e policromadas posteriormente.⁶⁴

As imagens de vestir são aquelas que sempre vão apresentar vestes, as quais cobrem partes da escultura mais simplificadas, deixando a mostra partes do corpo específicas que são ornamentadas com significativos tratamentos de talha e policromia. Entre elas estão a cabeça, mãos, pés, e às vezes braços e pernas. As partes sob as vestes, geralmente, recebem uma policromia simplificada ou mesmo a madeira aparente.⁶⁵

Entre suas características, classificam-se as imagens de vestir em quatro grupos diferentes. O primeiro, das esculturas cortadas ou desbastadas, é aquele que agrupa as imagens que originalmente eram em talha inteira, mas que receberam veste e, para tanto, sofreram alterações em sua estrutura.⁶⁶ Já as imagens de corpo inteiro constituem o grupo das esculturas de vestir no qual o corpo sob a veste é apresentado com a definição anatômica, podendo ser esta mais esquemática ou não. Algumas imagens deste grupo podem apresentar uma forma de túnica sobre o corpo com tratamento pictórico bastante simplificado, cuja aplicação também é perceptível nos casos das imagens que salientam a anatomia do corpo.⁶⁷ O terceiro grupo é o das imagens de roca. Elas se caracterizam por possuírem “uma estrutura bem mais simplificada que as anteriores, tendo um gradeado de ripas, em substituição aos membros inferiores, ou uma espécie de armação de madeira substituindo toda a anatomia escondida sob as vestes”⁶⁸. As partes do corpo expostas são geralmente tratadas com detalhes de talha e policromia, sendo as partes cobertas tratadas de

⁶⁴ Idem, p. 249.

⁶⁵ Idem, p. 250.

⁶⁶ Idem, p. 250-252.

⁶⁷ Idem, p. 252-253.

⁶⁸ Idem, p. 253.

modo simplificado ou com a madeira crua. O formato das rocas varia de acordo com a estrutura da composição, que pode ser de pé, joelhos ou sentada, apresentando ou não estas partes do corpo. Quando as ripas de madeira são utilizadas em substituição a pequenos membros da composição, demonstrando o restante do corpo anatomizado, diz-se que esta escultura faz parte do quarto grupo: as imagens de vestir de corpo inteiro/roca, já que são uma variação intermediária entre as do grupo anterior e as de corpo inteiro. Quanto a esta especificidade, Maria Regina Emery Quites conclui: “[...]uma imagem de roca é sempre uma imagem de vestir, mas uma imagem de vestir, nem sempre é uma imagem de roca”⁶⁹.



Ilustração 10 – Imagem de Roca: Senhor do triunfo. 2ª metade do séc. XIX, Museu de Arte Sacra, São João del-Rei/MG. Foto: COELHO, Beatriz. *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 229.

Todas estas categorias escultóricas, em seus detalhes fisionômicos, chamam a atenção para os olhos enquanto parte da composição da imagem. Segundo Beatriz Coelho, até a primeira metade do século XVIII, a maioria das imagens possuía os olhos esculpidos e pintados. Só a partir da segunda metade daquele século é que os olhos de vidro começaram a ser utilizados, pois, anteriormente, a importação do material parecia ser difícil. Mesmo assim, durante as últimas décadas dos setecentos,

⁶⁹ Idem, p. 257.

tanto olhos de vidro como os esculpidos e pintados foram recorrentes na produção da imaginária colonial.⁷⁰

A pintura da imagem era realizada assim que se houvesse terminado a talha e a colocação dos olhos de vidro, quando assim fosse encomendado. Para este processo, atualmente se utiliza a expressão policromia, cuja realização, no período colonial, envolvia diferentes camadas: preparação, bolo armênio, folhas metálicas, camada de tinta e, em alguns casos, veladuras. Algumas destas camadas eram sobrepostas devido à finalidade da policromia: carnação ou estofamento. A primeira, “[...] cujo nome vem de carne, ou seja, [é a] pintura da anatomia aparente da figura, quando se dá a cor da pele”⁷¹. Já, o estofamento se caracteriza pela representação dos tecidos da época, produzida a partir de várias camadas pictóricas.

A preparação das imagens iniciava-se com uma camada de cola animal, seguida de uma camada ou duas, no caso de imagens com apuro técnico, da mistura de uma carga à cola animal. Esta carga, geralmente, se constituía de carbonato de cálcio ou sulfato de cálcio, cuja concentração era alterada nas diferentes demãos de modo a proporcionar uma melhor cobertura para a correção de imperfeições da talha. Sobre estas camadas, era aplicado o Bolo Armênio: uma espécie de argila, vinda da Armênia, misturada à cola animal. Sua função era tornar a superfície da escultura o mais lisa possível a fim de permitir uma boa aderência das folhas metálicas. Estas, por sua vez, poderiam ser de ouro ou prata, dependendo das intenções do artista. Cabe ressaltar que, segundo Germain Bazin, citado por Beatriz Coelho, as folhas de prata custavam mais que as de ouro, não havendo fontes deste material na América Portuguesa⁷². Havia diferentes maneiras de fixação das folhas metálicas na superfície da escultura. Dependendo da técnica utilizada, o resultado consistia numa variação de brilho, efeito utilizado principalmente para a criação de contrastes.

Conforme apontam os estudos de Claudina Moresi⁷³, na carnação das partes do corpo da escultura não era utilizado o Bolo Armênio, uma vez que as camadas de tinta eram aplicadas direto sobre a preparação. Estas camadas seguiam a técnica de

⁷⁰ COELHO, Beatriz. *Ibidem*, p. 237-238.

⁷¹ *Idem*, p. 238.

⁷² BAZIN, Germain. apud COELHO, Beatriz. *Op. cit.* p. 240.

⁷³ MORESI, Claudina Maria Dutra. Materiais usados na decoração de esculturas em madeira policromada no período colonial em Minas Gerais. In: *Imagem Brasileira*, N.1. Belo Horizonte, 2001, p. 115-119.

têmpera oleosa, cujos pigmentos variam de acordo com os efeitos de representação desejados, tais como pele alva, hematomas e sangue. Para alguns efeitos de policromia, receitas da época explicavam os procedimentos necessários para criar, por exemplos, as gotículas de sangue que eram utilizadas principalmente nas chagas de Cristo:

“Mette ouropimenta em hum destes vidros de vintem que tem com pouca differença tanto de altura como de diametro, tapa-o deixando-lhe hum pequeno buraco para que não estale, e põem-o em banho maria até que o ouro pimenta se derreta, eeeleve em vapor, que hirá descorrendo outra vez pelo vidro ao redor do colo; tira então o vidro do fogo, deixa-o esfriar, e quebra-o para lhe tirar os taes pingos, que imitarão perfeitamente pingos de sangue. Quanto maior, e mais redonda for a volta do vidro em cima, melhores sahirão os taes pingos.”⁷⁴

O estofamento consistia em diversas técnicas empregadas para se obter a imitação de tecidos no panejamento das esculturas em talha inteira. Entre elas estão: o esgrafito, as punções, os relevos, a pintura a pincel, além de aplicação de outros materiais como pedras e rendas. Todas elas eram executadas após a camada das folhas metálicas, gerando diferentes efeitos de decoração da superfície pictórica. O esgrafito, uma das técnicas mais recorrentes, baseava-se na produção de desenhos através da remoção da tinta que cobria as folhas metálicas. Tal atividade era realizada quando a tinta ainda estava fresca com o auxílio de ferramentas de ponta fina, que permitiam a criação de motivos fitomórficos, geométricos ou mesmo mistos. Como aponta Beatriz Coelho, as folhas de acanto e o guilhochê, cruzamento de linhas retas ou curvas paralelas que formavam losangos e quadrados, eram os motivos mais utilizados.⁷⁵

A esta técnica de estofamento se associava a pintura a pincel, que consistia na elaboração de desenhos feitos a pincel sobre partes coloridas do esgrafito. Estas pinturas serviam para criar outros motivos decorativos ou mesmo ressaltar aqueles gerados pela técnica anterior. Muitas vezes, ainda sobre o douramento, eram

⁷⁴ Segredos necessários para os officios, artes, e manufacturas, e para muitos objetos sobre a economia domestica., 1794. Lisboa: Offic. de Simão Thadeo Ferreira. T.2 Cap. I: Modo de moer, e destemperar tintas, p.41. Apud. Idem, p. 117.

⁷⁵ COELHO, Beatriz. Op. Cit. p. 239.

realizadas punções de diversos tamanhos e formas a partir de ferramentas específicas, com o objetivo de criar texturas em áreas pontuais do panejamento.

Os relevos também costumavam ocupar detalhes na imitação dos tecidos. Feitos a partir da preparação, que era aplicada inúmeras vezes sobre o suporte ou executados sobre a própria madeira, também são chamados de *pastiglia*, termo italiano, ou pastilha, em português.⁷⁶ De acordo com Beatriz Coelho, sua ocorrência é verificada, na América Portuguesa, estritamente em imagens oriundas da região das Minas, ou em algumas importadas da Metrópole.⁷⁷

As veladuras eram aplicações de camadas de tinta a óleo ou têmpera, transparentes e coloridas, que tinham por finalidade alterar a cor da camada sobre a qual era aplicadas. Algumas vezes, as imagens também recebiam rendas douradas e/ou pedras, que lhe eram aplicadas na barra de túnicas, mantos e véus.

Estes últimas camadas encerravam o trabalho de policromia que o artífice realizava nas imagens. Com isto, eram incorporados a escultura outros elementos, tais como as vestes, no caso das imagens de vestir e os atributos. O atributo é o objeto que a imagem porta, simbolizando algum fato importante da vida da invocação da escultura e que a identifique como tal. Frequentemente, ele era entalhado na mesma peça da escultura; outras vezes, era confeccionado separadamente e anexado à imagem através de encaixes. Quando isto ocorria, o suporte utilizado para sua produção poderia variar entre a própria madeira e metais brancos ou amarelos. Os acessórios mais comuns em metal eram coroas, resplendores e jóias que, na maioria das vezes, as imagens portavam devido às doações.

Algumas esculturas apresentavam, na parte posterior, uma diferença quanto ao tratamento escultórico e policromático. Esta diferenciação residia na visualidade que se esperava da imagem: dependendo do lugar que ela viria a ocupar, concentrava-se os recursos formais nos ângulos de observação do público, deixando as partes escondidas com tratamentos superficiais, somente visíveis àqueles que, por ventura, manuseassem a escultura. Ao se encomendar uma imagem ao artífice, levava-se em conta o lugar que a representação iria ocupar: nichos laterais ou

⁷⁶ Ver COELHO, Beatriz. Op. Cit. p. 241.

⁷⁷ Idem, p. 242.

camarins de retábulos, oratórios particulares ou andores processionais. Nos retábulos das igrejas ou capelas, a localização da imagem, na maioria das vezes, estava relacionada a sua invocação frente às devoções que a irmandade cultuava. Assim, a imaginária que ocupava os nichos constituía uma rede de significados religiosos que estavam em confluência com as características e práticas devocionais da irmandade: o camarim era tomado pela representação da invocação da irmandade e os nichos laterais, habitados por santos, santas ou Virgens que aludiam a aspectos hagiográficos da invocação, como o pertencimento a uma mesma ordem ou, também, por um mesmo fenômeno milagroso.

Cada retábulo compunha um recorte conceitual da religiosidade cristã e a igreja, um conjunto de representações do decoro religioso. Neste espaço, as imagens eram focos de persuasão do fiel. Por isso, em sua fatura eram empregadas diferentes técnicas de composição que melhor correspondessem a esta função. A variedade de formas acompanhou os percursos da imaginária colonial. Oriunda da Metrópole, a cultura da devoção se expandiu na América Portuguesa e, nela, se adaptou, apresentando, até hoje, remanescentes desta produção artística.

3. A MAGINÁRIA DA MATRIZ DE VIAMÃO

Analisar o acervo de imagens coloniais que a Igreja Nossa Senhora da Conceição de Viamão conserva é buscar os resquícios de uma história que, muitas vezes, está encoberta por um olhar persuadido. Dessa forma, para se debruçar sobre as questões que a imaginária devocional suscita é necessário estar preparado para um jogo: o quebra-cabeça da história do Rio Grande do Sul.

Atualmente, Viamão é uma cidade que compõe o cenário da Grande Porto Alegre, apresentando uma das maiores dimensões territoriais entre as cidades da região metropolitana. No seu centro urbano, em meio às fachadas cinzas de concreto, conserva-se a Igreja Matriz, como um documento do tempo que a cidade atravessou.

3.1. A colonização da região sul da América Portuguesa: o contexto de Viamão

Durante a maior parte do período colonial, o que se entende hoje como o território do Rio Grande do Sul esteve localizado dentro das fronteiras hispano-americanas. O mais antigo tratado de divisão das terras do Novo Mundo demarcou em 1494 uma linha imaginária que repartia o continente sul americano em duas porções: a leste, de domínio português e a oeste, de posse espanhola. A parte da Coroa de Portugal se limitava ao sul um pouco adiante da localização atual da cidade de Laguna, que configurava então o porto mais ao sul da Colônia.

A decisão de Portugal de colonizar o imenso território que havia descoberto partiu de uma necessidade específica de defesa das terras, que naquele momento, despertavam a cobiça de outras nações européias. Com isto, nos primeiros séculos, foi dirigida atenção especial à costa, uma vez que se configurava como acesso dos inimigos Europeus.

Em busca das riquezas minerais que as terras ofereciam, a Coroa de Portugal não se contentou com o que o Tratado de Tordesilhas lhe atribuiu. As capitanias do sul da América Portuguesa nasceram das investidas que a metrópole executou na tentativa de abarcar todas as possibilidades de exploração dos recursos lucrativos que o Novo Mundo proporcionava. As fronteiras que demarcavam os limites territoriais

abalaram-se; as linhas de divisão se movimentaram no mesmo fluxo daqueles que as atravessavam.

“[...] o espaço fronteiriço colonial deve ser compreendido como uma fronteira em movimento, com intensa circulação de homens e mercadorias, em um contexto demográfico heterogêneo e numa conjuntura de instabilidade política.”⁷⁸

Isto é, para se compreender a história do Rio Grande do Sul deve-se levar em consideração que o espaço por ele ocupado hoje nasceu de uma fronteira, que se movimentou de acordo com as negociações e interesses das Coroas envolvidas. Fábio Kühn afirma que “o interesse português pelo Sul acentuou-se a partir do final do século XVI, em função do comércio platino, decorrente da fundação de Buenos Aires”⁷⁹. Com a União Ibérica, a prata de *Potosí* se tornou também foco dos comerciantes portugueses que se instalaram na atual capital argentina, devido, principalmente, à perda do mercado no Extremo Oriente. Esta situação quebrou a exclusividade do comércio espanhol na Região do Prata, o que não se prolongou por muito tempo pois, em 1640, a União Ibérica se desfez e portugueses foram expulsos de Buenos Aires.

⁷⁸ KÜHN, Fábio. *Breve História do Rio Grande do Sul*. Porto alegre: Leitura XXI, 2007, p. 24.

⁷⁹ *Idem*, p. 28.

