



Universidade Federal do Espírito Santo

Centro de Artes

*Programa de Pós-graduação em Artes - Curso de
Mestrado em Artes – PPGA - UFES*



GRITOS E SUSSURROS

A Retabilística Barroca em São João de Itaboraí

Contribuição ao estudo iconológico dos retábulos e imagens

da Matriz de São João de Itaboraí – RJ

Luiz Marcello Gomes Ribeiro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e História da Arte.

Linha: Patrimônio e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Pôrto Ribeiro

Vitória – Espírito Santo

Julho – 2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

R484g Ribeiro, Luiz Marcello Gomes, 1967-
 Gritos e sussurros : a retabílica barroca em São João de
 Itaboraí : contribuição ao estudo iconológico dos retábulos e
 imagens da matriz de São João de Itaboraí – RJ / Luiz Marcello
 Gomes Ribeiro. – 2012.
 332 f. : il.

 Orientador: Nelson Pôrto Ribeiro.
 Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
 Espírito Santo, Centro de Artes.

 1. Arte barroca. 2. Retábulos. 3. Patrimônio. 4. Ídolos e
 imagens. 5. Itaboraí (RJ). I. Ribeiro, Nelson Pôrto. II.
 Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
 Título.

CDU: 7



Universidade Federal do Espírito Santo

Centro de Artes

*Programa de Pós-graduação em Artes - Curso de
Mestrado em Artes – PPGA - UFES*



Membros da Comissão Julgadora da Dissertação de Mestrado de Luiz Marcello Gomes Ribeiro, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, em ___/___/_____.

Comissão julgadora:

Prof. Dr. Nelson Pôrto Ribeiro – Orientador - CAR-UFES

Almerinda da Silva Lopes - Convidada – PPGA – UFES

Angela Maria Grandó Bezerra - Convidada – PPGA - UFES

Maria Beatriz de Mello e Souza – Convidada – IFCS – UFRJ

AGRADECIMENTO

À grande Força da natureza que, por diferentes veículos, nos impelem a crescer, sempre;

à memória de meus pais, Marilena Gomes Ribeiro e Emilio dos Santos Ribeiro, pelo exemplo constante, pela cumplicidade, pelos caminhos tortuosos que me fazem refletir sobre a vida, pelo carinho, pela amizade e amor incondicionais, pelos valores que orientaram meu crescimento e minha identidade, por acreditarem em mim; à minha esposa Flávia Letícia, fonte constante do exercício do amor, paciência e convivência; ao meu querido e amado filho Rafael Ribeiro, que me ajuda no resgate de meu universo infantil redescobrando a vida a cada dia. Por vocês e para vocês sempre;

à querida amiga e companheira de profissão, Roberta Guariento, pela amizade, apoio, incentivo e por ter me acompanhado na “síndrome do mestrado”. Obrigado pelos bons momentos, pela compreensão e pelas risadas, por vezes nervosas;

à boa amiga e “guru” profissional, Marilza Barboza, pela amizade, crédito, apoio e incentivo quando da chegada ao ES em novo desafio profissional;

à nova amiga, professora Nancy Rabelo pela generosidade e especial ajuda no enriquecimento bibliográfico da temática da imaginaria religiosa, assim como pela acolhida no abraço de sua família;

aos meu orientador, Prof. Dr. Nelson Pôrto Ribeiro, pela condução, aceitação e crédito à minha proposta;

à UNESCO e Estação História pelo apoio e crédito no desenvolvimento do Projeto Tenda da Memória – Itaboraí, meu primeiro contato com a comunidade em 2008 e descoberta de tão valioso patrimônio;

à CAPES, por parte do apoio financeiro; à UFES e ao PPGA, em especial à Prof^ª. Dr^ª. Angela Grando, pelo apoio institucional e pelas oportunidades; aos colegas, por nossas trocas constantes, aos colaboradores e parceiros desse projeto, pela disponibilidade com que se dispuseram a repassar seus conhecimentos, pelas reflexões, incentivo, auxílio e reconhecimento;

Por fim, a todos que de forma direta ou indireta contribuíram para a realização desse projeto. Meu mais profundo respeito e minha imensa gratidão.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu filho Rafael, razão da minha vida.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	2
INTRODUÇÃO	7
Situação geográfica e conjuntura histórica.....	7
Origens	8
São João de Itaboraí	11
A cidade de Itaboraí: Formação e transformação de sua paisagem cultural	13
Origens da forma urbana em Itaboraí.....	21
A Villa e sua Sede	25
1. O RETÁBULO ATRAVÉS DOS TEMPOS.....	33
1.1. O retábulo conceitualmente;.....	33
1.2. A geometria dos retábulos;.....	35
1.3. Usos e funções;.....	36
1.4. Tematizações;.....	42
1.5. Técnicas e materiais;	46
1.6. A morfologia do retábulo luso-brasileiro	49
1.7. A perda da função ritualística.....	55
2. A RETABILÍSTICA BARROCA EM SÃO JOÃO DE ITABORAÍ	64
2.1. Questões de tempo e estilo	67
2.2. Os retábulos.....	73
2.2.1. Retábulo do Senhor Bom Jesus da Cana Verde com Nossa Senhora das Dores	76
2.2.2. O retábulo de Sant´ana Mestra	77
2.2.3. O retábulo de São Miguel e Almas	78
2.2.4. O retábulo de Nossa Senhora da Conceição.....	79
2.2.5. O retábulo de Santa Terezinha	81
2.2.6. O retábulo de Santo Antonio.....	82
2.3. A talha retabular em São João de Itaboraí.....	84
2.3.1. Análise compositiva, plástica e iconográfica	88
2.3.1.1. Das formas.....	88
2.3.1.2. Das ornamentações e iconografia.....	97
2.3.1.2.1. Motivos fitomórficos	99
2.3.1.2.2. Motivos organicistas	101
2.3.1.2.3. Motivos antropomórficos	104

2.4.	O acervo de imaginária sacra.....	106
2.4.1.	Delimitação cronológica e contextualização histórica.....	107
2.4.2.	A participação das ordens regulares na ocupação do território e desenvolvimento da região em São João de Itaboraí.....	116
2.4.3.	Os Jesuítas.....	119
2.4.4.	Os Franciscanos.....	121
2.4.5.	As oficinas conventuais e escolas de imagens sacras.....	124
2.4.6.	As escolas leigas regionais do século XVIII.....	125
2.4.7.	A imaginária religiosa no Rio de Janeiro.....	125
2.4.8.	A imaginária retabular em São João de Itaboraí.....	126
2.4.8.1.	Leituras iconográficas e iconológicas.....	133
2.4.8.1.1.	São João Batista.....	133
2.4.8.1.2.	São Francisco de Assis.....	142
2.4.8.1.3.	São Gonçalo do Amarante ou Domingos de Gusmão.....	149
2.4.8.1.4.	Bom Jesus da Cana Verde - <i>Ecce Homo</i>	157
2.4.8.1.5.	Nossa Senhora das Dores - <i>Mater Dolorosa</i>	162
2.4.8.1.6.	Sant`Anna Mestra.....	167
2.4.8.1.7.	Santo Antônio.....	175
2.4.8.1.8.	São Miguel e Almas.....	182
2.4.8.1.9.	Santa Cecília.....	189
2.4.8.1.10.	Nossa Senhora da Conceição.....	197
2.4.8.1.11.	Santa Luzia (Lucia de Siracusa).....	208
2.4.8.1.12.	Santo Antônio (Orago).....	219
2.4.8.1.13.	Senhor dos Passos e Senhor Morto.....	224
2.4.8.1.14.	Nossa Senhora das Dores (guardada em depósito);.....	239
3.	LEITURAS ICONOLÓGICAS.....	243
3.1.	Traçados ordenadores, proporções harmônicas e o número de ouro.....	248
3.2.	Modelos referenciais.....	251
3.3.	Geometria simbólica em São João de Itaboraí.....	256
3.3.1.	Simbolismo e arquitetura.....	256
3.3.2.	Simbolismo espacial em São João de Itaboraí.....	259
3.3.3.	Geometria e simbolismo.....	266
3.3.4.	Análise geométrica.....	268
3.3.4.1.	Escala diatônica e simbolismo.....	277

3.3.5.	Análise simbólica	281
4.	O RESTABELECIMENTO DA UNIDADE ARTÍSTICA	287
4.1.	Conceitos.....	287
4.1.1.	Liturgia e arte	287
4.1.2.	Estética e história	290
4.2.	Atualidade religiosa e uso ritualístico	292
4.2.1.	Princípios orientadores da arte que serve a Liturgia.	292
4.2.2.	Diretrizes.	293
4.2.3.	Capela mor/Presbitério e Altar.	294
4.2.3.1.	O Altar.....	295
4.2.3.2.	. A Mesa da Palavra.....	297
4.2.3.3.	. A Cadeira da Presidência	298
4.2.3.4.	. Considerações/Estudo	298
4.2.4.	Conjunto retabulístico/Estudo.....	300
5.	CONCLUSÃO	309
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	314

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – A cidade de São Sebastião e a baía do Rio de Janeiro (como então denominavam a Guanabara) quase ao iniciar do século XVII. Este mapa de Luiz Teixeira, cartógrafo real, é o primeiro que se conhece feito pelos portugueses: é de 1573-1578. O desenho original pertence ao Códice Quinhentista (folha 17) da Biblioteca da Ajuda de Lisboa. Nesta representação pode-se observar o registro dos principais rios que adentravam o Recôncavo da Guanabara.

Ilustração 2 – Ruínas do Convento Franciscano de São Boaventura e torre da Igreja de Santo Antonio. Remanescentes da extinta vila de Santo Antônio de Sá. Foto: Geraldo Falcão - Acervo Comperj – Rio de Janeiro

Ilustração 3 – Planta da vila de Santo Antonio de Sá em 1838 por major Rivierre - “Inventário dos bens culturais do município de Itaboraí. Rio de Janeiro: FUNDREM, 1982.

Ilustração 4 – Aspecto geral do largo da matriz de São João de Itaboraí, atual Praça Marechal Floriano. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

Ilustração 5 – Aspecto geral da Sede da Fazenda dos Duques, atual município de Tanguá. A Casa Grande foi erguida em terras de sesmarias, pertencentes ao alferes Henrique Duque Estrada, em 1670, sendo uma das maiores sedes de engenhos da região. O estado atual é de ruína e abandono. Foto de Luzia Quadros – 1990 – Acervo do Centro de Memória Fluminense da UFF.

Ilustração 6 – Perspectiva artística para o projeto do Comperj – Itaboraí – Em: www.forumcomperj.com.br/spic/galeria/comperj3.jpg.

Ilustração 7 – Visão geral do distrito Sede de Itaboraí. Acervo do Motoclube de Itaboraí - 2006.

Ilustração 8 – Implantação geral do Centro Histórico de Itaboraí. Em: Sítios históricos e conjuntos urbanos de monumentos nacionais: Sudeste e Sul. Brasília: Ministério da Cultura, Programa Monumenta , 2005.

Ilustrações 9, 10 e 11 – Aspectos gerais da Travessa Espírito Santo e sua extensão formando o perímetro da Praça. – Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustrações 12, 13 e 14 – Aspectos gerais da *consultado em 16/02/2011*. Praça Marechal Floriano. Disponível em *Google street view*; consultado em 16/02/2011.

Ilustrações 15, 16 e 17 – Aspectos gerais da Praça Marechal Floriano. Disponível em *Google street view*; consultado em 16/02/2011.

Ilustração 18 – Aspecto geral do largo da Matriz em São João de Itaborahy. Gravura a buril, publicada em Almanach Agrícola Fluminense 1898. Disponível em: Inventário de Bens Culturais do Município de Itaboraí. FUNDREM. 1982.

Ilustração 19 – Visão geral do Centro Histórico de Itaboraí. Acervo do Motoclube de Itaboraí - 2006.

Ilustrações 20, 21 e 22 – Itaboraí – 1920 – Fotos de Augusto Malta - Acervo Centro Fluminense de Memória – UFF.

Ilustração 23 – Praça Marechal Floriano. Publicado no Álbum do Centenário da Independência do Brasil - 1922. - Estado do Rio de Janeiro. Acervo do Museu do Ingá. Niterói.

Ilustrações 24 e 25 – Casa da Governadoria ou Solar do Visconde de Itaboraí. Atual Prefeitura Municipal. O mesmo imóvel, publicado no Álbum do Centenário da Independência do Brasil - 1922. - Estado do Rio de Janeiro. Acervo do Museu do Ingá. Niterói e Foto de Charles Renã – Acervo pessoal do autor - 2006.

Ilustração 26 – Casa da Família Torres – Casa de Cultura Heloisa Alberto Torres. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História - 2008.

Ilustrações 27 e 28 – Teatro Municipal João Caetano. Publicado no Álbum do Centenário da Independência do Brasil - 1922. - Estado do Rio de Janeiro. Acervo do Museu do Ingá. Niterói. O imóvel reconstruído na década de 1980. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2009.

Ilustração 29 – Sede da SEMEC – Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

Ilustração 30 – Igreja do Senhor do Bonfim. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

Ilustração 31 – Casa de Câmara e Cadeia, atual Câmara Municipal. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

Ilustrações 32 e 33 - Aspectos externo e interno da Igreja Matriz de São João de Itaboraí. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História - 2008 e Foto de Paul Stile - Acervo do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro – 1956.

Ilustrações 34, 35 e 36 – Retábulos do Lado do Evangelho. Fotos de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

Ilustrações 37, 38 e 39 – Retábulos do Lado da Epístola. Fotos de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História - 2008.

Ilustração 40 – Nave central e Capela mor da Igreja de Santo Agostinho da Graça - Santarém - Século XIV. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal. 2010.

Ilustração 41 – Retábulo mor (gótico) da Sé Velha de Coimbra - Século XV-XVI. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 42 – Porta Férrea. Acesso às Escolas da Universidade de Coimbra. Século XVI-XVII. Estrutura Arquitetônica, inspiração dos retábulos maneiristas. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 43 - Retábulo da Igreja de Santa Maria de Belém - Mosteiro dos Jerônimos -

Lisboa - Século XVI. Painéis de Lourenço de Salzedo. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustrações 44 e 45 - Relicários no Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça - Séculos XVI-XVII e Retábulo Relicários das Santas Mártires - Igreja de São Roque - Lisboa - Século XVI. - Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 46 - Retábulo Relicários dos Santos Mártires - Catedral Basílica de Salvador - Séculos XVI-XVII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2011.

Ilustração 47 - Retábulo Presépio - Igreja de São Roque - Lisboa - Século XVII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 48 - Retábulo Nossa Senhora da Fé - Sacristia da Catedral Basílica de Salvador - Século XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2011.

Ilustração 49 - Retábulo mor da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães - Braga Séculos XVII-XVIII e Retábulo mor da Igreja Abacial de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento - Rio de Janeiro - Século XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 50 - Retábulo da Capela do Santíssimo da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Matriz de Caminha - Século XVII e Retábulo da Capela do Santíssimo da Igreja Abacial de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento - Rio de Janeiro - Século XVIII. Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 51 - Retábulo da Capela do Santíssimo da Igreja de São Roque - Lisboa - Século XVII-XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustrações 52 e 53 - Retábulos do Santíssimo Sacramento da Igreja do Bom Jesus - Braga - Século XVIII-XIX e Altar mor da Igreja do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé do Rio de Janeiro - Século XIX. Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustrações 54 e 55 - Retábulos da Capela da Irmandade do Senhor dos Passos na Igreja de Santa Maria de Belém do Mosteiro dos Jerônimos - Lisboa - Século XVII e Altar mor da Igreja de Nossa Senhora do Terço e Senhor dos Passos do Rio de Janeiro - Século XIX. Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 56 - Tarja do arremate superior do retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo da antiga Sé - Brasão da Ordem do Carmo - Rio de Janeiro - Século XIX. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 57 - “Retábulo da capela-mor da Catedral da Cidade do Pará”. Autor/Criador: Landi, Antônio José - Século XVIII - nanquim, p&b e aquarela - Dimensões do original: 32,5 x 19,5 cm - Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira - Biblioteca Nacional - Brasil

Ilustração 58 - Maquete do Retábulo e Capela de São João Batista - Século XVIII - Museu São Roque - Santa Casa de Misericórdia de Lisboa. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal. 2010.

Ilustração 59 - 1ª tipologia - Retábulo mor da Igreja de São Lourenço dos Índios - Niterói/RJ - século XVII. Foto de Alessandro Viana - Acervo TIBA - 2009.

Ilustrações 60 e 61 - 1ª tipologia - Retábulos da Igreja de Santo Ignácio do Colégio dos Jesuítas do Morro do Castelo (demolido), localizados na Igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso – Rio de Janeiro/RJ - século XVII. Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2009.

Ilustração 62 - 2ª tipologia - Retábulo do Senhor dos Martírios - Sacristia da Igreja Abacial de Nossa Senhora de Montserrat – Mosteiro de São Bento – Rio de Janeiro/RJ – século XVII. Imagem disponível em <http://brasilartesciclopedias.com.br/nacional/primeira.html> consultado em 25/09/2010.

Ilustração 63 - 2ª tipologia - Retábulo mor e colaterais da Igreja Conventual de Santo Antonio – Rio de Janeiro/RJ – século XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2009.

Ilustração 64 - 3ª tipologia - Retábulo mor da Igreja de São Francisco da Penitência – Rio de Janeiro/RJ – século XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 65 - 3ª tipologia - retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Iguazu – Duque de Caxias/RJ século XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 66 - 4ª tipologia - retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Antiga Sé – Rio de Janeiro/RJ - século XVIII-XIX. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 67 - 4ª tipologia - Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores – Rio de Janeiro/RJ - século XVIII-XIX. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 68 - 4ª tipologia - Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro – Rio de Janeiro/RJ - século XVIII-XIX. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Ilustração 69 - Linha do tempo esquemática na retabulística barroca luso-brasileira

Ilustração do autor - 2010.

Ilustração 70 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Aspecto geral da nave com retábulos - Foto: Studio Arte Digital - 2008

Ilustração 71 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulos do lado do evangelho. Séc. XVII-XVIII. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

Ilustração 72 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulos do lado da epístola. Séc. XVIII. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

Ilustração 73 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Detalhes do retábulo de Sant'Anna Mestra; colunas torças e arquivolta espiralada. Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo Estação História - 2008.

Ilustrações 74 e 75 - Respectivamente Igreja de São Francisco do Porto/Portugal. Foto de Marcello Ribeiro - 2010 e Retábulo lateral da Igreja de Nª Srª. do Pilar do Iguazu – Duque de Caxias/RJ Foto do acervo da Camara Municipal de Duque de Caxias. Disponível em <http://www.cmdc.rj.gov.br/>. Consultada em 31/05/2010.

Ilustração 76 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ - Retábulo 1 - Senhor Bom Jesus da Cana Verde. Atualmente ocupa posto frontal, em nível inferior, uma imagem de roca de Nossa Senhora das Dores. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 77 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulo 2 - Sant´Ana Mestra. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 78 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulo 3 - São Miguel e Almas. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 79 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulo 4 - de Nossa Senhora da Conceição. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 80 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulo 5 - Santa Terezinha do Menino Jesus. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 81- Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulo 6 - Santo Antonio. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 82 e 83 - Esquemas para caracterização dos retábulos de 2ª e 4ª tipologias, conforme Lucio Costa, baseado nos retábulos 3 e 4 - São Miguel e Almas e Nossa Senhora da Conceição em São João de Itaboraí -. Desenho do autor. 2011.

Ilustrações 84 e 85- Registro fotográfico anterior a obra que removeu a mesa e base dos retábulos. Nas fotos os Retábulos 1 e 5 - Nossa Senhora do Rosário e Santa Cecília em meados do século XX. Fotos de Paul Stile - Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro - 1956.

Ilustração 86 - Esquema para caracterização do tipo de talha em madeira presente nos retábulos “estilo nacional“ português conforme observação de Germain Bazin. Em marrom o núcleo inicial do século XVII com as colunas torsas e a talha mais plana. Em amarelo a talha “gorda”, com folhas de acanto volumosas, típica no século XVIII, em complemento da volta externa. -. Desenho do autor. 2011.

Ilustração 87 - Pormenor da talha do núcleo inicial (séc. XVII) dos retábulos do “estilo nacional” português em São João de Itaboraí. Os motivos eucarísticos se desenvolvem sobre a parte mais externa da coluna torsa, com pouco volume; ao contrário do padrão posterior, onde os ornamentos se desenvolvem no “cavado” da coluna, criando um volume adicionado. Essa segunda solução foi mais desenvolvida no estilo joanino da 3ª tipologia e mesmo no rococó, 4ª tipologia, onde a coluna “berniniana” ainda se fazia presente. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal. 2010

Ilustração 88 - Pormenor da talha da volta externa da talha (séc. XVIII) dos retábulos do “estilo nacional” português em São João de Itaboraí Os ornatos são volumosos e se desenvolvem para fora do plano dos quadros conforme o padrão encontrado no estilo joanino da 3ª tipologia. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal. 2010.

Ilustração 89 - Pormenor da talha nos ornatos do terço inferior do fuste das colunas dos retábulos “novo estilo” ou rococó em São João de Itaboraí (séc. XVIII). Os ornatos, de formas melífluas, são bastante elaborados, no entanto suas ocorrências são mais pontuais na

disposição sobre o retábulo. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal. 2010.

Ilustração 90 - Esquema para retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Nomenclatura das partes componentes. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 91 - Esquema para retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Forma Essencial. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 92 - Esquema para retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Linhas principais e forças atuantes. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 93 - Esquema para retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Partes da composição. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 94 - Esquema para retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Planos da composição. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 95 – Retábulo mor e retábulos do arco cruzeiro da igreja do Convento de Santo Antonio do Rio de Janeiro - Século XVII. Foto do autor, 2009.

Ilustração 96 - Esquema para retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição, São João de Itaboraí - Nomenclatura das partes componentes. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 97 - Esquema para retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição, São João de Itaboraí - Partes da composição. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 98 - Esquema para retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição, São João de Itaboraí - Linhas principais. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 99 - Esquema para retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição, São João de Itaboraí - Movimento e forças atuantes. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 100 - Esquema para retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição, São João de Itaboraí - Planos da composição. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 101 - Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Saúde do Rio de Janeiro - Século XVIII-XIX. Foto de Jorge Astorga, 2010.

Ilustração 102 - Pormenor da talha com motivos fitomórficos: Palmas, Pingentes e Festões. Retábulo 2 - Sant’Anna Mestra. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 103 - Pormenor da talha com motivos organicistas: Rocailles, Conchas de vieira e Conchas univalves. Retábulo 2 - Sant’Anna Mestra. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 104 - Pormenor da talha com motivos antropomórficos: Anjo adorador anteriormente existentes no Retábulo 5 - Santa Terezinha. Foto Paul Stile - Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro - 1956.

Ilustrações 105 e 106 – Igrejas de Nossa Senhora da Conceição (Santuário de Jesus Crucificado), Porto das Caixas. 2º Distrito e São Barnabé, Itambi. 3º Distrito de Itaboraí – Marcos da presença jesuítica no recôncavo da Guanabara no século XVII. Fotos de Vitor Savino. Acervo pessoal. 2008.

Ilustração 107 – Imagem de São Barnabé (Igreja de São Barnabé), Itambi. 3º Distrito de Itaboraí. Presença jesuítica no recôncavo da Guanabara no século XVII. Fotos de Adilson Figueiredo. Acervo pessoal. 2008.

Ilustração 108 – Ruínas do Convento Franciscano de Macacu (São Boaventura de Casserebu) Século XVII. Porto das Caixas. 2º Distrito de Itaboraí – Marco da presença franciscana no Recôncavo da Guanabara. Foto de Geraldo Falcão. Acervo Banco de Imagens Petrobrás/Comperj. 2007.

Ilustração 109 – Cristo Crucificado. Século XVII. Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Santuário de Jesus Crucificado). Porto das Caixas. 2º Distrito de Itaboraí. Marco da presença franciscana no recôncavo da Guanabara. Foto do acervo do Pe. Luiz Antônio Mascarelli.

Ilustração 110 - São João Batista de Itaboraí. RJ. Século XVIII – Orago no Retábulo mor. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 111 - São João Batista de Itaboraí. RJ. Século XVIII – Compleição facial. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 112 - São João Batista de Itaboraí. RJ. Século XVIII – Linhas de força visuais das vestes e panejamento. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 113 - São João Batista de Itaboraí. RJ. Século XVIII – Pormenor do atributo: Cordeiro. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 114, 115 e 116 - São João Batista de Itaboraí. RJ. Século XVIII – Pormenores do estofamento das vestes do santo – *sgraffito* em *rigatino*; *pastiglio e sgraffito* com pontilhismo e linhas circulares; e motivos fitomórficos *meneaux feuilles* no manto vermelho. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 117 e 118 – Santo Onofre, escultura de José de Almeida. Acervo do Museu de Arte Antiga de Lisboa. (2ª metade do Século XVIII). Foto do acervo do museu disponível em <http://www.matriznet.imc-ip.pt>. Arquivo consultado em 28/12/2011. Pormenor do Tríptico do Espírito Santo na capela de São João Batista na igreja de São Roque de Lisboa. (século XVIII) Foto de João Norton de Matos. Acervo pessoal. 2009.

Ilustração 119 - São Francisco de Assis. Século XVIII – Devoção auxiliar no Retábulo mor. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 120 - São Francisco de Assis. Século XVIII – Pormenor dos atributos crânio e crucifixo. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 121 - São Francisco de Assis. Século XVIII – Linhas de força principais da composição. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 122 e 123 - São Francisco de Assis. Século XVIII – Pormenores da compleição facial e do hábito levantado revelando os pés descalços. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 124, 125 e 126 – São Francisco Penitente nos acervos da igreja de São Francisco de Assis em Magé; Museu de Tiradentes em Paraíba do Sul e igreja de Nossa senhora do Rosário e São Benedito dos Pretos em Paraty. Século XVIII. Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em < <http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 30/11/2011.

Ilustração 127 - São Gonçalo do Amarante (?). Século XVIII – Devoção auxiliar no Retábulo mor. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 128 - São Gonçalo do Amarante. Século XIX – Orago no Retábulo mor da Matriz de São Gonçalo/RJ. Foto do Fernando da Silva Oliveira. Acervo do Inepac - 2008

Ilustração 129 - Imagens de São Gonçalo do Amarante: da esq. para dir.: Século XVI - Capela do Hospital São Gonçalo (antiga Santa Casa de Misericórdia) de Amarante. Portugal; Século XVIII/XIX - Igreja Abacial de Nossa Senhora de Monteserrat do Mosteiro de São Bento. Rio de Janeiro; e Século XVIII - Museu de Arte Sacra da UFBA - Salvador - Bahia. Fotos disponíveis através de motor de buscas da internet. Arquivos consultados entre agosto e setembro de 2011.

Ilustração 130 - São Domingos de Gusmão. Século XVIII – Devoção auxiliar no Retábulo mor. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 131 - São Domingos de Gusmão. Século XVIII – Pormenor do atributo do livro. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 132 - São Domingos de Gusmão. Século XVIII – Linhas de força principais da composição. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 133 e 134 - São Domingos de Gusmão. Século XVIII – Pormenores do semblante e do caimento do hábito. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 135 e 136 – São Domingos de Gusmão nos acervos da Capela Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Cabo Frio (Século XVII) e Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Angra dos Reis. (Século XVIII). Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 137 – Senhor Bom Jesus da Cana Verde. Século XVIII-XIX. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 138 e 139 – Senhor Bom Jesus da Cana Verde. Século XVIII-XIX. Compleição facial e pormenor das mãos. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 140 e 141 – São Antônio nos acervos da Igreja de São Benedito e da Igreja de São Francisco de Assis. Século XIX. Campos dos Goytacazes. Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em < <http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 05/12/2011.

Ilustração 142 - Nossa Senhora das Dores. Século XVIII – Imagem de procissão ou devoção auxiliar no retábulo do Senhor Bom Jesus da Cana Verde. Foto de Jorge Astorga. Acervo Pessoal - 2008.

Ilustração 143 - Nossa Senhora das Dores. Século XVIII. Imagem de roca. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 144 e 145 - Nossa Senhora das Dores. Século XVIII. Imagem de roca. Pormenor do rosto e mãos postas sobre a espada. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008 e Nancy Rabelo. Acervo pessoal - 2006.

Ilustrações 146, 147 e 148 - Nossa Senhora das Dores. Século XVIII. Imagem de roca. Pormenores do estado de conservação. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 149, 150, 151 e 152 – Nossa Senhora das Dores nos acervos das igrejas de Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba em Magé, Ordem Terceira do Carmo de Angra dos Reis, Catedral do Santíssimo Salvador em Campos dos Goytacazes, Capela Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Cabo Frio. Fotos de Flávio Santos de Paula (Angra) e Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em < <http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 05/12/2011.

Ilustração 153 – Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Imagem de Orago ou devoção auxiliar em retábulo da matriz de São João de Itaboraí. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 154 – Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Pormenor de visualização do livro, atributo específico. Fotos de Nancy Rabelo. Acervo pessoal - 2006.

Ilustração 155 - Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Linhas de força principais da composição. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 156 – Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Pormenor do espaldar da cadeira. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 157 e 158 – Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Comparação do “toucado” do cabelo da Virgem Maria na escultura do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Desterro no Rio de Janeiro. Fotos de Flávio Santos de Paula - 2008.

Ilustrações 159 e 160 – Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Comparação do espaldar do trono na escultura do acervo do Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis - Igreja N. S. da Lapa e Boa Morte. Fotos de Flávio Santos de Paula - 2008.

Ilustração 161 - Santo Antônio. Século XVIII – Devoção auxiliar no retábulo de São Miguel e Almas. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 162 - Santo Antônio. Século XVIII – Devoção auxiliar no retábulo de São Miguel e Almas. Foto de Autor desconhecido. Acervo do Arquivo Central do IPHAN – Seção Rio de Janeiro – 1956 (?).

Ilustrações 163 e 164 - Santo Antônio. Século XVIII – Compleição facial em dois momentos. Fotos: autor desconhecido - 1956(?) Arquivo Central do IPHAN e Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 165 – Santo Antônio, escultura de vulto no acervo do Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio. Século XVII. Foto do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 166 - São Miguel e Almas. RJ. Século XVIII – Orago em retábulo na Matriz de São João de Itaboraá. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 167 - São Miguel e Almas. Século XVIII – Compleição facial. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 168 - São Miguel. Século XVIII – Linhas de força visuais das vestes e atributo. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 169 - San Michele Arcangelo, 1635 - Guido Reni (Bologna, 1575 - 1642). Óleo sobre tela; 2,95 x 2,02 m. Roma, *Chiesa di Santa Maria Immacolata Concezione*. Foto: Propriedade do Ministero Dell'interno. Disponível na Internet em: http://www.interno.it/mininterno/export/sites/default/it/sezioni/sala_stampa/speciali/100_anni_Viminale/San_Michele.html. Arquivo consultado em: 17/01/2012.

Ilustrações 170, 171 e 172 – São Miguel nos acervos da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição de Angra dos Reis (século. XIX), Museu de Arte Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro (século XVIII) e Museu Tiradentes de Paraíba do Sul (século XVIII). Fotos de Flávio Santos de Paula e do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em < <http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 17/01/2012.

Ilustração 173 – Procissão do Desponsórios de Nossa Senhora em Porto das Caixas. São João de Itaboraá, 2º decênio do século XX. Revista O Malho de 27/01/1912.

Ilustração 174 – Santa Cecília. Século XIX. Imagem de vestir. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 175 - Santa Cecília. Século XIX. Imagem de vestir. Pormenor do rosto e expressão de apreensão. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 176 e 177 - Santa Cecília. Século XIX. Imagem de vestir. Pormenor do dedo médio quebrado, atributo amarrado com fita e base da harpa com perdas no entalhe. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 178 – Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Orago de Retábulo. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 179 e 180 – Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Pormenor do rosto e dos *tronos* angélicos. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 181 – Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Pormenor dos tecidos das vestes. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 182 – Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Compleição facial. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 183 - Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Linhas de força visuais das vestes e panejamento. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 184 - Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII. RJ. Século XVIII – Pormenor dos *tronos* angélicos. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 185, 186 e 187 - Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Pormenores do estofamento das vestes – *sgraffito* em motivos vegetalistas *franco-orientales* com diferentes cores e pontilhismo nas áreas verdes. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 188 - Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Pormenores do estofamento das vestes – punção nas mangas da bata de Nossa Senhora. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 189, 190, 191 e 192 – Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII. Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Rio Bonito; Igreja N. S. da Lapa e Boa Morte - Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis; Seminário Diocesano Nossa Senhora do Amor Divino - Petrópolis e Capela Nossa Senhora da Conceição do Soberbo – Teresópolis. Fotos do acervo do Inepac – 2008/2009.

Ilustração 193 – “Retábulo de Mártires” em São João de Itaboraí. Imagens de Santa Luzia - século XVIII; Santa Cecília século XIX e Santa Bárbara (devoção desaparecida atualmente) - século XVIII(?). Foto Paul Stile. (1956) Acervo do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro.

Ilustração 194 – Santa Luzia. Século XVIII – Imagem de Orago ou devoção auxiliar em retábulo da matriz de São João de Itaboraí. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 195 - Santa Luzia. Século XVIII – Compleição facial. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 196 - Santa Luzia. Século XVIII-XIX – Linhas de força principais da composição. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac -

Ilustrações 197, 198 e 199 - Luzia. Século XVIII-XIX – Pormenores do estofamento das vestes – *sgraffito* em motivos florais geometrizes, *lignes sans fin*, barrado floral *branches courrantes* e pontilhismo com barrado floral *branches courrantes*. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 200 - Luzia. Século XVIII-XIX – Pormenor do estofamento do *corselet*. *Sgraffito* em *guilloché* com bordas douradas. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 201, 202 e 203 – Santa Luzia. Matriz de Nossa Senhora do Amparo - século XVIII, Maricá; Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Rio Bonito - século XVIII-XIX e Igreja Santa Luzia, Angra do Reis - século XVIII. Fotos do acervo do Inepac – 2008/2009.

Ilustração 204 - São Antônio. Século XVIII-XIX – Orago em retábulo na Matriz de Itaboraí. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 205 - Santo Antônio. Século XVIII-XIX – Compleição facial. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 206 - Santo Antônio. Século XVIII-XIX – Linhas de força visuais. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 207 - Santo Antônio. Século XVIII-XIX – Imagem com o menino Jesus, ora ausente. Foto de Jorge Astorga. Acervo pessoal - 2006.

Ilustrações 208 e 209 - Santo Antônio. Século XVIII-XIX – Pormenores do estofamento e *pastiglio* das vestes do santo. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 210, 211, 212 e 213 – Santo Antônio. Capela de Nossa Senhora do Patrocínio, Quissamã; Igreja de Santo Antonio, Paraíba do Sul; Catedral do Santíssimo Salvador, Campos dos Goytacazes e Matriz Nossa Senhora da Piedade, Laje do Muriaé.- século XIX. Fotos do acervo do Inepac – 2008/2009.

Ilustração 214 – Senhor dos Passos. Século XVIII. Imagem de roca. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 215 – Senhor dos Passos. Século XVIII. Imagem de roca. Pormenor do rosto. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 216, 217 e 218 – Senhor dos Passos. Século XVIII. Imagem de roca. Pormenores das partes integrantes e articulações. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 219 – Senhor dos Passos. Século XVIII. Imagem de roca. Pormenor da barba com enrolamentos simétricos. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 220, 221 e 222 – Senhor dos Passos nos acervos das igrejas de São Sebastião, Varre-sai; São Pedro, São Pedro da Aldeia; Matriz de Santo Antônio, Miracema. Século XVIII-XIX. Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em <<http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 05/12/2011.

Ilustrações 223 e 224 – Senhor dos Passos nos acervos das igrejas de Nossa Senhora da Lapa, Campos dos Goytacazes e Ordem terceira do Carmo, Angra dos Reis. Século XIX. Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em <<http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 05/12/2011.

Ilustração 225 – Senhor Morto. Século XVIII-XIX. Imagem articulada. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustração 226 – Senhor Morto. Século XVIII-XIX. Imagem articulada. Pormenor do rosto. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ilustrações 227, 228 e 229 – Senhor Morto nos acervos das igrejas de São Sebastião, Campos dos Goytacazes; Santíssimo Sacramento, Cantagalo e Nossa Senhora da Piedade, Magé. Século XVIII-XIX. Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em <

<http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 05/12/2011.

Ilustração 230 - Nossa Senhora das Dores. Século XVIII-XIX. Imagem de roca/vestir. Fotos de Jorge Astorga. Acervo pessoal do autor - 2006.

Ilustração 231, 232, 233 e 234 – Nossa Senhora das Dores nos acervos das igrejas de Nossa Senhora da Lapa e Boa Morte, Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis; (século XVIII) Matriz Nossa Senhora da Piedade, Laje de Muriaé; São Nicolau, Magé e Matriz de Santo Antônio de Pádua. (século XIX). Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em < <http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 05/12/2011.

Ilustração 235 – TERZI, Filippo, 1520?-1597 *Estudos sobre embadometria, estereometria e as ordens de arquitectura / Filippo Terzi architetto e ingegnere militare in Portogallo 1578*. enc.: papel, il.; 16 cm. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. BN COD. 12956.

Ilustrações 236 e 237 – POZZO, Andrea. 1642-1709. *Perspectiva para Pintura e Arquitetura*: (O famoso tratado teórico de Pozzo foi publicado em duas partes entre 1693 e 1698, tratando das regras da perspectiva na arquitetura e artes plásticas. O texto bilíngüe foi escrito em latim e italiano e apresenta mais de duzentas ilustrações gravadas.) As imagens aqui apresentadas são de uma edição de 1741. POZZO, A. *Prospettiva de Pittori, ed Architetti*. Parte Prima. Roma: Giovanni Zempel presso Monte Giordano. 1741. Fig. 61 e 64. Acervo da Biblioteca Universitária de Gent. Bélgica.

Ilustração 238 - Pedra angular da Igreja de Matriz de São João de Itaboraí. Foto de Marcello Ribeiro - 2011. Acervo pessoal.

Ilustração 239 - Praça Marechal Floriano - Centro Histórico de Itaboraí - RJ - Implantação da Matriz de São João de Itaboraí. - Esquema Gráfico sobre imagem do Google Earth obtida em 06/09/2011.

Ilustração 240 – Igreja Matriz de São João de Itaboraí - Planta baixa – nível da Nave. – Desenho do autor sobre levantamento cadastral do Arq. Jorge Astorga - 2008.

Ilustração 241 - SAGREDO D. Medidas del Romano, Toledo, 1526, Original da Bayerische Staats-Bibliothek. Munique, Alemanha.

Ilustração 242 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Construção do retângulo. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 243 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Inserção do pentagrama pitagórico. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 244 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias verticais. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 245 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo de São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias verticais nos desdobramentos do pentagrama. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 246 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo de São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias horizontais nos desdobramentos do pentagrama. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 247 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Construção do retângulo. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 248 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Inserção do pentagrama pitagórico. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 249 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias verticais. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 250 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias verticais nos desdobramentos do pentagrama. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 251 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias horizontais nos desdobramentos do pentagrama. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 252 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó e “estilo nacional” português - São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias horizontais e verticais na razão de frequência 5:8. Desenho do autor, 2011.

Ilustração 253 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Eixos verticais em concordâncias com a frequência da escala diatônica. Desenho do autor, 2012.

Ilustração 254 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Eixos verticais em concordância com a escala diatônica. Desenho do autor, 2012.

Ilustração 255 – Presbitério. Estudo para restabelecimento da unidade artística. Desenho do autor, 2012.

Ilustração 256 – Presbitério. Traçados Reguladores para o Estudo. Desenho do autor, 2012.

Ilustração 257 – Nave. Conjunto Retabilístico. Lado do Evangelho. Estudo para restabelecimento de unidade artística. Desenho do autor, 2012.

Ilustração 258 – Nave. Conjunto Retabilístico. Lado da Epístola. Estudo para restabelecimento de unidade artística. Desenho do autor, 2012.

Ilustração 259 – Retábulo 1. Lado do Evangelho. Paixão de Cristo: Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores. Desenho do autor, 2012.

Ilustração 260 – Retábulo 2. Lado do Evangelho. Vida de Maria: Sant`Anna Mestra e

Virgem menina. Desenho do autor, 2012.

Ilustração 261 – Retábulo 3. Lado do Evangelho. Antigo Testamento: São Miguel e Almas. (O esquife do Senhor Morto fica encoberto por uma sanefa). Desenho do autor, 2012.

Ilustração 262 – Retábulo 4. Lado da Epístola. Vida de Maria: Imaculada Conceição. Devoções auxiliares: Fundadores de Ordens: São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão. (O esquife do Senhor Morto fica encoberto por uma sanefa). Desenho do autor, 2012.

Ilustração 263 – Retábulo 5. Lado da Epístola. Retábulo hagiográfico: Mártires do cristianismo: Santa Cecília e Santa Luzia. Desenho do autor, 2012.

Ilustração 264 – Retábulo 6. Lado da Epístola. Retábulo hagiográfico: Santo Antônio de Lisboa. Desenho do autor, 2012.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar histórica e artisticamente o conjunto retabulístico da igreja Matriz de São João de Itaboraí, Estado do Rio de Janeiro.

Durante a pesquisa, buscou-se investigar a história de Itaboraí e sua relação com a cultura dos séculos XVII ao XIX no Brasil. Diversas considerações foram feitas em relação aos retábulos da matriz, porém, com a ausência de fontes primárias, os desenvolvimentos só puderam ser formulados a partir dos referenciais teóricos de autores como Alvim, Costa, Santos, Smith, Oliveira; assim como, das análises tipológicas, formais, estilística e visuais, tendo-se em vista ainda aspectos simbólicos a partir dos estudos iconológicos fundamentados em Cassirer, Panofsky e Wittkower. Detectaram-se elementos do “estilo nacional” (português) e rococó, constatando-se uma hibridização de estilos artísticos e repetições de elementos decorativos em situações comparativas com outros exemplares contemporâneos ao conjunto.

Os componentes formais e culturais da retabulística barroca em São João de Itaboraí propõem, na sua expressividade, o acesso à mentalidade criativa de uma época; esta, igualmente, solicita nossa compreensão, pela profundidade do seu legado. Em dissonância com a *desteatralização* do cotidiano Itaboraiense, o objeto estético enseja discernir os seus conteúdos a partir de sua leitura e reavaliação no contexto ao qual pertence, os quais abrem o caminho ao estudo essencial dos caracteres morfológicos e estruturais identificáveis no local com vistas a um reconhecimento pleno e perpetuação do conjunto.

Palavras chaves: Barroco/Retábulo/ Iconologia/ Patrimônio / Itaboraí

ABSTRACT

The purpose of this study is evaluate the historical and artistic sense of the set of altarpieces in the Mother Church of São João de Itaboraí at state of Rio de Janeiro.

During the research we aim to investigate Itaboraí's history and its relationship with the culture from XVII up to XIX century in Brazil. Several considerations were made about the altarpieces. By the lack of primary sources, the developments could only be formulated from the theoretical framework of authors such as Alvin, Costa, Santos, Smith, Oliveira with typological, formal, stylistic, and visual analysis looking forward to symbolic aspects from studies based on iconology by Cassirer, Panofsky and Wittkower. Were detected elements from “estilo nacional” [portuguese national] style and rococo [late baroque] style, noting a hybridization of artistic styles and the repetition of decorative elements in comparative situation with other contemporary samples.

The components of the formal and cultural baroque altar-pieces set at São João de Itaboraí propose in its expression, access to the creative mentality of an era; it also calls our understanding of its legacy. By the dissonance with the undramatized Itaboraí daily, the aesthetic object gives rise to discern its contents from its reading and evaluation in the context which it belongs, that open way to study the essential, structural and morphological characters identifiable on a place with the objective to a full recognition and perpetuation of that baroque set.

Keywords: Baroque / Altarpiece / Iconology / Heritage / Itaboraí

SYNTHÈSE

L'objectif de cette étude est de mener une analyse historique et artistique sur l'ensemble des retables de l'Eglise-mère de São João de Itaboraí, dans l'Etat de Rio de Janeiro. La recherche porte sur l'insertion comparative de la ville dans la culture brésilienne du XVII au XIXème siècles. Plusieurs considérations ont été dressées sur ces retables, mais le manque de sources primaires, ne permettent de formuler que des hypothèses à partir d'auteurs comme Alvin, Costa, Santos, Smith, Oliveira.

Les analyses typologiques, formelles, stylistiques et visuelles réalisées permettent de constater encore les aspects des études iconographiques menées par Cassirer, Panofsky et Wittkower. Des éléments de "estilo nacional" [style national portugais] et le rococo ont été identifiés, bien qu'il y ait une fusion de styles et la répétition d'éléments décoratifs repérés sur d'autres retables de la même époque.

Les composantes formelles et culturelles des retables baroques de l'église de São João d'Itaboraí proposent dans leur expression, l'accès à la source créatrice d'une époque, interpellant également notre compréhension sur la profondeur de son héritage.

En désaccord avec la dédramatisation du quotidien de la ville d'Itaboraí, les retables appellent à discerner leur contenu et l'évaluation du contexte auquel ils appartenaient, ouvrant ainsi la voie à l'étude des caractères essentiels structurants et morphologiques en place dans un but de reconnaissance et de leg de l'ensemble.

Mots-clés: baroque / retable / Iconologie / Patrimoine / Itaboraí

“(...) As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. (...) As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas. (...)”

(Ítalo Calvino in: As Cidades Invisíveis)

APRESENTAÇÃO

A reflexão quanto ao ambiente que vivemos torna-se, constantemente, um projeto sociocultural, pulsante de questões metodológicas e operacionais, que põe em causa a permanência e a organização das comunidades em seus ambientes urbanos levando à uma reestruturação geral do sistema, não apenas urbano, mas também civilizacional.

Esta proposta tem origem a partir da observação direta da condição atual de preservação do centro histórico, setecentista, da antiga Villa de São João de Itaboraí, atual Centro do município de Itaboraí, integrado à Região Metropolitana do Rio de Janeiro, e da realidade do entendimento predominante sobre aquele espaço urbano por agentes locais, que possuem grande responsabilidade por importantes transformações pelas quais o município passa com a implantação do Comperj, Complexo Petroquímico do Estado do Rio de Janeiro.

Percebem-se graves deficiências quanto ao entendimento do significado histórico dessa cidade e o quanto são importantes soluções de preservação e manutenção de seu patrimônio urbano e paisagístico. Esta inquietação está presente desde o desenvolvimento do Projeto Tenda da Memória – Itaboraí, por mim produzido no contexto da Cooperação UNESCO/Programa Monumenta/Ministério da Cultura, Projeto 914BRA4003, voltado para o desenvolvimento de uma metodologia de educação para o patrimônio junto às escolas públicas, municipais, locais.

Desta oportunidade de conhecer diferentes condições econômicas e sociais, foi possível perceber o que realmente favorece a salvaguarda de um acervo monumental em comparação com outros casos, melhor resolvidos: é o seu reconhecimento como tal, principalmente por sua população local. E, ligado a isso, o reconhecimento das especificidades do conjunto de acervos por agentes multidisciplinares, que atuam na cidade.

Neste diapasão, podemos entender Itaboraí de maneira diversa de outros centros históricos, pois o turismo não tomou parte da base de sua economia, e sua área mais antiga é habitada pela população própria do lugar, além de constituir plenamente seu centro cívico, consolidado em tempos de fartura histórica relacionada aos ciclos econômicos da cana de açúcar (séculos XVII e XVIII), da cultura do barro e da citricultura (séculos XIX e XX).

Desta forma, entendemos que disso resulta uma comunidade que se relaciona com seu local de forma intimista, uma vez que na agricultura, para se colher, é preciso cuidar da terra; e a cultura do barro: extrativismo mineral e artesanaria manual; se fundamenta na exploração do

recurso local existente.¹ Itaboraí difere de Paraty, Vassouras ou mesmo das cidades históricas de Minas com relação a este viés exploratório ao qual o turismo, se vincula, podendo resultar em uma comunidade despreocupada com os motivos da preservação e voltada para resultados imediatistas. Outro aspecto importante a destacar é o fato de Itaboraí, como um todo, possuir uma população, de certa forma “desterritorializada”, pois devido a sua condição de integrante da Região Metropolitana é muitas vezes tida apenas como “cidade dormitório”.

Cada cidade tem sua especificidade, e neste caso, considero que Itaboraí representa um centro histórico, com morfologia de uma acrópole setecentista, com monumentos tombados em diferentes esferas, com um sentido de possibilidade de maior aproximação com suas origens, se apresentando como objeto ideal para a proposição de estudos para diretrizes de políticas de preservação. Este quadro é reforçado por sua escala urbana, com maiores possibilidades de integração do todo que favorece discussões conceituais de preservação.

O desenvolvimento desta proposta cria a expectativa de somar contribuições à percepção dos elementos integrados e formadores desta trajetória histórica, notadamente o conjunto de retábulos barrocos e imagens sacras presentes na Igreja Matriz de São João de Itaboraí, objeto central desta dissertação.

O estudo do barroco no Brasil, como a maioria dos temas e assuntos em arte de nosso país, é um mundo a ser descoberto. Ao contrário do que se supunha, a quantidade de trabalhos desenvolvidos neste campo ainda está muito aquém da qualidade das obras e do esforço empreendido por aqueles que se aventuraram neste campo.

Há que se considerar que a grande maioria dos trabalhos relativos ao assunto se prende ao “barroco mineiro”, o que gera lacunas importantes no estudo do surgimento e desenvolvimento do estilo em outras regiões do país, levando a uma visão parcial e por demais restrita sobre um período, por si só imerso em pluralidade e contradições.²

Em se tratando de universo acadêmico, pouco ou quase nada se olhou ou observou nas variáveis da dita escola carioca, ou de forma mais ampla, fluminense do barroco brasileiro; citando Sandra Alvim:

¹ A esse respeito vide DUPRAT, R.(Org.) A Cultura do Barro na Região de Itaboraí. Rio de Janeiro: SEEC/Inepac, 1978.

² Para José Antonio Maravall, o Barroco aparece justamente em resposta a uma sociedade em crise. Em: A Cultura do Barroco, o autor faz um quadro dos conflitos e das tensões sociais, sendo a partir desta perspectiva que procura dar sentido a atividade cultural daquele momento. Ver: MARAVALL, J. A. A Cultura do Barroco. São Paulo: Edusp, 1997.

[...] Deve-se ressaltar, ainda, que a arquitetura religiosa foi o maior produto cultural do Rio de Janeiro colonial e, mesmo em pleno século XIX, após a chegada da Missão Francesa, seus interiores rivalizam em importância e qualidade com as realizações civis oitocentistas.³

Esta arquitetura religiosa, apesar da excelência de vários de seus exemplos, tem sido pouco valorizada e compreendida, raramente analisada em conjunto.

Também citando Gilberto Freyre :

[...] Creio que nenhum gênero de estudos se impõe com maior insistência a cooperação de brasileiros com portugueses e luso-descendentes de outras terras do que neste: o estudo de problemas de história de arte culta e popular comuns aos nossos países.⁴

Assim, embutido no arcabouço da arquitetura religiosa brasileira, separada pela partição do barroco litorâneo e mesmo nominado “carioca”, a existência de exemplares pelos diferentes núcleos urbanos de origem colonial nos conduz a uma singular experiência estética quando deparamos com a cena retablistica⁵ do século XVIII presentes na Matriz de São João de Itaboraí, município que integra a região metropolitana do Rio de Janeiro.

A delimitação proposta está baseada em uma abordagem histórica, situada em tempo e espaço, assim como nos contextos econômicos, sociais e regionais. Considerando a ausência de informações primárias centradas no conjunto retablistico, estes serão tratados dentro de seu recorte histórico-estético e sua contribuição ao entendimento da arte barroca no Brasil, notadamente a parcela referente ao barroco no Rio de Janeiro.

A resposta imaginada para o problema atribuído ao tema reside na possibilidade de elaboração de um estudo ou pelo menos contribuições, para o conjunto de retábulos e sua imaginária, presente na Igreja Matriz de São João de Itaboraí.

Trabalhamos com os campos específicos da história da arquitetura e da arte, baseado em referenciais teóricos, tais como as discussões acerca dos estudos teóricos do barroco luso-

³ ALVIM, S. P. F. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*. Vol. 2. Plantas, fachadas e volumes. Rio de Janeiro: ED. UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999. Pág 27.

⁴ FREYRE, G. *O mundo que o português criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1940. Págs. 94-95.

⁵ A terminologia aqui adotada está presente em textos de português de Portugal, conforme observamos em Oliveira, A. J. - *A actividade de entalhadores, douradores e pintores do Entre Douro-e-Minho em Guimarães*. Sua origem está no idioma espanhol onde originalmente lemos: retablistica, vide a Carta de los Retablos. Cartagena de Índias, marzo de 2002. A utilização em texto de português do Brasil está presente em FREIRE, L. A. R. - *Vitoriano dos Anjos Figueiroa, O Altar-mor da Sé de Campinas e a tradição retablistica baiana*. Em: *Varia História* – Ed. 40 - UFMG – 2008.

brasileiro em suas formulações originais, centradas em Lúcio Costa (1941), Paulo Santos (1951), Germain Bazin (1956), Robert Smith (1962) Reynaldo dos Santos (1968) e Afonso Ávilla (1979) que buscaram identificar e comentar a estética aceita pela sociedade, que disputava, mediante seus diversos canais de representação, quem melhor simularia o gosto da arte erudita européia da época, transplantada e adaptada à América portuguesa.

Também referenciamos as importantes contribuições de Sandra Alvin (1997) e Myriam Ribeiro (2008) no tocante à metodologia e análise da arquitetura religiosa no Rio de Janeiro; onde suas produções, focadas nos núcleos centrais da capital, não chegaram a abordar o barroco presente na baixada, outrora “Recôncavo da Guanabara”.

Complementa o embasamento, referenciais de conhecimento marcados pelas noções acerca da significação da arte com implicações teóricas sobre a natureza simbólica do ser e da experiência que este divisa, presentes em Ernest Cassirer, e representações do espaço em análises não formalistas conforme Erwin Panofsky e Rudolph Wittkower.

Para além de uma abordagem formal e estilística, apostamos nos significados e contexto sociológico do período para integrar o perfil iconológico do conjunto. No dizer de Baumgarten, Hans Sedlmeyer foi pioneiro na história da arte ao atribuir “também à arquitetura um significado de conteúdo, abrindo dessa forma o caminho para estudos iconográfico-iconológicos nesta disciplina”.⁶ Esta abordagem nos possibilita respostas para a compreensão do estado situacional em que se encontra aquele importante acervo retabulístico e, ao mesmo tempo, tenta cumprir uma série de requisitos para o reconhecimento e apropriação do bem comum à sociedade imediatamente afim com o objeto.

Parafraseando Bergman, em sua obra prima Gritos e Sussurros (*Viskningar Och Rop - 1972*), e seu teatro de fisionomias de cargas extraordinárias de significação: o estudo formal e de significados da retabulística barroca em São João de Itaboraí propõe analisar uma anatomia de “rostos”, estudados tanto em sua materialidade quanto em seus investimentos subjetivos. Estes “rostos”, tal como contos de agonia e êxtase, se desdobram em performances encenadas com personagens que sofrem de um desamparo magoado e, muitas vezes, contido (sussurrados). Assim como assistir a Gritos e Sussurros é encarar rostos que respiram contra o nosso, estudar a retabulística barroca em São João de Itaboraí pressupõe a identificação destacada de cada “solução”, cada detalhe da “respiração”, cada “engulho”, cada “ofegada” das

⁶ BAUMGARTEN, J. Max Dvorák entre a Primeira e a Segunda Escola de Viena. Em: Dvorak, M. Catecismo da preservação de monumentos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. Pág.3.

“personagens”, pois o diálogo das coisas não ditas, presente em Itaboraí, nos leva à percepção de quanto este precioso acervo retabilístico precisa re-existir em todas as nuances de sua origem e criação.

INTRODUÇÃO

Situação geográfica e conjuntura histórica

Michael Baxandall nos propõe uma metodologia específica para a observação de obras de arte.⁷ O ponto de partida na metodologia preconizada por este autor é a análise singular da construção de uma ponte na Escócia (Forth Bridge). O autor dissecou fatores históricos que influenciaram e determinaram a obra - como a tentativa, malsucedida, de erguer uma ponte parecida. Questões práticas, técnicas e mesmo aquelas consideradas estéticas.

A partir dessa construção metodológica ele desenvolve seus capítulos examinando quadros específicos, tais como: *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso, *Uma dama tomando chá*, de Chardin, e *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca, em busca de indícios históricos ou individuais que o ajudem a delinear uma espécie de "trajetória do pensamento" do artista até culminar com a obra de arte. Não se trata de investigação psicológica quanto à mente do artista, mas, como diz o autor, de estabelecer "uma relação entre o objeto e suas circunstâncias"⁸. Essas circunstâncias, embora diferentes para cada obra, se apresentam calcadas em intenções racionais. Por isso, argumenta o autor, é possível apreciar uma obra de arte mesmo que ela tenha sido criada em um contexto com o qual não temos relação.

Baxandall propõe que observemos os quadros (objetos estéticos) tanto individualmente como no panorama geral em que estão inseridos, permitindo assim uma análise clara e abrangente, ao mesmo tempo específica e detalhada. A partir da noção de pesquisa localizada, nos propomos identificar e analisar causas e condições em que foram geradas certas representações do objeto estético, nesta dissertação particularmente, o acervo retabulístico tombado da Matriz de São João de Itaboraí – RJ.

Baxandall nomeia esse processo como identificação de “padrões de intenção”. Não a intenção do que passa pela cabeça dos autores, mas de quais seriam as relações entre autor e a sociedade, que permitiram o ensejo de tais obras. Trata-se de descobrir o “encargo” e as “diretrizes” que nortearam a confecção da obra.

⁷ Ver: BAXANDALL, M. Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Pág.45.

⁸ Conforme BAXANDALL, M. Op. Cit. 2006. Pág.81.

Origens

Após a expulsão dos franceses e a subjugação das tribos indígenas, é fundada em 1º de março de 1565 a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Iniciava a partir desta data a distribuição de sesmarias em todo o recôncavo da baía de Guanabara com vistas a suportar a produção de gêneros e víveres para a então recém fundada cidade.



Ilustração 1 – A cidade de São Sebastião e a baía do Rio de Janeiro (como então denominavam a Guanabara) quase ao iniciar do século XVII. Este mapa de Luiz Teixeira, cartógrafo real, é o primeiro que se conhece feito pelos portugueses: é de 1573-1578⁹. O desenho original pertence ao Códice Quinhentista (folha 17) da Biblioteca da Ajuda de Lisboa. Nesta representação pode-se observar o registro dos principais rios que adentravam o Recôncavo da Guanabara.

Neste cenário, os rios da região são fundamentais, concentrando as ocupações e trazendo os tropeiros e toda a movimentação de mercadorias para a capital. Nasciam naquele sertão¹⁰ dezenas de engenhos de açúcar, construções de capelas e pequenas povoações, muitas delas origem dos municípios da atual Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

Foi em decorrência das terras recebidas de Mem de Sá por Miguel de Moura, Escrivão da Fazenda Real, em 1567 e doadas aos padres Jesuítas em 1571, os quais venderam parte das

⁹ Conforme COROACY, V. O Rio de Janeiro no Século XVII - Raízes e Trajetória. Rio de Janeiro. Ed. Documenta Histórica. 2009. Pág. 21.

¹⁰ Desde o século XIV em Portugal a palavra sertão designava locais distantes de Lisboa, inclusive os domínios ultramarinos, dos quais pouco ou nada se sabia. Nos setecentos o significado era o de interior; afastado do litoral - costa, palavra mais utilizada naquele período - dominado pelos brancos; habitado por índios selvagens e animais bravios. Conforme: AMADO, J. Região, sertão, nação Em: Revista Estudos Históricos Vol.8, Nº 15, CPDOC/FGV. Rio de Janeiro. 1995. Pág 145-151.

mesmas a Manoel Fernandes Ozouro, que então se propôs a construir uma pequena capela em louvor a Santo Antônio, em 1612; que inicia a primeira página do que temos hoje como origens da ocupação do Recôncavo da Guanabara.

Em 5 de agosto de 1697, Santo Antônio de Casarabu é a primeira povoação do Recôncavo honrada com o título de vila. Seu fundador, o Governador da Capitania do Rio de Janeiro, Capitão-General Artur de Sá e Menezes, acrescentou uma parte de seu nome à vila, dando-lhe o nome de SANTO ANTÔNIO DE SÁ¹¹.



Ilustração 2 – Ruínas do Convento Franciscano de São Boaventura e torre da Igreja de Santo Antonio. Remanescentes da extinta vila de Santo Antônio de Sá. Foto: Geraldo Falcão - Acervo Comperj – Rio de Janeiro

No século XVI, a Villa de Santo Antônio de Sá já era uma das mais importantes da comarca do Rio de Janeiro. Sua sede às margens do rio Macacu, 3 km do Porto das Caixas, justificava seu forte peso econômico devido ao fato de representar o maior entreposto comercial da época, recebendo o total da produção de gêneros necessários à manutenção da capital, assim como o açúcar, também vindo do Norte fluminense, por meio dos vários rios da região; motivador principal da economia que visava à exportação destinada à Europa.

¹¹ Auto de ereção da vila de Santo Antônio de Sá, antiga Macacu. 05 de agosto de 1697.6 p. Original no Arquivo Nacional. Notação Final DL 04.017. Notação Original DL 4.74. Cópia no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, Rio de Janeiro.



Ilustração 3 – Planta da vila de Santo Antonio de Sá em 1838 por major Rivierre - “Inventário dos bens culturais do município de Itaboraí. Rio de Janeiro: FUNDREM, 1982.

Podemos destacar, por meio da descrição do distrito da Vila de Santo Antônio de Sá de Macacu, feita por ordem do vice-rei do estado do Brasil, conde de Resende, D. José Luís de Castro, em 1797 o seguinte relato:

He este Districto bastantemente dilatado e o seu assento hé revestido de Vargues e Montes, circulado e guarnecido por uma parte das grandiosas Serras chamadas dos Orgaos, que principiam nas Caxoeiras do Rio Guapimirim e finalisa esta Cordilheira nas Caxoeiras do Rio chamado Macacu, por onde passa a Estrada que se dirige ao Canta Galo, e descahindo pela outra parte por terras menos montuozas, vem ate ai os seus Limites na Vila de S. Jozé d'El Rey, que parte com o Districto de Tapacorá [Itaboraí]. Discripção do que contém o distrito da Vila de Santo Antônio de Sá de Macacu feita por ordem do vice-rei do estado do Brasil, conde de Resende. 07 de abril de 1797. - Arquivo Histórico Ultramarino - Lisboa. Cx. 165, doc. 62 e AHU_ACL_CU_017, Cx.161, D. 12071.¹²

Assim sendo, a Villa Santo Antônio de Sá não representava apenas uma única e pequena comunidade agrícola. Ela se constituía num território, centralizado nas mãos de grandes famílias¹³, que abrangia seis distritos ou freguesias - como denominavam na época -

¹² Arquivo disponível em Projeto Resgate, Centro de Memória Digital. UNB: <<http://www.cmd.unb.br/biblioteca.html>> consultado em 30/10/2010.

¹³ O ato de criação da vila de Santo Antônio de Sá seria uma mera curiosidade histórica não fosse o fato de que a descrição da solenidade constitui uma fonte rica de informações sobre a estrutura social que estava sendo criada no sertão do Macacu. Não só a maior parte das terras pertencia a um grupo muito pequeno de indivíduos, como

fundamentais para a ocupação e consolidação da capital, o Rio de Janeiro. Ao longo dos séculos, estas freguesias foram então desmembradas para formar os atuais municípios de Magé, Rio Bonito, Cachoeira de Macacu e Itaboraí.

São João de Itaborahy

Passado mais de meio século da ocupação inicial do recôncavo surge a freguesia de Itaborahy:

No século XVII, o governador Salvador Corrêa de Sá e Benevides ordenou a abertura da estrada que ia das Bandas D'além - povoados do outro lado da Baía de Guanabara que viriam conformar a Vila Real da Praia Grande no século XIX, e os Campos dos Goytacazes - área remanescente da capitania de São Tomé que fora dividida em glebas e que originariam a vila de São Salvador dos Campos dos Goytacazes. Essa estrada cruzava o povoado de São Gonçalo e passava então pela colina de Itaboraí. Segundo a tradição, no alto da colina, à beira dessa estrada, havia uma fonte sob um frondoso bosque. O lugar se tornaria um importante ponto de parada para as tropas que por ali transitavam. A fonte daria o nome ao lugar – Itaborahy - que quer dizer “Pedra Bonita escondida na água”, denominação surgida do fato de haver no fundo da fonte, clivado na pedra, um quartzo que despertara a atenção dos índios do lugar.

A consolidação do povoado se dá, com esse pouso de tropas, em 1672; com a inauguração da Capela de São João Batista, por iniciativa dos tropeiros e erguida por João Vaz Pereira¹⁴, em substituição a antiga capela da fazenda do Iguá (1622), primitiva devoção a Nossa Senhora da Conceição, Venda das Pedras, propriedade de João Corrêa da Silva.

Este marco inicial é onde hoje se localiza a Igreja Matriz de São João de Itaboraí.

os laços familiares entre eles garantiam o controle das terras, fosse por casamento ou herança. Assinaram a ata daquela solenidade membros das famílias dos Duque Estrada, dos Sardinha, dos Silva, dos Costa Soares, dos Pacheco e dos Azevedo Coutinho (às vezes escrito Azeredo Coutinho). Cada família era associada à uma parcela do território: por exemplo, os Azevedo Coutinho e os Sardinha eram donos de terras e engenhos em Tapacorá; os Sardinha também eram proprietários em Macacu e Guaxindiba, e assim por diante. FORTE, J. M. M. Vilas Fluminenses Desaparecidas - Santo Antônio de Sá. Imprensa Municipal de Itaboraí. 1984. Pág. 4-5.

¹⁴ O clã Vaz Pereira constituía uma das fortes famílias precursoras na ocupação e gestão de atividades no Recôncavo da Guanabara. Além de João Vaz Pereira, identificamos o Reverendo Gonçalo Vaz Pereira, sacerdote da Igreja em Itaboraí (1679 – 1687) e o grande donatário da Irmandade de São João de Itaborahy, Domingos Vaz Pereira, também Provedor da Santa Casa de Misericórdia (1711 – 1712) que valorizava neste posto "Homens de autoridade, prudência, virtude, reputação e idade, de maneira que os outros irmãos possam reconhecer como cabeça e lhes obedeçam com mais facilidade; e ainda que por todas as sobreditas partes o mereça, não poderá ser eleito de menos idade de quarenta anos" Conforme: ZARUR, D. C. Uma velha e nova história da Santa Casa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Itambé 1979. Pág. 34.



Ilustração 4 – Aspecto geral do largo da matriz de São João de Itaboraí, atual Praça Marechal Floriano. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

A 18 de janeiro de 1696, por alvará¹⁵, o curato de São João Batista foi elevado à condição de paróquia de natureza colativa¹⁶, sendo assim criada a freguesia de São João de Itaborahy.

Passados 12 anos, a primeira capela construída, um oratório praticamente, se arruinou e foi demolida, sendo erguida uma nova edificação, também por Vaz Pereira, em seu lugar.

Um período de grande desenvolvimento marcou a então freguesia de São João de Itaborahy – com sede no Largo da Igreja Matriz de São João Batista, atual Praça Marechal Floriano Peixoto - entre 1700 e 1800. No século XIX, com a epidemia de malária¹⁷; originada na Villa Santo Antônio de Sá, provocando mortes e prejuízo; a freguesia de Itaborahy se manteve mais forte e, recuperada, foi elevada à categoria de vila, por Decreto Imperial, o que significou seu desmembramento da Villa Santo Antônio de Sá. Em 1833, no dia 22 de maio, foi instalada a Câmara de Vereadores em Itaboraí.

¹⁵ Registrado no Livro 14 do Registro Geral da Provedoria, fl. 56, conforme nota de Monsenhor Pizarro em 1820. Livro das Visitas Pastorais feitas pelo Mons. Pizarro no ano de 1794 – Fls. 183 a 191va.

¹⁶ Paróquia Colativa ou Colada indicava o reconhecimento, pela Coroa portuguesa, da consolidação de áreas de povoamento que possuíam certa importância econômica e política. Contudo, conforme HOORNAERT, E. História da Igreja no Brasil. tomo II, Vol.1. Petrópolis: Vozes, 1992. Pág. 284, no sistema colonial, as paróquias colativas eram raras, devido ao fato de que a Coroa não se animava em gastar com o pagamento de cômguas aos vigários colados. Nesse sentido, de acordo com OLIVEIRA, D. O. de. Os Dízimos Eclesiásticos do Brasil nos períodos da Colônia e do Império. Belo Horizonte: UMG/Centro de Estudos Mineiros, 1964. Pág. 148, alguns bispos criavam outras paróquias; Paroquias Ecomendadas, cujos párocos não recebiam cômguas. Tais párocos se sustentavam das conhecenças, ou seja, pequenas ofertas dos fiéis.

¹⁷ Entre 1831 e 1835, por conta de uma febre endêmica, conhecida como "Febre de Macacu", provavelmente malária e febre amarela, houve grande perda de vidas e um significativo processo de êxodo rural, tendo se desorganizado as atividades produtivas de Santo Antônio de Sá, ocorrendo então os desmembramentos dos territórios, gerando uma séria crise geo-administrativa. SIGAUD, J. F. X. Du climat et maladies du Brésil ou statistique médicale de cet empire. Paris, Chez Frontin, Masson et C. Libraires. 1844. Pág.169-179

A cidade de Itaboraí: Formação e transformação de sua paisagem cultural

O município de Itaboraí situa-se na região metropolitana do Rio de Janeiro, ao Leste fluminense. Geograficamente localiza-se em uma latitude de 22° 44' 51" Sul e Longitude de 42° 51' 21" Oeste. Está em uma altitude de 17 m em relação ao nível do mar, com uma área de 429,32 Km². Possui uma população estimada de 210.780 habitantes (IBGE, 2010), sendo a 10^a cidade, em população, da microrregião do Rio de Janeiro na mesorregião Metropolitana do Rio de Janeiro.

Em sua origem, a paisagem do Recôncavo da Guanabara era marcada, em todo aquele período, por uma evolução permanente de culturas agrícolas intercaladas de transações comerciais que perduraram desde o século XVI até o século XIX. A indústria açucareira foi a principal atividade econômica da Baixada Fluminense e do Recôncavo da Guanabara neste período. Ainda no século XIX permaneceu como parte da paisagem, apesar de perder gradativamente sua importância econômica. Durante séculos, o açúcar foi um dos produtos tropicais de maior valor no mercado estrangeiro. Por isso mesmo tornou-se o principal produto de exportação das cidades da América portuguesa que foram sendo implantadas na costa atlântica, logo que os primeiros colonizadores verificaram a aptidão das terras ao seu plantio. Inicialmente, o Recôncavo da Guanabara foi um desses locais aptos ao plantio da cana de açúcar.¹⁸ Apesar da presença dos brejos, alguns trechos da planície e as encostas mais baixas dos morros nos terrenos de relevo suave por onde serpenteavam pequenos rios revelaram-se propícios à plantação da cana de açúcar devido à presença de solos férteis de aluvião. As florestas foram sendo varridas e o mato queimado para dar lugar às plantações.

A plantação era apenas uma parte da atividade açucareira. Para produzir o açúcar era necessário o engenho, onde a cana era triturada nas moendas puxadas por tração animal. A produção de açúcar não deixava de ser uma indústria, ou seja, os engenhos e as plantações de cana adjacentes estabeleciam uma agroindústria, muito primitiva para os padrões atuais, porém a mais importante de todas para os padrões daquela época.

Outro elemento importante na formação da paisagem local foi o trabalho desenvolvido ao largo da cultura do açúcar: o trabalho de plantio e colheita da cana, assim como de gêneros alimentícios; o trabalho de beneficiamento dos diversos derivados - açúcar, aguardente,

¹⁸ Sobre a temática do açúcar nas terras do Rio de Janeiro ver LAMEGO, A. R. Os engenhos de açúcar nos Recôncavos do Rio de Janeiro em fins do século XVIII, Brasil Açucareiro. 1942. Pág. 58-63.

melaço, rapadura; o trabalho de transporte, dos campos até o engenho, do engenho até os pequenos portos fluviais; o trabalho de dragagem dos rios para mantê-los navegáveis; o trabalho de construção de diques e canais, para domesticar o curso das águas. Quase todos realizados por mão-de-obra escrava.

O plantio e beneficiamento da cana de açúcar foram, de início, as atividades econômicas predominantes. No Recôncavo da Guanabara havia engenhos e engenhocas em propriedades de tamanho variável. Existiam também pequenos proprietários e ocupantes das terras menos valorizadas - os lavradores, que se dedicavam à lavoura de gêneros alimentícios e a criação de poucas cabeças de gado.



Ilustração 5 – Aspecto geral da Sede da Fazenda dos Duques, atual município de Tanguá. A Casa Grande foi erguida em terras de sesmarias, pertencentes ao alferes Henrique Duque Estrada, em 1670, sendo uma das maiores sedes de engenhos da região. O estado atual é de ruína e abandono. Foto de Luzia Quadros – 1990 – Acervo do Centro de Memória Fluminense da UFF.

O predomínio do trabalho escravo nos indica uma população limitada quanto ao desembolso de dinheiro que estimulasse o desenvolvimento de um comércio urbano local e, com ele, o aparecimento de vilas e cidades. Dado a mesquinhez do povoamento urbano, predominava a paisagem rural onde aqui e lá pôde surgir um aglomerado de fazendas e roças, uma venda, uma igreja, um oratório, uma parada de tropeiros. Em alguns casos essas povoações dispersas puderam adquirir um estatuto jurídico-administrativo e dar origem a uma freguesia.

O predomínio absoluto da paisagem rural foi, em parte, uma decorrência da economia agrícola cujo eixo de sustentação era a grande propriedade escravocrata definindo a criação de municípios, não só como Itaboraí, assim como, São Gonçalo e Rio Bonito, durante todo o período colonial, séculos XVI ao XVIII e também parte do XIX.

O poder social e político exercido pelos proprietários dos engenhos se fundamentava no fato de que eram donos de quantidades consideráveis de terra e de escravos. No caso das terras, era a Coroa portuguesa que dava aos colonos o direito de propriedade, doando sesmarias, como eram chamadas as grandes extensões de terra em que se baseou a apropriação territorial na América portuguesa¹⁹.

A Coroa, interessada em incrementar a ocupação da região do Rio de Janeiro e estimular o comércio agrícola, dava preferência para os pedidos de concessão de sesmarias para o estabelecimento de engenhos de açúcar. Quando os lucros obtidos com a atividade agrícola cresciam, era comum, principalmente entre os grandes fazendeiros, a construção de uma capela, pois as missas e as festas religiosas constituíam a única atividade social que congregava as famílias de colonos dos arredores assim como seus escravos. A organização dos fazendeiros e a interveniência da Fazenda Real²⁰ possibilitavam a construção das Matrizes nas freguesias estabelecidas no Brasil.

A igreja era não só o principal núcleo da vida social da época colonial, como também foco simbólico do poder instituído do lugar²¹. Não é de se estranhar, portanto, que o surgimento de freguesias e vilas estivesse profundamente vinculado à criação de paróquias. Em meados do século XVII existiam indícios de que o povoamento do Recôncavo da Guanabara estava em relativa expansão. Além da freguesia de Santo Antônio de Sá também foram criadas mais três freguesias: Trairaponga, Guaxandiba e Irajá.²²

Na área onde hoje se ergue a cidade de Itaboraí observamos registros do povoamento desde 1627. Também conhecida em documentos antigos como Tapacorá ou distrito de Itapacorá,

¹⁹ O instituto jurídico das sesmarias havia sido anteriormente aplicado na colonização das ilhas do Atlântico. Conforme Paulo Merêa, através de carta concedida pelo Infante D. Henrique, de 1 de novembro de 1443, Bartolomeu Perestrelo recebeu o governo da ilha do Porto Santo (arquipélago da Madeira) e a competência para “dar de sesmaria as terras a quem lhe aprover ...; sob a condição de a terra ser aproveitada dentro de cinco anos.” Posteriormente, o sistema de doações foi estendido para os Açores e demais ilhas atlânticas. Ver: MERÊA, P. A solução tradicional da colonização do Brasil. DIAS, C. M. (Dir.). História da colonização portuguesa no Brasil. V. III Porto: Litografia Nacional, 1924. pág.168.

²⁰No acordo do Padroado Régio Ultramarino, a Coroa portuguesa fica incumbida de estabelecer a organização da Igreja Católica e de viabilizar a propagação do cristianismo nos territórios ultramarinos. Conforme HOORNAERT, E. Op. Cit. 1994. Pág. 12.

²¹ Conforme RAMINELLI, R., A cidade colonial era guarnecida de edificações religiosas, prédios públicos e fortalezas. Esta arquitetura representava a coerção da cruz e da espada, do poder colonizador da Igreja e do Estado. “A força simbólica da cidade colonial era um dos esteios da dominação portuguesa.” RAMINELLI, R. Simbolismos do espaço urbano colonial. Em: VAINFAS, R. (org.). América em tempo de conquista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1992. Pág. 163-175.

²² Do Livro das Visitas Pastorais feitas pelo Mons. Pizarro no ano de 1794 – Fls. 183 a 191va.

nome de um dos maiores engenhos coloniais do vale do rio Caceribu, a freguesia de São João de Itaborahy viria dar origem a vila em 1833, já no apogeu do café na região.

Durante a primeira metade do século XIX, a expansão cafeeira no sul de Minas Gerais conferiu maior importância ainda ao vale do Macacu, região onde se desenvolveu a Villa de São João de Itaborahy. O café foi responsável pela segunda leva de povoamento no local. O café nas primeiras décadas do século XIX era então cultivado em escala regular na Baixada Fluminense, passando de um produto de chácaras e destinado apenas ao consumo local a ter um caráter comercial, de produto de exportação.

Graças à expansão cafeeira, o Estado do Rio de Janeiro tornou-se a província mais dinâmica do Império, com o crescimento populacional da cidade do Rio de Janeiro, principal porto de exportação para o estrangeiro, e a criação de novos municípios e vilas.

Dados demográficos de 1821 registram que a população da freguesia de Itaboraí apresentava 29.117 habitantes, sendo 9.990 moradores livres e 19.127 escravos, dobrando a população desde 1804. Era a terceira freguesia mais populosa da Província do Rio de Janeiro, só ultrapassada pela cidade do Rio de Janeiro e por Campos dos Goytacazes.

A cultura do café revigorou Itaboraí, mas apenas por um curto período. A disponibilidade de mão-de-obra escrava das fazendas de cana, em decadência, assim como as vias de transporte e a proximidade do porto do Rio de Janeiro incentivaram a expansão inicial do cultivo do café. No entanto, o predomínio de terras baixas e o fato de que grande parte delas eram terras cansadas pelo cultivo extensivo através dos séculos, não favoreceu em nada o cultivo do café.

Contudo, a fundação da Villa de São João de Itaborahy em 1833 se deve, em grande parte, ao surto cafeeiro. A fundação da vila também se deve ao fato de que o primeiro presidente da Província do Rio de Janeiro (antigo Estado do Rio de Janeiro) foi justamente um dos grandes proprietários de terras da região: Joaquim José Rodrigues Torres, o futuro Visconde de Itaborahy.

A vila, instalada entre o rio Iguá e o rio da Vargem, afluente do rio da Aldeia, numa pequena colina, para evitar os alagamentos das terras baixas, estava caracterizada pelo padrão da Antiguidade, compondo uma pequena acrópole. Naquele momento, a população da freguesia era a terceira em ordem de importância de toda a Província. Possuía número considerável de eleitores, chegando a competir com Niterói para a decisão de qual delas seria a capital da nova

Província; além de ter a jurisdição sobre o arraial de Porto das Caixas e a freguesia de Rio Bonito, localidades extremamente dinâmicas naquela época.²³

Durante o surto cafeeiro em Itaboraí, (1830 a 1870), a produção da cana foi cada vez mais direcionada para a fabricação de aguardente, sobrando poucos engenhos de açúcar produtivos. Um ou outro engenho havia se modernizado, mas predominava uma paisagem de decadência da economia do açúcar. O processo foi acelerado pela revolução dos engenhos a vapor, da qual Campos se beneficiou e Itaboraí não. O solo cansado de Itaboraí não pôde competir em produtividade com os mais férteis e menos explorados aluviões da Baixada de Campos.

A decadência da paisagem dos engenhos havia começado antes mesmo do café. Viajantes, como John Luccock, que passaram pela área nas duas primeiras décadas do século XIX, mencionam o estado de semi-abandono das terras, com plantações de açúcar abandonadas e pastagens descuidadas.

(...) Enquanto as fazendas de cana, localizadas nas áreas mais planas dos vales caíam num estado de semi-abandono, nas zonas de mata das encostas, mais propícias ao café, comissários juramentados, de nomeação governamental, andam a examinar as terras e as demarcar para discriminar as divisas de novas propriedades.²⁴

Outros dois aspectos que já existiam na paisagem de Itaboraí adquiriram maior importância. O primeiro deles, o ofício tradicional do barro. A exploração da “tabatinga” das planícies, situada na superfície ou a pouca profundidade, e as outras argilas dos vales foram exploradas desde a época de domínio indígena, para a produção de utensílios de barro e, mais tarde, pelas fazendas da cana, para a fabricação das fôrmas de barro para os “pães de açúcar” dos engenhos.

O outro aspecto antigo na paisagem fora a exploração de madeira e lenha. A madeira era utilizada como material de construção e de mobiliário. Madeiras nobres como o jacarandá e a peroba, por exemplo, eram comuns nas matas da região e altamente valorizadas pelos marceneiros. A lenha, proveniente do beneficiamento de outras espécies, tais como a sucupira e a imbuia, utilizadas em cercas e caixas de açúcar, era o principal combustível dos engenhos; foi mais explorada ainda, para atender a demanda da capital da província. Os fazendeiros do

²³ Conforme SANTOS, A. M. dos: Auge e decadência econômica do Recôncavo da Guanabara: o caso de Itaboraí. Em: GRAHAM, R. (org.) Ensaio sobre a política e a economia da província fluminense no século XIX. Niterói/Rio de Janeiro. UFF/Arquivo Nacional.1974. Pág.77.

²⁴ LUCCOCK, J. Notas sobre o Rio-de-Janeiro e partes meridionais do Brasil: tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818. São Paulo: Livraria Martins, 1942. Pág .240.

vale do Caceribu alegavam a decadência dos engenhos pela falta de lenha, sem assumir que o problema maior era a falta de investimento na modernização dos engenhos e a dificuldade em competir com a região de Campos dos Goytacazes.²⁵

Assim, a paisagem do café, que se desenvolvia nas encostas dos morros, em meio ao abandono das fazendas de cana, continuou a sustentar a economia escravocrata local. Dados estatísticos de 1850 indicam que a população escrava do município de Itaboraí era de 18.042 indivíduos, enquanto a população livre era de cerca de 9.000 indivíduos. A Villa de Itaborahy, assim como os pequenos portos do vale do Macacu-Caceribu e seus afluentes, experimentaram, portanto, certo crescimento²⁶ em função do grande desenvolvimento do plantio do café na primeira metade do século XIX.

A expansão do comércio beneficiou o crescimento urbano, mesmo que modesto, da Villa de Itaborahy. O comércio dependia menos dos cafezais do vale do Caceribu que daqueles plantados em Nova Friburgo e Cantagalo que utilizavam os portos fluviais do município de Itaboraí para escoar a produção. Porto das Caixas (caixas de açúcar), antigo porto fluvial que serviu de escoadouro para a produção açucareira do leste do Recôncavo da Guanabara, tornou-se, na primeira parte do século XIX, o local de convergência das tropas de burro que transportavam a produção de café da região. Itaboraí se beneficiava assim de sua localização estratégica em relação às vias de circulação que convergiam para a cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império do Brasil.²⁷

Posteriormente, quando os cafezais da região de Cantagalo e Nova Friburgo decaíram, na segunda metade do século XIX, o efeito negativo sobre Itaboraí também foi considerável. No entanto, em um contexto de estagnação, a pequena Villa de Itaborahy se transformou em cidade. Dados estatísticos mostram que a população aumentou entre 1821 e 1890. Diversos motivos contribuíram para esse incremento, tais como: a expansão da rede ferroviária e outros caminhos que surgiram em função do cultivo do café, assim como o benefício comercial que os circuitos ligados ao tráfico negreiro e ao comércio de mercadorias trouxeram à pequena vila. A estrada de ferro que pouco mudou a vida da população rural trouxe, no entanto, um novo alento à pequena vila, abrindo caminho para sua elevação à categoria de cidade.

²⁵ Em: RETIS, Grupo. Diagnóstico Sócio-Econômico da Bacia do Caceribu-RJ - Projeto FEEMA/IBG, 1998.

²⁶ Deve-se considerar o decréscimo da população de Rio Bonito, freguesia alçada à vila em 1846. Em: RETIS, Grupo. Diagnóstico Sócio-Econômico da Bacia do Caceribu-RJ - Projeto FEEMA/IBG, 1998.

²⁷ Conforme SANTOS, 1974. Op. Cit. Pág. 77.

A população total de Itaboraí havia diminuído entre 1850 e 1890, passando de 27.042 para 23.973 habitantes. Em 1890, incluía Porto das Caixas, Itambí e Sambaetiba além da vila propriamente. Sabemos que a diminuição da população deu-se, em grande parte, ao abandono das terras e à diminuição dos rendimentos na agricultura. Com o fim da escravidão em 1888 muito dos ex-escravos se afastaram das antigas áreas cafeeiras de Cantagalo e do Sul de Minas, o que pode ter contribuído para o crescimento relativo da população do município de Itaboraí, que passou dos 23.973 para 27.730 habitantes, entre 1890 e 1920. Mesmo assim, a descrição do município de Itaboraí em 1908 mostrava um cenário problemático: havia malária em alguns pontos, principalmente em Porto das Caixas; e embora o município produzisse ainda algum café e aguardente e a criação de aves tivesse se desenvolvido, o comércio era fraco e a atmosfera da pequena cidade era decadente. Os antigos e significativos edifícios só acentuavam o contraste entre o passado rico e o presente estagnado.