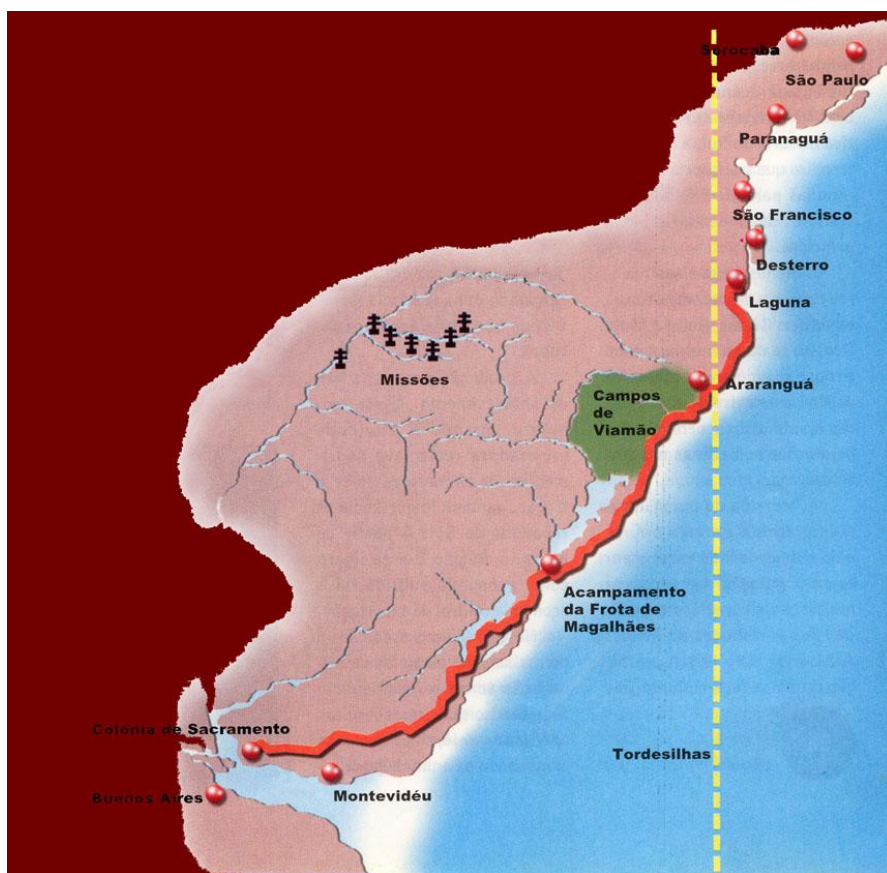


Ilustração 11 – Os Campos de Viamão e o caminho entre Laguna e Colônia de Sacramento. Fonte: História Ilustrada do Rio Grande do Sul, p. 55.

A resposta foi a criação de “um posto avançado de domínio português, uma colônia no Prata”⁸⁰ chamada de Colônia do Sacramento. Esta ação se caracterizava pelo princípio *uti possidetis*, que advém da expressão do direito romano *uti, possidetis, ita possideatis*, que significa “como possuías, continuarás possuindo”. De acordo com tal princípio de direito internacional os beligerantes em um conflito conservam a posse da terra que ocupam ao final das hostilidades.⁸¹ Isso garantiu a Portugal a legitimação da ocupação das terras frente às posteriores negociações que travou com a Coroa Espanhola para delimitação do seu espaço. Segundo Fabrício Prado, pela importância lucrativa que a Colônia do Sacramento representava para a metrópole portuguesa e para suas colônias, a fronteira sul foi sendo traçada pelas frentes de expansão que convergiam para a manutenção das rotas comerciais.

⁸⁰ Idem, p. 29.

⁸¹ Britannica Online Encyclopedia. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/620667/uti-possidetis>, consultado em 20.07.2008.

A fundação de Sacramento, associada ao avanço de paulistas para o sul, às tentativas frustradas de ocupação de Montevideu e à fundação do presídio de Jesus Maria José (futura vila de Rio Grande), e os avanços na Banda Oriental (fundação do Forte de São Miguel no fim de 1737), constituíram etapas de um avanço contínuo para o sul, que partia de duas frentes de colonização: uma desde o Rio de Janeiro, que materializou-se na fundação de Colônia, na tentativa de fundar Montevideu, e na criação de Rio Grande, e outra desde São Paulo, representada pela fundação de Laguna e pelo avanço para o sul da expedição de João de Magalhães em 1725.⁸²

Pode-se observar que através dos percursos que as frentes traçaram, foram sendo fixadas povoações que auxiliassem ainda mais os objetivos portugueses, uma vez que a Colônia espanhola também respondia com outras frentes de colonização, como a que fundou Montevideu, para a contenção da expansão lusitana. Além disso, a partir dos meados do século XVIII, a descoberta das minas na América Portuguesa provocou uma reestruturação nas orientações das rotas. A exploração das Gerais proporcionava uma outra fonte de riquezas para o mercado em contrapartida à crise da mineração potosina.

Com este fluxo, a região sul foi sendo colonizada e, desse modo, partes de seu território passaram a ser disputadas entre as Coroas. Invasões recíprocas eram constantes e alguns tratados no século XVIII tentaram restabelecer uma divisão geográfica menos fragmentada. A região das missões jesuíticas figurou como moeda espanhola, da mesma forma que Sacramento para Portugal, que a perdeu para a Coroa de Espanha em 1777. Na segunda metade dos setecentos, o vai e vem de fronteiras se intensificou, tendo fim somente no início do século XIX, quando a região das missões foi incorporada à América Portuguesa.

Viamão, neste contexto, surge a partir principalmente das frentes paulistas e lagunenses e aparece sob uma outra dimensão: Os Campos de Viamão. “Os tais campos corresponderiam às terras situadas ao sul do rio Mampituba, tendo ao leste o

⁸² PRADO, Fabrício Pereira. Entre a Colônia do Sacramento e o Rio Grande de São Pedro: a conquista do sul. In: *A Colônia do Sacramento: o extremo sul da América Portuguesa no século XVIII*. Porto Alegre: F.P. Prado, 2002, p.35.

Oceano Atlântico e a oeste e a sul a baliza fluvial do Guaíba e da Lagoa dos Patos.⁸³ Durante quase toda a primeira metade do século XVIII, a região esteve sob influência de Laguna, uma vez que durante este período, a localidade de Viamão se restringia a uma capela, que respondia aos poderes eclesiásticos e administrativos lagunenses. Em 1747, Viamão se tornou freguesia. Fábio Kühn ressalta que “entre 1746 e 1751, a capela e depois freguesia de Viamão passou por um rápido crescimento populacional, que praticamente triplicou (de 282 para cerca de 800) o número de fregueses”⁸⁴. O mesmo autor aponta que as causas para este aumento residiam, primeiramente, na migração de colonos de Laguna, devido ao esvaziamento econômico da freguesia; Em segundo lugar, à fundação da vila de Rio Grande em 1737, que constituía um ponto de referência para os povoadores dos Campos quanto às práticas sociais e religiosas, como batismos, por exemplo. E por último, às rotas comerciais que interligavam os mercados consumidores do sudeste da colônia à região sulina de reservas de gado.⁸⁵

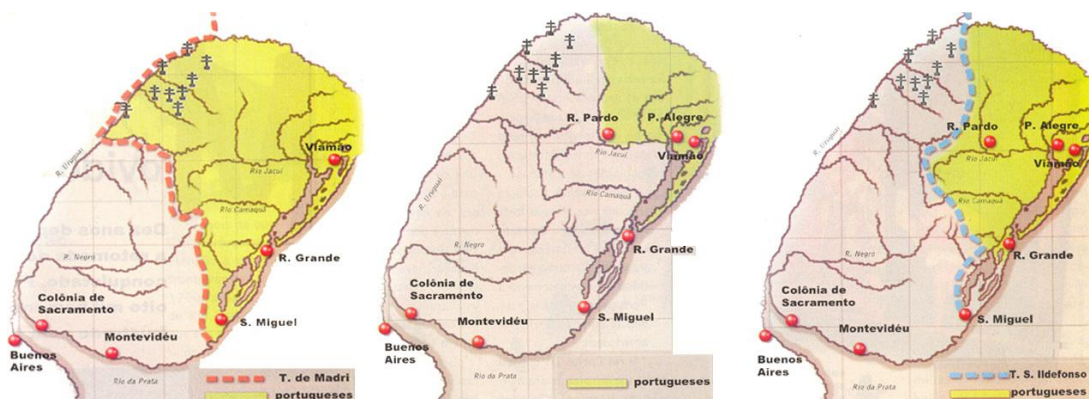


Ilustração 12 – A movimentação das fronteiras territoriais no Continente de São Pedro: 1º - Tratado de Madri (1750); 2º - Período de Invasões (1763-1776) e 3º - Tratado de Ildefonso (1777). Fonte: História Ilustrada do Rio Grande do Sul, p. 80 e diagrama de João Dalla Rosa Júnior.

Com a criação da freguesia de Viamão, cabe ressaltar uma diferença: os Campos designavam uma extensão territorial que “abarcava praticamente todos os territórios setentrionais do Continente do Rio Grande”⁸⁶ e que, ao longo da segunda metade dos setecentos, deu origem a outras freguesias. A freguesia de Viamão

⁸³ KÜHN, Fábio. *Gente da Fronteira: Família, Sociedade e Poder no sul da América Portuguesa – século XVIII*. Tese de Doutorado. Niterói, 2006. p. 103.

⁸⁴ Idem, p. 104.

⁸⁵ KÜHN, Fábio. *Gente de Fronteira: sociedade e família no sul da América Portuguesa – século XVIII*. In: *Capítulos de história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p49.

⁸⁶ KÜHN, Fábio. Op. Cit, 2006, p 103.

passou a compreender uma extensão de terra que era reconhecida pelo seu mesmo nome, entretanto, com o passar das décadas, foi cedendo espaço às outras freguesias: Triunfo, fundada em 1756; Santo Antônio da Patrulha, em 1763 e Porto Alegre, em 1772.⁸⁷

A partir de 1750, com o Tratado de Madri, é possível perceber uma nova corrente migratória para os Campos de Viamão. A negociação territorial, que reconheceu as terras que Portugal havia ocupado abaixo de Laguna e que também cedeu a Colônia do Sacramento à Coroa Espanhola, fez com que um contingente de habitantes de Sacramento subisse em direção aos novos domínios portugueses. Além disso, como a região das missões jesuíticas também havia sido incorporada a América Portuguesa com o tratado, imigrantes açorianos aportaram no Continente de São Pedro a fim de ocupar a região missioneira. Entretanto, com a resistência indígena e a demora das demarcações, os colonizadores oriundos de Açores se espalharam por outras regiões, incluindo a freguesia de Viamão.⁸⁸

Fábio Kühn apresenta, em seus estudos, comparações entre alguns censos paroquiais, os róis de confessados, mostrando em números quanto a taxa demográfica aumentou durante o período das movimentações migratórias em Viamão. Segundo ele, entre 1741 e 1780, os 32 fogos que ocupavam a localidade passaram para 286⁸⁹ e a população que compreendia 246 habitantes em 1746, cresceu para 2172 pessoas em 1798⁹⁰. Isto mostra que em pouco mais de meio século, a região sofreu uma grande ocupação, o que deixa claro a importância que o Continente passou a ter no campo das intenções colonizadoras.

No contexto das invasões por parte das duas Coroas na segunda metade do século XVIII, a vila de Rio Grande foi ocupada pelos espanhóis em 1763. Como era a capital do Continente de São Pedro, a sede do poder teve que ser transferida. O local escolhido foi a freguesia de Viamão, que até 1772, localizou o poder lusitano no Continente através do estabelecimento do Governo e da Câmara. Apesar de parecer uma boa oportunidade para a freguesia, na verdade, representava um momento de grande tensão, uma vez que parte do Continente estava nas mãos dos inimigos,

⁸⁷ KÜHN, Fábio. Op. Cit, 2007, p. 47.

⁸⁸ KÜHN, Fábio. Op. Cit, 2006, p. 106-108.

⁸⁹ KÜHN, Fábio. Op. Cit, 2004, p. 49.

⁹⁰ Idem.

dificultando o trânsito nas rotas comerciais. Também durante este período, a capital e suas adjacências foram assombradas com uma “epidemia de ‘bexigas’ (provavelmente varíola)”, o que resultou na morte de um número significativo da população.⁹¹

A perda da centralidade da freguesia de Viamão decorreu da transferência da capital para Porto Alegre, promovida por José Marcelino em 1773, e da reconquista de Rio Grande em 1776. Estava no fim o período de invasões e guerras, o que foi representado pelo Tratado de Ildefonso, em 1777, que concedeu a Colônia de Sacramento aos espanhóis, pois estava em mãos portuguesas desde o Tratado de Paris, em 1763. Com isto, Viamão continuou a exercer suas atividades rurais, principalmente, aquelas voltadas à criação de gado. Entretanto, quando deixou de sediar o governo do Continente, caiu em decadência. Como Viamão não possuía mais o prestígio de capital, embora os proprietários de terras hesitassem em deixá-la, não puderam resistir em mudar para Porto Alegre. Como afirma Fábio Kühn a partir do rol de confessados de 1778, Viamão constituía “uma sociedade ruralizada, onde existem alguns poucos grandes estancieiros e uma maioria de lavradores e pequenos criadores de gado”⁹². Assim, ao passo que Viamão entrou em “Tempos de paz”⁹³, também direcionou-se a uma posição mais afastada no cenário do Continente de São Pedro.

3.2. A Igreja Matriz de Viamão: arquiteturas de Nossa Senhora da Conceição

A construção que se encontra hoje na praça central da cidade de Viamão remete a todo o contexto relatado até aqui. Como um documento, ela alude a um período muito distante, se tornando quase o único vínculo entre o passado da freguesia e o presente da cidade. Entretanto, não quer dizer que esteve lá desde os primórdios da formação do núcleo populacional primitivo.

⁹¹ KÜHN, Fábio. Op. Cit, 2006, p. 123.

⁹² Idem, p. 129.

⁹³ Idem, p. 126.

A Igreja Matriz de Viamão corresponde ao último templo que foi construído durante as transformações que a localidade presenciou. Ou seja, antes dela, pode-se dizer que existiram outras duas edificações que estavam relacionadas aos diferentes momentos por que Viamão passou durante o século XVIII. A partir dos registros, é possível relacionar cada uma das três edificações a um dos três estágios que a localidade atingiu: num primeiro momento, a capela de Viamão, com uma construção simples, um simplório galpão; um segundo momento, a freguesia (que por 10 anos foi sede da província) com sua igreja de madeira e o terceiro, a decadente freguesia e sua igreja monumental.

Estas afirmações são levantadas através da pesquisa que Cíntia Bohmgahren realizou acerca da arquitetura da igreja⁹⁴. A partir de textos de um antigo padre que se dedicou a este assunto, associados às informações dos livros das irmandades, a autora revela uma cronologia das construções dos templos, relacionando as datas ao contexto histórico da freguesia.

Segundo o Padre Massulo, no ano de 1741, o povoado de Viamão recebeu a concessão para a construção da capela.⁹⁵ Nesta época, a região dos Campos de Viamão estavam sob a regência de Laguna e, dessa forma, a capela estava associada a Igreja da Vara de Santo Antônio dos Anjos daquela vila. A localização deste primeiro templo de Viamão é uma incógnita, atualmente. Entretanto, especula-se que até a construção da igreja de alvenaria, ele tenha permanecido em uso, tendo sido depois demolido, servindo o terreno de cemitério.⁹⁶ Embora haja alguns cemitérios em Viamão, é muito imprecisa a correspondência geográfica com a documentação, permanecendo dúvidas a este respeito.

No ano de 1747, a capela de Viamão tornou-se freguesia e, com isto, houve a criação da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, o que marcou o desligamento das relações com a igreja de Laguna. Surgiu, então, a necessidade da construção de uma matriz, cuja deliberação para a execução foi concedida somente em 1767. Como

⁹⁴ As conclusões do estudo estão formalizados em um texto, ainda inédito: BOHMGAHREN, Cíntia. A Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição e o núcleo urbano de Viamão, 1741-2007. In: BONNET, Márcia. *A Arte Colonial no Extremo Sul da América Portuguesa 1: Dossiê Viamão*. No prelo.

⁹⁵ MASSULLO, Luciano da Costa. *História da Paróquia Nossa Senhora da Conceição de Viamão*. Texto dactiloscrito. p. 1.

⁹⁶ BOHMGAHREN, Cíntia. Op. Cit.

aponta o termo de ajuste do mestre carpinteiro, a construção do segundo prédio foi determinada “em um lado da praça da parte poente”⁹⁷. A pedra fundamental foi fixada no mesmo ano e, em 1770, foi rezada a primeira missa no novo templo, apesar das obras continuarem até o ano de 1778.⁹⁸

De acordo com o Padre Massullo, a partir dos meados de 1780, o prédio de madeira começou a apresentar problemas de conservação, o que fez a irmandade, fiéis e vigário entrarem em consenso sobre a construção de uma outra igreja, desta vez de alvenaria.⁹⁹ Para tanto, em 1792, o mestre carpinteiro Antônio José de Santana foi contratado para o serviços de pedreiro da obra. A construção iniciou-se em 1795, quando as imagens e o santíssimo foram transferidos para a antiga capela. De lá, saíram em 1797, dirigindo-se, então, ao novo templo.

⁹⁷ AHCMPA. TERMO de ajuste com o mestre carpinteiro Francisco da Costa Senne para a feitura da nova igreja de Nossa Senhora da Conceição de Viamão que se manda fazer na frente da praça da parte do poente. Livro das Eleições, Termos da Mesa da Confraria do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora da Conceição na Freguesia de Viamão - 1755. fl. 5v e 6. Apud MASSULLO, Luciano da Costa. *História da Paróquia Nossa Senhora da Conceição de Viamão*. p. 14.

⁹⁸ BOHMGAREN, Cíntia. Op. Cit.

⁹⁹ Termo de determinação que faz esta mesa para dar princípio à obra de arrancar pedra para a Igreja Nossa Senhora da Conceição de Viamão que de necessidade se faz preciso dar as providências necessárias para o bem comum da dita freguesia para evitarmos as gravíssimas despesas que atualmente estamos fazendo com a velha igreja antes que de uma vez se torne uma grande ruína, para cuja obra foram convocados todos os fregueses desta freguesia em que convieram ser alertados a fazer-se a dita obra como se manifesta da atestação junta do mesmo João Diniz Álvares de Lima como presidente da mesa. In: Livro de Eleições e Termos da mesa da Confraria do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora da Conceição de Viamão. Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre. fl. 31v. Apud MASSULLO, Luciano da Costa. *História da Paróquia Nossa Senhora da Conceição de Viamão*. p.6, nota 33.

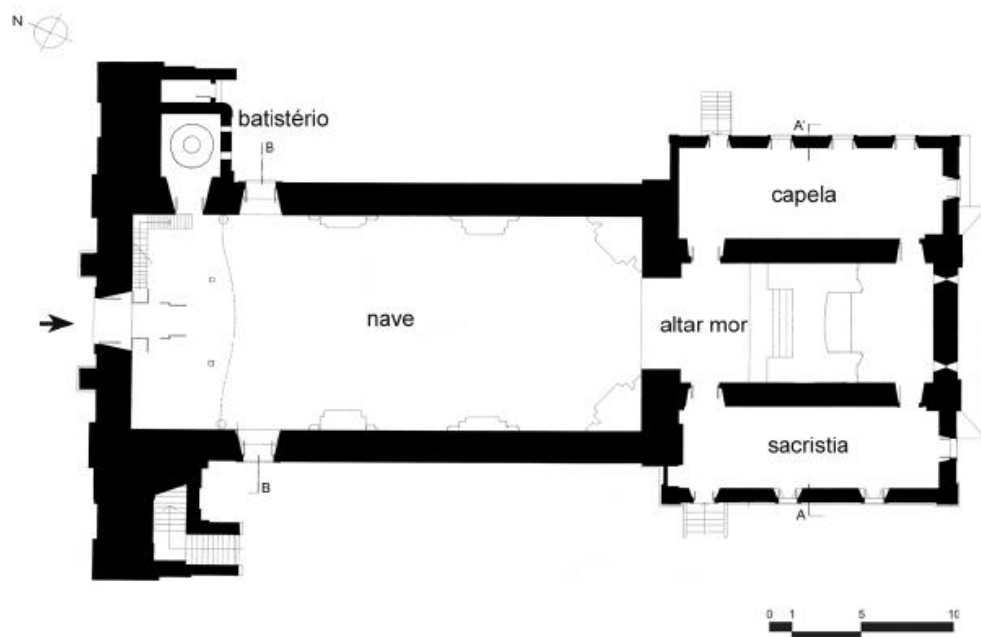


Ilustração 13 – Planta Baixa da Igreja Matriz de Viamão. Fonte: Arquivo do IPHAN/RS. Edição: LEPAC.

Durante o século XIX, a igreja passou por algumas reformas, que se estenderam até meados do século XX. A maioria delas deixou marcas bastante significativas, uma vez que imprimiram características formais dos estilos vigentes. Conforme apontam as pesquisas de Susana Cardoso, um exemplo destas intervenções foi a pintura em relevo realizada no frontão da fachada, cuja datação pode ser das obras de 1914.¹⁰⁰ Além disso, em 1928, com a ação da Comissão das Obras de Restauração da Igreja Matriz de Viamão, partes estruturais do edifício foram reformadas, fazendo com que as atividades da Igreja fossem transferidas para o Antigo Império, que ruiu no mesmo ano devido a fortes chuvas.¹⁰¹ Isto gerou prejuízos, pois bens da igreja encontravam-se no local. No entanto, com algumas recuperações, a igreja de Viamão deu continuidade às suas funções religiosas. Em 1938, formalizou-se o tombamento da igreja pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.¹⁰²

¹⁰⁰ CARDOSO, Susana. *Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Viamão: relatório de restauração dos bens integrados*. 1998. Arquivo da 12ª Superintendência Regional do IPHAN, p. 4. Apud. BOHMGAREN, Cíntia. Op. Cit.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Tombamento em 20 de julho e 1938, por Rodrigo Mello Franco de Andrade, RJ. Inscrição nº 184, fls. 32, Livro 3. Fonte: Arquivo IPHAN-RS..

A volumetria da igreja pode ser estabelecida na relação de duas formas preponderantes: a da nave – que inicia na fachada e se estende até o arco cruzeiro – e a da capela-mor, que está ladeada por uma capela lateral e a sacristia. Na intersecção do frontispício com a estrutura da nave, o edifício apresenta outros dois volumes, que se referem, à esquerda, ao batistério e, à direita, à escada de acesso ao coro.



Ilustração 14 – Fachada da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Viamão/RS. Foto de Christiane Ferreira.

Em uma breve análise do frontispício da igreja é possível perceber a composição simétrica da estrutura arquitetônica, dividida em três ordens horizontais, contrapostos aos vários planos verticais, que obedecem a um jogo de recuos e avanços, gerando uma movimentação no conjunto. Cíntia Bohmgahren afirma que, nesta fachada, é possível localizar dois elementos que destoam da composição, demonstrando as alterações que a igreja sofreu ao longo dos séculos. Tanto o óculo quanto a silhueta escalonada do frontão não fazem parte do decoro formal da arquitetura da igreja, uma vez que não estão em relação de proporção com os outros elementos. Tais considerações se apóiam em laudos técnicos, produzidos através de

prospecções que comprovam as diferenças de materiais e técnicas construtivas entre as intervenções e a edificação original.¹⁰³



Ilustração 15 – Interior da Igreja Matriz de Viamão. Foto: Arquivo LEPAC.

No interior da igreja, logo acima da porta, está o coro. Abaixo, nas paredes da nave, encontram-se seis retábulos. A capela-mor situa-se bem ao fundo, onde está o retábulo-mor. A união entre a nave e a capela é estabelecida pelo arco-cruzeiro. Os forros de ambas são em formato de abóbadas de berço e atualmente, apresentam-se repintados, da mesma forma que quase todos os elementos internos da igreja.

Os sete retábulos, atualmente, estão pintados em tons que variam entre amarelos e ocres. Nas partes escamadas, torna-se visível os dourados e outras cores que, outrora, cobriram os suportes de madeira. Nas suas composições, pode-se notar os arranjos formais do estilo Vice-Reinal. Em cada um dos retábulos, há sempre um camarim, ladeado por nichos. Neles, estão as imagens, que a partir de agora, se tornam o foco da atenção.

¹⁰³ LUZ, Edegar Bittencourt da. *Igreja Nossa Senhora da Conceição de Viamão, RS*: laudo técnico das prospecções do frontispício. Porto Alegre: 2005, p.1. Inédito. Arquivo da 12ª Superintendência Regional do IPHAN. Apud, BOHMGHAREN, Cíntia. Op. Cit.

3.3. Imagem e representações: o decoro formal e iconográfico do conjunto de imaginária colonial da matriz de Viamão

Ao adentrar a nave da igreja, percorrendo toda a sua extensão, somos ladeados por retábulos onde estão localizadas diversas imagens. Elas acompanham o nosso percurso e, ao longo de todo o espaço da igreja, se apresentam ao público, persuadindo os olhares e criando uma atmosfera de diálogos entre o conjunto, ou mesmo, entre nós e elas.



Ilustração 16 – As mudanças de localizações das imagens do retábulo lateral esquerdo do Divino Espírito Santo. À esquerda: foto de Kátia Costa, 2003. À direita: foto de Márcia Bonnet, 2007.

Atualmente, as imagens religiosas ocupam nichos específicos nos retábulos: camarins e consolos laterais, sobre os quais ficam apoiadas. Entretanto, em anos anteriores, era possível encontrar imagens localizadas sobre partes adaptadas dos retábulos ou, mesmo, sobre a banqueta. Tais práticas dificultavam a apreciação das formas, já que era excessiva a quantidade de objetos para os nichos do retábulo, além, de muitas vezes, representarem riscos para a conservação de todo o conjunto artístico da igreja.

O conjunto formado pela imaginária da igreja compreende esculturas tanto de madeira quanto de gesso. Esta diferença no material a partir do qual foram produzidas as imagens denota uma diferença de tempo entre elas, uma vez que cada material constitui uma técnica específica de produção que caracteriza um determinado período da história da arte.

De um modo geral, a técnica de produção colonial de imaginária utilizou, durante o século XVIII, a madeira como principal material. No século XIX, as conquistas técnicas proporcionaram a utilização do gesso no campo da escultura religiosa que, somente no século subsequente, teve larga expansão.

A partir disto, podemos diferenciar, no conjunto da imaginária, dois grupos distintos que nos remetem diretamente a momentos diferentes da história da igreja e que ocupam lugares distintos na organização espacial das imagens. Enquanto as esculturas de gesso localizavam-se em lugares adaptados nos retábulos, demonstrando sua presença mais recente na história do templo, as imagens de madeira estão localizadas em nichos estruturados dentro da composição do retábulo, aludindo a um período mais antigo da igreja e tornando visível a relação de formas e significados de uma época mais próxima à construção do monumento.

O conjunto de esculturas em madeira totaliza quatorze imagens, entre as quais estão: representações de santos, santas, invocações da Virgem e representações de Cristo e do Divino Espírito Santo. Este número ganha vulto quando temos em mente o pequeno acervo de imaginária colonial existente no sul da América Portuguesa. Dentre as igrejas que faziam parte do cenário do antigo Continente de São Pedro, a Matriz de Viamão conserva um número significativo de imagens que ainda estão em espaços originalmente destinados a elas, correspondendo à noção de decoro da época. Na maioria dos casos, as imagens no Rio Grande do Sul, quando não desapareceram das igrejas, foram transferidas de local, passando a compor acervos de museus ou mesmo lugares adaptados em montagens dos séculos subsequentes. Assim, o conjunto de imaginária de Viamão, bem como a sua distribuição no espaço interno da igreja, torna-se uma fonte importante para se compreender as relações das imagens com o todo da igreja, da mesma forma que, demonstra uma versão menos deturpada dos canones artísticos da época, o que não acontece em outros monumentos do antigo Continente de São Pedro.

Todas as imagens da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição possuem, em suas partes inferiores, a identificação das devoções às quais fazem referência. Isto é feito através de placas de madeira que foram afixadas às peanhas ou às bases das esculturas. Estas placas se distinguem consideravelmente do restante da talha da igreja, principalmente, devido ao seu baixo nível de qualidade quando comparadas aos retábulos. Com isto, percebe-se que a identificação das imagens não correspondia a uma necessidade original da igreja, mas a um momento posterior em que as formas e atributos das imagens já não eram reconhecíveis para os fiéis. Observando as características formais das imagens, uma primeira distinção que se pode estabelecer no conjunto de madeira é a presença de três modelos diferentes de sistema construtivo das esculturas: há doze imagens de talha inteira, uma de roca e uma de vestir.

Estes dois últimos modelos compreendem as duas esculturas de maiores dimensões presentes na igreja: Nossa Senhora das Dores e o Senhor com a Cruz às Costas. Em ambas, se percebe o uso de vestimentas para cobrir partes da composição que foram resolvidas de forma simplificada, ao contrário das partes visíveis, como cabeça, mãos e pés. Entretanto, na imagem de Nossa Senhora das Dores, a estrutura sob as vestes é formada a partir de um gradeado arredondado de ripas de madeira que substitui os membros inferiores, sustentando o tronco, a cabeça e os braços. Esta técnica de fatura caracteriza as imagens de roca e, portanto, a representação desta invocação da Virgem se caracteriza como um exemplo deste tipo de imagem.¹⁰⁴

O Senhor com a Cruz às costas não possui este sistema de construção. Ao invés disso, pode-se observar partes do corpo da escultura entalhadas de forma muito simplificada, bem como um suporte de madeira que sustenta o tronco e os membros superiores da figura. Dessa forma, segundo a classificação de Regina Quites, esta representação se caracterizaria por ser uma imagem de vestir, uma vez que se torna *muito explícita a intenção do artista, de cobri-la posteriormente, com uma veste de tecido natural*¹⁰⁵.

¹⁰⁴ QUITES, Maria Regina Emery. Imaginária Processional: classificação e tipos de articulações. In: *Imagem Brasileira*. Nº. 1. Belo Horizonte: SEGRAC, 2001, p. 131.

¹⁰⁵ Idem.

Em relação às imagens de talha inteira, que compreendem o maior número de esculturas da igreja, pode-se observar que não há a possibilidade do uso de vestimentas ou mesmo de movimentação da imagem a partir de articulações. Isto decorre do fato das esculturas possuírem todo o corpo entalhado de acordo com as técnicas mais apuradas da época. As imagens receberam revestimento de douramento e policromia, que reproduz texturas de tecido e efeitos de carnação, cobrindo toda a superfície visível da escultura.¹⁰⁶ Entre estas últimas, pode-se perceber uma maior variedade de linhas compositivas. As doze imagens que formam o conjunto apresentam três tipos diferentes de estruturação dos panejamentos que são formados, principalmente pelas túnicas, mantos e véus.