Quadro I - Evolução da população ao longo do século XIX/XX.²⁸

Período	1804		1821		1850*		1890	1920
	14.555		29.117		27.042			
População	<i>Livres</i>	<i>Escravos</i>	<i>Livres</i>	<i>Escravos</i>	<i>Livres</i>	<i>Escravos</i>	23.973	27.730
	4.995	9.560	9.990	19.127	9.000	18.042		

*O decréscimo em 1850 é relativo, pois a autonomia de Rio Bonito data de 1846, dividindo a população.

Em meados do século XX, as culturas da laranja e da banana alteraram novamente a paisagem da região, representando uma reconquista das áreas abandonadas no início do século. Essa reconquista é complementada por outra: o saneamento da Baixada Fluminense, que ampliou a área economicamente aproveitável²⁹. Dentre os principais aspectos da paisagem destacam-se: a ampliação da área de chácaras em São Gonçalo; a indústria manufatureira ganhou espaço, principalmente a indústria de cerâmica e olarias, além do complexo da fábrica de cimento Portland Mauá, que explorou a bacia calcária de São José, e a indústria de alimentos, principalmente de doce de banana e doce de leite; o café praticamente desaparece. Destaca-se a permanência de culturas de subsistência, principalmente nas orlas florestais. A cana de açúcar permanece em pequenas áreas em Tanguá, distrito de Itaboraí emancipado na década de 1990, e Itaboraí torna-se o domínio dos laranjais.

²⁸ Em: RETIS, Grupo. Diagnóstico Sócio-Econômico da Bacia do Caceribu-RJ - Projeto FEEMA/IBG, 1998.

²⁹ GÓES, H. de A. Relatório Apresentado pelo Engenheiro Chefe da Comissão de Saneamento da Baixada Fluminense. RJ: Ministério de Viação e Obras, 1934: Pág. 264-265.

A expansão da citricultura começou em 1926, quando se intensificaram as exportações para a Europa e para a Argentina. A cultura da laranja foi, desde início, uma atividade especulativa. Embora plantada por lavradores, o empreendimento comercial da laranja era controlado por especuladores, principalmente o comércio atacadista da cidade do Rio de Janeiro³⁰. Antes deles chegaram os especuladores de terra, que compraram, por preço muito baixo, as terras desvalorizadas do Recôncavo da Guanabara, abandonadas em virtude dos episódios anteriormente relatados e da crescente insalubridade da região. As terras foram retalhadas e vendidas em lotes de tamanho variável, com o objetivo de plantar laranja. Fortes campanhas eram feitas em municípios como Niterói (antiga capital fluminense) e no Rio de Janeiro (então capital federal) anunciando que plantar laranja era uma forma de enriquecimento rápido com mínimo investimento. Os lotes foram comprados por capitalistas, funcionários públicos, pequenos negociantes e lavradores. Em decorrência, a maioria dos laranjais não foi explorada pelos proprietários, mas arrendadas ou entregues aos cuidados de alguns assalariados.

Com a Segunda Guerra Mundial veio o declínio e a perda do mercado europeu que consumia a laranja de forma natural, como sobremesa, e não como matéria prima para a indústria do suco. Em consequência da perda de mercado, uma parte da produção foi destinada ao mercado interno brasileiro, mas muitos laranjais foram abandonados e invadidos pelo mato. Assim mesmo, os laranjais permaneceram como principais produtos agrícolas de Itaboraí até meados da década de 1970 quando as tradicionais Festas da Laranja no Clube Citrus eram os grandes acontecimentos socioculturais na região.³¹

Depois de 1970, a paisagem local sofre nova mutação. A construção da ponte Rio-Niterói acelera o processo de urbanização, principalmente em Itaboraí, que se torna uma “cidade-dormitório” para trabalhadores urbanos de Niterói e do Rio de Janeiro, estimulando uma especulação imobiliária que criou novos problemas ambientais na região. A expansão do turismo e casas de veraneio na Região dos Lagos, assim como o asfaltamento da BR-101 estimulou o comércio na cidade de Itaboraí tornando-a micro-centro para a região, contribuindo, portanto, para o crescimento dos serviços urbanos na sede municipal. As indústrias se diversificaram: as olarias e fábricas de doces decaíram enquanto novas indústrias

³⁰ Sobre este processo, consultar O'DWYER E. C. Laranja e lavoura branca, um estudo das unidades de produção camponesa da Baixada Fluminense, dissertação de Mestrado apresentada ao PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1977.

³¹ Conforme Caderno Itadados. Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação. Itaboraí: Prefeitura Municipal, 2006. Pág. 16.

surgiram, tanto agroindustriais (suco de laranja integral) como farmacêutica (antibióticos) e metalúrgicas.

No alvorecer do século XXI Itaboraí foi “redescoberta” quando a Petrobrás apontou para seu território a intenção de implantar o maior complexo petroquímico da história de sua produção e o maior investimento financeiro daquela empresa ao longo de sua história: o Comperj, orçado no valor de U\$ 8,4 bilhões.³²



Ilustração 6 – Perspectiva artística para o projeto do Comperj – Itaboraí – Em: www.forumcomperj.com.br/spic/galeria/comperj3.jpg.

Com a instalação do Comperj, Itaboraí e o atual Rio de Janeiro têm a possibilidade de reverter um processo de esvaziamento econômico que começou com a mudança da capital federal para Brasília, acentuou-se na fusão com a Guanabara. A localização em Itaboraí está fundamentada no melhor aproveitamento da logística existente, mais competitividade para a cadeia produtiva e maior inclusão social.

Origens da forma urbana em Itaboraí

A cidade de Itaboraí mantém atualmente um traçado básico com referência, provavelmente, da metade do século XVII, quando da fundação da freguesia de São João de Itaborahy, um povoado da Villa de Santo Antonio de Sá. A ocupação prevaleceu na encosta da pequena colina em contraponto à ocupação das áreas alagáveis próximas aos rios Várzea e Aldeia.

³² Para mais informações, ver o estudo: Comperj; Potencial de Desenvolvimento Produtivo, disponível em <www.firjan.org.br> Consultado em: 14/02/2011.



Ilustração 7 – Visão geral do distrito Sede de Itaboraí. Acervo do Moto clube de Itaboraí - 2006.

Entendemos que a topografia atrelada à formação geográfica cercada pelos rios da região e seus afluentes determinaram a ocupação da área com a exploração da agricultura, como já foi anteriormente relatado, representando um dos fatores determinantes para a forma de apropriação do território da cidade de Itaboraí.

O crescimento da cidade seguiu uma tendência radial, em seus primórdios, posteriormente, com a abertura da BR101, na região, na década de 1950, a cidade adquiriu seu contorno mais tentacular a partir do trecho que atualmente caracteriza a Avenida 22 de maio.

Após a construção da Ponte Presidente Costa e Silva (Ponte Rio – Niterói), inaugurada em 1974, os municípios de Niterói e São Gonçalo e posteriormente o município de Itaboraí, tornaram-se uma área de concentração de populações e com isso, inúmeros loteamentos foram instalados em Itaboraí, formando bairros inteiros, acarretando um considerável aumento da densidade demográfica local.

Podemos destacar o município de Itaboraí, na atualidade, não como um ponto de passagem da BR -101, mas como um centro estratégico de conexões entre a serra e a baixada, entre o litoral e a Baía de Guanabara. Sendo ainda um importante entroncamento de vias de acesso à Região Serrana e à Região dos Lagos.

O Centro histórico, localizado no alto de uma elevação, caracteriza-se como uma modesta cidade alta. Sua morfologia está definida pela Praça Marechal Floriano, antigo Largo da Matriz, de onde partem sete vias para ganhar a área mais baixa e conduzir ao restante da ocupação, primitivamente rural.

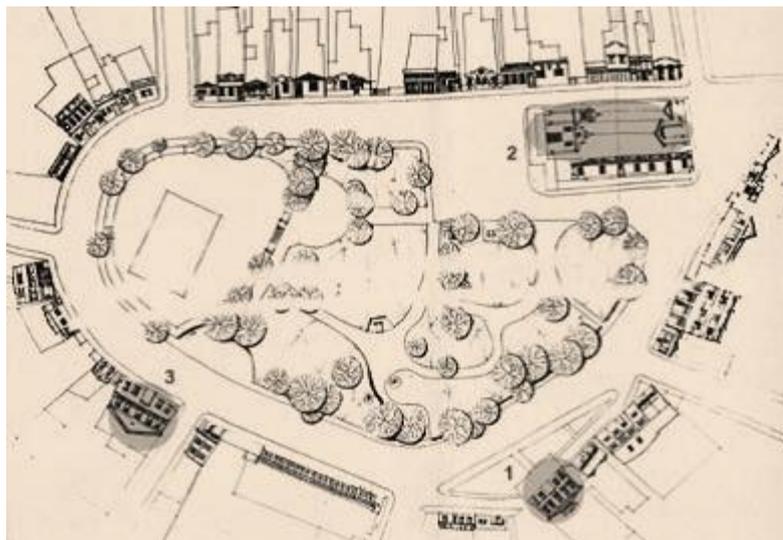


Ilustração 8 – Implantação geral do Centro Histórico de Itaboraí. Em: Sítios históricos e conjuntos urbanos de monumentos nacionais: Sudeste e Sul. Brasília: Ministério da Cultura, Programa Monumenta , 2005.

1. Sede da Prefeitura, 2. Igreja Matriz de São João de Itaboraí, 3. Casa de Câmara e Cadeia.

A praça possui formato irregular, aproximado a um semicírculo. Partindo da Igreja Matriz, temos a Travessa Espírito Santo, popularmente conhecida como o “Beco”, que se estende formando o perímetro da praça, logo em seguida a primeira transversal, a Rua Cel Leal, em seguida a Rua João Caetano, onde na esquina se situa o teatro de mesmo nome, reconstruído sobre as ruínas da antiga Casa de Ópera.³³



Ilustrações 9, 10 e 11 – Aspectos gerais da Travessa Espírito Santo e sua extensão formando o perímetro da Praça. – Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Adiante a antiga Casa de Câmara e Cadeia, atual Câmara Municipal, assinala na esquina da Rua Fidelis Alves sua marcante presença. Continuando no perímetro da praça temos a rua Dr. Pereira dos Santos, novamente descendo para a parte baixa e após esta, a rua Pe. José Leandro, última via deste percurso, antes de encontrarmos novamente a Matriz pelo seu lado

³³ Ver: Anais do Primeiro Congresso de História Nacional, Revista do IHGB, Rio de Janeiro, número especial, 5 volumes. Vol. V. 1914. Pág. 689.

da epístola, onde, no seu vértice extremo, encontramos a pedra angular da edificação e marco zero da cidade.



Ilustrações 12, 13 e 14 – Aspectos gerais da *consultado em 16/02/2011*.Praça Marechal Floriano. Disponível em *Google street view*; consultado em 16/02/2011.

Observamos pela trajetória histórica do município que esta formação do largo; de maneira amorfa; e suas conseqüentes descidas para a parte baixa derivam de sua ocupação inicial: ajuntamento de tropeiros, à margem do caminho geral para os Campos dos Goyatacazes que seguia pelos sertões do Macacu. As vias surgidas estão orientadas, nitidamente, nos sentidos de chegada e saída do povoado, para acessar as direções Norte e Sul, Leste e Oeste.



Ilustrações 15, 16 e 17 – Aspectos gerais da Praça Marechal Floriano. Disponível em *Google street view*; consultado em 16/02/2011.

Na extremidade Norte da praça, primitivamente um amplo terreiro conforme visto em gravura do século XIX, que haveria de assumir o posto de principal praça da povoação; a igreja segue a orientação de sua fachada frontal voltada ao Sudoeste. Para a vila, o templo que hoje conhecemos, numa afirmação de alcance cenográfico sem precedentes no panorama local, impõe-se como marca de poder da nova conjuntura. Os dados documentais são escassos, mas apontam para um processo lento e entrecortado de construção.



Ilustração 18 – Aspecto geral do largo da Matriz em São João de Itaboraí. Gravura a buril, publicada em Almanach Agrícola Fluminense 1898. Disponível em: Inventário de Bens Culturais do Município de Itaboraí. FUNDREM. 1982.

A Villa e sua Sede



Ilustração 19 – Visão geral do Centro Histórico de Itaboraí. Acervo do Moto clube de Itaboraí - 2006.

Itaboraí, com uma arquitetura representativa dos séculos XVIII e XIX no Brasil, devido a sua importância econômica no período, possui ainda significativos monumentos. O Centro Histórico é composto por um conjunto formado por prédios dos períodos colonial e imperial brasileiro, sendo alguns tombados pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, assim como pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - Inepac ou município.

O Centro Histórico de Itaboraí está assim caracterizado pela existência de um espaço urbano de traçado característico, formador do núcleo urbano, com relativa preservação dos imóveis, situados bem próximos uns aos outros, ao redor da Praça Marechal Floriano.

Conhecida também como “Pracinha de Itaboraí”, sua origem está relacionada à ocupação inicial daquele território em 1672. Trata-se de praça bem ampla, com jardins e arborização, resultados de urbanização efetuada na segunda metade do século XX³⁴; nela encontram-se os monumentos de vultos célebres da história, tais como: Salvador de Mendonça, Joaquim Manoel de Macedo, entre outros, marcando a importância de Itaboraí no cenário político, econômico e cultural do Brasil.



Ilustrações 20, 21 e 22 – Itaboraí – 1920 – Fotos de Augusto Malta - Acervo Centro Fluminense de Memória – UFF.



Ilustração 23 – Praça Marechal Floriano. Publicado no Álbum do Centenário da Independência do Brasil - 1922. - Estado do Rio de Janeiro. Acervo do Museu do Ingá. Niterói.

O antigo prédio da Governadoria Municipal é um típico exemplar da moradia civil de fins do séc. XVIII, construída provavelmente entre 1803 e 1810. Sua feição atual corresponde a 1834, data na cartela da fachada acima do balcão central. Foi residência do comendador José Bernardino Baptista Pereira de Almeida, ministro da fazenda do Império (1828); tendo

³⁴ Conforme placa de bronze disposta na própria praça, a urbanização, com traçado romântico, canteiros de formas orgânicas e espécies podadas, foi inaugurada em 1952 pelo prefeito Roberto Pereira dos Santos.

servido de hospedagem a D. João VI quando em visita àquela vila³⁵. Foi ainda, segundo o Inventário da FUNDREM (1982), a residência do Visconde de Itaborahy - o primeiro Presidente da Província do Rio de Janeiro (1835) e ministro do Império por mais de dez vezes (1852-1868). Segundo Salvador de Mendonça, serviu, além de hospedagem para Dom João VI, para Dom Pedro II em 1847, quando em visitas a “este ponto da província”³⁶. Tombado como Patrimônio Histórico Nacional pelo IPHAN em 1964, foi desapropriado e declarado de utilidade pública pela Prefeitura em 1966. Dois anos depois, o prédio sofre incêndio, ficando em estado de ruínas, sendo doado então ao Governo Estadual que nele realiza obras de reconstrução, adaptando-o internamente ao seu novo uso como Fórum. Após ampla reforma, em 2000, o prédio passou a ser a sede do Executivo Municipal.



Ilustrações 24 e 25 – Casa da Governadoria ou Solar do Visconde de Itaborahy. Atual Prefeitura Municipal. O mesmo imóvel, publicado no Álbum do Centenário da Independência do Brasil - 1922. - Estado do Rio de Janeiro. Acervo do Museu do Ingá. Niterói e Foto de Charles Renã – Acervo pessoal do autor - 2006.

A Casa da Família Torres - Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres – é um belo sobrado, típico registro da arquitetura civil brasileira do século XVIII. Embora tenha sofrido consideráveis modificações arquitetônicas ao longo dos anos, ainda conserva características das residências de pessoas abastadas da época, mantendo original sua fachada. Doado ao IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional por Heloísa e Maria Alberto

³⁵ Conforme HOLANDA, S. B. O Espírito e a letra: Estudos de crítica literária. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Pág. 236.

³⁶ Salvador de Mendonça, natural de Itaboraí, escreveu em suas reminiscências, publicadas no periódico A República -1907, sob o título de “Cousas do meu tempo”, informações relativas à sua terra natal e do ilustre autor do romantismo Joaquim Manuel de Macedo. A Revista do Livro (MEC/INL) publica em 1960 “O Macedo”. Ver: MENDONÇA, S. *Cousas do meu tempo*. Revista do Livro. Rio de Janeiro: MEC/INL, vol. 20, dezembro de 1960, pág. 114-116. Também em carta a Machado de Assis (09/01/1901) Comenta sobre sua amade-leite “Maria de Itaborahy” que com seus 104 anos teria presenciado a ilustre visita de Dom João VI e também de D. Pedro II e seu séquito imperial. Em: MAGALHÃES Jr., R. Vida e obra de Machado de Assis. Volume 4 - Apogeu. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1981. Pág. 146-147. No Anno Biographico Brasileiro de 1876. Vol II, vamos encontrar o seguinte registro de Joaquim Manuel de Macedo: “Em 1847 coube á José Bernardino a honra de hospedar o Imperador o Sr. D. Pedro II em sua passagem pela Villa de Itaborahy, onde Sua Magestade ficou dous dias.” Em MACEDO, J. M. Anno Biographico Brasileiro de 1876. Vol II. Rio de Janeiro: Typographia e Lithographia do Imperial Instituto Artístico, 1876.

Torres, filhas de Alberto Torres, ex-ministro do Supremo Tribunal Federal (1901-1909) e ex-presidente do Estado do Rio de Janeiro (1897-1900), possui importante acervo museológico e significativa coleção de livros, periódicos, fotografias e documentos pertencentes à família Torres, ainda em processo de catalogação. Abriga atualmente a Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres, administrada pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura. A casa dispõe de salões para exposições temporárias de artes plásticas, duas salas permanentes de pesquisa: a Sala da Memória e a Sala Família Alberto Torres, uma sala permanente de arte sacra, além de amplo jardim para eventos musicais e teatrais.



Ilustração 26 – Casa da Família Torres – Casa de Cultura Heloisa Alberto Torres. Foto de Marcelo Ribeiro, Acervo Estação História - 2008.

Construída pelo Coronel João Hilário de Menezes Drummond³⁷, a Casa de Ópera na Villa de São João de Itaborahy tem no dia 24 de abril de 1827 sua grande marca na história do teatro brasileiro: a estréia de João Caetano dos Santos - considerado maior teatrólogo brasileiro³⁸ de todos os tempos. No século XX, após passar por reformas em 1920 e mais tarde em 1927, que modificaram sensivelmente sua fachada primitiva, acaba por ser demolida em 1974, quando se encontrava em ruínas. A partir de 1984 o edifício é reconstruído; sendo o teatro, enquanto instituição, um dos mais antigos do país, levando o nome de João Caetano, itaboraiense nascido na região da Serra do Lagarto.

³⁷ Ver: Anais do Primeiro Congresso de História Nacional, Revista do IHGB, Rio de Janeiro, número especial, 5 volumes. Vol. V. 1914. Pág. 689.

³⁸ “Deve-se a João Caetano a iniciação da primeira companhia dramatica nacional; foi elle quem organisou no paiz o theatro brasileiro, quem conglobou os primeiros actores nacionaes, deu-les ordenado fixo, e afastou-os da miséria em que se estorciam, por não poderem escripturar-se nos theatros da corte, cujos directores attendiam aos ódios políticos, que, como dissemos, eram infelizmente encandecidos entre brasileiros e portuguezes.” Em: AZEVEDO, M. João Caetano dos Santos – Biographia. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil - Tomo XXXIII. Parte Segunda. Livraria Garnier. Rio de Janeiro 1870. Pág.341.



Ilustrações 27 e 28 – Teatro Municipal João Caetano. Publicado no Álbum do Centenário da Independência do Brasil - 1922. - Estado do Rio de Janeiro. Acervo do Museu do Ingá, Niterói. O imóvel reconstruído na década de 1980. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2009.

O prédio da Secretaria Municipal de Educação é uma casa térrea do período colonial. Trata-se de um belo exemplar de residência de pessoas da classe social intermediária da época (artesão, artistas, funcionários públicos, etc.). A casa pertenceu à professora Paulina Porto – grande incentivadora da Banda de Música local. O imóvel, adquirido e reformado em 1986 pela municipalidade após a morte de D^a. Lilita Porto, abriga desde então, a sede da Secretaria Municipal de Educação. Em seu acervo, encontra-se um retrato do Marechal Floriano Peixoto, pintado a óleo por Auguste Petit³⁹.



Ilustração 29 – Sede da SEMEC – Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

A Igreja de Nosso Senhor do Bonfim está situada em uma das ladeiras que descem da Praça Marechal Floriano. No seu entorno, um casario baixo de arquitetura simples, que acompanha a Rua do Bonfim, tendo de interessante, quase à sua frente, o prédio da Maçonaria. A igreja

³⁹ Auguste Petit (Chatillon-Sur-Seine, França 1844 - Rio de Janeiro RJ 1927). Pintor, professor. Chega ao Brasil em 1864 trazendo o conhecimento artístico adquirido em seu país de origem como aluno do pintor de paisagens Eugène Nesle. Fixa-se no Rio de Janeiro, onde realiza paisagens, naturezas-mortas, cenas históricas e, principalmente, retratos, em que se destacam o casal imperial Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina. Conforme ACQUARONE, F. História da Arte no Brasil. Rio de Janeiro: O. Mano & Cia., 1939. Pág 181.

foi implantada na parte mais alta do terreno, criando um aspecto de imponência e verticalidade em relação às casas da localidade. Sua ambiência e proporcionalidade em relação à rua ficaram prejudicadas pela retirada da escadaria frontal, tendo atualmente um acesso lateral e um muro de arrimo quase à porta da igreja. Construída no século XVIII, a igreja apresenta equilibrada composição de fachada, onde se destaca o frontão triangular. Entre 1981 e 1982, a comunidade local sob a coordenação da paróquia de Itaboraí, realiza reforma na igreja, que se encontrava praticamente abandonada. Suas fachadas foram restauradas procurando-se preservar suas características arquitetônicas primitivas.



Ilustração 30 – Igreja do Senhor do Bonfim. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

O prédio da Casa de Câmara e Cadeia, onde até hoje funciona a sede do Poder Legislativo de Itaboraí, teve sua construção iniciada em 1836, por determinação do então presidente da província do Rio de Janeiro, Joaquim José Rodrigues Torres, o Visconde de Itaboraí. O projeto foi encomendado ao engenheiro militar alemão Major Júlio Frederico Koeler⁴⁰. De arquitetura compacta e de linguagem neoclássica, tanto a fachada como a distribuição interna dos compartimentos valorizam a simetria e a simplicidade. A escada interna disposta no eixo da composição proporciona uma circulação central nos dois pavimentos dando equilíbrio à composição interna. Em 1994 com a inauguração do Centro Administrativo, a Prefeitura desocupa o prédio que passa a ser utilizado unicamente pelo Poder Legislativo. Em 1999 o monumento passa por um amplo processo de restauração sob a orientação técnica do Inepac e do Departamento Geral de Patrimônio e Turismo de Itaboraí.

⁴⁰ Conforme processo de tombamento no Inepac: E-03/34.288/78.



Ilustração 31 – Casa de Câmara e Cadeia, atual Câmara Municipal. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

A Matriz de São João de Itaboraí, tombada como Patrimônio Histórico pelo IPHAN em 1970, tem a suas origens seiscentistas na pequena capela construída por João Vaz Pereira nos primórdios da freguesia⁴¹. Reconstruída entre 1725 e 1742, passa por reformas no período de 1767 e 1782, quando se estabelece o atual conjunto arquitetônico localizado no ponto mais alto da colina, onde se implantou a freguesia de São João de Itaborahy. A torre da Matriz é avistada de longe, marcando presença no centro histórico localizado no alto da colina. A igreja está situada na extremidade norte da praça, isolada do casario baixo e circundante. A igreja Matriz é uma construção solidamente erigida de pedra e cal, de grossos muros e equilibrada concepção arquitetônica. Conserva características oitocentistas na fachada de uma portada de entrada com duas janelas frente ao coro. A torre única mantém o corpo aparentemente maciço.



⁴¹ Do Livro das Visitas Pastorais feitas pelo Mons. Pizarro no ano de 1794 – Fls. 183 a 191v^a.

Ilustrações 32 e 33 - Aspectos externo e interno da Igreja Matriz de São João de Itaboraí. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História - 2008 e Foto de Paul Stile - Acervo do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro - 1956⁴².

A Matriz de São João Batista pertence à Diocese de Niterói. Alguns detalhes internos merecem destaque como as conversadeiras com assento de granito nas janelas da sacristia; o arcaz da sacristia; as peças da imaginária, originais dos séculos XVIII e XIX; castiçais, pratarias e um singular conjunto de seis retábulos barrocos com talhas do século XVII e XVIII; objeto dessa pesquisa e dissertação.



Ilustrações 34, 35 e 36 – Retábulos do Lado do Evangelho. Fotos de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.



Ilustrações 37, 38 e 39 – Retábulos do Lado da Epístola. Fotos de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História - 2008.

⁴² A data de 1956 é estimada, baseada na publicação do livro de Germain Bazin onde algumas fotos desse acervo aparecem na publicação.

1. O RETÁBULO ATRAVÉS DOS TEMPOS

1.1. O retábulo conceitualmente;

Partindo de sua definição, destacamos segundo Affonso Ávila:⁴³ “Estrutura ornamental, em pedra ou talha de madeira, que se eleva na parte posterior do altar. As vezes, é chamado genericamente de altar.” O retábulo, em seu sentido etimológico, surge como *retro tabula*, ou seja, tábua - atrás ou posterior, onde se retratam passagens devocionais auxiliares ao rito celebrado no altar.

Nesse suporte elaboram-se representações de imagens baseadas em narrativas, com características de mobilidade e capacidade de encantamento, para o acompanhamento de celebrações eucarísticas. Por força das exigências dessas narrativas pode ser dividido em estruturas complexas conforme o número de painéis variados. Mas o sentido do retábulo não se restringe a esse desdobrar da narrativa por painéis. Este procedimento é uma exigência estruturante do local, do tempo e das matérias, e corresponde a uma solução retabular possível, mas não única. E por detrás desta solução surgem outros materiais e outras tecnologias capazes de recriar e adequar qualquer intenção à forma. Primitivamente a pintura, o marfim, a madeira ou a pedra foram materiais tradicionais, podendo haver ainda outras soluções.

Tradicionalmente servia de suporte espiritual, não apenas à eucaristia, mas a todo o momento no cotidiano do templo. Nesta relação entre o ritual e a obra de arte é necessário compreender que a dimensão eucarística é temporal e partilhada e a dimensão do retábulo é apenas espacial e individual ao crente. Não procuramos aqui encarar o retábulo como uma forma ou imagem apenas, mas como uma solução que transforma o ambiente arquitetônico em espaço sublime. Para Lameira: “O retábulo é entendido fundamentalmente como uma obra de arquitetura, constituindo o principal instrumento de persuasão e de envolvimento dos fiéis no interior dos templos.”⁴⁴ Em suas origens, o retábulo foi a solução capaz de transformar uma casa em templo ou um espaço vulgar em espaço diferenciado.

De forma generalizada, procurando identificar uma origem e um fim para os retábulos, enquanto foco de veneração de imagens, pode-se estabelecer limites entre uma gênese no Concílio de Niceia II (787), com a legitimação da veneração das imagens como auxiliares ao

⁴³ Ver: ÁVILA, A. et al. “Retábulo” in Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação. 3ª. Ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais. 1996. Pág. 171.

⁴⁴ Ver: LAMEIRA, F. O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio, Revista Promontório Monográfica História da Arte, Universidade do Algarve, nº1, Outubro, 2005. Pág. 7.

culto e o Concílio Vaticano II (1962-1965), que aconselhou um maior recato no uso de imagens no interior do templo, ao mesmo tempo em que se considerou irrelevante a sua utilização. Do ponto de vista da solução física e formal dos retábulos, segundo Paulo Santos, estes já eram utilizados na Europa, desde a Idade Média, mas não anteriormente ao século X; sendo inexistentes em diversas igrejas ou utilizando-se soluções móveis de menor dimensão.⁴⁵

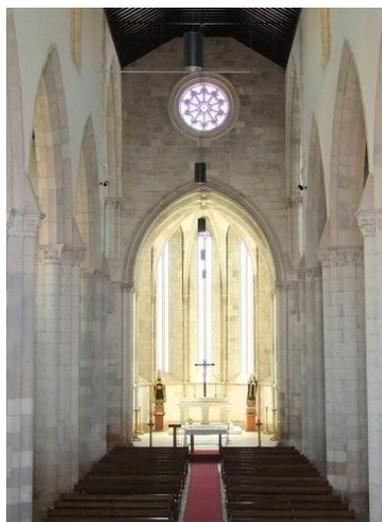


Ilustração 40 – Nave central e Capela mor da Igreja de Santo Agostinho da Graça - Santarém - Século XIV.

Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal. 2010.

Desta forma prosseguiram até os séculos XIV e XV, quando inicia surgir grandes soluções retabulares, ocupando grande parte da altura das paredes, nas construções.



Ilustração 41 – Retábulo mor (gótico) da Sé Velha de Coimbra - Século XV-XVI. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal - 2010.

⁴⁵ Conforme AIGRAIN (1931) apud SANTOS, P. F. O barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil. Rio de Janeiro. Kosmos. 1951. Pág. 173.

Genericamente podemos entender os retábulos, em sua composição, em duas instâncias estruturantes: uma arquitetônica e outra figurativa. A estrutura arquitetônica é quase sempre simétrica, com uma ou mais superfícies montadas sobre uma predela e arrematadas por pináculos, arcos e resplendores. Robert Smith define os retábulos de talha renascentistas como seguidores de uma composição extremamente arquitetural.⁴⁶

Para os retábulos a estrutura figurativa recorre à representação de símbolos da eucaristia ou elementos fitomórficos ligados a representações do cristianismo. A relação entre figura e arquitetura é mais difícil de observar nos retábulos de talha sobre madeira, pois estes adquirem, de forma geral, função de moldura ou arco proscênio, como podemos constatar na retabulística luso-brasileira.⁴⁷

1.2. A geometria dos retábulos;

Originalmente concebidos como dípticos, trípticos ou polípticos mais complexos, os retábulos começaram a ser pensados e delineados através de uma geometria plana ou bidimensional que o constitui como projeção ortogonal de um templo em seção vertical. Através dessa ordenação geométrica se separa o espaço sagrado, que é o interior do templo cristão, aberto à presença física dos crentes e visitantes, do espaço divino⁴⁸ ou mental em que se constitui aquilo que está para além do retábulo enquanto objeto e que só a sensibilidade perceptiva do crente pode penetrar. Assim, o retábulo é fachada ou porta para um “templo” que contém um universo inacessível pela dimensão física do nosso corpo⁴⁹.

As semelhanças construtivas entre alguns retábulos e as fachadas de edifícios religiosos são bastante recorrentes, como nos indica Robert Smith. Cornijas, entablamentos, arquitraves, arquivoltas, colunas de variadas ordens, frontões, volutas, e baldaquinos são alguns dos elementos estruturais e compositivos da arquitetura que servem de abrigo à presença física, e ao mesmo tempo ilusória, da imaginária religiosa.⁵⁰

⁴⁶ Conforme. SMITH, R. C. A Talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 1962. Pág.43.

⁴⁷ O retábulo em madeira foi-se afirmando em Portugal, sobretudo a partir do séc. XVII como um elemento vital do interior das igrejas, tornando-se fachada, estrutura de suporte, que serve de enquadramento a imagens pintadas ou esculpidas, envolvidas em adornos geométricos ou naturalistas, e em coloridos que fingem a matéria que as formou". SALTEIRO, I. «Retábulo», in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, (coord.) de PEREIRA P. Lisboa: Editorial Presença, 1989. Pág. 405-408.

⁴⁸ “*Le retable est La porte du ciel*” (O Retábulo é a Porta do Céu) Ver: MÉNARD, M. Une histoire des mentalités religieuses aux XVIIe et XVIIIe siècles: Mille retables de l'ancien diocèse du Mans. Paris: Beauchesne, 1980. Pág.148-150.

⁴⁹ Conforme HANI, J. Il Simbolismo del tempio cristiano. Roma: Edizione Arkeios, 1996. Pág.95.

⁵⁰ Conforme SMITH. R. C. Op. cit. Pág. 43.



Ilustração 42 – Porta Férrea. Acesso às Escolas da Universidade de Coimbra. Século XVI-XVII. Estrutura Arquitetônica, inspiração dos retábulos maneiristas. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal - 2010.

1.3. Usos e funções;

Considerando que os retábulos atendiam a necessidades litúrgicas e estéticas de uma comunidade, eles surgiam como resposta palpável a aspectos particulares dessa dupla vivência, nomeadamente o aspecto específico dessa comunidade (monástica, episcopal, paroquial, leigos, entre outras) ou de um encomendador particular (rei, bispo, cônego, membro da nobreza ou comerciante); às características físicas do local onde se encontrava o altar ou a capela (presbitério, arco triunfal, transepto, capelas laterais da nave, sacristia, capela doméstica particular) e ainda à natureza do ato litúrgico vinculado.

Segundo Lameira⁵¹, é possível diferenciar os seguintes tipos de usos ou funções que regem a retabulística portuguesa e, por conseguinte a brasileira:

Retábulos narrativos ou historiados: Tiveram grande aceitação nos séculos XV e XVI, entrando em desuso a partir do século XVII. Considerando que a maioria da população era de iletrados, estes retábulos tinham como função principal revelar aos fiéis representações figurativas de ciclos religiosos. Podiam ainda ser complementados por imagens de vulto do Cristo, da Virgem ou de santos. Apresentam múltiplos espaços, sendo possível encontrar as representações em pintura ou escultura.

⁵¹ Ver: LAMEIRA, Op. Cit. 2005. Pág. 9-13.



Ilustração 43 - Retábulo da Igreja de Santa Maria de Belém - Mosteiro dos Jerônimos - Lisboa - Século XVI.
Painéis de Lourenço de Salzedo. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Retábulos relicários: Apesar de menos frequentes, existiram em diferentes épocas, adquirindo, no entanto, maior divulgação a partir do século XVII. Estavam associados a entidades de maiores posses, que adquiriam relíquias sagradas, testemunhos reais e concretos de vivências associadas ao divino. Podemos identificar duas formas distintas: arcos tumulares com o corpo de um santo ou santa, e outra em que se mostram fragmentos de corpos ou objetos inseridos em relicários, podendo estes últimos ser de diversos materiais (ouro, prata, madeira, barro). Podem apresentar formas muito diferenciadas tais como: meios corpos, pirâmides invertidas, redomas, fragmento de arquiteturas, entre outras. Por sua singularidade, podemos destacar o exuberante conjunto do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça preenchido por inúmeros nichos relicários. Outro exemplo para este uso dos retábulos está configurado na Igreja de São Roque de Lisboa no retábulo das santas mártires do século XVI.

Casos raros são os retábulos relicários destes períodos existentes no Brasil. Destacamos os de Salvador na Catedral Basílica, de mesma devoção aos mártires da igreja católica.



Ilustrações 44 e 45 - Relicários no Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça - Séculos XVI-XVII e Retábulo Relicários das Santas Mártires - Igreja de São Roque - Lisboa - Século XVI. - Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

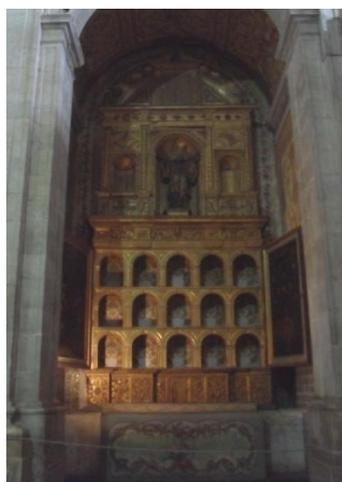


Ilustração 46 - Retábulo Relicários dos Santos Mártires - Catedral Basílica de Salvador - Séculos XVI-XVII⁵². Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2011.

Retábulos devocionais de um único tema: Ocorreram de tempos em tempos no século XVI tornando-se, no entanto, mais comuns no século seguinte. Era habitual haver diferentes exemplares em um mesmo templo. Apesar da maioria da população continuar a ser iletrada, estes retábulos tinham como intenção principal, proporcionar a concentração dos fiéis na representação de um único tema iconográfico, que podia, contudo, ser composto por várias

⁵² Conforme Telles, A. C. da S. Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil. Rio de Janeiro: FENAME/ DAC. 1975. Pág. 70-71. “As igrejas quinhentistas baianas dos jesuítas, franciscanos, beneditinos e carmelitas foram inteiramente substituídas por outras, cuja edificação é de data posterior à segunda metade de seiscentos. Os únicos vestígios que delas nos ficaram foram dois retábulos - o dos Santos Mártires e o das Virgens Mártires - que se encontram ajustados às capelas laterais da atual Sé, antiga igreja da Companhia de Jesus, e anexados à moveis relicários da mesma época. Pertenceram à igreja quinhentista construída por Mem de Sá para os padres jesuítas. De caráter renascentista, apresentam pinturas e obras de talha típicas da época, com ornatos em baixo-relevo, decoração esta chamada de plateresca, por se assemelhar à das obras executadas em prata.”

figuras; tais como: a Sagrada Família, Cristo Crucificado ladeado por Nossa Senhora das Dores e São João Evangelista, a Árvore de Jessé, entre outros. O retábulo adquire uma composição unitária, sendo constituído por corpo único e um só requadro, apresentando na parte central imagens de grandes dimensões, prioritariamente esculturas e, algumas vezes, pinturas.

Como exemplos de retábulos devocionais de um único tema, destacamos o retábulo do Presépio da Igreja de São Roque de Lisboa.



Ilustração 47 - Retábulo Presépio - Igreja de São Roque - Lisboa - Século XVII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

No Brasil podemos identificar este tipo funcional de retábulos, como visto na sacristia da Igreja Abacial de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro (século XVII) (Ilust. 62) ou no retábulo de Nossa Senhora da Fé (século XVIII) sacristia da Catedral Basílica da Salvador, antiga igreja do Colégio Jesuítico.



Ilustração 48 - Retábulo Nossa Senhora da Fé - Sacristia da Catedral Basílica de Salvador - Século XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2011.

Retábulos devocionais de três temas: Considerando que representam uma variação dos retábulos anteriores; tiveram da mesma forma, grande utilização a partir do século XVII. Além da representação figurativa do orago; que ocupa o foco central, sempre evidenciado pela maior largura e altura do nicho/camarim; expõem imagens de devoção auxiliar, portanto de menores proporções, nos postos laterais. Assim, estes retábulos apresentam uma composição tripartida definida por corpo único, porém dividido em três partes. Bastante comuns na retabulística luso-brasileira, destacamos como exemplos aqueles existentes na Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães em Braga (século XVII- XVIII) e na Igreja Abacial de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro - (século XVIII).



Ilustração 49 - Retábulo mor da Igreja do Mosteiro de São Martinho de Tibães - Braga Séculos XVII-XVIII e Retábulo mor da Igreja Abacial de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento - Rio de Janeiro - Século XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Retábulos eucarísticos: Os primeiros exemplares surgiram com o Concílio de Trento (1545-1563) alcançando grande notoriedade ao longo do século seguinte. Eram restritos aos templos mais importantes, tais como as catedrais, igrejas monásticas, matrizes e finalmente as igrejas das Ordens Terceiras e irmandades, caso houvesse permissão superior. Nas catedrais e nas igrejas matrizes, surgiram Confrarias ou Irmandades do Santíssimo Sacramento, que detinha a responsabilidade, na maioria dos casos, sobre o retábulo da capela-mor e, em casos mais restritos, pelo retábulo do Santíssimo, neste último, localizado em outra capela da sua administração exclusiva. Eram nos retábulos eucarísticos que se realizavam jubileus, tais como o das Quarenta Horas, na Semana Santa e o da Comunhão Geral, nos quartos domingos de cada mês. Nos jubileus era exposta solenemente uma custódia, com o Santíssimo Sacramento, destinada à reverência dos fiéis. Estas exposições eram de grande aceitação pública, como por exemplo, nas igrejas da Companhia de Jesus. Como aparato fundamental, destaca-se: uma grande tribuna/camarim central no interior da qual sobressai o trono piramidal escalonado e o sacrário monumental, por vezes com características arquitetônicas.

Entre alguns exemplares do retábulo eucarístico destacamos o singular conjunto da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Matriz de Caminha (século XVII), com seu sacrário giratório e o excepcional conjunto da Capela do Santíssimo da Igreja Abacial de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, obra do mestre Ignácio Ferreira Pinto (século XVIII).



Ilustração 50 - Retábulo da Capela do Santíssimo da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Matriz de Caminha - Século XVII e Retábulo da Capela do Santíssimo da Igreja Abacial de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento - Rio de Janeiro - Século XVIII. Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Retábulos de múltiplas funções existiram em todas as épocas, sendo mais freqüentes a partir do século XVII, quando uma maior diversificação de usos e necessidades se impõe. Duas ou mais funções podiam coexistir no mesmo retábulo, havendo naturalmente momentos isolados e aprovisionamentos apropriados. O uso mais freqüente, contudo, era a eucaristia e a devoção seja de um único orago, ou de devoções auxiliares. Na Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja de São Roque (século XVII-XVIII) de Lisboa, podemos ainda divisar a primitiva devoção daquele retábulo, N^a Sr^a da Assunção, assim como uma série de relicários.

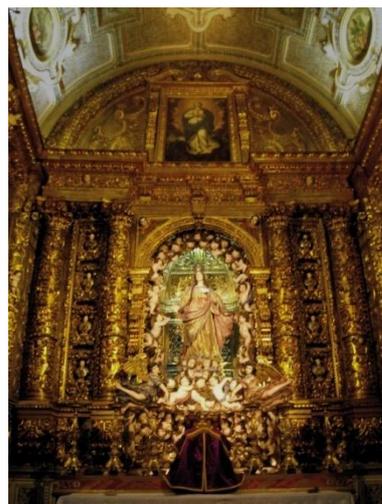


Ilustração 51 - Retábulo da Capela do Santíssimo da Igreja de São Roque - Lisboa - Século XVII-XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

1.4. Tematizações;

Arte de caráter eminentemente sacro, a retabulística desenvolveu-se através do uso de representações figurativas e ornamentais indicativas de conceitos morais associados à fé católica, assim como de emblemas relacionados com a entidade promotora de sua encomenda e futura direção. Gradativamente assistimos ao vocabulário arquitetônico sendo utilizado no enquadramento dos retábulos e seus respectivos campos decorativos dignificarem e enobrecerem os conteúdos iconográficos direcionados aos fiéis, demarcando-se, para cada época, uma intenção específica. Ainda no dizer de Lameira, podemos identificar:

[...] familiaridade, alegoria do poder, utopia do mundo antigo, transgressão e ruptura com o mundo pagão, contenção e decoro, desequilíbrio e complexidade, envolvimento e acolhimento, magnificência e luxo, graciosidade e delicadeza, imponência e seriedade, saudosismo e fascinação, etc...⁵³

Contudo, veremos que é na representação dos oragos que teremos uma maior caracterização dos temas usuais, conforme nos orienta o referido autor.

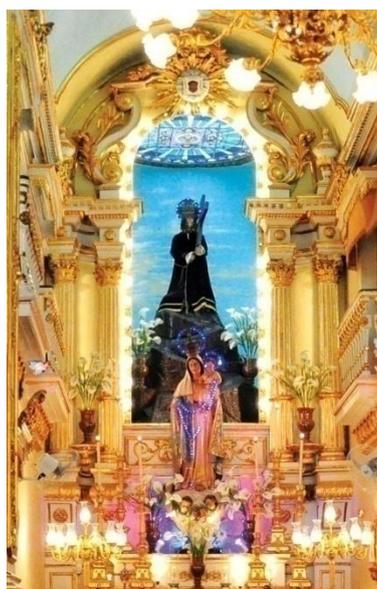
Santíssimo Sacramento: São representantes da apoteose eucarística. Como elemento fundador deste tema encontra-se o sacrário, onde é guardado o símbolo máximo da Eucaristia, ou seja, a Hóstia consagrada. Também o trono piramidal escalonado, elevando a percepção do espaço sagrado, onde se expõe o Santíssimo e velas, segundo a tradição, um mínimo de quarenta no descer dos degraus. É ainda possível encontrar representações figurativas do Salvador e dos Apóstolos.



⁵³ Ver: LAMEIRA, F. Op. Cit. 2005. Pág. 15

Ilustrações 52 e 53 - Retábulos do Santíssimo Sacramento da Igreja do Bom Jesus - Braga - Século XVIII-XIX e Altar mor da Igreja do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé do Rio de Janeiro - Século XIX. Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Cristíferos: Predomina o culto ao Senhor Crucificado, também denominado Santo Cristo, Bom Jesus ou Senhor Jesus. Na mesma linha encontramos evocações ao Senhor dos Passos, da Cana Verde (*Ecce Homo*), da Coluna, Senhor Morto e Sagrado Coração de Jesus.



Ilustrações 54 e 55 - Retábulos da Capela da Irmandade do Senhor dos Passos na Igreja de Santa Maria de Belém do Mosteiro dos Jerônimos - Lisboa - Século XVII e Altar mor da Igreja de Nossa Senhora do Terço e Senhor dos Passos do Rio de Janeiro - Século XIX. Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Marianos: As devoções marianas são bastante freqüentes podendo chegar a mais de um retábulo dedicado a Nossa Senhora por templo. Inúmeras são as evocações de Maria; as mais freqüentes no período que ora nos detemos são: Imaculada Conceição, padroeira de Portugal desde 1646 e do Brasil durante o período colonial⁵⁴. Evocações recorrentes do período colonial e imperial, divisadas em inúmeras igrejas e matrizes, recaem sobre Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Rosário, entre outras.

Hagiográficos: Nos retábulos de mosteiros e conventos predominam os santos de cada ordem religiosa. , Nos Jesuíticos encontramos: Santo Inácio de Loyola, São Francisco de Borja, São

⁵⁴ No Brasil, desde o descobrimento, numerosos eram os oratórios, ermidas e capelas venerando a Imaculada Conceição. Essa devoção especial, unida pelos portugueses, que criou profundas raízes na religiosidade popular brasileira, foi dotada de privilégios e festas oficiais desde 1646, quando dom João IV, rei de Portugal, proclamou Nossa Senhora da Conceição padroeira de Portugal e seus domínios. A partir de meados do século XVIII, sobretudo, a fé popular em Nossa Senhora foi-se dilatando entre os devotos. Conforme BRUSTOLONI (1982), apud PRANDI. J. R. 1998. Pág 139.

Francisco Xavier, entre outros; nos Carmelitas: Santo Elias, São João da Cruz, Santa Teresa de Avila; e nos Franciscanos: Santo António, Santa Clara, o próprio São Francisco de Assis. Nos demais retábulos, grande é a variedade, tendo maior aceitação São Pedro, São João Baptista, São José, São Vicente, Sant`Anna, Santa Bárbara e outros.

Purgatórios: Os concílios de Florença, (1438-1439), e de Trento (1545-1563), vieram reforçar o dogma da existência do Purgatório, mas foi, principalmente, a partir do Concílio de Trento que este dogma foi fortalecido e difundido, assim como surge o costume da encomendação de almas. Era recorrente a existência de retábulos deste tema em cada freguesia. Representava o mundo do sofrimento após a morte, onde as labaredas de fogo consomem os pecadores. Associados a este tema surgem representações de entidades salvadoras de almas, notadamente o Cristo Crucificado, o Arcanjo São Miguel e Nossa Senhora do Livramento.

Se em um primeiro momento, até o século XVI, observamos a prevalência da pintura nas tematizações, logo após, no século XVII em diante, as figuras em vulto perfeito das imagens surge como solução principal, notadamente para os oragos.

Retábulos particulares e aqueles representativos de coletividades, tais como irmandades e confrarias; como testemunhos de sua encomenda, interveniência ou patrocínio; faziam vincular por meio de tarjas e cartelas, apostas em localização visível e privilegiada, as insígnias de sua identidade; notadamente os escudos das ordens religiosas, ou então os brasões de armas dos instituidores.



Ilustração 56 - Tarja do arremate superior do retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo da antiga Sé - Brasão da Ordem do Carmo - Rio de Janeiro - Século XIX. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Quanto à representatividade dos encomendantes na tematização dos retábulos se faz necessário um trabalho mais intenso para este reconhecimento. Podemos destacar algumas

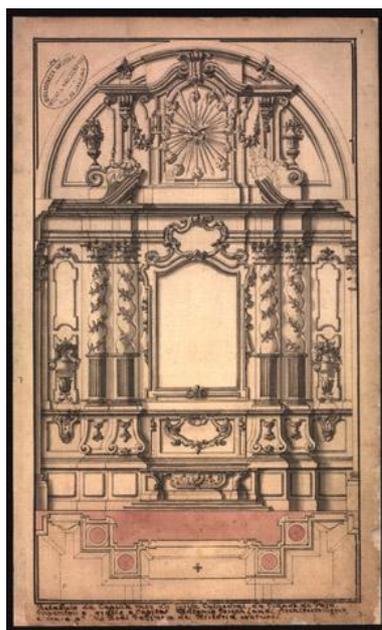
entidades representativas no período ora em estudo, tais como: no clero regular: os Franciscanos, Jesuítas, Beneditinos e Carmelitas; no clero secular os Bispos e os Cabidos e algumas paróquias ou freguesias mais prósperas; na sociedade civil as ordens terceiras, irmandades ou confrarias do Santíssimo Sacramento e Santa Casa de Misericórdia e, por fim, os particulares, tais como a família real, alto clero e demais membros da nobreza.

1.5. Técnicas e materiais;

Seguindo a metodologia analítica de Lameira, a totalidade da conclusão de um retábulo perpassa três etapas características: O Projeto, a Execução e o Acabamento.⁵⁵

A contratação do risco dos retábulos era o elemento mais marcante da assinatura morfológica e estilística dos retábulos. Quase sempre a partir da elevação - vista frontal - os retábulos eram traçados de forma a atender as encomendas no tocante ao seu uso e sua tematização. Mais à frente veremos questões morfológicas e estilísticas de modo a compreender a trajetória e evolução dos retábulos.

Poucos registros documentais com estes riscos podem ser encontrados na atualidade, de forma a substanciar uma pesquisa mais acurada sobre o processo de criação e concepção dos traçados. Casos referenciais são os projetos de Antonio José Landi para os retábulos da Catedral Metropolitana de Belém do Pará, cujos riscos originais se encontram depositados no acervo da Biblioteca Nacional - RJ.



⁵⁵ Ver: LAMEIRA, Op. Cit. 2005. Pág. 36.

Ilustração 57 - “Retábulo da capela-mor da Catedral da Cidade do Pará”. Autor/Criador: Landi, Antônio José - Século XVIII - nanquim, p&b e aquarela - Dimensões do original: 32,5 x 19,5 cm - Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira - Biblioteca Nacional - Brasil

Fato mais raro ainda são os retábulos cuja concepção e criação fosse representada em maquetes. Um caso singular é a maquete da Capela de São João Batista (século XVIII), acervo do Museu São Roque - Santa Casa de Misericórdia de Lisboa.

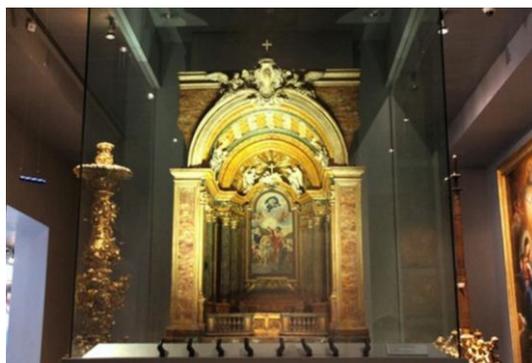


Ilustração 58 - Maquete do Retábulo e Capela de São João Batista - Século XVIII - Museu São Roque - Santa Casa de Misericórdia de Lisboa. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal. 2010.

Quanto à sua execução, os retábulos, em sua maioria, eram constituídos de madeira originária da região ou regiões vizinhas. Em Portugal, primitivamente, muitos retábulos eram executados em madeira de carvalho (continente) ou cedro (ilhas). Posteriormente, diversas madeiras das colônias, notadamente o Brasil, contribuíram para uma maior diversificação das matérias primas da talha.⁵⁶

A preferência pela madeira justifica-se por diferentes fatores, tais como: a facilidade da matéria prima e o custo acessível, a formação de mão de obra experiente desde o século XVI, a eficácia e a baixa remuneração dos profissionais e, por fim, opções estéticas.

Depois da aquisição a madeira era conduzida para as oficinas do mestre entalhador, ou mesmo nas instalações cedidas pelos encomendadores. Começava então sua aplicação no entalhe das diversas peças. Concluída esta etapa eram transportadas para o local de destino, onde os artífices e seus colaboradores trabalhavam nos encaixes, ensambladuras e montagem final das

⁵⁶ Sobre o uso da madeira na talha ver: FERREIRA-ALVES, N. M. A arte da talha no Porto na época barroca: Artistas e clientela. Materiais e Técnicas. Vol.1. Texto. Porto: Tese de Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 1986. Pág. 178-182.

peças. Em situações específicas distinguia-se o ofício do entalhador do marceneiro ficando a cada corporação uma parcela restrita na atuação dos ofícios.⁵⁷

No período estudado, um número menor de retábulos utilizava materiais pétreos em sua execução (alabastros, mármore e calcários), sendo raro ainda o uso de pedras preciosas e semi-preciosas, como observado Capela de São João Baptista da Igreja de São Roque de Lisboa, onde foram usadas ametistas e lápis lazúli, entre outras. Recorria-se, ainda ao uso de *marcheterie* de vários materiais pétreos, notadamente o mármore, tanto aqueles originado em Portugal - Lisboa, Sintra, Ararábida, Ançã e Estremoz - como importados de outras paragens como a Itália, Espanha ou costa africana.

No Brasil, segundo Sandra Alvim, “o mármore, no período colonial, foi um material distanciado dos padrões econômicos e da mão-de-obra disponível para edificações das igrejas, e sua aplicação restrita a áreas reduzidas, não resultou em uma importante expressão local.”⁵⁸

Como veremos adiante a preferência pela talha em madeira e o douramento⁵⁹ foi predominante ao longo de todo o período barroco. Somente em finais do século XVIII é que iríamos assistir a alterações estéticas fundamentais, quando o douramento inicia ceder espaço à pintura decorativa, nas partes lisas, imitativa de mármore - *faux marbre* - já no rococó. Posteriormente, ao longo do século XIX, com diversas mudanças sociais e econômicas, as soluções de retábulos pétreos se consolidaram no território brasileiro sob uma feição neoclássica.

Após a execução de suas estruturas, os retábulos eram assentes no local previsto, partindo-se para as atividades complementares de finalização. Por vezes grandes intervalos de tempo ocorriam até que estas ações fossem efetivadas, pois era necessário que as disponibilidades financeiras permitissem a continuidade e conclusão do empreendimento. Alguns retábulos nunca chegaram a ter complementos de acabamento e permaneceram assim, incompletos, ao longo de suas trajetórias.

⁵⁷ Sobre este tema ver artigo: SANTOS, N. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro - Autos de execução de 1759-1761. Em: R.P.H.A.N. n.VI. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942. Pág 295-317.

⁵⁸ Conforme ALVIM, S. P. F. Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro. Volume 1. Revestimentos, retábulos e talha. Rio de Janeiro. ED. UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. Pág.31.

⁵⁹ Sobre o complexo processo e técnica do douramento, ver: FERREIRA-ALVES, N. M. O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII. Em: Revista Ciências e Técnicas do Patrimônio. I Série, Vol. III. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2004. Pág. 85-93.

1.6. A morfologia do retábulo luso-brasileiro

No século XVII, quando do predomínio de uma estética eivada de diretrizes tridentinas, a retabilística luso-brasileira adquire um padrão volumétrico e arquitetônico marcante, onde a pintura passa a se inserir em espaços pontuais, no painel central ou óculo aberto no frontão. (Ilust. 59, 60 e 61). A cenografia e conseqüentemente a arquitetura passa ao domínio do espaço religioso, servindo para evidenciar os discursos ideológicos e religiosos através dos meios que a expressão plástica colocava à sua disposição nessa época.

Em sua obra de referência, “A arquitetura dos Jesuítas no Brasil”, de 1941, Lucio Costa⁶⁰ nos orienta ao entendimento de quatro distintas fases demarcadas na trajetória do risco habitual dos retábulos na América portuguesa.

Sua divisão inicia com a fundamentação no retábulo “do primeiro estilo”, o mais caracterizadamente jesuítico ou a “nossa antiguidade”, segundo o autor, pois datam dos finais do século XVI, conforme sua dissertação, até o “estilo mineiro” da última fase do barroco, notadamente o desenvolvido em Minas Gerais nos meados do século XVIII.

Os primeiros retábulos desta classificação primam pela erudição e boa composição. Ainda que não sejam propriamente barrocos, não são exclusividade do período renascentista. Pertencem, sim a uma era de transição onde o renascimento, que verdadeiramente não se difundiu pelo Brasil, se encontra com o barroco em uma justaposição que ora orienta um pós-renascimento, ora caracteriza um proto-barroco. Exemplar fundamental neste reconhecimento é o retábulo mor da Igreja de São Lourenço dos índios em Niterói/RJ, assim como os retábulos remanescentes da Igreja de Santo Ignácio do Morro do Castelo, atualmente instalados na Igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso no Rio de Janeiro.

⁶⁰ Ver: COSTA, L. A Arquitetura dos jesuítas no Brasil Em: R.P.H.A.N. n.V. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941.



Ilustração 59 - 1ª tipologia - Retábulo mor da Igreja de São Lourenço dos Índios - Niterói/RJ - século XVII.
Foto de Alessandro Viana - Acervo TIBA - 2009.



Ilustrações 60 e 61 - 1ª tipologia - Retábulos da Igreja de Santo Ignácio do Colégio dos Jesuítas do Morro do Castelo (demolida), localizados na Igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso – Rio de Janeiro/RJ - século XVII.
Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2009.

Após o período inicial de conquistas sobre o território, marcado pelas invasões holandesas e francesas, encontramos na arte retabilística do século XVII um estilo completamente diferente do anterior tanto na composição do risco, quanto na caracterização da talha.

Com partido fundamentado em repetidas colunas torças reentrantes e arquivoltas concêntricas, recorda, no dizer de Lucio Costa, velhas portadas românicas.⁶¹ Esta caracterização severa e equilibrada, embora rica e exuberante, perdurou até os primeiros anos dos setecentos sendo o estilo seiscentista por excelência.

⁶¹ Conforme COSTA. 1941. Op. Cit. Pág 47.

No Rio de Janeiro podemos identificar esta segunda tipologia no retábulo da sacristia do Mosteiro de São Bento ou nos retábulos da Igreja Conventual de Santo Antonio.



Ilustração 62 - 2ª tipologia - Retábulo do Senhor dos Martírios - Sacristia da Igreja Abacial de Nossa Senhora de Montserrat – Mosteiro de São Bento – Rio de Janeiro/RJ – século XVII. Imagem disponível em <http://brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/primeira.html> consultado em 25/09/2010.



Ilustração 63 - 2ª tipologia - Retábulo mor e colaterais da Igreja Conventual de Santo Antonio – Rio de Janeiro/RJ – século XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2009.

Nos setecentos, como em um movimento geracional e espontâneo, a trama regular do retábulo de segunda tipologia se contorce para dar espaço à imaginária sacra, os arcos se abrem para abrigar dosséis, proliferam anjos e outros elementos decorativos de natureza fitomórfica. As linhas primordiais se reordenam levadas pela riqueza de formas e discursos alegóricos.

Muitos são os retábulos que ilustram esta fase da terceira tipologia da retabilística barroca na primeira metade do século XVIII.



Ilustração 64 - 3ª tipologia - Retábulo mor da Igreja de São Francisco da Penitência – Rio de Janeiro/RJ – século XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.



Ilustração 65 - 3ª tipologia - retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Iguaçú – Duque de Caxias/RJ século XVIII. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Podemos destacar no Rio de Janeiro o magnífico retábulo mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, o retábulo mor da Igreja Abacial de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento e relevante ainda os retábulos da Igreja Matriz de N^a. Sr^a do Pilar de Iguaçú em Duque de Caxias.

Datando da segunda metade do século XVIII, a quarta tipologia, tida como já um estilo “moderno”, já que não chega a ser mais contemporânea dos jesuítas⁶². No dizer de Costa, corresponde a um verdadeiro renascimento, com a volta às composições mais claras e arrumadas da primeira época. Assim, pode-se mesmo antever um “classicismo barroco”, ou

⁶² Considerando-se em 3 de setembro de 1759 a expulsão dos jesuítas de todo o reino de Portugal e colônias, pelo Marquês de Pombal.

melhor, um “renascentismo barroco” sem que haja semelhança formal no uso dessas expressões utilizadas por Lucio Costa.



Ilustração 66 - 4ª tipologia - retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Antiga Sé – Rio de Janeiro/RJ - século XVIII-XIX. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.



Ilustração 67 - 4ª tipologia - Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores – Rio de Janeiro/RJ - século XVIII-XIX. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.



Ilustração 68 - 4ª tipologia - Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro – Rio de Janeiro/RJ - século XVIII-XIX. Foto de Marcello Ribeiro - Acervo pessoal - 2010.

Lucio Costa não considerava então o estilo neoclássico que sucedeu, na primeira metade do século XIX, a hegemonia barroca e seus subestilos e variações.

No texto de Lucio Costa ainda encontramos uma síntese providencial para o entendimento dos períodos de ocorrência para as referidas fases e tipologias do barroco. Assim temos:

- 1ª tipologia – Final do século XVI e primeira metade do século XVII;
- 2ª tipologia – Meados e segunda metade do século XVII e princípio do XVIII;
- 3ª tipologia – Primeira metade e meados do século XVIII;
- 4ª tipologia – Segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX.

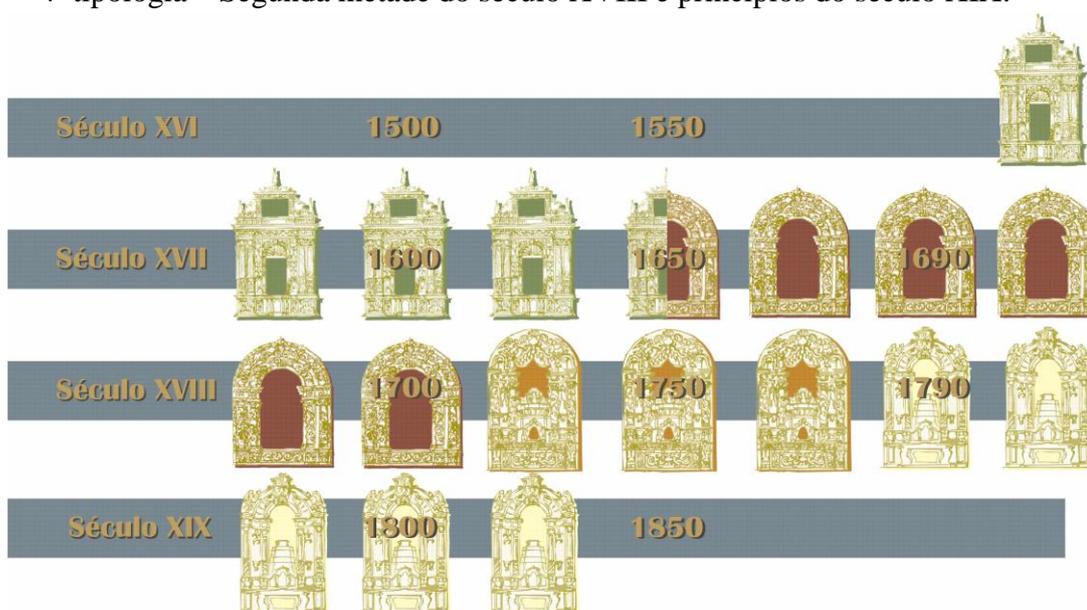


Ilustração 69 - Linha do tempo esquemática na retabilística barroca luso-brasileira
Ilustração do autor - 2010.

1.7. A perda da função ritualística.

Na primeira metade do século XX, o grande questionamento na produção de uma arte, dita sacra, era a conciliação dos valores atemporais e transcendentais da fé com a aproximação das formas modernas, tal como nos apresenta Juan Artola em seu *El Arte sacro actual*. *Estúdio, panorama, documentos*.

El verdadero creador de formas será hijo de su siglo, y elevará a la categoría de estilo y forma viva lo que son sentimientos del tiempo y apetencias de la época. Pero todo ese testimonio de una era de la humanidad nada vale en el templo Cristiano si, por encima de todo, el artista no ha comprendido y sentido de la sublime realidad, perenemente invariable, de la manifestación de Dios sobre el altar.⁶³

Desta forma, a reflexão ora apresentada considerava aspectos distintos de uma arte fundamentada em regras atemporais e em exigências permanentes da fé e da liturgia, ao mesmo tempo propondo-se aberta para a história e em busca intencional de harmonia com as linhas artísticas formais praticadas em cada época.

Ainda que em alguns pontos os textos oficiais da Igreja dêem vazão para interpretações que levam à impossibilidade de incorporação das formas modernas em seus templos, a Igreja é consciente da separação estabelecida, naquele momento, entre ela e o artista; procurando transportar, para religiosos e artistas, a importância das tentativas de renascimento do gênero da arte sacra.

Os textos oficiais de diretivas surgidos entre as décadas de 1920-50 tentam, então, traçar indicadores de harmonia entre a liberdade estética postulada para os artistas na modernidade e as exigências particulares pautada pelas necessidades litúrgicas.

A Igreja Católica não podia ficar indiferente a uma de suas mais fortes tradições: a de ter na arte uma aliada, contemporânea e local, de seu tempo. Desta forma, não podia, por princípio, ser contrária às formas modernas. Assim, apoiando-se em uma doutrina cujo pensamento conduzia à valorização da liturgia, acima da arte e da representação, considerou a hipótese de que o uso imediato das imagens contribuía para a alienação dos fiéis frente aos seus códigos litúrgicos e objetivos de fé.

⁶³ ARTOLA, J. P. *El Arte sacro actual*. *Estudio, panorama, documentos*. Madri: Editorial Catolica, 1965. Pág. 122.

Esta dicotomia foi largamente explorada por Pio XI (1922-1939) em seu discurso proferido na inauguração da Pinacoteca Vaticana. Ele vai encontrar o fundamento de sua oposição aos excessos modernos na lei canônica que atribui aos bispos o dever de velar para que “nada sob o falso nome de Arte venha a ofender a santidade das igrejas e dos altares e a perturbar a piedade dos fiéis”.⁶⁴

A arte sacra, daquele momento, ainda permanecia regida pelos postulados do Concílio de Trento e do Direito Canônico. Aos poucos, essa mesma legislação enfrentava uma situação nova e diferente. Sua necessária revisão não era mais uma guerra contra imagens beirando o paganismo ou a indecência conforme ocorrido na Reforma Católica. Para os tradicionalistas da primeira metade do século XX, após o apogeu *kitsch* do século XIX, o combate se dava contra um movimento que, do ponto de vista da Igreja, desrespeitava a obra de Deus na figura humana e a divindade de Cristo em sua imagem.

Pelo olhar da Igreja, com o modernismo viria a desumanização da arte. Esta expirava abandonando os padrões de harmonia clássica da sociedade cristã vigente. No entanto, verdadeiramente, a evolução da legislação oficial da Igreja não apresentaria nada de novo, apenas tentava ordenar um novo contexto a partir das mesmas leis. O que não causa surpresa, já que lida com uma estrutura que é basicamente cumulativa, irrevogável, e cuja estrutura central é a tradição. A admiração está em achar que o movimento moderno, intrinsecamente iconoclasta, viesse se enquadrar em proposições e padrões ditados por regras e legislações, o que por si é uma antítese do modernismo.

Para a Igreja e suas leis, as questões de compostura não estavam direcionadas apenas ao vocabulário moderno das chamadas Belas Artes. A profusão de oratórios, retábulos e imagens massificadas, produzidas em série, com materiais vulgares, flores artificiais, baquelites e fotografias, ou seja, tudo que a modernidade, enquanto era, poderia produzir, tornava-se padrão na ambientação sacra a partir do século XIX. A Igreja entendia que tais manifestações “artísticas” profanavam a nobreza dos templos, já que tais homenagens pareciam pouco dignas, considerando que eram oferecidas a Deus e aos seus prepostos, os santos. A Igreja

⁶⁴ PIO XI (1922-1939). Discurso na inauguração da nova Pinacoteca Vaticana. Roma, 27 outubro 1932. Revista Eclesiástica Brasileira. Petrópolis: Vozes, 8(3), set. 1948, Pág. 703-704.

Católica estava atenta a esta situação e procurava coibi-la através de censuras aos seus párocos⁶⁵.

Na década de 1930, a *Sagrada Congregação de Propaganda Fide* recomendava a seus delegados apostólicos que acolhessem e estimulassem a arte local, pois, sendo realmente universal, a religião católica: “não está vinculada a nenhuma forma particular de cultura e aprecia, respeita e procura santificar tudo o que de bom produz qualquer civilização.”⁶⁶

Se, por princípio, a Igreja Católica não podia simplesmente rejeitar a arte moderna dado que isto significaria rejeição a uma tradição própria, ela tinha, por outro lado, a própria tradição como respaldo para evocar em seu favor contra os possíveis exageros da arte moderna. Esta dicotomia foi largamente explorada por Pio XI (1922-1939) em seu discurso proferido na inauguração da Pinacoteca Vaticana. Ele vai encontrar o fundamento de sua oposição aos excessos modernos na lei canônica que atribui aos bispos o dever de velar para que “nada sob o falso nome de Arte venha a ofender a santidade das igrejas e dos altares e a perturbar a piedade dos fiéis”⁶⁷. A fim de não contrariar a tradição da Igreja de instrumentalizar-se com a arte de seu próprio tempo, Pio XI argumenta com a distinção entre arte falsa e verdadeira, a última sendo aquela que se produz à luz da fé com o sentido da beleza gratuita.

Pio XI representou uma das posições mais radicais e contrárias às formas modernas na arte sacra. Seus argumentos eram invocados toda vez que algum representante da arte moderna se pronunciava. Seu discurso na Pinacoteca Vaticana permanece como um texto que contém as principais ambigüidades e pontos de conflito entre os valores da arte sacra e da arte moderna.

Seu sucessor Pio XII (1939-1958) legou à arte religiosa grande quantidade de textos produzidos pessoalmente. Uma lista que inclui vários discursos e pronunciamentos aos

⁶⁵ Um indício da apreensão da Igreja Católica para com o encaminhamento dado à arte sacra naquele momento foi a criação da Pontifícia Comissão Central de Arte Sacra em 1924, adjunta à Secretaria de Estado. Ao notificar aos bispos a constituição da Pontifícia Comissão Central para a Arte Sacra na Itália, recomenda a constituição em cada diocese de Comissões diocesanas (ou regionais) para a Arte Sacra, cuja função seria, entre outras, "a formação e a ordenação dos museus diocesanos. Este fato demonstra que a Igreja começava a preocupar-se com a possibilidade de ver seus templos construídos e decorados com um vocabulário pouco familiar, que lhe fugisse ao controle e sentia, portanto, a necessidade de uma agência de regulação centralizada, mais eficiente do que o simples conhecimento da autoridade local. SECRETARIA DE ESTADO, EAD Carta circular aos Ordinários da Itália, 1 de Setembro de 1924. Disponível em:

<http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzi-one-musei_po.html> Arquivo consultado em 31/05/2010.

⁶⁶ Ver: SAGRADA CONGREGAÇÃO DE PROPAGANDA FIDE. Carta a S.E. Mons. L. Kierkels, delegado apostólico na Índia. [Roma], 17 dezembro 1934. Em: ARTOLA, J. P. S. J. El Arte sacro actual. Estudio, panorama, documentos. Madri: Editorial Catolica, 1965. Pág. 561-562. (tradução livre do autor).

⁶⁷ Conforme Pio XI (1922-1939). Discurso na inauguração da nova Pinacoteca Vaticana. Roma, 27 outubro 1932. Em: Revista Eclesiástica Brasileira. Petrópolis: Vozes, 8(3). 1948. Pág. 703-704.

artistas bem como duas Encíclicas e alguns decretos que abordam diretamente a arte. Por meio destes documentos é possível perceber que embora a filosofia da arte continue respaldada pelas definições tradicionais, é acrescida, neste momento, de novos argumentos, enquanto outros perdem um pouco de sua força inicial. Podem-se observar, ao longo do período, pequenas alterações com respeito às principais preocupações demonstradas e ao grau de acolhimento manifestado às expressões modernistas.

O principal texto deste período é a *Mediator Dei*. Carta Encíclica sobre a Sagrada Liturgia de novembro de 1947. Nela se traçaram as bases modernas da liturgia, em acordo com movimentos de estudos litúrgicos em vigor desde o século XIX. Marcada pelas reflexões deixadas pela Segunda Guerra Mundial, a *Mediator Dei* procura organizar uma reação à auto-suficiência humana e à solidão do homem moderno que não vive mais a esperança da intervenção divina através da força mediadora de Deus, cujo sacrifício na cruz se renova sacramentalmente ao longo dos séculos.

A encíclica indica a Eucaristia como ponto focal da liturgia e dessa forma estabelece o Altar como ponto focal do templo. Este sim deverá receber todas as conotações trágicas para expiar os crimes do mundo. Assim sendo, não se trata tão somente de mesa do banquete (comunhão), mas também túmulo (imolação do cordeiro).⁶⁸ Neste contexto a relação de subordinação da arte à liturgia é total (considera-se aqui que não falamos de arte moderna, pois é exatamente a qualidade de submissão que não faz parte do vocabulário da arte moderna). Citando Pio XI, o papa define que “as artes são, em verdade, como armas para a religião, quando servem como nobilíssimas servas do culto divino”⁶⁹ e recomenda as imagens sacras apenas com conotação ritual.

Retoma-se assim a posição defendida por Pio XI, inimiga da arte que abstraísse critérios de semelhança com a forma humana e natural. A arte moderna não deveria entrar em confronto com o que era considerada pela Igreja verdadeira arte, entendida como o exercício da reprodução fiel das formas naturais. Assim sendo, a arte sacra deveria manter um estilo eqüidistante do “exagerado simbolismo”, representativo do falso misticismo e do “excessivo realismo”, próprio do perigoso humanismo. Para tanto, deve-se prevenir contra uma excessiva

⁶⁸ Conforme WIND, E. A Eloquência dos símbolos. São Paulo. Edusp. 1997. Pág. 174.

⁶⁹ Conforme Pio XII (1939-1958). *Mediator Dei*. Encíclica sobre a sagrada liturgia. Roma, 20 novembro 1947. Disponível em <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei_po.html> Arquivo consultado em 31/05/2010.

liberdade criadora do artista. Destacamos então que o texto preceitua a necessidade de regulação, não somente da iconografia sacra, mas, explicitamente, de seu estilo:

Não se devem desprezar e repudiar genericamente e por preconceitos as formas e imagens recentes, mais adaptadas aos novos materiais com os quais são hoje confeccionados; mas, evitando com sábio equilíbrio o excessivo realismo de uma parte e o exagerado simbolismo de outra, e tendo em conta as exigências da comunidade cristã, mais do que o juízo e o gosto pessoal dos artistas, é absolutamente necessário dar livre campo também à arte moderna, se esta serve com a devida reverência e a devida honra aos sagrados edifícios e ritos; de modo que ela possa unir a sua voz ao admirável cântico de glória que os gênios cantaram nos séculos passados a fé católica.” (Pio XII. Mediator Dei. II - 179. 1947).⁷⁰

Apesar de certas palavras contrárias bastante enfáticas, Pio XII, como seus antecessores, não postula totalmente a rejeição, por princípio, da arte sacra moderna, já que isto estava em contradição com a idéia de universalidade da Igreja Católica:

Certamente, a Igreja é um organismo vivo e, por isso, ainda no que diz respeito à sagrada liturgia, firme a integridade de seu ensinamento, cresce e se desenvolve, adaptando-se e conformando-se às circunstâncias e às exigências que se verificam no correr dos tempos; deve-se, todavia, reprová-lo severamente a temerária audácia daqueles que introduzem de propósito novos costumes litúrgicos ou fazem reviver ritos já caídos em desuso e que não concordam com as leis e as rubricas vigentes” (Pio XII. Mediator Dei. V - 52. 1947).⁷¹

Em seus pronunciamentos seguintes na década de 1950, Pio XII chega a incorporar um tema bem popular entre determinados círculos de pensamento católico da época e que, de certa forma, derivava do desenvolvimento da linha de argumentação anterior. Trata-se da existência de uma identidade entre os atos criadores artístico e divino. Segundo o pontífice, existiria uma afinidade intrínseca entre a arte e a religião, ligadas por relações essenciais. Ou seja, mesmo quando a temática não é religiosa, o artista interpreta a obra de Deus exprimindo-se por meio de cores, massas e sons que refletem o infinito, ideal e verdade final da arte. Portanto, a arte

⁷⁰ Conforme Pio XII (1939-1958). Mediator Dei. Op. Cit. 1947. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei_po.html> Arquivo consultado em 31/05/2010.

⁷¹ Idem.

não pode prescindir de Deus, bem como não existe um exclusivamente humano, natural ou imanente na arte.⁷²

Para toda esta consideração Mario Pedrosa⁷³ nos cita Alexandre Cingria sobre a decadência da arte sacra e sua explicação para o que se vivia no Brasil de então. Segundo Cingria, nada da “arte viva consegue penetrar nos templos, sem que de imediato o clero, os devotos, a gente sensata e acomodada, os universitários e mesmo gente que não vai nunca à missa não exclamem em coro que isto não é bom”. Pedrosa nos alerta que este discurso, ainda que datado dos anos 1930 do século XX, (sic) ainda estava atual e merecia continuar a ser citado e completa destacando a seguinte passagem:

O resultado deste modo de ver é nefasto. É a clausuração da arte religiosa em fórmulas fora de moda, a representação dos santos por fantoches sem corpos e, de outro lado, a secularização absoluta da arte viva com a proibição, pelas leis do mundo, aos artistas vivos de procurar inspiração nos assuntos sagrados.⁷⁴

Pedrosa segue citando Cingria, que lamenta a opção dos artistas, nos últimos tempos, pela representação de temas comuns, já que:

[a] atração ao sobrenatural, do fantástico, do ideal, vai procurar realizá-lo não pela escolha de assuntos sobrenaturais ou idéias, mas por uma fatura infinitamente requintada” onde os artistas “abandonaram de todo os conjuntos de figuras para especializar-se e representar através das mais finas pesquisas os assuntos mais banais.⁷⁵

Pedrosa, ainda citando Cingria, completa seu pensamento nos dizendo:

Todas as invenções da arte moderna, tão rica, tão perfeita, tão cheia de alegria, são afastadas dos santuários, em proveito de uma arte horrível” E “Em virtude desse divórcio entre a arte e a arte sagrada, os espíritos religiosos se tornam inimigos da beleza. A Beleza, quando se revela aos olhos deles na arte moderna, lhes parece pecado.⁷⁶

⁷² PIO XII (1939-1958). Discurso aos participantes na VI exposição quadrienal de arte romana. 8 junho 1952. Em: Revista Eclesiástica Brasileira. Petrópolis: Ed. Vozes, 1952. Pág. 655-656.

⁷³ PEDROSA, M. Artes Visuais – Ainda sobre Arte Sacra. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1957.

⁷⁴ Idem. Op. Cit.

⁷⁵ Ibidem. Op. Cit.

⁷⁶ Id. Ibidem. Op. Cit.

Para Pedrosa, segundo Cingria, chega-se a esta opinião absurda, pois: “A arte, a verdadeira arte viva foi afastada dos templos pela opinião mundana. A sociedade relegou a arte religiosa às igrejas, com proibição de dali sair”.⁷⁷

Os mecanismos de regulação vigentes continuavam sendo as proibições canônicas de uso de imagens insólitas e a interposição da autoridade dos bispos para coibir abusos. O primeiro documento normativo do período, a Instrução sobre Arte Sacra, editada pela Sagrada Congregação do Santo Ofício, atualmente Congregação para a Doutrina da Fé, veio somente ocorrer na segunda metade do século, em junho de 1952. Este principal documento normativo estabelecido no período moderno é, basicamente, uma grande compilação do Direito Canônico, acrescido de algumas das principais apreciações dos papas do século XX sobre a arte sacra moderna. Entretanto, inicia-se com uma novidade ao deixar de citar, pela primeira vez, a função didática ao lado das tradicionais justificativas da arte sacra como homenagem a Deus e fomento à piedade cristã: [A] “função e dever da Arte sacra é de contribuir para a beleza da casa de Deus e fomentar a fé e a piedade dos que se reúnem no templo”.⁷⁸

A partir de então a justificativa da arte nos templos como “Bíblia dos iletrados”⁷⁹ perderia boa parte de sua antiga relevância nos textos oficiais da Igreja ainda que para Monsenhor Guilherme Schubert “a educação dos fiéis”⁸⁰ aparecesse como uma finalidade da arte sacra.

Os templos modernos não mais requeriam a arte como ferramenta de catequese popular tendo a imagem como substituta da palavra escrita. Pelo menos neste ponto a Instrução reconhecia que o tempo presente trazia novas questões e forçava a revisão da tradição. Nos outros, no entanto, ela apegava-se a seu aspecto atemporal para afirmar que:

Nem se deve dar valor à objeção de alguns que a arte sacra tem de se adaptar às exigências e condições dos tempos novos. Porque a arte sacra, nascida com a sociedade cristã, tem fins próprios de que nunca pode afastar-se, e missão própria, a que nunca pode faltar.⁸¹

⁷⁷ Ibidem. Op. Cit.

⁷⁸ SAGRADA CONGREGAÇÃO DO SANTO OFÍCIO. Instrução sobre arte sacra. Roma, 30 junho 1952. Em: ARTOLA, J. P. Op. Cit. 1965. Pág. 557.

⁷⁹ O papa Gregório Magno (540-604) afirmou: “*pictura est laicorum literatura*”, isto é: as pinturas podem fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler. A esse respeito ver: CHAZELLE, C.M. Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I’s letters to Serenus of Marseilles. *Word and Image*, Vol.6, n.2, 1990. Pág. 138.

⁸⁰ Conforme SCHUBERT. G. (Monsenhor). Arte para a fé. Igrejas e capelas depois do Concílio Vaticano II. Petrópolis: Ed. Vozes, 1979. pág. 78.

⁸¹ SAGRADA CONGREGAÇÃO DO SANTO OFÍCIO. Instrução sobre arte sacra. Roma, 30 junho 1952. Em ARTOLA, J. P. Op.cit. Pág.558.

Sobre a arquitetura sagrada, a Instrução repete diretrizes para a construção de templos, conforme a Comissão Litúrgica da Conferência Episcopal de Fulda, Alemanha em 1947. O Santo Ofício confirma em seu documento um dos principais parâmetros norteadores daquela diretiva segundo o qual os edifícios sagrados em hipótese nenhuma poderiam se assemelhar aos profanos, ainda que tomassem “formas novas”. Observa-se ainda a influência do texto de 1947 na ênfase dedicada à funcionalidade dos templos e a comodidade dos fiéis. A modernidade da arquitetura é associada à economia de meios e à “simplicidade das linhas, repudiando as ornamentações de mau gosto”. A Instrução ordenava ainda que as comissões de arte sacra fossem compostas apenas por “homens que não apenas entendessem de arte, mas que possuíssem a fé cristã e estivessem inclinados a seguir as diretivas traçadas pela autoridade eclesiástica”.

A Instrução requer então do artista que ele professasse a fé cristã. Se a Instrução não chega a clamar abertamente contra o artista não crente, fica bem perto disso ao definir que os eclesiásticos “só mandem executar obras de pintura e arquitetura por homens notáveis pela competência e capazes de exprimir a sincera fé e piedade, fim de qualquer arte sacra”.⁸²

Tais fatos contribuíram para que o Concílio Vaticano II viesse a desaprovar a utilização de sistemas figurativos, aceitando o modernismo e abdicando da contemplação em favor da participação militante de todos na celebração eucarística.

Se nos séculos passados as acusações de idolatria e de forças persuasivas foram a causa da destruição de muitas obras, atualmente verifica-se que a aceitação e o reconhecimento de que as imagens podem ser motivo de distração também tem contribuído para a ausência de soluções retablisticas, apesar do elevado número de igrejas construídas.

Estas decisões, expressas em cânones, resultaram das conclusões dos concílios ecumênicos. No catolicismo romano foram realizados até hoje vinte e um concílios. Dentre eles, destacamos os concílios de Niceia II (787), de Trento (1545-1563) e Vaticano II (1962-1965), representando os aspectos anteriormente referidos sobre o uso das imagens: a idolatria, a persuasão e a aceitação.

Desaconselhado o uso das imagens e aconselhado o recato na especulação figurativa, restou aos interiores dos espaços religiosos e suas soluções retablisticas, um papel eminentemente

⁸² Idem. Pág.560.

decorativo, deixando a arte em um segundo plano na vivência e qualificação da identidade desses lugares em momentos anteriores e posteriores às celebrações eucarísticas.

2. A RETABILÍSTICA BARROCA EM SÃO JOÃO DE ITABORAÍ



Ilustração 70 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Aspecto geral da nave com retábulos - Foto: Studio Arte Digital - 2008

No Livro de Visitas Pastorais⁸³, do ano de 1794, do Arquivo Metropolitano da Cúria do Rio de Janeiro; José de Sousa Azevedo Pizarro e Araújo, mais conhecido como Monsenhor Pizarro no meio histórico e acadêmico, relata:

Em janeiro do ano de 1.725, no dia 20 e tantos se deu princípio á nova obra da Igreja; e ainda no ano de 1.729 quando a visitou o dito Senhor Bispo, só estava feita a Capela Maior, do Arco para cima, á custa do Povo, sem cobertura de telhado, reboque, e ladrilho: e porque então se havia parado com essa obra, por falta talvez de dinheiro, e por essa razão estava a Igreja com pouca decência para se celebrarem os Offícios Divinos; [...]