O primeiro grupo pode ser identificado por suas linhas compositivas verticais. Nas imagens que pertencem a este grupo, percebe-se que as túnicas e mantos, mesmo com capuz, são representados com pregas que resultam do caimento das roupas: elas marcam o corpo das figuras ou somente demonstram a força da gravidade atuando sobre o tecido. As imagens de São Benedito, São Francisco de Paula, São Caetano e Santa Rosa de Lima são exemplos deste tipo de panejamento que estabelece linhas paralelas na relação das vestimentas, gerando um sentido de cima para baixo na visualização das formas. Além disso, comparando algumas imagens deste grupo, no detalhamento das vestes, mãos, pés e do movimento corporal, é possível encontrar bastante similaridade na fatura das esculturas de São Benedito e de São Francisco de Paula.

Já a característica principal do segundo grupo consiste na utilização de linhas mais inclinadas ou geométricas na composição do panejamento. Nas esculturas de Santa Bárbara, Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora da Conceição é possível observar que o manto não se apresenta disposto simetricamente à composição, uma vez que ele envolve o corpo das figuras, estando preso de um lado e projetando-se do outro. Esta leve movimentação cria pregas tanto verticais como diagonais, gerando a impressão de um panejamento estruturado que, mesmo um pouco independente nas formas, se mantém relacionado ao gestual da figura.

¹⁰⁶ Podemos encontrar efeitos de estofado, esgrafito e, em alguns casos, até aplicação de renda.

Porém, no terceiro grupo, a independência do panejamento recebe mais ênfase. Mantos e túnicas se evidenciam através de pregas curvas que geram linhas sinuosas bastante diferentes das demais imagens. As vestimentas se contrapõem em pesos formais e extrapolam os limites do contorno da figura como se estivessem sob o efeito de um vento que infla e movimenta os tecidos. As imagens de Nossa Senhora do Parto, São Miguel, Santa Inês e São João Batista refletem estas características. No entanto, algumas delas superam esta relação nas características do panejamento. Entre as duas últimas esculturas mencionadas, foi encontrada uma similaridade com respeito ao movimento corporal, mas também na forma que foram esculpidos o nariz, a boca, o queixo, as mãos e os pés, deixando em aberto a possibilidade de terem sido esculpidas pelo mesmo artífice.

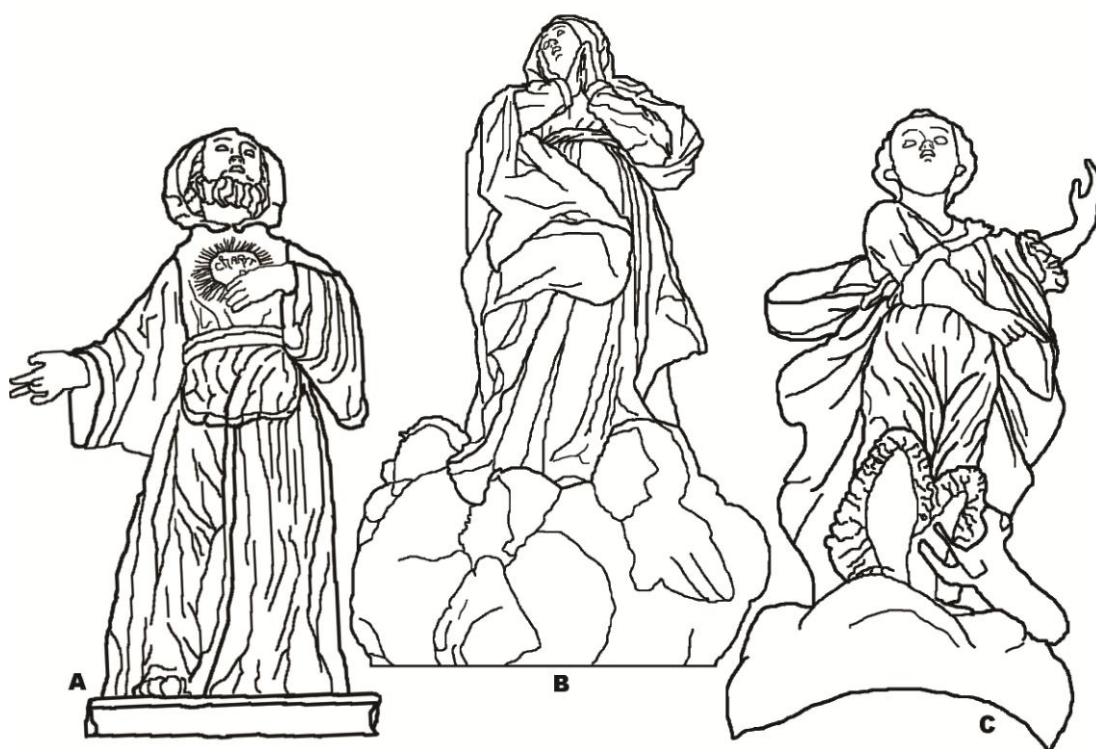


Ilustração 17 - Análise das linhas compositivas do panejamento: A) Exemplo do grupo de linhas verticais – São Francisco de Paula; B) Exemplo do grupo de linhas geométricas inclinadas – Nossa Senhora da Conceição; C) Exemplo do grupo de linhas curvas e sinuosas – São João Batista.
Desenhos: João Dalla Rosa Júnior.

As diferenças nas linhas compositivas podem expressar diversas hipóteses sobre as origens das imagens. Mas, primeiramente, cabe salientar que a escassa documentação sobre a igreja, em nenhum momento, faz referência à imaginária.

Desse modo, se pode propor questões acerca das características formais e estilísticas das esculturas fundamentadas nas considerações que a visão pode propor a partir dos diferentes métodos construtivos empregados.



Ilustração 18 – Da esquerda para direita: Imagem de Nossa Senhora do Parto, Matriz de Viamão, foto de João Dalla Rosa Júnior, 2007; Perfil da imagem de Nossa Senhora do Parto, Matriz de Viamão, Foto de Kátia Costa, 2003; Imagem de Nossa Senhora da Conceição, Museu de Arte Sacra da UFBA, Bahia, foto de Márcia Bonnet, 2007.

Entre os poucos estudiosos de imaginária sacra colonial, raros foram aqueles que se aventuraram a buscar e aprofundar uma abordagem sobre as imagens do antigo Continente de São Pedro e, menos ainda, as da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Viamão. Entretanto, os poucos que o fizeram, trouxeram colocações que geram grandes discussões acerca da origem destas imagens. Segundo Eduardo Etzel, no Continente de São Pedro não existiram oficinas de produção de esculturas religiosas e, dessa forma, as imagens de todas as igrejas que compunham, na época, o território da capitania seriam provenientes de outras localidades da colônia¹⁰⁷. Tal afirmação explicaria as diferenças encontradas nas linhas compositivas das imagens.

Observando a escultura de Nossa Senhora do Parto e comparando-a a outras imagens da América Portuguesa, encontra-se um modelo formal muito semelhante na Bahia. A partir de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição do Museu de Arte

¹⁰⁷ ETZEL, Eduardo. *Ibid.*, 1986, p. 128-34.

Sacra da Universidade Federal da Bahia, pode-se perceber um alto grau de semelhança na composição do panejamento das duas imagens. Além disso, apesar da diferença do atributo Menino Jesus, detalhes como a base poligonal das esculturas, o formato da nuvem, a inclinação de cabeça e os traços da face fazem com que se pense uma conexão na origem de fatura destas duas peças. Com isto, os três tipos de representação formal das esculturas da Igreja Matriz de Viamão podem ser resultados de diferentes artífices que as produziram. Ou podem mesmo indicar que elas sejam remanescentes da circulação de bens que ocorria dentro da América Portuguesa e, em especial, na região sul devido às particularidades inerentes ao seu processo de colonização¹⁰⁸.

Muitos são os obstáculos que aparecem quando se tenta uma aproximação das imagens inseridas em seu contexto original. As transformações que o tempo impôs modificaram muito a aparência da igreja; o que é apresentado ao observador hoje não repete o que era apresentado no período colonial. As imagens adquiriram características ao longo dos séculos que foram resultado de ações que visavam adequar e atualizar as obras para a época em questão. Assim, o estado de conservação que encontramos hoje é o seguinte: esculturas repintadas com uma camada de tinta a óleo que cobre as policromias originais. Esta situação é visível nos detalhes das imagens, pelas partes descascadas das esculturas, permitindo que douramento, bolo armênio e gesso (camadas anteriores à policromia), além de esgrafito, punções e rendas se descortinem, apresentando as técnicas de fatura da imaginária e o quanto há de história encoberta.

Entretanto, ao mudar a aparência das imagens, a transformação não ocorre somente em um âmbito formal, mas também iconográfico, pois com o passar do tempo invocações foram trocadas e parte da imaginária foi descaracterizada. Com repinturas e perdas de atributos, as identidades das imagens se perderam ao longo dos anos e, na tentativa de reencontrar a invocação original destas esculturas,

¹⁰⁸ Na divulgação que o Laboratório de Estudos e Pesquisa em Arte Colonial tem realizado das obras da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição em colóquios e congressos nacionais, historiadores da arte e restauradores de outras regiões do Brasil têm salientando que algumas imagens apresentam características inerentes a escolas de diferentes capitâneas da América Portuguesa, como Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

atualmente, as identificações trazem informações que, algumas vezes, divergem consideravelmente das características formais que as esculturas apresentam.

As imagens de Nossa Senhora das Dores e Santa Rosa de Lima são exemplos destas ocorrências. Em ambas, pode-se perceber que seus nomes foram atribuídos a partir de interpretações parciais de seus atributos, sendo considerados somente aqueles mais visíveis e fáceis de decodificar. No caso da imagem de Nossa Senhora das Dores, a associação se estabeleceu pela expressão corporal e facial da imagem que remete diretamente à dor, o que, no entanto, não é suficiente para justificar a denominação. Já, no caso de Santa Rosa de Lima, a denominação se baseou unicamente nas rosas, que, ao contrário do que parece, não se constitui como atributo decisivo na identificação desta imagem. Ou seja, os nomes pelos quais as imagens são apresentadas às pessoas atualmente surgem como fruto de uma intenção de contextualização deste patrimônio, entretanto, muitas vezes, resultam em sobreposições iconográficas que ocultam ainda mais os significados originais.

Mesmo com estes problemas, o conjunto de imaginária da igreja matriz de Viamão corresponde a um decoro iconográfico comum do período colonial. Nele, podem-se encontrar exemplares das principais devoções da época, bem como estabelecer algumas relações entre elas de modo a compor um perfil das práticas e dos devotos que fizeram parte da história da igreja.

No conjunto de quatorze esculturas, um dos destaques é o grande número de imagens representando invocações da Virgem Maria. As quatro esculturas de Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Parto, Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora do Rosário aludem a diferentes aparições e momentos da vida da mãe de Jesus que, no contexto cristão do século XVIII, desempenhava uma função intercessora para os fiéis que extrapolava sua condição materna. Além disso, através destas imagens, se torna visível a atmosfera de dogmas e devoções que a figura de Maria representava na religiosidade cristã colonial. De acordo com a tipologia criada por Réau para o estudo iconográfico da Virgem¹⁰⁹, há entre os exemplares de Viamão uma imagem para cada tipo:

¹⁰⁹ RÉAU, Louis. La Vierge. In: *Iconographie de l'art chrétien*. Tomo 2, v. 2. Paris: Press Universitaire de France, 1957, p. 74.

| RÉAU | | VIAMÃO |
|--|--|----------------------------|
| Tipo iconográfico | Invocações | Imagem |
| A Virgem antes do nascimento de Cristo | Imaculada Conceição e Maternidade Virginal | Nossa Senhora da Conceição |
| A Virgem com o Menino | Tipos da Majestade e de Ternura | Nossa Senhora do Parto |
| A Virgem das dores | Virgem da Pietá e das Sete Dores | Nossa Senhora das Dores |
| A Virgem Intercessora | Virgem da Misericórdia e do Rosário | Nossa Senhora do Rosário |

Isto denota que as representações das quatro invocações de Maria presentes na Igreja advêm de uma tradição de culto anterior ao século XVIII, que parece ter se modificado no contexto da América Portuguesa, uma vez que no conjunto de esculturas de Viamão aparecem outras invocações que Réau, em seu estudo, não apresentou. Com isto, o que se destaca são as transformações que as práticas religiosas representativas adquirem ao longo dos séculos, mas que mantêm uma base simbólica da tradição que as originou.

Este tipo de relação iconográfica entre imagens pode ser estendida a outros espaços da igreja. Nos retábulos, a presença de um conjunto de imaginária remete a significados que se estruturaram através da religiosidade dos fiéis que escolheram as devoções a partir de identificação temática com as irmandades ou mesmo com a imagem principal de culto.

O retábulo de Nossa Senhora das Dores constitui um exemplo. Composto da imagem de invocação da Virgem a quem é dedicado, apresenta também as esculturas de Santa Inês, São João Batista e São Caetano. A presença do cordeiro nas imagens de Santa Inês e São João Batista pode referir-se ao sacrifício de vidas, como também ao sacrifício do próprio Cordeiro de Deus, Jesus Cristo. Serem representados jovens, provavelmente, trás à lembrança que Cristo também morreu com pouca idade.¹¹⁰

Já a presença de São Caetano neste retábulo, que por sua prática religiosa fundamentou os Sacramentos e criou a Ordem dos Teatinos que, por sua vez, objetivava a renovação do clero, pode reforçar a idéia do Amor Divino, já que o

¹¹⁰ Esta associação temática surgiu a partir das considerações da pesquisa de Elisete Armando, que são as primeiras produzidas acerca da análise do conjunto iconográfico da imaginária presente nos retábulos.

próprio santo fundou uma confraria com este nome. Através do eixo temático dos sacramentos, é possível estabelecer uma referência quanto a exemplaridade da vida de Maria e dos três santos que compreendem o retábulo. Todos seguiram a Cristo a partir de uma conduta rigorosa, vinculando-se a ele através de práticas sacramentais: São João Batista e o batismo, Santa Inês e a castidade de seu matrimônio com Cristo, Maria e a obediência às vontades divinas e São Caetano, símbolo da vida eclesiástica.

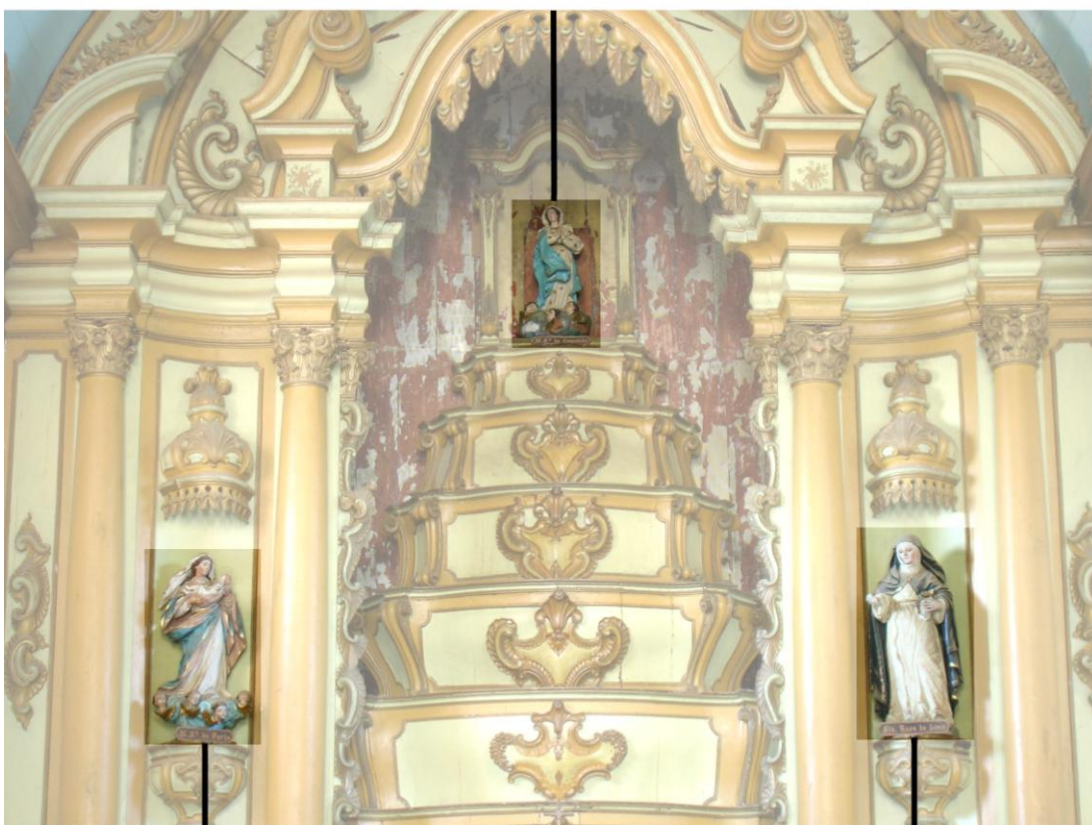
Semelhantes considerações são encontradas no retábulo alusivo a Nossa Senhora do Rosário. Nele, além da imagem da invocação de Virgem, pode-se encontrar uma representação de São Benedito e outra de São Francisco de Paula. A associação que se estabelece entre os dois primeiros enfoca o culto e a devoção africana, já que Nossa Senhora do Rosário era reconhecida pelos negros devido à ação missionária dominicana na África e São Benedito por ser um santo negro, de origem africana. Já, o motivo da presença de São Francisco de Paula no mesmo retábulo talvez resida no fato de sua festa ser celebrada conjugada a de São Benedito (2 e 3 de abril).

Infelizmente, nos demais retábulos, tais perspectivas de associações simbólicas entre as imagens não são tão claras, uma vez que elas não apresentam temas semelhantes em sua iconografia ou porque estão sozinhas no camarim, ladeados por imagens de gesso e, portanto, posteriores ao período colonial. Dessa forma, resta-nos permanecer com as particularidades pelas quais cada imagem se destaca tanto em suas características formais, quanto iconográficas.

3.4. As particularidades de cada imagem

3.4.1. Retábulo-mor, dedicado a Nossa Senhora da Conceição

Nossa Senhora da Conceição
107 x 49 x 36 cm



Nossa Senhora do Parto
111 x 59 x 39 cm

Santa Rosa de Lima
115 x 52 x 32 cm

Ilustração 19 - Disposição das imagens no retábulo-mor. Foto de Márcia Bonnet (2007) e diagrama de João Dalla Rosa Júnior.

3.4.1.1. NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

(107 x 49 x 36 cm)



Ilustração 20 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição. Foto de Cátia Costa, 2003.

A imagem desta invocação de Maria se caracteriza por sua estrutura em talha inteira, na qual se percebe linhas compositivas geométricas e inclinadas. Sua composição representa a Virgem de pé, vestida com túnica, manto e véu, sobre uma nuvem com três querubins. As feições da imagem apresentam uma jovem menina de rosto pequeno que, com suas mãos postas, fita o horizonte com um olhar de pureza. Mesmo com véu e, sobre ele, uma coroa, lhe aparece

parte do cabelo, que se prolonga até os ombros. O manto lhe envolve pelas costas, se projetando a frente pelo ombro direito. Por baixo dele, a túnica lhe cobre os pés, tendo na cintura uma faixa que separa o tronco das pernas.

Segundo a Memória Histórica e Descritiva da Ordem Terceira de São Francisco no Porto, o culto a Nossa Senhora da Conceição em Portugal foi oficializado por Dom João IV em 1640, tornando-a padroeira dos reinos¹¹¹. Assim, percebe-se que na igreja de Viamão foi seguida a tradição religiosa da Colônia, já que é possível encontrar, no Brasil, inúmeros templos dedicados a esta invocação. A ela está relacionado o dogma da Imaculada Conceição: o privilégio de Maria, única descendente de Adão e Eva, ter sido concebida sem pecado. Réau explica que não

¹¹¹ *MEMÓRIA Histórica e Descritiva da Ordem Terceira de S. Francisco*. Porto: Typographia Occidental, 1880, p. 43.

corresponde a concepção de Cristo, mas sim a da própria Virgem, sendo esta fruto de uma concepção passiva. *A Imaculada é a Virgem antes de seu nascimento. Ela foi a escolhida entre os seus antepassados, inclusive Eva, para toda a eternidade.*¹¹²

De acordo com a iconografia desta invocação, as mãos postas e a coroa figuram como atributos de Nossa Senhora da Conceição, além de ser representada sempre jovem. A presença do coroa e de seus traços juvenis configuram um tipo de representação que se baseia no Apocalipse e que, segundo Bonnet, se difundiu desde o século XVI, mas fixando-se a partir do XVIII.¹¹³ Já as mãos postas não são citadas em nenhum relato bíblico, entretanto são visíveis em algumas das primeiras representações da Imaculada nos anos 1500¹¹⁴. A partir destas mesmas referências, a estes atributos também podem ser associados um crescente lunar que, no entanto, não aparece na escultura. Esta ausência não coloca em dúvida a invocação da imagem, uma vez que no cartucho do retábulo-mor pode-se verificar a representação de uma coroa real, o que intensifica a legitimação.

¹¹² RÉAU, Louis. La Vierge. In: *Iconographie de l'art chrétien*. Tomo 2, v. 2. Paris: Press Universitaire de France, 1957. p. 75. Tradução do autor.

¹¹³ BONNET, Márcia C. Leão. *Representações da Imaculada Conceição na Imaginária Missioneira da Banda Oriental: questões iconográficas*. Disponível em <<http://www6.ufrgs.br/artecolonial/pindorama/art2.htm>>. Acesso em: 10 out. 2007.

¹¹⁴ Idem.

3.4.1.2. NOSSA SENHORA DO PARTO

(111 x 59 x 39 cm)



Ilustração 21 – Imagem de Nossa Senhora do Parto. Foto de João Dalla Rosa Júnior, 2007.

Apoiada em uma base poligonal, a imagem apresenta uma jovem de pé sobre uma nuvem com quatro querubins. Ela carrega em suas mãos uma criança vestida que, por sua vez, está com os braços abertos. Seu olhar está fixo na criança que também a olha. O cabelo, coberto por um véu, emoldura seu rosto. O corpo está coberto por uma túnica e, sobre ela, há um manto que a envolve:

preso no braço esquerdo, percorre as costas da imagem, projetando-se em diagonal pelo lado direito e prendendo-se novamente à esquerda na altura da cintura. Além disso, uma das pontas do manto se apresenta como um berço para a criança, envolvendo-a e caindo sobre o braço direito de Maria. Com isto, surgem linhas compositivas mais curvas e sinuosas, estabelecendo um panejamento independente do gestual da figura.

O culto a Virgem do Parto, no período colonial, se estendia também a outras capitanias da colônia, onde irmandades e igrejas foram criadas tendo esta invocação como orago. Entre as esculturas devocionais de Nossa Senhora do Parto que chegaram até nós, a representação da Virgem com o Menino em seus braços corresponde a um modelo iconográfico desta invocação, cuja identificação também pode ser encontrada como Nossa Senhora do Bom Parto ou mesmo Virgem do Parto.

Iconograficamente, esta invocação difere da de Nossa Senhora da Expectação ou do Ó, muita vezes, a ela associadas. Como os próprios nomes sugerem, as duas

invocações aludem ao momento antes do nascimento de Jesus, o que, na imagem de Viamão, não parece ser o foco. A relação de olhares entre a Virgem e seu filho denota uma representação da maternidade de Maria. Entretanto, o dogma da concepção virginal de Cristo emerge secundariamente da invocação de Nossa Senhora do Parto, uma vez que a presença do Menino Jesus enquanto atributo sugere este tema. Assim, mesmo com todas as questões envolvendo a gravidez e o nascimento do Menino, a invocação representa a imagem da Virgem-mãe, um modelo de atitudes e comportamentos para os devotos da Colônia.

3.4.1.3. SANTA ROSA DE LIMA

(115 x 52 x 32 cm)



Ilustração 22 - Imagem de Santa Rosa de Lima. Foto de João Dalla Rosa Júnior, 2007.

Com linhas compositivas mais verticais, a imagem apresenta a figura de uma mulher de pé, vestida de túnica e capa, cujo braço direito está aberto, levemente estendido para frente. Seu braço esquerdo está junto ao corpo, onde, na altura da cintura, estão apoiadas algumas rosas envoltas em tecido que a mão esquerda ajuda a sustentar. Na túnica, pode-se perceber a ligeira

marcação da cintura, devido ao cordão com nós, amarrado nesta parte do corpo, e a leve flexão do joelho esquerdo, que cria linhas convergentes nesta parte do panejamento. As únicas partes visíveis do corpo são as mãos e o rosto, cujos olhos se concentram em algo distante, acompanhando o sentido do braço direito. A cabeça encontra-se envolta por capuz justo que ainda é coberto pelo capuz da capa.

De acordo com a iconografia de Santa Rosa de Lima, as rosas fariam referência a um momento de sua vida. Da mesma forma, as cores da túnica e da capa, em branco e preto, significariam o hábito da Ordem Terceira Dominicana, na qual a santa ingressou ainda em vida. No entanto, a presença de um cingulo como atributo – cordão do hábito da ordem Franciscana que simboliza com seus nós os três votos que aqueles religiosos devem fazer: pobreza, castidade e obediência – desfaz a relação da imagem com a invocação indicada, uma vez que a escultura apresenta um atributo que está entalhado na imagem em oposição à identificação de seu orago pela placa de madeira que é muito posterior a fatura da escultura e que parece se basear na repintura que as imagens sofreram.

A partir disto, pode-se identificar três santas franciscanas que possuem como atributo as rosas: Santa Isabel de Hungria, Santa Isabel de Portugal e Santa Rosa de Viterbo. Em seus dados hagiográficos, todas possuem passagens ou milagres envolvendo rosas que são aludidos em suas representações na forma do atributo. De acordo com o Arcediago Vicente Lopes, citado por Padre Massullo, *além do riquíssimo Altar Mór, se vê no alto do trono a padroeira, e aos lados a Senhora do Parto e Santa Isabel de suma perfeição(...)*¹¹⁵. Esta possibilidade de identificação proposta pelo Arcediago se opõe a outra aproximação iconográfica: Santa Rosa de Viterbo, cujo atributo diferencial é uma cruz que sustenta na mão direita. A imagem de Viamão poderia estar portando esta cruz, uma vez que a projeção de seu braço direito e a expressão da mão deixam em evidencia o encaixe de um objeto. Porém, tanto nos relatos acerca das vidas das santas quanto na iconografia, as informações se confundem e se mesclam, deixando a identificação da imagem em aberto.

¹¹⁵ LOPES , Vicente Zeferino Dias (Arcediago). História Eclesiástica do Rio Grande do Sul, 1891 apud MASSULLO, Luciano da Costa. *História da Paróquia Nossa Senhora da Conceição de Viamão*. Dactiloescrito, p. 7-8.

3.4.2. Retábulo colateral direito, dedicado a Nossa Senhora das Dores

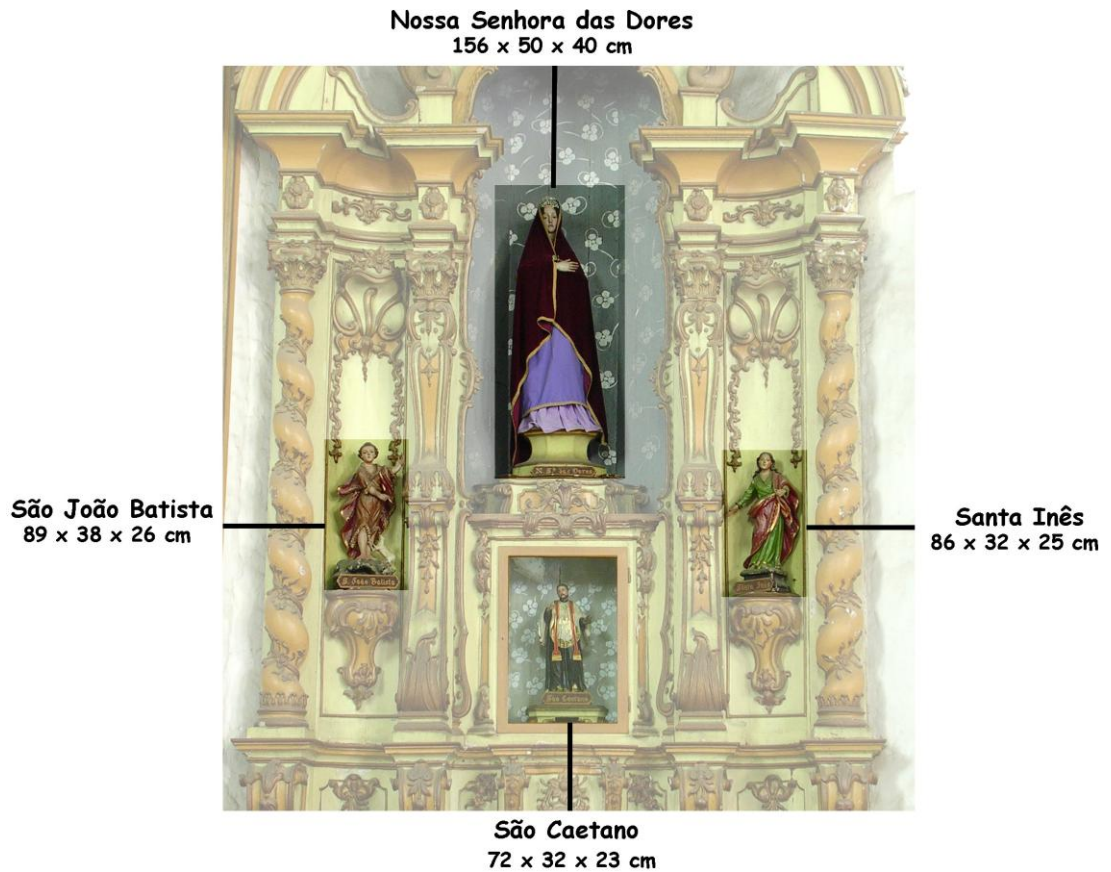


Ilustração 23 - Disposição das Imagens no retábulo colateral direito de Nossa Senhora das Dores.
Foto de Márcia Bonnet e diagrama de João Dalla Rosa Júnior.

3.4.2.1. NOSSA SENHORA DAS DORES

(156 x 50 x 40 cm)



Ilustração 24 - Imagem de Nossa Senhora das Dores. Foto de João Dalla Rosa Júnior, 2007.

Como uma imagem de roca, se destaca do conjunto da imaginária pelas suas dimensões e por suas características específicas. Apresenta vestes em tecido que lhe cobrem a maior parte do corpo, deixando a mostra somente a cabeça e a mão direita. Percebe-se que apresenta também uma peruca de cabelos naturais e que, sobre eles, há uma coroa. A estrutura da imagem se

caracteriza pela verticalidade, sendo, entretanto, cruzada por uma linha horizontal que se forma pelo entrelaçamento dos braços sob o véu bordô. A fisionomia da Virgem assinala um sentimento de angústia e tristeza: os olhos são grandes e a boca, semicircular, confere ao rosto as marcas de expressão de pranto.