[...] ajustou a Irmandade de S. João com o Cap. Manoel Antunes Ferreira, em o dia 13/12/1.729 a continuação, e conclusão da mesma Obra, pela quantia de £: 400Rs. ou de onze mil cruzados, com a condição de ficar ele sendo Administrador do Altar da Sra. do Pilar, como se fôra seu, de fazê-lo paramentar á sua custa, e de se lhe conceder uma Sepultura junto ao mesmo Altar/ a que se chamou Capela no Termo feito á fl. 46 vº, do Livro da Receita da Fabrica, no dia 14 de fev. de 1.748 (...)

Visitando esta Matriz o Revmo. Dr. Henrique Moreira de Carvalho no ano de 1.742, ainda estava por concluir a mesma obra: o que serviu de motivo para recomendar ao Pároco, e á Irmandade de S. João / por quem corria então o fabricá-la / puzessem

⁸³ Ver: ARAÚJO, J.de S. A. P. Livro de Visitas Pastorais, do ano de 1794. Arquivo Metropolitano da Cúria do Rio de Janeiro. Em 2008 O Inepac publicou: “O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro” no âmbito do Inventário de Arte Sacra Fluminense.

tudo o cuidado em acabar, e aperfeiçoar cobrando para esse mesmo efeito o resto do legado de Domingos Vaz, que havia sido aplicado pelo dito Sr. Bispo.

Foi fundada esta Igreja em um lugar alguma coisa elevado, com a frente para o rumo de WSW.

[...] Parte da Igreja, principalmente a porta principal, foi renovada pelos anos de 1.767 sendo nela Vigário, o R. Marcelo Corrêa de Macedo; e assim mais o Campamento, que foi pelo seu imediato sucessor em 1.772. Este, no ano de 1.782 renovou os portais da Porta principal, faz muitas outras obras, e trastes, como consta das contas que deu da Fabrica.

[...] O Sacrario é doirado por dentro, e ornado com cortinas de seda d'oiro: a Píxide é de prata doirada, e perfeita, e seu pavilhão é da mesma seda. Tudo achei em termos. Pelo que alcancei do Livro da Fabrica, parece, que foi aquí colocado o SSmo. Sacramento no ano de 1.743. A Pia Batismal é de pedra mármore, trabalhada com muita perfeição, e mandada vir de Lisboa pelo Vigário falecido Joakim Nunes Cabral, no ano de 1.787. [...]

[...] Tem 7 Altares com o Maior. Neste, que é o 1º, está colocado o Sacrario, e a Imagem do Santo Padroeiro: da parte do Evangelho, 1º - De S. Miguel: - 2º - De N. Sra. do Amparo, em que também está colocada a Imagem de S. Francisco de Paula: 3º - Da Senhora do Rosario e S. Benedicto. Da parte da Epístola, 1º - Da Senhora da Conceição; 2º - Da Senhora do Pilar; onde também se vê a da Sra. das Dores: 3º - De Santo Antonio, em que se colocou a Senhora do Terço. Todos eles conservam-se asseados, e bem paramentados, muito principalmente o de Santo Antonio, por um particular devoto, que o trata, além do asseio, com riqueza. Os retabulos destes, da parte da Epístola, são novos; e os daquele, assim como o da Capela Maior, antigos, mais doirados.⁸⁴

Pela análise dos dados contidos na riqueza de detalhes de informações de Monsenhor Pizarro, podemos sustentar algumas informações importantes para compreender o momento histórico da criação e implantação do conjunto de retábulos em São João de Itaboraí.

Até 1729 a Igreja estava incompleta, apresentando apenas os trabalhos relacionados a capela-mor; entre 1729 e 1748 os serviços foram agilizados sob os esforços do Cap. Manoel Antunes Ferreira, surgindo então a primeira informação sobre a criação dos retábulos, chamado então de altar por aquele donatário que desejava incluir-se no esteio da santa igreja para a sua eternidade;

⁸⁴Idem. Fol. 183-191.

Em 1743 instala-se o Santíssimo Sacramento, indício de que a igreja encontrava-se pronta para suas completas atuações litúrgicas denotando então a existência dos retábulos, especificamente o retábulo mor;

A descrição seguinte ordena e nomeia os retábulos conforme as devoções e nos indica uma percepção muito peculiar, quando nos indica que os retábulos do lado da epístola são novos, portanto contemporâneos ao período da narrativa de Monsenhor Pizarro, entre 1794 a 1799, período das visitas diocesanas no Recôncavo da Guanabara. Completa a descrição informando que os retábulos do lado do evangelho, assim como o retábulo mor, são antigos e enriquece a informação afirmando que são “doirados”.



Ilustração 71 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulos do lado do evangelho. Séc. XVII-XVIII. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

A partir destes indícios podemos fazer as seguintes considerações: os retábulos em São João de Itaboraí pertencem a momentos distintos em dois conjuntos de produções estéticas diferenciadas. Os primeiros, pelo lado do evangelho, em tese, surgem entre 1729 e 1748, período em que a produção retabilística no Rio de Janeiro era fortemente influenciada pela estética vigente na corte, permitindo a compreensão entre a “escola lisboeta” e a dita “carioca” que surgia com a atuação dos Britos em São Francisco da Penitência.

De alguma forma, esta informação denota ansiedade na efetiva confirmação deste aspecto, pois pela leitura formal e, mais à frente, por registros bibliográficos, podemos concluir outras possibilidades na gênese do conjunto retabilístico de São João de Itaboraí.



Ilustração 72 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulos do lado da epístola. Séc. XVIII. Foto de Marcello Ribeiro, Acervo Estação História 2008.

Os retábulos localizados no lado da epístola são mais recentes já que, pelo relato de Monsenhor Pizarro em 1794, época das visitas diocesanas, estes eram novos e já integravam o conjunto; se alinhando mais ao gosto classicizante do rococó.

Outros índices pontuais nos indicam possibilidades, no entanto veremos que estes estão compreendidos nos intervalos temporais já referidos e de alguma forma nos orientam quanto a uma metodologia lenta e sistemática na concepção e efetiva execução dos retábulos.

2.1. Questões de tempo e estilo

Considerando as condições de contorno relatadas nos defrontamos com questões estéticas que não conjunham com o testemunho histórico. Os retábulos do lado do evangelho, em todos os três casos, nos levam à uma percepção formal do retábulos da 2ª tipologia, assim como descreveu Lucio Costa, delineados por um esquema de colunas reentrantes e arquivoltas concêntricas em sua feição primordial. Esta tipologia, em si, não concorda com o entendimento dos períodos cronológicos relatados na periodização do autor. Pois, se a Igreja de São João de Itaboraí possui sua efetiva construção no período de 1729 a 1742, estando pronta para receber o Santíssimo em 1743, deveríamos já detectar um discurso próximo da 3ª tipologia de retábulos.

Podemos entender e justificar este descompasso como uma manifestação tardia dos estilos que se desenvolveram na corte ou na capital da província e, no entanto, em terras distantes do Recôncavo da Guanabara, ainda se atrasavam na sua utilização. Ocorre que mais dados

precisam ser observados nesta trajetória de significados na retabulística barroca em São João de Itaboraí e recorreremos novamente ao relato de Monsenhor Pizarro e suas anotações históricas.

Hé bem sabido, que á Freguesia de N. Sra. da Candelária desta Cidade de S. Sebastião foi sujeito, á principio, todo o territorio da banda d'alm pelo que pertencia ao pasto espiritual; e que pela extensão, e longitude fazendo-se impraticável a mesma administração aos Fregueses, que n'aqueles continentes habitavam, e á proporção da cultura, que iam tendo as terras, se multiplicavam: foi de necessidade, que se erigissem algumas Capelas, e nelas houvessem Capelães Curados pelos Revmos. Administradores da Jurisdição Eclesiástica desta Capitania. Taes foram as que se erigiram de N. Sra. da Piedade de Magépi, de N. Sra. do Pilar em Iguassú, de N. Sra. da Piedade em Imerim ou Inhomirim, como é vulgarmente dito, de S. João Batista da banda d'alm, ou de Carahy, e de S. João nesta Itaborahy, ou Tapacorá: a qual pelo Índice dos Assentos dos Batismos feitos nesta Igreja, intitulada Freguesia de S. João de Itaborahy, que se acha no Livro dos Assentos de Casamentos desde o ano de 1.684, consta, que no exercício de Curada tivera principio em 1.679.

Percebemos aqui que a igreja de São João de Itaboraí surge com a demanda de alargamento do “pasto espiritual” com seus primeiros registros como capela curada em 1679.

[...] Houve o mesmo Senhor (Bispo D. José de Barros de Alarcão encarregado de S. Majestade) por bem mandar erigir em Vigararia as mesmas Capelas ditas, ordenando também, que lhes fossem assinados termos, e limites, pelo seu Alvará de 18 de janeiro de 1.696. Deste modo foi ereta em Vigararia a Capela Curada de S. João de Itaborahy.

[...] Por Tradição, consta, que a Capela Curada, depois Igreja Matriz, fôra a que então havia / parece que do termo da Sra. da Conceição distante ¼ de legoa para o NE /, e a mais antiga, na Fazenda, que hoje é do Sargto. Mór Francisco Xavier de Azeredo Coitinho, do Iguá; a qual apenas existe reformada em suas paredes, mas não coberta, e com poucas esperanças de concluir. Desta, pelas ruínas, em que esteve, se passou a Matriz para a Capela de N. Sra. da Conceição, colocada no lugar, em que hoje existe a mesma Matriz: e arruinando-se também esta por, ter sido feita com paredes de páo á pique, se deu principio a nova Igreja, concorrendo com seu zêlo Domingos Vaz Pereira, e João Vaz Pereira, além das contribuições com as suas posses, e doações que fizeram em sua vida, e legados que deixaram por sua morte, muito principalmente Domingos Vaz; que, segundo consta de um Termo feito em 9/8/1.751 do Livro 1º das Eleições e Termos da Irmandade de S. João, foi o doador

das terras, que hoje possui a mesma Irmandade, e conseqüentemente todo o terreno para se fundar a Igreja: e pelo Capítulo da Visita do Ilmo. Sr. Bispo D. Fr. Antonio de Guadalupe de 19/10/1.729, se faz certo, que legará a quantia de 300\$000Rs, (trezentos mil réis) para patrimônio da mesma.⁸⁵

Após a sucessão de construções e reconstruções ao longo do século XVII, surge então a figura dos “encomendadores” os irmãos Domingos e João Vaz Pereira, assim como a irmandade de São João Batista.

Na documentação presente no Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro, apoiarmos no relato de Silva Telles, de 1978, por sua vez substanciado por Alberto Ribeiro Lamego, quando este nos indica uma sucessão de construções e reconstruções por quais passaram a Matriz de Itaboraí em meados do século XVII, mais precisamente 1627 e 1670.⁸⁶

Matéria jornalística de O Fluminense, publicada em 16 de novembro de 1979, também integrante da Pasta da Matriz de São João de Itaboraí no Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro nos indica o seguinte conteúdo:

[...] Internamente, três dos seis altares laterais conservam restos de retábulos setecentistas (anteriores a construção da igreja, portanto) que pertenceram a Capela de Nossa Senhora da Conceição de 1627 construída às margens do rio Iguá. Todos os seis altares laterais apresentam belas talhas de madeiras e todos necessitam de reparos que incluem raspagem da tinta antiga (branca) restauração da madeira atacada pelos cupins sendo que já foram destruídos pedaços inteiros como colunas torças e escudos que encimam os retábulos.⁸⁷

A data de 1627 também aparece na abordagem de Germain Bazin.⁸⁸ Suas fontes também referenciam o Arquivo do SPHAN. Para o conjunto retabulístico de Itaboraí, este autor nos faz observações pontuais, no entanto bastante elucidantes. Sua maior contribuição é centrada na questão da influência dos Britos⁸⁹ na talha do século XVIII no Rio de Janeiro.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ver: LAMEGO, A. R. Setores da evolução fluminense - O homem e a Guanabara. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1948. Pág. 138.

⁸⁷ Ver: O Fluminense – Itaboraí – Patrimônio Histórico Fluminense – 16/11/1979.

⁸⁸ Conforme BAZIN, G. A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil: Vol.1: Estudo histórico e morfológico. Rio de Janeiro: Record, c.1956. Pág 330.

⁸⁹ Francisco Xavier de Brito e Manuel de Brito introdutores dos conceitos formais que levaram, a partir de 1726, à disseminação da estética Joanina no Rio de Janeiro e posteriormente em Minas Gerais. Ver: OLIVEIRA, M. A. R. Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro. Roteiros do Patrimônio; Vol. 1. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2008. Pág.130-131.

[...] O estilo trazido ao Rio pelos Brito [sic] foi aceito de imediato. Temos disso um curioso testemunho, na reforma pela qual teve que passar um altar da matriz de Itaboraí, [...]. As duas molduras de arquivolta exteriores desse altar [...] foram refeitas, para serem revestidas de talha rocaille com ornatos espiralados dissimétricos, do mesmo estilo que os das talhas da capela-mor da Penitência, enquanto era mantido o arco interior com sua coluna e sua arquivolta de moldura torcida, providas da videira naturalista do estilo antigo.⁹⁰



Ilustração 73 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Detalhes do retábulo de Sant'Anna Mestra; colunas torças e arquivolta espiralada. Fotos de Marcello Ribeiro - Acervo Estação História - 2008.

Com este relato se fortalece a idéia da reutilização dos retábulos do século XVII, provenientes da primeira edificação da Matriz de Itaboraí, ainda em devoção à Nossa Senhora da Conceição, com a adaptação e complementação de novos elementos, agora atualizados para a estética vigente no princípio do século XVIII.

Mais a frente, no mesmo texto sobre a talha desenvolvida no Rio de Janeiro, Bazin nos dá mais argumento:

“O Estado do Rio não passou pela desordem lírica do segundo estilo D. João V do Porto, à qual se entregavam todas as outras regiões do Brasil. No máximo conseguiria eu assinalar a competição um pouco confusa e a acumulação dos ornamentos dos cinco altares com disposição frontal, existentes na igreja N. S^a do Pilar (localidade de Duque de Caxias, na estrada Rio-Petrópolis). Fizeram uso do

⁹⁰ Ver: BAZIN, G. Op. Cit. 1956. Pág. 330.

vocabulário Brito mesclado a vestígios do vocabulário anterior, com nichos de estátuas com pavilhão.”⁹¹



Ilustrações 74 e 75 - Respectivamente Igreja de São Francisco do Porto/Portugal. Foto de Marcello Ribeiro - 2010 e Retábulo lateral da Igreja de Nª Srª. do Pilar do Iguazu – Duque de Caxias/RJ Foto do acervo da Camara Municipal de Duque de Caxias. Disponível em <http://www.cmdc.rj.gov.br/>. Consultada em 31/05/2010.

Em nota de rodapé, sobre a Igreja do Pilar de Duque de Caixas (Ilust. 65), Bazin complementa:

“O altar-mor é de um estilo mais avançado. Talvez ele seja oriundo de outra igreja, pois está ligeiramente mutilado na parte superior; talvez isso tenha ocorrido também por causa de uma reexecução do teto.”⁹².

Com este complemento se reforça a percepção pela reutilização de retábulos, conforme a evolução e aperfeiçoamento dos templos, assim como a influência da estética vigente a cada momento.

Voltando às anotações históricas de Monsenhor Pizarro deparamos com as seguintes informações:

[...] A proporção que se multiplicava o Povo pelos recôncavos, e lugares remotos da Cidade, se augmentavam igualmente os Curatos , e se erigiam as Parochias , para facilitar a administração dos Santos Sacramentos aos Filhos da Igreja, necessitados d'esse socorro. Em circunstancias taes pricipiou à ser Curada a Capella de N. Senhora da Conceição, sita na Fazenda, que foi de João Corrêa da Silva, em Iguá, districto de Tapócorá, cujo estabelecimento se deveu ao Visitador Diogo de Mendonça, à requerimento do Vigário de Santo António de Sá, como informou o

⁹¹ Idem

⁹² Ibidem.

Doutor Araújo, na Visita em 1737, pelos termos seguintes = Foi esta Freguezia desmembrada da da Villa de Santo António de Sá à cento e dez annos, pelo Visitador, que então era Diogo de Mendonça, à requerimento do Vigário da mesma Villa. Servia n'aquelle tempo de Matriz uma Capella de N. Senhora da Conceição, que ainda hoje existe sita na fazenda de João Corrêa; passados alguns annos edificou hum João Vaz Pereira huma Capella com o titulo de S. João Baptista; e por ser maior, que a da Conceição referida , passou o Curato para esta, a qual arruinada, edificou o mesmo João Vaz Pereira outra Igreja no lugar, em que hoje se acha a existente, vinte braças distante da primeira, com o referido titulo de S. João, para onde se passou o Curato; e no tempo presente está a dita Igreja reedificada com perfeição, e he das melhores do Recôncavo. Foi esta dita Freguezia desmembrada com a sugeição de filial à da dita Villa; mas esta sugeição se perdeu pela posse em contrario. == Por tão singular, e única memória, se sabe, que no anno de 1627 mais, ou menos, teve principio o Curato no território de Itaboray; e pela declaração feita no índice dos Assentos de Baptismos, desde 1684 , unido ao Livro de Assentos de Casamentos , consta , que na Era de 1679 entrara na independência da Matriz de Santo António. Por Alvará de 1 S de Janeiro de 1696, que se registrou no Livro 14 de Reg. Geral da Provedoria fol. 56, foi criada Parochia de natureza Collativa.

Para que se construísse um Templo digno de servir de Matriz, mandou a Carta Regia de 20 de Dezembro de 1699 contribuir annualmente pela Fazenda Real com duzentos mil réis, até se acabar a obra, e determinou também aos freguezes, que para ella concorressem todos os annos com a quantia de cem mil réis, [...]

[...] Abertos os alicerces em dias de Janeiro do anno 1725, e concorrendo a Fazenda Real, à titulo de reedificação, com a quantia de 1:200\$ réis por Ordem de 14 de Agosto de 1727 , à penas em Outubro de 1729 estavam concluídas as paredes da Capella Mor; e para se cobrir essa mesma, rebocar, e ladrilhar , foi preciso , que o Bispo D. Fr. António de Guadalupe applicasse , em Capitulo de Visita, a somma de 300\$ réis legados à Igreja por Domingos Vaz Pereira.

[...] Concluído o Templo, depois do anno 1742 , ficou o Corpo no comprimento de cento e dezoito palmos , e largura de trinta e oito , desde a porta principal, até o arco cruzeiro; e a Capella Mor, desde o arco cruzeiro , até o fundo , com sessenta palmos de comprido, e vinte e cinco de largo. Pelos annos de 1767 , 1772 , e 1782 foi renovada toda Igreja, e aformozeada com particular aceio, por zelo, e actividade caprichosa dos Párcos Padre Marcello Corrêa de Macedo, e Padre Joakim Nunes Cabral, os quaes também vestiram a Fabrica de alfaias boas, e ricas, e construíram

com 55½ palmos de comprimento, e 29½ de largura, a melhor, e a mais elegante das Sacristias das Igrejas, não só do Recôncavo, mas das da Cidade.⁹³

Com base nestes dados, ainda que não haja fundamentação primária para uma abordagem concreta, podemos perceber que resiste a idéia dos retábulos, do século XVII, terem sido apropriados e adaptados para a nova edificação da Igreja Matriz de São João de Itaboraí, esclarecendo-se sua aparente incompatibilidade entre sua morfologia, erudição e significado formal; e sua trajetória histórica.

2.2. Os retábulos

Por uma questão prática e específica quanto ao recorte temático desta pesquisa, não faremos considerações sobre o estado de conservação e demais elementos observados, tais como objetos e decorações acessórias (vasos, flores, toalhas, caixas de som entre outros) aplicados ao conjunto.

Atualmente observamos o conjunto retabilístico em São João de Itaboraí e assim o caracterizamos:

Pelo lado do evangelho: (do portal para a capela-mor)

1. Retábulo do Senhor Bom Jesus da Cana Verde com Nossa Senhora das Dores;
2. Retábulo de Sant'Ana Mestra;
3. Retábulo de São Miguel e Almas. (Santo Antonio e Santa Cecília nas laterais; Esquife do Senhor Morto na base).

Pelo lado da epístola: (da capela-mor para o portal).

4. Retábulo de Nossa Senhora da Conceição. (São Judas Tadeu e São Cristovão nas peanhas);
5. Retábulo de Santa Terezinha. (Santa Luzia e Nossa Senhora do Santíssimo Sacramento nas peanhas);
6. Retábulo de Santo Antônio. (São Sebastião e Nossa Senhora de Fátima nas peanhas).

⁹³ Conforme ARAÚJO, P. Op. Cit. 1794. Fol. 183-191

Conforme caracterizamos anteriormente, identificamos aqui os retábulos do lado do evangelho possuindo morfologia ligada a 2ª tipologia na periodização de Lucio Costa, ou optando por uma nomenclatura geral, “estilo nacional” português⁹⁴.

Os retábulos pelo lado da epístola possuem morfologia ligada à 4ª tipologia, então denominada “novo estilo” conforme o citado autor e sua periodização.

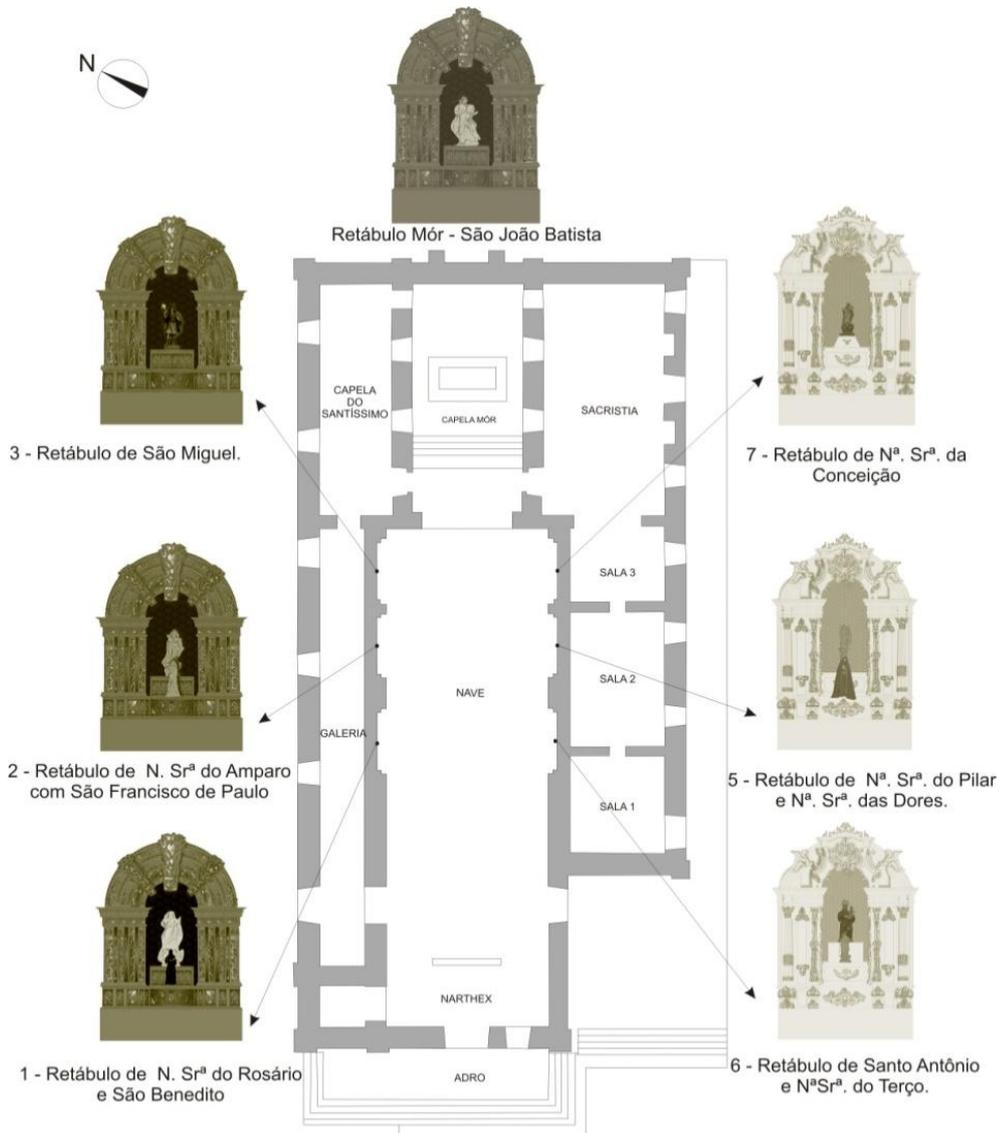
Observamos que os oragos atuais (2010) diferem da narrativa histórica de Monsenhor Pizarro em suas visitas pastorais em 1794:

Tem 7 Altares com o Maior. Neste, que é o 1º, está colocado o Sacrario, e a Imagem do Santo Padroeiro: da parte do Evangelho, 1º - De S. Miguel: - 2º - De N. Sra. do Amparo, em que também está colocada a Imagem de S. Francisco de Paula: 3º - Da Senhora do Rosario e S. Benedicto. Da parte da Epístola, 1º - Da Senhora da Conceição; 2º - Da Senhora do Pilar; onde também se vê a da Sra. das Dores: 3º - De Santo Antonio, em que se colocou a Senhora do Terço. Todos eles conservam-se asseados, e bem paramentados, muito principalmente o de Santo Antonio, por um particular devoto, que o trata, além do asseio, com riqueza. Os retabulos destes, da parte da Epístola, são novos; e os daquele, assim como o da Capela Maior, antigos, mais doirados.⁹⁵

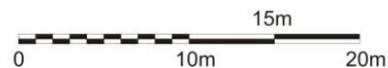
⁹⁴ Conforme SMITH, R. C. A talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, Pág. 69.

⁹⁵ Conforme ARAÚJO, P. Op. Cit. 1794. Fol. 183-191.

Quadro II - Esquema de distribuição dos retábulos e devoções - século XVIII.



Igreja Matriz de São João Batista - Itaboraí
Identificação dos Oragos - Século XVIII
(*Visitas pastorais* - 1794)



Adiante, apresentaremos considerações sobre a evolução e intercâmbio de devoções ao longo dos tempos. Também apresentaremos outros quadros esquemáticos demonstrando estes registros e suas comparações entre os séculos XVIII e XXI.

2.2.1. Retábulo do Senhor Bom Jesus da Cana Verde com Nossa Senhora das Dores

O atual retábulo 1, do Senhor Bom Jesus da Cana Verde com Nossa Senhora das Dores, era primitivamente dedicado a Nossa Senhora do Terço, conforme vimos na transcrição de Monsenhor Pizarro. Trata-se de um retábulo de uma só devoção, quanto sua função; com temática cristófara atualmente. Apesar de não possuir mais o douramento da talha em madeira, que proporcionaria uma melhor visualização pictórica e contrastante, este retábulo apresenta a configuração tradicional dos retábulos da 2ª tipologia de Lucio Costa. Sua base encontra-se alterada com a ausência da mesa e do supedâneo. O corpo principal é dividido em três unidades rítmicas verticais onde se encontram, no plano intermediário, as colunas espiraladas, com representação de folhas e frutos da videira, ladeadas por pilastras entalhadas com folhas de acanto. No centro da composição predomina o camarim com cornijas reentrantes e rendilhados arrematando sua borda. O coroamento, apesar das lacunas da talha, apresenta sua arquivolta concêntrica com elemento espiralado entrelaçado dos elementos fitomórficos, interceptados de elementos como “aduelas” e “raios”⁹⁶. O entablamento reentrante, com elementos ovulares e denticulares, faz a transição entre as partes, marcando a composição entre o corpo e o coroamento.

As imagens que ora encontramos são de vulto (Cristo) e de roca, ou de vestir, (Nossa Senhora) cujo corpo pode ser resumido a uma armação de ripas, solução tradicional que oferece a vantagem de reduzir o peso para o transporte em procissões.

⁹⁶ Conforme ÁVILA, A. et al. “Retábulo” in Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação. 3ª ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996. Pág. 172.



Ilustração 76 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ - Retábulo 1 - Senhor Bom Jesus da Cana Verde. Atualmente ocupa posto frontal, em nível inferior, uma imagem de roca de Nossa Senhora das Dores. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

2.2.2. O retábulo de Sant'Anna Mestra

Primitivamente, conforme Monsenhor Pizarro, este retábulo abrigava a “Senhora do Amparo”. Trata-se de um retábulo de uma só devoção, quanto sua função; com temática hagiográfica atualmente. Assim como no retábulo descrito anteriormente, este, de Sant'Anna Mestra, nos apresenta a mesma configuração dos retábulos da 2ª tipologia, conforme Lucio Costa. Também seu douramento foi removido e sua base alterada com lacunas e ausência da mesa e do supedâneo. O corpo principal é dividido em três unidades rítmicas verticais onde se encontram, no plano intermediário, as colunas espiraladas, com representação de folhas e frutos da videira, apoiadas sobre quartelões ortogonais ao plano principal, intercaladas por pilastras entalhadas com folhas de acanto e intenso decorativismo fitomórfico. No centro da composição predomina o camarim com cornijas reentrantes marcadas pelo decorativismo floral. O coroamento apresenta suas arquivoltas concêntricas com elemento espiralado, seccionado por elementos de transição também de influência fitomórfica. O entablamento apresenta uma sorte de elementos florais harmonizados com folhagens fazendo a transição entre o corpo e o coroamento.

A imagem de Sant'Anna Mestra, do século XVIII, possui em suas características marcantes a composição bojuda, o tratamento movimentado dos panejamentos, o rosto expressivo das figuras e a acentuada coloração da decoração pictórica sobre fundo dourado.

Sob o trono, desproporcionado para a imagem, uma estrutura com portas simétricas, apresenta grandes *rocailles* no arremate desta frente.



Ilustração 77 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulo 2 - Sant'Ana Mestra. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

2.2.3. O retábulo de São Miguel e Almas

Diferente dos anteriores, o retábulo 3, de São Miguel e Almas, ainda guarda seu orago primitivo conforme observado na narrativa de Monsenhor Pizarro. Trata-se de um retábulo, primitivamente, de uma só devoção quanto sua função; com temática de purgatório. Também caracterizado pela 2ª tipologia, o retábulo de São Miguel e Almas, assim como os descritos anteriormente, possui seu douramento ausente, base alterada, com lacunas e ausência da mesa e do supedâneo. O corpo também é dividido em três unidades rítmicas verticais onde observamos, no plano intermediário, as lacunas referentes às colunas espiraladas. As pilastras, com representação de folhagens e demais elementos fitomórficos, restam isoladas nesta composição. Da mesma forma os quartelões ortogonais ao plano principal acabam por funcionar como apoio para as demais imagens (Santo Antonio, e Santa Cecília) justapostas àquela lacuna. No centro da composição predomina o camarim com cornijas reentrantes.

O coroamento apresenta suas arquivoltas concêntricas com elemento espiralado, seccionado por “aduelas” e “raios” de transição entre os elementos de influência fitomórfica. O entablamento apresenta uma sorte de elementos florais harmonizados com folhagens fazendo a transição entre o corpo e o coroamento. No alto, ao centro, uma tarja cordiforme arremata a composição.

A imagem de São Miguel e Almas, do século XVIII, apresenta excepcional qualidade no intenso trabalho de policromia presente nas asas do arcanjo, assim como o douramento de suas vestes. As demais imagens, Santo Antonio e Santa Cecília, são de roca ou de vestir, dos séculos XVIII e XIX.



Ilustração 78 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulo 3 - São Miguel e Almas. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

2.2.4. O retábulo de Nossa Senhora da Conceição

Também o retábulo 4, de Nossa Senhora da Conceição, conforme Monsenhor Pizarro, mantém atualmente afinidade com seu orago primitivo. Este retábulo de três temas devocionais, enquanto função, e temática mariana predominante, é caracterizado pelo “novo estilo” ou rococó, enquadrado na 4ª tipologia da periodização de Lucio Costa.

Com um intenso discurso formal o retábulo, assim como os demais relatados, padece da descaracterização de sua base e ausência da mesa e supedâneo. Apresenta quartelões

ortogonais ao plano principal, sendo estes ornados por elementos tais como requadros de frisos e cartelas rococós.

Em seu corpo destacamos o camarim ladeado pelos estípites e colunas de fuste cilíndrico e canelado, ornadas ao terço da altura por elementos rococós. O afastamento das colunas para os extremos abre espaço para o desenvolvimento de duas peanhas cujos coroamentos são efetuados em *rocailles* de grande volume. O entablamento apresenta diferentes planos reentrantes e configura um exercício classicizante intenso de linhas escalonadas. O coroamento apresenta grande torção dos elementos deixando as vergas arqueadas paralelas ao plano principal e as volutas em movimento oblíquo e ascendente. O arremate final é sob a forma de arbaleta com o resplendor marcado por formas fitomórficas e orgânicas.

A imagem central de Nossa Senhora da Conceição é sofisticada em seu estofamento policromado. Imagem do século XVIII, apresenta características da imaginária portuguesa que proliferou no Brasil pelo período colonial. As imagens que completam o conjunto: São Judas Tadeu e São Cristovão, em gesso, apresentam pinturas ou repinturas inadequadas, assim como não fazem jus a qualidade da imagem principal.



Ilustração 79 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulo 4 - de Nossa Senhora da Conceição. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

2.2.5. O retábulo de Santa Terezinha

O retábulo 5, de Santa Terezinha é, provavelmente, adaptação para aquela situação. Além de ser uma devoção originada no século XX, Santa Theresa de Lizieux, Santa Terezinha do Menino Jesus, mais popularmente falando, foi canonizada apenas em 1925 por Pio XI⁹⁷. Monsenhor Pizarro, em suas memórias históricas, em trecho já citado aqui inicialmente, nos indica a devoção do Capitão Manoel Antunes Ferreira, que requereu para si, a incumbência de construir e ornar o Retábulo de Nossa Senhora do Pilar, devoção esta desaparecida na Igreja de Itaboraí na atualidade.

O retábulo possui as mesmas características que o anteriormente relatado de Nossa Senhora da Conceição. Suas variações formais, entre um e outro, podem ser limitadas aos contornos da talha em seus ornatos e decorações rococós.

A imagem de Santa Luzia que ladeia o camarim aparenta boa composição sendo que sua carnação não faz jus à qualidade da escultura, caracterizando-se como intervenção posterior de qualidade incompatível com a obra de talha. Esta imagem não está no inventário de arte sacra do Inepac, no entanto, a pesquisa iconográfica efetuada, indica sua existência quando dos registros em meados do século XX. A imagem de Nossa Senhora do Santíssimo Sacramento é uma imagem de gesso com repinturas e não possui registros iconográficos ou documentais anteriores.

⁹⁷ Conforme BORRIELLO, L. Dicionário de Mística. São Paulo. Paulus, Edições Loyola, 2003. Pág. 1016.



Ilustração 80 - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulo 5 - Santa Terezinha do Menino Jesus. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

2.2.6. O retábulo de Santo Antonio

O retábulo 6, de Santo Antonio, também apresenta a mesma tipologia e descrição formal dos dois relatados anteriormente.

A imagem de Santo Antonio, século XVIII-XIX, é de excelente confecção, marcada pela bela expressão e trabalho de panejamento do hábito com *pastiglio* na bordadura. Em seu colo, seu atributo principal, o menino Jesus está ausente ou perdeu-se.

As imagens que completam o conjunto, de São Sebastião e Nossa Senhora de Fátima, notadamente, são imagens de gesso, além de Nossa Senhora de Fátima também caracterizar uma devoção do século XX, baseada em “fenômenos místicos” de “revelações” a partir de 1917.⁹⁸

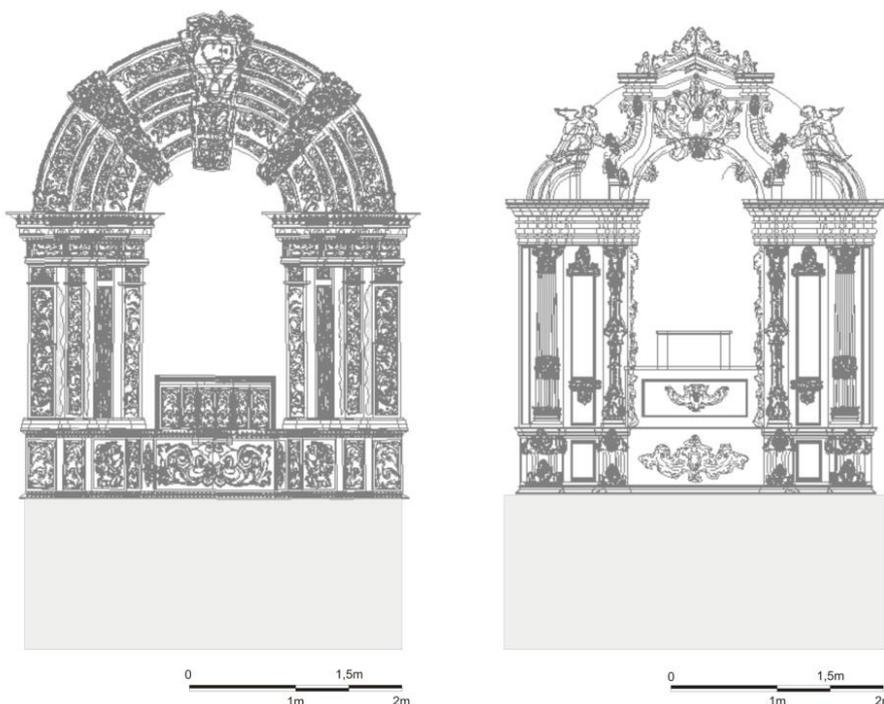
⁹⁸ Conforme BORRIELLO, Op. Cit. 2003. Pág. 417.



Ilustração 81- Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulo 6 - Santo Antonio. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

2.3. A talha retabular em São João de Itaboraí

Conforme a caracterização anterior, os retábulos barrocos em São João de Itaboraí estão inseridos em duas tipologias marcantes. Pelo lado do evangelho temos os retábulos em “estilo nacional” português e pelo lado da epístola os retábulos “novo estilo” ou rococós, respectivamente 2ª e 4ª tipologia na periodização de Lucio Costa.



Ilustrações 82 e 83 - Esquemas para caracterização dos retábulos de 2ª e 4ª tipologias, conforme Lucio Costa, baseado nos retábulos 3 e 4 - São Miguel e Almas e Nossa Senhora da Conceição em São João de Itaboraí -. Desenho do autor. 2011.

Os retábulos “estilo nacional” português, estruturalmente, se desenvolvem a partir de uma base onde se apóiam duas colunas pseudo-salomônicas, sustentadas por igual número de quartelões, criando movimento reentrante, a partir de uma cercadura mais externa, dando espaço à abertura do camarim que abriga o trono do orago. Os remates em forma de arco de volta plena são ornamentados por cartelas cordiformes e “raios” configurados em forma de misulões.

Os retábulos “novo estilo” ou rococós apresentam conformação estrutural desenvolvida a partir de uma base disposta em quatro quartelões sacados em diferentes planos, par a par.

Por sobre os quartelões mais proeminentes se elevam pares de colunas de fuste estriado. Os quartelões recuados recebem estípites que terminam junto ao entablamento na mesma altura que os capitéis das colunas.

Os remates superiores configuram intrincadas estruturas de coroamento com planos retorcidos e elementos convergentes em forma de arbaleta. Em cada exemplar encontramos um tipo de cartela/resplendor marcadas por intenso decorativismo organicista.

Em São João de Itaboraí os retábulos são embutidos nas grossas alvenarias da nave da igreja, sem, no entanto, adquirir ambiência de capelas. Atualmente se encontram sem suas partes inferiores: mesa, frontal e supedâneo, possivelmente removidas na reforma dos anos finais da década de 1960⁹⁹.



Ilustrações 84 e 85- Registro fotográfico anterior a obra que removeu a mesa e base dos retábulos. Nas fotos os Retábulos 1 e 5 - Nossa Senhora do Rosário e Santa Cecília em meados do século XX. Fotos de Paul Stile - Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro - 1956.

As considerações iniciais sobre as características compositivas, plásticas e, ainda, estéticas dos retábulos em São João de Itaboraí, se iniciam no reconhecimento prévio das especificidades gerais dos retábulos em “estilo nacional” português. Devemos a Robert Smith a indicação inicial desta terminologia para qualificação dos retábulos luso-brasileiros produzidos, aproximadamente na segunda metade do século XVII e princípio do XVIII.¹⁰⁰ Segundo o autor esta tipologia se distinguiu das anteriores ao estabelecerem contornos estruturais e decorativos próprios, no contexto da retabulística européia, mais concretamente a ibérica.

A singularidade do “estilo nacional” português origina-se em quatro elementos definidores: colunas espiraladas, prolongadas nos arcos concêntricos do remate, camarim, trono e decorativismo tematizado em folhagens de acanto, pâmpanos e espigas.¹⁰¹ Estas estruturas integradas ao templo, remetem aos portais de igrejas românicas, assim identificadas pela

⁹⁹ Anotações datilografadas contidas na Pasta da Igreja de São João de Itaboraí no Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro indicam o ano de 1969 como data desta obra, no entanto não foram localizados outros documentos que certifiquem esta informação.

¹⁰⁰ Conforme SMITH, R. Op. Cit. Pág. 69-71.

¹⁰¹ Idem, Op. Cit., Pág. 70

primeira vez por Lucio Costa em seu artigo referencial sobre a arquitetura jesuítica no Brasil.¹⁰²

Na sequencia da produção retabilística luso-brasileira temos os retábulos de “estilo joanino”, estruturalmente herdeiro do “estilo nacional” português, com alterações no relevo da talha, de forma geral mais volumosa, e também deixando de lado o remate de arcos concêntricos que se abrem em composições de dosséis, baldaquinos ou cartelas associadas a figuras de anjos, arcanjos e serafins (exemplos em São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro – Ilust. 64), colunas salomônicas verdadeiras, entrelaçadas de flores, *putti* e animais míticos. Em termos de ornamentação do conjunto, introduz novos elementos tais como rocailles, guirlandas e sanefas.

Embora não apresentem soluções estruturais diversas do “estilo nacional” português, estes novos retábulos apresentam princípios inovadores, tais como: monumentalidade, verticalidade e perspectiva acentuada. Desta forma, passam a deter um papel significativo na organização e efeito do todo retabilístico mais eloqüente, estilizado e erudito que os anteriores.

Em São João de Itaboraí observamos a total ausência desta manifestação. Pelos motivos históricos relacionados ao período da construção, passando pelo episódio do aproveitamento dos retábulos da igreja de Nossa Senhora da Conceição do Iguá e chegando à edificação da nova igreja Matriz em meados do Século XVIII, passamos do retábulo “estilo nacional” português, 2ª tipologia; diretamente ao retábulo “novo estilo” ou rococó, 4ª tipologia.

Ressalva seja feita à observação de Bazin, já citada anteriormente,¹⁰³ sobre a talha complementar à volta externa dos retábulos do lado do evangelho.

102 Ver: COSTA, L. A Arquitetura dos jesuítas no Brasil Em: R.P.H.A.N. n.V. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941. Pág. 45.

103 Conforme BAZIN, Op. Cit. 1956. Vol.I. Pág. 330



Ilustração 86 - Esquema para caracterização do tipo de talha em madeira presente nos retábulos “estilo nacional” português conforme observação de Germain Bazin. Em marrom o núcleo inicial do século XVII com as colunas torsas e a talha mais plana. Em amarelo a talha “gorda”, com folhas de acanto volumosas, típica no século XVIII, em complemento da volta externa. -. Desenho do autor. 2011.



Ilustração 87 - Pormenor da talha do núcleo inicial (séc. XVII) dos retábulos do “estilo nacional” português em São João de Itaboraí. Os motivos eucarísticos se desenvolvem sobre a parte mais externa da coluna torsa, com pouco volume; ao contrário do padrão posterior, onde os ornamentos se desenvolvem no “cavado” da coluna, criando um volume adicionado. Essa segunda solução foi mais desenvolvida no estilo joanino da 3ª tipologia e mesmo no rococó, 4ª tipologia, onde a coluna “berniniana” ainda se fazia presente. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal. 2010



Ilustração 88 - Pormenor da talha da volta externa da talha (séc. XVIII) dos retábulos do “estilo nacional” português em São João de Itaboraí. Os ornatos são volumosos e se desenvolvem para fora do plano dos quadros conforme o padrão encontrado no estilo joanino da 3ª tipologia. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal. 2010.



Ilustração 89 - Pormenor da talha nos ornatos do terço inferior do fuste das colunas dos retábulos “novo estilo” ou rococó em São João de Itaboraí (séc. XVIII). Os ornatos, de formas melifluas, são bastante elaborados, no entanto suas ocorrências são mais pontuais na disposição sobre o retábulo. Foto de Marcello Ribeiro. Acervo pessoal. 2010.

2.3.1. Análise compositiva, plástica e iconográfica

2.3.1.1. Das formas

Conforme Sandra Alvim, a forma essencial da segunda tipologia¹⁰⁴ da retabulística luso-brasileira, aqui nominada “estilo nacional” português, é compacta. Está caracterizada pela

¹⁰⁴ Em: ALVIM, S. P. F. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*. Vol. 1. Revestimentos, retábulos e talha. Rio de Janeiro: ED. UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. A prof.ª Sandra Alvim adota a

sobreposição de arcos concêntricos, apoiadas em colunas. Sua compartimentação é rígida e simples, decorrente do pequeno número de componentes e da pouca relação entre estes¹⁰⁵

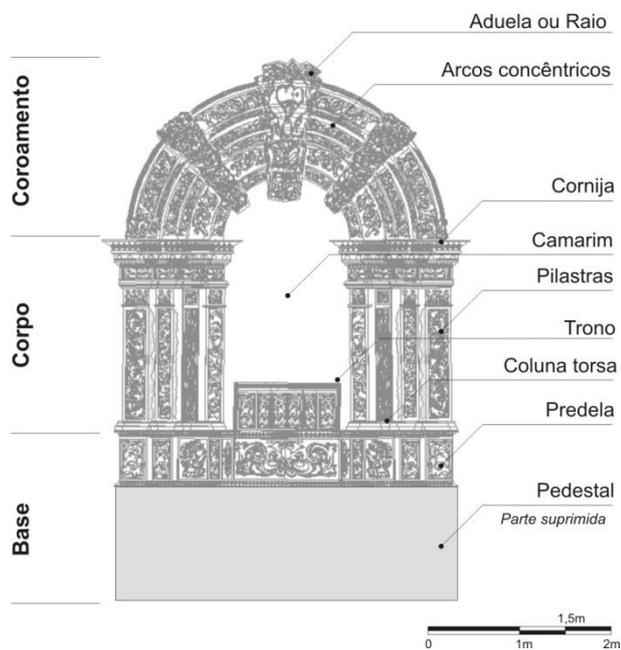


Ilustração 90 - Esquema para retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Nomenclatura das partes componentes. Desenho do autor, 2011.

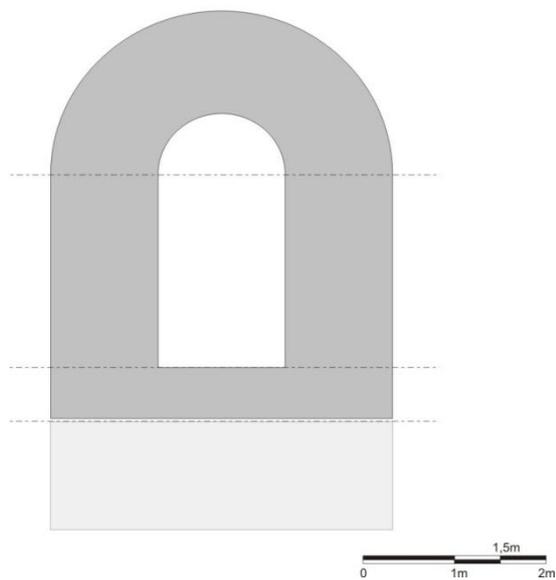


Ilustração 91 - Esquema para retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Forma Essencial. Desenho do autor, 2011.

mesma nomenclatura e terminologia para as diferentes fases da retabílica luso-brasileira, segundo a periodização de Lucio Costa (1941).

¹⁰⁵ Conforme. ALVIM, S. P. F. Op. Cit. 1997. Pág. 68.

Ainda conforme a análise de Sandra Alvim esta tipologia se organiza a partir de linhas paralelas, verticais em seu corpo e concêntricas em seu coroamento. As linhas verticais estão marcadas pelas colunas e pilastras e as concêntricas pelas arquivoltas. A leitura contínua esta interrompida pelos segmentos horizontais das cornijas. A partir deste alinhamento horizontal temos a leitura de forças convergentes para o centro dos arcos que resultam segmentados. Outrossim, este efeito acentua o caráter centrado e compartimentado desta tipologia. Desta forma avaliamos a forma do retábulo de maneira clara e sua silhueta de geometria simples.

Suas partes apresentam boa interdependência, no entanto, com os limites entre base, corpo e coroamento bastante definidos. Os aspectos relacionados à base com sua mesa e pedestal não serão aqui tratados devido ao fato dos retábulos em São João de Itaboraí terem estas partes suprimidas em uma reforma ocorrida no final da década de 1960; da mesma forma, os trabalhos empreendidos modificaram radicalmente o piso de campas de madeira, do século XVII, alterando substancialmente a noção do nível, quando da substituição por piso cimentício. Este fato acarreta em uma leitura estimada da proporção real dos retábulos restando a esta pesquisa atuar sobre as partes do corpo e do coroamento remanescentes.

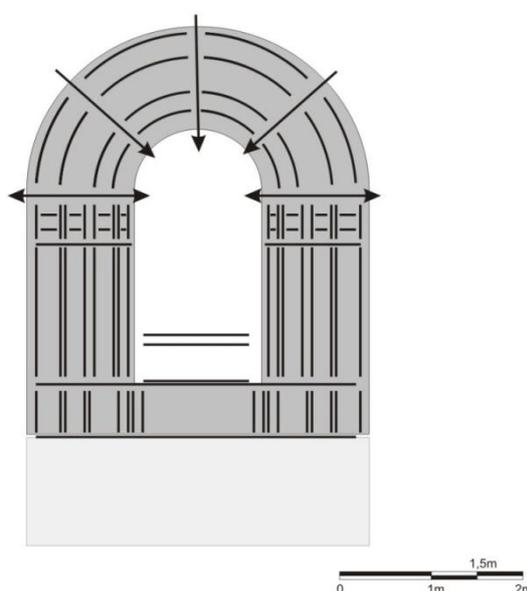


Ilustração 92 - Esquema para retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Linhas principais e forças atuantes. Desenho do autor, 2011.

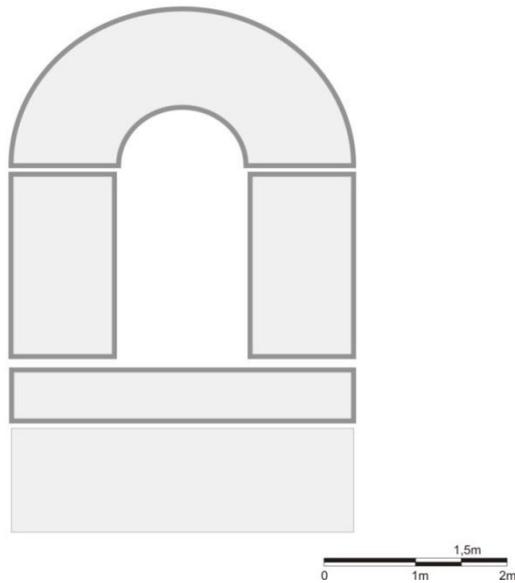


Ilustração 93 - Esquema para retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Partes da composição. Desenho do autor, 2011.

Em suas considerações Sandra Alvim ainda nos fala do papel do nicho ou camarim nesta composição. Se na primeira tipologia de retábulos, na periodização de Lucio Costa, o retábulo maneirista possuía o nicho apenas como componente do corpo, na segunda tipologia é o vazio do nicho, elevado a camarim, que define os limites do interno e externo da composição. O retábulo barroco se desenvolve assim, no âmbito dos limites precisos isolando o lugar sagrado do templo do lugar divino do orago. No camarim, o trono com a imagem do orago estabelece o ponto focal da composição.

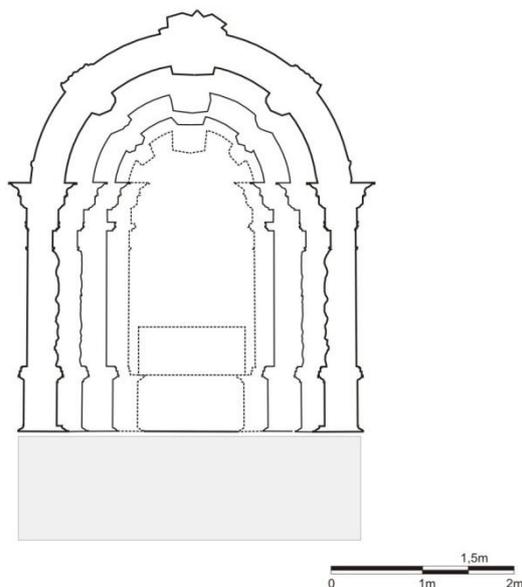


Ilustração 94 - Esquema para retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Planos da composição. Desenho do autor, 2011.

O rigor formal externo da composição reitera o caráter estático da composição resultando em uma forma fechada com o dinamismo localizado no interior. A noção de conjunto e a fluidez deste tipo de retábulo estão intimamente ligadas à intensidade do relevo da talha, assim como seu estofamento e policromia amplamente integrados; não sendo mais o caso em São João de Itaboraí. A ornamentação e sua análise serão objeto de comentários na sequencia desta exposição.

Como assinalado anteriormente, no Rio de Janeiro, outros poucos exemplares da segunda tipologia podem ser observados: na igreja do Convento de Santo Antonio e também na sacristia da Igreja Abacial de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento. Em “Santo Antonio” os retábulos ocupam a capela-mor e ladeiam o arco-cruzeiro. Formam um conjunto significativo integrados pela decoração das paredes laterais da capela-mor. Na sacristia de “São Bento” o retábulo equilibra o espaço em contraponto aos painéis ovais ali existentes, além de abrigar expressiva pintura do “Senhor dos Martírios” de autoria de Frei Ricardo do Pilar.¹⁰⁶

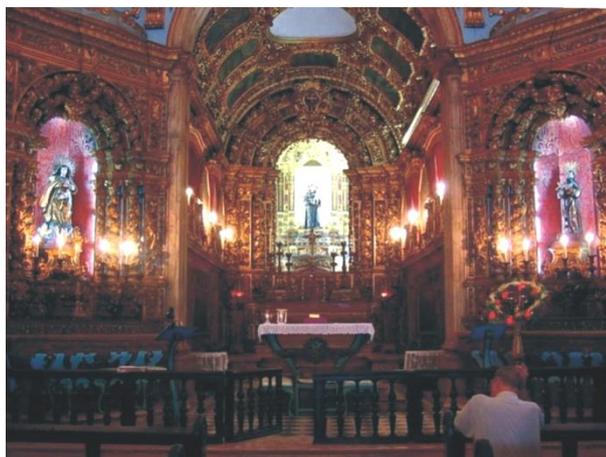


Ilustração 95 – Retábulo mor e retábulos do arco cruzeiro da igreja do Convento de Santo Antonio do Rio de Janeiro - Século XVII. Foto do autor, 2009.

Para os retábulos da 4ª tipologia, conforme a periodização de Lucio Costa, aqui denominados “novo estilo” ou rococó, observamos uma maior complexidade formal, característica do final do século XVIII.

Seguindo ainda a metodologia de Sandra Alvim, percebemos que esta tipologia está caracterizada pela diversidade de elementos compositivos, maior disponibilidade de

¹⁰⁶ Conforme LEVY, H. A pintura Colonial no Rio de Janeiro, Notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. n.VI. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942. Pág.36.

exemplares e conseqüente diversidade entre estes. Desta forma, possuem estruturalmente um arcabouço comum, no entanto, grande variação quanto “à rigidez, movimento, fluidez e relação claro-escuro”.¹⁰⁷

A composição desta tipologia se divide em três partes de peso formal equivalentes: Base, Corpo e Coroamento. Estas partes se subdividem ainda em trechos: central e laterais. Esta solução de subdivisões em diferentes sentidos equilibra o conjunto. A parte central desta tipologia esta composta pela mesa, ausente no conjunto de São João de Itaboraí, seguida do camarim e trono. Em nossos exemplares, este último se configura de forma tímida, com dois níveis apenas. Ainda assim o escalonamento produz uma continuidade espacial simbólica direcionando o foco para a imagem do orago no alto do trono.

Peanhas colaterais, para imagens de devoções auxiliares, mísulas e colunas, nem sempre com função estrutural, complementam as partes deste tipo de retábulo. Conforme Sandra Alvim, esta tipologia, diferente das demais, não se distingue por um padrão de colunas específico. Ora torsas, ora de fuste reto e canelado, ainda comportam o surgimento de estípites no conjunto.¹⁰⁸

O Coroamento nesta tipologia é leve, apesar do contraponto de curvas existentes, assim como sua dimensão e forma, organizadas a partir do arranque do frontão, volutas, modilhões e molduras de arremate superior. Os arranques encimados por anjos situam-se nos bordos extremos laterais do retábulos. Podemos identificar nos arranques um sentido de abertura, enquanto as volutas conferem uma idéia de fechamento.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Conforme ALVIM S. Op. Cit. 1997. Pág. 85.

¹⁰⁸ Idem. Pág.87.

¹⁰⁹ Ibidem. Pág. 87.

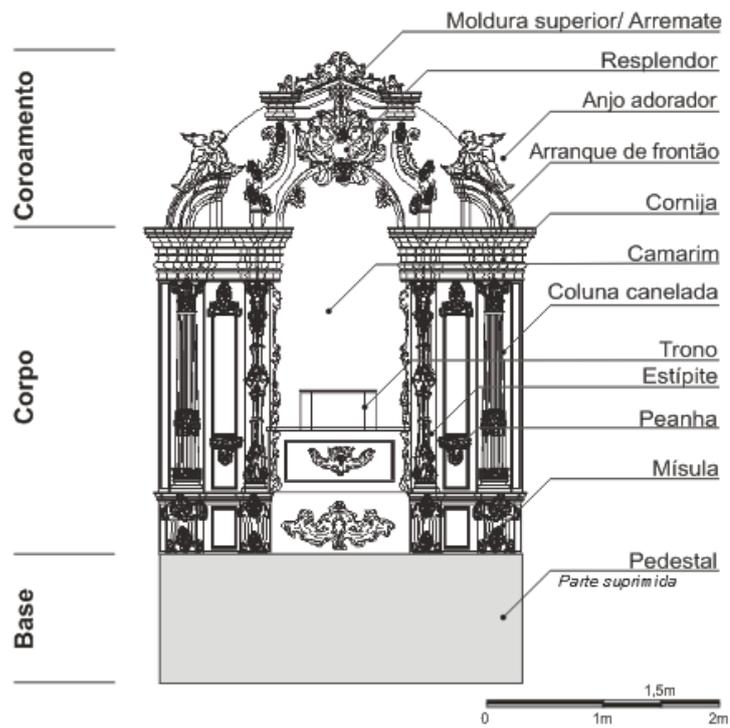


Ilustração 96 - Esquema para retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição, São João de Itaboraí - Nomenclatura das partes componentes. Desenho do autor, 2011.

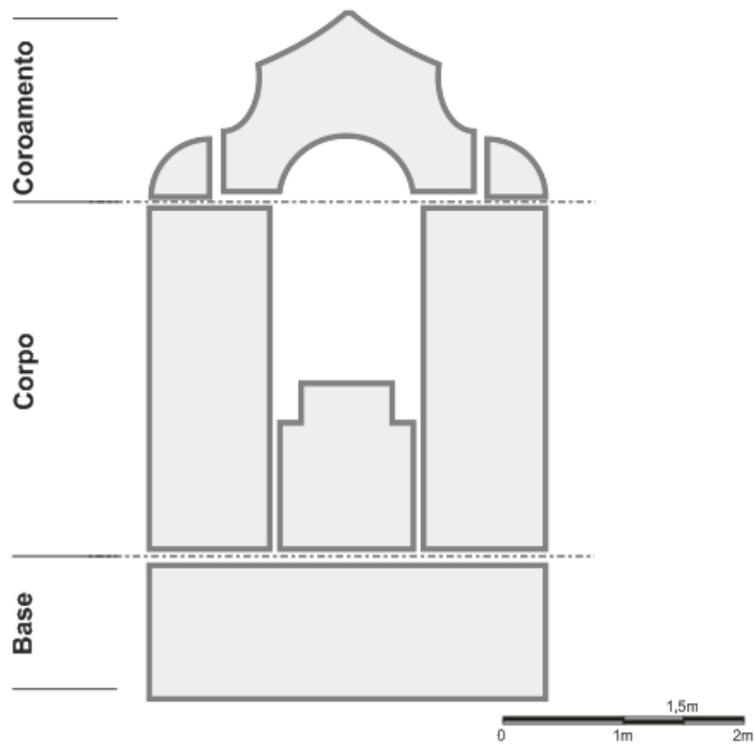


Ilustração 97 - Esquema para retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição, São João de Itaboraí - Partes da composição. Desenho do autor, 2011.

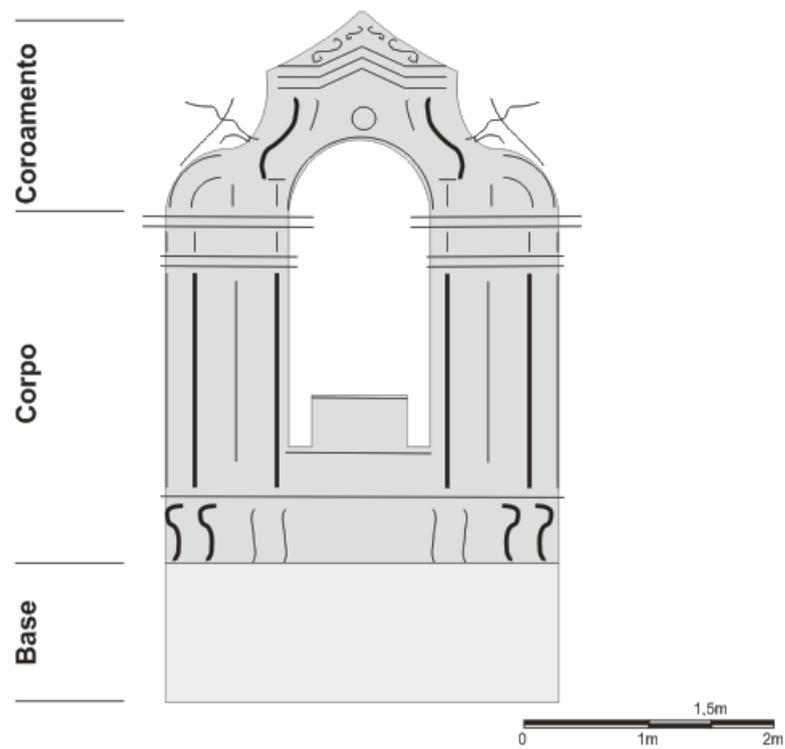


Ilustração 98 - Esquema para retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição, São João de Itaboraí - Linhas principais. Desenho do autor, 2011.

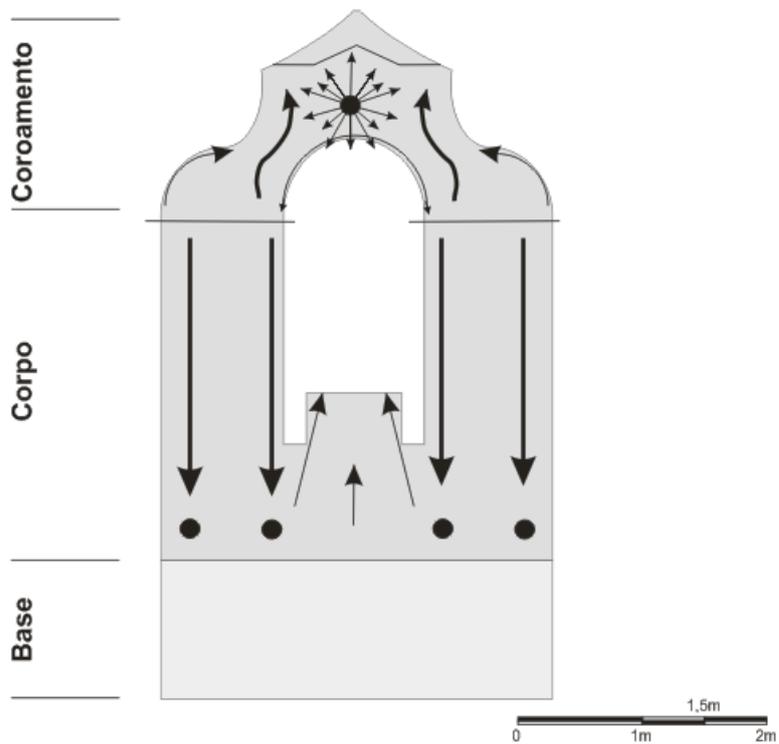


Ilustração 99 - Esquema para retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição, São João de Itaboraí - Movimento e forças atuantes. Desenho do autor, 2011.

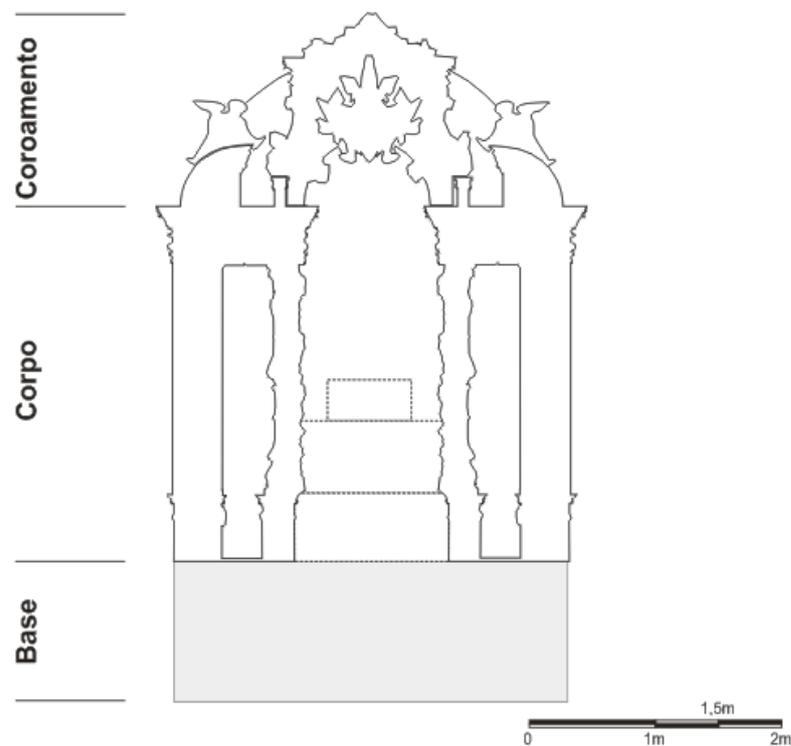


Ilustração 100 - Esquema para retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição, São João de Itaboraí - Planos da composição. Desenho do autor, 2011.

No Rio de Janeiro diversos exemplares desta tipologia, por vezes subdividida em outras, aparecem no contexto da arquitetura religiosa local. Podemos observar exemplos na Igreja de Nossa Senhora da Saúde, Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, Nossa Senhora da Piedade de Magé, entre outras.



Ilustração 101 - Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Saúde do Rio de Janeiro - Século XVIII-XIX.
Foto de Jorge Astorga, 2010.

2.3.1.2. Das ornamentações e iconografia

A aproximação com a temática da arte sacra cristã requer dedicação no que diz respeito ao entendimento de uma série de terminologias específicas associadas ao tema e fundamentalmente à ornamentação. Convém partirmos de um entendimento nivelado sobre ornamento onde este assume formato ou figura abstrata desenhada em etapa anterior à função decorativa de um objeto.

No dizer de James Trilling, o desenho é, antes de tudo, ornamento. Porém, aqui interessa-nos a intencionalidade da ação de desenhar o ornato visando apreender sua aplicação ao objeto estético. O ornamento destaca-se como elemento de decoração ao cumprir sua função para o qual foi criado. Assim, apresentamos conceitos (ornamentos) que nos indicam uma ação, (decoração) não sendo estes, no entanto, ativos. Em resumo; ornamentos e seus elementos formadores caracterizam-se como um conceito estático que promove um conceito ativo que é a decoração. A decoração resume-se ao ato de aplicar ornamento podendo este ser entendido como um elemento acessório, não fundamental, em uma composição artística cuja existência tem como objetivo proporcionar prazer visual.¹¹⁰

¹¹⁰ Conforme TRILLING, J. *The Language of Ornament*, Londres: Thames & Hudson, 2001. Pág.12.

No repertório barroco destacamos a linha curva, a folhagem natural, animais e figuras míticas. Estes são considerados a base sobre a qual se fundamenta e se reordena o princípio decorativo estabelecido à época histórica e estilística.¹¹¹

“(…) mesmo quando o ornamento providencia um lar para as mais bizarras e inverossímeis criaturas imaginárias, nunca consagra um mundo sem regras.”¹¹²

O impulso ornamental humano, em sua natureza mais primitiva, abriga a criação de elementos que desafiam a realidade e surgem como entes criadores de dimensões paralelas.¹¹³

Em nossa análise para as ornamentações aplicadas ao conjunto retabilístico em São João de Itaboraí devemos ter em mente o papel estabelecido pela ornamentação como expressão do desafio à realidade, ainda que sem supressão da lógica, e dramaticismo barroco, constituindo-se como símbolos da temática que visamos analisar. Da mesma forma servirão de *leit-motif* no desenvolvimento da análise da ornamentação utilizada nos retábulos da igreja Matriz de São João de Itaboraí.

As opções decorativistas que observamos impactam pelo caráter cíclico e renovador com que foram atribuídos na aplicação de uma linguagem ornamental bastante consolidada nas distintas fases e épocas em que foram utilizadas. Na ausência de elementos antropomórficos, tais como os atlantes e *putti*, possíveis de encontrarmos em exemplares da mesma época, confrontamos o conjunto a partir de sua profusão de elementos orgânicos e naturalistas; compostos por folhagens variadas, festões de flores, concheados e *rocailles*, palmas, grandes cartelas, volutas, fragmentos arquitetônicos, colunas espiraladas com elementos vegetalistas, estípites e colunas de fuste estriado, todos em comunhão de idéias com os tratados de arquitetura e os cânones estabelecidos para as artes religiosas, aliados da caligrafia do autor do risco e do entalhador.

Os elementos decorativos que ornaram o conjunto retabilístico em São João de Itaboraí possuem funções específicas na talha do barroco e rococó luso-brasileiro e derivam essencialmente da arte barroca italiana e, em escala mais acanhada, do classicismo rococó e da arte regência francesa.

¹¹¹ Idem. Pág 156.

¹¹² Ibidem. Pág. 151.

¹¹³ Conforme REAU, L. Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Barcelona, Ediciones del Serbal. 2007. Pág.165-166.

A finalidade e o significado da ornamentação aplicada à arte sacra, desde os mais primitivos concílios, obedecem a cânones eclesiásticos para sua produção¹¹⁴, regras estabelecidas pela tradição, correntes estilísticas da época e “assinatura” do artista.

No âmbito desta consideração pretende-se avaliar a contribuição das ornamentações ao conjunto retabulístico em Itaboraí. A seleção de ornamentos que iremos abordar tem como critério sua relevância de caráter engrandecedor ao retábulo, assim como seu caráter simbólico reiterado no contexto geral do conjunto. Ao analisamos os diferentes elementos da decoração que preenchem os retábulos e lhes conferem individualidades próprias, nos colocamos frente às questões relevantes ao entendimento deste objeto de arte e sua importância no capítulo da arte sacra fluminense.

2.3.1.2.1. Motivos fitomórficos

Enraizado no Egito antigo, o impulso decorativo fundamentado em formas vegetalistas está relacionado à antiguidade clássica greco-romana, que utilizou, de forma genérica, diversos elementos em sua produção artística. A imitação direta da natureza, retendo forma ou cor, tanto quanto possível, leva à concepção naturalista; a construção de ornamentos de acordo com as regras de ritmo e geometria, com estrita observância da natureza. A seleção das

¹¹⁴ A atividade artística é natural ao homem e a Igreja, desde os seus primórdios, acolheu em seu seio as manifestações artísticas. Ao serem destinadas ao culto litúrgico, intervém a Igreja para dignificá-las e evitar abusos e elementos profanos que não se adéquam ao fim da arte sacra.

O II Concílio de Niceia (787), foi o sétimo concílio ecumênico do cristianismo, e o último a ser aceito em conjunto pelas igrejas Orientais e Ocidentais. Seu tema primordial foi a legitimidade da veneração das imagens que havia sido suprimida durante o apogeu do Império Bizantino sob o reinado de Leão III (717 - 741). Constantino V (741 - 775), seu filho, havia reprimido definitivamente a veneração das imagens. Não se devendo confundir a veneração das imagens com a comunhão e intercessão dos santos, dogma praticado pelo cristianismo desde seus momentos primitivos. O Concílio de Trento (Trento - Itália), ocorrido entre 1545 e 1563, emitiu um Decreto - indo de encontro com a heresia iconoclasta dos calvinistas - estabelecendo uma vez mais o sentido tradicional que tem para o culto a representação das imagens de Cristo, da Virgem Maria, Mãe de Deus e dos outros santos. 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, 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. Conforme: El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento: agrégase el texto latino corregido segun la edición auténtica de Roma, publicada en 1564. Editora impr. y libr. de Antonio Sierra, 1848. Pág.285-286.

Além disso, visava realçar o valor da instrução catequética que supõem as histórias dos mistérios da nossa redenção, representadas em pinturas e outras reproduções, ao mesmo tempo em que condenava os abusos na exposição de imagens de falsos dogmas. Constantemente a Igreja promoveu intervenções para dignificar a arte sacra, tais como a decretada pela Sagrada Congregação de Ritos (1623), as instruções do Código de Direito Canônico (1917 e 1983) e Concílio Vaticano II (1965). "A Igreja se considerou sempre, com razão, como árbitro das mesmas, discernindo, entre as obras dos artistas aquelas que estavam de acordo com a fé, a piedade e as leis religiosas tradicionais e que eram consideradas aptas para o uso sagrado" Concílio Vaticano II, Const. Sacrosanctum Concilium, A arte sacra e as alfaias litúrgicas (122-130).

espécies e suas tipologias foram determinadas, em parte, pela beleza da forma, contorno e delicadeza da disposição e, em parte, pela carga simbólica que carregam.¹¹⁵

Estilizadas, folhas de acanto, louro, oliveira, videira e palmas entre outras, foram utilizadas tanto na arquitetura quanto nas artes em geral. O significado das formas vegetais esteve, de forma ampla, relacionado às festas em honra aos deuses. Uma série de simbolismos pode ser justificada na utilização das diferentes tipologias de folhagens, servindo desde coroação de heróis de guerras aos vencedores dos jogos olímpicos. A opção pela forma vegetalista nos aponta uma escolha que privilegia a reprodução de um elemento naturalmente estático, adequado à figuração nos materiais com que trabalha a arte, diferente das formas zoomórficas e antropomórficas que necessariamente induzem à opção pelo movimento. No entanto o que observamos é que o “movimento”, por assim dizer estático, contido nas formas do reino vegetal é de tão difícil execução quanto os demais casos. A resposta a esta dificuldade intrínseca, encontrada pelos artistas ao longo dos tempos, está presente na opção pela estilização das formas vegetalistas. Somente a partir da perspectiva no renascimento foi possível a introdução do volume e proporção nos trabalhos de superfícies planificadas.¹¹⁶. Lembramos ainda que o uso dos motivos vegetalistas não foi apropriado ao longo da história da arte de forma integralizada, tal como árvores e arbustos, por outro lado, trabalhava-se a forma condicionada à composição onde as folhagens e florações compunham arranjos modelados pela intenção do artista.¹¹⁷

O potencial ornamental das formas vegetalistas foi largamente utilizado pelos artistas com grande senso criativo, buscando amplo repertório de motivos que fossem capazes de representar, não apenas de forma funcional, mas também de forma contextual a interação simbólica e estética com os demais elementos decorativos.

A aplicação de elementos de decoração fitomórficos ou vegetalistas, no conjunto retabulístico de São João de Itaboraí caracteriza-se como uma constante. Ressalva feita às variações e diferentes tipologias e opções do arranjo entre os retábulos “estilo nacional” e “novo estilo” ou rococó. Nos retábulos “estilo nacional” se encontram pingentes, festões espirais, palmas e botões de flores nos mais variados arranjos vegetalistas de forma onipresente. Os pingentes marcam as bordas entre planos e cercam os camarins; os festões espirais, com pampanos de videiras, presentes no extradorso das colunas espiraladas; as palmas se distribuem por

¹¹⁵ Conforme MEYERS, F. S., *Handbook of Ornaments*, Nova Iorque, Dover Publications, 1920. Pág. 34.

¹¹⁶ Conforme RIEGL, A., *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* Berlin: G. Siemens. 1893. Pág. 51.

¹¹⁷ Conforme MEYERS, F. S., *Op. Cit.* Pág. 39.

diversas superfícies formando delicados arranjos côncavos e convexos estilizados, introduzindo ritmos e simetrias no todo em que estão inseridas. Os botões de flores arrematam métopas nos entablamento e arranques das voltas concêntricas.

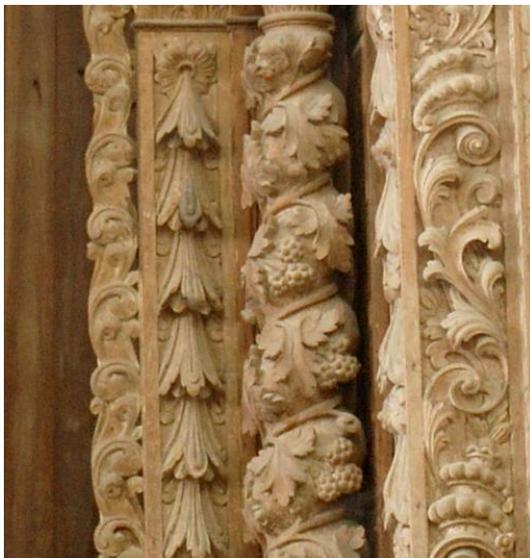


Ilustração 102 - Pormenor da talha com motivos fitomórficos: Palmas, Pingentes e Festões. Retábulo 2 - Sant'Anna Mestra. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Neste contexto, observamos a tendência generalizada para o uso dos elementos vegetalistas, utilizados em quase todos os retábulos em São João de Itaboraí. A folha de acanto estilizada está fortemente presente nos retábulos da 2ª tipologia, ou seja, do “estilo nacional”. Observamos que esta opção está presente, preferencialmente, no preenchimento dos requadros de grandes superfícies, associadas a outros elementos formando grupos decorativos fechados em si. Nos retábulos da 4ª tipologia, ou seja, “novo estilo” ou rococó, restringimos a leitura dos elementos vegetalistas às estípites que ladeiam o camarim. Os demais elementos decorativos nestes retábulos estão associados às ornamentações com formas organicistas e elementos arquiteturais classicizantes.

2.3.1.2.2. Motivos organicistas

Ainda no âmbito dos motivos da natureza surgem os ornatos em formas de *rocailles* e concheados. Desde o renascimento, passando pelo barroco e exacerbado no rococó estes elementos foram exaustivamente utilizados na composição das ornamentações. As *rocailles*

eram utilizadas no intradorso de nichos, configuraram lavatórios e pias batismais e serviram de apliques e envoltentes em vasos ornamentais e imagens.¹¹⁸

Reconhecemos o potencial decorativo dos elementos *rocailles* e concheados e observamos sua reprodução nos retábulos de forma intensa. Formalmente a concha da vieira é a forma mais utilizada para dar corpo às múltiplas estilizações presentes na história da arte e no conjunto retabílistico em São João de Itaboraí.

Observamos que a aplicação da *rocailles* na obra de arte, para além do discurso estético, encontra eco nos diferentes simbolismos associados a sua forma: desde a fecundidade na mitologia greco-romana, notadamente o nascimento de Venus e ao significado teológico presente no episódio atribuído a Santo Agostinho¹¹⁹. Além disso, a concha é utilizada, desde o século IX, para indicar o caminho de Santiago de Compostela, na Espanha, aos peregrinos.

Ainda sobre o simbolismo das conchas, Mircea Eliade nos fala da crença nas virtudes mágicas das ostras e das conchas encontrada no mundo inteiro, da pré-história aos tempos modernos. O simbolismo, que está na origem de tais concepções, pertence muito provavelmente a uma camada profunda do pensamento “primitivo”. Porém, esse simbolismo conheceu diversas “atuações” e interpretações variadas: encontramos a presença das ostras e das conchas nos ritos agrários, nupciais ou fúnebres, na ornamentação das vestimentas ou em certos motivos decorativos, embora com frequência seus significados mágico-religiosos pareçam estar parcialmente perdidos ou descaracterizados. Entre certos povos, as conchas continuam a fornecer um motivo decorativo, muito embora o seu valor mágico não seja mais totalmente lembrado.¹²⁰

No conjunto retabílistico de São João de Itaboraí observa-se a recorrente utilização da tipologia da vieira, apropriando-se das potencialidades desta na apresentação de múltiplos elementos decorativos, fundamentados nesta raiz, no entanto diversificados na atuação do artista através da estilização. Podemos reconhecer elementos desta natureza no coroamento das peanhas nos retábulos “novo estilo”, assim como nos remates dos quartelões deste mesmo grupo. Em ambos os casos reconhecemos a prevalência da estilização sendo a forma melíflua

¹¹⁸ Conforme MEYERS, F. S., Op. Cit. Pág. 90.

¹¹⁹ Em uma passagem de Santo Agostinho, um jovem na praia, com uma concha, procurava pôr toda a água do mar num buraco cavado na areia. O santo lhe perguntou o que fazia. Ele explicou-lhe a sua vã tentativa, e Agostinho compreendeu a referência ao seu inútil esforço de procurar fazer entrar a infinidade de Deus na limitada mente humana. A lenda possui um evidente simbolismo espiritual, para convidar a conhecer Deus, mesmo se na humildade das inadequadas capacidades humanas, haurindo da inexauribilidade do ensinamento teológico. Disponível em http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/elezione/stemma-benedict-xvi_po.html, consultado em 19/05/2011.

¹²⁰ Conforme ELIADE, M. Imagens e símbolos. Lisboa: Arcádia, 1979. Pág. 123.

recorrentemente utilizada. Nestes casos o ornamento cumpre função específica, pois pelas posições extremas, no topo e na base da composição, projeta o conjunto para a altura e pela morfologia, reforça o sentido de movimentação do conjunto em que se insere.

A dignificação maior do registro morfológico dos motivos organicistas pautado na forma das conchas esta registrada na concepção singular do segundo retábulo do lado do Evangelho. Atualmente entronizado por Sant`Anna Mestra; em sua origem, segundo Monsenhor Pizarro em suas Memórias Históricas, este retábulo era dedicado a Nossa Senhora do Amparo, estando também presente a imagem de São Francisco de Assis. Identificamos nesta unidade uma singular solução decorativa com repertório diferenciado dos demais exemplares do “estilo nacional” português do mesmo conjunto.



Ilustração 103 - Pormenor da talha com motivos organicistas: Rocailles, Conchas de vieira e Conchas univalves. Retábulo 2 - Sant`Anna Mestra. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Este retábulo nos apresenta soluções ornamentais bastante diferenciadas utilizando o recurso plástico da *rocaille* de forma onipresente. Nos distintos requadros que integram a composição, podemos observar o motivo das conchas de vieira nas peças de arranque e mesmo nas folhas de acanto estilizadas que se transformam em concheados univalves típico dos moluscos gastrópodes. Esta mesma opção de ornamentação se repete na arquivoltas concêntricas. Destaque especial, neste mesmo retábulo, são as grandes *rocailles* em forma de concha de vieira, presentes no frontal da predela, dividido em duas bandas de abertura. As conseqüências, no nível ornamental, são o enriquecimento compositivo e plástico do todo retabular, que se traduz em leveza, harmonia e equilíbrio da composição. Podemos assim

entender que os ornatos podem exercer função dupla: como conteúdo específico e tomando parte em uma sequência de significados. Por outro lado, podem apenas servir de elemento decorativo que conduz à harmonia e o ritmo da composição.

2.3.1.2.3. Motivos antropomórficos

Ainda que pese o estado de conservação atual do conjunto, especificamente os retábulos “novo estilo” ou rococós, suprimidos de seus elementos antropomórficos¹²¹, nos defrontamos com a dificuldade de classificação destes elementos entendidos como ornamentais na composição. Assim levantamos questão sobre sua real função, ou melhor ainda, sua possível dupla função.



Ilustração 104 - Pormenor da talha com motivos antropomórficos: Anjo adorador anteriormente existentes no Retábulo 5 - Santa Terezinha. Foto Paul Stile - Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro - 1956.

Na iconografia religiosa os anjos simbolizam mensageiros divinos ou entidades executoras de desígnios de Deus.¹²² Em suas falanges, dividem-se em distintas hierarquias e, da mesma forma, subdividem-se em variadas representações iconográficas¹²³ que não caberão distinguir neste trabalho.

¹²¹ As fotos, presumidas de 1956, contidas na pasta da Igreja Matriz de São João de Itaboraí, do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro nos revelam a pré-existência de figuras antropomórficas, representadas por anjos veneradores, localizados sobre as ilhargas dos retábulos “novo estilo”.

¹²² Conforme MEYERS, F. S., *Handbook of Ornaments*, Nova Iorque, Dover Publications, 1920. Pág.109.

¹²³ Conforme REAU, L. *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia*. Barcelona, Ediciones del Serbal. 2007. Pág.54–55.

As figuras dos anjos veneradores, os quais temos notícias de uma pré-existência, surgem em uma função primordial de veneração do tema (orago) encimado por uma cartela-resplendor, fazendo com que esta ação de veneração se constitua em um momento dramático e cenográfico e, da mesma forma, decorativo, no sentido de uma integração harmônica e simétrica, em função do suporte das ilhargas que ladeiam o camarim, ultrapassando a mera funcionalidade da prática da veneração. Constatamos a utilização decorativa destes elementos, como resquício da influência da grande estatuária do barroco joanino¹²⁴, ausente em São João de Itaboraí. Esta solução está presente na composição de outros retábulos desta tipologia; conforme podemos divisar nas obras de Mestre Inácio Ferreira Pinto e, mais fortemente, em Mestre Valentim, mais apegado ao repertório joanino¹²⁵; como um aproveitamento das potencialidades iconográficas, tais como sua morfologia e apresentação específica na construção de um remate vibrante e comunicativo cuja distinção e singularidade no conjunto, enfatiza e valoriza o tema em seu coroamento. A potencialidade decorativa destes elementos é notável. As características de movimento e expressividade, outrora existentes, proporcionavam uma intencional interação destes elementos decorativos com o conjunto retabulístico conduzindo o espectador à percepção de sua presença, intensamente decorativa, reforçando o caráter solene do conjunto, tornando-o mais “etéreo” e assim: próximo do divino.

Finalizando esta incursão pelo vocabulário dos ornamentos mais utilizados na talha retabular em São João de Itaboraí, verifica-se que os elementos decorativos desempenham papel primordial no estabelecimento de uma mensagem do todo retabular. Observamos neste conjunto retabulístico a consagração plena das diferentes linguagens ornamentais inspiradas desde a arte romana do século XVII às tendências da arte rococó e classicizante francesa, linguagem que se viria assumir progressivamente nas décadas finais do século XVIII.

Por fim, da relação do artista e seu material de trabalho. O que podemos perceber é o constante embate entre a aceitação e a superação da matéria prima, levando à sua modificação de forma que suas características intrínsecas deixem de ser significativas.

¹²⁴ Conforme CARVALHO, A. M. F. M. de, *A Arte de Mestre Valentim na Capital do Vice-Reino*, São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Pág. 61.

¹²⁵ Conforme RABELO, N. R. M.. *A originalidade da obra de Mestre Inácio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII*. Nancy Regina Mathias Rabelo. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 2001. Pág 188.

O caráter da ornamentação da talha barroca visível no conjunto retabulístico de São João de Itaboraí reside na tentativa da superação da natureza do material primordial - a madeira - negando-lhe sua realidade ao final de seu resultado. No dizer de Trilling, reconhecemos que:

O virtuoso ultrapassa a excelência e estipula novos limites para arte da talha, ao estender, sobremaneira, os limites naturais dos materiais.” [...] existe algo mágico no dom da transformação de uma substância para que esta imite outra diversa ou se comporte contrariamente a sua natureza.¹²⁶

Neste fulcro situa-se a arte barroca: o gosto pela ilusão, onde nada é realmente aquilo que aparenta, e que no conjunto de retábulos, que ora analisamos, se encontra magnificamente representado, a partir da excelência da organização e execução dos seus elementos ornamentais. Em São João de Itaboraí contemplamos a elevação do ornamento ao papel de agente da difusão de mensagens. Seus elementos decorativos e suas composições estilísticas são, ao mesmo tempo, mensageiros da doutrina da Igreja e elementos esteticamente agradáveis ao olhar, unindo de forma sensível o fiel e sua fé, permitindo o encontro entre o terrestre e o etéreo através da mediação da arte, da qual tomam parte.

2.4. O acervo de imaginária sacra.

O acervo de imagens sacras da Matriz de São João de Itaboraí reúne dezesseis esculturas dos séculos XVIII e XIX, todas de madeira entalhada e policromada, divididas em dez imagens de vulto e seis de roca ou de vestir, ainda presentes e integrantes do conjunto retabulístico barroco daquela Matriz.

Este acervo marca a trajetória e presença histórica da fé e devoção na ocupação territorial da América portuguesa seiscentista e representa de forma exemplar, a qualidade técnica da imaginária religiosa desenvolvida nas épocas subsequentes.

As esculturas aqui relacionadas atravessaram a longa história de Itaboraí por, pelo menos, quatro séculos; dispostas nos seis retábulos objetos desta pesquisa, na nave da Igreja Matriz de São João Batista em Itaboraí, assim como em seu retábulo mor. Com o passar do tempo, diversos elementos desta história foram sendo modificados, perdidos e transmutados em resposta aos diferentes episódios da história local, seus ciclos de crescimento e decadência, às condições de exposição, às intervenções anteriores e à manutenção inadequada e/ou deficiente do conjunto.

¹²⁶ Ver TRILLING, J. *The Language of Ornaments*, London: Thames & Hudson, 2001. Pág.182.

Destacamos que a função devocional deste acervo, que nos chega aos dias de hoje, permanece ativo e sendo exercido na sua plenitude, resultado da rotina do templo, que mantém vivo o cotidiano espiritual e social desta comunidade. Assim sendo, nosso olhar se divide entre o acervo obra de arte e, ao mesmo tempo, objeto de culto¹²⁷, imerso em contradições e questionamentos conceituais entre as teorias e práticas da preservação do patrimônio.

No âmbito do reconhecimento e entendimento da retabulística barroca em São João de Itaboraí, a leitura do programa iconográfico dos retábulos se encontra comprometida, pois a maioria das imagens observadas, além de não identificadas e contextualizadas em suas cargas de significados e simbolismos, apresenta conservação inadequada, assim como exposição a ataques nocivos de diferentes formas de agressão ao bem patrimonial.

Este tópico visa tornar novamente viável uma integração entre a arte imaginária sacra e o conjunto de retábulos dos séculos XVII e XVIII, a partir de toda uma caracterização que permita a leitura e entendimento do conjunto. Ao mesmo tempo, desenvolve pesquisa documental e histórica sobre o acervo e sobre a antiga igreja Matriz de forma a substanciar um inventário mais aprofundado sobre o bem tombado.

No âmbito desta pesquisa e seu recorte temático não faremos o diagnóstico integral do estado de conservação do acervo.

2.4.1. Delimitação cronológica e contextualização histórica

Antes de delimitarmos totalmente a trajetória cronológica deste acervo de imagens sacras, contextualizaremos o uso das imagens sacras, de forma geral, como suporte de culto, num panorama histórico entre os séculos XVII e XVIII, quando o barroco¹²⁸ manifestava-se na Europa e, por endosso, na América portuguesa.

No século XVI, quando da eclosão das divergências de pensamento sobre a forma ideal de praticar a espiritualidade, dentre essas especificamente a Reforma Protestante, uma das

¹²⁷ Ver: BELTING, Hans. Semelhança e presença. A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. Pág. 04.

¹²⁸ Conforme MARAVALL, Op. Cit. 1997. Neste período, a arte propunha-se a atender às demandas espirituais e estéticas do homem daquela época, veiculando uma linguagem de intensa subjetividades e misticismo, presentes na arquitetura e nas artes de forma geral. As interações entre o homem, a cidade e a natureza são objetos de questão pelos artistas, a partir da inquietação gerada pela estagnação ideológica dos estilos anteriores, o renascimento e o maneirismo, caracterizados pela interpretação do mundo através da razão e da rígida geometrização das formas.

formas de apurar essa tensão recaia justamente sobre o uso de imagens com temas religiosos, seja no interior dos templos, seja em práticas de devoções públicas (procissões, festas, etc.) ou privadas.

Anteriormente, entre os Doutores da Igreja, a preocupação em definir o significado e as funções da imagem persistiu pelo menos desde o Concílio de Niceia II (787), atingindo grande repercussão com a realização do Concílio de Trento (1545-1563), mantendo-se tal discussão constante e frequentemente atualizada.

Alain Besançon¹²⁹ nos fala de São Boaventura que defende o prazer estético [dos sentidos] com as boas proporções e justifica igualmente as imagens sacras pela “ignorância dos simples”, [...] “o calor dos afetos”, [...] e a “inconstância da memória”.

As palavras de São Boaventura são do século XIII em seu *Itinerarium Mentis in Deum* onde: "Aquele que contempla considera a existência real das coisas, e aquele que crê, o curso habitual das coisas, e aquele que investiga com a sua razão, a excelência poderosa das coisas."¹³⁰

A problemática em torno da representação imagética de Deus, do Cristo, da Virgem Maria ou dos santos e o temor de que pudessem levar o fiel à idolatria, é de ordem teológica e nos orienta ao conhecimento da função espiritual e social de uma determinada imagem em sua época. Assim, faz-se necessário compreender que os interesses e o idealismo que promovem a encomenda e execução de imagens religiosas não bastam para explicá-las ou as suas funções, já que as pinturas, esculturas, gravuras e demais formas de representações sagradas podem ser submetidas a usos e práticas que podem transformar, multiplicar e até mesmo desvirtuar sua intenção original.

No Ocidente, no dizer de Jean Claude Schmitt, a confecção e o uso de imagens religiosas se deram, durante quase todo o período medieval, sem grandes questionamentos. Esta consideração pode ser aferida pela inexistência de uma teologia das imagens conforme

¹²⁹ Conforme BESANÇON, A. L'image interdite. Une histoire intellectuelle de iconoclasm. Paris: Arthème Fayard, 1994. Pág. 217.

¹³⁰ BONAVENTURA DA BAGNOREGIO (Cardinal). Saint Bonaventure. *Itinerarium mentis in Deum: Works of Saint Bonaventure*. 2. Philotheus Boehner. (trad.). Saint Bonaventure-NY. The Franciscan Institute, Saint Bonaventure University, 1956. Pág. 299.

podemos divisar no Oriente através dos escritos de João Damasceno (c.650-c. 749).¹³¹ No limiar do segundo milênio o Ocidente testemunhou importantes transformações no âmbito das práticas devocionais ao culto de imagens. Esta mudança teria sido marcada fundamentalmente pela produção de imagens de culto tridimensionais (estátuas, esculturas). A partir deste episódio o Ocidente vivenciaria ampla produção imagética com grande diversidade de suportes.¹³²

Após o Concílio de Trento (1545-1563), apesar deste não ter protocolado uma teologia das imagens, pode-se dizer que a Igreja do Ocidente tratou de produzir o que poderíamos chamar de uma política para as imagens, visando instaurar um esquema de observação sobre as representações artísticas envolvendo imagens sagradas, tanto sobre os seus aspectos iconográficos, quanto sobre as suas formas, interferindo no desenvolvimento da produção imagética da época.

Ainda que o Concílio de Trento tenha promulgado em sua última sessão de trabalho o Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas, buscando controlar a execução dos novos programas iconográficos, o texto conciliar não impõe efetivamente nenhuma regra expressa para a execução dessas obras;

[...] Além disso declara este santo concílio, que as imagens devem existir, principalmente nos templos, principalmente as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus, e de todos os outros santos, e que a essas imagens deve ser dada a correspondente honra e veneração, não por que se creia que nelas existe divindade ou virtude alguma pela qual mereçam o culto, ou que se lhes deva pedir alguma coisa, ou que se tenha de colocar a confiança nas imagens, como faziam antigamente os gentios, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas sim porque a honra que se dá às imagens, se refere aos originais representados nelas, de modo que adoremos unicamente a Cristo por meio das imagens que beijamos e em cuja presença nos descobrimos, ajoelhamos e veneramos aos santos, cuja semelhança é espelhada nessas imagens. Tudo isto está estabelecido nos decretos dos concílios, principalmente no segundo de Niceia, contra os impugnadores das imagens.¹³³

¹³¹ Ver: João Damasceno: Discurso Apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas. Em: LICHTENSTEIN, J. (org.). A Pintura: A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura Vol.2. São Paulo: Editora 34, 2004. Pág. 26-46.

¹³² Conforme SCHMITT, J. O Corpo das Imagens. Ensaios Sobre a Cultura Visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007. Pág. 174-182.

¹³³ El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento: agrégase el texto latino corregido segun la edicion auténtica de Roma, publicada en 1564. Editora impr. y libr. de Antonio Sierra, 1848. Pág.285-286.

No entanto, percebe-se a atenção especial dada às representações dos milagres e martírios dos Santos na medida em que os crentes ao visualizá-los dão por isso graças, assim como, organizam suas vidas e costumes buscando o exemplo dos Santos:

[...] Ensinem com muito esmero os Bispos, que por meio das histórias de nossa redenção, expressas em pinturas e outras cópias, o povo é instruído e sua fé é confirmada e recapitulada continuamente. Além disso, se consegue muitos frutos de todas as sagradas imagens, não apenas por recordarem ao povo os benefícios e dons que Cristo lhes concedeu, mas também porque se expõe aos olhos dos fiéis os salutarex exemplos dos santos milagres que Deus lhes concedeu, com a finalidade que dêem graças a Deus por eles, e regulem sua vida e costumes aos exemplos dos mesmos santos, assim como para que se animem a adorar e amar a Deus, e praticar a piedade.¹³⁴

No dizer de Natália Marinho Ferreira-Alves na origem de toda esta reforma artística está plasmada a idéia que:

determina sobre a veneração e invocação devidas às relíquias dos santos e imagens sagradas, a fim de orientar todos aqueles que, desde os artistas que contribuem para a visualização de todo um ideário religioso, aos clientes que encomendam as obras e ao público que usufrui delas, participam na gênese de toda uma arte que tem como finalidade a exaltação plena da Igreja Católica.¹³⁵

Em resumo, as diretrizes tridentinas no campo artístico se organizam em torno de cinco pontos fundamentais:

1. “A importância da intercessão e invocação dos santos, o respeito às relíquias e o bom uso das imagens”;
2. “Veneração das relíquias dos Santos Mártires”;
3. “A importância das imagens”;
4. “A função didática da imagem”;
5. “A orientação para a representação de imagens”.¹³⁶

Estas diretrizes, por si só, não foram suficientes para o estabelecimento de um modelo artístico e assim foram surgindo, tratados e escritos relativos à atividade e produção artística que deram forma e regulamentaram as instruções tridentinas, visando, cada vez mais, à conquista dos fiéis e o combate às heresias. A compilação de um programa iconográfico

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ Ver: FERREIRA-ALVES, N. M. Op. Cit. 1986. Pág. 40.

¹³⁶ Idem Op. Cit. Pág. 40-41

advindo do Concílio de Trento e dos demais tratados que foram surgindo constituíram as bases de orientação dos artistas e encomendadores, tarefa empreendida por doutrinários eclesiásticos tais como Carlos Borromeu (canonizado em 1610), *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, datado de 1577; Gabriele Paleotti, na sua obra *Discorso intorno alie imagini sacre e profane* de 1582;¹³⁷ Jean Ver Meulen, *De picturis et imaginibus sacris*, de 1570,¹³⁸ destacando-se ainda Francisco Pacheco com *Arte de la Pintura* de 1649.¹³⁹

Em Portugal, especificamente, vamos encontrar Francisco de Holanda, reconhecido por seu *Da Pintura Antigua* (1548) onde entende por “*pintura antigua*” toda a arte proveniente do desenho (pintura, escultura, arquitetura)¹⁴⁰. Nas reflexões pós conciliares, Holanda vai marcar presença na tratadística da arte com diversos títulos que, mesmo sem uma ampla circulação, nos servem, no entanto, para estabelecer o pensamento artístico de então, e o quadro cultural à época em Portugal.

Acolhidas em Portugal, em 1564, as resoluções conciliares determinavam que competia às autoridades episcopais a adaptação do vasto projeto reformador às condições de cada localidade, e que, para tanto, deveriam ser realizados sínodos diocesanos nos bispados ou arcebispados, reunindo bispos das dioceses próximas, dos quais resultasse a elaboração de "constituições". Regrava-se e cumpria-se assim o papel didático da Igreja Católica.

No território brasileiro, as primeiras tentativas de promulgar constituições sinodais remontam aos bispos da Bahia, D. Pedro Leitão (1559-1573) e D. Constantino Barradas (1603-1618), respectivamente. As normas originadas de tais sínodos nunca chegaram a ser impressas e tiveram uma aplicação bastante restrita, caindo em desuso. Diante disso, os representantes da igreja na América portuguesa viram-se, durante anos, na contingência de se orientarem pelas Constituições do Arcebispado de Lisboa, adequando suas disposições às peculiaridades coloniais, através de decisões e práticas informais.¹⁴¹

¹³⁷ Em: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A Pintura: A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura* Vol.2. São Paulo: Editora 34, 2004. Pág. 75-82.

¹³⁸ Idem. Pág. 70-74.

¹³⁹ Idem. Pág. 83-88.

¹⁴⁰ VILELA, J.S. *Francisco de Holanda - Vida, Pensamento e Obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Ciência. 1982. Pág 68.

¹⁴¹ Conforme LACOMBE, A. J. *A igreja no Brasil colonial*. Em: Holanda, S. B. (org.). *A época colonial: administração, economia, sociedade*. História geral da civilização brasileira; Tomo. 1; Vol. 2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, Pág. 50.

Em 1707, reuniu-se em Salvador, Bahia, um sínodo visando confirmar e adequar os preceitos do Concílio Tridentino às terras brasileiras. Deste evento saiu as “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia”. Este documento foi impresso em Lisboa em 1719, reimpresso em 1765 e em São Paulo, apenas em 1853.

Embora tivesse em conta apenas a arquidiocese baiana, suas normas expandiram-se para as demais dioceses sufragâneas da Bahia, vigorando como principal legislação eclesiástica do território brasileiro.¹⁴²

As Constituições são formadas por cinco livros que contemplam tanto as questões da fé (dogmáticas), quanto às atitudes relacionadas às “coisas sagradas”, tais como: o comportamento dos fiéis no cotidiano, o procedimento desejável do clero e as sanções determinadas pelo descumprimento das orientações dadas.¹⁴³ Faremos adiante apenas as considerações relacionadas ao nosso enfoque da pesquisa no tocante às práticas e recomendações para as obras de arte e objetos de culto e veneração no templo.

O documento se inicia com as questões mais elevadas da fé católica: A reiteração dos dogmas. A primeira questão abordada era a vinculação entre a fé católica e a salvação. Explica então os mistérios da Santíssima Trindade e da virgindade de Maria. (Livro I. Tít. 1. Parag.1. Da Santíssima Trindade, e Santa Fé Católica)¹⁴⁴.

As Constituições faziam diferenciação e hierarquizavam os símbolos de veneração. A adoração (Latria) era devida a Deus, a Cristo e ao sacramento da Eucaristia, além das imagens representativas de Cristo e da cruz. O culto superior (Hyperdúlia) seria a veneração devida à Virgem Maria e culto (dúlia) devia-se aos santos, anjos e espíritos celestiais. Estes eram confirmados como nossos intercessores contínuos em momentos de aflição. (Livro I. Tít. 7. Parag.19. Da Adoração que se deve a Deus Nosso Senhor, à Virgem Maria Nossa Senhora, e aos Santos).¹⁴⁵

¹⁴² Ver: GOMES, P. de T. Fontes Primárias da História da Educação no Brasil: A Primeira Edição de “As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia - 1707.” Revista HISTEDBR *On-line*, n.30. Campinas: 2008, Pág.313-321. Arquivo disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/30/doc01_30.pdf> consultado em 28/08/2011.

¹⁴³ Conforme HOORNAERT, E. História da Igreja no Brasil. tomo II, Vol.1. Petrópolis: Vozes, 1992. Pág. 285.

¹⁴⁴ Ver: Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Feitas, e Ordenadas Pelo Illustríssimo e Reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide 5º Arcebispo do dito Arcebispado e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e Aceitas em O Synodo Diocesano, Que O dito Senhor Celebrou em 12 de Junho do Anno de 1707. S. Paulo. 1853. Livro I. Pág. 01.

¹⁴⁵ Idem. Pág. 08.

Da mesma maneira, eram mantidas as reverências às relíquias dos santos determinando-se que estivessem guardadas em “lugares tão decentes, como convém, e quando se mostrarem e expuserem, seja com velas acesas no altar estando o ministro com a sobrepeliz vestida”. De acordo com a confirmação da legislação já existente anteriormente, a veneração das imagens permanecia, justificando-se que “não porque se creia que nelas haja alguma divindade”, mas pelo que elas representavam. (Livro I. Tít. 8. Parag.22. Do culto devido às Santas Relíquias, e Sagradas Imagens).¹⁴⁶

No texto dedicado aos clérigos (seculares ou regulares); normatizava a forma e os tempos de celebração da missa. Preocupava-se com a seriedade e decência do culto, legislando sobre as alfaias, a toalha do altar e sobre o material a ser utilizado na confecção da patena e do cálice. (Livro II. Tít. 1. Parag.17. Do Santo Sacrifício da Missa; Sua Instituição, Frutos, e Efeitos).¹⁴⁷

Ainda sobre a postura e ações dos clérigos. Legisla sobre as roupas permitidas a ele, sobre o fato de não deverem sair à noite, nem visitar conventos de freiras ou ter mulher morando em sua casa, mesmo escrava. Aos religiosos, era esclarecida a necessidade de uma postura decente e humilde. (Livro III. Tít. 1. Pág.438. Da obrigação, que tem os Clerigos de viver virtuosa, e exemplarmente).¹⁴⁸

As procissões, consideradas solenidades espirituais e sagradas, deviam estar autorizadas pelo bispo. Seguiam um calendário canônico específico e, exceto a quinta-feira de endoenças, não deviam sair ou ocorrer à noite. Caso acontecesse de alguma procissão ter tanta urgência, que devesse realizar-se à noite, necessitaria ter licença especial e seria vedada a participação de mulheres. A principal procissão era a do Corpo de Deus (Corpus Christi), realizada na quinta-feira depois do domingo da Trindade. Nela acontecia a exaltação do Divino Sacramento. (Livro III. Tít. 13. Parag.488. Das procissões. Que cousa seja procissão, e da sua origem, e como se devem fazer neste Arcebispado).¹⁴⁹

Sobre o provimento das Igrejas e do perfil necessário para que o pároco, ao assumir suas funções, as fizesse com dignidade; o sistema de padroado determinava que cabia à sua majestade apresentar os clérigos, que seriam então colados e confirmados pelos bispos

¹⁴⁶ Idem. Pág. 09.

¹⁴⁷ Idem. Livro II. Pág. 17.

¹⁴⁸ Idem. Livro III. Pág. 175.

¹⁴⁹ Idem. Livro III. Pág. 191.

ultramarininos. Entretanto, o monarca podia conceder aos bispos a faculdade de prover as Igrejas, “para que fossem providas de párocos idôneos e dignos de exercitarem as gravíssimas obrigações do ofício pastoral”. (Livro III. Tít. 22. Parag.519. Do provimento das Igrejas).¹⁵⁰

No tocante edificação e reparação das igrejas, mosteiros e capelas; para tal se faria uma vistoria no local. Inicialmente se fazia necessária a licença do próprio arcebispado. O local devia ser alto e o lugar “decente”, o que significava locais sem umidade e livre de insalubridades ou cercado de casas particulares, pois ao seu redor deviam circular as procissões. Sua localização seria de modo que estando o sacerdote no altar, ficasse com o rosto voltado para o oriente. Nunca para o norte ou para o ocidente.

A construção teria integrados todos os complementos: pia batismal, sinos, sacristia, confessionários, etc., além do adro e cemitério para o enterramento de defuntos. Além de tudo deviam ser edificadas em lugares povoados. (Livro IV. Tít. 16. Parag.683. Das Igrejas, Capella, e Mosteiros. Que neste Arcebispado se não edifiquem Igrejas, Capela, ou Mosteiros sem licença nossa).¹⁵¹

O texto passa então para os componentes e ornamentos das igrejas e capelas. Como nos demais pontos abordados, o documento cede a um nível de detalhe expressivo. A legislação sobre as imagens é bastante interessante. Ela determina que em todas as igrejas se coloquem imagens de Cristo, no local de maior destaque, seguido da imagem da Virgem Maria e dos santos canonizados ou beatificados. A imagem do Orago teria o melhor lugar, quando no mesmo altar não estivessem as imagens do Cristo e da Virgem Maria.

As imagens de vulto deviam ser de corpos inteiros, por serem mais decentes. Havia grande preocupação com as imagens processionais, que deveriam ser vestidas e ornadas com todo o recato. Todas as imagens esculpidas e pintadas deveriam ser aprovadas e bentas a priori pelo arcebispado na figura de seu provisor. Nem a cruz, como o nome de Jesus ou da Virgem “Nossa Senhora” deviam ser colocadas no chão. As imagens ou pinturas que estivessem degradadas ou apresentassem danos, abuso ou alguma indecência seriam queimadas ou enterradas nas igrejas em lugar separado dos defuntos.

Sobre os móveis, ornamentos e vestimentas há uma lista de tudo o que era imprescindível ao culto. O documento demonstra preocupação com a limpeza e nada deveria ser emprestado

¹⁵⁰ Idem. Livro III. Pág. 200.

¹⁵¹ Idem. Livro IV. Pág. 251.

para usos seculares e profanos. Todo o mobiliário e demais objetos eram inventariados. Todo este cuidado determinava a reverência devida ao templo como casa de Deus. A postura dos fiéis nas igrejas devia ser de humildade e devoção. (Livro IV. Tít. 22. Parag.706. Dos ornamentos das Igrejas, e moveis della).¹⁵²

Ainda segundo as Constituições, os compromissos das Confrarias, também chamadas Irmandades estavam sujeitas à jurisdição eclesiástica, para se evitar qualquer abuso. Eram instituídas para o serviço de Deus, honra e veneração dos santos. As Constituições aconselhavam que, sendo possível, todas as igrejas tivessem ao menos a do Santíssimo Sacramento e de Jesus, Maria e Almas do Purgatório. (Livro IV. Tít. 60. Das Confrarias, Capellas, e Hospitaes, e da forma que devem. Ter os Compromissos das Confrarias sujeitas á nossa Jurisdição Ecclesiastica).¹⁵³

Nesta medida cada diocese legislou no sentido de pôr em prática as regulamentações tridentinas, tendo em conta tudo o que se relacionasse com a decência do espaço sacro, desde o edifício à sua decoração interior e exterior, cabendo ao bispo dar o exemplo a seguir com vista ao respeito do código tridentino. Sem o seu aval ou do seu visitador nada poderia ser colocado dentro das igrejas e capelas sem que fosse previamente autorizado por eles, acabando por gerar um comportamento padrão por parte dos criadores destas obras. Esta manipulação do artista e da obra de arte, em prol da decência e defesa da Fé Católica, repercute facilmente na observação do crente que estimulado por todos os sentidos, acaba por se render absorvido pela imagem divina.

Restava agora aos intervenientes executores, clero secular (dependente dos bispos) e clero regular (ordens monásticas) fazê-las cumprir. Se aos primeiros, por falta de instrução, por um lado e desleixo por outro, coube um papel secundário na medida que nem sempre respeitavam as normas conciliares e estavam dependentes da aceitação ou não destas por parte do bispo da sua diocese, aos segundos coube o papel decisivo como agentes possuidores de uma vasta cultura teológica, capazes de exaltar os dogmas da Fé, incutindo nos crentes a virtude, honestidade e simplicidade, possuidores que eram do dom da retórica, adquirindo desta forma no sermão, um caráter pedagógico vital para a evangelização dos hereges e a exaltação dos crentes.

¹⁵² Idem. Livro IV. Pág. 258.

¹⁵³ Idem. Livro IV. Pág. 304.

2.4.2. A participação das ordens regulares na ocupação do território e desenvolvimento da região em São João de Itaboraí.

Acreditamos ser inequívoca a idéia de que a ocupação territorial do Recôncavo da Guanaba reflete o processo de evangelização e colonização do resto do Brasil. Os vestígios da presença das primeiras ordens religiosas que chegaram à região deixaram heranças não somente físicas, na arquitetura, mas também na formação religiosa do povo do lugar.

Como já podemos ver anteriormente, a história de Itaboraí, em sua origem, está permeada pela cultura colonial com a presença marcante das ordens religiosas naquela região, notadamente os jesuítas e franciscanos. Zeny Rosendahl chama nossa atenção para o contexto político da época ao analisar a atuação dos religiosos regulares no Brasil, afirmando que “a atuação dos religiosos no país durante a fase colonial, não pode ser analisada fora do contexto político da época. Para os monarcas portugueses, colonizar e evangelizar detinham o mesmo significado.”¹⁵⁴

Esta evangelização colonizadora se evidencia pelo aspecto político-administrativo, como já podemos perceber nos registros da história da Região, aqui destacada nos registros de Monsenhor Pizarro:

He de saber que Mem de Sá Capitão da Cidade do Salvador da Bahia e Governador Geral de todas as Capitânicas da Costa do Brasil à instancia de Christovão de Barros Capitão Governador do Rio de Janeiro em tempo posterior concedeu a Miguel de Moura Escrivão da Fazenda d El Rei nove mil braças de terra de largo ficando em meio dellas o Rio Macacú e doze mil para o Sertão de ambas as partes do mesmo Rio, por Sesmaria de 29 de Outubro de 1567 como se declarou no Liv III de Sesmarias de 1567 à 1568. Senhor da dada o dito Moura doou a aos Padres Jesuitas por Escritura de 18 de Outubro de 1571 e os novos proprietários não se descuidaram de confirma la por El Rei D Sebastião em Carta lavrada a 6 de Dezembro do mesmo anno (3) Parte das terras declaradas vendeu o Collegio a Manoel Fernandes Ozouro que com permissão do Prelado Aborim fundou uma Capella em sitio entre os Rios Cassarébú e Aquápehy Assú dedicando-a à Santo António no anno de 1612 e hypothecando lhe trezentas e cincoenta braças de terra para sua subsistência.

(3) Do Liv. Servido no anno de 1624 a fol.108v. que se acha no Cartorio do Tabelião Antonio Teixeira de Carvalho, e do liv. do Tombo das Escrituras das

154 Conforme ROSENDAHL, Z. Porto das Caixas: Espaço Sagrado da Baixada Fluminense. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Geografia. São Paulo: USP, 1994, Pág.96.

Fazendas dos Padres Jesuitas, conservado no Archivo da Contadoria da Junta (antiga) da Fazenda real, extraiu Braz Carneiro Leão as certidoens, por que constavam as demarcaçoens das terras da sua posse no districto de Mcacú. Desses documentos que tive presentes, colligi as noticias originaes da presente Freguezia.¹⁵⁵

Outros registros históricos efetuados por Monsenhor Pizarro dão conta ainda que foram criadas, junto com a freguesia de Itaborahy, as freguesias de Aguapehy-Mirim e de N^a. S^{ra}.do Desterro de Itambi (1679), esta última no lugar da antiga aldeia indígena de São Barnabé, administrada também pelos jesuítas.

Temos assim, presente até os dias de hoje, marcos religiosos da ocupação territorial da região tais como: a igreja de Nossa Senhora da Conceição - Santuário de Jesus Crucificado de Porto das Caixas, 2º Distrito de Itaboraí, que, reedificada em 1747,¹⁵⁶ guarda vestígios em suas alvenarias de pedra, do templo jesuítico primitivo; e a Igreja de São Barnabé, construída na área da ocupação inicial do aldeamento de São Barnabé, que guarda a imagem do orago, remanescente da igreja jesuítica. Atualmente esta localidade, localizada a quinze quilômetros do Centro do município, integra o 3º Distrito de Itaboraí.



Ilustrações 105 e 106 – Igrejas de Nossa Senhora da Conceição (Santuário de Jesus Crucificado), Porto das Caixas. 2º Distrito e São Barnabé, Itambi. 3º Distrito de Itaboraí – Marcos da presença jesuítica no recôncavo da Guanabara no século XVII. Fotos de Vitor Savino. Acervo pessoal. 2008.

¹⁵⁵ Ver ARAÚJO, J. de S. A. P. (Monsenhor). Memórias históricas do Rio de Janeiro e das provincias annexas a jurisdicção do vice-rei do estado do Brasil dedicadas a el Rei nosso senhor D. João VI. Tomo I. Rio de Janeiro: Impressão Régia. 1820. Pág.183-184. (grifo nosso).

¹⁵⁶ Conforme processo de tombamento do Inepac: E-18/001.047/99.



Ilustração 107 – Imagem de São Barnabé (Igreja de São Barnabé), Itambí. 3º Distrito de Itaboraí. Presença jesuítica no recôncavo da Guanabara no século XVII. Fotos de Adilson Figueiredo. Acervo pessoal. 2008.

Outra importante presença é da ordem franciscana, hoje sinalizada pelas ruínas do Convento Franciscano de São Boaventura ou Convento de Macacu. Monsenhor Pizarro também registrou passagens sobre mais esta trajetória religiosa no local:

Em curto espaço arredado da Matriz [Santo Antonio de Sá] existe um Convento dos Padres Capuchos da Província da Conceição principiado à fundar em 20 de Novembro de 1648 com a dedicação de S Boaventura Percebe a Ordinária de 90\$ reis annuos que El-Rei D Joaõ IV lhe permittiu, com a obrigação de conservar duas Aulas das primeiras e segundas letras; mas essa condição não se cumpre à muitos annos. Unida à Igreja do Convento está a Capella dos Terceiros de S Francisco que o Prelado da Casa dirige em conformidade dos seus presumidos, e fantásticos privilégios; pois que *Tertiarii nullo gaudent privilegio, nisi coujunctim vivant, et cum ipsis claustralibus immorentur. Lambertini Instit 105 n 66*¹⁵⁷

As ruínas do Convento de São Boaventura fazem parte do sítio arqueológico Fazenda Macacu que abrange ainda a desaparecida vila de Santo Antônio de Sá. Como já vimos anteriormente, na atualidade, grande parte desta área abriga a implantação do Comperj.

¹⁵⁷ Ver: ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro. Livro de Visitas Pastorais, do ano de 1794. Arquivo Metropolitano da Cúria do Rio de Janeiro. Fols. 152v. a 162.



Ilustração 108 – Ruínas do Convento Franciscano de Macacu (São Boaventura de Casserebu) Século XVII. Porto das Caixas. 2º Distrito de Itaboraí – Marco da presença franciscana no Recôncavo da Guanabara. Foto de Geraldo Falcão. Acervo Banco de Imagens Petrobrás/Comperj. 2007.

2.4.3. Os Jesuítas.

Eles foram os primeiros a chegar neste local e, um pouco mais tarde, dividiam o espaço de evangelização com os franciscanos. É interessante notar que havia uma dinâmica evangelizadora diferente nas duas Ordens que se estabeleceram na área do Recôncavo da Guanabara. Assim, enquanto os franciscanos estavam mais preocupados com a expansão dos limites da religiosidade, os jesuítas voltavam-se mais para uma catequese mais personalizada.

De fato, os jesuítas empreenderam no Brasil uma significativa obra missionária e evangelizadora, especialmente fazendo uso de novas metodologias, das quais a educação escolar foi uma das mais poderosas e eficazes. Em matéria de educação escolar, os jesuítas souberam construir a sua hegemonia. Não apenas organizaram uma ampla ‘rede’ de escolas elementares e colégios, como o fizeram de modo muito organizado e contando com um projeto pedagógico uniforme e bem planejado, sendo o *Ratio Studiorum* a sua expressão máxima.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Ver: SANGENIS, L. F. C. Franciscanos na Educação Brasileira. Em: STEPHANOU, M.; BASTOS, M.H.C. Histórias e Memórias da Educação no Brasil. Vol. I. Séculos XVI-XVIII. Petrópolis: Editora Vozes, 2004. Pág.93-94.

Sabemos que jesuítas e franciscanos sempre disputaram espaços territoriais no processo de evangelização e colonização do Brasil.¹⁵⁹ Na literatura sobre a história das ordens religiosas no Brasil, verifica-se que foram muitos os conflitos estabelecidos entre ordens religiosas durante os primeiros séculos de atividades missionárias; quase sempre motivados pelas disputas das regiões de missão, devido ao direito de monopólio defendido pelos jesuítas na catequização.¹⁶⁰ Esta disputa aparece nas entrelinhas da carta de um jesuíta de destaque na história do Brasil, o padre José de Anchieta. Afirma ele que:

[...] os primeiros religiosos, que vieram ao Brasil, foram da Ordem de São Francisco, os quais aportaram a Porto Seguro, não muito depois da povoação daquela capitania, e fizeram sua habitação com zelo da conversão do gentio [...] Nunca mais vieram cá outras Ordens Religiosas até que veio a Companhia [de Jesus].¹⁶¹

Aqui não seria diferente, pois da Igreja Nossa Senhora da Conceição (Santuário de Jesus Crucificado), em Porto das Caixas, cujo núcleo inicial foi edificado pelos jesuítas, encontra-se a poucos mais de quinhentos metros a Capela de Santo Antônio, construída pelos franciscanos, retratando uma disputa, palmo a palmo, desta localidade.

Os jesuítas chegaram ao recôncavo pelos rios que, abundantemente, banhavam a região. Denise Aichiler também se refere à chegada dos Jesuítas neste local por via fluvial. Escreve ela: “Caminhando no rumo do rio Aldeia, antes caudaloso, os Jesuítas navegaram pelo rio Macacu e chegaram ao Porto das Caixas, onde iniciaram o seu trabalho de catequese e evangelização”.¹⁶²

A história da Companhia de Jesus, no âmbito desta sociedade, é marcada pela função de formadores da opinião política e religiosa, como afirma Riolando Azzí:

Os jesuítas se me afiguraram como os principais agentes no estabelecimento dessa concepção de sociedade que passou a ser conhecida como Cristandade colonial. Dentro da perspectiva gramsciana, os jesuítas poderiam ser considerados como os

¹⁵⁹ Os conflitos entre os franciscanos e jesuítas no Brasil são tratados em quase todas as obras históricas sobre as duas ordens, notadamente as que abordam as Missões no Brasil Colonial. Entre elas, destaque para as mais importantes: “Novo Orbe Seráfico Brasilico” de Frei Jaboatão (1695- 1779) e “História da Companhia de Jesus no Brasil” de Serafim Leite (1880-1969). Ver: ROMAG D. História dos Franciscanos no Brasil: 1500 – 1659, Tip. João Haupt & Cia, 1940, Pág. 7.

¹⁶⁰ SANGENIS, L. F. C. Op. Cit. 2004. Pág.97-98.

¹⁶¹ Ver: ANCHIETA, J. (Pe.). Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões. Rio de Janeiro, 1933, pág. 312-313. Apud. Romag, D. Op. Cit. Pág. 9-10.

¹⁶² EICHLER, D. A Imagem: Seu caminho providencial até Porto das Caixas. Em; Anuário do Santuário de Jesus Crucificado. Ano 10. Porto das Caixas. 1978. Pág.43.

intelectuais orgânicos do projeto colonial-católico da Coroa lusitana. Em consequência disso, um relevo especial foi dado à Companhia de Jesus por sua participação específica no projeto colonizador.¹⁶³

2.4.4. Os Franciscanos.

No atual território de Itaboraí, os franciscanos também deixaram marcas históricas na formação e desenvolvimento local. Destacamos aqui, de forma geral, um pouco da trajetória da ordem nesta região; a partir do memorial das construções que marcam ainda hoje, a paisagem do lugar: A antiga Capela de Santo Antônio, a algumas quadras da Igreja Nossa Senhora da Conceição, e o Convento de São Boaventura, também localizado no Porto das Caixas, 2º Distrito de Itaboraí. A partir destas construções, fundamentalmente através do Convento, queremos registrar a presença franciscana na região.

Os franciscanos viviam em fraternidades que denominavam de conventos e os construía tradicionalmente junto das cidades e vilas. No século XVI, no Reino de Portugal, seus conceitos de fé e religiosidade - votos de pobreza, castidade e obediência - já se encontravam consolidados e identificáveis nas suas pregações e nas suas construções.¹⁶⁴

Os franciscanos chegaram a terras brasileiras com a esquadra de Cabral, no entanto somente se fixaram em residências e missões a partir de 1584¹⁶⁵. Com o crescimento das adesões ao culto de S. Francisco e a necessidade de implantar a ideologia franciscana, (pois outras congregações continuavam a chegar) foi necessária a construção sistemática de conventos. Assim, por quase um século, foram construídos vinte e dois conventos e algumas residências.¹⁶⁶ Os conventos franciscanos erguidos em território brasileiro seguiram um mesmo partido arquitetônico e, basicamente, um mesmo programa, acompanhando as construções conforme a tipologia da mesma região. Tinham sempre um traçado semelhante, devido aos padrões da vida religiosa em comunidade, baseados na simplicidade e funcionalidade. O Convento de São Boaventura segue a mesma tipologia dos conventos do sul do Brasil e sua planta, comparando-a com os demais conventos remanecentes, verifica-se

¹⁶³ Ver: AZZI R. A Crisandade Colonial: um projeto autoritário. História do pensamento Católico no Brasil – I. São Paulo: Paulinas, 1987 Pág. 228.

¹⁶⁴ Conforme RÖWER, B. (Frei). O convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro – Sua história, memórias e tradições. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. Pág.17.

¹⁶⁵ Conforme LEHMANN, Pe. João Baptista (org.). O Brasil Catholico – 1936: Synopse da hierarchia ecclesiastica brasileira, inclusive Ordens e Congregações religiosas. Juiz de Fora: Typographia e Administração do Lar Catholico. 1936. Pág. 380.

¹⁶⁶ JABOATÃO, A. de S. M. (Frei). Novo Orbe Seráfico Brasílico. Rio de Janeiro: Typ. Braziliense de Maximiano Gomes Ribeiro, Vol I. 1861. Pág. 200-201.

a semelhança de seu contorno com o do Convento de São Bernardino de Sena em Angra dos Reis, também no Rio de Janeiro.¹⁶⁷

A trajetória histórica deste Convento possui relação direta com o que acontece hoje no Santuário de Jesus Crucificado de Porto das Caixas. Foi do Convento de São Boaventura que trouxeram, segundo a tradição local, a imagem do Crucificado que hoje se encontra no Santuário e se atribuem milagres, sinais e prodígios¹⁶⁸. Da mesma forma, resta o registro do Sr. João de Magalhães, historiador nascido no local em 1873 e que exerceu vários cargos políticos no Município, quando um grupo de moradores foi buscar a última peça que restava na arruinada torre do Convento: um sino com cerca de 0,5 m de diâmetro e aproximadamente 80 kg.

Os quarenta homens que se revezavam na padiola foram recebidos com aclamações sob o espoucar dos foguetes; o velho sino volta a desempenhar sua missão, no pequeno campanário da Igreja em Porto das Caixas; em alto-relevo está gravado o brasão de Portugal, suas bordas desgastadas parecem conter o registro de uma história que não volta mais.¹⁶⁹

¹⁶⁷ GUZZO, A. M. O convento de São Boaventura de Macacu na arquitetura franciscana brasileira. Rio de Janeiro: Cadernos Proarq 11. FAU/UFRJ. 2007. Pág.146.

¹⁶⁸ Conforme Nancy Rabelo, o Cristo crucificado é oriundo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, onde compunha com a Imagem de São Francisco a cena da transferência das chagas. Esta dupla de imagens devia constar do altar mor da igreja terceira franciscana e também sair na Procissão das Cinzas. A devoção popular se emocionou com a contundência barroca destas imagens, e as acompanhou depois que saíram do edifício primitivo, em meados do século XIX. O Cristo crucificado foi colocado no altar mor da pequena capela de Nossa Senhora da Conceição, desde que na metade do século XX passou a ser venerado por milhares de fiéis, que sentiam o cheiro de sangue exalando das suas chagas. Hoje, a antiga capela de Nossa Senhora da Conceição passou a sediar o Santuário de Jesus Crucificado, para onde acorrem sistematicamente grandes levas de romeiros que ali vão pedir favores ou pagar suas promessas, depositando seus ex-votos. Em: Rabelo, N. R. M. A escultura religiosa fluminense e as Visitas Pastorais do Cônego Pizarro em 1794-95. Rio de Janeiro: UFRJ 2009.

¹⁶⁹ Conforme o Anuário do Santuário de Jesus Crucificado, Ano 10, Pág. 22.



Ilustração 109 – Cristo Crucificado. Século XVII. Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Santuário de Jesus Crucificado). Porto das Caixas. 2º Distrito de Itaboraí. Marco da presença franciscana no recôncavo da Guanabara. Foto do acervo do Pe. Luiz Antônio Mascarelli.

Por fim, Myriam Ribeiro nos confirma a identificação popular com as imagens franciscanas, através da referência de Frei Basílio Röwer, que cita o episódio das imagens recolhidas pelos moradores daquela localidade nos despojos do Convento, cultuando-as até os dias atuais na capela onde se encontram.¹⁷⁰

Além desta relação devocional que, direta ou indiretamente, os franciscanos deixaram na mentalidade do povo da região, os mesmos, através do Convento, deram significativas contribuições no processo educacional da população. É o que nos diz Frei Basílio Röwer sobre o Convento de São Boaventura de Macacu:

O Convento de São Boaventura teve papel relevante na educação de noviços e na religiosidade do povo. O trabalho religioso dos franciscanos abrangia o noviciado, a escola de gramática e as escolas que o Convento de São Boaventura mantinha para os filhos dos habitantes da localidade.¹⁷¹

¹⁷⁰ OLIVEIRA, M. A. R. de . Mostra do Redescobrimento. Arte Barroca. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. Pág.53.

¹⁷¹ RÖWER B. (Frei). O. F. M. Páginas da história franciscana do Brasil. Petrópolis: Vozes, 1941. Pág. 212.

2.4.5. As oficinas conventuais e escolas de imagens sacras

No dizer de Germain Bazin, até 1760 no território brasileiro, a escultura estava então dividida em duas vertentes específicas: A talha, em madeira, designada para a feitura dos retábulos e demais painéis decorativos das igrejas; e a escultura propriamente de imagens de santos, executadas em madeira ou, por vezes, modelada em terracota. As atuações não eram especificamente especializadas podendo um imagineiro/escultor fazer talha, assim como um entalhador produzir imagens de santos.¹⁷²

O século XVII nos indica a prevalência das oficinas conventuais como principal fonte de produção da imaginária religiosa na América portuguesa. Dispostos ao longo da costa brasileira colégios e residências jesuíticas e conventos franciscanos e de outras ordens constituíram os núcleos originais da produção imaginária com objetivo de culto e manutenção da fé do colono.¹⁷³

Esta condição singular contribuiu, por sua própria personalidade característica, para a manutenção de soluções, conforme cada caso e cada ordem, relacionada aos santos de suas devoções, com certo imobilismo e fidelidade de arquétipos constituídos no início do século XVII.¹⁷⁴

Os jesuítas, presença primordial na civilização da América portuguesa, contribuíram intensamente na criação de uma escola de arte estatutária. Cada colégio possuía sua oficina onde trabalhavam pintores e santeiros.¹⁷⁵ Considerando-se os padrões iconográficos e formais específicos da ordem e o fato de possuírem seus próprios religiosos artistas, não é de todo impossível perceber o relativo senso de uniformidade que caracteriza as imagens de uma mesma ordem; mesmo separada por grandes distancias pelo território brasileiro.¹⁷⁶

A ordem franciscana, não obstante sua onipresença no cotidiano da América portuguesa, trata-se da ordem religiosa com o maior número de santos canonizados em suas frentes, além de contar, entre estes, alguns dos mais populares, no imaginário cristão luso-brasileiro; como o fundador da ordem, São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Benedito e São Gonçalo Garcia, sendo estes últimos de grande devoção dos negros e pardos. Em seus conventos

¹⁷² BAZIN, G. O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1971. Pág. 31.

¹⁷³ Conforme OLIVEIRA, M. A. R. de . Op. Cit. 2000. Pág.48.

¹⁷⁴ BAZIN, G. Op. Cit. 1971. Pág. 42.

¹⁷⁵ Idem Pág. 44.

¹⁷⁶ Idem OLIVEIRA, M. A. R. de. Op. Cit. 2000. Pág. 48.

constituíram uma verdadeira escola de construtores ligados à ordem, juntamente com artistas, entalhadores, escultores e pintores de oficinas conventuais locais.¹⁷⁷

2.4.6. As escolas leigas regionais do século XVIII

Segundo Myriam Oliveira, se o século XVII consagrou a atuação das oficinas conventuais na produção da imaginária brasileira, diferentes fatores levaram ao crescimento da produção dos artistas leigos ligados às encomendas e execução de imagens sacras no século XVIII. Esta mudança de rumo levaria à caracterização de escolas autônomas com diferenças regionais explícitas em diversas localidades do território brasileiro. Os principais motivadores para esta mudança foram as diversificações para os ciclos econômicos e os conflitos entre poderes religioso e civil que culminou na expulsão dos jesuítas dos territórios e domínios do Reino de Portugal.¹⁷⁸

A partir de então, a promoção de atividades ligadas ao culto católico passa a ser, progressivamente, assumida pelas irmandades, confrarias e ordens terceiras que adquirem notável expressão em todas as regiões da América portuguesa. Considerando a natureza dessas associações e a especificidade de devoções em cada uma, era natural o expressivo crescimento da demanda de imagens religiosas no século XVIII, voltada para os usos em altares, capelas e oratórios construídos por segmentos diversos da sociedade colonial.

Os grandes centros produtores de imaginária no século XVIII foram Bahia, Minas, Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão. Segundo Myriam Ribeiro, apenas Bahia e Minas Gerais tiveram desenvolvimentos de estudos detalhados para sua produção.¹⁷⁹

2.4.7. A imaginária religiosa no Rio de Janeiro

Dois aspectos se destacam no estudo da imaginária sacra do Rio de Janeiro. Inicialmente, sobressai o número de peças originalmente produzidas em Portugal que ainda hoje se encontram expostas em seus retábulos de igrejas históricas da cidade. Esta consideração nos leva a percepção de um trânsito de importações mais intenso que qualquer outro dos demais centros ao longo dos séculos XVIII e XIX. Outro aspecto a destacar é a presença de escultores

¹⁷⁷ Idem. Pág. 52.

¹⁷⁸ Idem OLIVEIRA, M. A. R. de. Op. Cit. 2000. Pág. 59.

¹⁷⁹ Idem. Pág.60.

portugueses em atividade na cidade do Rio de Janeiro no século XVIII, com predomínio de artistas oriundos do Norte de Portugal, notadamente os arcebispados do Porto e Braga.

O corolário desta equação é a intensa personalidade lusitana da imaginária do Rio de Janeiro, com particular influência das citadas regiões, sendo por vezes difícil a identificação imediata das esculturas importadas daquelas executadas em oficinas locais.

Myriam Ribeiro destaca os principais nomes de escultores sacros com atividade documentada no Rio de Janeiro setecentista. Entre eles figuram quatro portugueses:

(...) Francisco Xavier de Brito, Simão da Cunha, Pedro da Cunha e Domingos de Araújo Landim - e um mulato, Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como Mestre Valentim. Francisco Xavier de Brito, [...] veio da região de Lisboa. Os três outros portugueses eram originários do Arcebispado de Braga, e Mestre Valentim viveu parte da infância e mocidade na região Norte de Portugal.¹⁸⁰

Ainda sobre a imaginária setecentista no Rio de Janeiro, Myriam Ribeiro resume o quadro das tendências regionais cujo teor destacamos nas palavras desta autora:

Se fosse possível sintetizar em uma frase de efeito a impressão estética dominante produzida pelas imagens das escolas regionais setecentistas espalhadas por este imenso país, diríamos que as imagens baianas agradam de imediato, as mineiras surpreendem e fascinam, as pernambucanas deleitam pelo apuro técnico, as do Rio de Janeiro impressionam, mas mantêm o espectador à distância (como as portuguesas, com as quais têm uma identificação mais próxima) e as maranhenses comovem pela simplicidade expressiva.¹⁸¹

2.4.8. A imaginária retabular em São João de Itaboraí

De maneira recorrente, no período colonial, a fundação de uma vila ou criação de freguesias estava marcada pela implantação de uma capela ou igreja, elevada posteriormente a matriz, servindo de marco zero para o logradouro público. A partir desta se estabeleciam fronteiras e limites do largo, criando-se referências para a edificação de Casa de Câmara, Cadeia e do Pelourinho¹⁸².

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Idem OLIVEIRA M. A. R. de. Op. Cit. 2000. Pág.75.

¹⁸² Conforme MARX M. Cidade no Brasil, terra de quem? São Paulo: EDUSP; Nobel, 1991. Pág. 62.

Os sinais da presença envolvente e dominadora da Igreja estavam por toda parte: nas matrizes, capelas, conventos, colégios e hospitais construídos nas vilas e cidades; nas procissões e festas religiosas; nos registros paroquiais de batismos, casamentos e óbitos, origem dos registros civis oficiais que só vieram ser criados com o advento da República.¹⁸³

A religião católica mantinha a prática religiosa como elemento central da vida social e dirigia as consciências das pessoas, tanto em nível ideológico, no tocante à fé; quanto no comportamental, no tocante à moralidade.¹⁸⁴

Conforme vimos observando, o culto em torno da devoção aos santos, representado pelas imagens, tomou imenso espaço nas práticas do catolicismo luso-brasileiro. A devoção particular vivida na privacidade das casas ou a devoção coletiva vivida na comunidade de irmãos organizada em torno da escolha de um padroeiro comum, com quem dividiam simbolicamente as incertezas e as dificuldades terrenas, marcaram o cotidiano das vilas e cidades do território brasileiro no século XVII.

Ao abordar o tema das irmandades, Caio Boschi afirma que elas, como força auxiliar e muitas vezes substituta da Igreja Católica, "se propunham a facilitar a vida social, desenvolvendo inúmeras tarefas que, pelo menos em princípio, seriam da alçada do poder público"¹⁸⁵, pois tinham responsabilidade sobre a sociedade em geral, uma vez que, segundo este autor; era impensável que se vivesse ou morresse sem ser irmão.

Outrossim, Ronaldo Vainfas, em seu Dicionário do Brasil Colonial define irmandade como um modelo associativo de fiéis, oriundo da reforma Tridentina, que, sob a influência de valores distintos, tais como a religiosidade leiga, a difusão do culto aos santos e os esforços dos missionários na evangelização das populações, se difundiu pela Europa ao longo do período moderno.¹⁸⁶ Em Portugal, essas associações se fizeram presentes desde a expansão marítima, chegando, desta forma, aos domínios ultramarinos.

As irmandades foram bastante difundidas na América portuguesa a partir dos séculos XVII e XVIII. Além de estabelecerem redes de sociabilidade e solidariedade entre seus membros, as Irmandades reproduziam as principais distinções profissionais, econômicas, jurídicas e étnicas

¹⁸³ Conforme HESPANHA, A. M. Manual de história institucional moderna. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. Pág. 86.

¹⁸⁴ Conforme AZZI, R. A crmandade colonial: um projeto autoritário. São Paulo: Ed. Paulinas, 1987. Pág. 157.

¹⁸⁵ Ver BOSCHI, C. Os leigos e o poder. São Paulo: Ática, 1986. Pág. 03.

¹⁸⁶ Conforme VAINFAS, R. Dicionário do Brasil colonial (1500-1808). Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. Pág. 316-317.

vigentes no período colonial. Conforme o verbete do referido dicionário ainda, essas instituições percorreram toda a sociedade colonial preservando a natureza desigual das sociedades do Antigo Regime. Esse fato é visível nas disputas entre associações de uma mesma localidade, em busca de distinção e privilégios. Assim, investiam altas somas na construção e ornamentação de igrejas matrizes, além de disputarem lugares de maior projeção nas procissões solenes e festejos públicos.¹⁸⁷

Em São João de Itaborahy, Monsenhor Pizarro nos fala das irmandades e condições de suas organizações no espaço social da vila no século XVIII.

Irmandades tem 5, e todas sem Compromissos aprovados por S.Mage; por que havendo-se mandado recolher á Mesa da Consciência no ano de 1.765 todos os que existiam, nunca mais o procuraram seus Irmãos, talvez por não quererem, dispender coisa alguma, ou por que não diligenciaram a sua falta. A primeira é – do SSmo., que só poderia ser ereta pelos anos de 1.743 como disse, depois da colocação do SSmo. Sacramento.

2ª - De S. João Batista, ereta pelos anos de 1.689, como se alcança dos Livros das Eleições Oficiais, que serviram no princípio da Irmandade.

3ª - Da Senhora do Amparo, de quem unicamente pude ver a cópia de seu Compromisso, que conserva para o seu regime: e dela alcanço que teve origem na fundação da Matriz: porque requerendo o Ilmo. Sr. Bispo D. Fr. Antonio de Guadalupe 5 Covas, disse, que delas havia gozado desde o princípio da criação da dita Irmandade, concedidas, ou facultadas pelo seu 1º Vigário Lucas Vieira Galvão. É contudo mais certo, que então só haveria algum ajuntamento de devotos da Senhora do Amparo, que ilegitimamente chamaram de Irmandade; e muito principalmente, quando, digo, Irmandade; por que só depois que os Fregueses da mesma Freguesia requereram ao dito Sr. Bispo esta criação que lhes foi facultada por Provisão de 11/12/1.736, em virtude do Despacho de 25/8/1.733; é que se podia dizer, e intitular Irmandade: e muito principalmente, quando em virtude do Despacho de 15 de dez. de 1.736, foi servido o mesmo Senhor confirmá-la em sua Provisão de 23/2/1.737.

4ª - De São Miguel e Almas.

5ª - Da Senhora do Rosario.¹⁸⁸

Como podemos observar, no século XVIII, as irmandades em São João de Itaborahy existiam de fato, mas não de direito, pois não possuíam “compromissos” aprovados pela Coroa. Cada

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ Ver: ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro. Livro de Visitas Pastorais, do ano de 1794. Arquivo Metropolitano da Cúria do Rio de Janeiro. Fols. 183 a 191.

irmandade deveria ter seu próprio estatuto ou compromisso que tinha que ser aprovado pelo Estado e pela Igreja. Ele definia as normas de funcionamento da associação e os direitos e deveres de seus membros. O estatuto deveria ser aprovado pelo rei de Portugal, como Grão-Mestre da Ordem de Cristo. A irmandade tinha autonomia para administrar seus bens, que consistiam na arrecadação aos seus associados e heranças dos congregados.¹⁸⁹

Algumas tinham objetivos puramente de piedade, como as que se dedicavam a festejar com mais ou menos esplendor a festa do padroeiro, celebrar missas nas intenções dos irmãos falecidos, promovendo-lhes os enterros. Outras apresentavam caráter corporativo, [...], cuja principal atividade era honra do patrono na sua festa anual.

As mais ambiciosas – e ricas- construíam suas próprias igrejas [...]. Outras mais modestas, mantinham à sua custa capelas e oratórios, ou então altares próprios nas igrejas e catedrais. Governavam-se aquelas com espantosa independência, chocando-se muitas vezes com a autoridade eclesiástica [...].¹⁹⁰

Mais a frente Monsenhor Pizarro nos fala dos impactos da sujeição ao Juízo Secular e o corolário de seus enfraquecimentos e mesmo extinção.

Todas, ou quase todas, subsistem muito decadentes, e quase em termos de sofrerem a sua extinção, depois que foram sujeitas nas suas contas ao Juizo Secular: por quanto, dessa Época em diante entrou a principal decadência de todas as Irmandades, e de algumas destas apenas restaram ainda alguns vestígios. Apertadas em excesso por aqueles Ministros, não há quem se queria sujeitar como Irmão ao serviço delas; antes procuram todos fugir, e recusam entrar nestas Sociedades, até a mesma do SSmo, para escaparem ás condenações, despesas, trabalhos, e incômodos que resultam d´aqueles excessos.¹⁹¹

Fundamentados neste relato que conforma o cenário de nosso objeto de pesquisa iniciamos nossa análise e entendimento sobre o acervo de imaginária sacra remanescentes na Matriz de São João de Itaboraí.

Sintetizando-se as informações anteriormente expostas nos Quadros II, III e IV chegamos a um contorno da trajetória que nos apresentam as devoções no local e o referido acervo de imagens.

¹⁸⁹ AZZI, R. Op. Cit. 1987. Pág. 157

¹⁹⁰ LACOMBE, A. J. Ordens religiosas, irmandades e confrarias. Em: RIHGB Vol.288 1970. Pág. 79-80.

¹⁹¹ Conforme ARAÚJO, P. Op. Cit 1794. Fols. 183 a 191.

Considerando o recorte temático desta pesquisa nos deteremos nas imagens que historicamente integraram o programa iconográfico do conjunto retabulístico em São João de Itaboraí ao longo dos séculos XVIII e XIX.

As imagens que encontramos na atualidade estão a seguir relacionadas:

- **Retábulo mor:**
 1. São João Batista (Orago);
 2. São Francisco de Assis (peanha/Evangelho);
 3. São Gonçalo do Amarante ou Domingos de Gusmão (peanha/Epistola);
- **Reábulo 1:**
 4. Bom Jesus da Cana Verde - *Ecce Homo* (Orago);
 5. Nossa Senhora das Dores (Devoção auxiliar);
- **Retábulo 2:**
 6. Sant`Anna Mestra (Orago)
- **Retábulo 3:**
 7. Santo Antônio (Devoção auxiliar);
 8. São Miguel e Almas (Orago);
 9. Santa Cecília (Devoção auxiliar);
- **Retábulo 4:**
 10. Nossa Senhora da Conceição (Orago);
- **Retábulo 5:**
 11. Santa Luzia (Devoção auxiliar);
- **Retábulo 6:**
 12. Santo Antônio (Orago);
- **Outras imagens:**
 13. Senhor dos Passos (imagem guardada em depósito) e Senhor Morto (2 Esquifes)
 14. Nossa Senhora das Dores (imagem guardada em depósito);

Um estudo comparativo das devoções, ao longo dos séculos, pode ser empreendido a partir dos quadros resumos a seguir:

Quadro V – Imagens e devoções. Século XVIII – XXI. Lado do Evangelho.

Século XVIII	Século XX	Século XXI
 <p data-bbox="323 842 560 864">Retábulo de São Miguel e Almas</p>	 <p data-bbox="679 846 951 920">Retábulo de São Miguel e Almas com N.ª, Sr.ª das Dores, São Francisco de Assis e Sant'Anna nas colaterais.</p>	 <p data-bbox="1091 846 1331 882">Retábulo de São Miguel e Almas Santo Antônio e Santa Cecília</p>
 <p data-bbox="323 1379 560 1415">Retábulo de N.ª, Sr.ª do Amparo com São Francisco de Paula</p>	 <p data-bbox="756 1379 983 1402">Retábulo de N.ª, Sr.ª do Amparo</p>	 <p data-bbox="1114 1379 1347 1402">Retábulo de Sant'Anna Mestra</p>
 <p data-bbox="344 1883 576 1919">Retábulo de N.ª, Sr.ª do Rosário e São Benedito</p>	 <p data-bbox="655 1883 932 1942">Retábulo de N.ª, Sr.ª do Rosário São Francisco de Paula e Santo Gonçalo/Domingos de Gusmão</p>	 <p data-bbox="1023 1883 1362 1919">Retábulo do Senhor Bom Jesus da Cana Verde e N.ª, Sr.ª, das Dores</p>

Quadro VI – Imagens e devoções. Século XVIII – XXI. Lado da Epístola.

Século XVIII	Século XX	Século XXI
 <p data-bbox="319 862 574 896">Retábulo de N.ª. Sr.ª. da Conceição</p>	 <p data-bbox="710 862 949 918">Retábulo de N.ª. Sr.ª. da Conceição São Benedito em uma peanha.</p>	 <p data-bbox="1069 851 1324 907">Retábulo de N.ª. Sr.ª. da Conceição São Judas Tadeu e São Cristóvão nas peanhas</p>
 <p data-bbox="327 1382 550 1422">Retábulo de N.ª. Sr.ª. do Pilar e N.ª. Sr.ª. das Dores.</p>	 <p data-bbox="726 1366 949 1422">Retábulo de Santa Cecília Santa Luzia e Santa Bárbara nas peanhas.</p>	 <p data-bbox="1061 1355 1332 1411">Retábulo de Santa Terezinha Santa Luzia e N.ª. Sr.ª do Santíssimo Sacramento nas peanhas</p>
 <p data-bbox="351 1892 550 1937">Retábulo de Santo Antônio e N.ª. Sr.ª. do Terço.</p>	<p data-bbox="638 1904 981 1948"><i>Não existem evidências literárias ou iconográficas para este retábulo neste período</i></p>	 <p data-bbox="1085 1881 1332 1937">Retábulo de Santo Antônio N.ª. S.ª. de Fátima e São Sebastião nas peanhas.</p>

2.4.8.1. Leituras iconográficas e iconológicas

2.4.8.1.1. São João Batista

São João Batista, o precursor do messias, o elemento de ligação, liame entre o Antigo e o Novo Testamento, transita entre o reino da lei e da graça – *sub lege y sub gratia*¹⁹²

Ainda que sua história seja narrada no Novo Testamento, sua trajetória é inseparável dos profetas das antigas leis. A piedade popular e a arte cristã sempre lhe reservaram um lugar de destaque entre os apóstolos e os santos. Último dos profetas, primeiro mártir da fé cristã, a Igreja lhe rende o mesmo culto que aos santos, venerando, assim como a São Miguel, que ocupa no hagiológico católico veneração como anjo e como santo ao mesmo tempo.

Nos programas iconográficos da arte cristã, em geral, São João Batista, como orago, cumpre este papel fundamental de ligação entre a antiga tradição e a renovação da fé em Cristo.¹⁹³

Filho de Zacarias e Isabel, prima da Virgem Maria, recebeu o nome de *Johanan*. Jovem, se retirou ao deserto da Judéia onde buscou levar uma vida ascética pregando a penitência, vestido com uma túnica de pelo de camelo e contentando-se com mel e gafanhotos por alimento. Em Jesus, que batizou nas águas do rio Jordão, reconheceu o cordeiro de Deus, o Messias anunciado pelos profetas do Antigo Testamento. Após o batismo, desceu sobre a cabeça de Jesus o Espírito Santo em forma de pomba e ouviu-se uma voz: “Este é o meu filho amado, no qual encontro toda satisfação”¹⁹⁴.

Aprisionado em *Macarea* pelo tetrarca da Galileia, Herodes Antipas, João Batista veio a ser decapitado após censurar a relação matrimonial do soberano com a cunhada Herodías. No entanto, Flavio Josepho em suas *Antiguidades Judaicas* nos fala:

[...] Como uma grande multidão o seguia para ouvir a sua [João Batista] doutrina, Herodes, temendo que ele, pela influência que exercia sobre eles, viesse a suscitar alguma rebelião, porque o povo estava sempre pronto a fazer o que João ordenasse, julgou que devia prevenir o mal, para depois não ter motivo de se arrepender por haver esperado muito para remediá-lo. Por esse motivo, mandou prendê-lo numa

¹⁹² Conforme REAU, L. *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia*. Barcelona, Ediciones del Serbal. 2007. Pág.488.

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ BÍBLIA. Mensagem de Deus. São Paulo: Loyola, 1989. Marcos: 1,6.

fortaleza em Maquera, de que acabamos de falar, e os judeus atribuíram a derrota de seu exército a um castigo de Deus, devido a esse ato tão injusto.¹⁹⁵

Nos evangelhos de Marcos e Mateus encontramos o relato de sua paixão desde a detenção até a morte por decapitação.

O dia 24 de junho, consagrado ao Santo, curiosamente é o dia de seu nascimento, conforme a tradição da Igreja Católica. No hagiológico católico apenas Jesus, a Virgem Maria e São João possuem seus dias consagrados no nascimento, sendo os demais santos consagrados nos dias de suas mortes ou martírios. Ainda esta data é de extrema importância na compreensão dos aspectos simbólicos e, portanto, iconológicos relacionados à fé e devoção a São João.

Fortemente ligado a tradição e identidade cultural lusa, o dia 24 de junho de 1128 é a data da Batalha de São Mamede (Em Portugal medieval: Santilhanhas/ Langres - comuna francesa onde se venera as relíquias de São Mamede/Saint Mammes. A este outro santo consagra-se a data de 17 de agosto). A Batalha de São Mamede recebe esta toponímia por ter ocorrido nos campos desta denominação, cerca da cidade de Guimarães, Sede do Condado Portucalense, berço da nação portuguesa. Nesta batalha Dom Afonso Henrique vence as tropas de sua mãe, Dona Tereza de Leão que, junto ao conde galego Fernão Peres de Trava, intencionava se apoderar do condado.¹⁹⁶

Na região Norte de Portugal, diversos concelhos (circunscrições administrativas), ainda nos dias de hoje, adotam esta data como festiva e feriado local, louvando e homenageado, na dimensão do sagrado, tanto pelo catolicismo oficial quanto pelo catolicismo popular, mesclando elementos míticos com práticas litúrgicas formais e manifestações folclóricas.

Para alguns pesquisadores as festas de São João Batista são provenientes da tradição do culto ao sol, à fertilidade e à colheita. Outros estudiosos atribuem as origens das festividades juninas ao solstício de verão europeu, relacionando-as a ao ciclo das colheitas. Essas práticas posteriormente teriam sido assimiladas pela Igreja Católica, que determinou o dia 24 de junho como data do nascimento de São João Batista.¹⁹⁷ No caso da América portuguesa, para onde as tradições juninas foram trazidas, o mês de junho, corresponde ao solstício de inverno, era o

¹⁹⁵ Em: JOSEFO, F. História dos Hebreus. Obra Completa de Flávio Josefo. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembléias de Deus, 2004. Pág. 876.

¹⁹⁶ Conforme: GALVÃO, D. Chronica de El-Rei D. Affonso Henriques. Bibliotheca de Clássicos Portuguezes, Vol. LI. Lisboa, 1906. Pág. 51-52.

¹⁹⁷ BURKE, P. Cultura popular na idade moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Pág. 205.

período natural da colheita da cana-de-açúcar¹⁹⁸, do milho e demais plantios de lavouras brancas (roça), que foram cultivos típicos do período.

Para o historiador, antropólogo e folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo as festas juninas no território brasileiro foram recriações de outras manifestações festivas européias, notadamente as portuguesas, de alto grau familiar e comunitário, permeadas de aspectos ritualísticos que envolviam fundamentos religiosos, míticos, folclóricos, entre outros.¹⁹⁹

São João Batista é o padroeiro de muitas cidades fluminenses, notadamente as do Recôncavo da Guanabara, atualmente Região Metropolitana onde destacamos: Itaboraí, Niterói e São João de Meriti. Em outras regiões podemos ainda destacar; Norte: Macaé e São João da Barra; e Serrana: Macuco e Nova Friburgo.

Curiosamente não são encontradas devoções, como padroeiro, em áreas tais como: Baixadas litorâneas (Costa azul) e Costa verde, áreas onde as tradições não estão relacionadas ao plantio e colheita em grande escala.

São João é venerado pelo catolicismo oficial a partir de ritos litúrgicos formais como missas, rezas e procissões; e festejados pelo catolicismo popular através de práticas criadas e reinventadas pelo povo ao longo do tempo, eivadas de elementos folclóricos e míticos. Nota-se que o sincretismo existente entre a tradição católica oficial e a popular, venera São João Batista sob duas formas, quanto a sua iconografia: o Orago, padroeiro; como profeta; adulto nas esculturas de vulto dos retábulos; e o Santo junino como menino de cabelos encaracolados²⁰⁰, ricamente representado na tipografia popular dos santinhos e estandartes.

Em torno dos festejos religiosos e populares, São João representa o clímax do ciclo junino, marcado ainda pelas festas de Santo Antônio e São Pedro. Esta tradição é marcada ainda por lendas, superstições, misticismo e simpatias que se mesclam com práticas ligadas ao sagrado, ao profano e ao mítico, em uma atmosfera cujos elementos da natureza estão presentes, tais como a água e o fogo.

¹⁹⁸ Em um ciclo de 18 meses, de cultura não mecanizada, a cana-de-açúcar é plantada entre janeiro e março e colhida entre junho e agosto do próximo ano. Conforme: <<http://www.agencia.cnptia.embrapa.br>> consultado em: 28/08/2011.

¹⁹⁹ CÂMARA CASCUDO, L. da. Folclore do Brasil: pesquisas e notas. Brasil/Lisboa: Fundo de Cultura, 1967. Pág. 29.

²⁰⁰ Conforme REAU, L. Op. Cit. 2007. Pág. 495; foi o renascimento que popularizou esta iconografia do menino de cabelos encaracolados. O tema de São João menino, por vezes acompanhado do menino Jesus, não tem fundamento na Bíblia, porque em João (Evangelhista) o Batista diria: “Este é aquele do qual eu disse: Após mim vem um homem que é antes de mim, porque foi primeiro do que eu. E eu não o conhecia;” João 1:30-31.

Acender fogueiras tem um forte componente de ordem mítica, fundamentado no paganismo. O mesmo fogo da punição e da intolerância institucional eclesiástica e da proteção mítica a partir do louvor aos deuses da transcendência politeísta do passado é o fogo pleno de outros simbolismos míticos celebrados nas festas juninas. Da mesma, forma passar pelo fogo, ou por sua fumaça, representa ritual de purificação, assim como os banhos de rio e mergulho de ramos em águas.

O fogo e a água são símbolos usuais de purificação, de modo que é plausível afirmar que o significado da festa era a renovação e a regeneração, e também a fertilidade, pois também existiam rituais para adivinhar se a próxima colheita seria boa ou se uma determinada moça se casaria no ano seguinte.²⁰¹

O catolicismo oficial convive harmonicamente com estas práticas devocionais plenas de simbolismo míticos criados e recriados na dimensão popular, ou seja, estas práticas religiosas gozam de uma relativa autonomia na medida em que esses crentes transitam da liturgia formal aos cultos assentados na valorização hierofânica do lugar e dos elementos da natureza. Na concepção de Eliade, “para aqueles que têm experiência religiosa, toda a natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica”.²⁰²

Essa devoção que mescla o catolicismo popular com elementos míticos apresenta uma natureza sincrética e híbrida também por causa de práticas religiosas, tais como a distribuição de doces em celebração a São Cosme e São Damião. No caso específico de Itaboraí, associamos o culto a São João Batista assentado em elementos da geografia natural local, tais como os rios e terras férteis no século XVII, mitificados pela prática devocional local. Como destaca Eliade, para o homem religioso a natureza se apresenta carregada de forte simbolismo religioso. Sobre a relação entre elementos da natureza e a geografia mítica Yi-Fu Tuan nos fala:

O espaço mítico orientado tem outras características gerais. Organiza as forças da natureza e da sociedade associando-as com localidades ou lugares significantes dentro do sistema espacial. Tenta tornar compreensível o universo através da classificação de seus elementos e sugerindo que existem influências mútuas entre eles. Atribui personalidade ao espaço, conseqüentemente transformando o espaço em lugar [...].²⁰³

²⁰¹ Idem BURKE, P. Op. Cit.1995. Pág. 205.

²⁰² Ver: ELIADE, M. O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Pág.18.

²⁰³ TUAN, Y. Espaço e lugar. São Paulo, DIFEL, 1983. Pág.103.

A imagem do Orago em São João de Itaboraí está configurada em uma escultura de vulto inteiro, em madeira policromada com douração, de tamanho natural, medindo 1,73 m de altura, 0,80 m de largura, e 0,65 m de profundidade. Sua concepção para uma localização em retábulo mor é notável pela escala adequada ao espaço. Da mesma forma podemos aferir esta condição na solução pouco elaborada da parte posterior da imagem.

São João Batista está segurando um livro, cobrindo-se, caracteristicamente, com uma pele, podendo neste caso ser assemelhada a uma pele de carneiro. O santo apresenta cabelos e barba negra, tendo ao seu lado seu atributo principal o cordeiro e também uma cruz. Seu pé esquerdo está apoiado sobre uma pedra, enquanto o carneiro ergue-se sobre esta coxa do santo. Um manto vermelho esvoaçante contorna a imagem desde a base até a altura do ombro esquerdo.

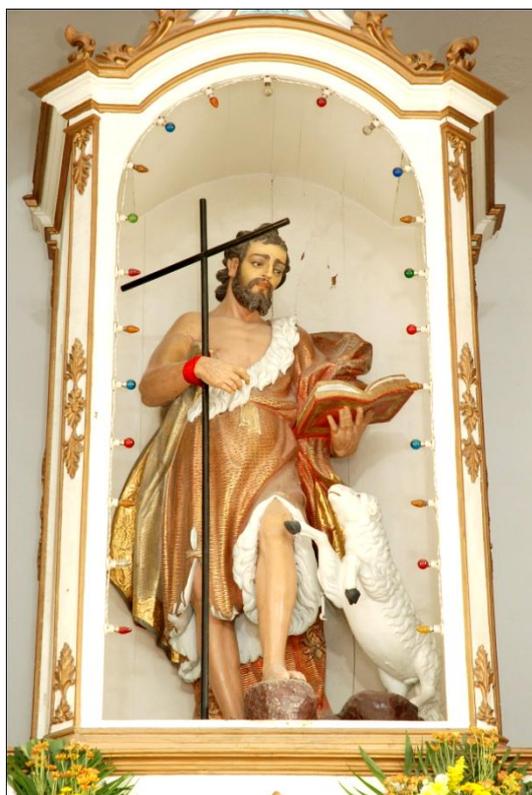


Ilustração 110 - São João Batista de Itaboraí. RJ. Século XVIII – Orago no Retábulo mor. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Apresentando características de fatura portuguesa, esta imagem não deve ser a primitiva imagem da fundação da irmandade (1689)²⁰⁴ ou da capela que iniciou a devoção local.

²⁰⁴ Conforme ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro. Livro de Visitas Pastorais, do ano de 1794. Arquivo Metropolitano da Cúria do Rio de Janeiro.

Segundo Nancy Rabelo, este São João Batista deve datar da primeira metade do século XVIII; pois:

A ótima definição anatômica, as proporções exatas e domínio técnico desta escultura, demonstram ter sido executada por artista de formação exemplar. Detalhes como mãos e pés, entre outros, demonstram estes dotes artísticos, situando com precisão ossos, veias e músculos. O refinado acabamento ornamental demonstra o alto nível da encomenda, que contudo não possui olhos de vidro.²⁰⁵

Nesta imagem São João Batista apresenta traços clássicos, compleição vigorosa e bem conformada, com olhar direcionado ao livro sagrado e para o cordeiro a seu lado. Sua expressão é valorizada pelos olhos grandes e dilatados, o que proporciona percepção acurada mesmo a distância, e pela boca entreaberta, expondo ligeiramente os dentes na parte superior. Sua volumetria apresenta especial relevo nos cabelos e movimento do panejamento, caracterizando a dinâmica barroca destes elementos.



Ilustração 111 - São João Batista de Itaboraí. RJ. Século XVIII – Compleição facial. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Suas vestes possuem curvas amplas, direcionando linhas de força convulsas, e contornadas de farta pelagem na alça que atravessa o peitoral e na bainha.

²⁰⁵ Em: RABELO, N. R. M. A escultura religiosa fluminense e as Visitas Pastorais do Cônego Pizarro em 1794-95. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Artes Visuais da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

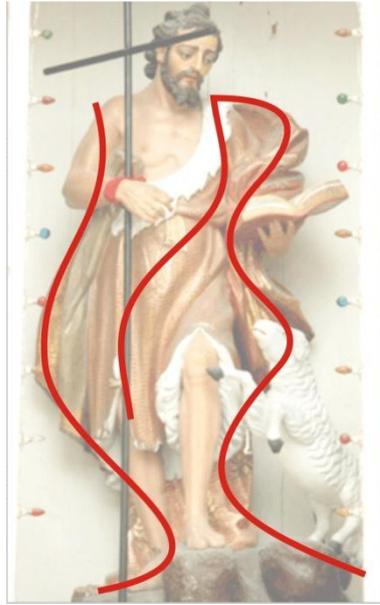


Ilustração 112 - São João Batista de Itaboraí. RJ. Século XVIII – Linhas de força visuais das vestes e panejamento. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

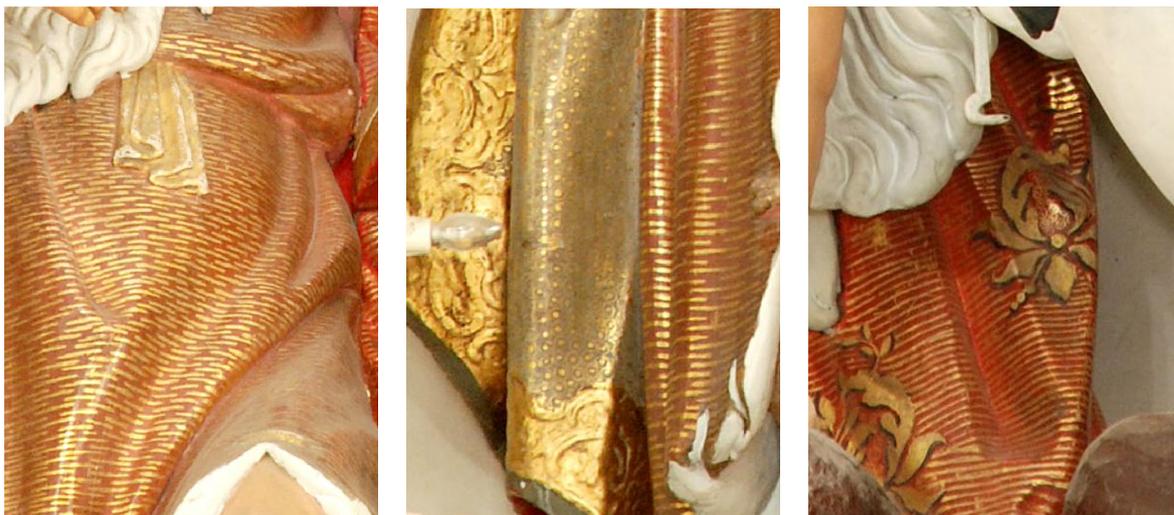
O cordeiro ergue-se sobre o joelho do santo, sugerindo interação entre os dois elementos. Configurado com um tosquiado ritmado e simétrico, o animal associado à paz e ao sacrifício alude ao simbolismo do Cristo.



Ilustração 113 - São João Batista de Itaboraí. RJ. Século XVIII – Pormenor do atributo: Cordeiro. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A policromia e o douramento são de boa qualidade, apesar das intervenções, sem critério, nas repinturas parciais, bem visíveis no cordeiro e na “pelagem” branca. O estofamento das vestes do santo, pelo lado externo, apresenta um sofisticado trabalho de *sgraffito* em *rigatino*

(tracejados) em composição com vermelho simulando o brocado. Um farto *pastiglio* dourado decora a borda do manto com motivos fitomórficos. Pelo lado interno este possui *sgraffito* geométrico diferenciado com pontilhismo e circulares predominando a cor de bronze patinado; externamente o manto adquire matizes de um vermelho intenso, diferenciado sobre aquele da veste de pele que cobre o corpo. Conforme Louis Reau, a cor vermelha intensa na iconografia do Santo alude ao seu martírio.²⁰⁶



Ilustrações 114, 115 e 116 - São João Batista de Itaboraí. RJ. Século XVIII – Pormenores do estofamento das vestes do santo – *sgraffito* em *rigatino*; *pastiglio* e *sgraffito* com pontilhismo e linhas circulares; e motivos fitomórficos *meneaux feuilles* no manto vermelho. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Citando novamente Nancy Rabelo:

O preciosismo ornamental foi sabiamente dosado para não se sobrepor à característica eremítica e vida de penitência de João Batista. A base compõe-se de rochas, com sugestão de água escorrendo entre as pedras, que aludem ao batismo de Cristo nas águas do Jordão.²⁰⁷

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia amplamente adotada, no período referenciado. O orago de Itaborahy guarda familiaridade com os modelos italianizantes da arte portuguesa do século XVIII²⁰⁸; notadamente o Santo Onofre, de José de

²⁰⁶ Conforme REAU, L. Op. Cit. 2007. Pág.496.

²⁰⁷ Conforme: RABELO, N. R. M. Op. Cit. 2009. Pág. 426.

²⁰⁸ Considerando que o Rei D. João V privilegiava, em termos estéticos, todas as novidades oriundas de Roma, assiste-se em Portugal alguns anos depois da sua posse, a uma mudança de gosto artístico pontuada por uma maior aproximação ao Barroco italiano. Ver: SANTOS, R. dos. Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito. Vol.II. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. 196?-1970. Pág. 229.

Almeida²⁰⁹, do Museu de Arte Antiga de Lisboa ou o próprio São João Batista, no tríptico do Espírito Santo, mosaico concebido por Agostino Masucci, integrado à Capela de devoção do Santo na Igreja de São Roque de Lisboa.



Ilustrações 117 e 118 – Santo Onofre, escultura de José de Almeida. Acervo do Museu de Arte Antiga de Lisboa. (2ª metade do Século XVIII). Foto do acervo do museu disponível em <http://www.matriznet.imc-ip.pt>. Arquivo consultado em 28/12/2011. Pormenor do Tríptico do Espírito Santo na capela de São João Batista na igreja de São Roque de Lisboa. (século XVIII) Foto de João Norton de Matos. Acervo pessoal. 2009.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Escultura Policromada e Dourada;
- TÍTULO: São João Batista;
- AUTOR: Dado desconhecido/Oficinas de Lisboa;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: 1ª metade do século XVIII;
- DIMENSÕES: Alt.: 1,73m/ Larg.: 0,80m/ Prof.: 0,65m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

²⁰⁹ Conforme SANTOS, R. dos. Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito. Vol.I. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. 196?-1970. Pág. 354.

2.4.8.1.2. São Francisco de Assis

Nascido em Assis em 1182, por suas origens e cultura era metade italiano e metade francês. Sua mãe, vinda da Provença, o batizou como Jean, no entanto, seu pai, Bernardone, comerciante de tecidos o apelidou de Francesco/Francisco (O Francês). Seu ideal cavaleiresco era influenciado pelos trovadores provençais.²¹⁰

Depois de uma juventude irrequieta e mundana voltou-se para uma vida religiosa de completa pobreza, fundando a ordem mendicante dos Frades Menores, mais conhecidos como Franciscanos, que renovaram o Catolicismo de seu tempo.