Estas características se aproximam da idéia sugerida pelo próprio título da invocação de Nossa Senhora das Dores. De acordo com a iconografia, Maria, na convivência com seu filho, passou por alguns momentos dolorosos que se convencionou denominar como as sete dores da Virgem, a saber: 1) profecia de Simeão ou circuncisão; 2) fuga para o Egito; 3) perda do menino Jesus no templo entre os doutores; 4) o porte da Cruz; 5) a crucificação; 6) a descensão da cruz; 7) o sepultamento¹¹⁶. Assim, nas representações da Virgem das Dores, são geralmente apresentados sete punhais que atravessam o coração de Nossa Senhora, em analogia às sete dores sofridas por ela.

¹¹⁶RÉAU, Louis. La Vierge. In: *Iconographie de l'art chrétien*. Tomo 2, v. 2. Paris: Press Universitaire de France, 1957. p. 108.

Entretanto, na imagem de Viamão, não se encontra nenhuma destas referências. Ao contrário, há uma única espada fixada sobre o manto da Virgem, na altura de seu peito. Em correspondência a este atributo, no cartucho da banqueta do retábulo onde a imagem está localizada, aparece a representação de um coração atravessado por uma espada, e no coroamento do mesmo, um coração trespassado por um único cravo. Esta diferença de atributos, segundo Réau, designaria uma diferença de invocação uma vez que após o sepultamento de Cristo, a Virgem teria permanecido sozinha em sua dor e que por esta razão é chamada, na Espanha, de Nossa Senhora da Soledade, sendo representada de mãos postas, com grossas lágrimas rolando em sua face e com um punhal ou espada trespassando seu peito¹¹⁷. Dessa forma, esta segunda invocação se tornaria mais apropriada à identificação desta imagem.

¹¹⁷ Ibid., p. 108.

3.4.2.2. SANTA INÊS

(86 x 32 x 25 cm)



Ilustração 25 - Imagem de Santa Inês. Foto de João Dalla Rosa Júnior, 2007.

Imagem entalhada em madeira, originalmente policromada e anos depois repintada. Aparece apoiada sobre uma peanha de formato quadrangular em uma base retangular, na parte frontal da base aparece o seu nome. Apresenta-se de pé, com a cabeça erguida seguindo a estrutura da composição que tem uma leve inclinação para a direita. É representada como uma

jovem, vestindo túnica e capa com dobras em movimentos diagonais e ondulações. Sua fisionomia denota serenidade. Não segura nada nas mãos, entretanto sua mão esquerda está entreaberta como se estivesse segurando algum objeto, que poderia ser algum dos seus atributos.

Segundo o estudioso em iconografia cristã Louis Réau, a jovem mártir romana é a primeira santa que foi dotada de atributo (séc. VI)¹¹⁸. Em geral, numa das mãos, traz uma *palma*, símbolo do martírio, ou uma *espada*, instrumento do suplício a que foi submetida, mas também símbolo de justiça e dignidade. Na outra, uma *ovelha*, que simboliza a inocência e que faz alusão ao seu nome – Inês – derivado do adjetivo grego *agné* que significa pura, casta, enquanto os romanos vincularam seu nome ao substantivo latino – *agnus* (cordeiro). O *cordeiro branco* (ou a ovelha) é símbolo de sua pureza e também de sacrifício. Por outro lado, o cordeiro místico do

¹¹⁸ RÉAU Louis. *Iconografia Del arte Cristiano*. 1ª ed. Tomo 2/Vol. 3-4. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1997, p. 111.

apocalipse, símbolo de Cristo, é considerado como noivo celestial de Inês. Em outra representação, pode ser reconhecida também pela *fogueira* acesa cujas chamas se distanciam sem tocá-la¹¹⁹.

Foi uma virgem romana, classificada entre os santos mártires na iconografia cristã. Inês foi martirizada durante perseguições a cristãos, provavelmente no século IV, por querer manter sua castidade, pois havia se entregado ao amor de Cristo, estava comprometida com ele e lhe seria fiel para sempre. É a protetora das jovens, da pureza, das noivas e prometidas em casamento, e dos jardineiros, pois a virgindade era simbolizada como um jardim fechado (*hortus conclusus*).

¹¹⁹ Ibid., p. 111.

3.4.2.3. SÃO JOÃO BATISTA

(89 x 38 x 26 cm)



Ilustração 26 - Imagem de São João Batista. Foto de João Dalla Rosa Júnior, 2007.

A imagem é entalhada em madeira e está pousada sobre uma peanha que alude à forma de uma rocha, sustentada sobre uma base circular. A policromia original da imagem apresenta-se, encoberta por uma repintura posterior. São João Batista foi representado aqui de pé, como um menino, com manto que apresenta movimentos turbulentos. A estrutura da composição é

verticalizante, sendo o braço e a mão esquerda posicionados em elevação acima do ombro, com a mão aberta e a palma voltada para dentro; o braço direito aparece dobrado na altura da cintura, encostado ao corpo com as costas da mão voltadas para fora. O posicionamento de braços e mãos indica que a imagem poderia segurar algum objeto originalmente – agora ausente – que poderia ter sido um *cajado terminado em cruz* ou um *estandarte* com a inscrição *Ecce Agnus Dei* ou ‘Eis o Cordeiro de Deus’, atributos tradicionais desta invocação. Pelo gesto do dedo indicador direito do santo, ele provavelmente estaria portando um estandarte cuja inscrição apontaria com o referido dedo. À sua esquerda, há um cordeirinho branco, representado de pé, com as patas dianteiras levantadas e apoiadas na perna esquerda da imagem do menino.

Outros atributos de São João Batista podem ser ainda: um *livro*, ou uma *concha* (símbolo de batismo). Em outras representações, São João Batista pode aparecer como criança, ao lado de seus pais; com o menino Jesus e a Virgem; ou ainda como um homem barbado, ascético e semi-coberto com pele de animal.

Segundo o relato bíblico, foi precursor de Cristo, de quem era primo, tendo sido filho de Isabel e Zacarias, que o conceberam milagrosamente em idade avançada¹²⁰. Pregava ao povo o batismo para o perdão de pecados, limitando seu batismo a judeus e a prosélitos da religião judaica. Preso e decapitado na prisão, sua cabeça foi entregue numa travessa à Salomé, enteada do Rei Herodes, a pedido de sua mãe que o odiava por ele ter denunciado seu relacionamento adúltero com o rei.¹²¹ É considerado o elo entre o Antigo e o Novo Testamento.

¹²⁰ *Bíblia Sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. 101ª ed. São Paulo: AVE-MARIA, 1996. Lucas 1: 5-25.

¹²¹ *Ibid.*, Marcos 14: 1-12.

3.4.2.4. SÃO CAETANO

(72 x 32 x 23 cm)



Ilustração 27 - Imagem de São Caetano. Foto de Kátia Costa, 2003.

A imagem está apoiada sobre uma penha de forma poligonal e se estrutura a partir de uma base também poligonal. A escultura é toda entalhada em madeira, apresentando a figura de um homem adulto em pé. Ele está de braços abertos, projetando-os a frente de seu corpo. A mão esquerda está aberta enquanto a direita, entreaberta, parece segurar algum atributo. Sua postura é ligeiramente inclinada para a direita. Está vestido com uma túnica preta, casula branca e estola vermelha. Na

casula, há um barrado dourado onde se percebe motivos florais, enquanto nas extremidades da estola, se encontram franjas e cruzes de malta. As manchas que aparecem na parte da frente da casula são resultantes do descascamento da repintura que recobre a policromia original. As das mãos são resultado de fungos.

Seguindo a tradição, suas vestes correspondem ao hábito dos Teatinos. Em 1521, São Caetano (1480-1547), juntamente com três companheiros fundou uma ordem Clérigos Regulares, chamada de *Ordo Regularium Theatinorum*, ou Congregação dos Teatinos (nome que vem do Episcopado de *Teate*

Marrucinatorum)¹²². Em Roma, também fundou a Confraria do Amor Divino em 1523, cujos clérigos se dedicavam a promover a Glória de Deus¹²³.

Em todas as suas ações, a principal finalidade era a renovação do clero, uma vez que a Igreja, naquela época, encontrava-se na crise da Reforma. Assim, instituiu uso freqüente dos Sacramentos, bem como a unção com o Santíssimo Sacramento e a comunhão freqüente¹²⁴.

Nesta imagem, o orago só se torna reconhecível pelo hábito com que foi representado, já que não porta mais nenhum dos seus outros atributos, que poderiam ser: um *lírio* (símbolo da Virgem); um *coração alado*; o *Menino Jesus nos seus braços*¹²⁵ ou apenas com *um livro e uma pena na mão*¹²⁶. (CUNHA, 1993, p.117). No entanto, pelo posicionamento dos braços e das mãos, poderia originalmente estar segurando algum destes.

¹²² *San Cayetano*. Disponível em <http://www.corazones.org/santos/cayetano.htm>. Acesso em: 10 out. 2007.

¹²³ *Idem*.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ RÉAU, *op. cit.*, p. 290.

¹²⁶ CUNHA, Maria José Assunção da. *Iconografia Cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993, p. 117.

3.4.3. Retábulo colateral esquerdo, dedicado a Nossa Senhora do Rosário

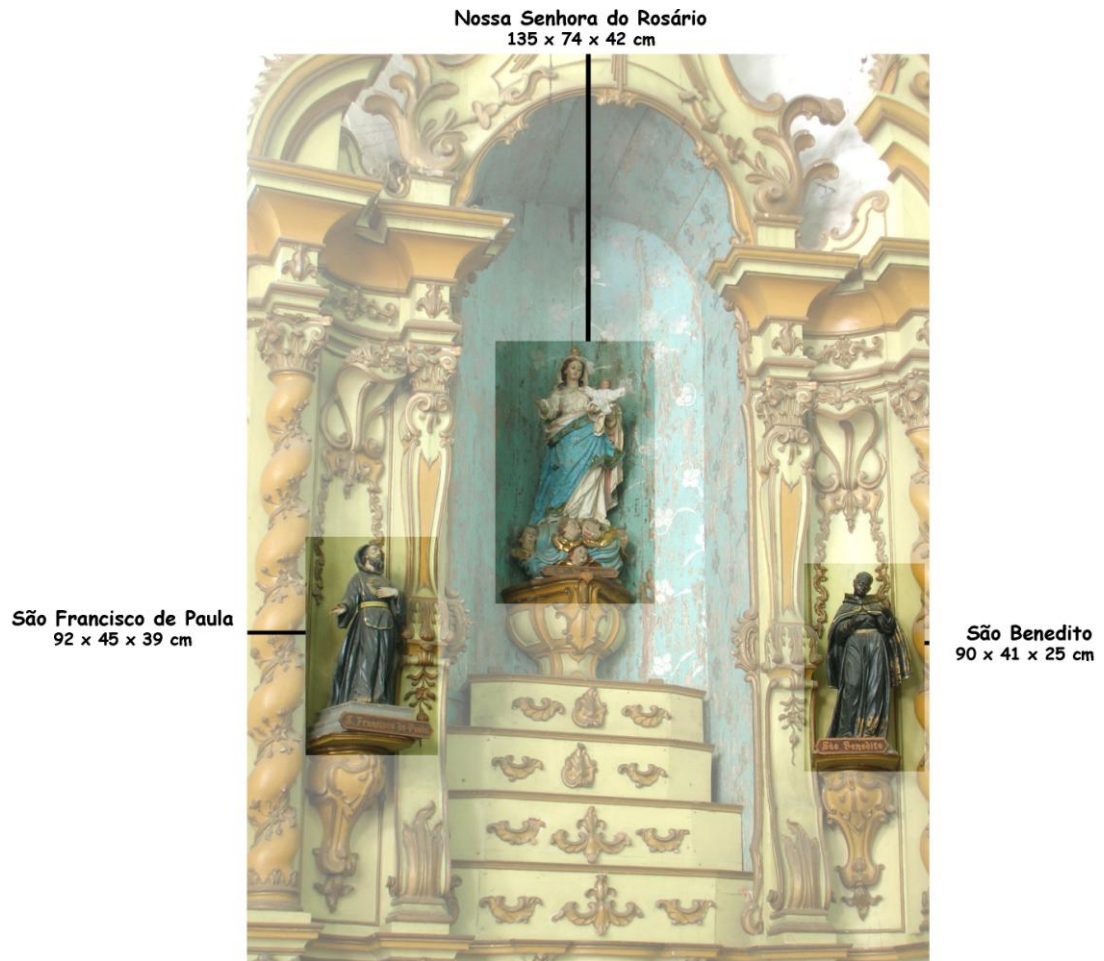


Ilustração 28 - Disposição das imagens no retábulo colateral esquerdo de Nossa Senhora do Rosário. Foto de Márcia Bonnet (2007) e diagrama de João Dalla Rosa Júnior.

3.4.3.1. NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

(1,34 x 49 x 36 cm)



Ilustração 29 - Imagem de Nossa Senhora do Rosário. Foto de João Dalla Rosa Júnior, 2007.

A imagem, entalhada em madeira, possui uma base retangular sobre a qual se estrutura. Encontramos em sua composição uma série de linhas diagonais, presentes principalmente no panejamento de suas vestes, e linhas sinuosas, concentradas na representação da nuvem sobre a qual se apóia a Virgem e onde estão entalhados cinco querubins. Nossa Senhora

está representada com feições joviais, vestindo túnica branca, coberta por seu manto azul. Em seu braço esquerdo, repousa o menino Jesus vestido, cujos braços também estão abertos.

Este gestual é característico das representações de Nossa Senhora do Rosário. O menino Jesus, bem como a nuvem e os querubins fazem parte dos atributos relacionados a elas. Todos são associados ao rosário que nomeia e diferencia a invocação das demais. Embora haja discordâncias em relação à origem da invocação, este atributo foi divulgado pelos dominicanos, responsáveis também, pela disseminação da invocação¹²⁷. O rosário é composto por cento e cinquenta contas que sinalizam as sequências de dez ave-marias que se intercalam com cada um dos quinze padre-nossos que o fiel reza em devoção à Virgem.

¹²⁷ RÉAU, Louis. La Vierge. In: *Iconographie de l'art chrétien*. Tomo 2, v. 2. Paris: Press Universitaire de France, 1957, p. 76.

Observando a imagem, podemos perceber que o rosário não está representado, uma vez que no braço direito de Nossa Senhora há um terço. Entretanto, isto não significa que a imagem, em um determinado momento, não tenha contado com o atributo que lhe corresponderia.

Como já foi explanado, as imagens desta igreja, com o passar dos anos, sofreram algumas alterações que lhe foram impostas e, com isto, perderam-se as características originais de suas composições. Como indício pode-se observar o braço direito projetado a frente indicando que sua mão poderia estar segurando o rosário, assim como o menino também representado com seu braço aberto. Este arranjo corresponderia a uma composição utilizada em muitas das representações da invocação ao longo do período colonial: o rosário estaria formando um triângulo cujos vértices da base se localizariam um na mão da Virgem e outro na do menino, sendo o terceiro, pendendo para baixo, o ponto final do atributo que se finaliza com uma pequena cruz.

3.4.3.2. SÃO BENEDITO

(90 x 41 x 25 cm)



Ilustração 30 - Imagem de São Benedito. Foto de João Dalla Rosa Júnior, 2007.

A imagem foi entalhada em madeira tendo recebido originalmente tratamento de policromia e douramento, atualmente recobertos por repintura posterior. A imagem aparece pousada sobre um pedestal retangular. Segue uma linha de composição verticalizante, onde a cabeça foi representada levemente inclinada para a esquerda. Algumas das características desta

representação são: feições joviais; cor da pele negra; cabelos bem curtos, pretos e encaracolados.