Com a prática da pregação itinerante, enquanto os demais religiosos estavam restritos aos mosteiros, e com sua crença de que o Evangelho devia ser seguido à risca, imitando a vida de Cristo, desenvolveu uma profunda identificação com os problemas de seus semelhantes e com a humanidade do próprio Cristo. Sua atitude foi original também quando afirmou a bondade e a maravilha da Criação, quando se dedicou aos mais pobres dos pobres, e quando amou todas as criaturas chamando-as de irmãos. Alguns estudiosos afirmam que sua visão positiva da natureza e do homem, que impregnou a imaginação de toda a sociedade de sua época, foi uma das forças primeiras que levaram à formação da filosofia da Renascença.²¹¹

O jovem Francisco ao entrar para orar na igreja de São Damião, fora das portas da cidade, diz a tradição, ouviu pela primeira vez a voz de Cristo, que lhe falou de um crucifixo. A voz chamou a sua atenção para o estado de ruína de sua Igreja, e instou para que Francisco a reconstruísse. Francisco, tomando ao pé da letra o que o crucifixo de São Damião ordenara, iniciou sua nova vida como pedreiro, ajudando a reconstruir igrejas nos arredores de Assis, tais como: a de São Damião, a de São Pedro e a da Porciúncula, que segundo São Boaventura era a que ele mais amava. Nela descobriu, nos primeiros anos do século XIII, na leitura de uma passagem do evangelho de Mateus, as linhas gerais que orientaram sua vocação:

Ide, disse o Salvador, e proclamai em todas as partes que o Reino do Céu está aberto. Vós recebestes gratuitamente; dai sem receber pagamento. Não leveis nem ouro, nem prata nem cobre em vossos cintos, nem um alforje, nem uma segunda túnica, nem sandálias, nem o cajado de viajante, pois o trabalhador merece ser sustentado. Em qualquer vila em que entrardes procurai alguma pessoa digna, e

²¹⁰ SPOTO, D. Francisco de Assis, o Santo relutante. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003. Pág 33.

²¹¹ CUNNINGHAM, L. & Reich, J. J. Culture and values: a survey of the humanities. Thompson Learning, 2005. Pág. 237-238.

hospedai-vos com ela até partirdes. E quando entrardes em uma casa, saudai-a; se a casa for digna, desça sobre ela a vossa paz; mas, se não for digna, torne para vós a vossa paz.²¹²

Seus anos finais foram passados em tranqüilidade interior, quando segundo seus biógrafos primitivos seu amor e compaixão por todas as criaturas fluíam abundantes, ao mesmo tempo que ele experimentava repetidas visões e êxtases místicos, fazia outros milagres, continuava a percorrer a região em pregações, e multidões acorriam para vê-lo e tocá-lo. No Natal de 1223 foi convidado pelo senhor de Greccio para celebrar a festa numa gruta com pastores e animais, desejando recriar o nascimento de Cristo em Belém, sendo a origem da tradição dos presépios. Na primavera seguinte viajou para a Porciúncula a fim de assistir a reunião do Capítulo Geral, e em seguida retirou-se para o santuário do Monte Alverne a fim de meditar solitário, levando consigo apenas os Evangelhos e comendo muito pouco.

Durante uma dessas meditações, no dia da festa da Exaltação da Cruz, Francisco viu a figura de um homem com seis asas, semelhante a um serafim, pregado a uma cruz, e à medida que continuava na contemplação, que lhe dava imensa felicidade, mas era sombreada de tristeza, sentiu se abrirem em seu corpo as feridas que o tornou uma imitação do próprio Cristo crucificado. Foi, dessa forma, o primeiro cristão a ser estigmatizado. Passou algum tempo sob os cuidados de Clara d'Offreducci, futura Santa Clara, fundadora do ramo feminino dos Frades Menores; e ali deve ter composto, em 1225, seu Cântico ao irmão Sol, mas sua condição se deteriorava diariamente. Pouco depois, pediu para ser levado à Porciúncula, para que pudesse morrer entre os irmãos. No por do sol de 3 de outubro de 1226, depois de ler algumas passagens do Evangelho, faleceu rodeado de seus companheiros, nobres amigos e outras personalidades.²¹³

Canonizado pelo Papa Gregorio IX apenas dois anos depois de sua morte, São Francisco se tornou uma das devoções mais populares do cristianismo.²¹⁴ Celebra-se no dia 04 de outubro.

Como já vimos no relato de Monsenhor Pizarro não há registros da existência de Ordem Terceira de São Francisco especificamente na Villa de São João de Itaborahy. No entanto sabemos da presença massiva destes irmãos em terras do Recôncavo da Guanabara, seja em Santo Antônio de Sá, ou Porto das Caixas, ambas as localidades distando 13km e 8km,

²¹² Em: LE GOFF, J. São Francisco de Assis. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. Pág 95.

²¹³ CUNNINGHAM, L. & Reich, J. J. Op. Cit. 2005. Pág. 108-114.

²¹⁴ Conforme REAU, L. Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F. Barcelona, Ediciones del Serbal. 1997. Pág.547.

respectivamente, da igreja de Itaboraí. Desta forma julgamos natural que houvesse uma imagem de São Francisco de Assis naquela Matriz e que esta tenha chegado aos dias de hoje, como vemos, localizada na Capela mor daquele templo.

Outro aspecto a considerar é que a existência da Ordem Terceira em Santo Antônio de Sá, de alguma forma enfraquecia financeiramente o clero secular, conforme o relato de Monsenhor Pizarro:

Na mesma Vila há um Convento dos Religiosos Antoninos da Ordem de S. Francisco, fundado em 1.694 com o termo de S. Boaventura. A sua Igreja, feita de pedra e cal, é perfeita, e asseada: a casa conventual estava á renovar-se com melhor gosto, e com parede de pedra e cal. Aquí acha-se estabelecida uma Ordem 3ª, que atualmente trabalha na construção de nova Igreja, contígua á Igreja do Convento; e pelo que se divisa na perspectiva, denota ser de bom risco. Esta Ordem é sumamente prejudicial a Freguesia e ao Pároco: porque devendo os fregueses contribuir com as suas esmolas, e doações para a Matriz, só fazem gosto de se exaurirem com a Ordem; e para a Matriz, nada querem dar. A Fabrica vê-se prejudicada dos seus renditos pelas sepulturas; por que os Irmãos Terceiros só querem ser alí enterrados; e por esta mesma causa se fazem diminutos os renditos dos Párcos, aumentando-se a custa deles, os da Ordem Terceira e do Convento.²¹⁵

Natural assim que apenas uma imagem depositada em altar fosse objeto de devoção em São João de Itaborahy.

A imagem de São Francisco de Assis, pertencente ao acervo da Matriz de São João de Itaboraí, está configurada em uma escultura de vulto inteiro, em madeira policromada de tamanho médio, medindo 0,92m de altura, 0,36m de largura, e 0,35m de profundidade. Sua concepção pode ser tanto para uma localização de devoção auxiliar, em um retábulo de três temas, quanto um Orago de retábulo, devido a sua escala e proporção. Sua possível datação está situada entre o final do século XVII, pouco provável para este conjunto em São João de Itaboraí, e a primeira metade do século XVIII, mais apropriado para este caso.

²¹⁵ Ver: ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro. Livro de Visitas Pastorais, do ano de 1794. Arquivo Metropolitano da Cúria do Rio de Janeiro. Fols. 152-162.



Ilustração 119 - São Francisco de Assis. Século XVIII – Devoção auxiliar no Retábulo mor. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

De forma geral, a iconografia de São Francisco pode ser apreendida em dois momentos marcantes na história da arte. Louis Reau nos fala de uma iconografia medieval, de inspiração *Giottesca*, desenvolvida entre o século XIII e o período da Reforma. A segunda linha iconográfica, chamada “Tridentina” pelo autor, remonta ao concílio, resultado da Contrarreforma.²¹⁶

Mesmo considerando esta dualidade, suas vestes pouco variaram. Em São João de Itaboraí, o santo está trajando o hábito (*Il Saio*) da ordem, em burel marrom com capucho arriado, ajustado pela cintura com um cingulo rústico de cordão com seus três nós característicos da ordem. Os três nós significam os votos de pobreza, castidade e obediência que são as três virtudes franciscanas.²¹⁷

Segurando um crânio na mão direita reforça a percepção da estética tridentina, onde este atributo surge como elemento símbolo da piedade e da vanidade da vida.²¹⁸

²¹⁶ Conforme REAU, L. Op. Cit. 1997. Pág.548.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Conforme SEBASTIÁN, S. Contrarreforma y barroco. Madrid: Alianza Editorial, 1989. Pág. 100.



Ilustração 120 - São Francisco de Assis. Século XVIII – Pormenor dos atributos crânio e crucifixo. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Ainda que todo o movimento corporal e olhar do Santo estejam voltados para sua mão esquerda, indício da existência do crucifixo, este atributo se encontra adaptado em uma peça de dimensão incompatível, encaixado entre sua mão esquerda e o crânio. Assim a mão esquerda resta solta no ar servindo apenas à leitura da torção corporal que o dramatismo barroco impõe à imagem. Desde o pé esquerdo, o corpo apoiado em *contrapposto* não frontal, e a curvatura da espalda se estendendo pelo braço, a imagem apresenta excelente composição de equilíbrio e forças atuantes levando ao crente a percepção do simbolismo contido na humildade e reflexão característica franciscana.

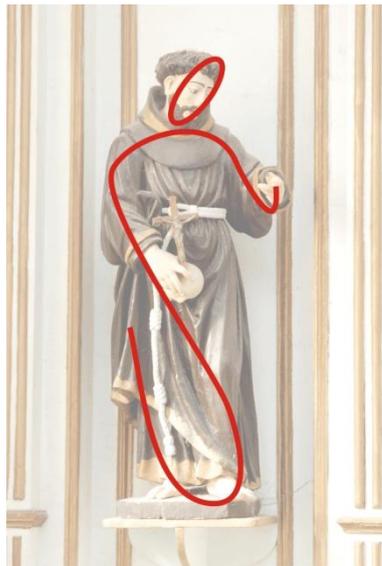


Ilustração 121 - São Francisco de Assis. Século XVIII – Linhas de força principais da composição. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

O Santo usa tonsura e apresenta cabelos em mechas ritmadas e barba encaracolada marrons, sua expressão apresenta traços clássicos e compleição torturada, conformada, com olhar direcionado para a mão esquerda cujo crucifixo deveria estar posicionado. Sua expressão é valorizada ainda pelo olhar piedoso, o que proporciona percepção de intenso sentimento pelo crente, e pela boca entreaberta, expondo ligeiramente os dentes na parte superior. Todo o conjunto encontra-se completamente comprometido pelas repinturas sem critério. Seus pés se apresentam descalços e por um artifício da composição, o *Saio* se apresenta repuxado e arrumado no antebraço direito. Este recurso se justifica pela necessidade do artista de revelar os estigmas, atributo natural de São Francisco, também comprometido pelas repinturas inadequadas. Não é possível afirmar que a imagem possua olhos de vidro, porquanto estes estão cobertos de espessa camada de tinta, no entanto, pela solução de entalhe das pálpebras, não seria improvável esta solução. Sua base é característica de um *podium* quadrado com seus vértices chanfrados.



Ilustrações 122 e 121 - São Francisco de Assis. Século XVIII – Pormenores da compleição facial e do hábito levantado revelando os pés descalços. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia algo recorrente no período referenciado, identificada como São Francisco Penitente.²¹⁹ A imagem de São Francisco de Assis do acervo da Matriz de Itaboraí guarda familiaridade com alguns exemplares encontrados em outros acervos do Rio de Janeiro, notadamente: as imagens encontradas na igreja do mesmo Orago em Magé; no Museu de Tiradentes, do distrito de Inconfidência (antiga Freguesia de Sant'Anna de Cebolas) em Paraíba do Sul; e na igreja de Nossa Senhora

²¹⁹ Conforme COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, Vitae, 2005. Pág. 80.

do Rosário e São Benedito dos Pretos em Paraty; todas fundamentadas na tradição da escola portuguesa de escultura do século XVIII.



Ilustrações 123, 124 e 125 – São Francisco Penitente nos acervos da igreja de São Francisco de Assis em Magé; Museu de Tiradentes em Paraíba do Sul e igreja de Nossa senhora do Rosário e São Benedito dos Pretos em Paraty. Século XVIII. Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em <<http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 30/11/2011.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Escultura Policromada;
- TÍTULO: São Francisco de Assis (São Francisco Penitente);
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: 1ª metade do século XVIII;
- DIMENSÕES: Alt.: 0,92m/ Larg.: 0,36m/ Prof.: 0,35m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.3. São Gonçalo do Amarante ou Domingos de Gusmão

A seguir relataremos um caso de “identidade cambiante”²²⁰ relacionado a imagem que ocupa o posto de devoção auxiliar no retábulo mor da Matriz de São João de Itaboraí.



Ilustração 126 - São Gonçalo do Amarante (?). Século XVIII – Devoção auxiliar no Retábulo mor. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A imagem em questão apresenta lacunas de atributos que permitam uma leitura mais certificada para sua identificação. Para os membros da comunidade se trata de São Gonçalo (do Amarante) atribuição assimilada, possivelmente, devido à proximidade do município vizinho, cuja história se fundamenta na freguesia de devoção a este Santo. No município de São Gonçalo - RJ, a imagem que ocupa o posto de Orago no retábulo mor da Matriz é uma imagem de vulto assemelhada à imagem que ora analisamos.

²²⁰ Ver artigo de PEREIRA, M. C. C. L. Identidades Cambiantes: Transformações Iconográficas na Imaginária Sacra disponível em Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-americano. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.



Ilustração 127 - São Gonçalo do Amarante. Século XIX – Orago no Retábulo mor da Matriz de São Gonçalo/RJ. Foto do Fernando da Silva Oliveira. Acervo do Inepac - 2008

Em São João de Itaboraí, ainda que guardadas as similaridades, optamos por investigar e buscar entendimento através de outras leituras para esta perda da representação iconográfica ao longo dos tempos.

Independente da similaridade com a imagem de São Gonçalo do Amarante, no município vizinho, reconhecemos que São Gonçalo possui por atributos o livro, o báculo e a ponte, um dos seus atributos de maior relevância como podemos constatar no “Agiológico Dominico” composto por frei Manuel de Lima, publicado em Lisboa em 1709.

[...] Feita a profissão, foi mandado pregar aos mesmos povos; porém com muito diferente colheita da sua doutrina: porque aos antigos conceitos, se juntaram desusados prodígios. Devia ser a razão: que antes pregava por impulso da própria resolução, agora mandado pela obediência; e esta virtude veste de novas eficácias todas as acções.

Continuava São Gonçalo as sua pregações; as mais delas junto da sua antiga ermida. E vendo que grande parte dos ouvintes viviam da outra banda do rio Tâmega; e que muitos, quando vinham buscar o pasto espiritual, ou se viam impedidos das caudalosas correntes do rio, ou chegavam a perecer, intentando-o vadear, abrasado

em incêndios de caridade, condoendo-se da perdição, ou impossibilidade daquela gente, determinou fazer lançar uma ponte ao rio, para sem perigo se poder comunicar todo o povo.²²¹

Na iconografia geral do Santo ele aparece com a ponte sob seus pés como podemos observar na coletânea de imagens abaixo identificadas.



Ilustração 128 - Imagens de São Gonçalo do Amarante: da esq. para dir.: Século XVI - Capela do Hospital São Gonçalo (antiga Santa Casa de Misericórdia) de Amarante. Portugal; Século XVIII/XIX - Igreja Abacial de Nossa Senhora de Monteserrat do Mosteiro de São Bento. Rio de Janeiro; e Século XVIII - Museu de Arte Sacra da UFBA - Salvador - Bahia. Fotos disponíveis através de motor de buscas da internet. Arquivos consultados entre agosto e setembro de 2011.

Outra possível representação para o Santo, após um período de popularização de sua devoção, passado o século XVIII, é aquela em que aparece com o atributo de uma viola, pois, conforme a tradição, onde o Santo é festejado, este era violeiro e padroeiro das “moças casaduras”, dos noivos distantes e das doenças do estomago, levando aos crentes prometer dançar com a imagem em sua festa consagrada no dia 28 de janeiro.²²²

Pelas características da imagem ora em análise não conseguimos atestar esta fidelidade à tradicional iconografia do Santo. Contudo, em nossa pesquisa, resgatamos a tradição e legenda de São Domingos de Gusmão.

²²¹ LIMA, M. de (frei) – Agiológio Dominico, Tomo I. Lisboa, Oficina de António Pedrozo Galram, 1709. Pág.91. (Grifo nosso).

²²² Conforme MEGALE, N. B. O livro de ouro dos santos: vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. Pág 114.

São Domingos, fundador da Ordem dos irmãos predadores ou dominicanos, nasceu em 1170 em Calahorra, La Rioja, Espanha. Passou grande parte da vida entre a França e a Itália, pregando a verdade da fé. Em 1216 obteve do Papa Honório III autorização para fundar a Ordem dos Pregadores. Morreu em Bolonha, em 1221, para onde se dirigira com o propósito de presidir ao Capítulo Geral da Ordem. Foi canonizado em 1234 pelo papa Gregório IX²²³. Sua lenda, bastante compósita, vai buscar episódios nas vidas de São Francisco e de São Bernardo. A aparição da Virgem do Rosário ao Santo parece ter sido forjada mais tardiamente pelo dominicano bretão Alain de la Roche, nos fins do século XV, momento em que esta devoção mariana se desenvolve.²²⁴

O nascimento de São Domingos é pressagiado. Sua mãe, a beata Joana, orando junto à sepultura de São Domingos de Silos, recebe deste a informação que terá um filho a que deverá chamar Domingos. Depois, em sonhos, vê-se dando a luz a uma criança nascida com uma estrela na fronte e abaixo de um emblema de figura canina, de cor preta e branca, sustentando na boca uma tocha iluminada. A visão significava que Domingos estava destinado a ser um cão de guarda da fé ameaçada pelos movimentos heréticos que se alastravam na Europa do seu tempo.²²⁵ Este mito, originado possivelmente pelo jogo de palavras sobre Dominicano (Domini Canus, o Cão do Senhor), vai encontrar reflexo na iconografia do santo e também no brasão da Ordem.

São Domingos enverga geralmente túnica branca e manto negro, indumentária adotada pela ordem dominicana. Pode ser representado imberbe ou barbado. Diversos atributos englobam a sua imagem. O livro e o ramo de açucenas são bastante recorrentes. Como atributos específicos, pode apresentar uma estrela vermelha na fronte, um cão preto e branco com uma tocha, e, a partir do final da Idade Média, o rosário. Seu dia consagrado pela Igreja Católica é 8 de agosto.

Na América portuguesa não vamos encontrar registros de existência da Ordem Regular Dominicana, que somente se instalou no Brasil no segundo quartel do século XIX²²⁶.

²²³ Conforme MEGALE, N. B. Op. Cit. 2003. Pág 96.

²²⁴ Conforme REAU, L. Op. Cit. 1997. Pág.394.

²²⁵ Idem.

²²⁶ Conforme: BETHENCOURT, F. e CHAUDHURI, K. N. História da expansão portuguesa: O Brasil na balança do Império, 1697-1808. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998. Pág. 358

No entanto o culto a Nossa Senhora do Rosário, bastante impregnado na América portuguesa, e presente na irmandade de mesma devoção na Villa de Itaborahy, pode, provavelmente, explicar a existência de uma devoção auxiliar ao Santo no programa iconográfico desta igreja. Assim julgamos natural que houvesse uma imagem de São Domingos Gusmão na Matriz e que esta tenha chegado aos dias de hoje, como a que divisamos na Capela mor daquela igreja.

A imagem que ora identificamos como São Domingos Gusmão, pertencente ao acervo da Matriz de São João de Itaboraí, está configurada em uma escultura de vulto inteiro, em madeira policromada de tamanho médio, medindo 0,89m de altura, 0,37m de largura, e 0,34 m de profundidade. Sua concepção pode ser tanto para uma localização de devoção auxiliar, em um retábulo de três temas, quanto um Orago de retábulo, devido a sua escala e proporção. Sua possível datação está situada entre o final do século XVII, pouco provável para este conjunto em São João de Itaboraí, e a primeira metade do século XVIII, mais apropriado para este conjunto em Itaboraí.

Cabe destacar que esta imagem, como descreveremos a seguir, pode estar associada ao São Francisco de Assis anteriormente apresentado, em se tratando de técnica, dimensões, estilo e demais características. Possivelmente integraram uma só encomenda e são objetos de mesma fatura, assim como afins em tempo e espaço.



Ilustração 129 - São Domingos de Gusmão. Século XVIII – Devoção auxiliar no Retábulo mor. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Conforme sua iconografia, São Domingos de Gusmão se apresenta trajando o hábito bicolor de sua Ordem. Túnica branca e *mozeta* (manto) negro cores atreladas à pureza e a austeridade. O santo apresenta grande tonsura rodeada por uma “coroa” de cabelos negros em mechas bem ritmadas e demarcadas, com tratamento estilístico similar ao visto no São Francisco anteriormente analisado. Nesta imagem, ora em análise, o Santo se apresenta imberbe o que é natural sendo esta solução tão recorrente como a versão de barba. Nesta escultura o Santo se apresenta sem nenhum de seus atributos específico tais como o cão com a tocha ou a estrela vermelha na fronte. A ausência da estrela na fronte pode ser resultado das repinturas inadequadas ao longo dos tempos conforme observamos neste exemplar. Na mão esquerda o Santo segura um livro, neste caso fechado, que os fundadores de Ordens costumam apresentar, ainda que São Domingos de Gusmão, ao contrário de São Francisco, não tenha composto uma regra para a sua Ordem, pois seguiu a de Santo Agostinho.²²⁷



Ilustração 130 - São Domingos de Gusmão. Século XVIII – Pormenor do atributo do livro. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A imagem se apresenta em *contrapposto* frontal com leve torção para o lado direito demarcando, de alguma forma, a natureza barroca da composição. A mão direita se dirige ao fiel e ao mesmo tempo empunha a cruz servindo de elemento de aproximação, em primeiro plano, junto ao crente. Desde o pé esquerdo, voltado para fora, passando pelo manto negro, as linhas da composição se contorcem em curvas cordiais definindo uma boa composição de equilíbrio e forças atuantes levando ao crente a percepção do simbolismo contido na postura dominicana.

²²⁷ Idem MEGALE, N. B. Op. Cit. 2003. Pág 96.



Ilustração 131 - São Domingos de Gusmão. Século XVIII – Linhas de força principais da composição. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Sua expressão apresenta traços clássicos e compleição pacífica, com olhar direcionado ao horizonte. A mão direita segura uma cruz, que tradicionalmente seria a cruz de dois braços, dita cruz patriarcal; no entanto este atributo, em São João de Itaboraí, pode não ser o primitivo elemento que acompanhava esta imagem. Sua expressão é valorizada ainda pelo olhar distante, reflexivo, o que proporciona percepção de intenso sentimento pelo crente. Todo o conjunto encontra-se completamente comprometido pelas repinturas sem critério. Seus pés se apresentam calçados deixando-se entrever sob a barra da túnica de amplo caimento. Não é possível afirmar que a imagem possua olhos de vidro, porquanto estes estão cobertos de espessa camada de tinta, no entanto, pela solução de entalhe das pálpebras, não seria improvável esta solução. Sua base é característica de um *podium* quadrado com seus vértices chanfrados com duplo embasamento demarcado por meia cana.



Ilustrações 132 e 133 - São Domingos de Gusmão. Século XVIII – Pormenores do semblante e do caimento do hábito. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia algo invulgar no período referenciado. A imagem de São Domingos de Gusmão do acervo da Matriz de Itaboraí apresenta familiaridade com outros poucos exemplares encontrados em acervos do Rio de Janeiro; no entanto, de épocas distintas. Neste caso, a leitura estética que fazemos é de uma obra fundamentada na tradição da escola portuguesa de escultura do século XVIII.



Ilustrações 134 e 135 – São Domingos de Gusmão nos acervos da Capela Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Cabo Frio (Século XVII) e Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Angra dos Reis. (Século XVIII). Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Escultura Policromada;
- TÍTULO: Devotado como São Gonçalo do Amarante (Identificado pela pesquisa como São Domingos de Gusmão);
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: 1ª metade do século XVIII;
- DIMENSÕES: Alt.: 0,89m/ Larg.: 0,37m/ Prof.: 0,34m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.4. Bom Jesus da Cana Verde - *Ecce Homo*

As representações do Cristo com caráter narrativo, tais como: Cristo da coluna ou Cristo atado à coluna, Cristo escarnecido, Senhor da pedra fria, o Cristo da paciência, Senhor dos passos, Senhor morto e, entre estes, o Senhor da Cana Verde ou Bom Jesus da Cana Verde, dito *Ecce Homo*, integram os representativos capítulos da iconografia da Paixão de Cristo. Tal expressão corresponde à citação do Novo Testamento: “Saiu, pois, Jesus trazendo a coroa de espinhos e o manto de púrpura. E [Pilatos] disse-lhes: Eis, aqui, o Homem (*Ecce Homo*) [...]”. (João 19:5).

Na América portuguesa dos séculos XVII e XVIII, portanto pós Concílio de Trento, era recorrente o destaque que os crentes davam às devoções ligadas à Paixão de Cristo, as Via Sacras, os Calvários, as procissões do encontro e do enterro²²⁸; em contraponto às outras devoções, representativas do Senhor vivo ou ressuscitado, que não possuíam tanto destaque. A esse fato são dadas, normalmente, explicações de cunho psicológico: o povo sofredor identifica-se mais com o Cristo padecente, com a Senhora das Dores, do que com o Cristo ressuscitado e vencedor. Deve-se notar que a devoção à Paixão de Cristo está solidamente apoiada na mais autêntica tradição latino-americana. Com efeito, como diz o teólogo da

²²⁸ Conforme o sacramento da penitência no Concílio tridentino sessão XIV, Can. I ao XV. Em: El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento: agrégase el texto latino corregido segun la edicion auténtica de Roma, publicada en 1564. Editora impr. y libr. de Antonio Sierra, 1848. Pág.136-140..

libertação Segundo Galilea, a espiritualidade latino-americana tem suas raízes nos místicos espanhóis do séc. XVI (Sta. Teresa d'Ávila, S. João da Cruz e Sto. Inácio de Loyola) e no movimento espiritual iniciado por eles. Nesta espiritualidade tem grande destaque a devoção à santa humanidade de nosso Senhor Jesus Cristo, que aparece com mais evidência nos momentos de sua maior fragilidade: o presépio e o Calvário.²²⁹

A devoção ao Bom Jesus da Cana Verde representa o momento em que Cristo, antes da Paixão é vítima de açoites, zombarias sendo coroado de espinhos. Os soldados para ridicularizá-lo, colocam um caniço verde em suas mãos, como se fosse um cetro. Por isso, nas aflições, os romeiros recorrem a Jesus, vendo nele o homem das dores, identificado com todo o sofrimento humano.

Celebrado no dia 6 de agosto, o Senhor Bom Jesus da Cana Verde remonta aos tempos antigos da igreja do oriente. É o dia em que a Igreja Católica celebra a Transfiguração do Senhor no Monte Tabor, para comemorar a manifestação da Glória Divina, narrada no evangelho de São Mateus (cap. 17:1:9). Pela tradição, esta festa se originou entre os séculos IV ou V nas igrejas orientais e foi adotada lentamente pela igreja latina, não sendo mencionada antes de 850 d.C. Foi introduzida oficialmente no calendário geral da Igreja latina pelo Papa Calisto III, em 6 de agosto de 1457.²³⁰

No Brasil, o Bom Jesus da Cana Verde é padroeiro de muitas cidades. Sua festa recebe nomes diversos e são várias as invocações: Santíssimo Salvador na cidade de Campos dos Goytacazes, estado do Rio de Janeiro; Transfiguração do Senhor na Catedral Basílica de São Salvador na Bahia; Bom Jesus da Lapa na cidade do mesmo nome também na Bahia; São Salvador do Mundo na Catedral Sé de Olinda, Pernambuco; Bom Jesus do Bonfim e Bom Jesus de Matosinhos em algumas cidades do interior de Minas Gerais; Bom Jesus de Tremembé e Bom Jesus de Pirapora no interior de São Paulo; entre outras.

A devoção ao Senhor Bom Jesus da Cana Verde não se caracteriza como uma devoção primitiva na Matriz de Itaboraí, pois como já visto anteriormente, não havia este registro histórico a partir da narrativa de Monsenhor Pizarro no século XVIII. Da mesma forma o programa iconográfico da Matriz no século XX, através da pesquisa iconográfica efetuada, não apresenta esta devoção, claramente, em suas frentes.

²²⁹ Conforme GALILEA, S. As raízes da espiritualidade latino-americana. São Paulo: Paulinas, 1986. Pág.70-71.

²³⁰ Conforme FALCÃO, M. F. (Dom). Enciclopédia Católica Popular. Beja: Ed. Paulinas. 2004 Pág.443.



Ilustração 136 – Senhor Bom Jesus da Cana Verde. Século XVIII-XIX. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Segundo Nancy Rabelo, o Senhor Bom Jesus da Cana Verde, ora em análise, que integra o conjunto de imagens de vestir da referida Matriz, provém da Igreja do Bonfim, do século XIX.²³¹ (localizada a 350m da Matriz). Segundo esta autora ainda:

Por ocasião das Visitas Pastorais de 1794/95 do Cônego Pizarro não havia sequer uma irmandade do Senhor do Bonfim dentre as que enumera. É bem provável que esta tenha se instituído no período cafeeiro que se seguiu ao ciclo do açúcar, quando entre 1830 e 1870 Itaboraí conheceu o auge de sua prosperidade. Tendo sido elevada à vila em 1833, seu território passou a produzir café nos primeiros decênios dos oitocentos sem abortar os congêneres do açúcar, como melado, açúcar e cachaça, além de ser ponto de passagem e conexão entre a Baía de Guanabara e o interior. Neste período a Igreja do Bonfim deve ter sido instituída, e com elas as suas imagens que hoje estão na matriz.²³²

A imagem do Senhor Bom Jesus da Cana Verde em São João de Itaboraí está configurada em uma escultura de vulto inteiro, em madeira policromada, de tamanho quase natural, medindo 1,42 m de altura, 0,41 m de largura, e 0,48 m de profundidade. Sua concepção para uma localização em retábulo é notável pela escala adequada ao espaço.

²³¹ Em: RABELO, N. R. M. Op. Cit. 2009. Pág 224.

²³² Idem Op. Cit.

A imagem se apresenta segurando um “caniço” e coberta, caracteristicamente, com um manto vermelho do tipo para as imagens de vestir. Esta iconografia geral se difundiu no século XV, ao final da idade média, onde o clâmide (manto) vermelho e o cetro de cana, nas mãos atadas configura uma imagem vulgar de um rei carnavalesco (Momo) da antiguidade²³³. A figuração do Cristo apresenta cabelos e barba negra, tendo acima uma “coroa” de espinhos de metal oxidado, solução adaptada à situação haja vista não se ajustar plenamente ao formato da escultura. Seu pé esquerdo avança em relação ao direito, dando a impressão de movimento avante e deposição do peso do corpo para esta direção. Curiosamente a imagem possui a talha dos pés em separado, estando cada um desses apoiados sob uma base própria de pouco mais de 0,10m.



Ilustrações 137 e 138 – Senhor Bom Jesus da Cana Verde. Século XVIII-XIX. Compleição facial e pormenor das mãos. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Apresentando características de fatura popular, esta imagem não apresenta o mesmo padrão de qualidade observado nas demais. Segundo Nancy Rabelo, esta imagem deve datar dos primeiros decênios dos oitocentos.²³⁴

Nesta imagem o Bom Jesus apresenta traços oblíquos, compleição torturada, com olhar distante. Sua expressão é valorizada pelos olhos grandes, o que proporciona percepção enternecida pelo crente. Sua volumetria apresenta grande desproporção nas mãos,

²³³ Conforme REAU, L. Iconografia del Arte Cristiano. Iconografía de La Biblia, Nuevo Testamento. Barcelona, Ediciones del Serbal. 2008. Pág.479.

²³⁴ Ibidem.

caracterizando uma fatura vernácula à esta imagem. Usa um perizônio em cor próxima ao tom da pele e as manchas de sangue são intensas e caracterizam-se por um espalhamento aleatório.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia popular identificada em outras imagens encontradas em outros acervos do Rio de Janeiro. Podemos apontar duas imagens de Santo Antônio (século XIX), uma na Igreja de São Benedito e outra na igreja de São Francisco de Assis, ambas em Campos dos Goytacazes; todas fundamentadas em trabalhos de apelo popular e pouca erudição na composição e trato das proporções.



Ilustrações 139 e 140 – São Antônio nos acervos da Igreja de São Benedito e da Igreja de São Francisco de Assis. Século XIX. Campos dos Goytacazes. Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em <<http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 05/12/2011.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Escultura Policromada;
- TÍTULO: Senhor Bom Jesus da Cana Verde - *Ecce Homo*;
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: 1^{os} decênios do século XIX;
- DIMENSÕES: Alt.: 1,42m/ Larg.: 0,41m/ Prof.: 0,48m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;

- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.5. Nossa Senhora das Dores - *Mater Dolorosa*

Desde o século XVI, o exponencial incremento na devoção mariana, seguido de uma multiplicação de suas evocações, surge como decorrência do Concílio de Trento onde se renovou a afirmação da liceidade do culto das imagens de "Cristo, da Virgem Mãe de Deus e dos outros santos" com a veneração (*Hiperdulia*) de Maria.²³⁵

O ciclo mariológico se refere às representações de Maria, que passa de “Santa Maria” à “Nossa Senhora” como reflexo da devoção paralela entre o Cristo e a Virgem. William Christian nos fala da fusão mariana e cristocêntrica que levou aos devotos estabelecer este paralelismo na figura do Senhor e da Senhora em múltiplas invocações, tais como Senhor e Senhora da Agonia, da Piedade, do Desterro, das Dores, das Almas entre outros.²³⁶

De grande repercussão na América portuguesa²³⁷ viria ser a devoção a Nossa Senhora das Dores que, no âmbito do ciclo da Paixão, enseja, no crente, reflexões profundas sobre a obra redentora do Cristo e a co-participação (compadecimento) de Maria na mesma. O dia consagrado pela Igreja Católica ao culto de Nossa Senhora das Dores é o dia 15 de setembro.

²³⁵ Ver: El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento: agrégase el texto latino corregido segun la edicion auténtica de Roma, publicada en 1564. Editora impr. y libr. de Antonio Sierra, 1848. Pág.285-286.

²³⁶ CHRISTIAN, William A. — De los Santos a Maria, Temas de Anthropologia española, Madrid: Ed. Akal, 1976. Pág 70.

²³⁷ Conforme Augusto de Lima Jr., o culto a Nossa Senhora das Dores remonta à congregação dos Servos de Nossa Senhora das Dores (Servitas) posteriormente transformada em Irmandade de Nossa Senhora das Dores e Calvário, ao se consolidar por todo o reino. Em LIMA JR., A. de. História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações. Belo Horizonte: PUC MG. 2008. Pág.129.



Ilustração 141 - Nossa Senhora das Dores. Século XVIII – Imagem de procissão ou devoção auxiliar no retábulo do Senhor Bom Jesus da Cana Verde. Foto de Jorge Astorga. Acervo Pessoal - 2008.

Para tornar mais sensível o compadecimento da Virgem, em sua iconografia tradicional simbolizaram-na com uma espada atravessando o peito (coração). A origem desta representação está na profecia de Simeão que anuncia a Virgem, durante a apresentação de Jesus no templo, “*Tuam animam pertransibit doloris gladius*” Lucas 2:35. (uma espada de dor traspassará tua alma). Segundo Réau, a passagem de uma espada à sete espadas explicarse-ia, por contaminação, com as *Septem tristitiae* (sete dores) da Virgem²³⁸. As Sete Dores são:

1. A profecia de Simeão;
2. A Fuga ao Egito;
3. A perda do Menino Jesus, reencontrado no Templo;
4. Cristo carregando a Cruz;
5. A Crucificação;
6. A descida da cruz;
7. O enterro;

Assim, das sete dores da Virgem, três estão relacionadas à infância e quatro à paixão de Cristo. No âmbito de uma leitura semântica destas informações iconográficas podemos destacar o uso do gládio (*gladius*) como flor simbólica de Nossa Senhora²³⁹ e as variações da equação $3 + 4 = 7$ onde o simbolismo numérico indica 7 como um número de perfeição

²³⁸ Conforme REAU, L. Op. Cit. 2008. Pág.117.

²³⁹ Idem.

onde as parcelas 3 (ímpar; triângulo; totalidade) tomam o simbolismo do masculino e 4 (par; quadrado; o cosmos) do feminino.²⁴⁰

A imagem de Nossa Senhora das Dores no acervo da Matriz de Itaboraí está configurada em uma escultura de roca, em madeira policromada, de tamanho próximo ao natural, medindo 1,28 m de altura, 0,47 m de largura, e 0,43 m de profundidade. Sua concepção, por se tratar de imagem de roca, é adequada para uma utilização em andores de procissão, no entanto, devido à perfeição dos traços do rosto e mãos, proporção final da peça e acabamento *faux marbre* no pedestal da peça, acreditamos que também possa ter sido concebida como imagem para veneração em retábulos.



Ilustração 142 - Nossa Senhora das Dores. Século XVIII. Imagem de roca. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A imagem de Nossa Senhora das Dores possui os braços articulados, como convém às imagens deste tipo, para o melhor posicionamento das mãos, que ficam aparentes sob a túnica de cetim roxo utilizada na atualidade. A escultura é calva com a superfície da cabeça pintada em cor de sépia. Uma peruca de padrão comercial, de cabelos curtos, é utilizada como acessório para ornamentação da Virgem. A imagem fica arrumada com as mãos postas sobre o peito, segurando a espada, seu atributo específico, que transpassa seu coração, deixando entrever o punho da peça, aparentemente em prata e de bom acabamento; possivelmente um

²⁴⁰ Conforme VALDÉS, Ariel Álvarez - Que sabemos da Bíblia? - III. Apelação: Paulus, 1998. Pág. 8.

acessório antigo e resguardado no acervo da Matriz. Seu corpo é conformado pela armação de ripas, curiosamente em número de sete, que se estruturam sobre um *podium* de base quadrada com cantos chanfrados e acabamento, como dito anteriormente *faux marbre, rosso alicante*. No rosto as lágrimas de resina vegetal completam o conjunto de requintado entalhe para localização dos olhos de vidro.



Ilustrações 143 e 144 - Nossa Senhora das Dores. Século XVIII. Imagem de roca. Pormenor do rosto e mãos postas sobre a espada. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008 e Nancy Rabelo. Acervo pessoal - 2006.

Citando mais uma vez Nancy Rabelo:

Como é comum entre as imagens femininas do século XVIII, a representação anatômica é parcimoniosa, não existindo neste caso analisado, a menor alusão a seios. No entanto, a ênfase expressional é típica do período, pois a escultura é impressionante quanto à tristeza e comiseração de que está imbuída. [...]. Vale observar a extrema graça das mãos, cujos dedos delicados, em disposição elegante, são retóricos da nobre dignidade e delicadeza de espírito daquela que ali é representada.²⁴¹

Não obstante o lastimável estado de conservação desta imagem, podemos arriscar uma leitura de sua policromia no rosto sendo original da peça, que apresenta soluções diferenciadas no corpo de armação, inclusive com enxertos de ripas novas no conjunto. Diversas lacunas marcam o conjunto, sendo as mais notáveis as articulações dos braços, o polegar e o indicador da mão esquerda e a articulação do pescoço, preso com fita adesiva marrom. No rosto, a ponta do nariz, e parte da orelha direita se encontram lascadas e com perda de suporte.

²⁴¹ Em: RABELO, N. R. M. Op. Cit. 2009. Pág 226.



Ilustrações 145, 146 e 147 - Nossa Senhora das Dores. Século XVIII. Imagem de roca. Pormenores do estado de conservação. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia recorrente, no período referenciado. A Nossa Senhora das Dores da Matriz de Itaboraí guarda familiaridade com os modelos de inspiração portuguesa do século XVIII visíveis nas Igrejas: Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba em Magé, Ordem Terceira do Carmo de Angra dos Reis, Catedral do Santíssimo Salvador em Campos dos Goytacazes, Capela Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Cabo Frio.



Ilustrações 148, 149, 150 e 151 – Nossa Senhora das Dores nos acervos das igrejas de Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba em Magé, Ordem Terceira do Carmo de Angra dos Reis, Catedral do Santíssimo Salvador em Campos dos Goytacazes, Capela Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Cabo Frio. Fotos de Flávio Santos de Paula (Angra) e Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em <<http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 05/12/2011.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Imagem de Roca, rosto e mãos policromados;
- TÍTULO: Nossa Senhora das Dores;
- AUTOR: Dado desconhecido;

- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: século XVIII;
- DIMENSÕES: Alt.: 1,28m/ Larg.: 0,47m/ Prof.: 0,43m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.6. Sant`Anna Mestra

Conforme anteriormente apresentado, o culto a Virgem Maria apresentou um grande incremento após o Concílio de Trento, no entanto a Mariologia passou desde a Idade Média a desenvolver os temas da vida de Maria.

Os evangelhos canônicos não apresentam nada acerca do nascimento, assim como dos primeiros anos da Virgem Maria. Até o episódio da Anunciação não registrava sequer o nome de seus pais. Através dos evangelhos apócrifos, gradativamente, estas lacunas foram sendo preenchidas e satisfazendo a curiosidade do crente. Os relatos advindos de tais evangelhos tiveram na idade média, notadamente o século XIII, grande popularidade. A *Legenda Dourada* de Santiago de Vorágine é um dos que auxiliaram na consolidação ao culto tardio de Sant`Anna.²⁴²

De forma bastante simplificada podemos resumir a história de Sant`Anna nos seguintes termos; depois de vinte anos de matrimônio com Joaquim, Anna não havia sido contemplada com descendência. Entre os judeus a esterilidade era considerada uma maldição divina; levando a Joaquim a ter sua oferta, dedicada ao templo, recusada pelo sumo sacerdote. Em seguida houve a aparição de Gabriel, o Arcanjo, anunciando para Anna e depois para Joaquim o nascimento de uma criança. Quando se encontraram em Jerusalém, sob a Porta Dourada da cidade; do beijo que trocaram com alegria viriam conceber a Virgem Imaculada.

Segundo Maria Beatriz de Mello e Souza, o tema de Maria “inspirou a primeira manifestação conhecida da devoção a Sant`Anna no Brasil. Trata-se do primeiro poema escrito na América portuguesa, obra-prima de José de Anchieta”: Poema da Bem-Aventurada Virgem Maria, Mãe de Deus. Segundo a autora, fundamentada em José de Anchieta, “os papéis mais importantes

²⁴² Conforme REAU, L. Op. Cit. 2008. Pág.163.

de Sant'Anna foram a concepção de Maria, sua educação e sua preparação ao voto de virgindade, ao ser consagrada no Templo.” Complementa ainda que o poema “manuscrito em latim dificilmente poderia ser divulgado entre os leigos. As artes visuais iriam se encarregar da criação de imagens que fossem eloqüentes em sociedades majoritariamente analfabetas, como as da América portuguesa.”²⁴³

Segundo Reau, inúmeras podem ser as representações das cenas da iconografia de Sant'Anna. Entre elas o autor destaca: A oferenda de Joaquim recusada, Joaquim entre os pastores, A anunciação a Joaquim, A anunciação à Sant'Anna, O encontro na Porta Dourada de Jerusalém e A aceitação da oferenda.²⁴⁴

De fato as imagens mais habituais que conhecemos de Sant'Anna são, na verdade, representações relacionadas à iconografia da vida da Virgem – A educação de Maria – cujos episódios são tratados pelos evangelhos apócrifos.²⁴⁵ Na arte barroca dos séculos XVII e XVIII da América portuguesa são recorrentes as representações de Sant'Anna Guia e Sant'Anna Mestre onde vemos sempre Maria como uma menina em idade para o aprendizado das questões religiosas e morais.²⁴⁶

No dizer de Reau, este tema tardio, surgido em finais da idade média, se fez popular a partir do século XVI e se explica devido ao progresso do culto a Sant'Anna a quem a devoção popular se empenhou em atribuir o papel de educadora da Virgem. Nesta iconografia regular Sant'Anna aparece representada de pé ou sentada (mais comum)²⁴⁷ com um livro, convertido desde então ao seu atributo específico, e Maria como uma menina em idade das primeiras letras a soletrar a Bíblia. Reau nos instiga ainda à reflexão quanto ao anacronismo do atributo do livro, uma vez que rolos de pergaminho, assemelhados à Torá, estariam mais de acordo.²⁴⁸

A imagem de Sant'Anna no acervo da Matriz de Itaboraí está configurada em uma escultura de vulto inteiro, em madeira policromada e dourada, de tamanho médio, medindo 0,69m de altura, 0,395m de largura, e 0,36m de profundidade. Sua concepção está mais pautada para

²⁴³ Conforme MELLO E SOUZA, M. B. Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Santa'Anna. Em: Topoi. Rio de Janeiro. 2002. Pág. 234.

²⁴⁴ Conforme REAU, L. Op. Cit. 2008. Pág.164-168.

²⁴⁵ Idem. Pág. 170.

²⁴⁶ Conforme MELLO E SOUZA, M. B. Op. Cit. 2002. Pág. 240.

²⁴⁷ Das 27 (vinte e sete) imagens pesquisadas e constantes do Inventário de Arte Sacra Fluminense elaborado pelo Inepac em 2010, podemos contabilizar 19 (dezenove) imagens de Sant'Anna sentada em seu trono e apenas 8 (oito) em que a imagem, de pé, guia a Virgem Maria.

²⁴⁸ Conforme REAU, L. Op. Cit. 2008. Pág.177.

uma localização como Orago de retábulo, devido a sua escala e proporção. Sua possível datação está situada entre a segunda metade do século XVIII, pouco provável para este conjunto em São João de Itaboraí, e o final do mesmo século, mais apropriado para este contexto em que se encontra.



Ilustração 152 – Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Imagem de Orago ou devoção auxiliar em retábulo da matriz de São João de Itaboraí. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Conforme observamos anteriormente, a iconografia de Sant`Anna, no período barroco, apresenta dois momentos marcantes na história da arte. Seu atributo mais específico, o livro, converge para o mesmo significado fundamental, A educação. Mas o que era objeto da educação de Maria? Mello e Souza nos fala de como era rara esta informação na iconografia proveniente de esculturas e gravuras²⁴⁹. Curiosamente a imagem, ora em análise, nos apresenta claramente a indicação das palavras: *Fiat voluntas tuam e Deo Gratias*, (Seja feita a Vossa vontade e Graças a Deus) escritas sobre as páginas do livro. Não obstante o anacronismo histórico, o livro, peça solta da escultura, felizmente, ainda remanesce no conjunto.

²⁴⁹ Conforme MELLO E SOUZA, M. B.Op. Cit. 2002. Pág. 242.



Ilustração 153 – Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Pormenor de visualização do livro, atributo específico.
Fotos de Nancy Rabelo. Acervo pessoal - 2006.

Outro elemento de análise na representação da forma nesta imagem de Sant`Anna, integrante do acervo da Matriz de Itaboraí, é a forma do trono que confere peculiaridades nas diferentes representações de Sant`Anna, servindo, por vezes, como elemento de atribuição de datas e períodos de criação, considerando os estilos do espaldar e a trajetória histórica do mobiliário e seus estilos de época.²⁵⁰

A imagem ora em análise apresenta uma das soluções mais recorrentes no século XVIII. No dizer de Angela Brandão:

As representações da Santa Mestra sentada mantiveram, no século XVIII, a utilização do trono como miniatura de uma cadeira, geralmente de braços, de espaldar alto e recortado, pintada de vermelho com as bordas douradas. Mas não foi esta a única forma de miniaturizar o móvel de assento, ocupado por Santana, utilizada pelos escultores no XVIII brasileiro.²⁵¹

Sant'Anna está sentada, em posição frontal, com a cabeça erguida e o olhar direcionado para frente. Nossa Senhora menina está em pé, à direita da mãe, de perfil, com o corpo projetado para frente e o olhar dirigido para baixo. Ambas posicionam as mãos em direção ao livro que, solto da escultura, fica aberto sobre o colo de Sant'Anna, que envolve a filha com o braço direito.

²⁵⁰ Ver: BRANDÃO, A. Santana Mestra e seu trono em miniatura. Em: Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA. 2010.

²⁵¹ BRANDÃO, A. Op. Cit. 2010. Pág. 603.

Os panejamentos são movimentados, destacando-se a lateral esquerda do manto de Sant'Anna, com traços acentuadamente sinuosos. Entre a linha de base e o colo da Santa, linhas cordiais se formam dando base à composição. O cabelo da Virgem é arrumado no alto e atrás da cabeça com uma mecha pendente na altura dos ombros. Nancy Rabelo nos fala deste tipo de “toucado” e sua afinidade com a iconografia Carmelita para a representação da Virgem quando menina.²⁵² O cabelo da Santa está arrumado na lateral da face e se deixa entrever pelos lados do véu.



Ilustração 154 - Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Linhas de força principais da composição. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A cadeira tem espaldar alto, com remate superior resolvido em recortes curvos, tendo ao centro concha vazada e estilizada. Ainda no espaldar vislumbramos uma mescla de estilos de transição entre o gosto Dom João V e o Dom José I com remates pendentes nas laterais de formas fitomórficas. A almofada do encosto é pintada de vermelho, e os frisos e ornatos são dourados. A base é retangular, com curvatura nas extremidades.

²⁵² Em: RABELO, N. R. M. Op. Cit. 2009. Pág 129.



Ilustração 155 – Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Pormenor do espaldar da cadeira. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A policromia é competente e adequada ao período o qual referenciamos, apesar das sujidades e perdas pontuais do substrato que se confundem com as *patines* naturais. O estofamento das vestes da Santa e da Virgem apresenta *sgraffito* mas sem nenhuma especialidade neste fazer. Na carnação, em ambas as personagens, pode-se reconhecer um carácter primitivo da pintura não sendo detectável traço de repinturas inadequadas.

A devoção a esta Santa na América portuguesa adquire especial relevo quando em 1760 Sant`Anna é conclamada padroeira do bispado do Rio de Janeiro em conjunto com São Sebastião conforme o relato deixado por Monsenhor Pizarro.

Tendo a Clerazia do Bispado escolhido a Santa Anna para sua Protectora, supplicou em seu nome, e do seu cabido à Santa Sede Apostólica a graça de se rezar d'esta Matrona insigne com Rito Clássico, e Oitavario no Bispado Fluminense; e conseguindo de Clemente XIII. o Breve datado a 20 de Janeiro de 1759 , em Edital de 9 ou 19 de Maio do anno seguinte declarou a mesma Santa por Segunda Padroeira principal da Cidade, e Diecese, que como tal entrou à ser proferida, depois de S. Sebastião, nos Suffragios communs dos Santos, que se recitam em dias não duples. Para sua festividade, celebrada annualmente na Igreja Cathedral, concorreu

sempre com generosidade notável, e à exemplo seu centribuiu a Clerezia com vantajosas esmolos.²⁵³

Com a reforma pedagógica e a instituição de professores régios, seguida da expulsão dos Jesuítas em um período imediatamente anterior, é compreensível a proliferação de imagens de Sant`Anna em oratórios, retábulos de irmandades, capelas e igrejas fluminenses uma vez que esta devoção sempre permeou os ideais da educação como nos diz Mello e Souza na 3ª parte - “A Santa do Livro” - de seu supracitado artigo²⁵⁴.

Em São João de Itaborahy seria razoável considerarmos o reflexo dessa devoção, uma vez que no período em referência, a vila experimentava excepcional crescimento. Da mesma forma, considerando a possível feição Carmelita identificada na obra, a partir do exposto por Nancy Rabelo, podemos associar a existência desta imagem a partir de alguma irmandade ou ordem próxima, visto que no relato das Visitas Pastorais, Monsenhor Pizarro não cita especificamente a existência desta devoção na Matriz. Mais tarde, no século XX, a partir da pesquisa iconográfica efetuada, esta imagem surgirá como devoção auxiliar no retábulo de São Miguel.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia algo invulgar no período referenciado. A Sant`Anna da Matriz de Itaboraí não guarda familiaridade com outros modelos do século XVIII, visíveis nos acervos de arte sacra do Rio de Janeiro, ainda que possamos comparar detalhes isolados como o “toucado” do cabelo da Virgem Maria ou o espaldar alto do trono da santa.

²⁵³ Ver ARAÚJO, J. de S. A. P. (Monsenhor). Memórias históricas do Rio de Janeiro e das provincias annexas a jurisdicção do vice-rei do estado do Brasil dedicadas a el Rei nosso senhor D. João VI. Tomo V. Rio de Janeiro: Impressão Régia. 1820. Pág.19.

²⁵⁴ Conforme MELLO E SOUZA, M. B.Op. Cit. 2002. Pág. 241.



Ilustrações 156 e 157 – Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Comparação do “toucado” do cabelo da Virgem Maria na escultura do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Desterro no Rio de Janeiro. Fotos de Flávio Santos de Paula - 2008.



Ilustrações 158 e 159 – Sant`Anna Mestra. Século XVIII – Comparação do espaldar do trono na escultura do acervo do Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis - Igreja N. S. da Lapa e Boa Morte. Fotos de Flávio Santos de Paula - 2008.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Escultura Policromada;
- TÍTULO: Sant`Anna Mestra;
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: 2ª metade do século XVIII;

- DIMENSÕES: Alt.: 0,69m/ Larg.: 0,395m/ Prof.: 0,36m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.7. Santo Antônio

Santo Antônio nasceu em Lisboa, no dia 13 de setembro de 1191, e morreu com 36 anos, dia 13 de junho de 1231, nas vizinhanças de Pádua, Itália. Por isso, é devotado na cultura luso-brasileira como Santo Antônio de Lisboa e também Santo Antônio de Pádua; um dos santos mais populares da Igreja, “o santo do mundo todo” como o chamou Leão XIII no VII centenário de seu nascimento em 1895.²⁵⁵

Filho de Martinho de Bulhões e Maria de Taveira, de famílias ilustres, recebeu o nome de Fernando no batismo. Aos 15 anos, entrou no convento da Ordem dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho, nas proximidades de Lisboa. Aí ficou dois anos e pediu para ser transferido para o mosteiro de Santa Cruz em Coimbra. Em Coimbra fez filosofia e teologia e foi ordenado padre.²⁵⁶

No verão de 1220, entrou para a Ordem dos Frades Menores, mudou seu nome para Antônio, que era o titular do convento franciscano dos Olivais, e foi mandado para Marrocos; no entanto, uma terrível enfermidade o consumiu por todo o inverno e resolveram regressá-lo para Portugal. O navio, de volta a Portugal, após grande tempestade, foi levado pelos ventos até a Itália. Antônio desembarcou na costa da Sicília e se dirigiu para Assis, onde se encontrou pela primeira vez com o irmão Francisco ao participar de um Capítulo Geral da Ordem, a 20 de maio de 1221, em Assis. Após pregar em França, passando por Montpellier, Toulouse, Puy-em-Velay e Arles, em 1227 retorna a Assis. Assim como a França, a Itália também viu Antônio pregar contra os heréticos. Desta fase em sua vida são narrados muitos milagres que ajudaram na conversão ao poder de Deus.²⁵⁷

²⁵⁵ GASPAR, E. D. (org.) Santo Antonio para todos os fins. Vida, milagres, orações e simpatias. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2002. Pág.18.

²⁵⁶ Idem. Pág. 8.

²⁵⁷ Idem. Pág. 13.

Em 1228 Antônio chega a Pádua pela primeira vez. Seus sermões neste lugar adquiriram uma grande dimensão que multidões foram atraídas por aquele frade que lhes acenava com o amor de Deus. Por essa época Antônio já era tido pelo povo como um santo.²⁵⁸

Em 1230 desliga-se do posto de provincial da Ordem e em 1231, após os sermões da Quaresma, retirou-se para o eremitério de San Paolo, próximo a Pádua. No dia 13 de junho daquele mesmo ano veio a falecer aos 36 anos.²⁵⁹

Sua fama de santo o levou a canonização pela Igreja Católica pouco tempo depois de falecer, distinguindo-se como teólogo, místico, asceta e, sobretudo, como notável orador e grande taumaturgo. Santo Antônio é também considerado como um dos intelectuais mais notáveis do período pré-universitário em Portugal. Possuidor de grande cultura, as referências ilustrativas que apresentava em seus sermões indicam que ele estava familiarizado com as obras de Plínio, o Velho, Cícero, Sêneca, Boécio, Galeno e Aristóteles, entre outros autores clássicos, sendo versado ainda nos diferentes aspectos das ciências profanas. Seu conhecimento o tornou uma das figuras mais respeitadas da Igreja Católica de seu tempo. Foi o primeiro Doutor da Igreja franciscano, e seu conselho era buscado pelo próprio São Francisco. São Boaventura, o segundo Doutor franciscano, dizia que ele “possuía a ciência dos anjos”.²⁶⁰

Assim como São João, Santo Antônio é devotado mês de junho; no dia 13, integrando ainda com São Pedro, dia 29, a tríade santa das festas populares. Santo Antônio é o “Santo dos Milagres”, sua taumaturgia - relação de milagres - foi iniciada em vida com uma pluralidade de graças que lhe valeram a canonização logo após sua morte. Seus milagres contam, na história da Igreja Católica, entre os mais diversificados. Podemos aqui destacar “A pregação aos peixes”, “Santo Antônio e os pássaros”, o “Milagre Eucarístico” - O milagre da mula, “A absolvição de seu pai” (livrando o pai da forca) e, aquele que seria responsável pelo seu atributo mais específico, “A aparição do menino Jesus”. Reportado nas crônicas do Santo, ocorre já ao final de sua vida e foi relatado pelo conde Tirso aos confrades de Santo Antônio somente após sua morte. Estando o santo recolhido em oração, em um quarto à casa do conde Tirso, este espregueira atitude de Frei Antônio, deparando-se então com uma cena miraculosa: a

²⁵⁸ Ibidem. Pág. 15.

²⁵⁹ Idem Ibidem. Pág. 17.

²⁶⁰ BERNARDO, L. M. Histórias da Luz e das Cores. Vol. 1. Porto: Universidade do Porto, 2005. Pág. 153-154.

Virgem Maria entregando o Menino Jesus nos braços de Antônio. Percebendo-se observado, Antônio faz o conde jurar guardar o segredo até a sua morte.²⁶¹

A devoção a Santo Antônio chegou ao Brasil trazida pelos colonizadores, acompanhados dos franciscanos. Sua primeira capela na América portuguesa foi construída em Olinda, em 1550, vindo dar origem, mais tarde, ao Convento do Carmo naquela cidade.

A devoção ao Santo no Rio de Janeiro do período colonial antecedeu ao estabelecimento da própria ordem dos franciscanos. No século XVI, existia por essas terras uma confraria sob a invocação de Santo Antônio. Embora pouco se saiba sobre esta origem, é fato que, já no final daquele século, existia uma ermida justificando os nomes pelos quais ficaram conhecidos tanto o outeiro, onde a capela se localizava, (atual morro de Santo Antônio), quanto a lagoa que existia defronte (lagoa de Santo Antônio posteriormente aterrada).

Chegados ao Rio de Janeiro em 1607, os frades franciscanos lançaram a pedra fundamental de seu convento em junho do ano seguinte. Frei Estevão dos Anjos, então guardião do convento, assim registrou a cerimônia, cujo documento consiste no mais antigo registro de uma procissão de Santo Antônio na cidade.

Em 4 de junho de 1608, véspera de “Corpus Christi”, se lançou a pedra na igreja desta Casa de Sto. Antônio do Rio de Janeiro em cima pelo Sr. Administrador Mateus da Costa Aborim e o Capitão-mor e Governador da Cidade Afonso de Albuquerque e Martim de Sá seu antecessor, e o P. Reitor do Colégio de Jesus, que então era o P. Pedro de Tolêdo, e o P. Martim Fernandes, Vigário da Sé. Levaram em uma charola a pedra, e Sto. Antônio em cima em solene procissão, e acompanhamento do povo, estando presente o Ir. Frei Leonardo de Jesus, Custódio a segunda vez que aqui veio, sendo eu Frei Estevão dos Anjos Presidente, que fiquei correndo com as obras até me suceder o Ir. Frei Antônio da Madre de Deus, confessor, em 15 de dezembro de 1612.²⁶²

No mundo português a fama de deparador, ou seja, aquele que encontra o perdido,²⁶³ abriu caminho para outras atribuições que caracterizaram o Santo. No episódio da Restauração portuguesa, Santo Antônio aparece como restaurador da liberdade, sendo consagrado como

²⁶¹ Conforme SILVEIRA, I. OFM (frei). O Santo Antônio do Povo. Em Revista Eclesiástica Brasileira. Vol. 55. Petrópolis: Ed. Vozes. 1995. Pág. 586.

²⁶² Conforme RÖWER, B. (OFM). O Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro: sua história, memória, tradições. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Pág.32.

²⁶³ Conforme VAINFAZ, R. Santo Antônio na América Portuguesa: religiosidade e política. Em: Revista USP. São Paulo, n.57.2003. Pág. 31.

guerreiro: herói nacional durante a luta pela reconquista da liberdade perdida para os espanhóis durante a União Ibérica. A partir dessa consagração, o santo passou a ser militarizado em vários lugares do Império lusitano. Na América portuguesa, tal caráter se acentuou durante os conflitos e invasões estrangeiras, em especial contra os holandeses em Pernambuco e Bahia, os espanhóis na Colônia de Sacramento e os franceses no Rio de Janeiro.

O Brasil foi o país que mais galardoou Santo Antônio, por intermédio de promoções e honorificências de classe militar. Na Bahia, ele foi Soldado, Alferes, Capitão, Sargento-Mor e Tenente-Coronel de Infantaria, com o respectivo soldo. Em São Paulo, foi Coronel. Em Goiás, Capitão. Na Paraíba e no Espírito Santo, foi Soldado. Capitão de Cavalaria, em Vila Rica-MG. Em Pernambuco, foi Tenente de Artilharia e Capitão; em Igarassu, ainda em Pernambuco, não havendo quartel na cidade, Santo Antônio foi eleito Vereador, com o título de “Protetor da Câmara”. No Rio de Janeiro, foi Soldado, Capitão, Sargento-Mor e Tenente-Coronel (“vencendo soldo, de oitenta mil réis mensais”, pago até alguns anos após à proclamação da República).

As promoções de Santo Antônio a Sargento-Mor (Major) e a Tenente-Coronel de Infantaria se deram pelos Decretos de 14 Jul 1810 e de 25 Nov 1814, expedidos por Cartas Régias, com a rubrica do Príncipe Regente D. João, futuro D. João VI.²⁶⁴

Venerado por soldados que lhe dedicam honras militares, o Santo é ainda Orago em mais de 230 povoações brasileiras.²⁶⁵

No caso específico de Itaboraí, associamos o culto a Santo Antônio como uma junção de elementos e fatores históricos e geográficos atrelados às expectativas da população de origens reinóis. Em seus epítetos, de “Martelo das Heresias” a “Santo da Restauração”: surge uma construção ideária tipicamente luso-brasileira do século XVII. Santo Antônio foi o santo que, no imaginário político da época, “reencontrara” a soberania de Portugal e recolocaria a América Portuguesa outra vez nas mãos da antiga metrópole.

²⁶⁴ Ver SANTOS, R. B. Martelo dos Hereges, Militarização e politização de Santo Antonio no Brasil. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós Graduação em História da universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF, 2006. Pág. 111-146.

²⁶⁵ Conforme MEGALE, N. B. Op. Cit. 2003. Pág 58.

Existem duas imagens de Santo Antônio na Matriz de Itaboraí. Inicialmente vamos analisar e registrar informações relativas à imagem de roca que ocupa posto de devoção auxiliar no retábulo de São Miguel e Almas.

A imagem está configurada em uma escultura de roca ou de vestir, em madeira com rosto e mãos encarnados, de tamanho acanhado, medindo 0,66 m de altura, 0,295 m de largura, e 0,24 m de profundidade. Sua concepção para localização em retábulo serve de objeto de reflexão devido à escala reduzida que apresenta. Estando esta solução mais adequada à um oratório de rua ou capela de pequena proporção e, considerando sua estrutura de roca, uma imagem de procissão propriamente.

Santo Antônio, nesta imagem, datável do século XVIII, aparece sem nenhum de seus atributos específicos; o livro, o Menino Jesus ou o ramo de lírios. Porta apenas o hábito franciscano com o cingulo de cordão rústico de algodão com três nós. As vestes atuais são relativamente novas e possuem qualidade sofrível na escolha do tecido e arremate da costura. O santo apresenta a cabeça tonsurada com a coroa de cabelos marrons dividida em mechas ritmadas. Seus braços móveis se encontram, atualmente, em posição que não inspira nenhuma dignidade ao crente, assim como a falta de seus atributos já referidos.



Ilustração 160 - Santo Antônio. Século XVIII – Devoção auxiliar no retábulo de São Miguel e Almas. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Através da pesquisa iconográfica podemos localizar um registro anterior desta imagem no acervo do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro. Através deste registro,

possivelmente da primeira metade do século XX, podemos analisar melhor as qualidades desta imagem, atualmente descaracterizada pelas repinturas inadequadas. Apresentando características de fatura portuguesa, esta imagem pode ser tomada pela imagem que Monsenhor Pizarro teria encontrado em suas visitas pastorais (1794). Defendemos, pois, a teoria de que a devoção a Santo Antônio, nesta comunidade, se origina em torno desta imagem, daí suas dimensões mais acanhadas. Posteriormente, com o crescimento e desenvolvimento da freguesia, o aumento da comunidade e todo o contexto histórico que já apresentamos, é provável que houvesse, no alvorecer do século XIX, uma demanda pela encomenda e aquisição de nova imagem, como vemos hoje ocupar o posto de Orago no retábulo de mesma devoção.



Ilustração 161 - Santo Antônio. Século XVIII – Devoção auxiliar no retábulo de São Miguel e Almas. Foto de Autor desconhecido. Acervo do Arquivo Central do IPHAN – Seção Rio de Janeiro – 1956 (?).

Nesta imagem Santo Antônio apresenta traços clássicos, compleição pacífica e bem conformada, com olhar direcionado para frente (ao crente). Sua expressão é valorizada pelas sobrelhas arqueadas, olhos de vidro grandes e dilatados, o que proporciona confiança e percepção acurada pelo crente, mesmo a distância. Destaca-se ainda a boca pequena e bem delineada. A volumetria de seu rosto apresenta especial relevo nos cabelos em movimento intrincado das mechas, caracterizando a dinâmica barroca destes elementos.



Ilustrações 162 e 163 - Santo Antônio. Século XVIII – Compleição facial em dois momentos. Fotos: autor desconhecido - 1956(?) Arquivo Central do IPHAN e Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A repintura atual deixou a peça pasteurizada em sua feição primitiva. Sua boca e sobrancelhas tornaram-se borrões transformando o Santo em uma caricatura dele mesmo.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia algo invulgar, no período referenciado. Este Santo Antonio na Matriz de Itaboraí guarda familiaridade, com um único modelo identificado em pesquisas no acervo da arte sacra fluminense, especificamente o Santo Antonio, século XVII, existente no Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio; escultura de vulto, no entanto com detalhes bastante assemelhados com a imagem ora em análise.



Ilustração 164 – Santo Antônio, escultura de vulto no acervo do Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio. Século XVII. Foto do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Acervo Inepac - 2008.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Imagem de Roca, rosto e mãos encarnados;
- TÍTULO: Santo Antonio;
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: XVII-XVIII;
- DIMENSÕES: Alt.: 0,66m/ Larg.: 0,295m/ Prof.: 0,24m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.8. São Miguel e Almas

São Miguel é considerado o mais popular de todos os santos arcanjos, entre estes: Gabriel e Rafael celebrados em conjunto no dia 29 de setembro. Da mesma forma é aquele que possui personalidade mais definida no culto a estas entidades. A Igreja Católica Romana o considera seu defensor - *custos Ecclesiae romanae*.²⁶⁶ A difusão da devoção a São Miguel está relacionada às suas aparições, dentre as mais significativas, as do Monte Gárgano (*Apúlia* - Província de *Fóggia* - Itália) em 492, Avranches (*Mont Saint-Michel* - Normandia - França) em 710 e a que fez ao papa Gregório I, dito Gregório Magno, no mausoléu de Adriano, em 815. Nestes lugares foram construídas capelas e centros de peregrinação que propagaram o culto ao arcanjo.²⁶⁷

A devoção ao santo arcanjo ensejou a produção de variada iconografia, notadamente aquela que o relaciona às cenas do Juízo Final, presentes nas portadas românicas, paredes e abóbadas do Gótico e representações do Maneirismo²⁶⁸.

A partir de um amplo estudo sobre os antecedentes desta representação em Portugal, Adalgisa Arantes Campos nos fala da representatividade dos registros iconográficos do arcanjo e como

²⁶⁶ Conforme REAU, L. Op. Cit. 2007. Pág.68.

²⁶⁷ Idem. Pág 69.

²⁶⁸ Conforme MALE, E. L'art religieux du XII e siècle en France: etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age. Paris: Libraire Armand Colin, 1947. Pág 259-262.

estes se desdobraram em modelos específicos em Portugal refletindo-se na iconografia na América portuguesa, no estudo de caso dessa autora, em Minas Gerais.²⁶⁹

Citando Albuquerque (1995) a autora nos fala ainda o quanto “o culto a São Miguel foi recuado entre os portugueses, assumindo destaque a partir de D. João III que, por lhe ter tido especial devoção, alcançou do papa, Adriano VI, autorização para que fossem celebrados os ofícios de S. Miguel, na Capela Real (1522)”.²⁷⁰

Ainda sob o período de União Ibérica vamos encontrar São Miguel bastante reverenciado em Portugal conforme podemos ver no Trattado das Festas, e Vidas dos Santos, de frei Antonio Feo, editado em Lisboa em 1612.

Acaba com hum louvor da Pantalião Diacono [de Constantinopla] ao glorioso S. Miguel, quand diz: *Ignea & in ma. constructa columna sancta, & Apostolica Ecclesia, aura speciem* [...] Nas quaes palavras este Doutor chama a este Seraphim hua coluna de fogo da igreja Santa e apostolica columna, em que se sustenta grande parte d’ella. Chamase de fogo, porque a abrasa com amor de q ele esta abrasado, he coluna feita de sobremao, a qual se vai arrimado todo aquelle que quer subir ao Ceo pella escada dos preceitos, & mandamentos, mais resplandecetes que o ouro & a prata, [...] dando a mao este glorioso Santo, o qual he a escada plla qual decem a nos todos os benças do Ceo, co que a liberal mao do Senhor enriquece aos justos na terra em quanto não sobem pella escada da ley aos lograr nessa bemaventurança.²⁷¹

Na relação entre o culto a São Miguel e a América portuguesa podemos identificar aspectos relacionados à atualização que a devoção ao santo arcanjo adquire a partir da Contrarreforma. No século XVII o culto a São Miguel recebe novo impulso. Como chefe da milícia divina (*princeps militiae angelorum*), triunfa contra Lúcifer e demais anjos rebeldes, em franco simbolismo com o triunfo da Igreja Católica contra o “dragão” da heresia protestante.²⁷² Desta forma, como corolário desta nova visão, sob a evocação do santo arcanjo, foram construídas

²⁶⁹ CAMPOS, A. A. São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. *Memorandum*, 7. 2004. Pág. 102-127. Disponível em:

<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm> . Arquivo consultado em 16/01/2012.

²⁷⁰ Ver: ALBUQUERQUE, M. Uma grande jóia: São Miguel cavaleiro de Cristo. Ideologia e Arte. *Oceanos: mulheres no mar salgado*.1995. Apud CAMPOS. A.A. Op. Cit. 2004.

²⁷¹ FEO, A. (frei) Trattado das Festas, e Vidas dos Santos. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1612. Pag. 57.

²⁷² Conforme REAU, L. Op. Cit. 2007. Pág.71.

mais de uma dezena de igrejas pelos distritos do Reino de Portugal, assim como seus domínios ultramarinos.²⁷³

Na terra brasileira, sob a “bandeira” de São Miguel os Jesuítas se fizeram presentes em sua missão de construir e desenvolver escolas católicas quando fundaram os Sete Povos das Missões. O conjunto de aldeamentos indígenas do noroeste gaúcho, além de São Miguel (1632) incluía também São Lourenço Mártir, São João Batista, São Nicolau, São Borja, São Luís Gonzaga e Santo Ângelo. Em Santos, SP, fundaram a Igreja e o Colégio de São Miguel da Vila de Santos (1652).²⁷⁴

Conforme nos fala Caio César Boschi, a devoção a São Miguel e Almas, nas Minas Gerais dos anos setecentos, ocupava o terceiro posto no somatório de irmandades, perdendo em número apenas para as irmandades do Rosário dos Pretos e Santíssimo Sacramento.²⁷⁵

No Rio de Janeiro, Monsenhor Pizarro, em suas Visitas Pastorais (1794) registra a existência de Irmandades de São Miguel e Almas em dezessete das trinta e quatro freguesias visitadas. Mesmo não havendo irmandades registra número de seis imagens em retábulos pertencentes às fábricas das igrejas visitadas.²⁷⁶

Esta constatação nada mais é, no caso do território brasileiro, que o reflexo das “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia”. Que de suas linhas destacamos:

E posto que da devoção, e piedade de nossos subditos podemos confiaí', que sem esta nossa lembrança, a terão de instituírem em suas Igrejas, Confrarias, em que sirvão a Deos, e honrem a seus Santos; Nós com tudo para mais os auimar, lhes rogamos, e encommendamos muito, que tratem desta devoção (6) das Confrarias, e de servirem, e venerarem nellas aos Santos; princi palmente á do Santissimo Sacramento, e do Nome de JESUS, á de Nossa Senhora, e das Almas do Purgatorio, quanto for' possível, e a capacidade dos freguezes o permitir', porque estas Confrarias é bem as haja em todas as Igrejas. .(Livro IV. Tít. 60. Parag.869. Das

²⁷³ Levantamentos realizados na Biblioteca Geral do Instituto de Gestão do Patrimônio Arquitetônico e Arqueológico - IGESPAR em Lisboa, em 2010, revelam a existência de vinte e quatro igrejas ou elementos de arquitetura religiosa dedicados a devoção a São Miguel, classificados como Monumento Nacional ou Imóvel de Interesse em Portugal (continental e ilhas). Entre os mais representativos do período pós Contrarreforma, destacamos: Igreja Matriz de Oliveira de Azeméis (Aveiro); Sé Catedral de Castelo Branco; Igreja Matriz de Póvoa de São Miguel (Braga); Igreja de São Miguel de Alfama (Lisboa) entre outras.

²⁷⁴ Conforme AZEVEDO, F. de. A cultura brasileira. Brasília: UnB, 1963. Pág.526-527.

²⁷⁵ Ver BOSCHI, C. Op. Cit. 1986. Anexos 3 e 4. Pág. 187-189.

²⁷⁶ Conforme ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro. Livro de Visitas Pastorais, do ano de 1794. Arquivo Metropolitano da Cúria do Rio de Janeiro.

Confrarias, Capellas, e Hospitales, e da forma que devem. Ter os Compromissos das Confrarias sujeitas á nossa Jurisdição .Ecclesiastica).²⁷⁷

Dentre as informações de Monsenhor Pizarro destacamos a freguesia de São João de Itaboraí onde se encontra a imagem de São Miguel que iremos adiante analisar.

A imagem de São Miguel em São João de Itaboraí está configurada em uma escultura de vulto inteiro, em madeira policromada com douração, de tamanho natural, medindo 1,17 m de altura, 0,52 m de largura, e 0,39 m de profundidade. Sua concepção para uma localização como Orago em retábulo é notável pela escala adequada ao espaço.

São Miguel está representado pelo modelo do “pesador de almas”; segurando uma balança na mão esquerda onde o desequilíbrio dos pratos destaca a ausência das figuras das almas. Segundo Reau, as “alminhas” do prato da esquerda seriam aquelas mais pesadas e que seguiriam para o inferno e as do prato direito seriam aquelas que seguiriam para o purgatório.²⁷⁸ Seus trajes remontam ao perfil de soldado usando peitoral, faixa, saiote e sandálias do tipo legionário, com altura do “cano” no meio da canela, deixando à mostra os dedos do pé. O arcanjo apresenta a cabeça coberta por elmo militar com penacho de plumas; sob este vemos os cabelos negros, intensamente cacheados, caindo sobre os ombros. Além da balança, São Miguel nesta representação, empunha uma cruz, acrescida de uma tabuleta em formato de bandeira, com o monograma de Cristo (IHS). Seu pé esquerdo está recuado de forma a abrir espaço para o apoio da referida cruz e sua perna direita avança dando suporte e disposição de avanço à figura. Suas asas apresentam proporção ajustada à figura e revelam intenso trabalho de policromia sobre as plumas. Da faixa entalhada, que atravessa o peitoral, um laço farto anima o lado esquerdo da imagem e funciona de fundo para a balança e seu simbolismo.

²⁷⁷ Ver: Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Feitas, e Ordenadas Pelo Illustríssimo e Reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide 5º Arcebispo do dito Arcebispado e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e Aceitas em O Synodo Diocesano, Que O dito Senhor Celebrou em 12 de Junho do Anno de 1707. S. Paulo. 1853. Pág. 305.

²⁷⁸ Conforme REAU, L. Op. Cit. 2007. Pág.74.



Ilustração 165 - São Miguel e Almas. RJ. Século XVIII – Orago em retábulo na Matriz de São João de Itaboraí. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Apresentando características de fatura portuguesa, esta imagem deve ser a primitiva da fundação da irmandade e que Monsenhor Pizarro registrou em suas Visitas Pastorais. (1794) Suas características nos levam a percepção de uma imagem da primeira metade do século XVIII mais próxima do final do segundo quartel.

Nesta imagem o Santo arcanjo apresenta traços clássicos, compleição centrada e bem conformada, com olhar direcionado ao horizonte. Sua expressão é valorizada pelos olhos (de vidro) grandes e próximos e a extrema simetria do rosto. Sua volumetria apresenta especial relevo nos cabelos e movimento do panejamento da faixa sobre o peitoral, caracterizando a dinâmica barroca destes elementos.



Ilustração 166 - São Miguel e Almas. Século XVIII – Compleição facial. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Suas vestes possuem formas *evaseé*, direcionando linhas de força convulsas e determinantes como a diagonal que atravessa a imagem.



Ilustração 167 - São Miguel. Século XVIII – Linhas de força visuais das vestes e atributo. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A policromia e o douramento são de boa qualidade, não se observado alterações e intervenções recentes sobre estas. O estofamento das vestes do arcanjo apresenta um tom metálico, proveniente de um fundo com douramento sob a policromia que se apresenta como *vellatura*. O douramento natural aparece pontualmente no saiote, em motivos vegetalistas e pontilhismo. Por meio da tipologia da indumentária, concordamos com Adalgisa A. Campos

no sentido de que o São Miguel de Guido Reni (1635 in *Chiesa di Santa Maria Immacolata Concezione* - Roma) contribuiu fortemente para a determinação de um padrão na iconografia barroca do Santo Arcanjo.²⁷⁹



Ilustração 168 - San Michele Arcangelo, 1635 - Guido Reni (Bologna, 1575 - 1642). Óleo sobre tela; 2,95 x 2,02 m. Roma, *Chiesa di Santa Maria Immacolata Concezione*. Foto: Propriedade do Ministero Dell'interno.

Disponível na Internet em:

http://www.interno.it/mininterno/export/sites/default/it/sezioni/sala_stampa/speciali/100_anni_Viminale/San_Michele.html. Arquivo consultado em: 17/01/2012.

Assim, o esquema de representação desta obra se insere numa tipologia amplamente adotada, no período referenciado. O orago de Itaborahy guarda familiaridade com outros modelos do século XVIII; visíveis nos seguintes acervos: Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição de Angra dos Reis, Museu de Arte Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro e Museu Tiradentes de Paraíba do Sul, entre outros.

²⁷⁹ Conforme CAMPOS, A. A. Op. Cit. 2004. Pág.105.



Ilustrações 169, 170 e 171 – São Miguel nos acervos da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição de Angra dos Reis (século. XIX), Museu de Arte Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro (século XVIII) e Museu Tiradentes de Paraíba do Sul (século XVIII). Fotos de Flávio Santos de Paula e do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em < <http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 17/01/2012.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Escultura Policromada e Dourada;
- TÍTULO: São Miguel e Almas;
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: 2º quartel do século XVIII;
- DIMENSÕES: Alt.: 1,17m/ Larg.: 0,52m/ Prof.: 0,39m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.9. Santa Cecília

Santa Cecília, dita de Roma, era uma jovem procedente de rica família - *Caecilia*, cujo nome deriva de *caecus* (cego). Junto a Santa Inês são as mais populares santas mártires romanas.²⁸⁰

²⁸⁰ Conforme REAU, L. Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F. Barcelona, Ediciones del Serbal. 1997. Pág.290.

Segundo Reau, “Em verdade, seu martírio, que remonta ao final do século V, é apenas uma história edificante e seu patrocínio aos músicos, surgido ao final do século XV, não tem fundamento em seu propósito.”²⁸¹

Forçada pelos pais a casar com Valeriano, na câmara nupcial, em nome de Deus, converteu seu marido ao Cristianismo e ao ideal da castidade: Posteriormente o jovem foi batizado pelo Papa (São) Urbano e, juntamente com seu irmão, Tiburcio, foram condenados à morte por não mais oferecerem sacrifícios aos deuses depois da conversão cristã.

Cecília foi condenada, no reinado de Alexandre Severo (232 d.C.), à morte por asfixia, por meio de vapor superaquecido, a partir de um *caldarium*, mas este se transformou em orvalho celeste sendo resfriado. Em seguida, foi levada à decapitação por um carrasco. Emocionado ou inebriado pela santidade da mártir, este deferiu três golpes sem que a cabeça houvesse separado do tronco. Como a lei romana proibia o carrasco de continuar depois de três golpes, Cecília sobreviveu durante três dias. Morreu na presença do Papa Urbano e foi sepultada na Catacumba de Calisto.

Santa Cecília é a padroeira dos músicos, cantores e organistas, fabricantes de órgãos e instrumentos de cordas. Este patrocínio, tardio, aparece no final do século XV.²⁸² Originalmente, Santa Cecília, não apresentava qualquer atributo de identificação. Quando da atribuição de patrocínio aos músicos recebeu como atributo um instrumento musical, um instrumento portátil ou fixo. Por vezes, um anjo, músico, toca o instrumento, tangendo as cordas de um alaúde ou apresenta um livro de música sacra. Sua iconografia anterior, durante a idade média, apresenta cenas em conjunto com São Valeriano e São Tiburcio, sendo a Santa coroada por um anjo. Na ausência de instrumentos musicais, Santa Cecília é caracterizada pelo corte no pescoço e uma coroa de rosas e lírios.²⁸³

²⁸¹ Idem Pág. 291.

²⁸² Conforme REAU, L. Op. Cit. 1997. Pág 292 O autor atribui o patrocínio de Santa Cecília aos músicos devido a uma corruptela da tradução do latim, ao final da idade média, que em sua legenda dizia: *Cantatibus organis Caecilia in corde suo soli Domine decantabat dicens : Fiat cor et corpus meum immaculatum*. Literalmente esta passagem diz que “enquanto Cecília se direcionava à casa de seu noivo [Valeriano], no dia de seu casamento, ao som de instrumentos musicais [um cortejo], Cecília evocava somente a Deus em seu coração pedindo-Lhe graças para que conservasse imaculado seu coração e corpo. A interpretação correta, ao contrario do que foi consagrado pela tradição, seria que Cecília não tocava instrumento algum, pelo contrário, fechava seus ouvidos para à música nupcial, executada em sua honra, para concentrar seu pensamento somente em Deus. Outros autores também divulgaram interpretações análogas. Ver: KANE, T. The Troyes Mémoire. The Making of a Medieval Tapestry. Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2010. Pág 20.

²⁸³ Idem. Pág. 294.

No século XVI ocorre um episódio que viria renovar o culto e dar novo impulso à devoção a santa. Quando da transladação das relíquias de Santa Cecília, desde o cemitério de Calixto até a basílica de Trastévere, o corpo da santa se encontrava perfeitamente conservado, apresentado ainda o corte parcial sobre seu pescoço. O Papa Clemente VIII encomendou à Stefano Maderno uma escultura em mármore que perpetuasse fielmente o “espetáculo” que acabara de testemunhar.²⁸⁴

A difusão do culto à Santa Cecília se espalha pela Europa e vemos este alcançar, rapidamente, desde Roma, à Bolonha, Parma, Verona e Pádua. Na França, O santuário de Albi dispunha de uma relíquia da santa. Paris, Beauvais e Tour disputavam a supremacia na possessão da cabeça da santa. Outras catedrais e templos pela Europa difundiram seu culto em Colônia na Alemanha e Montserrat y Urgell, Catalunha na Espanha.

Portugal, que se celebrizara por ter uma dinastia de reis músicos, conhecedores de cantochão, quase todos compositores e apreciadores de musica de câmara, vivia, com D. João V e seu filho José I, ambos monarcas ao longo do século XVIII, um momento de grande estímulo à produção musical.²⁸⁵ Ao longo destes reinados, notadamente o de D. João V, a freqüência e permanência de músicos italianos na corte portuguesa foi uma constante, assim como o intercâmbio entre jovens estudantes, patrocinados pela Coroa, que foram para Roma Veneza e Nápoles estudar musica.²⁸⁶

Neste contexto vamos encontrar D. José I, protetor oficial na Corte de Lisboa da irmandade de Santa Cecília, ordenando, por meio de Decreto Régio “que a arte da musica não podia ser exercitada, sem ser irmão e professor de Santa Cecília, aquelle que nella se dedicasse.”²⁸⁷ enunciando assim o perfil corporativo daquela irmandade.

No Rio de Janeiro a Irmandade de Santa Cecília só viria ser criada em 8 de outubro de 1787, conforme dados constantes no Compromisso da Irmandade que possui o seguinte título: “Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília sita na Igreja de N. S. do Parto da Cidade do Rio de Janeiro de que é Protetor o Ill^{mo}. S^{or}. Vice Rei do

²⁸⁴ Idem. Pág. 293.

²⁸⁵ LANGE, Francisco Curte. "Música barroca". Em: História geral da civilização brasileira, Sérgio Buarque de Holanda (dir.), Vol.2. Rio de Janeiro: Difel, 1977, p.126. Apud CAVALCANTI, N. Op. Cit. 2004. Pág. 180.

²⁸⁶ Conforme CAVALCANTI, N. Op. Cit. 2004. Pág. 180.

²⁸⁷ PEREIRA da COSTA, F. A. Bellas Artes em Pernambuco. Apud BARBOSA A. da C. Aspecto da Arte Brasileira Colonial. Em: RIHGB Vol.61. 1898. Pág. 132.

Estado.”²⁸⁸ Dividido em dezesseis capítulos, menciona o que era necessário para ingresso na irmandade e as regras que deveriam ser seguidas pelos seus membros. Destaca-se o fulcro no Decreto Régio de Dom José I, no primeiro capítulo, e o corporativismo imbuído no teor do 5º artigo.

Capítulo Primeiro [...]

1º- Toda a pessoa que quiser exercitar a profissão de músico, ou seja cantor, ou instrumentista será obrigado a entrar nesta confraria; e para ser admitido por confrade representará à Mesa declarando a qualidade do seu estado a sua naturalidade para que a Mesa o possa admitir ou excluir sendo notoriamente inábil, ou publicamente escandaloso pelo seu mau procedimento. [...]

5º- Nenhum dos nossos irmãos devem ensinar a profissão a pessoas que não sejam dignas de a exercitar e capazes de entrar na nossa irmandade [...].²⁸⁹

Em Itaboraí, ainda que Monsenhor Pizarro não faça menção a nenhuma irmandade de Santa Cecília em seu registro das Visitas Pastorais (1794), a tradição musical no local pode ser atestada pelas distintas corporações ainda presentes na Cidade. Desde a Banda Municipal, reorganizada a partir das diferentes sociedades musicais que, decadentes ao longo do século XX, legaram profissionais da música e suas tradições à cidade, até a Lira Portuense Santa Cecília, entidade organizada na primeira metade do século XX; remanescente até os dias atuais.

A história musical de Itaboraí, por conseguinte a devoção à Santa Cecília, pode ser analisada a partir da existência, desde o primeiro quartel do século XIX, de uma casa de teatro, posteriormente reconstruída como Casa da Ópera pelo Cel. João Hilário de Menezes Drummond.²⁹⁰

Somam-se a esta iniciativa, as próprias manifestações religiosas documentadas na imprensa da época, testemunhando a farta presença de festas religiosas, procissões e *Te Deums*, sempre acompanhadas de música, através de bandas e sociedades musicais.

²⁸⁸ Registro do Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília sita na Igreja de N. S. do Parto da Cidade do Rio de Janeiro de que é Protetor o Ill^{mo}. S^{or}. Vice Rei do Estado. Rio de Janeiro, 1787. Arquivo Nacional. Registro Geral de Ordens Regias. código 64, vol. 20. Secretaria de Estado do Brasil. Registro Geral de Ordens Regias. Código do fundo: 86. Folha (s): documento: 46v a 63v.

²⁸⁹ Disponível no Arquivo Nacional. Registro Geral de Ordens Regias. código 64, vol. 20.

²⁹⁰ Ver: Anais do Primeiro Congresso de História Nacional, Revista do IHGB, Rio de Janeiro, número especial, 5 volumes. Vol. V. 1914. Pág. 689.

Destacamos a seguir alguns importantes registros destas manifestações, rico testemunho da tradição musical em São João de Itaborahy.

Em Itaborahy, na capella da fazendande S.Thomé, celebrar-se-ha a festa de seu padroeiro com missa cantada e sermão ao Evangelho.

A' tarde sahirá a procissão cantando-se o *Te-Deum* ao recolher da mesma.

Haverá fogos, musica e a noite será queimado um magestoso fogo d'artifício. (O PAIZ. Rio de Janeiro, quinta-feira, 18 de dezembro de 1884).

O proprietário da fazenda de S. Tomé participa a todos os fiéis devotos, que no dia 21 do corrente effectuar-se-há a festa do glorioso padroeiro da dita fazenda, havendo missa cantada e sermão ás 11 horas da manhã, e a tarde procissão e *Te-Deum*; terminando a festa com um lindo fogo de artifício ás 10 horas da noite. A excelente banda de musica dos allemaes concorrerá para maior brilhantismo da festa tocando durante o dia e a noite escolhidas e variadas peças de seu repertorio. (A FOLHA NOVA – Sábado 20 de dezembro de 1884).

Em Itaborahy, na província do Rio de Janeiro, a Sociedade Musical Princesa D. Isabel festeja no dia 29 do corrente, com solemne *Te Deum* e fogo de artifício, o aniversário natalício de Sua alteza a princesa imperial regente. (O PAIZ. Rio de Janeiro, segunda-feira, 25 de julho de 1887)

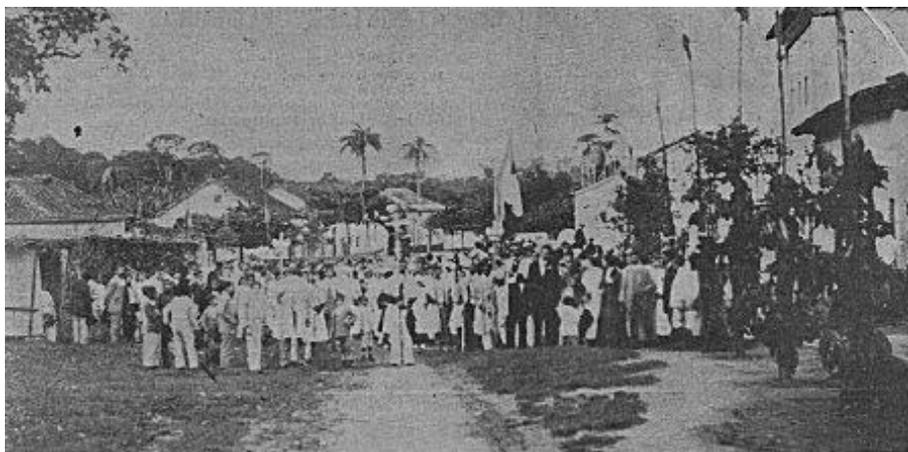


Ilustração 172 – Procissão do Desponsórios de Nossa Senhora em Porto das Caixas. São João de Itaborahy, 2º decênio do século XX. Revista O Malho de 27/01/1912.

Citando Nancy Rabelo:

Os santos mais comuns entre as imagens de vestir são os processionais, sobretudo ligados ao culto da Paixão, como o Cristo, Nossa Senhora das Dores e o Senhor Morto, e os da Procissão das Cinzas. No entanto, encontram-se outras imagens, ligadas ao fervor das irmandades que homenageavam os oragos nos seus dias

festivos. Em Itaboraí, município que conheceu grande desenvolvimento nas primeiras décadas do século XIX, havia sido instituído um teatro desde o final do século XVIII, que deu grande impulso às artes locais. Ali encontramos na igreja matriz de São João Batista uma Santa Cecília de vestir, protetora dos músicos e artistas.²⁹¹

A imagem de Santa Cecília no acervo da Matriz de Itaboraí está configurada em uma escultura de vestir ou roca, em madeira policromada, de tamanho mediano, com 0,97 m de altura, 0,49 m de largura, e 0,36 m de profundidade. Sua concepção, por se tratar de imagem de roca, é adequada para uma utilização em andores de procissão, no entanto, devido à qualidade dos traços do rosto e mãos, detalhes e proporção final da peça, acreditamos que também possa ter sido concebida como imagem para retábulos.



Ilustração 173 – Santa Cecília. Século XIX. Imagem de vestir. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A imagem de Santa Cecília possui os braços articulados, como convém às imagens deste tipo, para o melhor posicionamento das mãos, assim como seu atributo, neste caso uma harpa dourada, que fica solta da estrutura principal da santa. Atualmente a santa se apresenta vestida com túnica de cetim branco com galões dourados e mantilha *bordeaux* sobre a cabeça. A escultura utiliza ainda uma cabeleira de fios possivelmente naturais. A imagem fica arrumada

²⁹¹ Em RABELO, N. R. M. Santos de Vestir da Procissão das Cinzas do Rio de Janeiro - fisionomias da fé. A Revista Eletrônica de 19&20, Rio de Janeiro, 2009. Pág 01-45.

com uma das mãos postas sobre a harpa e a outra elevada ao céu em atitude de louvação. Seu corpo é entalhado com solução não anatomizada, no entanto, este suporte não se trata de apenas uma estrutura de ripas, porquanto os pés, calçados com sapatos azuis de solado dourado, e o “panejamento” do traje de baixo, entalhados, podem ser vislumbrados sob as vestes de tecido. No rosto, o olhar simula apreensão comovendo o crente. Complementa o conjunto requintado entalhe para inserção dos olhos de vidro.



Ilustração 174 - Santa Cecília. Século XIX. Imagem de vestir. Pormenor do rosto e expressão de apreensão.
Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Podemos arriscar uma leitura de sua policromia no rosto sendo original da peça, que apresenta soluções diferenciadas no corpo de fundo azul predominante. Algumas lacunas e sujidades marcam o conjunto, sendo as mais notáveis: a harpa amarrada com fita e perdas na base, o dedo médio quebrado e o escorrido no canto da boca; do lado esquerdo da santa.



Ilustrações 175 e 176 - Santa Cecília. Século XIX. Imagem de vestir. Pormenor do dedo médio quebrado, atributo amarrado com fita e base da harpa com perdas no entalhe. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia excepcionalmente singular, no período referenciado. A Santa Cecília, imagem de vestir, da Matriz de Itaboraí não encontra paralelismo histórico ou estilístico com nenhum modelo encontrado na imaginária sacra luso-brasileira disponível em Igrejas ou outras entidades de pesquisa e guarda de imagens cristãs. Acreditamos, neste caso, que se trata de um raro exemplar na história da imaginária religiosa do período referenciado.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Escultura de vestir encarnada e policromada;
- TÍTULO: Santa Cecília;
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: 1ª metade do século XIX;
- DIMENSÕES: Alt.: 0,97/ Larg.: 0,49/ Prof.: 0,36;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.10. Nossa Senhora da Conceição

Mesmo antes da proclamação, pela Igreja Católica, do dogma da Imaculada Conceição de Maria em 1854, já havia por parte do crente, o reconhecimento quanto à pureza da Mãe de Deus, concebida sem pecado.²⁹²

A celebração da Conceição de Maria remonta ao encontro de Sant`Anna e São Joaquim frente à Porta Dourada de Jerusalém. Maria não havia sido concebida pelas vias naturais, sim por um beijo conforme já referimos aqui anteriormente.²⁹³

No entanto a aceitação do dogma da Imaculada Conceição foi um processo lento e trabalhoso. Não para menos, pois esta crença não encontrava respaldo nas Sagradas Escrituras a não ser pela forçosa interpretação das palavras da Anunciação: *Ave Maria gratia plena* e o reconhecimento de Maria como a mulher do Apocalipse²⁹⁴.

A Igreja e seus teóricos divergiram historicamente sobre o dogma. Santo Agostinho (354-430) não atribuía à Maria a exceção do pecado original. Da mesma forma, São Bernardo Claraval (1090-1153), fiel “Cavaleiro de Nossa Senhora”, que admitia a “*sanctificatio in útero Anaæ*”, ou seja, em fase embrionária, depois da concepção. No século XIII, São Boaventura (1221-1274) reforça a opinião de que a Virgem teria sido santificada apenas depois de ter sido concebida. Por fim, São Tomas de Aquino em sua *Summa theologica* postula que Maria teria sido, necessariamente, concebida com o pecado original, pois caso contrário, haveria grande contradição com outros dois dogmas fundamentais da doutrina cristã: a universalidade do pecado entre os descendentes de Adão, assim como a universalidade da redenção na morte do Cristo.²⁹⁵

A solução inicial do problema foi dada pelo beato Duns Escotus (1266-1308)²⁹⁶, que defendia a Imaculada Conceição a título de opinião teológica livre. Segundo Escotus, a Imaculada Conceição não exclui a Virgem Maria da redenção, porque ela foi preventivamente redimida

²⁹² Conforme MEGALE, N. B. O livro de ouro dos santos: vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. Pág 19.

²⁹³ Conforme REAU, L. Iconografia del Arte Cristiano. Iconografía de la Bíblia. Nuevo Testamento. Barcelona, Ediciones del Serbal. 2008. Pág.85.

²⁹⁴ Apocalipse 12:1.

²⁹⁵ Idem REAU, L. Op. Cit. 2008. Pág.85.

²⁹⁶ Beatificado pelo Papa João Paulo II em 20 de março de 1993, definindo-o como "cantor do Verbo Encarnado e defensor da Imaculada Conceição". Nessa expressão, está sintetizada a grande contribuição que Duns Scotus ofereceu à história da teologia. Em:

<http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/audiences/2010/documents/hf_ben-xvi_aud_20100707_it.html> Arquivo consultado em 17/02/2012.

pelo seu próprio Filho. Ela foi antecipadamente redimida e, por conseguinte, preparada para a sua divina maternidade. Esta explicação acabou por ser bem recebida na teologia e nas declarações do magistério. Em 8 de dezembro 1476, do calendário romano, o Papa Sixto IV declara a universalidade da festa da Imaculada Conceição. No período seguinte os ataques ao dogma se tornariam mais intensos e Sixto IV declara, em 1483, que este ponto da doutrina é livre e proíbe as divergências internas na Igreja Católica.²⁹⁷

Em Portugal, as celebrações em torno da Imaculada Conceição chegam com a reconquista²⁹⁸, influência da devoção dos cruzados e intervenção episcopal do primeiro bispo de Lisboa, Gilberto de Hastings (1147-1166), adotando o calendário litúrgico de Salisbury, que incluía a festa da Imaculada Conceição²⁹⁹. Mas o culto em Portugal só se implantaria verdadeiramente a partir do século XIII, com a ação dos franciscanos e dos teólogos, impulsionados pela defesa de Duns Escotus, na Universidade de Paris: nesta linha de pensamento, ele defendia a Conceição Imaculada de Maria como início do projeto central de Deus: o nascimento do seu Filho feito homem para a redenção da humanidade.³⁰⁰

Em 17 de outubro de 1320, o bispo francês de Coimbra, Raimundo Evrard, instituía a festa em 8 de Dezembro.³⁰¹ A consagração de Portugal à Imaculada Conceição em 1646, por determinação do rei D. João IV, foi o momento culminante da promoção do culto a esta invocação mariana.

Nas cortes celebradas em Lisboa no ano de 1646 D. João IV declarou que tomava a Virgem Nossa Senhora da Conceição por padroeira do Reino de Portugal, prometendo-lhe em seu nome, e dos seus sucessores, o tributo anual de 50 cruzados de ouro. Ordenou o mesmo

²⁹⁷ Conforme BOURGEOIS, H. História dos Dogmas 3. Os sinais da salvação. São Paulo: Edições Loyola, 2005. Pág.495.

²⁹⁸ A Reconquista, também referenciada como Conquista cristã é a designação historiográfica para o movimento cristão com início no século VIII que visava à recuperação dos Visigodos cristãos das terras perdidas para os árabes durante a invasão da Península Ibérica. Ver: RAMOS, R. (coord.). História de Portugal. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009. Pág.54-57.

²⁹⁹ Conforme NASCIMENTO, A., BRANCO, M. J. De Expugnatione Lyxbonensi. Em: A conquista de Lisboa aos mouros. Relato de Um Cruzado. Lisboa: Ed. Veja, 2001. Pág.139-143.

³⁰⁰ Conforme REAU, L. Op. Cit. 2008. Pág.84.

³⁰¹ Conforme MARQUES, A. H. R. de O. A Sociedade Medieval Portuguesa, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1987. Pág. 173.

soberano que os estudantes na Universidade de Coimbra, antes de tomarem algum grau, jurassem defender a Imaculada Conceição da Mãe de Deus.³⁰²

No século XVII, em favor da Imaculada Conceição, a Santa Sé promulga a bula *Sollicitudine omnium Ecclesiarum*, do Papa Alexandre VII, em 1661. Neste documento o Pontífice renova e ratifica as constituições em favor de Maria Imaculada, ao mesmo tempo em que impõe graves penas àqueles que sustentarem opinião contrária aos ditos decretos e constituições. Esta bula precede diretamente, sem nenhum outro decreto intermediário, a bula decisiva de Pio IX de 8 de dezembro de 1854. Na Bula *Ineffabilis Deus*, o papa fez a definição oficial do dogma da Imaculada Conceição de Maria. Assim o Papa se expressou:

Em honra da santa e indivisa Trindade, para decoro e ornamento da Virgem Mãe de Deus, para exaltação da fé católica, e para incremento da religião cristã, com a autoridade de Nosso Senhor Jesus Cristo, dos bem-aventurados Apóstolos Pedro e Paulo, e com a nossa, declaramos, pronunciamos e definimos a doutrina que sustenta que a beatíssima Virgem Maria, no primeiro instante de sua conceição, por singular graça e privilégio de Deus onipotente, em vista dos méritos de Jesus Cristo, Salvador do gênero humano, foi preservada imune de toda mancha de pecado original, essa doutrina foi revelada por Deus e, portanto, deve ser sólida e constantemente crida por todos os fiéis.³⁰³

No território brasileiro, a chegada da imagem da Virgem se dá com Pedro Álvares Cabral em 1500³⁰⁴ e tem sua ampla difusão através dos monges franciscanos que sempre se mantiveram fiéis ao dogma. “Para a Ordem se representa a Virgem como uma criação particular de Deus, como uma obra-prima de pureza envolvida de toda eternidade, como uma Eva sem pecado”.³⁰⁵ Ao se espalharem pela América portuguesa os franciscanos levaram o culto a Nossa Senhora a todos os pontos por onde passaram.³⁰⁶

No Rio de Janeiro, a partir dos registros históricos de Monsenhor Pizarro, de acordo com o número considerável de freguesias e capelas em nome da Virgem Maria, pode-se considerar o empenho na manutenção da devoção mariana na região do Recôncavo da Guanabara como

³⁰² Conforme: BRUSTOLONI (1982), apud PRANDI. J. R. Op. Cit. 1998. Pág 139; PEREIRA, E. e RODRIGUES, G. Portugal - Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico, Volume V. Lisboa: João Romano Torres, 1904. Pág. 122.

³⁰³ Pio IX: *Ineffabilis Deus*: DS 2803. Apud: BOURGEOIS, H. Op. Cit. 2005. Pág.496-497.

³⁰⁴ Conforme MEGALE, N. B. Op. Cit. 2003. Pág 21.

³⁰⁵ Conforme MÂLE, Émile – *L’art religieux de la fin du XVI e siècle du XVII e siècle et du XVIII e siècle. Étude sur l’iconographie après le Concile de Trente. Italie-France-Espagne Flandres.* Paris: Armand Colin, 1951. Pág. 492.

³⁰⁶ Ver: LIMA Jr., A. de. Op. Cit. 2008. Pág.72.

uma estratégia na ocupação territorial. Juntamente aos ideais de caridade e humildade, já estimulados pelo cristianismo e representados pela paixão de Cristo, somaram-se os ideais de castidade e pureza da virgem Maria. Havia a necessidade de se estimular um modelo cristão feminino tão perfeito quanto o modelo de Jesus Cristo e ainda agregar valores cristãos à organização familiar da população em novos assentamentos.³⁰⁷

Segundo Nancy Rabelo:

O surgimento de um povoado, a ocupação de um espaço, é sempre resultado da vontade humana, onde se estabelecem relações entre dominantes e dominados. Os santos e suas esculturas estão intrinsecamente ligados à gênese dos povoados brasileiros e à atuação dos homens naquele território. A presença das imagens religiosas com seu conteúdo simbólico serviram ao propósito tridentino e colonizador português de ocupação de território e de assentamento permanente das gentes no local rural.³⁰⁸

Desta forma vamos chegar a Itaboraí, cuja origem do povoado remete a existência de uma capela de Nossa Senhora da Conceição, cuja trajetória está intrinsecamente ligada a história da matriz e de seu acervo, ora em dissertação.

Como visto anteriormente, Monsenhor Pizarro nos fala das transformações da capela de Nossa Senhora da Conceição da Fazenda do Iguá e de como esta cedeu espaço à Igreja Matriz de São João de Itaboraí.

A imagem de Orago do retábulo de Nossa Senhora da Conceição em São João de Itaboraí está configurada em uma escultura de vulto inteiro, em madeira policromada com douração, de tamanho pequeno, medindo 0,92 m de altura, 0,37 m de largura, e 0,37 m de profundidade. Sua concepção para uma localização em retábulo é notável pela escala adequada à tipologia do trono assim como seu espaço no camarim.

³⁰⁷ Em relação ao papel desempenhado pelos santos durante a colonização, suas influências e presença nas evocações de oratórios, capelas, freguesias, vilas, além dos registros escritos, tais como os relatos de viagens ou sermões; ver: SANTOS, B. C. C. As Capelas de Minas no século XVIII. Acervo: Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, 2003. Pág. 129-146.. A autora destaca os registros escritos, em homenagens aos santos seja pela “capacidade de mediar a relação com o divino, por seu poder taumatúrgico e/ou por constituírem modelos de vida”; fundamentando a forte devoção católica por parte dos viajantes desbravadores e conquistadores. No caso do Recôncavo da Guanabara não seria diferente, mas é possível notar o favoritismo por Nossa Senhora, ou seja, pelas diversas invocações da Virgem Maria.

³⁰⁸ Em: RABELO, N. R. M. Op. Cit. 2009. Pág.72.

Apresenta uma composição mais plástica e movimentada, animada pelos “ventos e marés do barroco”.³⁰⁹ Também estão presentes duas características, que passariam a habitar as imagens Marianas setecentistas a partir de então: a dinâmica do panejamento, neste caso traduzido pelo repuxado saliente do manto que se eleva sobre o braço esquerdo da Virgem, e os *tronos*³¹⁰ angélicos organizados em triangulação, elemento simbólico da “Conversação Divina”³¹¹. Além destas, a ligeira inclinação das mãos, a adoção de linhas curvas no drapeado das vestes e os sobressaltos de volumes orientam uma fatura setecentista.



Ilustração 177 – Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Orago de Retábulo. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Recorrendo novamente à Nancy Rabelo destacamos uma leitura sua para a imagem de Nossa Senhora da Conceição da matriz de Angra dos Reis:

A Virgem é referência de Virtude, da nobreza de espírito, abnegação, pureza. A composição heróica máxima do feminino, capacidade dos extremos de alegria e dor. Compor estas qualidades na figuração requer que o artista adote as metáforas sem,

³⁰⁹ Ver BAZIN, Germain. O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Record, 1971. Pág. 29.

³¹⁰ Os anjos que sustentam Maria, ou as imagens divinas de Deus Pai ou Jesus Cristo após a morte, são denominados tronos. Na Bíblia, na Carta aos Colossenses (Col. 1:16), a classe angélica é citada como uma categoria invisível criada por Deus, e para Ele: as ordens dos tronos, soberanias e autoridades. Conforme DE VARAZZE, J. (Arcebispo de Gênova. 1229-1298). Legenda áurea: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Pág. 815.

³¹¹ “Eu sou o alfa e o ômega”, diz o Senhor Deus; “aquele que é, que era e que vem, o Todo-poderoso” Apocalipse. 1:8.

no entanto, fugir à tradição prescrita. Os relevos dourados chamam à luz e enaltecem as vestes simples de Maria; criando sensações táteis, rítmicas, que ecoam a pureza de Maria nos lírios representados. O manto torna-se uma apologia do universo estrelado. Entre tantos detalhes que poderiam ser comentados, vale ressaltar o vazio, o hiato entre os dedos das mãos: espaço em que o corpo, reportando-se ao divino, não toca a carne na carne. Detalhe não exclusivo, não novo, não casual, que lembra o mesmo vazio entre o dedo do criador e o da criatura na obra de Michelangelo na Capela Sistina.³¹²

Assim como a imagem de Angra, a de Itaboraí e outras de meados do século XVIII vão encontrar ascendência em modelos provenientes de Lisboa. Numa abordagem temporal, a configuração das vestes, a posição da cabeça e as mãos postas, nos levam a comparar traços antepassados entre diferentes imagens e a Conceição em Itaboraí.

Nesta imagem, Nossa Senhora apresenta cabelos negros entrevistos sob o manto que se assenta no alto da cabeça. Seus pés não são visíveis, pois o farto caimento da túnica se dispõe sobre os *tronos* em um intrincado jogo de curvas reintrantes e salientes. O “crescente turco”³¹³ atravessa o sentido diagonal direito/esquerdo deixando este lado apontando para a parte posterior. Os *tronos* angélicos, solução recorrente para Nossa Senhora, está formado por cinco elementos. Estas figuras simbolizam as “rodas aladas” do carro de Deus³¹⁴, e pertencem à hierarquia dos guardiões celestes. O manto de Nossa Senhora, esvoaçante permeia a imagem em curvas convulsas deixando-se entrever o forro (avesso) em contraste; desde a cabeça da imagem, contornando toda a peça, passando pelos *tronos* e seguindo repuxado até a altura do ombro esquerdo. A túnica com caimento drapeado, se dilui no movimento dos tecidos e se arremata com uma bata que se revela apenas nos braços e busto. Toda a superfície externa das vestes possui tratamento em *sgraffito* sobre as diferentes superfícies em variadas cores. Complementa a sofisticação do acabamento, um delicado trabalho de punção.

³¹² Este descritivo é relativo à imagem de Nossa Senhora da Conceição de Angra dos Reis, modelo no qual a imagem de Itaboraí se filia, assim como outras que analisamos na pesquisa. Conforme: RABELO, N. R. M. Op. Cit. 2009. Pág.289.

³¹³ O simbolismo contido nas pontas da lua crescente, atributo integrante da representação da Virgem da Imaculada Conceição, para o mundo português está relacionado à batalha de Alcácer Quibir, de 1580. O sentimento identitário luso interpretou este atributo como uma forma de representar a Virgem esmagando com seus pés a heresia, já que a bandeira dos mouros tinha como emblema a lua crescente. Todavia, outras representações da virgem com o crescente sob os pés já eram conhecidas antes deste episódio, tal como as gravuras de Albrecht Dürer, do início do século XVI. No Apocalipse já se identifica textualmente a figura da “mulher vestida de sol e com a lua aos seus pés” Apocalipse 12.

³¹⁴ Conforme REAU, L. Op. Cit. 2007. Pág. 64.



Ilustrações 178 e 179 – Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Pormenor do rosto e dos *tronos* angélicos. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.



Ilustração 180 – Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Pormenor dos tecidos das vestes. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Apresentando características de fatura portuguesa, esta imagem não deve ser a primitiva imagem da criação da capela na Fazenda do Iguá, no entanto deve estar alinhada com a criação da Matriz que vemos hoje construída, cuja inserção do Santíssimo se registra em 1743. Atribuimos assim esta imagem a um período relacionado ao final da primeira metade do

século XVIII, porquanto mais tardiamente, a elaboração e acabamento deste tipo de imagem só tenderiam a se sofisticar mais.

Nesta imagem Nossa Senhora apresenta traços clássicos, a cabeça levemente pendente para o lado esquerdo, compleição terna e bem conformada, com olhar piedoso direcionado ao crente. Sua expressão é valorizada pelos olhos grandes e dilatados, o que proporciona percepção acurada mesmo a distância. Sua volumetria apresenta especial relevo nos panejamentos, como já foi assinalado, assim como nos *tronos* angélicos, caracterizando a dinâmica barroca destes elementos.



Ilustração 181 – Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Compleição facial. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A dinâmica dos tecidos do panejamento de suas vestes pode ser assinalada conforme o gráfico esquemático abaixo, indicando as linhas de força convulsas, e contornadas do manto que atravessa toda a peça.

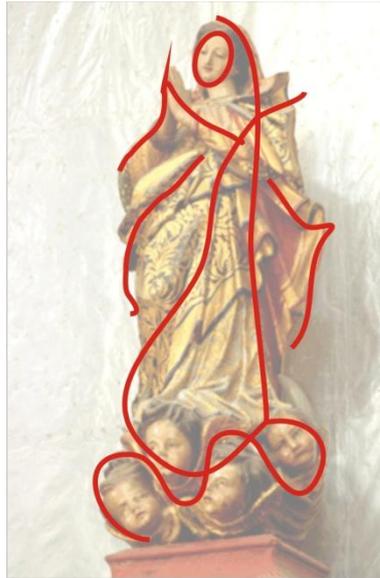


Ilustração 182 - Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Linhas de força visuais das vestes e panejamento. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Os *tronos* angélicos se organizam como um bloco compacto, sem, no entanto perder a linha sinuosa, resultando gracioso e proporcionado. Na postura de guardiões, nenhum dos querubins olha para cima, preservando o recato; fazem uma barreira intransponível para o mal que possa espreitar.

A configuração sinuosa da escultura se articula com o entorno. A peça se relaciona com o espaço à frente e às laterais num ângulo obtuso, algo superior a 120°. Não se trata aqui de uma escultura frontal, centrada, com movimento em uma só direção, projetando-se para o crente, ou adiante. A imagem agora domina o espaço. Feita para o retábulo, ponto focal de múltiplos ângulos de perspectiva da igreja, deste posto irradia a sua presença para além do espaço divino.



Ilustração 183 - Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII. RJ. Século XVIII – Pormenor dos *tronos* angélicos. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A policromia e o douramento são de excelente qualidade, aparentemente não identificamos repinturas. O estofamento das vestes de Nossa Senhora é bastante sofisticado apresentando trabalhos diferenciados para cada peça da vestimenta. Pelo lado externo do manto, apresenta um trabalho de *sgraffito*, em padrão fitomórfico, de composição predominante azul intenso e dourado simulando o tecido adamacado. Pelo lado interno (forro) este é liso, na cor vermelha com frisos dourados; externamente o manto adquire ainda distinção pelas delicadas marcações feitas com o punção. Na túnica azul celeste o modelo de *sgraffito* se distingue pela dinâmica das curvas interfolhadas e na sombra que permeia o trabalho do buril. Nas mangas cor-de-rosa, mais uma vez o *sgraffito* se adapta à superfície em uma escala bem delicada. Também as marcas do punção estão presentes neste local. Nas áreas verdes os detalhes se simplificam resultando apenas em pontilhismos. Conforme Louis Reau, na iconografia cristã, o branco, o vermelho, o verde e o azul são cores benéficas que despertam sentimentos de alegria . A cor azul intensa na iconografia da Virgem possui virtudes calmantes. O forro em vermelho simboliza o amor como base de tudo; e o verde primaveril constitui o simbolismo da esperança e o amor nascente.³¹⁵

³¹⁵ Conforme REAU, L. Iconografia del Arte Cristiano. Introducion General. Madrid: Ed. Serbal, 2008. Pág.92.



Ilustrações 184, 185 e 186 - Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Pormenores do estofamento das vestes – *sgrafitto* em motivos vegetalistas *franco-orientales* com diferentes cores e pontilhismo nas áreas verdes.
Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.



Ilustração 187 - Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII – Pormenores do estofamento das vestes – punção nas mangas da bata de Nossa Senhora. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A imagem se desenvolve sobre um *podium* escalonado com reentrâncias em meia cana. Sua base é quadrada e se ajusta bem ao trono do camarim do retábulo.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia amplamente adotada, no período referenciado. Nossa Senhora da Conceição em Itaboraí guarda familiaridade com os modelos da arte portuguesa do século XVIII. Destacamos outras imagens encontradas nos acervos de arte sacra fluminense de igrejas, tais como: Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Rio Bonito; Igreja N. S. da Lapa e Boa Morte - Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis; Seminário Diocesano Nossa Senhora do Amor Divino - Petrópolis e Capela Nossa Senhora da Conceição do Soberbo – Teresópolis.



Ilustrações 188, 189, 190 e 191 – Nossa Senhora da Conceição. Século XVIII. Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Rio Bonito; Igreja N. S. da Lapa e Boa Morte - Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis; Seminário Diocesano Nossa Senhora do Amor Divino - Petrópolis e Capela Nossa Senhora da Conceição do Soberbo – Teresópolis. Fotos do acervo do Inepac – 2008/2009.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Escultura Policromada e Dourada;
- TÍTULO: Nossa Senhora da Conceição;
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: 1ª metade do século XVIII;
- DIMENSÕES: Alt.: 0,92 m de altura, 0,37 m de largura, e Prof.: 0,37 m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.11. Santa Luzia (Lucia de Siracusa)

No século IV, a jovem Lucia (Caminho de luz = Lux Via = Luzia) pertencente a uma rica família de Siracusa (Sicília – Itália) foi prometida em casamento, por sua mãe Eutíquia, a um jovem da Corte local. No entanto a jovem cristã havia feito o voto de castidade eterna e pediu que o matrimônio fosse adiado. Uma doença grave acometeu sua mãe e Luzia, então, conseguiu convencê-la a ir, em peregrinação, até o túmulo de Santa Águeda ou Ágata. Após a

peregrinação Eutíquia voltou curada e, desta forma, concordou que a filha não mais casasse e mantivesse sua castidade. Além disso, também consentiu que dividisse seu dote com os pobres, como era o desejo da jovem.³¹⁶

Entretanto, quem não se conformou foi o noivo abandonado. Cancelado o casamento, delatou a cristandade de Luzia ao governador romano Pascásio. Era então o período da perseguição religiosa imposta pelo imperador Caio Aurélio Valério Diocleciano (284-305); assim, a jovem foi levada a julgamento.³¹⁷

Como Luzia valorizasse a castidade, o governante mandou que a levassem para um prostíbulo, para servir à prostituição. Pela tradição, embora Luzia não fizesse nenhuma força; nem dez homens ou uma junta de bois conseguiram movê-la do chão.³¹⁸ Foi, então, condenada a morrer ali mesmo. Antes da execução vaticinou a morte de Diocleciano, que aconteceu poucos anos depois, e o final das perseguições aos cristãos no ano 313 d.C, com a decisão de Constantino (306-337) de professar o cristianismo. Os carrascos jogaram sobre seu corpo resinas e azeite ferventes, mas ela continuava viva e intocada. Somente o golpe de espada fatal conseguiu tirar-lhe a vida. Lúcia foi morta no dia 13 de dezembro de 304 e sepultada no mesmo lugar onde no ano 313 foi construído um santuário a ela dedicado.³¹⁹

Passado mais de um século, o papa Gregório Magno (590-604) incluiu Luzia no cânon da missa.³²⁰ Os milagres atribuídos à sua intercessão a transformaram numa das santas auxiliaadoras da população, que a invocam, principalmente, nas orações para obter cura nas doenças dos olhos ou da cegueira.

Em 1894 o martírio da jovem Luzia foi devidamente confirmado, quando se descobriu uma inscrição escrita em grego antigo sobre o seu sepulcro, em Siracusa. A inscrição trazia o nome da mártir e confirmava a tradição oral cristã sobre sua morte no início do século IV.³²¹

A lenda que deu origem à devoção de Santa Luzia como protetora dos olhos e da visão deve-se ao fato que, tendo Pascásio perguntado a Luzia porque não consentia no casamento com o

³¹⁶ Conforme MEGALE, N. B. Op. Cit. 2003. Pág 156.

³¹⁷ GIORGI, R. e ZUFFI, S. Saints in art. Los Angeles: Getty Publications, 2003. Pág. 230.

³¹⁸ Conforme REAU, L. Iconografia del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. de la G a la O. Barcelona, Ediciones del Serbal. 1997. Pág.267-268.

³¹⁹ Idem.

³²⁰ Ver: “Nobis quoque peccatoribus” em Segundo Memento – Memória dos Vivos. Canôn Romano.

³²¹ PESSOA, J., MATTOS, M. E. Milagres. Os ex-votos de Angra dos Reis. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. Pág.115.

jovem patricio que a desejava como esposa, ela em resposta disse-lhe: "mas afinal o que o nobre patricio vê em mim que seja belo e desejável?" O tirano respondeu: "teus olhos brilham como duas estrelas e encantam como duas pérolas", ao que Luzia acrescentou: "traga-me um prato" e quando lhe foi apresentada uma bandeja de prata, Luzia, num gesto rápido de sublime heroísmo, arrancou seus dois olhos tão decantados e os colocou na bandeja ordenando que os enviasse ao seu pretendente.³²²

Muito embora este fato seja apenas uma lenda, por este motivo e também pela etimologia da palavra Luzia, que significa Luz, nasceu naqueles povos grande devoção a Santa Luzia como protetora dos olhos e muitos prodígios foram operados por ela nesse sentido.³²³

Em "A Divina Comédia", o escritor Dante Alighieri atribuiu a Santa Luzia a função da graça iluminadora.³²⁴ Assim, essa tradição se espalhou através dos séculos, ganhando o mundo inteiro, chegando aos dias de hoje.

Da Itália, a devoção a Santa Luzia logo se espalhou pela Europa. Desde a Sicília, Nápoles, Roma e mesmo Veneza. A França não foi menos devota. Em Abbeville, na Picardie se venerava suas relíquias na abadia de Saint Riquier; Metz, na Lorena se vangloriava de haver recebido o corpo da santa em sua abadia de Saint Vicent, em 970. Da região, ao nordeste da França ganhou a Alemanha. Na Espanha, a base do culto está em Sevilha. A razão principal de tanta popularidade está fundamentada no fato desta ser considerada curadora das enfermidades oculares e cegueira.³²⁵

Entender tamanha popularidade e devoção requer isenção no trato das questões crônicas da história. Quando levamos em consideração o pensamento do ser humano pré-iluminismo, vemos que respostas ao inimaginável só eram acalentadas através de profundas reflexões e exercícios de fé.

Luís Miguel Bernardo, físico e professor da Universidade do Porto, nos fala dos "preconceitos vários sobre os olhos e a visão"³²⁶ originados em autores populares desde Plínio, o Velho e sua *Naturalis Historia* (77-79). Geronymo de Huerta (1573-1643), o tradutor e comentador de Plínio para a língua espanhola nos deixou a seguinte anotação sobre a visão e seu "aparelho":

³²² Conforme MEGALE, N. B. Op. Cit. 2003. Pág 156.

³²³ Conforme COELHO, Beatriz (org.). Op. Cit. 2005. Pág. 87.

³²⁴ No Paraíso, Santa Luzia alertou à Beatriz que fosse socorrer Dante. (Inferno, I, 54).

³²⁵ Conforme REAU, L. Op. Cit. 1997. Pág.268-269.

³²⁶ Conforme: BERNARDO, L. M. Histórias da Luz e das Cores. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2005. Pág. 263.

Há uns que têm olhos negros, outros azuis, outros vermelhos, outros pardos, uns grandes, outros pequenos, uns salientes outros encovados.

Os que tem olhos vermelhos e lustrosos vêem bem a noite, mas muito pouco pelo dia; pelo contrário os que tem os olhos negros vêem melhor de dia do que de noite. E a razão disto é que os olhos vermelhos e resplandecentes têm muito pouco humor e muita quantidade de lume: e assim são mais transparentes, e se movem muito com a claridade do dia e se resolve sua luz por falta de quem a resista, que o humor, e assim enfraquecido vêem pouco. [...] (PLÍNIO II, C. HISTORIA NATURAL. TRADVCIDA POR EL LICENCIADO GERONIMO DE HVERTA MEDICO Y FAMILIAR DEL SANTO OFICIO DE LA INQVISICION 1624–1629).³²⁷

Geronymo de Huerta refere-se mais a frente, de forma genérica, ao sentido da visão:

É este sentido da visão um instrumento tão excelente e nobre, que se mostra bem no seu fabrico e compostura e nas partes que a natureza pôs para sua conservação e defesa. Por fora vemos que tem sobranceiras e pestanas que servem para dar alguma sombra contra a demais da luz, e de estorvar a entrada a tudo que possa ofendê-la, e assim estão como valado e estacada, onde se detenha o pó imundície que caia da cabeça. As palpebras são movíveis, as quais, depois do velar trabalhoso, cerrando-se lhe dão alívio e recreação, para que se refaça de forças: e quando está a velar, com um rápido movimento, que chamamos pestanejar fazem que não as perca tão rápido. (Idem)

Finalmente descreve a constituição dos olhos nos seguintes termos:

Estão os olhos compostos de sete túnicas com maravilhoso artifício, umas para defesa das outras e feitas de diferente substância e com diferente forma, de modo que cada uma tem o seu ofício. Dentro destas estão três humores, que de um se vai sustentando o outro, e estes sustentam a potência visual, sutentando-se eles da humidade do cérebro, posto por detrás dos olhos (segundo alguns o afirmam) para este fim: e destila-se aquela humidade por um canal estreito, que dividido em dois, vem a eles; pelo qual também se comunica o espírito que os ilustra e move. (idem)

Assim, não é de admirar que, em torno da visão se tivesse criado tantos mitos e superstições. Afinal, algo assim tão incompreensível para o povo, era o mais importantes dos sentidos, aquele a que se permitia a percepção do mundo e das coisas.

³²⁷ Ver: PLÍNIO II, C. HISTORIA NATURAL. TRADVCIDA POR EL LICENCIADO GERONIMO DE HVERTA MEDICO Y FAMILIAR DEL SANTO OFICIO DE LA INQVISICION 2 vols. Madrid: Luis Sanchez Impresses del Rey, 1624–1629, Liv. II, Pág. 287.

A proteção dos olhos e os cuidados para manter a tão preciosa visão justificava a invocação direta de Deus ou de seus pré-postos, no caso os santos, especificamente a santa escolhida, Santa Luzia a quem, desde os primeiros tempos da monarquia em Portugal, já se cantavam hinos de louvor.

O mais antigo documento de música portuguesa foi a pouco descoberto pelo bibliotecário snr. P. Candido Teixeira. É um hino a santa Luzia, escrito em neumas primitivo, notação lombarda, quadrada, contendo punctus, a Virga, a Apostropha e a Distropha. É naturalmente difícil determinar ao certo a data deste hino. Pode ser no entanto do século X, por isso contemporâneo da dominação árabe.³²⁸

A fé nos milagres de Santa Luzia não enfraquecia as superstições que o homem setecentista tinha sobre a visão. Em um livro bastante popular a sua época, intitulado: o “Porque de todas as cousas” (1733), escrito sob a forma de perguntas e respostas, nos apresentam tais considerações:

P: Porque temos dous olhos?

R: Porque como he sentido taõ necessário, se hum faltar, tenhamos outro com a virtude de ambos.

P: Porque vemos, quando He noite, luzir os olhos do gato, e não de dia?

R: porque a luz do dia he superior á que tem o gato nos olhos, e a escurece; de noite a descobre a mesma escuridade, pois qualquer luz, por pequena que seja, brilha de noite. De mais que os olhos do gato tem minguanes, e crescentes das luas; cresce a Lua, e crescem as meninas dos olhos dos gatos [...].³²⁹

Na época em que tais despropósitos eram divulgados os mecanismos básicos da visão já eram estabelecidos pela ciência e defendidos por autores tais como Kepler, Schneider e Descartes, mas a cultura popular ainda não havia se acercado disso. No século XVIII. Em Portugal, havia ainda filósofos quem não aceitavam os argumentos da teoria da imagem retiniana de Kepler (1604).³³⁰

Na América portuguesa vamos encontrar a devoção a Santa Luzia marcada pela interveniência dos missionários que aqui aportaram nos primeiros séculos havendo sempre

³²⁸ Em: BRANCO, L. de F. Musica e Instrumentos. A Questão ibérica. Lisboa: Tip. do Anuário Comercial, 1915. Pág. 124. Apud. BERNARDO, L. M. Op. Cit. 2005. Pág.266.

³²⁹ Em: VALDECEBRO, A. F. de, RABELLO, M. C. e COSTA, V. J. da, O Porque de Todas as Cousas ou Endelechia da Filosofia, Natural, e Moral, Problemas de Aristoteles e Filosofia. Lisboa: Typ. Rollandiana, 1818. Pág. 36-47. Apud. BERNARDO, L. M. Op. Cit. 2005. Pág.268.

³³⁰ Conforme BERNARDO, L. M. Op. Cit. 2005. Pág. 269.

muito boa difusão pelo território, notadamente as zonas litorâneas onde por tradição, o dia 13 de dezembro, a ela dedicado, é sagrado e não se pesca ou se caça.³³¹

No Rio de Janeiro a primitiva ermida construída por pescadores possivelmente antes de 1592, na então Praia de Piaçava, próxima do núcleo inicial da cidade, no morro Cara de Cão, já não existe mais. Com a transferência do núcleo urbano para o Morro do Castelo em 1565, a devoção à Santa Luzia passou a se realizar na ermida de Nossa Senhora dos Navegantes, ereta por pescadores junto ao sopé do Morro do Castelo. O culto à Santa Luzia teria sido, dentre outras razões, incentivados pelos frades franciscanos que se instalaram na primitiva capela da praia. Assim infere-se que a primitiva capela era dedicada a Nossa Senhora dos Navegantes, e que ao ser reconstruída pela Irmandade de Santa Luzia mudou de padroeira.³³²

Em 1756 a mesma irmandade pediu ao bispo D. Antonio do desterro que aprovasse seu regimento compreendendo 14 capítulos, ricamente ilustrados pelo calígrafo José Saldanha da Cunha. Seguindo as normas a irmandade possuía duas diretorias: uma masculina e outra feminina, responsáveis pela administração financeira e pela organização das festas em 13 de dezembro. Pelos rendimentos auferidos podia-se observar que a irmandade se tratava de uma das mais pobres da cidade.³³³

A existência de uma imagem de Santa Luzia do século XVIII no acervo da Matriz de Itaboraí nos leva à reflexão pelos distintos motivos para esta devoção no local. Sem um liame específico com as percepções imediatas, podemos relacionar Santa Luzia àquela comunidade por distintas relações.

Vieira Fazenda e Luís da Câmara Cascudo³³⁴ nos falam da tradição popular de apelidar a palmatória, objeto de suplício de escravas domésticas, de Santa Luzia. Esta tradição poderia encontrar resposta na sociedade rural e escravocrata do recôncavo através de alguma devoção entre aqueles que faziam uso de tal objeto como forma de aliviar suas culpas ou remorsos, no entanto as fundamentações dos autores não possuem fontes, que não sejam memorialistas.

³³¹ Conforme MEGALE, N. B. Op. Cit. 2003. Pág 156.

³³² Conforme CAVALCANTI, N. Op. Cit. 2004. Pág. 214-215.

³³³ Idem.

³³⁴ Ver: FAZENDA J. V. Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro. Em: RIHGB. Vol.140 Tomo 86. 1921. Pág. 400. e CÂMARA CASCUDO, L. da: Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954. Pág. 466.

Por outro lado, Renato Cimbalista³³⁵ nos fala de uma ampla relação entre os mártires do catolicismo e a cristianização da América portuguesa nos primeiros séculos da ocupação do território brasileiro.

Riolando Azzi nos afirma: “Santa Luzia inaugura a série dos santos curadores mais populares da sociedade colonial”.³³⁶ Analisando sob esta colocação, partimos para uma consideração específica onde a percepção desta relação se fundamenta em São João de Itaboraí. Nos testemunhos de Monsenhor Pizarro (1794) Santa Luzia não aparece como imagem nos retábulos, tampouco uma irmandade a ela dedicada. No entanto, no programa iconográfico das imagens dos séculos XVIII e XIX, percebemos que a santa integra a única frente de “santos curadores” no conjunto da Matriz de Itaboraí.

Na pesquisa iconográfica, localizamos nas fotos do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro, foto que a coloca em par com uma imagem de Santa Bárbara, atualmente inexistente no acervo. Ambas, em devoção auxiliar nas peanhas, integravam com a Santa Cecília anteriormente relatada, (Orago) um “retábulo de mártires” pelo lado da epístola.



Ilustração 192 – “Retábulo de Mártires” em São João de Itaboraí. Imagens de Santa Luzia - século XVIII; Santa Cecília século XIX e Santa Bárbara (devoção desaparecida atualmente) - século XVIII(?). Foto Paul Stile. (1956) Acervo do Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro.

A imagem de Santa Luzia no acervo da Matriz de Itaboraí está configurada em uma escultura de vulto inteiro, em madeira policromada e dourada, de tamanho médio para grande, com

³³⁵ CYMBALISTA, R. Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa, séculos XVI e XVII. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. Vol.18. n.1. 2010. Pág. 43-82.

³³⁶ AZZI, R. A teologia católica na formação da sociedade colonial brasileira. Petrópolis: Vozes, 2004. Pág. 255.

0,79⁵m de altura, 0,41m de largura, e 0,37m de profundidade. Sua concepção está pautada para uma localização como Orago de retábulo, devido a sua escala e proporção servindo ainda como devoção auxiliar. Sua possível datação está situada entre a metade do século XVIII, pouco provável para este conjunto em São João de Itaboraí, e o final do mesmo século, mais apropriado para este contexto em que se encontra.



Ilustração 193 – Santa Luzia. Século XVIII – Imagem de Orago ou devoção auxiliar em retábulo da matriz de São João de Itaboraí. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Conforme a história da santa, sua iconografia apresenta uma solução recorrente na história da arte. Seu atributo mais específico, a salva com os olhos, concorre para seu patronato principal em favor da proteção dos olhos e visão do crente.

Outro elemento de análise na representação da forma nesta imagem de Santa Luzia, integrante do acervo da Matriz de Itaboraí, é a graça e feminilidade de donzela aflorando na configuração do busto, na cintura alta afinada, nas vestes caprichosas e no penteado arranjado em laço de fita, além dos traços delicados.

Santa Luzia está de pé, em posição frontal, com leve meneio do corpo, cabeça abaixada e caída para seu lado direito e olhar direcionado para baixo.

Nesta imagem Santa Luzia apresenta traços clássicos, complexão terna e bem conformada, com olhar direcionado para baixo. Sua expressão é valorizada pelos olhos grandes, no entanto mortiços, o eleva o sentimento de piedade ao crente. Sua volumetria apresenta equilibrado relevo nos cabelos em movimentos suaves, repartidos ao meio.



Ilustração 194 - Santa Luzia. Século XVIII – Compleição facial. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

O entalhe das vestes delinea-se em movimento, sem perder, no entanto, a postura que reporta à nobreza da jovem romana, onde sua aparência mais sugere a dignidade de uma princesa do que o martírio que lhe foi imposto. Santa Luzia sendo também um modelo de virtude, personifica a graça, integridade e delicadeza. A condição retabular define a postura da imagem olhando para baixo e com o atributo ligeiramente inclinado, fato proposital para ser reconhecido pelos fiéis, dentro do princípio da imagem como *idiotarum libri*³³⁷, facilitando aos iletrados a interpretação da representação.

As linhas de força da composição são *evasée* perfazendo um eixo de estruturação que reforçam o sentido do olhar e da mão posta sobre o peito revelando ternura e abnegação. Em um segundo plano as linhas são convulsas e se mantêm no gosto barroco. O cabelo da Santa é arrumado atrás da cabeça com uma mecha pendente sobre o ombro direito em uma caracterização tipicamente romana.

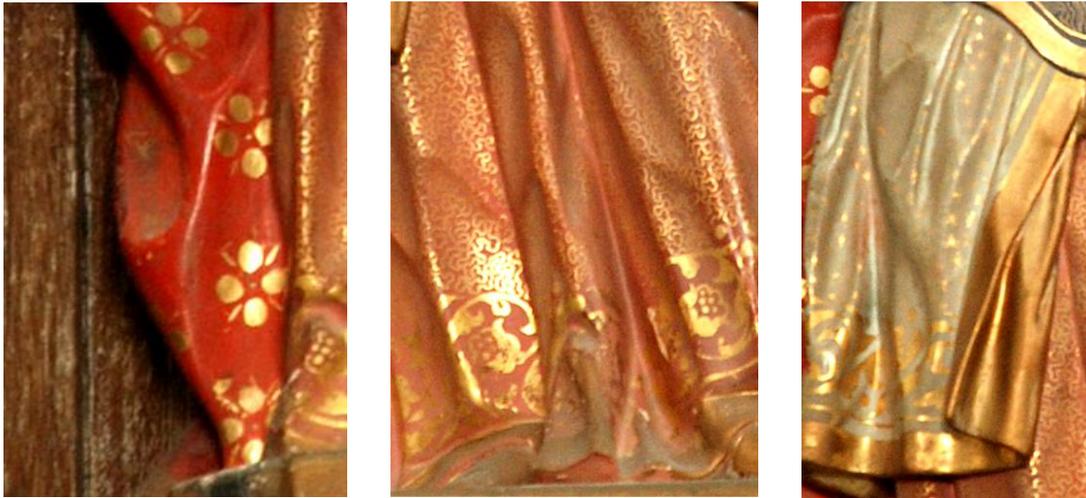
³³⁷ Ver Carlos Guinzburg em: GUINZBURG, C. Mitos, emblemas, sinais: morfología e história. São Paulo: Cia. das Letras 1989, Pág. 121.



Ilustração 195 - Santa Luzia. Século XVIII-XIX – Linhas de força principais da composição. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac -

A imagem de madeira policromada e dourada, sugerindo procedência portuguesa, apresenta fino acabamento, como olhos de vidro, decoração em policromia e *sgraffito*, sobre múltiplas cores. O estofado é requintado, com múltiplas soluções de ornamentações, adequado ao período o qual referenciamos, apesar das sujidades e perdas pontuais do substrato que se confundem com as *patines* naturais. Na carnação, vamos encontrar uma infeliz solução de repintura.

A cor predominante é o vermelho do manto, associada ao seu martírio, com flores geometrizarantes, em padrão de repetição, douradas. Em seguida a saia da túnica, também vermelha, apresenta um elaborado *sgraffito* do tipo *ligne sans fin* indo encontrar todo arremate da bainha em um farto galão de ornamentos florais *branches courantes*. A sobressaia em tom esverdeado, adquire aspecto de bronze patinado a partir do pontilhismo dourado sobre a mesma. Assim como a saia, seu barrado apresenta um farto galão de ornatos florais. O *corselet*, simbolizando a proteção de sua virtude e castidade, é azul intenso e refinado por um delicado *sgraffito* em *guilloché*.



Ilustrações 196, 197 e 198 - Luzia. Século XVIII-XIX – Pormenores do estofamento das vestes – *sgraffito* em motivos florais geometrizes, *lignes sans fin*, barrado floral *branches courrantes* e pontilhismo com barrado floral *branches courrantes*. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.



Ilustração 199 - Luzia. Século XVIII-XIX – Pormenor do estofamento do *corselet*. *Sgraffito* em *guilloché* com bordas douradas. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A imagem se desenvolve sobre um pesado *podium*. Sua base é quadrada se ajustando de forma forçada ao contorno da peanha que ocupa no camarim.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia algo invulgar no período referenciado. A Santa Luzia da Matriz de Itaboraí guarda alguma familiaridade com outros modelos do século XVIII, visíveis nos acervos de arte sacra do Rio de Janeiro, tais como: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Amparo, Maricá; Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Rio Bonito e Igreja Santa Luzia, Angra do Reis.



Ilustrações 200, 201 e 202 – Santa Luzia. Matriz de Nossa Senhora do Amparo - século XVIII, Maricá; Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Rio Bonito - século XVIII-XIX e Igreja Santa Luzia, Angra do Reis - século XVIII. Fotos do acervo do Inepac – 2008/2009.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Escultura Policromada;
- TÍTULO: Santa Luzia;
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: 2ª metade do século XVIII;
- DIMENSÕES: Alt.: 0,79⁵m/ Larg.: 0,41m/ Prof.: 0,37m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.12. Santo Antônio (Orago)

Conforme já analisamos aqui anteriormente, Santo Antônio é santo de intensa devoção na América Portuguesa desde os primeiros séculos da ocupação. Na Matriz de São João de Itaboraí, encontramos duas imagens em devoção a este santo. O primeiro, escultura de roca ou vestir, já foi analisado e em conjunto tecemos toda sua trajetória histórica e iconográfica. Para

esta imagem, Orago de um retábulo pelo lado da epístola, faremos agora sua análise pautada nos elementos anteriormente informados, assim como as especificidades intrínsecas desta imagem.

A imagem de Santo Antônio, Orago em retábulo na Matriz de São João de Itaboraí está configurada em uma escultura de vulto inteiro, em madeira policromada com douração, de tamanho natural, medindo 1,07m de altura, 0,44 m de largura, e 0,41 m de profundidade. Sua concepção para uma localização em retábulo mor é notável pela escala adequada ao espaço. Da mesma forma podemos aferir esta condição na solução pouco elaborada da parte posterior da imagem.

Santo Antonio está segurando uma *falda* onde seu atributo principal, o menino Jesus, está ausente; guardado, perdido ou roubado, o assunto não é abordado pela administração da Matriz. O santo está trajado com o hábito da ordem franciscana e o cingulo de três nós. A única concessão ao decorativismo está no farto *pastiglio* dourado na barra e na gola da túnica. O entalhe do panejamento é vigoroso, chegando a linhas bastante marcadas e angulosas. O movimento se completa com um repuxado até o braço esquerdo que direciona o olhar para o atributo ausente, e que também permite observar os pés do santo, calçados em sandálias de tiras, demonstrando sua humildade. Santo Antônio apresenta cabelos castanhos, mas seu queixo, levemente alçado, denotando embevecimento, não permite a percepção da tonsura. Seu pé esquerdo está recuado e recebe o peso do corpo pelo lado que a figura ampara o atributo ausente. O pé direito avança a frente, no entanto se coloca em paralelo a boca do camarim, estabelecendo um limite imaginário, pelo crente, entre o sagrado e o divino. A partir de fotografia, anterior a 2008, podemos observar o menino Jesus. Sua composição era equilibrada e proporcional ao santo, caracterizando mesmo a escala de um bebê. Com as pernas levemente recolhidas e os braços no ar, quase que abençoando ao crente, envolvia o conjunto em uma atmosfera realmente etérea.



Ilustração 203 - São Antônio. Século XVIII-XIX – Orago em retábulo na Matriz de Itaboraí. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Apresentando aspecto de fatura portuguesa; segundo as características e familiaridades na execução, este Santo Antônio é aproximado ao Orago São João Batista, existente no Retábulo mor, sugerindo mesma procedência, no entanto apresenta olhos de vidro o que levaria a percepção de um momento mais adiante possivelmente do final do século XVIII, próximo ao XIX.

Nesta imagem Santo Antonio apresenta traços clássicos, compleição embevecida, com olhar direcionado ao longe. Sua expressão é valorizada pelos olhos grandes e dilatados, o que proporciona percepção acurada mesmo a distância, e pela boca entreaberta, expondo ligeiramente os dentes na parte superior. Sua volumetria apresenta especial relevo nos cabelos e intenso pregueado nas dobras, sem, no entanto, demonstrar movimentação, assumindo uma postura mais clássica, aproximada da estética vigente no período rococó.



Ilustração 204 - Santo Antônio. Século XVIII-XIX – Compleição facial. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Suas vestes possuem caimento aplainado, marcado pelas dobras e amarrotados. Através do levantamento do *saio* as linhas de força da composição se direcionam para o atributo do menino Jesus, nesse caso, ausente.

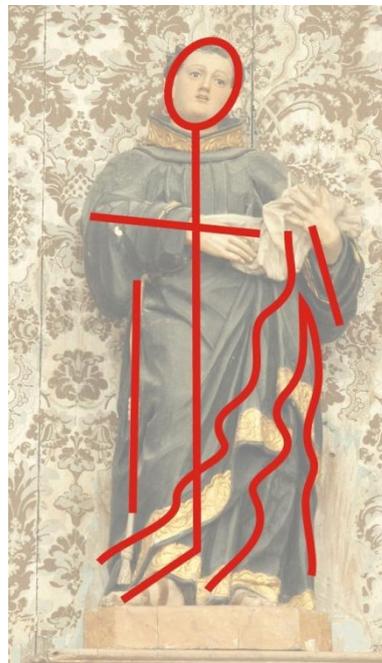


Ilustração 205 - Santo Antônio. Século XVIII-XIX – Linhas de força visuais. Gráfico esquemático. Desenho do autor sobre foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

O menino Jesus, ora ausente, animava seus braços em postura de benção enquanto o santo revela-se em profundo êxtase.



Ilustração 206 - Santo Antônio. Século XVIII-XIX – Imagem com o menino Jesus, ora ausente. Foto de Jorge Astorga. Acervo pessoal - 2006.

O estofamento das vestes do santo e o douramento são de boa qualidade. Não observamos intervenções de repinturas. O farto *pastiglio* dourado decora a borda do hábito com motivos fitomórficos.



Ilustrações 207 e 208 - Santo Antônio. Século XVIII-XIX – Pormenores do estofamento e *pastiglio* das vestes do santo. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Assim como na imagem de São João Batista a austeridade do decorativismo se alinhou com a proposta iconográfica do santo que pregou a humildade no âmbito da Ordem Franciscana.

Este Santo Antonio se insere numa tipologia amplamente adotada, no período referenciado. A imagem de Itaboraí guarda familiaridade com os modelos da arte portuguesa do século XVIII; notadamente aqueles encontrados na Capela de Nossa Senhora do Patrocínio, Quissamã;

Igreja de Santo Antonio, Paraíba do Sul; Catedral do Santíssimo Salvador, Campos dos Goytacazes e Matriz Nossa Senhora da Piedade, Laje do Muriaé.



Ilustrações 209, 210, 211 e 212 – Santo Antônio. Capela de Nossa Senhora do Patrocínio, Quissamã; Igreja de Santo Antonio, Paraíba do Sul; Catedral do Santíssimo Salvador, Campos dos Goytacazes e Matriz Nossa Senhora da Piedade, Laje do Muriaé.- século XIX. Fotos do acervo do Inepac – 2008/2009.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Escultura Policromada e Dourada;
- TÍTULO: Santo Antonio;
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: século XVIII-XIX;
- DIMENSÕES: Alt.: 1,07m/ Larg.: 0,44m/ Prof.: 0,41m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.13. Senhor dos Passos e Senhor Morto

Assim como o Senhor Bom Jesus da Cana Verde, venerado em São João de Itaboraí, o Senhor dos Passos, imagem de roca guardada no depósito da igreja, constitui representação do Cristo com caráter narrativo, integrante dos capítulos da iconografia do ciclo da Paixão de Cristo.

Tal representação corresponde a um “quinto capítulo”, conforme a ordenação e análise iconográfica de Louis Reau, cujo sumário está assim expresso:

A Paixão:

1. Entrada em Jerusalém e purificação do Templo;
 - a. Cristo se despede de sua mãe;
 - b. A entrada em Jerusalém;
 - c. A expulsão dos mercadores do Templo;
 - d. A visita a Nicodemos;
 - e. Os fariseus tentam lapidar Jesus;
2. Santa Ceia e a Eucaristia;
 - a. A Santa Ceia;
 - b. A Comunhão dos apóstolos;
3. A prisão de Jesus;
 - a. Oração no Monte das Oliveiras;
 - b. A prisão
4. O Interrogatório
 - a. O Processo religioso;
 - b. O Processo político;
5. A Crucificação
 - a. Cristo com a cruz às costas [Senhor dos Passos];
 - b. Os preparativos;
 - c. A crucificação [propriamente]
 - d. A lenda da cruz;
6. A lamentação
 - a. Descendimento da cruz;
 - b. Deposição da cruz;
 - c. O santo enterramento;³³⁸

Claro está que esta sistemática classificação orienta apenas questões iconográficas, havendo ainda uma série de episódios inseridos em cada sub-tópico dos capítulos, tais como: “O lava-pés”, “A traição de Judas”, “A negação de Pedro”, “Pilatos lava as mãos”, entre outros que levaram à extensa e rica iconografia sobre este ciclo religioso.

Desta forma, propomos aqui uma análise pontual, visando atender ao recorte estabelecido pela da retablistica barroca em São João de Itaboraí, onde objetivamos tratar especificamente das obras de arte como documentos históricos remanescentes das tradições religiosas em Itaborahy, no amplo contexto dos temas religiosos, tais como a Semana Santa na América portuguesa nos séculos XVIII e XIX.

No dizer de Lucien Febvre, a história se faz: “Numa palavra, com tudo aquilo que pertence ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, significa a presença, a

³³⁸ Conforme REAU, L. Op. Cit. 2008. Pág.409-547.

atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem...”³³⁹, e, desta forma, pretendemos analisar e caracterizar a história das tradições religiosas da Semana Santa em São João de Itaboraí.

Na atualidade, diferentes formas de realização das tradições da Semana Santa ocorrem em inúmeras cidades brasileiras; desde tradições seculares; destacando-se as manifestações recorrentes em Olinda, Cidade de Goiás, São João Del Rei e Paraty³⁴⁰; aquelas de cunho carismático voltado ao resgate de fiéis à Igreja Católica ou com intuito de resgate de tradições e valorização do turismo cultural local. Não obstante à atualidade, e as transformações ocorridas através dos tempos, recorreremos às tradições já estudadas para procurar entender o contexto das imagens de roca, especificamente o Senhor dos Passos, Nossa Senhora das Dores e o Senhor Bom Jesus da Cana Verde e Senhor Morto, da Matriz de São João de Itaboraí; nos préstitos daquela vila, nos séculos passados.

As procissões da Semana Santa, de fato deveriam estar qualificadas como da Quaresma, haja vista nos séculos XVIII e XIX, na América portuguesa, haver diferentes cortejos que se coroavam de êxito na Semana Santa propriamente.³⁴¹

Estes eventos tiveram uma história marcada por fatores diferenciados, que vão desde o aspecto religioso, envolvendo disputas entre as irmandades com suas particularidades e mesmo o olhar de cada indivíduo que acompanha ou participa da procissão.³⁴² No contexto da celebração, há a presença de elementos que contribuem para a continuidade de uma tradição religiosa e social, a exemplo da experiência de vida dos espectadores que, aos olhos da religião, permitem conceder à Semana Santa o caráter de fé, que ao longo dos anos serviu como condutor do imaginário espiritual luso-brasileiro; como podemos ver no registro do viajante do século XIX Robert Walsh:

Sexta da Paixão, ou Sexta-Feira Santa: Iniciou-se, em silêncio solene. [...]

À uma hora eu fui assistir uma cerimônia paroquial, em que o corpo de nosso Salvador era carregado pela freguesia, acompanhado de música solene; No entanto à noite havia a mais grandiosa exibição a ser vista na Igreja Católica. Era realizada na

³³⁹ Ver: FEBVRE, Lucien. Combates pela História. Lisboa: Editorial Presença Ltda, 1985. Pág. 249.

³⁴⁰ Ver: PESSÔA, J. e PICCINATO, G. Atlas de centros históricos do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2007. Pág. 181 e outras.

³⁴¹ Conforme AZZI, R. O catolicismo popular no Brasil. Petrópolis, Ed. Vozes, 1978. Pág.142.

³⁴² Conforme Mariza Carvalho, hierarquia e precedência são valores próprios às confrarias, seja no interior de cada uma delas, na sua relação umas com as outras e na relação com a administração eclesiástica. Em: CARVALHO, M. S. Identidade étnica, religiosidade e escravidão. Rio de Janeiro: Record, 2000. Pág 136.

igreja dos Terceiros, perto do palácio, onde eu havia chegado às sete. A igreja estava quase totalmente no escuro e repleta de pessoas. Uma grande cortina roxa estava atravessada à frente da capela-mor, onde um pregador subiu ao púlpito, e começou um sermão muito eloqüente sobre a crucificação. Após detalhar os motivos e a causa da morte de Cristo, decorrentes de nossas transgressões e maneiras, as mais dolorosas e ignominiosas; de repente ele disse: "Eis o Salvador assassinado por vós", e imediatamente a cortina caiu, assim como no início de uma tragédia do teatro, exibindo a todos os personagens que ali estavam para encenar o drama religioso.[...] A capela mor estava esplendidamente iluminada com lâmpadas de prata e velas reluzentes onde podia se entrever a figura do Cristo, cercada de figurantes ricamente vestidos, no entanto grotescos. Em frente a estes outros representavam soldados romanos e portavam o estandarte com o acrônimo S.P.Q.R. [Salva Populum, Quem Redemisti], liderados por um enorme centurião, de compleição feroz, que quando passava, fazia as mulheres esconderem seus rostos.

A procissão foi formada, a qual marchou em direção às ruas da cidade; inicialmente dois enormes candelabros com velas tão grossas como as colunas de uma cama com dossel, em seguida um homem carregava um cruz negra, onde um tecido drapeado, por sobre os braços da cruz formava a letra "M", que observei ainda em todos os dispositivos utilizados simbolizando a inicial do nome de Maria. Após, os carregadores de velas formavam uma ampla ala; ladeada de crianças caracterizadas de anjos com asas de penas de ganso sobre os ombros, usando túnicas e anáguas, bochechas pintadas com carmim e cabelos empoados com talco e véus de seda colorida. Todos carregavam algum dispositivo emblemático: uns cravos, outros martelos, uns outros esponjas, outros a lança e outros mais a escada. Ao fim um deles carregava um enorme galo[...] Um dos irmãos, depois informou-me que se tratava da representação do galo que simbolizava a negação de Pedro.[...]

A procissão terminava com o cortejo dos enlutados, com as cabeças cobertas por capuzes brancos ou negros, seguida dos apóstolos, soldados e centurião, um grupo de anjos e a imagem de Maria, a qual por anacronismo a representavam tão jovem como na procissão da natividade [...] e uma banda completa tocava um solene lamento [...]

Esta procissão era uma das grandes, tendo aproximadamente 800 pessoas, as quais, mais da metade, carregavam tochas ao longo de um percurso de 2 horas. Considerando o mês de março, uma enorme nuvem abateu-se sobre todos e com relâmpagos acompanhados de trovões concedeu real solenidade à ocasião. Esta foi

acompanhada de um dilúvio, sob o qual a imensa massa desprotegida permaneceu caminhando lentamente como se fosse nos melhores dos dias.³⁴³

Em que pese o refinado detalhamento de informações de Walsh, cabe relevar que já na segunda metade do século XIX, teriam as procissões da Semana Santa um forte libelo contra seus enfoques exacerbados e deploráveis. Em carta ao bispo do Rio de Janeiro D. Manuel do Monte Rodrigues de Araújo³⁴⁴, Machado de Assis (anonimamente), com verve liberal, protesta contra o sentido adquirido pelas procissões da Semana Santa dizendo:

Logo ao começar este período de penitência e contrição, que está a findar, quando a Igreja celebra a admirável história da redenção, apareceu nas colunas das folhas diárias da Corte um bem elaborado artigo, pedindo a supressão de certas práticas religiosas do nosso país, que por grotescas e ridículas, afetavam de algum modo a sublimidade de nossa religião.

Em muito boas razões se firmavam o articulista para provar que as procissões, derivando de usanças pagãs, não podiam continuar a ser sancionadas por uma religião que veio destruir os cultos da gentildade.[...]

[...] V. Exa.não poderá contestar que a nossa sociedade está afetada do flagelo da indiferença. Há indiferença em todas as classes, e a indiferença, melhor do que eu sabe V. Exa, é o veneno sutil, que corrói fibra por fibra um corpo social.

Em vez de ensinar a religião pelo seu lado sublime, ou antes pela sua verdadeira e única face, é pelas cenas impróprias e improveitosas que a propagam. Os nossos ofícios e mais festividades estão longe de oferecer a majestade e a gravidade imponente do culto cristão. São festas de folga, enfeitadas e confeitadas, falando muito aos olhos e nada ao coração.

Neste hábito de tornar os ofícios divinos em provas de ostentação, as confrarias e irmandades, destinadas à celebração dos respectivos oragos, levam o fervor até uma luta, vergonhosa e indigna, de influências pecuniárias; cabe a vitória, à que melhor e mais pagãmente reveste a sua celebração. Lembrarei, entre outros fatos, a luta de duas ordens terceiras, hoje em tréguas, relativamente à procissão do dia de hoje. Nesse conflito só havia um fito — a ostentação dos recursos e do gosto, e um

³⁴³ WALSH, R. Notices of Brazil in 1828 and 1829, Vol. 2. London: Frederick Westley and A. H. Davis. Stationer's Hall Court 1830. Pág. 392-295. (tradução do autor). Outro interessante relato de Vieira Fazenda também pode ser lido sobre a Procissão dos passos no Rio de Janeiro em: Em: FAZENDA, V. A Procissão dos Passos. RIHGB Vol.86 1919. Pág. 127-131.

³⁴⁴ Nascido em 17 de Março de 1796, em Recife, PE, e falecido em 11 de Junho de 1863, no Rio de Janeiro. 9º Bispo do Rio de Janeiro de 1839 até o seu falecimento. A 25 de Março de 1845 foi feito Conde de Irajá, pelo Imperador D. Pedro II. Conforme: MOYA, S. de. Relação dos Bispos brasileiros de 1551 a 1952 em: Revista Genealógica Latina. nº. 4, Rio de Janeiro: Instituto Genealógico Brasileiro. 1952. Pág. 20.

resultado que não era para a religião, mas sim para as paixões e interesses terrestres.³⁴⁵

Os propagandistas do Império encontravam grande resistência na ala liberal, que pregava o fim das superstições e práticas arcaizantes; entre o povo e o desenvolvimento dos Centros urbanos no país no século XIX.

Mesmo antes de Machado de Assis, ainda através de relatos dos estrangeiros no Brasil durante o século XIX, percebemos a admiração deles ao observar que na América portuguesa o povo ainda permanecia atado às credences e prática primitivas “bárbaras”. No relato do pintor francês Jean Baptiste Debret, no livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicado em 1834, destacamos:

[...] examinando de sangue frio, todos esses detalhes não se pode deixar de verificar o estilo barbaro e já agora grotesco do século que os criou. Como não sorrir ante estas incoerencias ridiculas tão religiosamente conservadas, se esquece-mos que os inventores dessas cerimoniaes foram forçado a tais exageros para impressionar os povos ignorantes, que julgavam apenas com os olhos?³⁴⁶

Passado mais que um século, a Igreja Católica viria convocar o concílio Vaticano II (1962-1965), o qual desencorajaria as manifestações extra-litúrgicas.³⁴⁷

Uma das fortes componentes do ciclo de celebrações da Quaresma é a Procissão dos Passos, também chamada de Procissão do Encontro, visto em algumas dinâmicas haver o encontro de Jesus com Nossa Senhora.

Segundo Maria Helena Ochi Flexor:

Nesse culto à paixão de Cristo, toda a atenção estava voltada para as diversas passagens do sacrifício do Filho de Deus, Chamados Passos ou Mistérios. Os Mistérios tiveram origem na Idade Média só mudando de cenários. Vieram para o Brasil com os jesuítas a partir de várias partes da Europa.³⁴⁸

³⁴⁵ Ver: *Jornal do Povo*. N° 4. Rio de Janeiro. Quirino & Irmão. 18 de abril de 1862. Machado de Assis em carta ao Bispo, anonimamente.

³⁴⁶ Ver: DEBRET, J.B. *Voyage Pittoresque et Historique Au Brésil, Ou Sejour d'une artiste français au Brésil*. Tomo III. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L'institut de France. 1839. Pág. 27. (tradução do autor).

³⁴⁷ Ver: Concílio Vaticano II, Const. Sacrosanctum Concilium, Vida espiritual extra-litúrgica (12-13)

³⁴⁸ FLEXOR, M. H. O. *As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: Intercessões na Arte*. Em: RIHGB Vol.164 (420) Pág. 28.

A Procissão dos Passos, em termos de dramatização ritual, é um cortejo público de fiéis, que revivem as etapas da Paixão de Cristo, distribuídas na forma de sete passos que correspondem a alguns dos episódios do caminho doloroso de Cristo entre o Pretório e o Calvário. Segundo José da Silva Lima, em seu Dicionário de História Religiosa de Portugal:

As procissões dos Passos desenvolvem-se sob um fundo de dor e de sofrimento, tocando as pessoas a partir daquilo que na vida encerra maior densidade, abrindo a porta à aceitação da morte como lugar de transformação da vida, constituindo uma espécie de catecismo ambulante.³⁴⁹

No passado, ocorria em períodos diferentes da Quaresma, geralmente nas sextas-feiras ou domingos. Consiste no acompanhamento, pelas ruas, de uma imagem de Jesus (denominado Senhor dos Passos) carregando a cruz em direção ao Calvário, com paradas diante de cada um dos Passos³⁵⁰, o encontro com Nossa Senhora e seu encerramento no interior de uma capela ou igreja. Em cada uma dessas paradas coros cantavam motetos em latim, com textos de origem bíblica e inspirados nas cenas da Paixão.³⁵¹ Essa celebração inicia-se em Lisboa, no século XVI e vem sendo praticada no Brasil através dos últimos quatro séculos. Segundo Jorge de Campos Teles, a Procissão dos Passos surgiu no Convento de São Francisco em Lisboa, em fins do século XVI, sendo posteriormente praticada também no convento de Santa Clara e na Igreja dos Mártires.³⁵² Foi, entretanto, a Procissão dos Passos do Convento da Graça, instituída por Luiz Alvares de Andrade em 1587, a responsável pela maior difusão dessa cerimônia em todo o reino português, sobretudo a partir do século XVII.³⁵³

Em São João de Itaborahy, não temos evidências documentais, em fontes primárias, que fundamentem a experiência espiritual e social das procissões. Sabemos que o enfraquecimento das irmandades e o advento da República contribuíram bastante para a

³⁴⁹ LIMA, J. da S. “Festas” Em: Dicionário de História Religiosa de Portugal. (Org. Carlos Moreira Azevedo.) Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. Pág. 259-260.

³⁵⁰ Passos: altares públicos incrustados nas fachadas de casas ou igrejas; pequenos oratórios instalados em vias públicas, casas de particulares ou adjuntos ao corpo dos sobrados e edificações da cidade. Cada um dos Passos representava um momento da Paixão de Cristo. A procissão pára em todos eles, fazendo orações. Na atualidade não se tem registro ou informações de Passos construídos em Itaboraá. Os Passos - eram utilizados na Procissão dos Passos da Paixão de Cristo, na Sexta-Feira Santa.

³⁵¹ Ver: CASTAGNA, P. A música para a Procissão dos Passos da Quaresma na América Portuguesa. VII ENCUESTRO SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA / VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA RENACENTISTA Y BARROCA AMERICANA “MISIONES DE CHIQUITOS”, Santa Cruz de la Sierra, 22-23 abr. 2008. Actas. Santa Cruz de La Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2008. Pág.445-471

³⁵² TELES, J. de C. A Paixão de Cristo na devoção popular lisboeta. Lisboa: Rei dos Livros, 1999. p.28-29. Apud CASTAGNA, P. Op. Cit. 2008.

³⁵³ Revista Universal Lisbonense. Sebastião José Ribeiro de Sá. T.VII anno de 1847-1848. Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunaes, 1848. Pág. 202.

diminuição e mesmo a extinção destas manifestações na atualidade. Remetendo a Febvre, resta-nos a leitura da história através de seus leves rudimentos e vestígios esgarçados remanescentes no tempo.

A imagem de roca do Senhor dos Passos e as imagens do Senhor Morto, assim como uma outra imagem de Nossa Senhora das Dores, a qual iremos referir à frente, se configuram como um desses elementos soltos na história, que aqui tentaremos reestruturar em uma leitura lógica de sua trajetória.

Conforme já foi aqui exposto, segundo Nancy Rabelo³⁵⁴, as imagens de roca/vestir existentes em de São João de Itaboraí, são provenientes, em parte, de outros templos da região. Esta informação se confirma na duplicata de algumas imagens, notadamente o Senhor Morto, Nossa Senhora das Dores e o Santo Antonio como já foi visto. Também partimos de uma evidência documental, neste sentido, pois conforme pesquisa efetuada no setor de periódicos da Biblioteca Nacional localizamos em “A Revolução Pacífica” (20/04/1862), carta de um “macacuano” ao bispo D. Manuel do Monte Rodrigues de Araújo³⁵⁵, com o seguinte conteúdo:

E já que falo em negócios de igreja, únicos de que me occuparei hoje, por ser dia reservado á igreja, lembrarei a conveniência de fazer o senhor bispo, por si ou como lhe for possível, com que os frades de Santo Antônio mandem vender as ruínas do convento e igreja velha que aqui tem, e de onde foram levadas para a nossa boa Matriz, como para a de Itaborahy as imagens magníficas que vme. vio e de fallou.

[...] quanto as imagens, urge que elle, conforme vmc. Mui bem lembrou, as mande remover ou faça o convento remover para templos decentes[...]³⁵⁶

Continuando a pesquisa, nos periódicos do século XIX, existentes no acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, vamos encontrar alguns títulos, especificamente localizados em Itaborahy. O mais antigo destes será “A Civilização, Folha Política e Comercial” (Typ. Itaborahyense - 1850-1853) editado pelo Cel. João Hilário Menezes Drumond. Encontraremos ainda outros títulos, tais como: “O Semanário/Jornal Semanário” (Typ. Comercial de Almeida

³⁵⁴ Ver: RABELO, N. R. M. A escultura religiosa fluminense e as Visitas Pastorais do Cônego Pizarro em 1794-95. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Artes Visuais da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

³⁵⁵ Curiosamente o mesmo destinatário da missiva de Machado de Assis, supracitada, no mesmo dia e ano, no entanto em outro veículo de imprensa. Reforça a tradição de “queixar-se ao bispo”.

³⁵⁶ Ver: A Revolução Pacífica – Jornal Politico, Litterario e Agricola. N° 11. Anno I. Nictheroy, Typografya Moderna. 20 de abril de 1862.

e P. Azevedo. 1853-1855) e “O Itaborahyense” (fundado por Hermeto Luiz da Costa e Hermeto Luiz da Costa Jr., em 1895, tendo chegado até a atualidade com diferentes intervalos de descontinuidade durante o século XX). Em distintos exemplares iremos encontrar notas e notícias variadas sobre procissões e festas religiosas locais. Precisamente em “A Civilização” vamos encontrar na seção de avisos e anúncios:

Roubarão.

Uma rabeca do coro desta Matriz de Itaborahy na noite de sexta feira da Paixão, depois da Procissão.³⁵⁷

Desta forma, podemos imaginar como seria, naquele período, a vivência espiritual da comunidade, cercada ainda por outros fatores, como a presença de músicos e artistas da região em ações dramáticas, como suporte para as celebrações da Quaresma e Semana Santa.

A imagem de do Senhor dos Passos no acervo da Matriz de Itaboraí está configurada em uma escultura de roca, em madeira policromada, de tamanho natural, medindo 1,52 m de altura, 1,38 m de comprimento, e 0,46 m de largura. Sua concepção, por se tratar de imagem de roca, é adequada para uma utilização em andores de procissão, onde esta fica atualmente montada e guardada no depósito da Matriz.



Ilustração 213 – Senhor dos Passos. Século XVIII. Imagem de roca. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

³⁵⁷ Ver: A Civilização, Folha Política e Comercial. Nº 111. Ano III. Typ. Itaborahyense. 17 de abril de 1852.

A imagem do Senhor do Passos possui os braços articulados, como convém às imagens deste tipo, para o melhor posicionamento das mãos, que ficam aparentes, segurando a Cruz, arrematados pela túnica roxa, de algodão, utilizada na atualidade. A escultura é calva com a superfície da cabeça pintada em cor de sépia. A imagem fica montada sobre o andor com as mãos amarradas na Cruz, seu atributo principal, que se apóia sobre o ombro esquerdo se estendendo até um pouco além da base do andor. Seu corpo é conformado como um manequim entalhado com membros anatomizados e articulados com rótulas e pinos, em madeira, o que sugere que a peça poderia ser utilizada ainda em outras posições. No trecho das costas é escavado em cubículo o que sugere solução técnica do século XVIII. O corpo da imagem está flexionado sobre o joelho direito que se apóia sobre a base do andor retangular e bastante estreita. No rosto todos os elementos são muito bem resolvidos na qualidade da talha. A barba, de execução elaborada, com enrolamentos rebuscados, entalhes profundos e simetria axial, remete à forma das representações do referido período; os olhos de vidro são encaixados em recortes fielmente entalhados, assim como o nariz e as orelhas de perfeição anatômicas. Este conjunto de soluções revela uma obra de arte de mãos estritamente conhecedora dos tratados de anatomia e da arte da talha, sendo trabalho feito por mãos extremamente competentes.



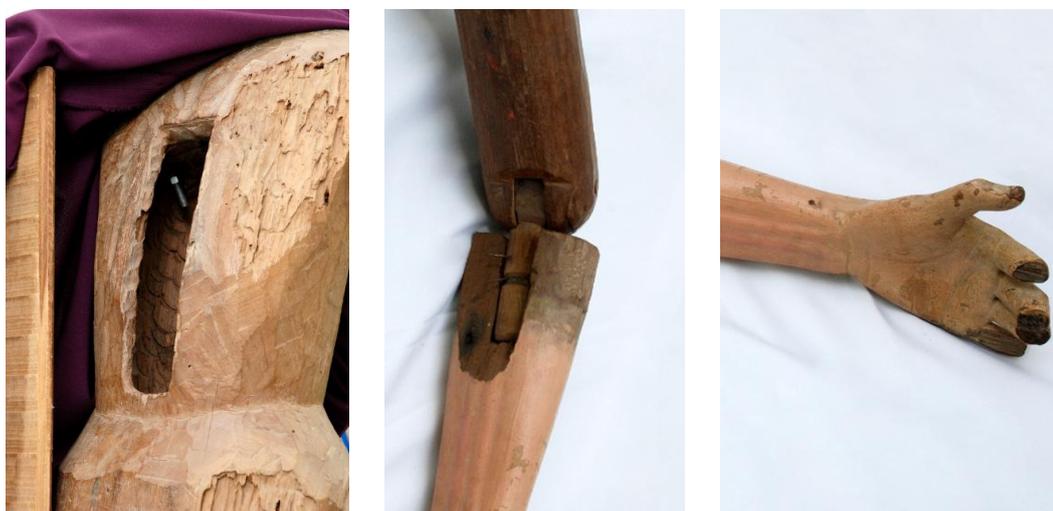
Ilustração 214 – Senhor dos Passos. Século XVIII. Imagem de roca. Pormenor do rosto. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Citando mais uma vez Nancy Rabelo:

A fatura da barba com enrolamentos rebuscados em incisões profundas, rítmicas e simétricas alude à forma de representação antiga, assim como os tendões do braço

intumescidos, embora no âmbito expressional esta escultura não tenha a passionalidade barroca.³⁵⁸

Lamentando o estado de conservação desta imagem verificamos que sua policromia no rosto foi bastante adulterada; apresentando soluções diferenciadas na frente, acima da linha que se situaria a coroa de espinhos e nos braços, mãos, pernas e pés. Diversos enxertos não criteriosos de madeiras novas marcam o conjunto, sendo as mais notáveis as peças que suportam a “pélvis” da imagem. Praticamente todos os dedos estão com lacunas nas pontas e vários pontos com pregos e amarrações de arames.