São Benedito de Palermo, o Negro, é um santo de invocação franciscana na iconografia cristã. Nesta representação, o santo está vestido de hábito franciscano, atualmente repintado na cor preta, mas cujo desgaste em algumas áreas revela o efeito estofado da policromia original. O panejamento parece pesado, com pregas verticais ascendentes, apresentando franzido à cintura causado pelo cingulo. Seus pés estão calçados com sandálias. A imagem está dentro dos padrões de representação tradicionais.

O posicionamento de braços e mãos indica que a imagem deveria estar portando um objeto como parte dos seus atributos. Poderia trazer uma representação do Menino Jesus nos braços, sobre um manto. Em algumas das suas representações, o santo aparece segurando uma toalha ou pano de prato numa das mãos, ou um avental com flores; ou ainda, um crucifixo e um coração em chamas de onde jorram sete gotas de sangue, simbolizando as sete virtudes. Também pode ser representado

segurando um ramalhete de flores, recebendo então a denominação de São Benedito das Flores¹²⁸.

São Benedito era um monge franciscano, descendente de negros etíopes, nascido no ano 1524, em São Filadelfo, na Sicília, sendo por isso, conhecido também como São Benedito de São Filadelfo, o Preto. Era eremita e ingressou na Ordem Franciscana como irmão leigo, tendo vivido no convento de Santa Maria de Jesus, em Palermo, onde trabalhou como cozinheiro. Sua festa é celebrada em 3 de abril ou 13 de maio.¹²⁹

¹²⁸ CUNHA, *Op. Cit.*, p. 81

¹²⁹ *Idem.*

3.4.3.3. SÃO FRANCISCO DE PAULA

(92 x 45 x 39 cm)



Ilustração 31 - Imagem de São Francisco de Paula. Foto de João Dalla Rosa Júnior, 2007.

Imagem entalhada em madeira, originalmente policromada e dourada, que sofreu posteriormente uma repintura. Esta última apresenta sinais de desgaste na palma da mão direita. A imagem está apoiada sobre uma base quadrangular. A estrutura da composição é verticalizante, apresentando a cabeça levemente inclinada para trás e o olhar fixo para o alto. Está representado como

um adulto barbado; embora, na maioria das outras representações seja um ancião com barba longa. Traja o hábito da Ordem dos Mínimos, repintado na cor preta, provido de um escapulário curto, terminado em forma de meio círculo, e um cordão duplo e dourado preso à cintura. Sobre o escapulário, à altura do peito, está representado o símbolo do Santo, que é um sol dourado, tendo no centro a palavra *charitas*, também em dourado. A cabeça aparece coberta pelo capuz, integrante da vestimenta, e os pés descalços.

A invocação da imagem pode ser identificada pelo hábito, um dos seus principais atributos. Um outro atributo identificador seria a presença do cajado de peregrino, que não aparece nesta representação e não há indícios seguros de que o portava originalmente.

São Francisco de Paula nasceu em 1416 em Paola, Calábria, tendo vivido como eremita em Nápoles. Foi canonizado em 1519 pelo Papa Leão X, por solicitação de Francisco I, rei da França. Suas sandálias, o manto sobre o qual

atravessara o estreito de Messina e o escapulário com o qual o arcanjo Gabriel o trajou se conservavam como relíquias no convento que fundou em 1465 em Paola. Ele criou a Ordem dos Mínimos franciscanos ou irmãos menores reformados. Este grupo se diferenciava das outras ordens franciscanas pelo superlativo de modéstia. Aos três votos convencionais da ordem franciscana – castidade, obediência e pobreza – se somou o da humildade. Assim, estes quatro votos passaram a ser chamados de votos de São Francisco de Paula. Seu principal santuário em Roma era o convento franciscano dos mínimos da Trindade dos Montes¹³⁰.

¹³⁰ RÉAU, *Op. cit.*, p.565.

3.4.4. Retábulo lateral direito, dedicado a São Miguel Arcanjo

São Miguel
112 x 38 x x33 cm

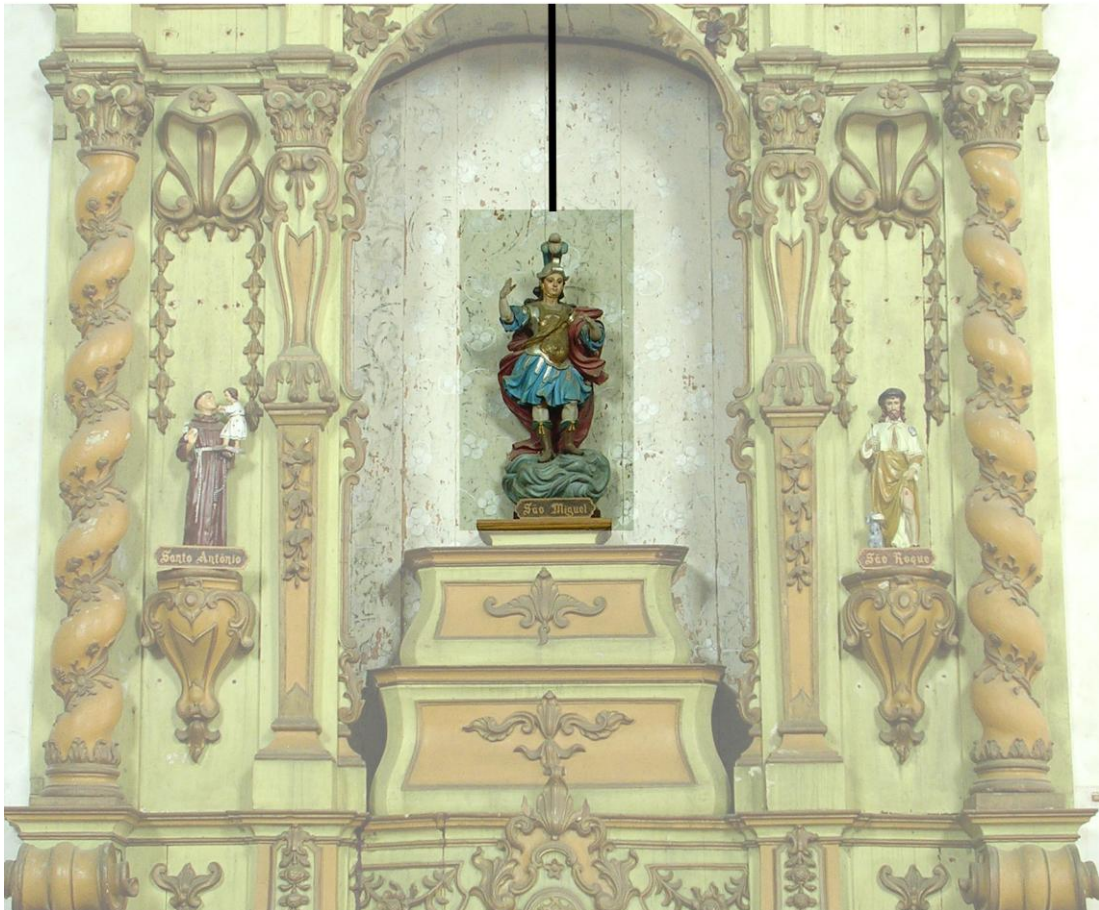


Ilustração 32- Disposição das imagens no retábulo lateral direito de São Miguel. Foto de Márcia Bonnet (2007) e diagrama de João Dalla Rosa Júnior.

3.4.4.1. SÃO MIGUEL ARCANJO

(112 x 38 x 33 cm)



Ilustração 33 - Imagem de São Miguel Arcanjo. Foto de João Dalla Rosa Júnior, 2007.

Imagem em madeira entalhada, originalmente policromada e dourada, e atualmente repintada. A imagem fica apoiada numa penha em forma de nuvem sobre uma base retangular. São Miguel Arcanjo é representado como um jovem de pé, seguindo uma estrutura de composição vertical. Traz na cabeça um capacete prateado, onde aparece na parte posterior uma

plumagem, atualmente pintada nas cores azul e branca e seus cabelos atingem a altura dos ombros. Sua fisionomia é de serenidade. Veste uma armadura de estilo romano e na couraça prateada há um grande brasão floral dourado. Um manto vermelho lhe atravessa diagonalmente as costas, pendendo do ombro e chegando à cintura, e calça botas. Todos estes elementos o caracterizam como guerreiro. É muitas vezes representado como um jovem alado, embora não apareça com asas nesta representação.

O posicionamento de braços e mãos indica que estava originalmente segurando um objeto como parte dos seus atributos. Há pouco tempo atrás ainda segurava uma balança na mão esquerda, que foi roubada. Embora não haja qualquer evidência de que a peça seria um dos atributos originais da imagem, é provável que realmente trouxesse uma balança naquela mão. Já na mão esquerda é possível que trouxesse uma lança, ou um estandarte com a inscrição latina *Qui ut Deo* (Aquele como Deus), ou ainda, uma espada. Segundo estudo divulgado por Fátima Justiniano,

no site do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais, em algumas outras representações o santo aparece segurando com as duas mãos a lança na garganta do dragão, que está a seus pés. O tipo iconográfico do anjo pisando o dragão era bastante típico somente em algumas regiões do Brasil.¹³¹

No Brasil colonial, o culto a São Miguel Arcanjo sempre foi muito grande e forte, pois na função de condutor dos mortos (psicopompo), oferecia aos fiéis a possibilidade da vida eterna no Paraíso, este é um fato constatado pela grande quantidade de irmandades de São Miguel e Almas por aqui instaladas desde as primeiras vilas. Sua importância no contexto colonial é atestada pelas muitas capelas dos cemitérios que lhe são dedicadas e pelas muitas confrarias instituídas que levavam o nome de São Miguel e Almas. Ele é considerado o anjo da morte e com este título ele preside o Juízo Final.

¹³¹ JUSTINIANO, Fátima. As esculturas de São Miguel Arcanjo no Rio de Janeiro Setecentista In: *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte, CEIB, n.1, 2001, p. 65-73.

3.4.5. Retábulo Lateral Esquerdo, dedicado ao Divino Espírito Santo

Divino Espírito Santo
95 x 52 x 33 cm



Ilustração 34 - Disposição das imagens no retábulo lateral direito do Divino Espírito Santo. Foto de Márcia Bonnet (2007) e diagrama de João Dalla Rosa Júnior.

3.4.5.1. DIVINO ESPÍRITO SANTO

(95 x 52 x 33 cm)



Ilustração 35 - Representação do Divino Espírito Santo. Foto de Kátia Costa, 2003.

A representação do Divino Espírito Santo se caracteriza pela composição de uma haste de madeira, semelhante a uma custódia, sobre a qual repousa um resplendor em cujo centro aparece a figura de uma pomba. A haste se apoia em uma base ornada que se prolonga até o resplendor, que compõe a parte superior da imagem. Em seu centro se encontra uma pomba afixada, com sua cabeça, asas e patas viradas para frente. Entre a base e o círculo, a haste vai se tornando mais delgada

para cima, apresentando duas divisões marcadas por um estreitamento das formas curvas. Com exceção do círculo, que é rodeado por raios, toda a extensão da representação é composta por formas sinuosas que são decoradas com motivos auriculares e volutas, além de pequenos motivos fitomórficos que finalizam as divisões da haste. Mesmo através da espessa repintura dourada, pode-se perceber as reentrâncias da talha que criam volumes nas aurículas e volutas, contribuindo para a impressão de movimento que as linhas sinuosas permitem. Neste mesmo sentido, a representação da pomba também se caracteriza por apresentar linhas curvas, principalmente nas asas o que intensifica a anatomia do animal, destacando-se da composição também pela repintura na cor branca.

Segundo a tradição católica, o Divino Espírito Santo compreende uma das três pessoas que formam a Santíssima Trindade. Juntamente ao Pai e ao Filho, está presente em diversas representações pictóricas que cobrem alguns forros e painéis de

igrejas coloniais. Entretanto, desassociado da Trindade, aparece como orago de irmandades e igrejas, ou mesmo presente em retábulos, nos quais se encontram algumas imagens seguindo este tipo de representação escultórica.

De acordo com a iconografia cristã tradicional, a utilização da imagem de uma pomba para a representação do Espírito Santo advém de uma passagem relativa ao batismo de Cristo que consta na Bíblia: *Depois que Jesus foi batizado, saiu logo da água. Eis que os céus se abriram e viu descer sobre ele, em forma de pomba, o Espírito Santo.*¹³² Assim, se pode constatar, que embora a haste desempenhe uma papel ornamental na composição da imagem, sua função é sustentar a representação do Espírito Santo, indicando o movimento de descensão a que o símbolo alude, que muitas vezes, é reforçado pelo posicionamento do próprio animal.

¹³² *Bíblia Sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. 101ª ed. São Paulo: AVE-MARIA, 1996, Mateus 3: 16.

3.4.6. Retábulo lateral direito, dedicado a Santa Bárbara

Santa Bárbara
69 x 45 x 26 cm

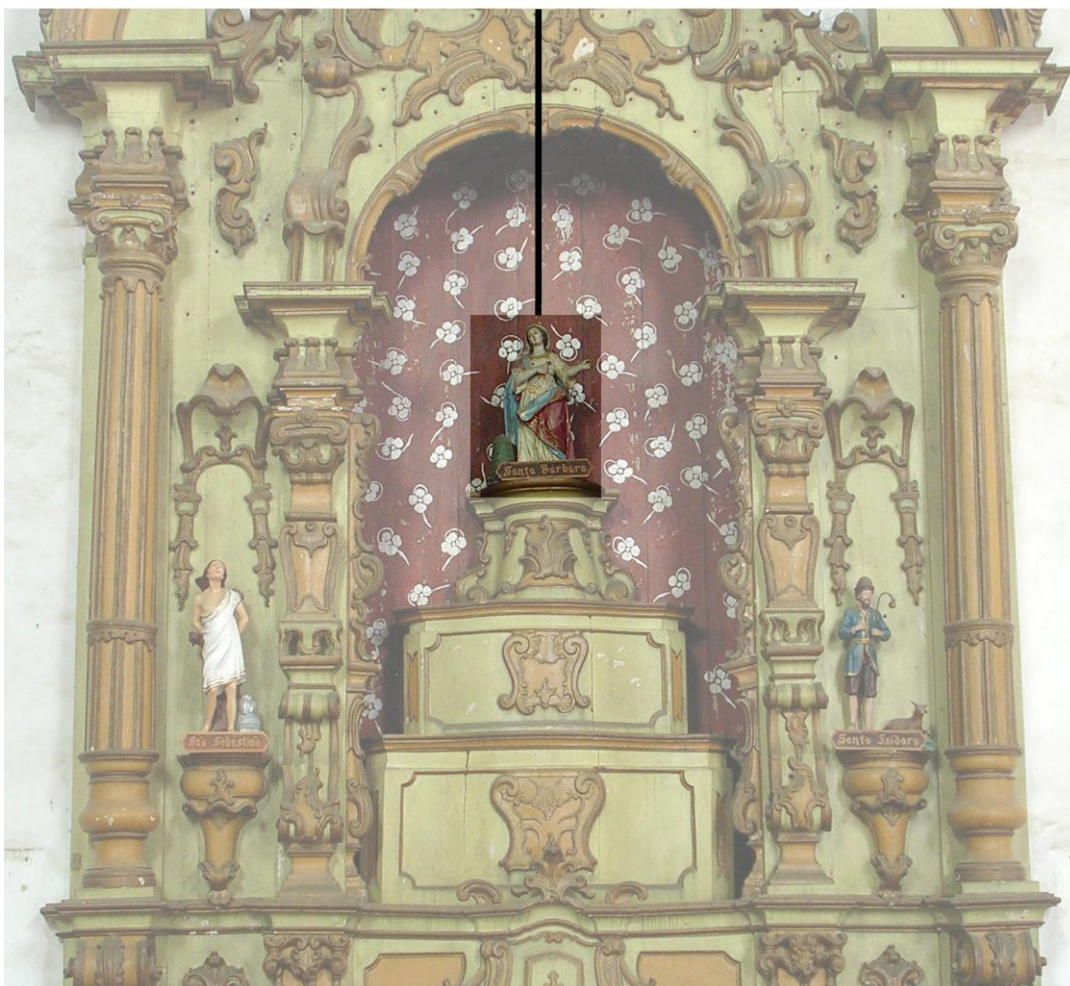


Ilustração 36 - Disposição das imagens no retábulo lateral direito de Santa Bárbara. Foto de Márcia Bonnet (2007) e diagrama de João Dalla Rosa Júnior.

3.4.6.1. SANTA BÁRBARA

(69 x 45 x 26 cm)



Ilustração 37 - Imagem de Santa Bárbara. Foto de João Dalla Rosa Júnior, 2007.

A imagem é entalhada em madeira, policromada e dourada, entretanto, atualmente, exibe repintura. Aparece aqui representada de pé, sobre uma base retangular. Tendendo à verticalidade em sua composição, expressa sofrimento em sua fisionomia. Foi representada vestindo túnica e dalmática branca, e um pesado manto posicionado diagonalmente em seu corpo. Um véu branco

cobre a parte posterior da sua cabeça. O braço direito está dobrado à frente do corpo e a palma da mão está pousada sobre o lado esquerdo do peito. A posição do braço esquerdo e a palma da mão entreaberta apresenta a possibilidade de que estivesse segurando algum objeto.

Do lado direito da imagem há um outro atributo, uma pequena torre em formato cilíndrico. Nas representações iconográficas tradicionais, a santa tem um diadema e traz, numa das mãos, um cálice, e, na outra, uma palma (símbolo do martírio). Ao seu lado aparece uma torre com três janelas, simbolizando devoção à Santíssima Trindade.

Segundo Réau, autor do livro *Iconografia del Arte Cristiano*, Santa Bárbara se caracteriza por numerosos atributos que lhe pertencem exclusivamente, permitindo que seja reconhecida facilmente. *A torre com três janelas* é o atributo que aparece mais constantemente, sendo quase obrigatória sua presença. Às vezes a torre reduzida é só um simples ornamento aplicado como uma insígnia no seu diadema ou toucado. É representada também com outros atributos: *uma pena de pavão*, como

símbolo de ressurreição e de imortalidade; *um cálice com uma hóstia dentro*, que indica ser ela uma defensora da morte repentina sem comunhão; *um canhão* ou *uma bala de canhão*, indicando que a santa é protetora dos artilheiros.¹³³

Segundo a hagiografia cristã, por ser muito bela, Santa Bárbara ficou presa numa torre por ordem do pai, para que ninguém, na ausência dele, a pretendesse por esposa. Tornando-se cristã, a moça mandou abrir uma terceira janela na torre, para simbolizar a Santíssima Trindade diante de si. Por ser cristã, foi denunciada pelo pai e condenada à morte. O próprio pai decepou-lhe a cabeça, em seguida um raio o matou. Em algumas localidades das Minas Colonial, foi padroeira dos mineradores.¹³⁴

¹³³ RÉAU, *Op. Cit.*, p. 173-175.

¹³⁴ CUNHA, *Op. Cit.*, p103.

3.4.7. Capela do Senhor dos Passos

Cristo com a cruz nas costas
180 x 115 x 137 cm



Ilustração 38 - Disposição das imagens no retábulo da capela lateral do Senhor dos Passos. Foto de Márcia Bonnet, 2007, e diagrama de João Dalla Rosa Júnior.

3.4.7.1. SENHOR DOS PASSOS

(170 X 90 X 150 cm)



Ilustração 39 - Imagem do Senhor com a Cruz nas Costas. Foto de Cíntia Bohmgahren, 2007.

A imagem está localizada no nicho central do retábulo principal, alusivo ao Senhor dos Passos, da capela contígua na lateral do evangelho da igreja.

Entalhada em madeira, é uma imagem de vestir, representando uma figura masculina, ajoelhada.

Ela está apoiada sobre o joelho esquerdo e a perna direita flexionada em 45 graus, com parte do pé direito a mostra e o esquerdo para trás, ambos descalços. Em posição frontal, a cabeça acompanha a inclinação do corpo para a esquerda, estando levemente projetada para baixo. Apresenta uma pintura de cor vermelha imitando escorridos de sangue na testa. O rosto é ovalado e os olhos estão semicerrados. A barba e o bigode são escuros, tendo sido pintados na imagem. Possui uma túnica em tecido roxo escuro, com barra dourada nas bordas. Além disso, apresenta um cingulo feito com fios metálicos e um resplendor em prata. Sobre o ombro esquerdo, com auxílio das mãos, carrega uma cruz de madeira, de cor verde. De acordo com os registros da 12ª Superintendência Regional do IPHAN, a escultura data do séc. XVIII.¹³⁵

A composição da imagem apoiando o joelho esquerdo no chão, com uma inclinação dorsal levemente para frente e para o lado esquerdo, caracteriza as

¹³⁵ Fichas de Inventário da Imaginária da Igreja Matriz de Viamão localizadas na 12ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

imagens que representam Cristo com a Cruz às Costas, invocação à subida ao Calvário. Essa cena foi muito representada, principalmente devido à devoção instituída e difundida pelos franciscanos que haviam recebido a guarda dos Santos Lugares. Desta forma, nota-se uma grande desproporção entre as cenas mencionadas nos Evangelhos e a imensa quantidade de representações do episódio. Além disso, se instituiu a tradição da visitação aos lugares por onde Jesus passou e se desenvolve uma série de personagens e fatos que se tornariam parte dessa passagem.

4. CONCLUSÃO

Durante os três séculos de colonização, a América Portuguesa produziu diversas representações culturais que estavam inseridas naquele contexto e que, nele, mantinham as suas funções. Entre estas representações, estava compreendida a imaginária sacra, que atravessou séculos até chegar aos nossos dias, tornando-se, hoje, registro de um tempo. Dessa forma, através delas, tentou-se escrever um fragmento da história.

As imagens religiosas coloniais foram fruto de um contexto específico: nasceram de uma hibridação cultural a partir da aclimatação de uma prática religiosa européia e de suas transformações às particularidades do território da colônia. Neste sentido, expandiram-se em proporção às ações colonizadoras, aportando em diversos pontos da costa brasileira, adentrando ao oeste do continente Americano e, algumas vezes, invadindo terras que não lhes eram atribuídas. Nos percursos costa, centro e sul, a produção de esculturas devocionais gerou um sistema de fabricação bastante característico que produziu diferenças regionais, criando um decoro formal e iconográfico próprio e lhe conferindo distinção até mesmo da produção da Coroa.

O culto à imagem religiosa estava circunscrito às práticas católicas da época. Portanto, a sua produção em terras de além-mar seguia preceitos tanto das decisões das esferas mais altas da igreja, através dos Concílios, quanto das administrações internas, como os Bispos e as ordens religiosas. A imaginária estava relacionada ao caráter persuasivo que a ela era atribuído, uma vez que o contexto religioso das Reformas demandava uma busca de novos fiéis para a Igreja Católica. Deles se esperava uma postura de devoção ao cristianismo e, para tanto, às representações eram destinadas à função de suscitar o comportamento desejado. Entretanto, com os avanços técnicos na fabricação das esculturas, principalmente, através de mecanismos e materiais que compunham efeitos de imitação de objetos reais, além das circunstâncias coloniais de formação e instrução dos fiéis, as imagens foram apropriadas de outros significados. O santo se tornou íntimo do fiel, recebendo, dessa forma, cuidados que extrapolavam àqueles delimitados pela igreja. Ou seja, pode-se dizer que a prática de devoção da imagem na América Portuguesa persuadiu, atingindo um nível diferente daquele que se esperava.

No contexto do Continente de São Pedro, mais especificamente de Viamão, não se pode dizer que foi diferente. A imaginária religiosa desceu ao sul da Colônia e trouxe consigo todas as características que já lhe tinham sido conferidas nas outras regiões dos domínios da Coroa. No entanto, devido à formação do território do atual Rio Grande do Sul – compreendido nas movimentações de fronteiras do período colonial – as imagens que estão na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição apresentam particularidades quando comparadas ao restante da produção colonial. Enquanto o século XVIII se tornou sinônimo das escolas regionais na fabricação da imaginária, Viamão traz a possibilidade de uma localidade que não produziu imagens, mas as importou. Com isto, advém a idéia de uma circulação interna na Colônia em que produtos e bens percorriam regiões diferentes de acordo com as produções e mercados regionais. As características formais e iconográficas do grupo de esculturas correspondem ao decoro colonial, mas, no conjunto, cada imagem salienta especificidades que remetem a diferentes procedências.

Acredito, assim, que nesta consideração resida uma das contribuições deste estudo. Ao propor a pesquisa da imaginária da matriz de Viamão, busquei contextualizar um patrimônio que, talvez, nunca tenha tido uma abordagem mais ampla. Na primeira parte do texto, quis proporcionar um panorama geral da imaginária devocional na América Portuguesa. A partir dele, então, compreender as imagens de Viamão no contexto colonial. Acho que esta meta foi alcançada e, portanto, considero a missão cumprida.

Quando iniciei a tarefa, estava consciente dos percalços que poderia encontrar. Mas, tenho que afirmar que não foram tantos. Pesquisar a imaginária de Viamão, na verdade, fez emergir outras questões que ainda merecem mais atenção. A relação deste patrimônio com os outros remanescentes do período colonial do Rio Grande do Sul, bem como, a caracterização do conjunto artístico colonial do estado são temas ainda a ser explorados. Isto é, o assunto não se esgotou, pois este nunca foi o objetivo. Entretanto, penso, que deixa claro a sua relevância. Através do exposto, é possível perceber que outras abordagens podem ser estabelecidas para uma melhor compreensão da arte colonial, tanto na América Portuguesa como um todo, quanto nas suas especificidades regionais, no caso, Viamão do Rio Grande de São Pedro.

Dessa forma, espero que novas pesquisas surjam, reverberando as contribuições deste estudo.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G. C.. A “retórica” e a arte barroca. In: *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 33-39.

_____. A Europa das capitais. In: *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 46-185.

Bíblia Sagrada. Tradução do Centro Bíblico Católico. 101ª ed. São Paulo: AVE-MARIA, 1996.

Britannica Online Encyclopedia. Disponível em <http://www.britannica.com>.

BOHMGAREN, Cíntia. A Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição e o núcleo urbano de Viamão, 1741-2007. Inédito.

BONNET, Márcia Cristina Leão. *Entre o Artífício e a Arte: Pintores e Entalhadores no Rio de Janeiro Setecentista*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, no prelo.

_____. Representações da Imaculada Conceição na Imaginária Missioneira da Banda Oriental: questões iconográficas. Disponível em <http://www6.ufrgs.br/artecolonial/pindorama/art2.htm>>. Acesso em: 10 out. 2007.

_____. Rompendo laços: o Estilo Joanino nas capitanias da Bahia, Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro. In: *Revista Ohun*, ano 3, n. 3, set. 2007, p. 181. Disponível em <http://www.revistaohun.ufba.br/PDFs/artigo9.pdf>, acessado em 29/07/2008 às 11h e 31 min.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Cultura Barroca e manifestações do Rococó nas Gerais*. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. Cosac & Naify, 1999.

COELHO, Beatriz (Org.). *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005.

COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil. *Revista do IPHAN*. Vol. 5. Rio de Janeiro: MEC, 1941.

CUNHA, Maria José Assunção da. *Iconografia Cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra: berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

_____. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: EDUSP, 1979.

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos e Devoção: o culto às imagens. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte, CEIB, n.º. 3, p.11-22, 2006.

Fichas de Inventário da Imaginária da Igreja Matriz de Viamão, 12ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

FORMAN, Vera Regina Lemos. Dois Mestres Imaginários do Rio de Janeiro Setecentista: Simão da Cunha e Pedro da Cunha. In: *Gávea: Revista de História de Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro n. 7 (dez. 1989), p. 129-145.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HISTÓRIA Ilustrada do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Já Editores, 1998.

JUSTINIANO, Fátima. As esculturas de São Miguel Arcanjo no Rio de Janeiro Setecentista: *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte, CEIB, n.1, p. 65-73, 2001.

KÜHN, Fábio. *Breve História do Rio Grande do Sul*. Porto alegre: Leitura XXI, 2007.

_____. *Gente da Fronteira: Família, Sociedade e Poder no sul da América Portuguesa – século XVIII*. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2006.

_____. *Gente de Fronteira: sociedade e família no sul da América Portuguesa – século XVIII*. In: *Capítulos de história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

MASSULLO, Luciano da Costa. *História da Paróquia Nossa Senhora da Conceição de Viamão*. Texto dactiloescrito.

MEMÓRIA Histórica e Descriptiva da Ordem Terceira de S. Francisco. Porto: Typographia Occidental, 1880.

Concilio Ecumênico de Trento. Disponível em:

<http://www.montfort.org.br/index.php?secao=documentos&subsecao=concilios&artigo=trento&lang=bra>. Acessado em 06/08/2008 às 15h 02min.

MORESI, Claudina Maria Dutra. Materiais usados na decoração de esculturas em madeira policromada no período colonial em Minas Gerais. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n.º1, p. 115-119, 2001.

MOTT, Luiz. Cotidiano e Vivência Religiosa: entre a capela e o calundu. In: *História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. Org Laura de Mello e Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 156-220.

MUSEU de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Catálogo. Salvador: UFBA, 2001.

OLIVERIA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura Colonial Brasileira: um estudo preliminar. *Barroco*, nº. 13, p. 7-44, 1984/1985.

PRADO, Fabrício Pereira. Entre a Colônia do Sacramento e o Rio Grande de São Pedro: a conquista do sul. In: *A Colônia do Sacramento: o extremo sul da América Portuguesa no século XVIII*. Porto Alegre: F.P. Prado, 2002.

QUITES, Maria Regina Emery. Imagem de Vestir: Revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. Campinas: UNICAMP, 2006. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

____. Imaginária Processional: classificação e tipos de articulações. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte, nº. 1, p. 129-134, 2001.

RAMOS, Adriano Reis. Aspectos Estilísticos da Estatuária Religiosa no século XVIII em Minas Gerais. *Barroco*, n. 17, p. 193-207, 1993/96.

RAMOS, Orlando. Escultura Sacra Brasileira: o século XVI e as primeiras imagens. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte, CEIB, nº. 3, p. 205-215, 2006.

RÉAU Louis. *Iconografia Del arte Cristiano*. 1ª ed. Tomo 2/Vol. 3-4. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1997.

____. La Vierge. In: *Iconographie de l'art chrétien*. Tomo 2, v. 2. Paris: Press Universitaire de France, 1957, p. 53-151.

San Cayetano. Disponível em: <http://www.corazones.org/santos/cayetano.htm>.

VIANFAS, Ronaldo. *Brasil de todos os santos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

WEISZ, Suely de Godoy. Introdução a um Estudo da Imaginária Setecentista Carioca. In: *Gávea: Revista de História de Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro n. 7 (dez. 1989), p. 107-127.