Ilustrações 215, 216 e 217 – Senhor dos Passos. Século XVIII. Imagem de roca. Pormenores das partes integrantes e articulações. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

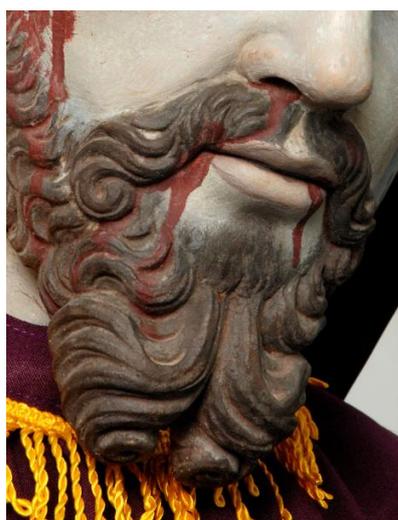


Ilustração 218 – Senhor dos Passos. Século XVIII. Imagem de roca. Pormenor da barba com enrolamentos simétricos. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

³⁵⁸ Em: RABELO, N. R. M. Op. Cit. 2009. Pág 226.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia bastante recorrente, no período referenciado. O Senhor dos Passos da Matriz de Itaboraí guarda familiaridade com os modelos de inspiração portuguesa do século XVIII visíveis nas Igrejas: Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba em Magé, Ordem Terceira do Carmo de Angra dos Reis, Catedral do Santíssimo Salvador em Campos dos Goytacazes, Capela Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Cabo Frio.



Ilustrações 219, 220 e 221 – Senhor dos Passos nos acervos das igrejas de São Sebastião, Varre-sai; São Pedro, São Pedro da Aldeia; Matriz de Santo Antônio, Miracema. Século XVIII-XIX. Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em < <http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 05/12/2011.



Ilustrações 222 e 223 – Senhor dos Passos nos acervos das igrejas de Nossa Senhora da Lapa, Campos dos Goytacazes e Ordem terceira do Carmo, Angra dos Reis. Século XIX. Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em < <http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 05/12/2011.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Imagem de Roca, rosto e mãos encarnados;
- TÍTULO: Senhor dos Passos;
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: século XVIII;
- DIMENSÕES: Alt.: 1,52m/ Larg.: 1,38m/ Prof.: 0,46m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

Assim como a imagem do Senhor dos Passos acima descrita, encontramos duas imagens do Senhor Morto guardadas em esquifes fundeados na alvenaria, abaixo dos retábulos 3 e 4, São Miguel e Almas e Nossa Senhora da Conceição, respectivamente. As imagens são bastante assemelhadas, no entanto não tivemos acesso amplo a estas.

As imagens, dado ao pouco acesso que tivemos, pode-se dizer que são do final do século XIX dadas as características acadêmicas da composição e sua feição. Podemos identificar ainda o corpo de anatomia naturalista elaborada. Não identificamos dados históricos ou iconográficos que orientem as trajetórias destas imagens até a Matriz de Itaboraí, no entanto observamos que suas localizações nos esquifes abaixo dos retábulos se tratam de soluções da segunda metade do século XX, haja vista, anteriormente, as mesas dos retábulos ocuparem estas posições, assim como a tipologia de construção dos esquifes, com molduras de madeiras e ferragens que são características do referido século.

Analisaremos aqui apenas uma das imagens a qual o acesso foi mais direto. Esta imagem no acervo da Matriz de Itaboraí está localizada abaixo do Retábulo 3 - São Miguel e Almas; configurada em uma escultura de madeira encarnada, de tamanho natural, medindo 1,86 m de comprimento, exclusive o esquife. Sua concepção, por se tratar de imagem integrante das celebrações da Semana Santa, é de imagem articulada nos braços, adequada para uma utilização em andores de procissão (crucificado), e deitada no esquife, especificamente, quando integra os cortejos do Enterro ao final da Sexta-feira Santa.



Ilustração 224 – Senhor Morto. Século XVIII-XIX. Imagem articulada. Fotos de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

A articulação dos braços, como convém às imagens deste tipo, servem para proporcionar a dramatização da deposição da Cruz e, em seguida, o cortejo do Enterro. A escultura é calva com a superfície da cabeça pintada na cor da encarnação. A imagem fica arrumada sobre o esquife de madeira torneada com os braços alinhados ao corpo e as mãos voltadas para fora, exibindo as chagas. Seu corpo é conformado como uma grande escultura, perfeitamente anatomizada, entalhado com membros soltos do corpo e articulados com rótulas e pinos, em madeira, perfeitamente resolvidos no encaixe do ombro. O corpo da imagem apresenta uma leve torção em “S” de forma a colocar os pés juntos e simular o peso do corpo que pende sobre os membros inferiores. O perizônio é bastante elaborado com alguma sugestão de movimento, quase denunciando um neo-barroquismo, mesmo que prevaleça um acentuado caráter classicizante em toda a peça. No rosto todos os elementos são muito bem resolvidos na qualidade da talha. A barba, de execução elaborada, com enrolamentos rebuscados, entalhes profundos e simetria axial, remete à forma das representações clássicas; os olhos estão cerrados enquanto a boca, entreaberta, aparenta exalar o último suspiro. O nariz e as orelhas apresentam muito boa execução anatômica. Este conjunto de soluções revela uma obra de arte de mãos conhecedora dos tratados de anatomia e da arte da talha, sendo trabalho feito por profissional extremamente competente.



Ilustração 225 – Senhor Morto. Século XVIII-XIX. Imagem articulada. Pormenor do rosto. Foto de Flávio Santos de Paula. Acervo Inepac - 2008.

Lamentando o incipiente abandono desta imagem verificamos que sua policromia está bastante íntegra; apresentando soluções, possivelmente originais. A imagem está adornada com uma peruca de fios sintéticos e possui a coroa de espinhos em um material original, de aspecto bastante sofisticado na execução, podendo se considerar um artefato metálico em cobre ou bronze. O aparente “esquecimento” da peça em seu esquite envidraçado talvez seja o responsável pela melhor conservação do material até os dias atuais.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia algo recorrente, no período referenciado. Este Senhor Morto da Matriz de Itaboraí guarda familiaridade com os modelos de inspiração classicizante visíveis nas Igrejas: São Sebastião, Campos dos Goytacazes; Santíssimo Sacramento, Cantagalo e Nossa Senhora da Piedade, Magé.



Ilustrações 226, 227 e 228 – Senhor Morto nos acervos das igrejas de São Sebastião, Campos dos Goytacazes; Santíssimo Sacramento, Cantagalo e Nossa Senhora da Piedade, Magé. Século XVIII-XIX. Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em < <http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br> > Consultado em 05/12/2011.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Imagem articulada, inteiramente encarnada;
- TÍTULO: Senhor Morto;
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: século XVIII-XIX;
- DIMENSÕES: 1,96m de comprimento;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/nº. Centro. Itaboraí/RJ.

2.4.8.1.14. Nossa Senhora das Dores (guardada em depósito);

Conforme já tivemos oportunidade de registrar, a Matriz de São João de Itaboraí possui em seu acervo algumas imagens em duplicata devido à condição natural de matriz que recebe, por vezes, imagens de outras capelas e templos que tiveram suas condições inadequadas.

Detectamos, neste diapasão, outra imagem de Nossa Senhora das Dores, guardada em depósito, que não tivemos a oportunidade de analisar e melhor documentar, porquanto as dificuldades ao acesso assim impediram.

A imagem, dada ao pouco acesso que tivemos, pode-se dizer que é do século XVIII; sendo também uma imagem de roca, para uso processional. Não tivemos como detectar sua origem, mas acreditamos que seja proveniente da Vila de Santo Antônio de Sá. Sabemos que a Nossa Senhora das Dores da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Porto das Caixas é de lá proveniente; no entanto cabe lembrar que além da matriz de Santo Antônio de Sá, havia o Convento de São Boaventura, assim como a Igreja da Ordem Terceira dos Franciscanos na vila extinta no século XIX.

Fazemos aqui apenas o seu registro para que no futuro possa servir de base para novos e continuados trabalhos junto ao acervo localizado em São João de Itaboraí.



Ilustração 229 - Nossa Senhora das Dores. Século XVIII-XIX. Imagem de roca/vestir. Fotos de Jorge Astorga. Acervo pessoal do autor - 2006.

Esta imagem de Nossa Senhora das Dores está configurada em uma escultura de roca, em madeira policromada, de tamanho próximo ao natural, medindo aproximadamente 1,30 m de altura. Sua concepção, por se tratar de imagem de roca, é adequada para utilização em andores de procissão, no entanto, devido à delicadeza dos traços do rosto e mãos, proporção final da peça e acabamento, acreditamos pudesse ter integrado algum conjunto retabular como imagem para veneração.

A imagem possui o corpo não anatomizado; mas também não se trata de uma estrutura de ripas. Seu corpo reproduz a volumetria do corpo coberto com a túnica azul e a talha do panejamento se desenvolvendo desde a sua base. A escultura é calva com a superfície da cabeça pintada na mesma cor da encarnação. No rosto o semblante é bem demarcado em ângulo oblíquo emoldurando os olhos de vidro.

Não obstante o lastimável estado de conservação desta imagem, podemos arriscar uma leitura de sua policromia sendo original da peça, que apresenta boas soluções no rosto e corpo. Diversas lacunas marcam o conjunto que, no entanto parece estar com sua estrutura íntegra.

O esquema de representação desta obra se insere numa tipologia específica, pois não sendo de estrutura de ripas, possui distinção entre outros grupos de Nossas Senhoras: aquelas que são anatomizadas por baixo das vestes. As anatomizadas são mais raras e este tipo de túnica entalhada viria em uma segunda posição. Esta Nossa Senhora das Dores no acervo da Matriz de Itaboraí guarda familiaridade com os modelos dos séculos XVIII-XIX visíveis nas Igrejas: Nossa Senhora da Lapa e Boa Morte, Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis; Matriz Nossa Senhora da Piedade, Laje de Muriaé; São Nicolau, Magé e Matriz de Santo Antônio de Pádua.



Ilustração 230, 231, 232 e 233 – Nossa Senhora das Dores nos acervos das igrejas de Nossa Senhora da Lapa e Boa Morte, Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis; (século XVIII) Matriz Nossa Senhora da Piedade, Laje de Muriaé; São Nicolau, Magé e Matriz de Santo Antônio de Pádua. (século XIX). Fotos do Inventário de Arte Sacra Fluminense. Disponível em < <http://www.artesacrafluminense.rj.gov.br>> Consultado em 05/12/2011.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

- OBJETO: Imagem de roca/vestir, rosto e mãos encarnados;
- TÍTULO: Nossa Senhora das Dores;
- AUTOR: Dado desconhecido;
- PINTURA: Dado desconhecido;
- ÉPOCA: século XVIII-XIX;
- DIMENSÕES: Cerca: Alt.: 1,30m;
- SUPORTE: Madeira;
- PROPRIEDADE: Arquidiocese de Niterói;
- LOCALIZAÇÃO: Igreja Matriz de São João de Itaboraí.
- ENDEREÇO: Praça Marechal Floriano, s/n°. Centro. Itaboraí/RJ.

3. LEITURAS ICONOLÓGICAS

No dizer de Giulio Carlo Argan o barroco é a expressão real do dogma,³⁵⁹ uma das formas mais convincentes utilizadas pela Igreja contra-reformista para defender e afirmar os princípios fundamentais da fé. Rapidamente disseminado por toda a Europa, ultrapassou as fronteiras do mundo católico de então. Arte cenográfica, e por que não dizer luminotécnica, onde a luz, o movimento e o som desempenham papel primordial, o barroco procura, utilizando todas as referências, fazer apelo aos sentidos. Arte de contrastes, onde a dor e a alegria se misturam; se festeja a vida e a morte, se ordenam, lado a lado, esplendor e horror, o barroco é manifestação coletiva grandiosa, exaltação da glória, uma apoteose sensorial. Assim, as diretrizes tridentinas são rigorosas quanto à produção das obras de arte onde se tornava necessário o favorecimento de um estilo de fácil compreensão e acessível ao maior número de fiéis. Daí as palavras-chave das recomendações tridentinas serem: “clareza”, “simplicidade” e “inteligibilidade”. Nos Atos do Concílio lê-se: “Não se coloque imagem alguma que sugira falsos dogmas ou que dêem ocasião ao erro perigoso ao ignorante”.³⁶⁰ O fenômeno estético da talha, associada aos retábulos não acontece de forma gratuita, mas sim como consequência de um sentimento coletivo que abraça a Igreja, a arte e o fiel.

O retábulo barroco, em sua peculiar diversidade ornamental, reproduz um repertório de motivos oriundos de fontes eruditas conjugado a um anseio de comunicação, permeado da exaltação de símbolos litúrgicos e divinos. Contudo, tem sido lugar comum nas pesquisas desse tema, à desvinculação da tratadística clássica da antiguidade e do Renascimento. Destacamos assim o fato de que a compreensão da morfologia da arte do barroco, somente pode ser alcançada a partir da elaboração de um recenseamento tratadístico consistente, levando à revisão de conceitos teóricos que incidam sobre o fazer artístico daquele período. As estruturas escultórico-arquiteturais, prolongadas nos painéis em talha, ensejaram a criação de uma consciência técnica e artesanal, a partir dos jesuítas³⁶¹. Este acervo atesta a

³⁵⁹ Conforme ARGAN, G. C. *Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Pg.52.

³⁶⁰ Ver: *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento: agrégase el texto latino corregido segun la edicion auténtica de Roma, publicada en 1564*. Editora impr. y libr. de Antonio Sierra, 1848. Pág. 286-287.

³⁶¹ A necessidade de persuadir os diferentes povos, em um processo de integração à civilização européia, teve na arte religiosa desse período um dos seus meios mais eficazes. Reconhece-se ainda no estilo barroco o traço peculiar de moldar-se a diferentes regiões e culturas, adquirindo a expressão local, não raro de raiz autóctone, como ocorrido em terras brasileiras. No dizer de Afrânio Coutinho: “O barroco imprime a peculiaridade à civilização brasileira até hoje, em artes, letras, cultura, vida social”. Constitui “um estilo de vida e de arte”, que determina “[...] a característica fundamental do Brasil e da formação brasileira, o qual proporciona a própria dinâmica da nossa civilização”. Em: COUTINHO, A. e SOUZA, J. G. *Enciclopédia de literatura brasileira*, Vol.1. São Paulo: Global Editora. 2001. Pág. 332.

organização social daquele momento, onde o artífice se ligava necessariamente às irmandades, como forma de exercer o seu ofício. Assim revelam-se os severos esquemas que asseguravam a obediência do artífice ao risco e, ainda, o controle da qualidade produtiva e da prévia planificação do traçado. A produção da talha se dá nesse ambiente e dele resulta. A sociedade, organizada em função de constituir vasto acervo de arte, é a mesma que exerce a intensa religiosidade exteriorizando-a nas festas, ritos e procissões. O coletivo constituía um movimento que tudo teatralizava, relacionando a vida e a morte, o sonho e a realidade, gritos e sussurros, entre outros, na percepção das antíteses do barroco. A madeira entalhada e dourada, como símbolo do divino, reflete uma dimensão teatral estendida a toda a arquitetura. O sentido teatral do retábulo, aliado ao protagonismo da imaginária sacra, compõe a harmonia do espaço arquitetônico sagrado do templo, delineando a morfologia retabular da segunda metade do Século XVII. Assim, ordena-se na organização dos retábulos, uma seqüência cenográfica que realça o teor dramático, desse espaço, aliado à combinação funcional das diferentes artes visuais e a recorrência de efeitos óticos e ilusionistas extensivos à talha. Nesse momento, uma engenharia teatral reinventa o espaço cênico, a partir da reformulação dos princípios da perspectiva, visando delinear a fronteira entre o sagrado e o divino.

A multiplicidade da talha barroca nos faz concluir que esta arte, administrada pela emoção, se insere em um intrincado sistema de comunicação visual que interage com o ambiente em sua expressão simbólica. Produto do pensamento do período, sua compreensão se dá a partir dos tratadistas clássicos e seus intérpretes, ou seja, os retóricos relacionados com o barroco italiano. Grosso modo, atualmente, parece não ser concedido ao tema do tratadismo barroco a significação que o mesmo possui, para a compreensão da mentalidade que se mostrou determinante em sua formação. Os tratados mais importantes se caracterizam por efetivarem a necessária revisão de conceitos teóricos, que incidiam sobre o fazer artístico, com reflexos, na produção da talha. A tendência a incorporar o vocabulário ditado por Sérlio a um esquema compositivo em que os arcos assumem o motivo definidor ocorre a partir de um classicismo que, no dizer de Bazin³⁶², foi assimilado pela retabilística luso-brasileira como princípio existencial. A elaboração tratadística não está restrita, neste momento, apenas a especialistas, artistas ou arquitetos – como os autores de obras teóricas, a exemplo de Andrea Pozzo ou Vignola, no entanto tão importantes no âmbito da formulação prática. Os padrões estéticos reconhecidos ainda eram na época fundamentados em códigos aristotélicos³⁶³, ou seja,

³⁶² Conforme Bazin, G. Op. Cit. 1956. Pág. 278.

³⁶³ Conforme ARGAN, Op. Cit. Pág. 33.

acreditava-se no sentido de unidade e proporção presentes na natureza, determinando que o belo fosse unânime e imutável. As doutrinas estabelecidas pelos tratados contribuíram para a superação dos modelos e esquemas do maneirismo, refletindo-se na atitude do ambiente artístico europeu. Os efeitos na arte luso-brasileira ocorrem nas últimas décadas do século XVII se estendendo ao século XVIII. É possível relacionar com a tratadística os livros e documentos que apresentavam gravuras inseridas, ou os álbuns de ornatos, que estampavam o vocabulário ornamental vigente³⁶⁴. Neste contexto de elementos atrelados a uma linguagem artística clássica encontramos representações do vocabulário das ordens clássicas, ornamentos tais como: folhas de acanto e palmetas, ou ainda objetos como: mascarões, urnas e vasos, guirlandas e festões de flores entre outros. Estes alcançaram ampla circulação em Portugal e sua influência passou, naturalmente, às criações luso-brasileiras na arte da talha.^{365 366}

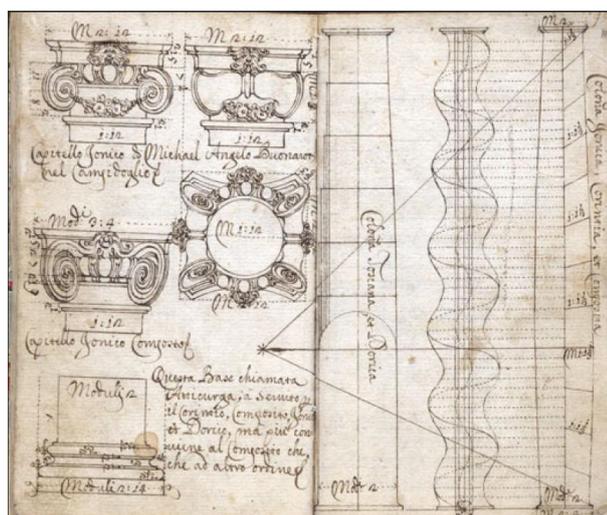


Ilustração 234 – TERZI, Filippo, 1520?-1597 *Estudos sobre embadometria, estereometria e as ordens de arquitetura* / Filippo Terzi *architetto e ingegnere militare in Portogallo* 1578. enc.: papel, il.; 16 cm. Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. BN COD. 12956.³⁶⁷

³⁶⁴ Conforme SNODIN, M., HOWARD, M., *Ornament – a Social History Since 1450*. Londres, Yale University Press. 1996. Pág 24.

³⁶⁵ Conforme MADROUX-FRANÇA, M. T., “L’image Ornementale et la Litterature Artistique Importées du XV au XVIII Siècle: Un Patrimoine Méconnu des Bibliothèques et Musées Portugais” *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2ª série, n.º 1, Porto, 1983.

³⁶⁶ Ainda mais recentemente Myrian Ribeiro, em seu “Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus” defende a idéia de que quem circulava eram as informações e não os homens, naquele período: “Os meios de divulgação internacional do barroco tardio foram os mesmos que estiveram na base da difusão do rococó, ou seja, as viagens de artistas, o comércio de obras de arte e as fontes impressas, incluindo tratados teóricos e manuais técnicos de arquitetura e ornamentação. bem como edições de pranchas e gravuras avulsas, vulgarizadas sobretudo no século XVIII”. OLIVEIRA. M.R.A. *Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, Cosac & Naify. 2003. Pág 69.

³⁶⁷ A presente obra, atribuída a Filippo Terzi, trata-se de apontamentos elaborados no contexto da atividade pedagógica desenvolvida pelo arquiteto italiano em sua estada em Portugal. Contém desenhos à pena de figuras e sólidos geométricos, colunas e capitéis das ordens de Arquitetura e um altar.

Os retóricos proclamaram assim uma estética em acordo com sua época. Em se tratando da retabulística barroca, nos referimos ao repertório relacionado aos dois momentos em que se diversifica e se reestrutura esta manifestação artística na América portuguesa. O desenvolvimento estrutural desta arte, intimamente ligado aos percursos históricos, inicia com o românico, estilo arquitetônico enraizado na formação do reino luso e sua consolidação identitária³⁶⁸, passando pelo gótico, onde a talha sobre a madeira se desenvolve como expressão; ainda que o gótico manuelino tenha se feito notar pelo entalhe sobre a pedra, com a revelação plena da capacidade criativa e artesanal lusitana. Na sequência, o maneirismo, reinterpretado do classicismo renascentista, etapa essencial para a autonomia da talha, que viria então se consolidar no período barroco. A transição maneirismo/barroco documenta-se em retábulos, no interior das igrejas jesuíticas luso-brasileiras, como em nenhuma outra parte do mundo português.³⁶⁹

Assim iniciamos a compreensão do retábulo barroco, onde observamos a transmutação volumétrica e espacial do corpo do retábulo maneirista, objeto integrado ao templo em sua origem, passando à arquitetura dentro da arquitetura quando assume sua feição de “porta” ou “arco triunfal” divisando o sagrado e o divino como instrumento primordial de persuasão e envolvimento do fiel no interior do templo³⁷⁰. Nesse momento, refletindo sobre novas estruturas de linguagem para a expressão barroca na talha, devemos a Robert Smith a designação do “estilo nacional” português, sob a qual se inclui a produção retabular próxima de 1675, levando-se em conta a originalidade da composição e dos elementos decorativos, enraizados nos caracteres da formação identitária lusitana.³⁷¹

Como forma estruturante do retábulo, surge a tradicional portada da arquitetura românica³⁷². A estas se justapõem as folhas de videira e as colunas torsas, motivo já presentes no gótico

³⁶⁸ A cerca do sentimento identitário luso e das artes, Reynaldo dos Santos nos deixa um curioso testemunho em seu “Oito Séculos de Arte Portuguesa”: “(...) nós [portugueses] nunca sentimos, nem o verdadeiro espírito do gótico, nem o da Renascença. Fomos românicos durante dois séculos e vamos ser barrocos durante outros dois (...)” Ver: SANTOS, R. dos. Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito. Vol.II. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. 196?-1970. Pág. 206.

³⁶⁹ SILVA, J. H. P. Estudos sobre o maneirismo. Lisboa: Ed. Estampa. 1983. Pág. 112-113.

³⁷⁰ Conforme LAMEIRA, F; Op. Cit. 2005. Pág. 7.

³⁷¹ Conforme SMITH, R. C. Op. Cit. Pág. 69-73.

³⁷² Jean Hani em “O Simbolismo do Templo Cristão” nos fala da: [...] sacralidade da passagem e da porta assumindo todo o seu valor quando trata do templo, razão pela qual se colocavam à entrada dos edifícios sagrados “guardas do limiar”, estátuas de arqueiros, dragões, leões ou esfinges, personagens semidivinas, e até divinas, como o Jano romano, deus da porta — janua — e do primeiro mês do ano, aquele que “abre” o ano — januarius.

[...] Na fronteira sagrada que separa o lugar santo do mundo profano, há um vazio, um corte, que é algo prodigioso: por ela se passa de um mundo ao outro.

manuelino. Elementos simbólicos que se incorporam à estrutura, com a presença de aves e *putti*; formando um único corpo escultórico. A nova linguagem adquire pujança, ao se expressar utilizando elementos arraigados no passado luso, trabalhados por eminentes artífices, segundo os princípios que passam a se impor, dando lugar ao ilusionismo a partir do claro-escuro, do requinte do ornato e sua erudição expressiva.

No apogeu do reinado de D. João V, o endeusamento do poder reflete-se sobre Roma, onde transitava parte da corte portuguesa. Explicam-se, assim, os novos ideais sobre a retabílica lusitana, e suas congêneres espalhadas pelo mundo luso, a partir da primeira metade do século XVIII, com um padrão estreito ao barroco romano: o estilo joanino ou 3ª tipologia na periodização de Lucio Costa. Neste, o motivo primordial vem do baldaquino de Bernini em São Pedro de Roma, vendo-se então reproduzidas as verdadeiras colunas salomônicas; aquelas de terço inferior estriado. O coroamento de grande efeito é representado por figuras aladas com dossel ao centro; nota-se a grande variedade de elementos, como sanefas e motivos assimétricos. Percebe-se assim uma acentuada disposição alegórica. Se no momento anterior o “estilo nacional” iniciava a idéia da arquitetura dentro da arquitetura, através da idéia da “porta”, será através da exacerbação do uso de elementos arquitetônicos que o barroco joanino atingirá sua essência. Fortalece-se a relação do retábulo com a arquitetura surgindo assim uma nova gramática que articula variados planos na divisão espacial, realçando teatralmente o corpo central e o camarim; tendo ainda o intercolúnio valorizado por nichos ou peanhas com imagens complementares e devoções auxiliares. As fases descritas sustentam referências básicas para a organização do complexo processo evolutivo da retabílica barroca. O estudo morfológico, essencialmente, deve-se completar com a análise e percepção da evolução estilística de cada elemento, conduzindo-nos às leis internas da evolução das formas. Assim chegamos ao retábulo rococó onde as diretrizes tratadísticas são evidentes dado ao discurso intensamente classicizante presente nesta fase. Contudo, seja neste momento, seja com o “estilo nacional” português ou com o joanino, o retábulo realiza uma

Um fato observado por aqueles que visitaram as igrejas românicas é a enorme importância atribuída à decoração de suas portadas principais. Isto se explica uma vez que os diferentes motivos de ornamentação, estrategicamente dispostos, visam realçar e explicitar o simbolismo fundamental da porta.

[...] Se o templo é uma imagem do mundo, por outro lado, pode ser considerado uma porta aberta para o Além, segundo a palavra da Escritura que a sagrada liturgia lhe aplica: “Quão venerável é este lugar! Não é ele senão a Casa de Deus e esta é a porta do Céu” (Gen. 28, 17). [...]. É notável, por outro lado, que os contornos do nicho e da porta reproduzem o próprio plano de todo o edifício: a parte arredondada — como a abóbada e a cúpula — representa o céu e o retângulo — como a nave — a terra. A porta é, assim, por sua vez, um símbolo cósmico. Em: HANI, J. *Il Simbolismo del tempio cristiano*. Edizione Arkeios. Roma. 1996. Pág.91. (tradução livre do autor).

acepção própria de um movimento compositivo integrado ao espaço do templo; apoiado nos mesmos códigos imanentes da imaginação e da emoção entre o sagrado e o divino.

3.1. Traçados ordenadores, proporções harmônicas e o número de ouro

Proporção é uma conceituação matemática, atribuída inicialmente a Pitágoras (585-500 a.C.).³⁷³ O mais célebre tratadista da arquitetura do Renascimento Leon Battista Alberti, em sua obra seminal *De Re Aedificatoria* (1443 – 1452), enfatizou os aspectos formais dos edifícios, notadamente a beleza, atrelada à proporção, qualificando-a como:

Eu definiria a Beleza como a Harmonia de todas as Partes, em qualquer Assunto que apareça; encaixando-se com tal proporção e conexão, que nada poderia ser acrescentado, diminuído ou alterado, não fosse para o pior. Uma Qualidade tão Nobre e Divina, que toda a Força de engenho e Arte seria gasta para alcança-la; e ela é, muito raramente, concedida a qualquer um, ou mesmo para a própria Natureza, para produzir qualquer coisa de maneira perfeita e altamente desenvolvida.³⁷⁴

Contudo, o ressurgimento, no Renascimento, pelo interesse na divisão proporcional de Pitágoras, entre média e extrema razão, se deve ao matemático Luca Pacioli di Borgo através do seu livro *De Divina Proportione* (1496 – 1498, publicado em 1509). Pacioli fez a primeira tradução para o italiano dos *Elementos* de Euclides, baseado na versão latina de Campano e influenciou nomes como Leonardo Da Vinci e Albrecht Durer entre outros.³⁷⁵

A primeira parte e que merece o título da obra, trata do que Pacioli denomina “Divina Proporção”. Contém um sumário relacionado com as proposições dos *Elementos* de Euclides, um estudo das propriedades dos poliedros regulares e a descrição de poliedros semi-regulares. Nos primeiros capítulos o autor trata da importância da Matemática, além de apresentar os pré-requisitos para a compreensão da obra.

A segunda parte é um tratado de arquitetura, baseado em Vitruvius, que considera medidas e proporções do corpo humano como regras para as construções dos edifícios e suas partes.

A terceira parte é uma tradução, do latim para o italiano, do *Libellus de Quinque Corporibus Regularibus* de Piero della Francesca. Esta obra contém uma série de problemas relacionados

³⁷³ Conforme CHAUI, M. Introdução a história da filosofia, V.1: Dos Pré-Socráticos a Aristóteles. São Paulo. Companhia das Letras. 2008. Pág.78.

³⁷⁴ Ver: ALBERTI, L. B. *Ten Books on Architecture*. (The Leoni Edition) 1755, London. Joseph Rykwert. 1965. Pág. 187. (grifo nosso - tradução livre do autor).

³⁷⁵ Conforme TAYLOR, R. E. *No Royal Road: Luca Pacioli and his times*. New York, Arno Press, 1980. (Reimpressão de Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1942). Pág 311.

aos polígonos, aos poliedros regulares e outros poliedros. Pacioli acreditava que a Divina Proporção era uma manifestação do próprio Deus. Considerava que dentre as semelhanças que encontrou, bastavam quatro para justificar esta afirmação:

- a) Esta proporção é uma e nada mais que uma. Segundo toda escola teológica e filosófica, esta unidade é o próprio epíteto de Deus.
- b) Correspondência com a Santíssima Trindade. Como *in divinis* há uma mesma substância entre três pessoas, isto é, Pai, Filho e Espírito Santo, da mesma forma uma mesma proporção deste tipo pode sempre ser encontrada entre três termos.
- c) Como Deus não pode ser definido e nem compreendido por palavras, também este tipo de proporção não pode ser determinada por número inteligível, nem ser representado por número racional.
- d) Assim como Deus não pode mudar, e é tudo em tudo e esta em todas as partes, esta proporção também é invariável em toda quantidade.

Esta divisão proporcional veio, posteriormente, ser chamada de seção áurea por Leonardo Da Vinci e permanece sendo aplicada, ainda hoje, com essa denominação: “Um segmento de reta está dividido de acordo com a seção áurea quando é composto de duas partes desiguais, das quais a maior está para a menor assim como o todo está para a maior”. Deste conceito resulta o que se conhece como retângulo de ouro ou áureo: um retângulo cuja razão entre os lados maior e menor é equivalente ao chamado número de ouro [$\Phi = 1,618\dots$]³⁷⁶.

Para Rudolph Wittkower, essa preocupação com a geometria permeia todos os aspectos da estética na arquitetura renascentista: Alberti, Bramante, Leonardo Da Vinci, Palladio, todos concordaram em uma definição matemática da beleza que se manifesta como "lógica do plano", "precisão e economia geométrica", "qualidade sinfônica",³⁷⁷ “lucidez do esquema geométrico”, "evidências do esqueleto estrutural",³⁷⁸ uma “cristalina visão da arquitetura” e "devoção a geometria pura."³⁷⁹ No dizer deste autor, o efeito é de uma pura, simples e lúcida arquitetura de formas elementares.

³⁷⁶ A razão áurea pode ter sido conhecida mesmo antes da época dos gregos. O historiador grego Heródoto relata que os sacerdotes egípcios disseram que na pirâmide de Giseh, a razão entre suas dimensões é ϕ . Em: EVES, H. Tópicos de história da matemática para uso em sala de aula: geometria. 1. ed. São Paulo, 1992. Pág. 44.

³⁷⁷ Conforme WITTKOWER, R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London, Academy Ed. 1998. Pág 26.

³⁷⁸ Idem. Pág 20.

³⁷⁹ Ibidem. Pág 17.

Quase um século após Alberti, Sebastiano Sêrlio reúne em seu *I Sette libri dell'architettura* (1537 – 1551) todas as suas experiências com a arquitetura que testemunhou em Roma e Veneza no primeiro quartel do século XVI e por fim a magnificência da cultura francesa que se abriu ao classicismo.

O *Trattato di architettura* de Sêrlio, como ficou conhecido, foi o primeiro caracterizado, principalmente, por um espírito mais prático do que teórico, e o primeiro a codificar, em detalhes, as cinco ordens. Distingue-se ainda pela importância dada às muitas imagens, resultando em um importante passo não só na história da tratadística de arquitetura, mas também na história da impressão.

Para Sêrlio as ordens teriam codificações apropriadas: a dórica deve ser utilizada em templos dedicados aos santos mais extrovertidos, a jônica às matronas, a coríntia para a Virgem Maria. Ainda segundo ele a ordem toscana era a mais adequada para prisões. O tratadista não cita nenhuma utilização específica para a ordem compósita. Segundo Sêrlio, em um projeto de inspiração clássica, a escolha da ordem é vital para caracterizar a edificação.³⁸⁰

Contudo, de acordo com o modelo estabelecido pelos teóricos do Renascimento, a partir do século XVII as novas normas para a boa arquitetura, que começaram a ser elaboradas, principalmente, por teóricos de escolas de arquitetura francesas (Blondel, Ouvrard, Perrault entre outros), nunca deixaram de incluir considerações sobre a seção áurea e as cinco ordens.³⁸¹

Entre os aspectos ligados à produção da arquitetura religiosa luso-brasileira nos séculos XVII e XVIII destacamos aqui o emprego de sistemas de proporção como instrumento na elaboração de projetos. Nessa pesquisa, sobre a retabulística barroca em São João de Itaboraí, propomos algumas possibilidades, não só quanto ao suporte documental, bibliográfico, mas também quanto ao levantamento, representação gráfica e observação dos próprios retábulos.

Em se tratando de geometria e semântica formal, consideramos que este assunto não mereceu ainda a atenção completa dos estudiosos do barroco brasileiro. Inicialmente, Silvio Vasconcellos fez observações sobre a adoção de traçados reguladores na concepção da

³⁸⁰ Conforme SUMMERSON, J. A linguagem clássica da arquitetura. São Paulo, Martins Fontes, 1994. Pág. 13.

³⁸¹ Conforme: MALLGRAVE, H. F. *Architectural Theory: An Anthology from Vitruvius to 1870*. Blackwell Publishing, Oxford. 2006. pág. 72

fachada da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto³⁸². Em razão disto destacou-a em relação a outras de mesma época, que não apresentariam um sistema racional e erudito de proporcionalidade que se relacionasse às diversas partes do edifício.

Adotados sob formas distintas, sistemas de proporção constituíram instrumento básico para a elaboração de projetos arquitetônicos desde a antiguidade. A proporção, quase sempre vista como um dado essencial à expressão da beleza do edifício, dotava ainda a edificação de seus conteúdos simbólicos. Na trajetória da arquitetura ocidental, a tradição pitagórico-platônica constituiu, segundo Wittkower, “a coluna vertebral de todas as considerações sobre as proporções”³⁸³, prolongando-se até o século XVIII. Porém, enquanto “a Idade Média favoreceu a geometria pitagórico-platônica, [...] o Renascimento e os períodos clássicos preferiram a faceta numérica, ou seja, aritmética desta tradição.”³⁸⁴ Com o passar do tempo, as regras de proporcionalidade caíram em desuso, quando a proporção passou a ser vista como opção pessoal do artista, e a submissão a normas preestabelecidas uma interferência em sua intuição.

3.2. Modelos referenciais

Focalizaremos inicialmente as elevações das diferentes tipologias encontradas em São João de Itaboraí, especificamente, os retábulos do “estilo nacional” português e rococó, datados provavelmente do período de 1672 - núcleo inicial dos retábulos “estilo nacional” - passando pela complementação destes, cerca de 1730, assim como dos retábulos rococós já existentes em 1794. O confronto das elevações dos diferentes conjuntos confirma o emprego de um mesmo padrão de dimensionamento, pois, apesar de pequenas variações na dilatação e diferenciação dos esforços mecânicos da madeira do conjunto, inserem-se cada um deles em um retângulo áureo. O palmo de 22 cm é a unidade básica de medida, e o lado do quadrado equivaleria a 16 palmos, ou 3,55m, considerando no perímetro da forma mais predominante ou “Forma Essencial”, no dizer de Sandra Alvim.³⁸⁵

³⁸² Conforme VASCONCELLOS, S. A Arquitetura Colonial Mineira. Em: Barroco: Teoria e Análise. (org.) Affonso Ávila São Paulo: Ed. Perspectiva. 1997. Pág. 351 - 367.

³⁸³ Conforme WITTKOWER, R. Architectural Principles in the Age of Humanism. London, Academy Ed. 1998. Pág. 130.

³⁸⁴ Idem, Pág. 133.

³⁸⁵ Conforme ALVIM, S. P. F. Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro. Volume 1. Revestimentos, retábulos e talha. Rio de Janeiro. ED. UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. Pág. 69.

As observações aqui levantadas nos levam à teoria de que, mais do que um simples esquema de dimensionamento de alçados, teriam os projetos sido inteiramente gerados através de um sistema de modulação geométrica que interrelaciona, simbolicamente, todas as partes dos retábulos, incluindo, suas elevações, volumetria e ornamentações. Trata-se, possivelmente, de variantes de sistemas compostos onde prevalece a proporção divina estabelecida pelo número Φ (1,618), a seqüência de Fibonacci e a escala diatônica no qual inscreve-se diferentes elementos de modulação e ritmo.

Aplicando os diferentes esquemas estudados às elevações do conjunto retabulístico em São João de Itaboraí, verifica-se que os vértices, intercessões e lados dos polígonos inscritos e circunscritos definem pontos importantes do projeto, como larguras de camarins, eixos de colunas, arcos e entablamentos. É interessante observar, ainda, que as variáveis formais indicam que o emprego de sistemas de proporções não representa uma camisa de força, mas um princípio ordenador que orienta o conjunto, não impedindo a criação de novas soluções ou de adaptações para ajuste às dimensões e condições locais.

Há, ainda, uma questão que colocaremos de passagem para estudos posteriores: Haveria o emprego de um modelo simbólico em São João de Itaboraí ou seria este mera conexão sem fundamento? - Analogamente perguntamo-nos ainda se a organização dos espaços sagrados estaria relacionada a algum modelo arquitetônico tradicional.

Sabe-se que, em diversos momentos da arquitetura do ocidente, uma referência tomada para a construção de edifícios religiosos foi o Templo de Salomão em Jerusalém. Segundo o texto bíblico, seu esquema arquitetônico consistia em um triplo quadrado de sessenta côvados de comprimento e vinte côvados de largura precedido por meio quadrado de dez côvados de profundidade e vinte de largura, compreendendo o pórtico, o duplo quadrado do “Santo” e o quadrado do “Santo dos Santos”, o Santíssimo³⁸⁶.

Por ora não podemos afiançar tais analogias, mas consideramos que no âmbito do simbolismo e da arquitetura a questão é rica nestes desdobramentos. Como podemos observar o modelo

³⁸⁶ O Santo dos Santos descrito pelos textos do Antigo Testamento se assemelhava à cella ou ao adyton dos templos babilônicos e egípcios, onde estava a imagem do deus venerado. A diferença é que a revelação judaica transmite a idéia da santidade absoluta do Deus único - Iahweh, que não admite representações de sua figura. No Santo dos Santos esteve, até a destruição de Jerusalém em 587 a.C., a Arca da Aliança; além de sua função religiosa, sua presença ali simbolizava “a associação de Iahweh com a residência real da linhagem davídica”. O texto de Hebreus 9,3-5 (talvez do ano 67 d.C.) alude a outros objetos sagrados que estariam também lá, tais como: o altar de ouro para perfumes, o vaso de ouro com o maná, o bastão de Aarão e as tábuas da aliança. Em: FOHRER, G. História da religião de Israel. São Paulo: Paulinas, 1993. Pág. 259.

do Templo de Salomão constituiu forte referência para a arquitetura religiosa do Ocidente, tendo sido objeto de vários estudos. Segundo Joseph Rykwert, no século XVI, Villalpanda e Jeronimo Pradus concebem uma reconstrução clássica do Templo que teve prestígio até o século XVIII, apesar das críticas de eruditos bíblicos e teóricos da arquitetura.³⁸⁷

Antes do século XVI outras publicações já haviam abordado esta temática e, posteriormente, no século XVII, citam a maquete inspirada em Villalpanda de Jacob Jehudah León, os trabalhos de John Lightfoot e Louis Coppel, a versão anticlássica de Claude Perrault, a maquete, também inspirada em Villalpanda, do arquiteto Johann Jacob Erasmus, exposta na Inglaterra antes de 1720, e o tratado de arquitetura de Juan Lobkowitz.

Além disso, a ordem do Templo de Villalpanda foi considerada em trabalhos de arquitetura como os de Fréart de Chambray e Guarini. Entre outras referências, em 1721, Fischer von Erlach, ilustra o Templo de Salomão em Jerusalém de acordo com o modelo Villalpandiano e, nos anos 1740, estudos diversificados do mesmo modelo, publicados no *Thesaurus Antiquitatum Sacrarum* de Biagio Ugolino, fortalecem a antiga temática³⁸⁸.

Voltando aos retábulos em São João de Itaboraí, será importante relacionar, tanto a proporção divina quanto as referências aos modelos tratadísticos à cultura dos arquitetos/artífices e mestres de obra luso-brasileiros nos séculos XVII e XVIII. As informações nesse campo são bastante limitadas e não se tem notícias seguras sobre a formação e fontes de atualização desses profissionais. Sabe-se que eram conhecidos tratados de arquitetura quinhentistas, sendo suas circulações amplamente facilitadas pelas bibliotecas das diferentes ordens religiosas como nos atesta Cavalcanti (2004):

“Pela freqüência com que os livros de Vignola, Blondel, Azevedo Fortes e Alpoim apareciam nos catálogos dos livreiros, nas bibliotecas particulares e nos acervos das ordens religiosas, pode-se deduzir que eles constituíam, ao lado das obras de Serlio, Pozzo, Palladio, a principal bibliografia utilizada sobre arquitetura civil de arquitetos, engenheiros militares, artífices e construtores radicados em Portugal e em suas colônias.”³⁸⁹

Da mesma forma, Moraes (2006) nos orienta à percepção de quanto o trânsito e a circulação de livros no período colonial era acessível via bibliotecas das diferentes ordens religiosas instaladas nas principais cidades brasileiras da época:

³⁸⁷ Conforme RYKWERT, J. *La casa de Adán em el Paraíso*. Barcelona, Gustavo Gili. 1974. Pág. 156.

³⁸⁸ *Idem*. Pág. 169.

³⁸⁹ Ver CAVALCANTI, N. *O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004. Pág. 285-286.

“As bibliotecas dos jesuítas não ficavam abertas só para os alunos e padres, mas para qualquer pessoa que fizesse o pedido competente. É provável que o mesmo acontecesse com as livrarias de outras ordens.”³⁹⁰

Outro documento importante que nos permite elaborar considerações sobre a difusão dos tratados e conhecimentos da arquitetura através das bibliotecas nos colégios jesuítas do Brasil é o “Auto de Inventário e Avaliação dos Livros Achados no Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro e Sequestrados em 1775”. O documento nos mostra que a biblioteca dos jesuítas possuía livros tais como: “*Cathalago degli ordines*”; “Exame de Bombeiro”, do Brigadeiro Alpoim e outros títulos onde podemos reconhecer autores relacionados à ciência da matemática e geometria como: Clavius, Kircher e Boscovich.³⁹¹

Nireu Cavalcanti nos fala ainda dos acervos particulares³⁹² e das listas de envios para o Brasil, notadamente o Rio de Janeiro. Segundo este autor, a literatura técnica em voga assinalava: tratadistas e suas respectivas obras técnicas mais lidas na época; entre eles: Leon Battista Alberti, *L'Architettura (De re aedificatoria 1485)*; Ferdinando Galli Bibiena, *Architettura civile (1711)*, Jacques François Blondel, *Cours d'architecture (1683)*; Guarino Guarini, *Architettura civile (1737)*; Andrea Palladio, *Quattro libri dell'architettura (1570)*; Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum (1693-1698)*; Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale (1615)*; Sebastiano Serlio, *L'architettura (1570)*; Giacomo Barozzi da Vignola, *Regole delli cinque ordini (1562)*; Marcus Vitruvius, *De Architectura (c. 16-27 a.C.)*.

³⁹⁰ Ver MORAES, R. B. de. Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial. Brasília, Briquet de Lemos, 2006. Pág 10.

³⁹¹ O Auto publicado na RIHGB vem com extensa relação de títulos, retirada da obra do Padre Serafim Leite, História da Companhia de Jesus no Brasil. RIHGB - Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, V. 301, out-dez, 1973. Pág. 212–257.

³⁹² No inventário de Mestre Valentim (Valentim da Fonseca e Silva - Arquivo Nacional, Maço 464, n 8870, caixa 714) destaca-se os seguintes títulos de sua biblioteca particular: Andrea Pozzo, com *Prospettiva de' pittori e architetti* – publicado em duas partes em 1698 e 1700 e o “Livro de Arquitetura de Vinhola”, - *Regola delli cinque ordini d'architettura* ou *Le due regole della prospettiva pratica*, ambos de Giacomo Barozzi da Vignola, editados pela primeira vez em 1562 e 1583 respectivamente. Em complemento aos tratados, encontra-se 18 estampas que compunham um conjunto de gravuras, em geral européias, de que se serviam muitos pintores e entalhadores como fonte de inspiração para suas obras. CAVALCANTI, N.Op. Cit. Pág 310.

Já no inventário de Mestre Inácio, conforme relato de D. Clemente Silva-Nigra, observa-se a existência de 25 cadernos de estampas e 2 “volumes truncados” relacionados ao trabalho do artífice. Em: BONNET, M. C. L. Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro, setecentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009. Pág 101-104.

FIGURA SESSANTESIMAPRIMA.

Modo d'alzar le machine, che sono composte di più ordini di telari.

ON rimirar la figura impararete ad alzar in piedi le machine, che son composte di più ordini di telari. Per questo nostro tabernacolo non ve ne bisogna più di due: poiche i telari più vicini all'occhio rappresentano la facciata di fuori del tabernacolo, i più lontani rappresentano quella di dentro; e per non coprire affatto i pali, che sostengono i telari, ho lasciato di disegnare la metà. La linea *S, L*, è quella del piano; la linea *D, G*, è orizzontale. Il punto della distanza riman fuori della pagina, ed è lontano dal punto *C*, quanto nella parte di sopra della figura 59. il punto della distanza è lontano da quello dell'occhio. La medesima orizzontale *D, G*, viene legata a squadra dalla linea *E, F*, che è il profilo della facciata di fuori del tabernacolo; e da *C*, cominciano le divisioni della linea *E, F*, in parti uguali per la graticola de'telari davanti, come diremo nella figura 62. La linea *I, L*, che è il profilo della facciata di dentro del tabernacolo, potete a piacer vostro metterla più, o men lontana da *E, F*, a cui deve esser parallela. Per le divisioni poi di *E, F*, (come vedete in *M, N, O*,) debbon passar le verticali dal punto della distanza alla linea *I, L*, per far la graticola de' gli altri telari: poiche in riguardo della distanza *D, C*, conviene ingrandir le cofe che si dipingono fu i telari, altrimenti parerobbon più piccole del dovere. Di qui è, che l'arco il quale ne'telari davanti non arriverebbe che al punto *B*, in quei di dietro giunga fino in *H*.

Nella figura seguente vi mostrerò la regola per disegnar la facciata di dentro del tabernacolo, con adoperar la graticola della facciata di fuori. Per intelligenza di tal regola, convien qui tirar la linea *H, P*, parallela a *D, C*, e divider la linea *B, C*, in tante parti uguali, in quante parti fu divisa la linea *P, C*.

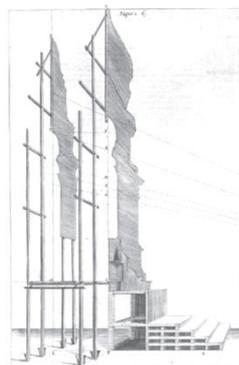


FIGURA SESSANTESIMAQUARTA.

Fabbrica quadrata.

ALLA pianta, ed elevazione, messe in prospettiva, se ne cava conforme al solito l'immagine di tutta la fabbrica, la quale può servir di disegno per l'Altar maggiore di qualche Chiesa, alloggiando nel vano del mezzo quella composizione di figure, che richiederà il luogo dove si dovrà erigere la machina. La maniera di disegnar fu i telari più lontani dall'occhio quella particella di cupola, che qui vedete, si cava da ciò, che habbiamo detto intorno al digradare de'circoli.

Ilustrações 235 e 236 – POZZO, Andrea. 1642-1709. Perspectiva para Pintura e Arquitetura: (O famoso tratado teórico de Pozzo foi publicado em duas partes entre 1693 e 1698, tratando das regras da perspectiva na arquitetura e artes plásticas. O texto bilíngüe foi escrito em latim e italiano e apresenta mais de duzentas ilustrações gravadas.) As imagens aqui apresentadas são de uma edição de 1741. POZZO, A. *Prospettiva de Pittori, ed Architetti*. Parte Prima. Roma: Giovanni Zempel presso Monte Giordano. 1741. Fig. 61 e 64. Acervo da Biblioteca Universitária de Gent. Bélgica.

Dentre os títulos destacamos ainda: Engenheiro Portuguez, de Manoel de Azevedo Fortes, publicado em 1728 e *Artefactos symmetricos, e geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica e da Pintura*, do padre Ignacio da Piedade Vasconcellos de 1733³⁹³.

³⁹³ Dividida em quatro volumes: Livro I – Sobre as proporções do Corpo Humano; Livro II – Sobre a Geometria; Livro III – Sobre as Ordens de Arquitetura, Templos Cristãos e Engenhos e Livro IV – Sobre Mitologia, a obra do Padre Ignacio faz uma extensa leitura sobre os tratados referenciais que influenciaram Portugal nas artes e arquitetura. Vem a ser o primeiro grande tratado em português contendo gravuras e estampas ao longo do texto. Sobre este assunto ver o artigo de GOMES, P. V. O Regresso à Ordem (e às Ordens) – Aspectos da Cultura Arquitetônica em Portugal na Época do Padre Inácio da Piedade Vasconcelos (1676-1747). Em: Revista Barroco. Belo Horizonte, nº 15. 1990-2. Pág. 147-157.

3.3. Geometria simbólica em São João de Itaboraí

3.3.1. Simbolismo e arquitetura

Com o objetivo de encontrar suficientes indicações que revelem a existência de um simbolismo aplicado à concepção geométrica do conjunto retabilístico de São João de Itaboraí, assim como, a observação do processo evolutivo que conduziu estas obras, tornou-se importante o estudo intenso sobre os exemplares tipologicamente familiarizados do conjunto em questão. Cabe ressaltar que efetuamos o estudo aprofundado apenas no âmbito deste conjunto retabilístico e, portanto, dele recortamos todo o restante conjunto de obras que a tradição retabilística luso-brasileira possa apresentar.

Iniciamos esta consideração nos perguntando, no âmbito deste estudo iconológico, sobre a possibilidade da significação em arquitetura sem representação figurativa? Esta pergunta, aparentemente simples, adquire força quando pesquisamos sobre a forma simbólica da arquitetura através dos tempos e nos detemos sobre o conjunto retabilístico em São João de Itaboraí.

O fulcro primordial desta consideração está em Ernest Cassirer. Este autor classifica o homem como um animal simbólico que precisa dar um sentido para tudo que o cerca, pois a estrutura da mente humana é predisposta para a percepção de formas simbólicas.³⁹⁴

[...] por "forma simbólica" há de entender-se aqui toda a energia do espírito em cuja virtude um conteúdo espiritual de significado é vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente. Neste sentido, a linguagem, o mundo mítico-religioso e a arte se nos apresentam como outras tantas formas simbólicas particulares.³⁹⁵

Assim, significação torna-se um requisito necessário, fundamental e imanente da humanidade. Contudo, como este anseio por significação se estende para o campo da arquitetura? - Cassirer acreditava que, embora todas as formas simbólicas específicas tenham características que são autônomas, há também características universais que passam pelas formas simbólicas. A crença de Cassirer se resume, quando ele afirma:

³⁹⁴ Conforme CASSIRER, E. Ensaio sobre o homem. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Pág. 31-32.

³⁹⁵ Ver CASSIRER, E. Esencia y efecto del concepto de símbolo. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. Pág. 163.

[...] eu me alegrei ao saber que a arte da poesia e da ciência da natureza com o seu método comparativo, estão intimamente relacionados, ambos pertencentes a um mesmo poder de decisão³⁹⁶.

Assim, quando Cassirer discute uma forma simbólica particular, como a língua ou mito, está implícito que certos paralelos podem ser feitos com qualquer outra forma simbólica, como a arte ou arquitetura. A forma simbólica da arte é diretamente abordada por Cassirer. Por exemplo, no dizer deste autor, a arte deveria:

[...] ser definida como linguagem simbólica - como uma manifestação concreta de união do intuitivo e da forma estrutural, em outras palavras, como um esquema".³⁹⁷

Uma vez que Cassirer identificava a arquitetura como um subconjunto da arte, sempre que ele aborda explicitamente a arte simbólica, entendemos que o autor, implicitamente, também discute forma simbólica em arquitetura. Cassirer afirmava: "A apreensão mais direta e imediata da individualidade da forma esta na arte".³⁹⁸ Para este autor a arte é a mais imediata, direta, e abrangente de todas as formas simbólicas reiterada em toda a filosofia das formas simbólicas.

A concepção de uma obra de arte arquitetônica, como o conjunto retabulístico em São João de Itaboraí, está intimamente ligada a um variado conjunto de condicionantes. A encomenda, as regras eclesiais, as particularidades do contexto físico, as alternativas técnicas, as limitações econômicas, o meio sócio-cultural e, finalmente, as preferências plásticas que conduzem a um sem número de conclusões individuais. A obra passa a adquirir infinitas soluções dimensionais, compatíveis com diferentes situações e opções de projeto diversas. O arquiteto-artífice, ao estabelecer alguma forma de ordenação, começa a buscar dentro do universo das infinitas possibilidades algo que atenda à sutil idéia de uma medida justa, uma relação proporcional necessária ao objetivo final de uma definição espacial harmônica e bela.

Em arquitetura a proporção é um conceito fundamental. Como já testemunhamos, importantes teóricos, ao longo da história, vêm fazendo uso deste termo até quando buscam definições para a própria arquitetura:

³⁹⁶ Conforme CASSIRER, E. A filosofia das formas simbólicas. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Pág 30.

³⁹⁷ Idem Pág 54.

³⁹⁸ Ibidem. Pág 20.

A arquitetura, que de todas as artes é a mais submetida às condições materiais, econômicas e sociais, é também aquela que graças às proporções e as formas geométricas exprime as especulações mais abstratas do pensamento humano.³⁹⁹

Em termos matemáticos, como já vimos, proporção é uma igualdade entre razões. Uma razão é o resultado de uma divisão, de uma distribuição fracionária, ou seja, um rateio, advindo do latim *ratio*. Quando essa distribuição não deixa sobras dizemos que é exata. Quando duas razões são iguais, diz-se que são proporcionais. Ou seja, uma proporção refere-se a uma equivalência fracionária. Grande parte das definições de proporção indica uma relação quantitativa, expressa numericamente, entre tamanhos de partes com a totalidade ou com outras partes. Assim, a relação se efetua através do transporte dimensional de um elemento a outro elemento, sendo o conjunto (o todo) considerado um sistema fechado.

No entanto, as relações de proporção, por si só, não nos permitem reconhecer medidas. Para tanto é necessário a utilização de uma referência dimensional externa a esse conjunto fechado.

Quando analisamos referências históricas como a produção retabulística em São João de Itaboraí, percebemos a impossibilidade de adoção de um sistema de medidas formalmente reconhecível, ainda que o “palmo”⁴⁰⁰ seja objeto de referência na obra de Monsenhor Pizarro. A inexistência de documentação primária sobre a contratação e execução dos retábulos não nos permite, por exemplo, afirmar que exista um padrão relacional baseado em dimensões. Desta forma é importante ressaltar que a abordagem pragmática da noção de proporção não será suficiente para explicar a sutileza da sua aplicação pelo arquiteto-artífice na busca de dimensões adequadas para os elementos da composição dos retábulos.

Desconhecendo a existência de referenciais teóricos para o estudo geométrico da retabulística luso-brasileira considero apropriada esta atuação, supondo que possa constituir bases para um maior reconhecimento do conjunto em São João de Itaboraí, contribuindo para o

³⁹⁹ HAUTECOEUR, L. Les proportions mathématiques et l'architecture, La Gazette des Beaux-Arts XVIII, 1937. pág. 263-274.

⁴⁰⁰ O sistema métrico decimal foi adotado, pela primeira vez na França. No Brasil do século XIX havia uma grande variedade de pesos e medidas. Padrões portugueses conviviam com padrões espanhóis e ingleses. Além de variarem de um lugar para outro. Havia a braça, a légua, a arroba, o côvado, o feixe, a libra, o grão, o molo, a onça, o quintal e muitos outros padrões. Em 1790, os franceses criaram o sistema métrico decimal, que só entrou em vigor cinco anos depois, espalhando-se rapidamente pela Europa. Durante o primeiro Império, foram feitas diversas tentativas de uniformização das unidades de medida brasileiras. Mas apenas em 26 de junho de 1862, Dom Pedro II promulgava a Lei Imperial nº 1157, que determinava em seu artigo 1º: “O atual sistema de pesos e medidas será substituído em todo o Império pelo sistema métrico francês, na parte concernente às medidas lineares, de superfície, capacidade e peso.” Com ela oficializava, em todo o território nacional, o sistema métrico decimal francês. O Brasil foi uma das primeiras nações a adotar o novo sistema, que seria utilizado em todo o mundo. No entanto, o novo sistema só entraria em vigor em 1872, com a promulgação do Decreto Imperial de 18 de setembro, que estabeleceu como padrão de medidas o sistema métrico decimal francês. Disponível em: <<http://www.inmetro.gov.br/inmetro/historico.asp>> Arquivo consultado em 26/05/2011.

estabelecimento de novas pesquisas e consolidação das características de excelência e erudição daquele conjunto. Assim sendo, trabalhamos com a hipótese de que existe uma lógica plástica na adequação formal de uma estrutura geométrica ordenadora e a um coerente discurso perspectivo, possível indício de novas contribuições para um maior conhecimento da obra em análise, enriquecendo a leitura da complexa organização compositiva e sua estrutura narrativa.

3.3.2. Simbolismo espacial em São João de Itaboraí

Conforme Mircea Eliade, pra o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta rupturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. Assim, constatamos a existência de um espaço sagrado, por consequência “forte”, significativo, e outros não sagrados, ou seja, profanos. Essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão amorfa, que o cerca. Também ressalta que, ontologicamente, a manifestação do sagrado funda o mundo. E é nessa fundação que o homem busca fixar um ponto referencial e absoluto que venha representar o centro da criação. De acordo com o autor, é por essa razão que o homem religioso se esforça por estabelecer-se no “Centro do Mundo”. Para viver no Mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no “caos” da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. A descoberta ou a projeção de um ponto fixo equivale à Cosmogonia.

[...] é fácil compreender por que a igreja participa de um espaço totalmente diferente daquele das aglomerações humanas que a rodeiam. No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido. Nos níveis mais arcaicos de cultura, essa possibilidade de transcendência exprime-se pelas diferentes imagens de uma abertura: lá, no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; conseqüentemente, deve existir uma “porta” para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu.⁴⁰¹

O significado simbólico dos quatro pontos cardeais merece atenção inicial, pois influenciam expressivamente na implantação do templo, assim como nos retábulos e demais disposições de elementos, tais como as tumbas, atualmente perdidas, em São João de Itaboraí.

⁴⁰¹ Ver: ELIADE, M. O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Pág.19.

Reau nos fala da sistemática orientação das cabeceiras dos templos cristãos voltados ao lado do sol nascente (*versus ortum solis*)⁴⁰². O autor nos fala ainda da tradição da orientação em função das coordenadas do horizonte onde nascia o sol no dia do “santo epônimo”, o qual estava dedicado o templo; o que, grosso modo, pode ser observado em São João de Itaboraí, visto o deslocamento do eixo axial da igreja coincidir com o ângulo que aponta para o nascer do sol no dia 24 de junho (Ilust. 236). Da mesma forma encontramos a “pedra angular” da construção da igreja, marco zero do município de Itaboraí, posicionada em uma latitude (22,74°) que assinala esta mesma consideração.



Ilustração 237 - Pedra angular da Igreja de Matriz de São João de Itaboraí. Foto de Marcello Ribeiro - 2011. Acervo pessoal.

Esta tradição remonta aos cultos solares da antiguidade e a adoração do sol nascente naqueles períodos. Da mesma forma, o Oriente, através dos tempos, adquiriu o perfil simbólico por ser a direção de Jerusalém, local da paixão e padecimento de Cristo na cruz. Segundo Reau, esta prerrogativa foi fundamental na opção pela adoção dos edifícios longitudinais e, conseqüentemente, na adoção da forma basilical, em detrimento ao teatro semicircular, pelo fato deste último não permitir o foco centrado na direção oriental.⁴⁰³

A visão centrada de um Deus localizado em uma única direção não encontra mais resposta no pensamento cristão. A “orientação canônica”, nascente-poente, não é mais uma imposição a ser seguida na implantação dos templos cristãos.

402 Conforme REAU, L. Iconografia del Arte Cristiano. Introducción General. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. Pág 88

403 Conforme REAU, L. Op. Cit. 2008. Pág.88–89.

Se o Oriente, onde nasce o sol e advém a luz, simbolizava o paraíso, o Ocidente, onde se oculta o sol, era considerado o reino das trevas e da morte. Reau nos chama atenção para a própria etimologia da palavra onde *occidere*, do latim, significa matar.⁴⁰⁴

Ainda em relação aos pontos cardeais, registramos que era prevalecente a idéia da orientação canônica, nascente-poente, devido ao fato que, ao adentrar no templo, o fiel tem a sua esquerda o Norte e a direita o Sul. Desta forma, criam-se zonas simbólicas de percepção do lado do mal (sinistro - sinistro) e do bem, como lugar de honra.⁴⁰⁵ Estas percepções simbólicas, bem como assinala Reau, surgem e faz sentido apenas no hemisfério Norte. Na Europa do século XVI, matriz de nossa origem simbólica-cristã, a oposição entre os pontos cardeais conserva todo seu valor e a liturgia se adaptava assim à implantação e ornamentação do templo.

Em São João de Itaboraí podemos relacionar diferentes aspectos para as vinculações simbólicas observadas no espaço. Conforme os pontos supracitados, observamos pela implantação local que, ainda que edificada ao longo dos séculos XVII e XVIII, esta igreja Matriz mantém as orientações canônicas bem ajustadas ao local em questão.

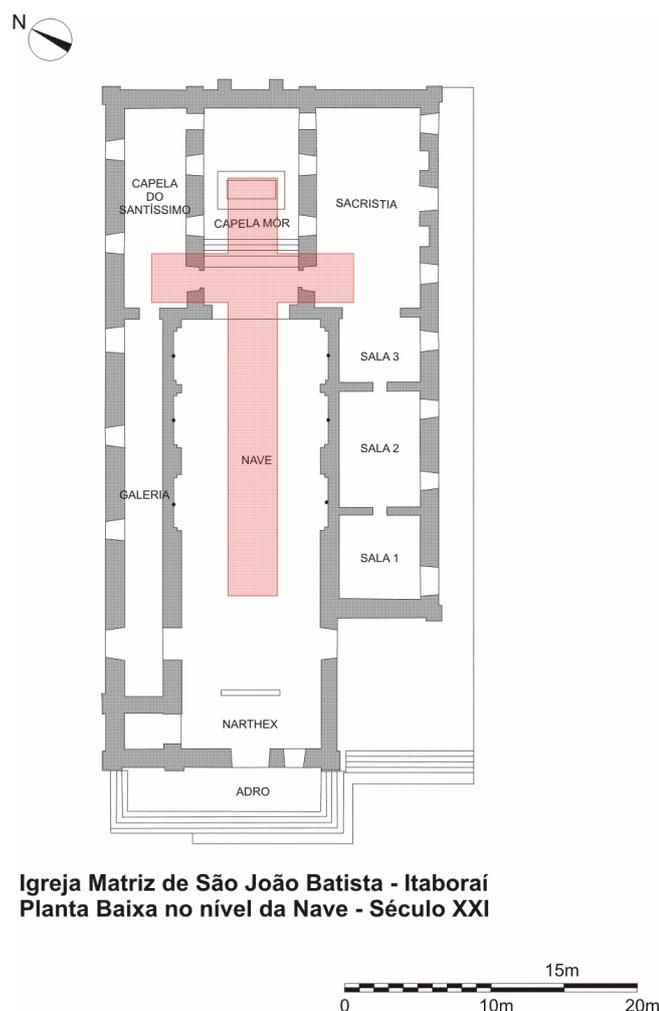


Ilustração 238 - Praça Marechal Floriano - Centro Histórico de Itaboraí - RJ - Implantação da Matriz de São João de Itaboraí. - Esquema Gráfico sobre imagem do Google Earth obtida em 06/09/2011.

⁴⁰⁴ Idem. Pág.90.

⁴⁰⁵ Ibidem. Pág 90.

Internamente ao templo iremos confirmar mais elementos alinhados com o discurso de Reau quando nos deparamos com a disposição cruciforme dos espaços, entrecruzados no acesso à Capela mor. Em São João de Itaboraí não percebemos o transepto bem marcado, no entanto, os espaços contíguos da Capela do Santíssimo e da Sacristia, criam o fluxo primordial do transepto tradicional do templo cristão. Segundo o autor, à cabeceira, simbolicamente está a cabeça de Cristo, a Nave oblonga representa seu corpo disposto sobre a cruz.⁴⁰⁶



**Igreja Matriz de São João Batista - Itaboraí
Planta Baixa no nível da Nave - Século XXI**

Ilustração 239 – Igreja Matriz de São João de Itaboraí - Planta baixa – nível da Nave. – Desenho do autor sobre levantamento cadastral do Arq. Jorge Astorga - 2008.

Outros elementos da espacialidade simbólica se fazem presentes em São João de Itaboraí. Assim como já registramos anteriormente, a troca de oragos, ao longo dos séculos, é perceptível através dos relatos históricos, levantamento iconográfico e observações *in loco*. Porém, dois oragos permanecem intactos em seus postos ao longo dessa trajetória que atravessa, pelo menos, quatro séculos: São Miguel e Almas e Nossa Senhora da Conceição.

⁴⁰⁶ Idem, *Ibidem* Pág.266.

Como relatado anteriormente, a devoção a São Miguel adquire um novo impulso e caráter sob os auspícios da Contrarreforma. São Miguel, com o aposto de “chefe da milícia divina” triunfa sobre Lucifer, assim como, o triunfo da Igreja Católica contra a heresia protestante do período.⁴⁰⁷ Também possui o papel de psicopompo, ou seja, o condutor dos mortos, cujas almas, pesa no dia do Juízo Final. Na iconografia geral do santo arcanjo, reiteramos a constatação simbólica atribuída aos lados: esquerdo e direito, pois as almas do prato direito da balança serão aquelas que serão salvas por São Miguel.⁴⁰⁸

São Miguel é considerado defensor da igreja católica romana (*custos Ecclesiae romanae*), depois de Cristo é o personagem mais importante no Juízo Final, presente, pelo lado esquerdo, em diversos portais de catedrais e templos com esta representação; assim possui também posto fixo ao lado esquerdo da Capela-mor para lembrar a todos seu papel protetor e pesador de almas no Juízo Final. A relevância do culto a São Miguel é confirmada pelo lugar destacado de seu retábulo, sempre na proximidade do arco-cruzeiro, o primeiro do lado do Evangelho, fronteiro a outro sob invocação de Nossa Senhora.⁴⁰⁹

Por outro lado encontramos na figura da Virgem, em posição extrema oposta, ladeando a Capela-mor, a presença marcante da devoção primitiva em Itaboraí. A primeira capela, origem do povoado em 1627, fora aquela edificada em devoção à Nossa Senhora da Conceição, Após as mudanças por que passou a vila, chegamos à atual Matriz de São João de Itaboraí, sem no entanto perder a importância da devoção à esta invocação da Mãe de Deus. A permanência do culto e sua localização estratégica junto à Capela-mor, pelo lado da epístola, pode ser compreendida como um sinal de respeito e veneração, assim como o simbolismo do bem supremo da presença e figura de Maria.

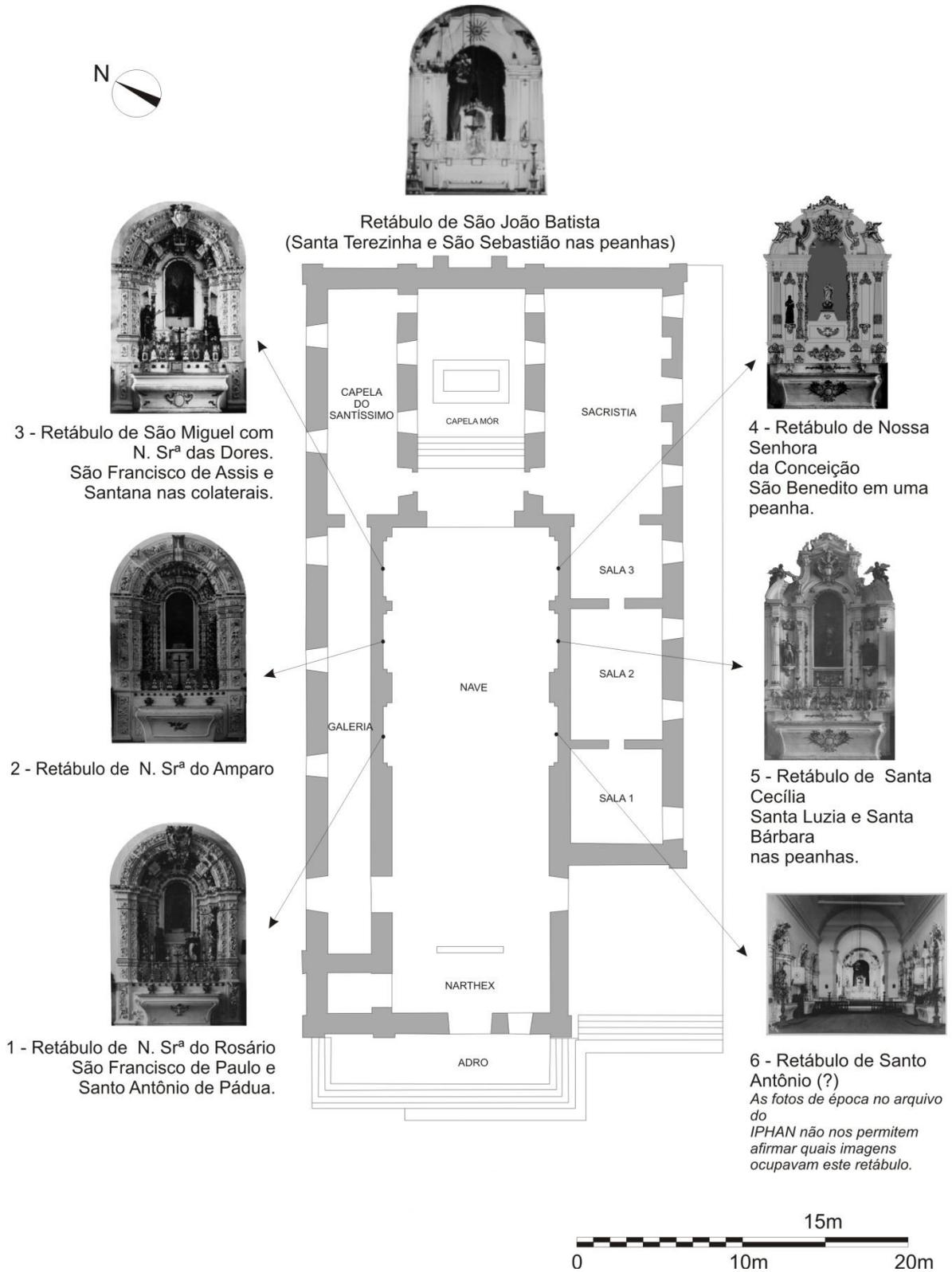
Assim como o Quadro II, anteriormente apresentado, ilustramos as demais constatações quanto à disposição espacial dos retábulos e suas devoções em São João de Itaboraí, nos diferentes momentos da trajetória histórica de que dispomos informações.

⁴⁰⁷ Conforme REAU, L. Iconografia del Arte Cristiano. Iconografía de la Bíblia. Barcelona, Ediciones del Serbal. 2007. Pág.71.

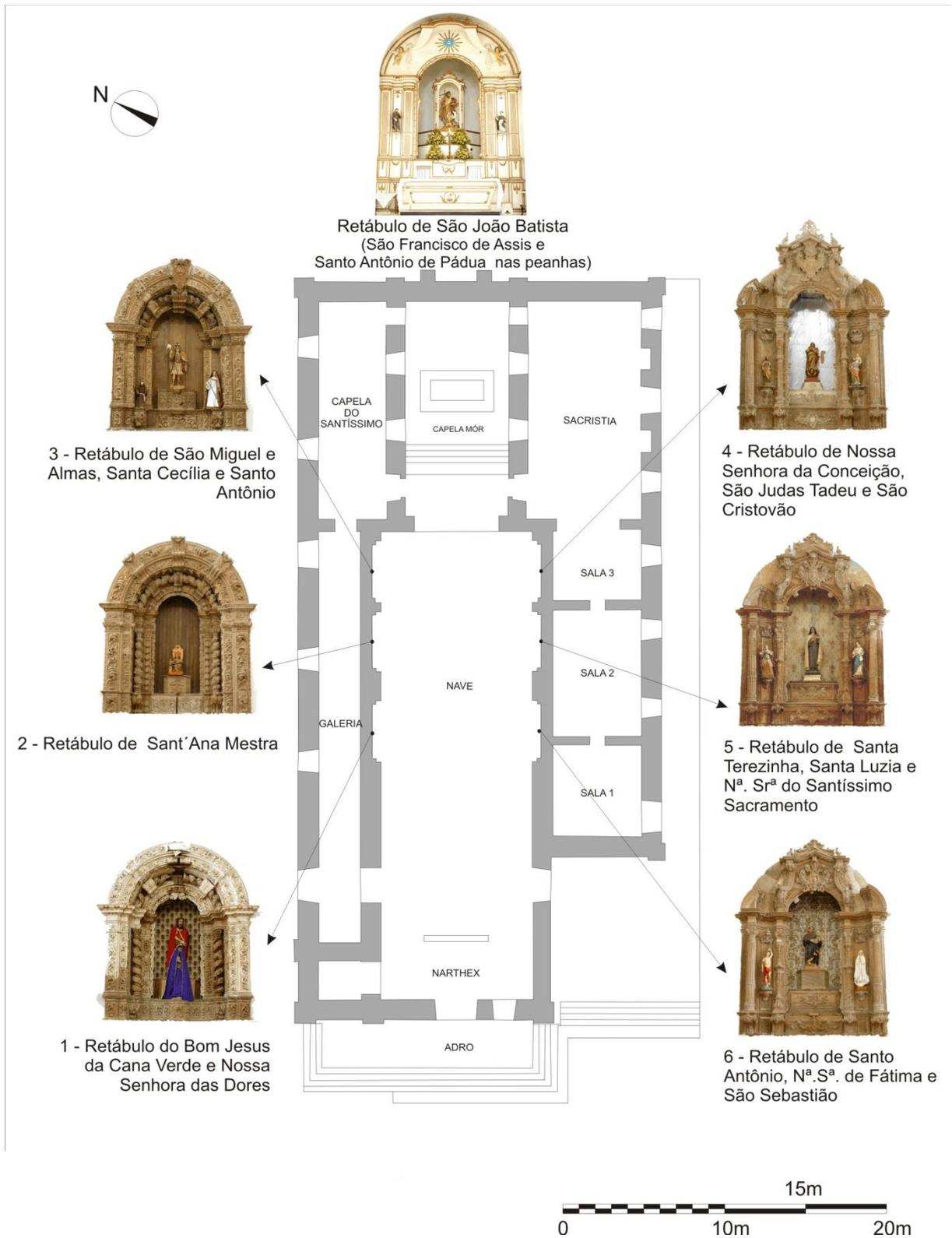
⁴⁰⁸ Idem. Pág.74.

⁴⁰⁹ Esta disposição pode ser observada ainda em localidades tais como: Freguesia - Jacarepaguá: Igreja Nossa Senhora do Loreto; Cabo Frio: Matriz Nossa Senhora da Assunção; Cachoeiras de Macacu: Igreja de Santana e Duque de Caxias: Igreja Nossa Senhora do Pilar. Curioso o caso da Matriz de N^a. Sr^a. da Conceição de Angra dos Reis (século XVII). Nesta matriz o retábulo de São Miguel está localizado do lado da Epístola. Notadamente esta matriz não segue a orientação canônica: nascente-poente. Este caso depende de aprofundamento e pesquisa para entendimento se a localização é primitiva.

Quadro III - Esquema de distribuição dos retábulos e devoções - século XX.



Quadro IV - Esquema de distribuição dos retábulos e devoções - século XXI.



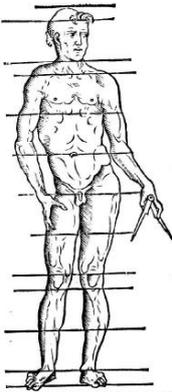
3.3.3. Geometria e simbolismo

De forma totalmente inter-relacionada, humanismo e renascimento nos legaram um momento particular da história e da cultura originando alterações profundas, e de grande êxito, que geraram um grande salto no conhecimento, assim como o surgimento de um novo homem. O profundo interesse pelas culturas e civilizações do passado levou alguns intelectuais ao estudo das línguas antigas, o grego, o latim e o aramaico, reabilitando uma série de conhecimentos esquecidos da antiguidade. O contato com o pensamento de Pitágoras, Platão ou Aristóteles, entre outros, diferente do conhecimento místico existente na época, conduziu a humanidade à mais profunda tomada de consciência e reverência às virtudes, contagiando a todos com a excelência da ciência e do conhecimento.

Com este propósito, mas pretendendo evidenciar a excelência do seu talento, artistas cercaram-se de vasto e erudito conjunto de saberes que lhe permitiram conferir caráter científico ao seu conhecimento. Nesta condição passam a aplicar uma série de fórmulas de cunho matemático e geométrico com o intuito de conferir às suas composições as características de harmonia, proporção, simetria e euritmia presentes em Vitruvius em seus tratados. Plenos de conceitos pitagóricos relacionando as propriedades dos números e as harmonias universais e pretendendo participar dessa ordenação cosmogônica, a proporção passou a ter papel decisivo nas obras dos mais importantes artistas. Este conceito vitruviano, traduzido da palavra grega analogia, pressupõe aspectos práticos, quantitativos e aritméticos que, juntamente com outros qualitativos estéticos, agregam terminologias tais como: simetria, regularidade ou uniformidade.⁴¹⁰

⁴¹⁰ SAGREDO D. Medidas del Romano, Toledo, 1526, Edição digitalizada pelo Google de um original da Bayerische Staats-Bibliothek – Muenchen. Disponível para download e acessado em 12 de maio de 2011.

vn tercio : este tercio es lo que sube mas la cabeza q̄ la frente: el pecho cō tiene otro rostro: el estomago baxa el ombligo otro: del ombligo baxa el miēbro genital ay otro: en cada vno de los miembros se miden dos: y en cada vna de las espaldas otros dos. De los tercios en las buccas de las rodillas otro: en el pecho otro tercio. De manera que se mōta por todo los vchos nueue rostros y vn tercio segū q̄ por la presente figura se muestra. De muchas maneras se puede medir los miembros y estatura si bōbe allēde oia q̄ bauer mos dicho. Y en el alto del bōbe se ya pie de los suyos. Y quatro codos. Y el punto de la cosa nula de la cabeza baxa lo mas baxo de la barua la octaua parte de su estatura: de la cōnula baxa el nacimiento de la gargāta vna quarta parte: de este mesmo lugar baxa lo mas alto de la frente vna sexta parte. Contiene otro si el ancho del hombre de costado a costado la sexta parte del alto: y del ombligo a los riñones la nouena parte: y nota que estas medidas no tienē verdad



en los bōbes q̄ son enanos o mōstruosos o mal entallados. De las de saber q̄ el rostro del bōbe se forma sobre vn quadrado p̄uido en tres tercios y guales. Del primero se forma la frente. Del segūdo la nariz. Del tercio la boca y la barua: segū q̄ en la presente figura se muestra. En el primero cōsiste la sabiduria: en el segūdo la berrnosura: en el tercio la bōdad. De los q̄ los estatuarios y escultores de egypto eran tan dichos en las medidas de vn cuerpo humano que estādo en ciertos lugares y de ciertas piedras formā vna estatura por sus miembros: sin comunicar se los vnos cō los otros acabaua cada qual su pedaçō: y después los trayan y los juntauan. y era cosa maravillosa que no parecia sino que toda fuesse de vna pieza: y por vn artefice de baxa tanta era su perfeccion y concierto.

Capo q̄ la razón se mouerō los antiguos a ordenar todas sus obras sobre el redondo / o sobre el quadrado: y por q̄ se llama arte romana.

Entre otras muchas medidas q̄ los antiguos al cāgarō cercabala cōmēturaciō del cuerpo humano. hallarō q̄ el ombligo era natural cētro de todo el cuerpo: en vn bōbe echado en el suelo nēdo y abierto los brazos y las piernas: el cōpo q̄ quiere el ombligo a los dos olos pies: y como q̄era q̄ la figura circular sea la mas p̄feta y mas amigable a natura: de todas las otras figuras: agosa sean quadradas: agosa triangulares: agosa de otra qualiter efecicno confinto natura d̄ el hombre.

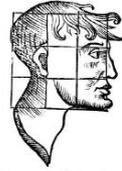


Ilustração 240 - SAGREDO D. Medidas del Romano, Toledo, 1526, Original da Bayerische Staats-Bibliothek. Munique, Alemanha.

Definindo uma relação aritmética entre duas grandezas, a Divina Proporção revestiu-se de grande importância para os artistas do período uma vez que aplicada a um segmento de reta, ela determina a sua divisão de uma forma única, em que a relação entre as partes e o todo permanece constante. Ou seja, uma relação de proporcionalidade entre a parte menor e a parte maior é igual à relação de proporcionalidade entre a parte maior e a totalidade, tendo ficado conhecida através de Euclides como a divisão de um segmento em extrema e média razão.

Uma linha reta se diz dividida em extrema e média razão, quando toda a linha é para o segmento maior, como este segmento maior é para o segmento menor.⁴¹¹

Sob influência do clássico, os artistas do renascimento observaram esta harmonia matemático-geométrica em diversas manifestações da natureza, verificaram sua aplicação em imponentes construções da antiguidade, e reconhecendo sua perfeição, associaram-na ao belo. Esta proporção e método de divisão foram largamente utilizados sob amplas formas pelos artistas deste período e das épocas seguintes; nomeadamente, na definição da seção áurea, no cálculo da proporcionalidade entre segmentos adjacentes, na construção do retângulo de ouro (onde verificamos a relação proporcional entre os dois lados), de pentágonos regulares (onde os pontos resultantes da interseção das diagonais determinam, sempre, a seção áurea das linhas que se cruzam) ou de pentagramas (resultantes do traçado anterior e originando novos pentágonos regulares); entre outros.

⁴¹¹ COMMANDINO, F. Euclides - Elementos de Geometria. São Paulo: Edições Cultura, 1944. Pág 99.

Assim, o conceito de simetria, associado à euritmia, ou seja, demonstração de regularidade, com fulcro na antiguidade clássica, estava então definido como a relação harmoniosa entre as partes e o todo⁴¹²; contudo, referia-se também à ordenação das unidades em torno de um eixo, tendo sido amplamente utilizada na divisão simples das figuras geométricas regulares, notadamente os retângulos e triângulos equiláteros, dividindo estas formas em outras menores, múltiplas da primeira. A euritmia, sempre orientada e em complemento da simetria, conforme a tradução de Vitruvius que Panofsky nos fornece, deverá proporcionar “uma aparência agradável e um aspecto apropriado”. Ou seja, a euritmia estabelece a “aparência conveniente” dos vários elementos de uma composição, na ordenação e regularidade, ou justa proporção, entre as várias partes do todo.⁴¹³

A mesma harmonia que Pitágoras encontrava nos números, observa-se na escala musical diatônica cumprindo as mesmas regras e proporções que podiam ser expressas também de forma numérica, sendo-lhe atribuída a descoberta dos intervalos fixos da escala musical.⁴¹⁴. Desta forma, crendo firmemente que este complexo de conceitos estava regido por números, os artistas do passado transpuseram para o campo geométrico esse conjunto de regras.

Acreditando que a consistência geométrica é absolutamente imprescindível à harmonia proporcional do desenho espacial, racional e expositivo, sempre com a preocupação em dimensionar as suas obras e estabelecendo estruturas de forma ordenada, harmoniosa e equilibrada, nosso estudo sistemático nos conduz à reiteração das idéias relacionadas aos conhecimentos nos domínios da matemática e da geometria presentes na retabulística barroca luso-brasileira.

3.3.4. Análise geométrica

Com o intuito de reconhecer um possível traçado geométrico na gênese organizativa dos retábulos existentes em São João de Itaboraí, ensaiamos os mais diversos tipos de enquadramentos em que as obras se inscrevem. Em qualquer das diferentes metodologias utilizadas – quer observando a circunscrição do Pentagrama Pitagórico ou a divisão segundo a Seção Áurea⁴¹⁵ – não chegamos, ainda, a avançar comparativamente estas concordâncias com

⁴¹² PANOFSKY, E. Significado Nas Artes Visuais. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. Pág 99-105.

⁴¹³ Idem Pág 105.

⁴¹⁴ WITTKOWER, R. Op. Cit. Pág 119.

⁴¹⁵ PENNICK, N. Geometria Sagrada: simbolismo e intenção nas estruturas religiosas. São Paulo: Pensamento, 1980. Pág 25.

outros exemplares tipologicamente afins, para efeito de confirmação desta prerrogativa em São João de Itaboraí.

Foi com a aplicação de um processo de divisão mais elaborado, resultado de um desenvolvimento do estudo do Pentagrama Pitagórico ou Pentalfa e a Regra dos Retângulos ou Espiral Áurea⁴¹⁶ que encontramos o que denominaremos aqui Traçado Regulador, tendo então encontrado um amplo número de concordâncias entre estes traçados geométricos e a obra que analisamos. Cabe considerar que de todas as linhas estruturantes pertencentes aos diferentes Traçados Reguladores, os artífices podem ter se utilizado apenas das que consideraram úteis à estruturação da sua composição, na disposição dos mais variados elementos.

Começamos por indicar as linhas horizontais e verticais resultantes do enquadramento da Forma Essencial dos retábulos “estilo nacional” (AB, BC, CD, DA). A partir deste enquadramento estimado, conforme cotas apuradas no local, no entanto, carentes de precisão, uma vez que a noção exata da linha de base destes retábulos resta desconhecida, já que suas partes inferiores foram removidas e o nível do piso da igreja modificado com a remoção do campamento de madeira.

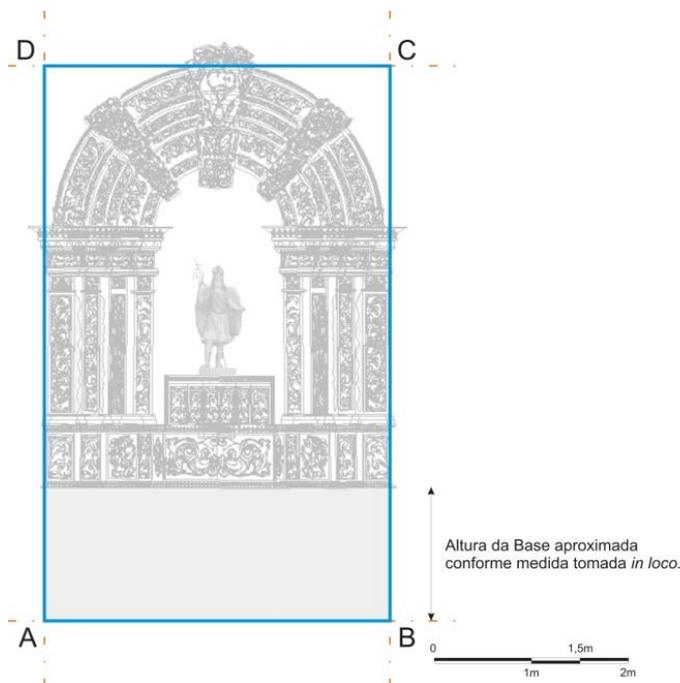


Ilustração 241 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Construção do retângulo. Desenho do autor, 2011.

⁴¹⁶ LAWLOR, R. Geometria Sagrada. Madrid. Ed. Del Prado, Coleção Mitos, Deuses e Mistérios. 1996. Pág. 48 – 53.

Na seqüência introduzimos o Pentagrama Pitagórico ou Pentalfa, este composto de cinco “As”. O pentagrama é uma figura que pode ser construída por uma linha única ou “linha fechada”, entrelaçada, cujos vértices, perfeitamente equidistantes, são inscritíveis em um círculo, por este motivo também associado ao simbolismo da perfeição daquela forma. O pentagrama era o emblema sagrado da Irmandade Pitagórica e a maneira como reconheciam os seus membros. A Sociedade de Pitágoras era uma seita constituída de homens e mulheres que viviam em comunidade e se abstinham de todo os confortos, dedicando-se apenas a uma vida de moderação e à prática da cura. Eles consideram o pentagrama como um símbolo de boa saúde. A geometria do pentagrama e suas associações metafísicas eram consideradas um emblema de perfeição. Para eles, era ainda um símbolo sagrado que mostrava a harmonia entre o corpo e alma, e por isso o pentagrama era considerado também o símbolo da aliança entre os homens.⁴¹⁷ O pentagrama é conhecido também por laço infinito, pois é possível conter outro pentagrama menor dentro do pentágono regular do pentagrama maior, e assim sucessivamente. Esta geometria do pentagrama também ficou associada à Proporção Divina de Pacioli, pois se revela rica em razões áureas. Inúmeros são os significados atribuídos ao Pentagrama, sua geometria e associações numéricas. Adiante destacaremos aqueles em que encontramos maior afinidade com o tema primordial de nossa pesquisa.

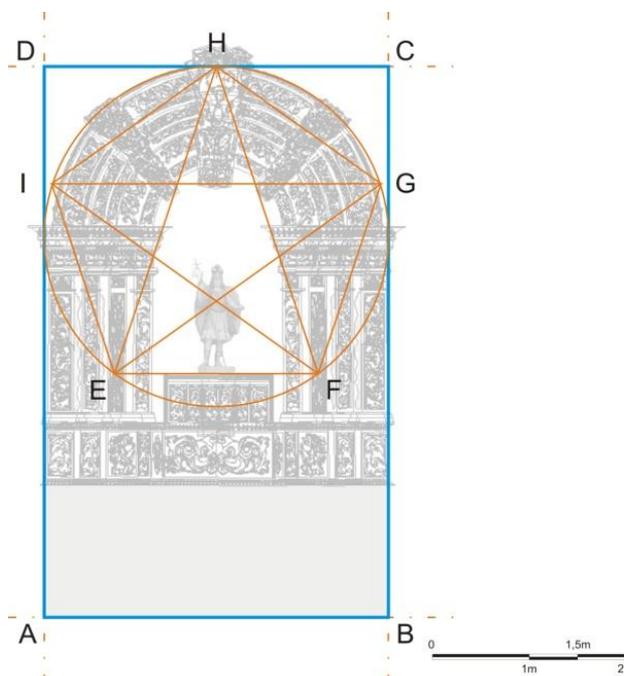


Ilustração 242 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Inserção do pentagrama pitagórico. Desenho do autor, 2011.

⁴¹⁷ PENNICK, N. Idem Op. Cit..

Iniciamos a leitura pelos eixos verticais, mais precisos em nossa pesquisa. Começando pelas linhas verticais que passam por “E” e “F” observamos que estas demarcam precisamente o eixo de alinhamento das colunas torsas, elementos que contém os símbolos eucarísticos nesta tipologia de retábulo. Em seguida passamos aos eixos verticais que passam por “e” e “g”, observamos que estes pontos delimitam exatamente a abertura do camarim em sua largura. Ao mesmo tempo, ”f” é o ponto focal (*plexo celíaco*) do orago São Miguel neste exemplo, escolhido por ser a devoção original desde o século XVIII. Desnecessário afirmar, no entanto registrar, que o eixo que passa por “f” e “H” no pentagrama é o eixo axial principal do retábulo.

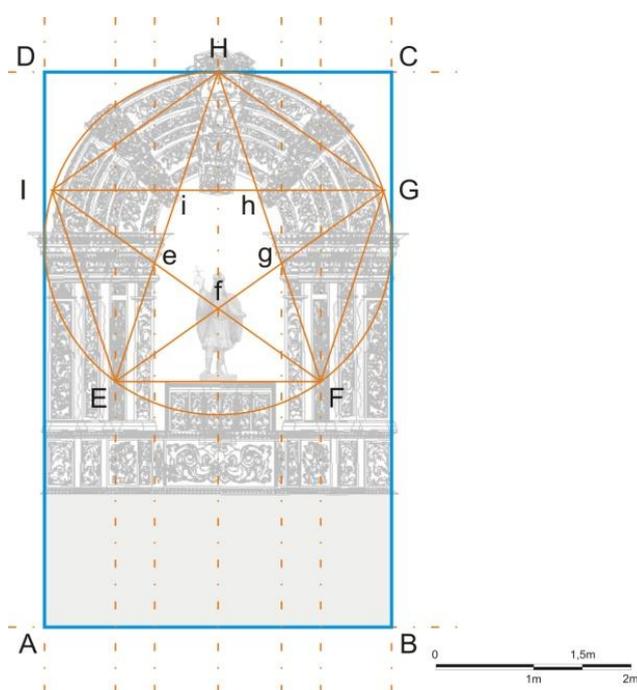


Ilustração 243 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias verticais. Desenho do autor, 2011.

Seguindo este raciocínio aplicamos o desdobramento do Pentagrama Pitagórico e percebemos que esta leitura de eixos verticais subsiste em mais uma série de eixos que ordenam outros diferentes pontos da composição.

Os pontos assinalados por “a” e “b” alinham verticalmente o frontal da base do orago. Por outro lado, em pontos bem acima, “l” e “k” alinham verticalmente a base do orago propriamente. Em outro setor, “c” delimita a largura da primeira moldura que cerca a boca do camarim e “d” o eixo da segunda moldura após o elemento da coluna torsa. O ponto “j” alinha

verticalmente a terceira moldura pelo seu lado interno enquanto “G” cumpre o mesmo papel pelo lado externo. Os pontos “m” e “n” reiteram as constatações em “c” e “d”.

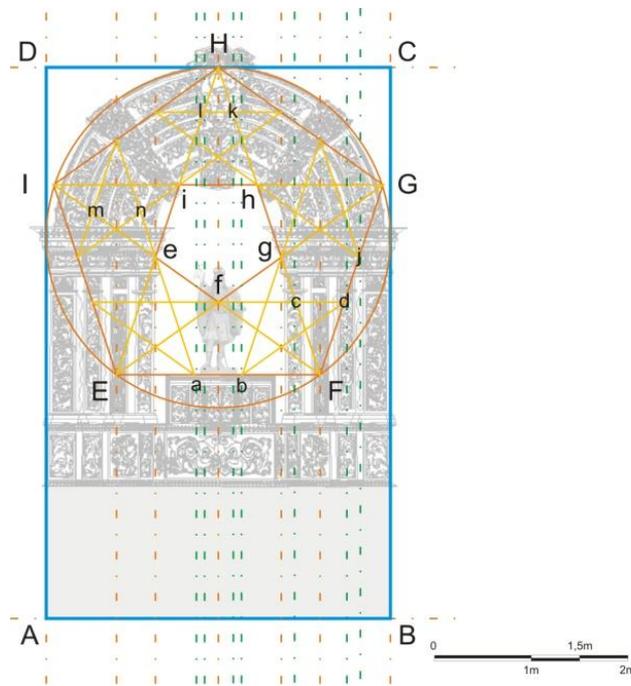


Ilustração 244 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo de São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias verticais nos desdobramentos do pentagrama. Desenho do autor, 2011.

Desdobrando mais uma vez o Pentagrama, sua análise nos permite observar pontos que determinam alinhamentos horizontais. Os pontos assinalados “o” e “p” assinalam a altura do capitel compósito das colunas e pilastras. Da mesma forma, “p” e “q” assinalam a altura do entablamento do retábulo. No extremo ao alto “H” e “k” assinalam a altura da cartela de arremate superior do retábulo. Outras linhas horizontais importantes da composição estão assinaladas por “r”, que marca o centro do círculo que inscreve o Pentagrama; “J” e “K” alinham o *estilóbato* do *podium* das colunas e pilastras e “s” que marca o alinhamento horizontal do trono. A partir de “f” o pentagrama desdobrado que se limita com “E” e “F” determina os pontos “t” e “u” cujo alinhamento horizontal determina a linha divisória entre a base e o corpo do retábulo.

Mesmo sem a precisão quanto ao limite inferior deste exemplar, devido à perda das bases nos retábulos de São João de Itaboraí; podemos arriscar a afirmar que a proporção entre “AB” e “BC” é a mesma existente em “BK” e “AB”, ou seja, 1,618, melhor dizendo Φ . Este retábulo está perfeitamente inserido em uma Proporção Divina segundo Paccioli.

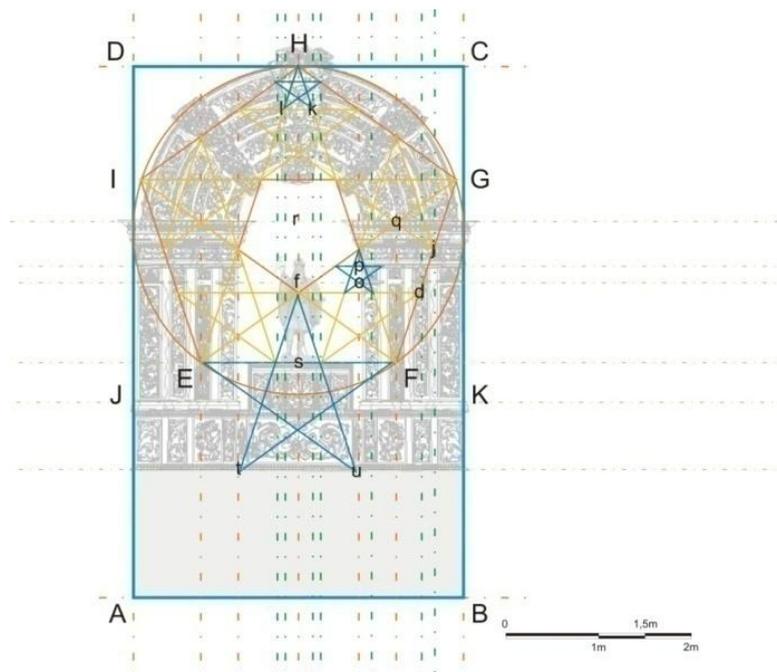


Ilustração 245 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo de São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias horizontais nos desdobramentos do pentagrama. Desenho do autor, 2011.

Seguindo a mesma metodologia dos Traçados Reguladores, iniciamos a observação nos retábulos “novo estilo” ou rococós a partir da inserção do mesmo em um retângulo (AB, BC, CD, DA), envolvendo sua Forma Essencial.

Assim como nos retábulos “estilo nacional” português estimamos este enquadramento conforme cotas apuradas no local, no entanto, carentes de precisão, uma vez que a noção exata da linha de base destes retábulos resta desconhecida, já que suas partes inferiores foram removidas e o nível do piso da igreja modificado com a remoção do campamento de madeira.

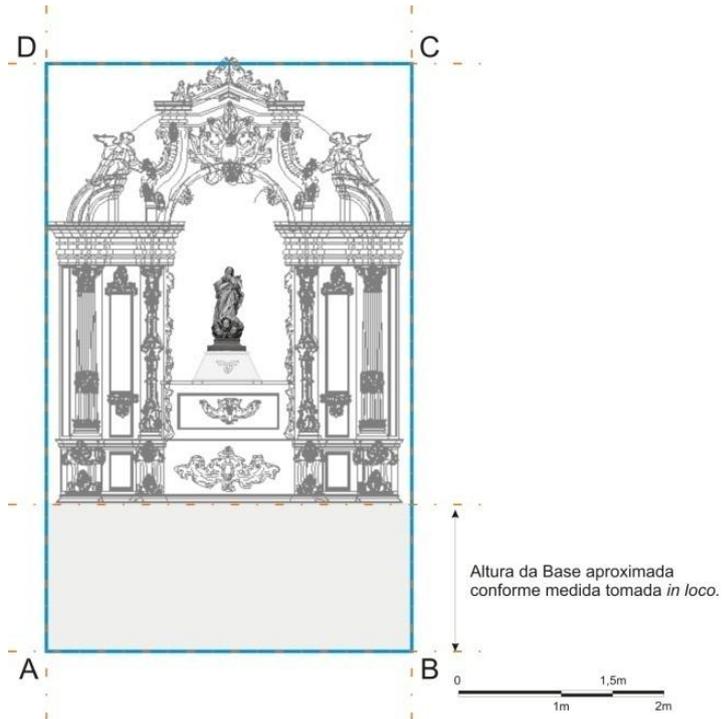


Ilustração 246 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Construção do retângulo. Desenho do autor, 2011.

Na seqüência introduzimos o Pentagrama Pitagórico;

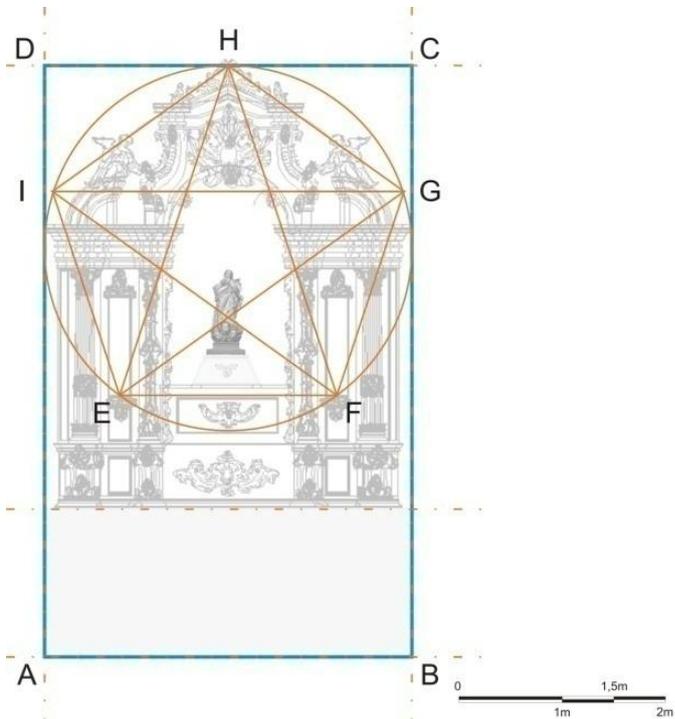


Ilustração 247 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Inserção do pentagrama pitagórico. Desenho do autor, 2011.

Assim iniciamos a leitura pelos eixos verticais, mais precisos, em nossa pesquisa. Começando pelas linhas verticais que passam por “E” e “F” observamos que estas demarcam o eixo de alinhamento dos requadros que abrigam as pearnhas, entre as colunas e os estípites, que marcam as linhas de força desta tipologia de retábulo. Convém assinalar que estes planos não são paralelos ao observador, como no caso da tipologia anterior, desta forma a vista da elevação resulta distorcida. Em seguida passamos aos eixos que verticais que passam por “e” e “g”, observamos que estes pontos delimitam exatamente, assim como na tipologia anterior, a abertura do camarim em sua largura. Ao mesmo tempo, ”f” é o ponto focal do orago, neste caso escolhida por ser a devoção original deste retábulo desde o século XVIII. Desnecessário afirmar, no entanto registrar, que o eixo que passa por “f” e “H” no pentagrama é o eixo axial principal do retábulo.

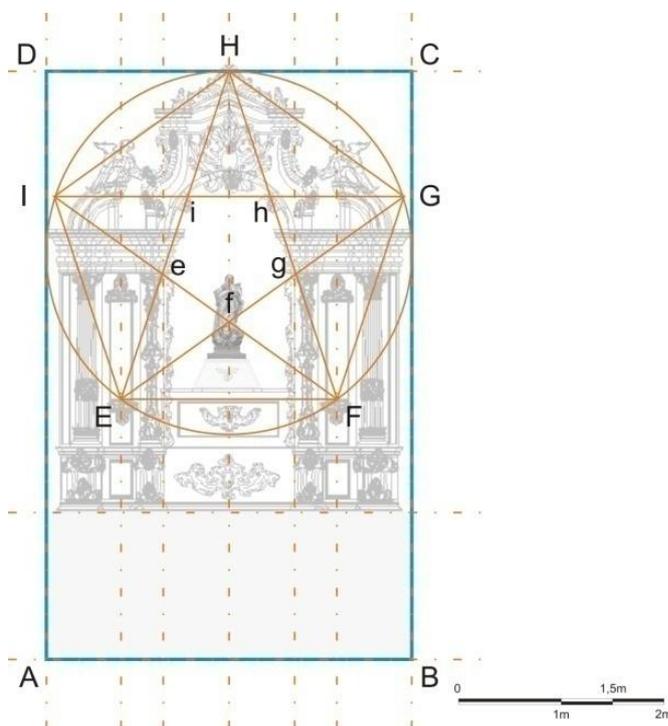


Ilustração 248 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias verticais. Desenho do autor, 2011.

Seguindo o mesmo raciocínio, aplicamos o desdobramento do Pentagrama Pitagórico e percebemos que esta leitura de eixos verticais subsiste em mais uma série de eixos que passam por diferentes pontos da composição.

Os pontos assinalados por “a” e “b” alinham verticalmente o frontal da base do orago. Por outro lado, em pontos bem acima, “l” e “m” alinham verticalmente o remate do coroamento onde convergem as volutas. Em outro setor, “c” delimita o eixo dos estípites, “d” e “j” o

alinhamento lateral das colunas caneluradas e “k” e “G” o alinhamento do requadro que contém a coluna. O ponto “n” alinha o ponto focal dos anjos veneradores e tímpanos semi-circulares. Registra-se ainda que o pentagrama desdobrado, que contém os pontos “i”, “h”, “l” e “m” contorna perfeitamente a cartela/resplendor do coroamento.

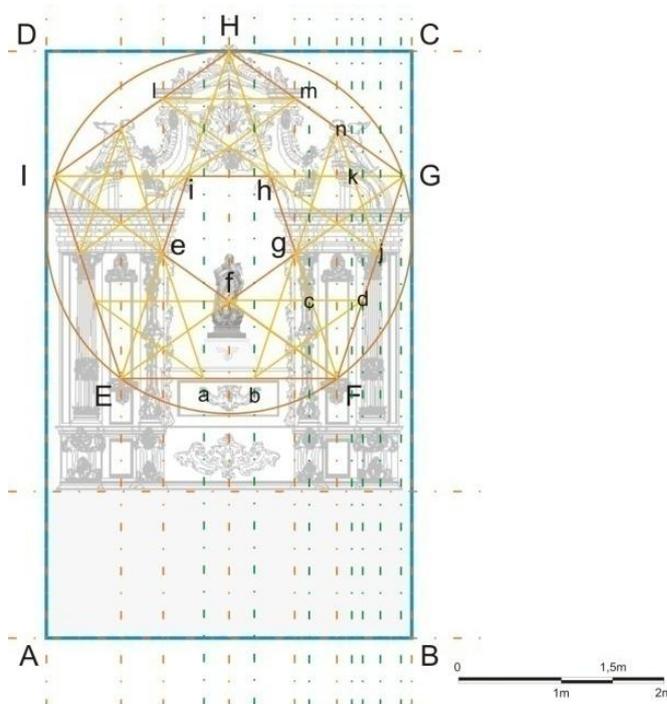


Ilustração 249 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias verticais nos desdobramentos do pentagrama. Desenho do autor, 2011.

Desdobrando mais uma vez o Pentagrama, sua análise nos permite observar pontos que determinam alinhamentos horizontais importantes. O ponto assinalado “o” limita a altura da “moldura superior” do retábulo. Da mesma forma, “l” e “m” assinalam o alinhamento das cornijas do frontão superior. Logo abaixo “p” marca o topo do arco do camarim e “q” o topo dos tímpanos entrecortados. O ponto “r” e seu equivalente simétrico fixam o ponto de início das volutas do coroamento do retábulo. Outras linhas horizontais importantes da composição estão assinaladas por “e” e “g” que marcam a linha da cornija do entablamento e “s” que delimita o topo do entablamento. Ao ponto f”, que é o ponto focal do orago, destacamos o alinhamento “e” e “g” que assinala a altura do orago; logo abaixo identificamos “s” que indica o alinhamento horizontal da gola dos capitéis e arremate dos requadros das peanhas. O ponto “t” marca o alinhamento horizontal da base do trono. Finalizando, a partir de “u” destacamos o alinhamento da predela desta tipologia.

Da mesma forma que os retábulos da tipologia anterior, mesmo sem a certeza quanto ao seu limite inferior, devido à perda das bases nos retábulos de São João de Itaboraí - Podemos arriscar e afirmar também que a proporção entre “AB” e “BC” é a mesma existente em “BK” e “AB”, ou seja, 1,618, melhor dizendo Φ . Este retábulo também se encontra perfeitamente inserido em uma proporção divina segundo Paccioli, os tratadistas clássicos e mestres da antiguidade.

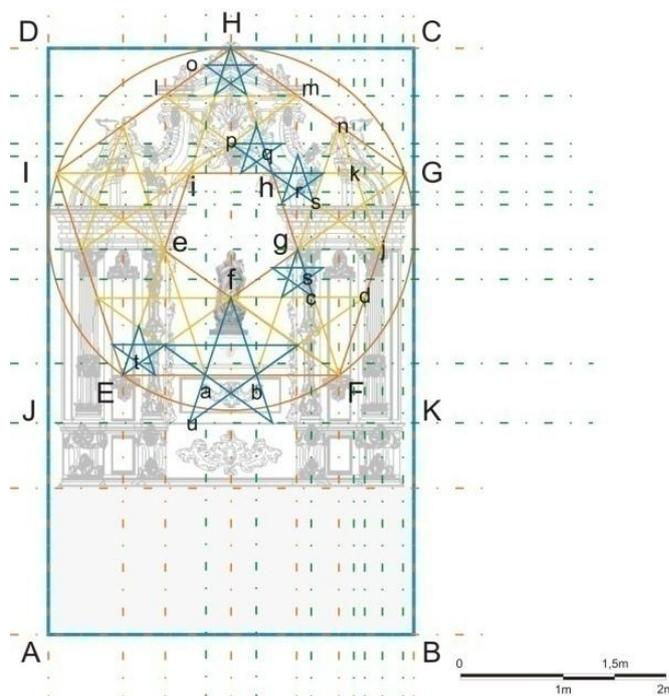


Ilustração 250 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias horizontais nos desdobramentos do pentagrama. Desenho do autor, 2011.

3.3.4.1. Escala diatônica e simbolismo

Ainda debruçados sobre Pitágoras chegamos à música: Pitágoras foi guiado pelos deuses na descoberta das razões matemáticas por trás dos sons depois de observar o comprimento dos martelos dos ferreiros. A ele é creditado a descoberta do intervalo de uma oitava como sendo referente a uma relação de frequência de 2:1, uma quinta em 3:2, uma quarta em 4:3, e um tom em 9:8. Os seguidores de Pitágoras aplicaram estas razões ao comprimento de fios de corda, em um instrumento, chamado cânon, ou monocorda, e, portanto, foram capazes de determinar matematicamente a entonação de todo um sistema musical. Os pitagóricos viam estas razões como governando todo o Cosmos assim como o som, e Platão descreve em sua obra, Timeu, a alma do mundo como estando estruturada de acordo com estas mesmas razões.

Para os pitagóricos, assim como para Platão, a música se tornou uma natural extensão da matemática, bem como uma arte. A matemática e as descobertas musicais de Pitágoras foram, desta forma, uma crucial influência no desenvolvimento da música através dos séculos na Europa.

Certas mensagens nervosas recebidas pelos centros visuais do cérebro podem despertar ecos associativos nos centros auditivos. Há três intervalos musicais emocionalmente potentes que se destacam de todos os demais graças à sua consonância: o uníssono, a oitava e a sexta maior. Estes intervalos são esteticamente agradáveis porque estes pares de notas não produzem vibrações entre os seus harmônicos. As vibrações são características da dissonância que ofende o ouvido como desafinação. Correspondentes aos três intervalos musicais agradáveis há três retângulos próprios:

Quadro V - Razão harmônica entre lados do retângulo.

Intervalo Musical	Razões de Frequências	Retângulo	Razão dos segmentos laterais
Uníssono	$256:256 = 1:1$	Quadrado	1:1
Oitava	$512:256 = 2:1$	Quadrado duplo	2:1
Sexta Maior	$512:320 = 8:5$	Retângulo áureo	8:5

Na tradição musical, com a observação e a experiência, o intervalo musical que maior satisfação proporciona ao maior número de pessoas é a sexta maior, com razão de frequência equivalente a 8:5, aproximadamente. O que corresponde ao prazer que se experimenta quando se contempla o retângulo áureo, cujos lados adjacentes acham-se na proporção de $\Phi:1$, que é aproximadamente igual a 8:5.

Em São João de Itaboraí podemos observar ainda esta razão no que tange a apropriação do Traçado Regulador dividindo as formas essenciais em módulos, assim como buscando identificar pontos de concordância com a escala diatônica também estudada por Pitágoras.

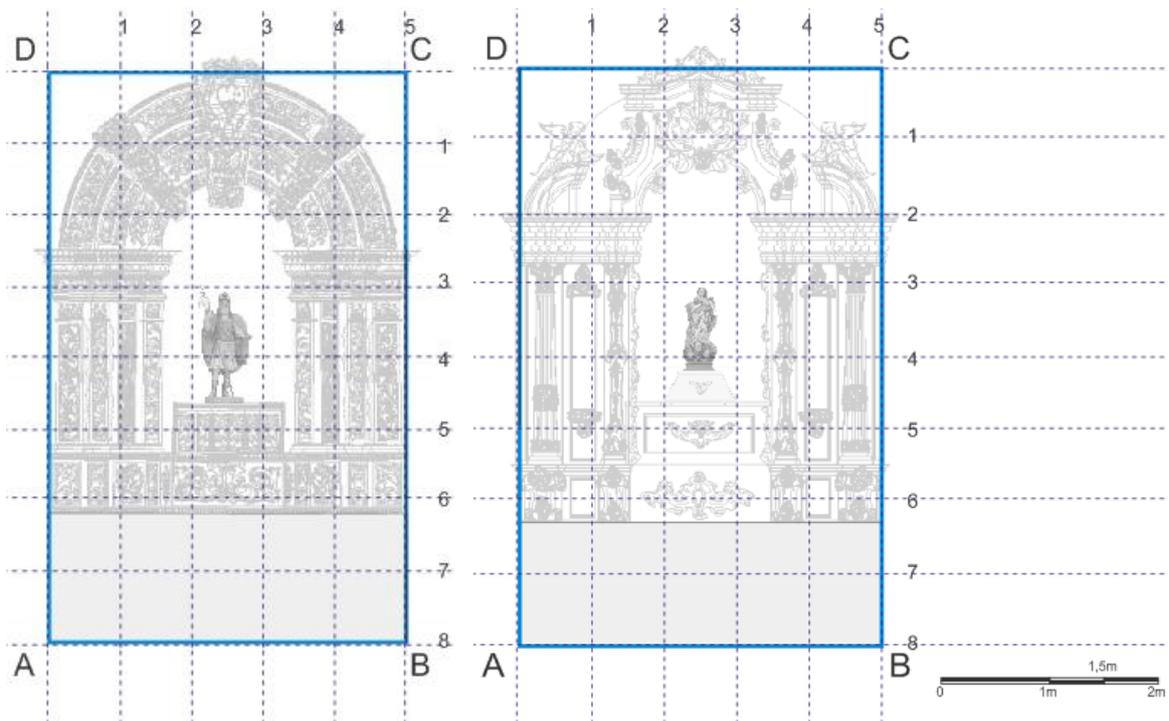


Ilustração 251 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó e “estilo nacional” português - São João de Itaboraí - Eixos e concordâncias horizontais e verticais na razão de frequência 8:5. Desenho do autor, 2011.

Curiosamente, no conjunto retabulístico em São João de Itaboraí, podemos ainda identificar pontos conexos com a escala diatônica auxiliando na estruturação harmônica do risco do retábulo.

Conforme Pasini, a nomenclatura para as notas musicais é obra do monge beneditino Guido D’Arezzo (955-1050), que utilizou, curiosamente, as sílabas iniciais da primeira estrofe do hino cantochão a São João Batista, com que os fiéis da Igreja Católica Romana rezam o Ofício Divino, ou Breviário, celebrando a festa da Natividade deste Santo - 24 de Junho.⁴¹⁸

- UT queant laxis
- REsonare fibris
- MIra gestorum
- FAMuli tuorum,
- SOLve polluti
- LABii reatum,
- Sancte Ioannes

⁴¹⁸PASINI, E. J. fr. (org.). Almanaque Santo Antonio. Petrópolis: O.F.M. - Vozes, 1995. Pág. 198-199.

Em uma tradução livre: “Para que os servos possam, com suas vozes soltas, ressoar as maravilhas de vossos atos, limpa a culpa do lábio manchado, ó São João!”

A palavra UT teria sido substituída, com o passar do tempo, por DÓ, para facilitar o canto com a terminação em uma vogal; e o SI, que não consta da melodia solfejada, foi acrescentado posteriormente tomando-se as iniciais da palavra *Sancte* e seu nome: *Ioannes*.

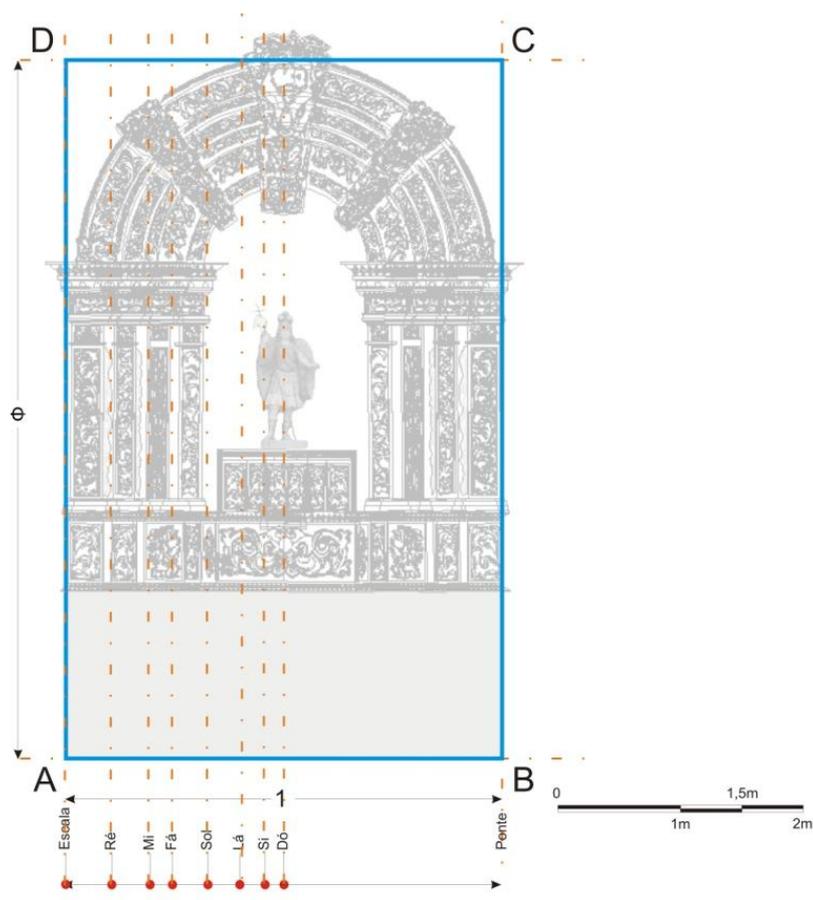


Ilustração 252 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos “estilo nacional” português baseado no retábulo 3 - São Miguel e Almas. São João de Itaboraí - Eixos verticais em concordâncias com a frequência da escala diatônica. Desenho do autor, 2012.

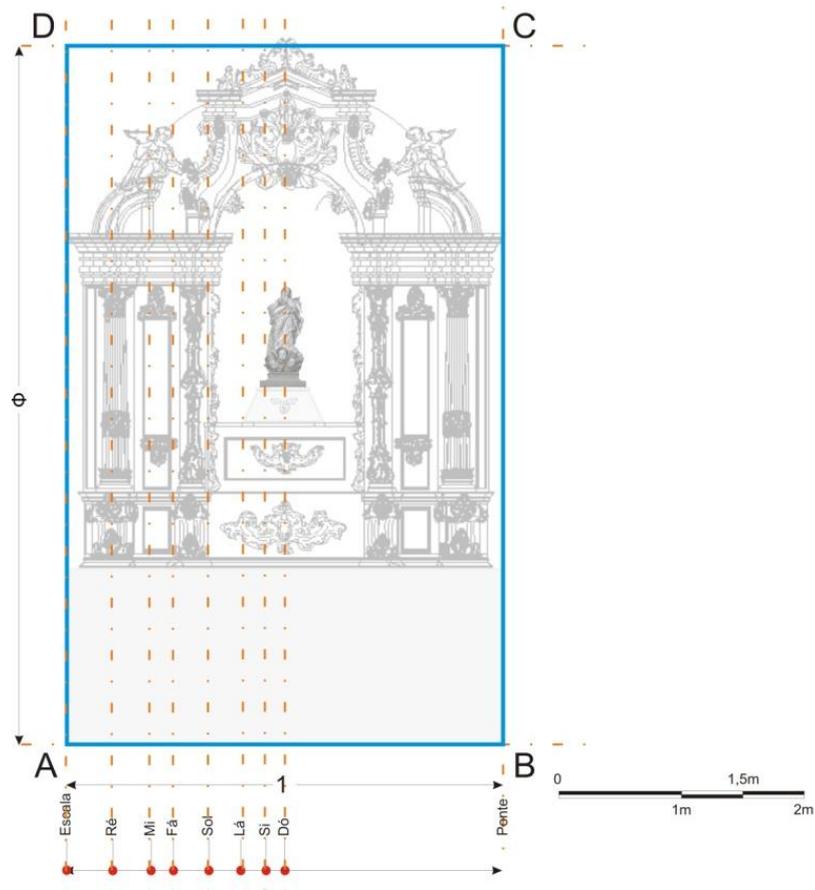


Ilustração 253 - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo rococó baseado no retábulo 4 - Nossa Senhora da Conceição. São João de Itaboraí - Eixos verticais em concordância com a escala diatônica. Desenho do autor, 2012.

Nos retábulos rococó observamos que esta modulação fundamentada na escala diatônica, ora ordena eixos de alinhamentos verticais, ora alinha painéis e módulos da composição. Esta variação frente ao retábulo “estilo nacional” português se deve ao fato de que além do plano frontal, visível pelo fiel, o retábulo rococó se desdobra em reentrâncias não ortogonais que fogem da composição de um plano só. Isso quer dizer que em planta, estes retábulos não estão totalmente alinhados pelo plano frontal ou do camarim.

3.3.5. Análise simbólica

Retomando o ponto de vista das tratadísticas clássicas retornamos a Francisco de Holanda, anteriormente comentado enquanto referência de pensamento e reflexão no renascimento português.

Mais de um século separava o pensamento e a obra de Francisco Holanda do tratado de Alberti (1435), *De Pictura*, que serviria de base a vários tratadistas. Lembrando ainda que

para estes autores/pensadores a pintura era a matriz das demais artes como a escultura e a arquitetura.

Portugal, no século XVI, ainda não conferia à pintura a inserção entre as artes liberais, como ainda iria acontecer por longo tempo, e Francisco de Holanda, em linguagem elaborada, repleta de metáforas, constrói a obra com intenção de dignificar a pintura:

Posto que minha tenção não era mais que mostrar aos portugueses que estão muito alheios disso, que coisa é a pintura, se é arte, se é ofício, se é nobre ou inobre, se é coisa leve e ridícula, ou mui gravíssima e intelectual, a qual dúvida não nasce senão entre os engenhos inobres e tristes.⁴¹⁹

O autor trabalha com referências artísticas entremeadas de verdades cristãs evidenciando o peso da tradição portuguesa religiosa medieval, numa visão do mundo físico sempre permeado por Deus e pela Igreja Católica. Nos demais tratados os diferentes autores desenvolveram o assunto de maneira mais técnica e científica, no século anterior, dando ao assunto uma relação mais direta entre o homem e a arte.

Quando escreveu *Da Pintura Antigua*, o artista ainda era jovem, entusiasmado com o que vivera na Itália, grato ao rei pelo aprendizado que obtivera entre os romanos, e desejoso de levar ao seu país o reconhecimento digno da arte à qual manifesta incansavelmente seu respeito, dedicação e amor. Ao mesmo tempo confessa sua incapacidade para o ensino, e o domínio limitado para a proporção e a perspectiva, tópicos fundamentais da arte renascentista. Considerava-se mais apto ao fazer do que o escrever ou ensinar; desta forma não se reconhece a existência de discípulos e seguidores, restando apenas seus textos, mais consistentes em tópicos religiosos do que na visão científica da arte propriamente.

Em “Da Pintura Antiga”, o autor estrutura seu pensamento em três critérios básicos: a idéia, a proporção e o decoro. A idéia reafirma o ideal maneirista que buscava a individualidade expressiva, respeitando antes de tudo a própria concepção do belo. Ao expor a proporção do corpo humano, ciente de sua limitação, recomenda a leitura de *De statuaria* de Pompónio Gaurico napolitano e Albrecht Dürer, *Da proporção*.⁴²⁰

⁴¹⁹ Ver: HOLANDA, F. de. *Da pintura antiga (1548)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. Pág. 89.

⁴²⁰ Conforme VILELA, J.S. Op. Cit. 1982. Pág 22.

Francisco de Holanda justifica o decoro como uma das partes mais nobres e necessárias da obra. Estabelece a harmonia entre os itens inerentes à pintura (ânimo do personagem/paisagem), entre o personagem e seu sentimento (expressão de tristeza/trajes e postura). Todos os demais decoros são recomendados: tempo, pátria, lugar, idade/conformação física, e mais os “não ditos”. Recomenda a adoção do mais “fermoso, e o grave; e nunca fazer o sem graça e o disforme e sobretudo que tenham as perfeitas obras grande parte da antiguidade.”⁴²¹

Referenciando-se aos antigos, Francisco de Holanda valoriza o desenho revelando suas utilidades como projeto mental, nos diferentes usos e em vários níveis hierárquicos, permitindo a construção de códigos de leitura. A igreja, espaço concebido para todos os níveis de públicos, ajusta-se de maneira útil para o público vulgar como “Bíblia dos ignorantes”, assim como aos “doutos e teólogos”, destacando a interpretação engenhosa de determinados elementos:

Serve o desenho para os retábulos de igrejas, não somente para os comuns e para o povo que não sabe as letras, mas também para os doutos e teólogos e pessoas espirituais poderem levantar o espírito a Deus, se tiverem para isso entendimento; como se fez no retábulo de S. Domingos de Lisboa, cujo Desenho compreende o mistério e justificação do Velho Homem na árvore da vida, redimido pelo Novo Homem da árvore da morte, - ainda que muitos ignorantes o não entendam, nem o espírito do Desenho que tem, por terem devoção sem espírito e nem entendimento.⁴²²

Ajustava-se assim a concepção dos elementos arquitetônicos e escultóricos, tanto às regras clássicas, como às prescrições tridentinas:

E serve o Desenho na arquitetura ou marcenaria dos mesmos retábulos para se fazerem sem falsidade capitéis, colunas, cornijas, e entalhos, mas com perfeita proporção e ordem, não corrompendo confusamente a Arquitetura, como se faz em algumas partes; não fazendo entalhes nem pinturas indiscretas e mui pouco para estar em altar, que muito se deve advertir dos Bispos como manda o Santo Concílio Tridentino, assim na pintura como na escultura.⁴²³

Pelo desenho, determinava-se o caráter da obra através do código que estabelece o direcionamento ao público e a adequação de seu uso, sendo necessário engenho àquele que

⁴²¹ Idem. Pág 77.

⁴²² Ver: HOLANDA, F. de. Op. Cit. 1984. Pág 47.

⁴²³ Idem. Pág 48.

concebe o desenho para conferir a dignidade relativa. Sobressai nestas recomendações a distinção entre o fazer mecânico dos oficiais; daquele que desenha, conhecedor de conceitos fechados do sistema de signos esotéricos estabelecidos hierarquicamente, diferenciados, um do outro, pelo procedimento intelectual.

Em São João de Itaboraí vamos encontrar códigos imanentes ao conhecimento ao longo de todos os tempos. Dadas as suas características geométricas, o pentagrama assume para os artistas e artífices do passado uma importância maior, podendo apresentar-se de duas diferentes maneiras, pentagonal ou estrelado, adquirindo, assim, diferentes simbologias, embora sempre ligadas ao número cinco⁴²⁴.

Seu múltiplo simbolismo se fundamenta no número cinco, que expressa a união entre desiguais caracterizando um microcosmo. Os cinco braços do pentagrama simbolizam assim uma união frutífera entre o número 3 (três), que significa o início masculino, e número 2 (dois), que corresponde ao início feminino. Neste diapasão o Pentagrama assume o poder de ser o fruto da síntese das forças complementares da natureza.⁴²⁵

Sendo um símbolo de perfeição, tal como o número a que se associa o pentágono regular, “traçado entre o compasso e o esquadro”, pode ser construído segundo uma linha única fechada, associando-se ao significado do círculo, e num universo cristológico, simbolizando a união do princípio e do fim em Cristo. Neste contexto, pode ainda representar a relação entre o nascimento e a morte/ressurreição de Cristo, enquanto símbolo das Suas cinco chagas.⁴²⁶

O pentagrama, estrela de cinco pontas, é uma alusão ao “abraço do espírito e da matéria, dos princípios ativo e passivo”, simbolizando o conflito entre as forças espirituais e as forças materiais.⁴²⁷ Neste entrecruzamento gerado pela linha única, o pentagrama exprime a harmonia entre o corpo e a alma, numa síntese de forças complementares. No contexto do universo em que se insere, é uma alusão à dupla natureza de Cristo, a união perfeita de Deus feito homem, do Verbo Divino encarnado.

⁴²⁴ O pentágono regular, na sua divisão interna, permite a observação constante da Seção Áurea, pois permite inscrever em seu interior um pentagrama no qual se inscreve um novo pentágono em posição inversa e assim sucessivamente, sempre preservando a proporção 1,618.

⁴²⁵ CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. Dicionário de los Símbolos. Barcelona, Editorial Herder, 1986. Pág. 811.

⁴²⁶ HANI, J. Il Simbolismo del tempio cristiano. Edizione Arkeios. Roma. 1996. Pág.37 - 38.

⁴²⁷ CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. Op. Cit. Pág. 688.

Desta forma associamos a adoção da forma e estrutura tão significativa para os retábulos em São João de Itaboraí, e não de todo improvável, para a retabílica luso-brasileira em geral. Podemos associar a adoção do pentagrama e do simbolismo do número cinco a inúmeras passagens que encontram respostas neste simbolismo hermético.

O retábulo “estilo nacional” português, como já havíamos observado, está pleno deste simbolismo, desde as cinco chagas de Cristo, passando pelo episódio da “Batalha de Ourique”⁴²⁸ sob o comando de Dom Afonso Henriques e o nascimento da nação portuguesa. Este episódio marcou de tal forma o imaginário português através dos séculos, que até os dias atuais se encontra retratado no brasão de armas da nação, cinco escudos, cada qual com cinco besantes, representando os cinco reis mouros vencidos na Batalha de Ourique. Toda esta mensagem codificada está naturalmente relacionada ainda ao surgimento desta tipologia, exclusiva da arte de origem portuguesa, durante o período sob julgo da União Ibérica. Podemos associar ainda esta opção pelo pentagrama e seu simbolismo associado às chagas de Cristo com a Ordem Franciscana cujos retábulos tradicionalmente sempre tiveram reconhecimento paralelo com o “estilo nacional” português e sua estrutura de portada românica.⁴²⁹

Partindo da idéia de que desde o retábulo “estilo nacional” português surge a percepção do retábulo como arquitetura dentro da arquitetura, além de elemento divisor entre o espaço sagrado e o divino, não seria inoportuno pensar que esta estruturação geométrica viesse

⁴²⁸ A Batalha de Ourique ocorreu provavelmente nos campos de Ourique, no atual Baixo Alentejo ao Centro-Sul de Portugal em 25 de Julho de 1139. Em acordo com a tradição histórica, no dia do provável aniversário D. Afonso Henriques e de Santiago.

A batalha foi travada numa das incursões que os cristãos faziam em terra de mouros. Alí se defrontaram tropas cristãs, comandadas por D. Afonso Henriques, e as muçulmanas, em número bastante superior. Inesperadamente, um exército mouro surge de encontro às tropas cristãs e, apesar da inferioridade numérica, os cristãos venceram. A vitória cristã foi de tamanha repercussão que D. Afonso Henriques reclama o reino de Portugal para si, sendo aclamado por suas tropas ainda no campo de batalha. Sua chancelaria passou a usar a titulação *Portugallensium Rex* (Rei dos Portucalenses ou Rei dos Portugueses) a partir 1140 tornando-o rei de fato, sendo o título de jure e a independência de Portugal reconhecido pelo rei de Leão em 1143 mediante o Tratado de Zamora e, posteriormente, confirmado pela Santa Sé em Maio de 1179.

A ideia de milagre ligado a esta batalha surge pela primeira vez no século XIV. Ourique serve, a partir daí, de argumento político para justificar a independência do Reino de Portugal: a intervenção Divina era a prova da existência de um Portugal independente e, portanto, eterno. A tradição narra que, naquele dia, consagrado a Santiago, o soberano português teve uma visão de Jesus Cristo crucificado que lhe mostrava suas chagas, garantindo-lhe a vitória em combate. Em: GALVÃO, D. *Chronica de El-Rei D. Affonso Henriques*. Bibliotheca de Clássicos Portuguezes, Vol. LI. Lisboa, 1906. Pág. 61 – 70.

⁴²⁹ Lucio Costa (1941), Reynaldo Santos (1968) e Sandra Alvim (1984) mencionaram a relação próxima entre a Ordem Franciscana e os retábulos do “estilo nacional” português ligando esta tradição ao padrão de arquivoltas concêntricas das portadas românicas e o papel, dos franciscanos, de guardiões do Santo Sepulcro em Jerusalém.

perdurar até o período do estilo rococó, quando, mais intensamente, o retábulo adquire a dimensão de arco triunfal.

4. O RESTABELECIMENTO DA UNIDADE ARTÍSTICA

4.1. Conceitos

4.1.1. Liturgia e arte

Segundo Coelho Dias, Liturgia e Arte são dois elementos importantes para a religião. Para o autor a religião é sempre um sistema estruturado de crenças, ritos, comportamentos e mediações, através do qual o ser humano se relaciona com o seu Deus. Desta forma, toda religião se organiza a partir de três códigos fundamentais, que se confrontam mutuamente, em acordo com a linha espiritual que a religião adota.⁴³⁰

Os códigos relacionados por Coelho Dias são:

- Código doutrinal;
- Código ritual;
- Código moral.

Estes códigos vão, naturalmente, intervir no conceito de Liturgia e as distintas manifestações da arte litúrgica ou Arte Sacra.

Analisando a codificação indicada por Coelho Dias veremos:

Código doutrinal: também chamado teológico ou dogmático. Está relacionado às verdades em que se fundamenta a religião. Este é dado pelo catecismo que orienta o crente na apreensão das verdades ou dogmas da religião. Na fé católica os dogmas relacionam todas as crenças que sintetizam o credo, tais como: a Santíssima Trindade, a natureza divina e humana do Cristo, a Imaculada Conceição de Maria, a infalibilidade papal e outros. Os dogmas constituem a base inalterável de toda a Doutrina Católica e todo o crente católico deve aderir, aceitar e acreditar nos dogmas de maneira irrevogável.⁴³¹

Código ritual: também chamado litúrgico ou cerimonial. Concentra a série de cerimônias e ritos através dos quais, nas celebrações, uma religião adora o seu Deus e venera sua corte divina. Neste código se inserem os elementos externos, os dispositivos e alaias sagradas

⁴³⁰ COELHO DIAS, G. J. A., Liturgia e Arte: Diálogo Exigente e Constante entre os Beneditinos. Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património. Série I Vol. 2. Porto: Universidade do Porto. 2003. Pág. 291-310.

⁴³¹ Ver Catecismo da Igreja Católica em: http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html

dessa religião, tratados sempre com grande respeito e digna veneração como objetos de culto. Na fé católica estão caracterizados pelos:

[...] cálices, patenas, cibórios, galhetas, turíbulos e navetas, lampadários, etc. Também se incluem os panos (toalhas, corporais, sanguíneos...) e os ornamentos, paramentos e outras vestes sagradas (alvas, dalmáticas, casulas, pluviais ou capa de asperges, etc.). As formas e materiais destas peças estão suficientemente definidas pelo direito litúrgico e compete aos bispos velar por que sejam respeitadas, quer na sua execução quer na sua conservação e limpeza.⁴³²

Código moral: também chamado ético, que envolve os comportamentos internos e externos dos crentes na religião. Quanto mais complexo o Código doutrinal de uma religião, mais exigente é o moral. No caso da Igreja Católica percebe-se um intenso embate entre as questões moralizantes na atualidade. Segundo o teólogo José Comblin⁴³³, com o Concílio Vaticano II (1962-1965) a Igreja Católica se organizou para responder aos desafios da sociedade ocidental em 1962. “Os problemas eram estruturais, mas não tocavam os dogmas nem a moral tradicional.” Em 1968 entrava em andamento uma revolução cultural que engoliria todos os dogmas e toda a moral tradicional, bem como todas as estruturas institucionais da Igreja e da sociedade. “O Vaticano II respondera aos problemas de 1962, mas nada tinha a responder aos desafios de 1968.”

Segundo este autor, ainda:

Nossos contemporâneos não aceitam códigos morais, o fato que se lhes imponham ou se proibam condutas porque estão no código. Eles querem entender o valor dos preceitos ou das proibições. Ou seja, estão descobrindo a consciência moral que permite captar o valor dos atos. (...). Antes a base da moral cristã era a obediência à autoridade. Era preciso fazê-lo ou não fazê-lo, porque a Igreja o ordenava ou proibia.⁴³⁴

Em nossa pesquisa o objeto de análise e reflexão é o conjunto retabulístico da Matriz de São João de Itaboraí, portanto inserido no aspecto relacional ao Código ritual o qual nos deteremos mais. Após tudo que foi relacionado e extensamente analisado no tocante ao referido acervo, este se revela uma excepcional produção da mão humana, frente às

⁴³² Conforme INSTRUÇÃO GERAL DO MISSAL ROMANO. Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos. Em: *Missale Romanum, Institutio generalis Missalis Romani*, Ed. typica tertia, Typis Vaticanis 2002. Pág. 44-46.

⁴³³ COMBLIN, J. Vaticano II, 50 anni dopo. *Adista documenti*, n.68 del 24 settembre 2011. Disponível em: <<http://www.adistaonline.it/index.php?op=articolo&id=50746>> arquivo consultado em 06/01/2012.

⁴³⁴ Idem.

condicionantes históricas e sociais de seu tempo, qualificada, de tal forma como obra de arte⁴³⁵, que no âmbito dos seus objetivos está voltada para persuadir o crente à adoração a Deus e veneração de sua corte, por meio da “leitura de imagens”⁴³⁶ em intenso discurso simbólico do universo cristão e da Igreja Católica, onde “a imagem construída e emoldurada é também um palco, um local para grande representação”⁴³⁷.

Na atualidade a Igreja Católica não mais se articula com bases nestes preceitos; pois crê na própria “missão” como comunicação da mensagem. A arte torna-se apenas mediação para esta comunicação.

No dizer de Michael Amaladoss:

A arte, então torna-se mediação para tal comunicação. Poderíamos dizer que a arte é realmente supérflua para a comunicação direta, pois o que é comunicado é um credo – um conjunto de proposições para ser acreditadas. [...] Contudo, as formas artísticas nos ajudam a tornar a comunicação atraente por meio do embelezamento.⁴³⁸

Ainda no âmbito do pensamento de Amaladoss, teólogo da inculturação,⁴³⁹ vamos perceber que nas últimas décadas a igreja vem abandonando o sentido de *cultura animi*, conforme Cícero⁴⁴⁰, direcionada às elites e classes sociais elevadas, cedendo lugar a uma concepção mais antropológica. Neste contexto uma das definições mais ajustadas e apreciadas pelos especialistas em inculturação é a proposta pelo teólogo brasileiro Marcello de Carvalho Azevedo onde este afirma que a cultura é:

O conjunto de sentidos e significações, de valores e padrões, incorporados e subjacentes aos fenômenos perceptíveis da vida de um grupo social concreto, conjunto que, consciente ou inconscientemente, é vivido e assumido pelo grupo como expressão própria de sua realidade humana e passa de geração em geração,

⁴³⁵ Conforme: DISSANAYAKE, E. What is art for? Seattle: University of Washington Press, 1990. Pág 36.

⁴³⁶ [...] “menos intensamente impressiona os ânimos o que provem através do ouvido/ Que o que se apresenta aos olhos fidedignos/ e a si próprio o transmite o espectador” Horacio. Ars Poetica VV.180-182. Em: LICHTENSTEIN, J. (org.). A Pintura: A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura Vol.2. São Paulo: Editora 34, 2004. Pág. 48-49.

⁴³⁷ Ver: MANGUEL, A. Lendo imagens. São Paulo: Cia das Letras, 2001. Pág 291.

⁴³⁸ Ver AMALADOSS, M. Missão e inculturação. São Paulo, Loyola, 2000. Pág.93

⁴³⁹ Fenômeno de uma cultura receber alguma coisa de outra, representando-a, todavia, em seus próprios termos. A expressão inculturação é um neologismo específico da linguagem cristã; típico do linguajar teológico e de recente utilização no discurso missiológico. Embora possua uma conotação antropológico-cultural, este termo é distinto de outros, típicos do vocabulário antropológico, tais como: aculturação, enculturação e transculturação. Em: SCHÜLER A. Dicionário Enciclopédico de Teologia. São Leopoldo: ULBRA, 2002. Pág. 249.

⁴⁴⁰ Em: Tusculanes, II: 13.

conservado assim como foi recebido ou transformado efetiva ou pretensamente pelo próprio grupo.⁴⁴¹

O autor destaca criticamente os aspectos da cultura evidenciados pelas várias correntes da antropologia cultural e da teologia realizando uma eficiente leitura da cultura no âmbito da Igreja atual. Não obstante os demais conceitos de cultura, tais como: cultura como fenômeno humano; cultura como produto coletivo e histórico, cultura como visão da vida, papel especial da religião na cultura e cultura como relação do espiritual com a arte,⁴⁴² estes vão encontrar outras argumentações na leitura teológica como significado da cultura para a revelação divina.

Desta forma percebemos que para a Igreja de hoje, a arte, seja local ou globalizada, na atualidade ritualística, é considerada relevante apenas na medida em que orbita o sagrado. “Na esfera sagrada, ela tem duplo papel: comunicar melhor a mensagem na pregação ritual e proporcionar uma atmosfera mais bela para a celebração dos ritos que chegam ao sobrenatural.”⁴⁴³ Assim, pouco espaço resta para o cumprimento de uma outra dupla instância da obra de arte: a estética e a histórica.

4.1.2. Estética e história

Conforme Cesare Brandi⁴⁴⁴ existem dois momentos no processo criativo e elaborativo da arte: a constituição do objeto, onde o artista escolhe um aspecto da realidade e torna-se seu intérprete; e a formulação da imagem, onde o objeto, recriado pelo artista, torna-se realidade, isto é, perde a sua existencialidade, embora permaneça real.⁴⁴⁵

No entanto, o real, considerado por Brandi, enquanto imagem não existencial, é eterno, por outro lado, enquanto matéria, ou seja, artefato físico, é submetido a todas as leis da natureza e, portanto, sujeito à degradação.⁴⁴⁶

⁴⁴¹ Ver AZEVEDO, M. de C. Comunidades eclesiais de base e inculturação da fé. São Paulo: Loyola, 1986. Pág. 336.

⁴⁴² Conforme: GALLAGHER, M. P. Clashing Symbols: An Introduction to Faith and Culture. New York: Paulist Press, 2003. Pág.23-25.

⁴⁴³ Idem AMALADOSS, M. Op. Cit. 2000. Pág. 94.

⁴⁴⁴ Cesare Brandi (1906-1988) deu passos primordiais para a consolidação do restauro como campo disciplinar, por meio da unidade metodológica e conceitual, buscando filiá-lo ao pensamento crítico e às ciências e contrapondo-o ao empirismo que prevalecera até então. Em: KÜHL, B. M. Cesare Brandi e a teoria da restauração. Revista Pós N. 21. São Paulo: USP, 2007. Pág. 199. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php>> Arquivo consultado em 16/02/2012.

⁴⁴⁵ Ver: BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. Pág.44-45.

⁴⁴⁶ Idem.

Para salvaguardar a imagem da obra de arte; onde reside uma multiplicidade de valores, sendo o mais importante deles o artístico, e sua transmissão às gerações futuras; é necessário estancar os processos de degradação, que dizem respeito à matéria, reforçando a sua consistência física e restituindo, mesmo que apenas potencialmente e naquilo que for possível, o aspecto original ou o que for o mais significativo da imagem.⁴⁴⁷

Desta forma, está a teoria do restauro integrada à teoria da arte, colocando-se ao lado do usuário. Tratando-se de alguém que irá usufruir do objeto de forma privilegiada, porque detém a responsabilidade sobre a contínua sobrevivência da obra.⁴⁴⁸

Para Brandi, as idéias de civilização artística, época artística, estilo, maneira, escola, entre outras, tem apenas um valor classificatório: para ele existe apenas a obra de arte na sua inseparável unidade da matéria e da imagem, isto é, na sua individualidade, que não se pode repetir, tanto física como formalmente.

Resta ao especialista a tarefa de adentrar a obra na sua estrutura formal, nos seus caracteres intrínsecos, enquanto obra de arte, não descuidando de nenhum dos seus outros valores e significados, que, no entanto, para Brandi, dizem respeito à história da cultura e não têm qualquer capacidade de suscitar experiência estética.⁴⁴⁹ Daqui deriva que é possível aplicar os mesmos critérios gerais à interpretação de qualquer obra de arte, sem impedimentos de tempo ou de espaço.

A capacidade de ler uma obra de arte segundo os seus valores formais constitui também, por outro lado, a melhor forma de se aproximar da obra, em função de uma eventual intervenção, enquanto meio para definir o aspecto mais significativo da obra, de modo a poder recuperá-lo da forma mais adequada.⁴⁵⁰

Em São João de Itaboraí, entendemos aqui a necessidade de uma reformulação do esquema espacial simbólico, estético e litúrgico de forma a, baseado nas premissas de uma atuação crítica, reconduzir o espaço ritual em alinhamento com as práticas e ideologias vigentes da Igreja Católica. Não devemos, no entanto, desprezar os valores estéticos e históricos contidos no acervo disponível, assim como não deixar de levar em conta o fundo e o contexto, isto é, as imagens e as sociedades e culturas em que estão inseridas e nas quais ganham relevo e uma

⁴⁴⁷ Idem. Pág.46.

⁴⁴⁸ Ibidem. Pág 54.

⁴⁴⁹ Id. Ibidem. Pág.63-64.

⁴⁵⁰ Id. Ibidem. Pág.83.

concepção mais intemporal da dimensão antropológica das imagens⁴⁵¹; levando ainda em conta a percepção do crente na comunidade em Itaboraí.

4.2. Atualidade religiosa e uso ritualístico

4.2.1. Princípios orientadores da arte que serve a Liturgia.

Desde suas origens, a Igreja acompanhou o processo estético, que tinha uma dimensão funcional e didática na liturgia ao serviço da religião e da fé. Não havia então o princípio da "arte enquanto obra de arte"⁴⁵², pois tudo o que permeava a arte tinha por objetivo apenas auxiliar à religião.

Sabemos que o código litúrgico, devido a sua dimensão externa, visível, ritual e cerimonial foi aquele que mais ocupou a atividade da Igreja Cristã, logo que esta, por meio do Édito de Milão (313), obteve o direito de liberdade de culto. Desde então, a busca pelo espaço sagrado para a realização do culto, o arranjo e adorno do mesmo e a consequente elaboração de objetos, ou melhor, alfaias de culto; a ordenação do Ano Litúrgico, bem como os respectivos livros litúrgicos constituíram preocupação constante da hierarquia eclesiástica e deram lugar a determinações rigorosas nas chamadas rubricas litúrgicas.⁴⁵³

Para Santo Agostinho, precursor e mestre do pensamento cristão na idade média, a arquitetura e a música principiam em relações numéricas, embora sejam de diferentes níveis epistemológicos. A arquitetura torna-se uma arte mecânica e a música uma arte liberal; são, contudo, irmãs, enquanto geradas pelos números; ambas funcionam como reflexo da harmonia Divina e, por essa razão, têm lugar privilegiado na Liturgia.⁴⁵⁴

Desta forma, podemos compreender que o Cristianismo tenha dado particular importância à arquitetura e seus estilos com que, ao longo dos séculos construiu seus edifícios sagrados: as primitivas basílicas cristãs construídas sobre os modelos da arte romana; as igrejas românicas, as abadias e catedrais góticas, as igrejas e templos barrocos do tipo salão e até mesmo, no presente, as igrejas modernas que, apesar de toda a ausência de criatividade, na ânsia pela funcionalidade da pastoral litúrgica, buscam aproveitar modelos e elementos no passado.

⁴⁵¹ Ver: BELTING, Hans. Semelhança e presença. A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. Pág. 04.

⁴⁵² Idem. Pág. 607.

⁴⁵³ BRAATEN, C. E. & JENSON, R. W. Dogmática Cristã. São Leopoldo: Sinodal, 1990. Pág. 188.

⁴⁵⁴ Em *De quantitate numerica* e em *De quantitate animae*, Santo Agostinho define o belo como regularidade geométrica. O gosto pela proporção remete, assim, para o sentimento metafísico da absoluta identidade de Deus. Conforme ECO, U. Arte e Beleza na Estética Medieval, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 56-57.

Percebemos assim que a Liturgia e a Arte são elementos estruturantes do patrimônio comum da Igreja Católica onde se assenta a exaltação da beleza, ou seja, o valor Divino da obra humana. Pautados neste princípio, buscamos a melhor compreensão para o momento atual do conjunto retabulístico em São João de Itaboraí, relacionando diretrizes e traçando contribuições à inserção de valoroso acervo no cotidiano espiritual, cultural e social daquela comunidade.

4.2.2. Diretrizes.

As diretrizes que entendemos necessárias determinam as melhores condições para a fruição tríplice da obra de arte; como imagem, fato histórico e sua condição de suporte na liturgia; nesse sentido, a orientação passa pelos seguintes objetivos macros:

Capacitar a comunidade e lideranças locais no sentido de promover a restauração e conservação do conjunto retabulístico, assim como do templo em suas questões físicas e estruturais. (Consiste na criação de grupos voluntários para ações imediatas e atuação profissionalizada para aprovação e captação de recursos incentivados em favor de um projeto cultural).

Atuar junto à comunidade pastoral no sentido de apreensão e dotação de um programa iconográfico permeável à tríplice função da obra de arte. (Consiste na criação de grupos de representações da comunidade de forma a estabelecer, a partir dos esclarecimentos e debates empreendidos, soluções para a adoção de medidas que venham satisfazer a organização do acervo frente às questões intrínsecas da obra de arte e de seu papel espiritual);

Estabelecer critérios que venham corroborar no entendimento e ofereçam homogeneidade plástica e material ao conjunto. (A partir de um conselho especialista, processar os diferentes aspectos e anseio da comunidade visando à restituição da unidade artística do templo);

No âmbito dos critérios que irão orientar a restituição da unidade artística do conjunto destacamos:

Restauro crítico do conjunto resgatando o acabamento e coloração (pintura e douramento) primitiva dos retábulos e limpeza e reintegração das imagens;

Reposição esquemática das bases dos retábulos, suprimidas no século XX, a partir da complementação, apenas dos requadros, na área inferior ao trecho remanescente de cada peça;

Reinserção de elementos acessórios pertencentes à leitura do retábulo e das imagens (Castiçais, toalhas, forrações, vasos, paramentos, coroas e atributos), mediante uma solução de controle e segurança;

Intervir na integração de novos elementos necessários a liturgia atual no contexto estético e ritual da igreja Matriz (Organização do espaço da Capela mor com adequação dos elementos fundamentais: Altar; Mesa da palavra/Ambão; Cadeira do presidente).

Intervenção sobre o retábulo mor (Criação de novo elemento para figurar no ambiente da Capela mor de forma a complementar a solução do espaço com formas, cores e funções alinhadas com o restante do conjunto e da liturgia vigente).

Adiante, a título de ilustração e entendimento das diretrizes, apresentamos algumas soluções ilustradas visando atender expectativas e futuros diálogos com a comunidade, suas representações e Comissão diocesana da sagrada Liturgia e de Arte sacra da Arquidiocese de Niterói.

4.2.3. Capela mor/Presbitério e Altar.

Segundo a Instrução Geral do Missal Romano (IGMR), quatro são os elementos fundamentais que não podem faltar à organização do espaço da Liturgia. Segundo a Igreja, é por meio deles que nos é dada a percepção da presença de Deus na celebração da Liturgia.

São eles: o Altar; a Mesa da palavra; a Cadeira do presidente e o Espaço da assembléia.

O Espaço da assembléia, identificado na arquitetura religiosa geral como nave da igreja, é o espaço onde se dispõem os crentes na participação da Liturgia.

Os demais elementos relacionados estão reunidos no espaço comumente conhecido na tradição da arquitetura como Capela mor. Notadamente para a Igreja esse espaço tão peculiar é reconhecido como presbitério.

Diz a IGMR:

O presbitério é o lugar onde sobressai o altar, onde se proclama a palavra de Deus e onde o sacerdote, o diácono e os outros ministros exercem as suas funções. Deve distinguir-se oportunamente da nave da igreja, ou por uma certa elevação, ou pela

sua estrutura e ornamento especial. Deve ser suficientemente espaçoso para que a celebração da Eucaristia se desenrole comodamente e possa ser vista.⁴⁵⁵

Considerando as modificações sofridas, ao longo dos tempos, neste espaço na Igreja Matriz de São João de Itaboraí, as mudanças ritualísticas da atualidade, pós Concílio Vaticano II, e as características estéticas e históricas do conjunto retabulístico existente na igreja, propomos algumas soluções, em nível de estudo, para uma orientação de organização do espaço, a partir de uma nova leitura do ambiente e sua integração à atualidade, assim como seu diálogo com o acervo artístico remanescente através de um equilíbrio geométrico e harmônico.

Qualificaremos alguns elementos para que possamos entender e justificar as opções plásticas e estéticas do estudo e apresentaremos um esboço dessa idéia a título de exemplificação.

4.2.3.1. O Altar

A Origem da palavra “altar” vem da língua latina: *altare*. O latim usa também a palavra *altarium* (no latim clássico: *altaria*, só no plural). Vem do verbo *álere*, cujo particípio passado é *altus*. O verbo *álere* significa alimentar, nutrir; mas também significa fazer crescer, desenvolver, animar, fomentar. De onde resultam os substantivos correspondentes: *Altare*, *altarium*, *altaria*, significando originariamente a “parte superior” (o alto) de uma mesa ou bloco de pedra, sobre o qual são “oferecidos alimentos” aos deuses.⁴⁵⁶

Os israelitas ofereciam a Deus sacrifícios de animais imolados sobre altares de pedra. No sacrifício supremo e único de Cristo, na cruz, o altar foi o seu próprio corpo. Por isso, o altar (em forma de mesa ou de túmulo) em que este sacrifício se renova sacramentalmente (missa), simboliza Cristo, pelo que é venerado com devoção profunda.⁴⁵⁷

O Código de Direito Canônico (1235-1239) regula a construção dos altares. Em princípio, nas igrejas novas deve haver somente um altar, fixo e afastado da parede, ritualmente dedicado, devendo conservar-se a tradição de colocar relíquias na sua base, que podem ser de santos não mártires, mas sempre autênticas; nos outros lugares de culto, o altar pode ser móvel. Segundo a Igreja Católica, na atualidade, o altar voltado para o povo torna a celebração mais comunitária e facilita a participação da assembleia.

⁴⁵⁵ Conforme INSTRUÇÃO GERAL DO MISSAL ROMANO. Op. Cit. 2002. Pág. 40.

⁴⁵⁶ Conforme SILVA, A. (frei). O Altar. Em: Revista Mundo e Missão. São Paulo: Editora Mundo e Missão. Setembro. 2004. Pág. 31. Ver também: GIORGI, R. The History of the Church in Art. Los Angeles: Getty Publications. 2004. Pág.10-13.

⁴⁵⁷ Conforme FALCÃO, M. F. (Dom). Op. Cit. 2004 Pág.31.

Nas antigas igrejas, com altar adossado à parede do fundo da capela mor, pode adotar-se a solução de um segundo altar, desde que não haja incompatibilidade com a arquitetura do lugar de culto. Esta solução pode implicar na colocação do sacrário fora do presbitério, numa capela lateral, o que favorece a prática da visita ao Santíssimo Sacramento. Quando em uso, o altar deve estar coberto e ter por cima, ou próximo, o crucifixo e velas.⁴⁵⁸

O altar “há de ser o centro de convergência, para o qual espontaneamente se dirijam as atenções de toda a assembléia dos fiéis.” Nada (imagens de santo, sacrário, etc.) deve tirar o foco deste centro de atenção, que é o altar. O correto é que seja fixo e dedicado (consagrado). Por meio do altar a assembléia deve perceber e sentir, realmente, a presença do Cristo presidindo a ação litúrgica na pessoa do sacerdote.⁴⁵⁹

Quanto a sua constituição, recomenda-se que a mesa do altar fixo seja de pedra. Pode-se também usar outro material digno, sólido e esmeradamente trabalhado. Os pés ou a base de sustentação da mesa podem ser feitos de qualquer material, contanto que digno e sólido. Como se vê, a Igreja orienta que o material usado para a construção do altar seja digno, nobre, sólido, esmeradamente trabalhado, condizente com o uso litúrgico e de acordo com a cultura local.⁴⁶⁰

Sobre o altar alguns poucos objetos possuem suas regras estabelecidas: o Evangeliário (do início da celebração até a proclamação do Evangelho); o cálice com a patena, cibório etc., o corporal, o purificador, a pala e o missal. Além disso, de modo discreto, os aparelhos que ajudam a amplificação da voz do sacerdote.

Os castiçais necessários pelas ações litúrgicas para manifestarem a reverência e o caráter festivo da celebração devem ser colocados, seguindo apenas o bom senso, sobre o altar, ou junto dele, levando em conta suas proporções e do presbitério, de modo a formarem um conjunto harmonioso e que não impeçam os crentes de verem aquilo que se realiza ou que se coloca sobre o altar.

Enfim, as recomendações também orientam que haja sobre o altar, ou perto dele, uma cruz com a imagem do Cristo crucificado. Esta deve estar bem visível para o crente reunido em

⁴⁵⁸ Conforme IGMR 296-308. Op. Cit. 2002. Pág. 40-42.

⁴⁵⁹ Idem.

⁴⁶⁰ Ibidem.

assembléia. Convém que a referida cruz, que serve para recordar aos fiéis a paixão do Senhor, permaneça junto ao altar mesmo fora das celebrações litúrgicas.⁴⁶¹

4.2.3.2. . A Mesa da Palavra

Por meio do Concílio Vaticano II resgatou-se a noção da presença viva de Cristo na assembléia dos cristãos, de modo particular pela palavra, proferida pelo crente, pois é Jesus mesmo que fala quando se lêem as Sagradas Escrituras na igreja.⁴⁶²

Para realizar tão grande obra, Cristo está sempre presente na sua igreja, especialmente nas ações litúrgicas. Está presente no sacrifício da Missa, quer na pessoa do ministro - «O que se oferece agora pelo ministério sacerdotal é o mesmo que se ofereceu na Cruz» - quer e sobretudo sob as espécies eucarísticas. Está presente com o seu dinamismo nos Sacramentos, de modo que, quando alguém batiza, é o próprio Cristo que batiza. Está presente na sua palavra, pois é Ele que fala ao ser lida na Igreja a Sagrada Escritura. Está presente, enfim, quando a Igreja reza e canta, Ele que prometeu: «Onde estiverem dois ou três reunidos em meu nome, Eu estou no meio deles» (Mt. 18,20).⁴⁶³

Conforme o concílio, na Liturgia, Cristo é o protagonista da ação, também no Ambão (mesa da Palavra), o espaço reservado para a proclamação da palavra de Deus. Isto significa que este espaço possui, também ele, um sentido simbólico-sacramental de importância fundamental. Este elemento evoca a presença viva do Senhor falando para o povo.

A IGMR fala de um “lugar condigno”; e mais: um espaço para onde se volte espontaneamente a atenção dos fiéis no momento da liturgia da Palavra. Pois é dali que o Deus vivo se comunica com seu povo através da proclamação das divinas Escrituras.

De modo geral, recomenda-se que esse lugar seja uma estrutura estável e não uma simples estante móvel. O ambão deve estar disposto de tal modo em relação à forma da igreja que os ministros ordenados e os leitores possam ser vistos e ouvidos facilmente pelos fiéis.

⁴⁶¹ Idem Ibidem. Pág.41-42.

⁴⁶² Por volta do século IV, nas igrejas cristãs, surgem estruturas onde o diácono e diferentes leitores podiam ir para a leitura e proclamação da Palavra. As primeiras evidências de uma edição disciplinar surgem com o Concílio de Laodicea (371) enfatizando que ninguém é permitido no ambão sem previa autorização. Em: GIORGI, R. The History of the Church in Art. Los Angeles: Getty Publications. 2004. Pág.18.

⁴⁶³ Em: Concílio Vaticano II. Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium* Sobre a Sagrada Liturgia. 7. A presença de Cristo na Liturgia. Disponível em:

<http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html> Arquivo consultado em 16/01/2010.

Do ambão são proferidas somente as leituras, o salmo responsorial e o precônio pascal; também podem proferir a homilia e as intenções da oração universal ou oração dos fiéis.⁴⁶⁴

4.2.3.3. . A Cadeira da Presidência

Trata-se de uma cadeira especial e própria para a função de quem, na pessoa do Cristo, preside a celebração eucarística.

Foi a partir do Concílio Vaticano II que a Igreja resgatou o sentido e valor litúrgico da cadeira da presidência, esquecido por muitos séculos. Tanto que se prevê até mesmo uma bênção especial para a mesma, quando colocada na igreja para uso litúrgico permanente.

A cadeira do sacerdote celebrante deve manifestar a sua função de presidir a assembléia e dirigir a oração. Por isso, o seu lugar mais apropriado é de frente para o povo, no fundo do presbitério, a não ser que a estrutura do edifício sagrado ou outras circunstâncias o impeçam. Evita-se de toda a forma que esta possua o aspecto de trono. Antes de ser destinada ao uso litúrgico, convém que se faça a bênção da cadeira da presidência segundo o rito descrito no Ritual Romano.⁴⁶⁵

Presidir é estar a serviço, portanto, o presidir é antes de tudo um “serviço” à assembléia de cristãos reunidos, que vem de Jesus Cristo. Daí a consequência prática de toda esta teologia resgatada a partir do Concílio Vaticano II.⁴⁶⁶

4.2.3.4. . Considerações/Estudo

Fato considerável é que na Igreja Matriz de São João de Itaboraí os elementos, fundamentais da Liturgia vigente na Igreja Católica, tendo em vista a natureza histórica e artística do bem patrimonial, encontram muitas disfunções na sua organização e adaptação ao momento atual. Fundamentados nos conceitos do restauro crítico, temos de nos aperceber da necessidade, urgente, de tornar a igreja alinhada com a realidade litúrgica, assim como manter sua dignidade histórica e estética para as gerações futuras.

Baseado nos estudos e análise do espaço ritual, assim como no entendimento dos códigos semânticos da geometria sagrada pré-existentes naquele monumento, sugerimos algumas soluções que poderão vir a contribuir nesta opção pela valorização e restabelecimento de um

⁴⁶⁴ Conforme IGMR 309. Op. Cit. 2002. Pág. 42.

⁴⁶⁵ Conforme IGMR 310. Op. Cit. 2002. Pág. 42.

⁴⁶⁶ Em: Concílio Vaticano II. Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium*. IV - Promoção da Vida Litúrgica na Diocese e na Paróquia. 42. O Pároco seu representante. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html> Arquivo consultado em 16/01/2010.

ideal harmônico de conjunto para a capela mor e seu retábulo descaracterizado, assim como o Espaço da assembléia onde se localiza o conjunto retabilístico barroco.



Ilustração 254 – Presbitério. Estudo para restabelecimento da unidade artística. Desenho do autor, 2012.

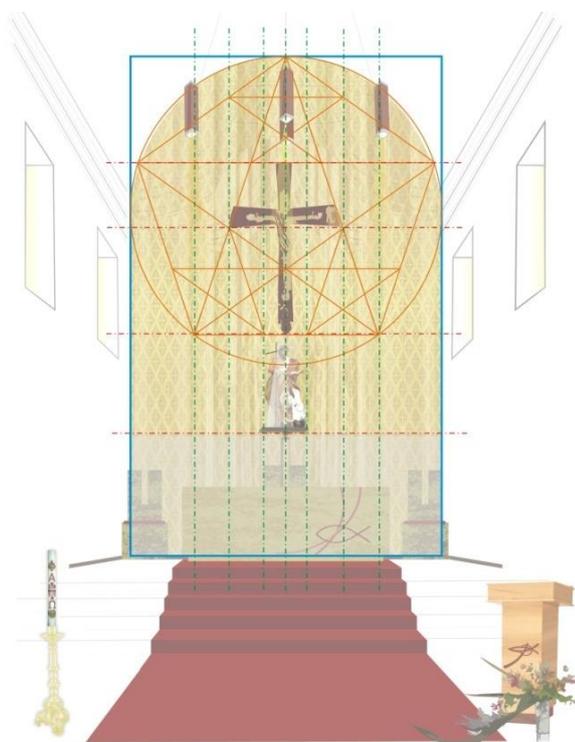


Ilustração 255 – Presbitério. Traçados Reguladores para o Estudo. Desenho do autor, 2012.

4.2.4. Conjunto retabilístico/Estudo

A partir de um restauro crítico do conjunto e da revisão do Programa Iconográfico para a Matriz, desenvolvemos algumas sugestões que, no entanto ainda carecem de articulação com a comunidade e Comissão diocesana da sagrada Liturgia e de Arte sacra da Arquidiocese de Niterói.



Ilustração 256 – Nave. Conjunto Retabilístico. Lado do Evangelho. Estudo para restabelecimento de unidade artística. Desenho do autor, 2012.

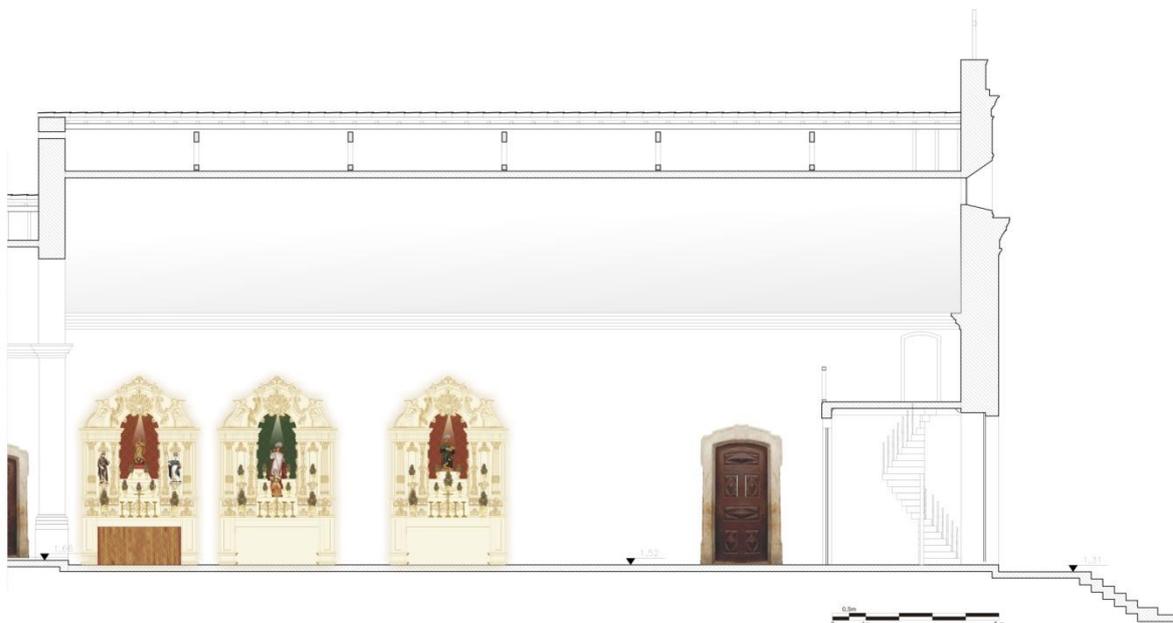


Ilustração 257 – Nave. Conjunto Retabilístico. Lado da Epístola. Estudo para restabelecimento de unidade artística. Desenho do autor, 2012.

O programa iconográfico aqui esboçado trata apenas de tentar dar uma leitura lógica ao conjunto retabilístico, assim como manter um esquema tradicional de ilustração das passagens da Bíblia: Antigo e Novo Testamento.

Da mesma forma organiza os retábulos hagiográficos de forma a haver uma ordenação relacionada aos temas e história de cada santo.

Pelo lado do Evangelho propomos no Retábulo 1, um episódio da Paixão: O Senhor dos Passos e a Nossa Senhora das Dores;

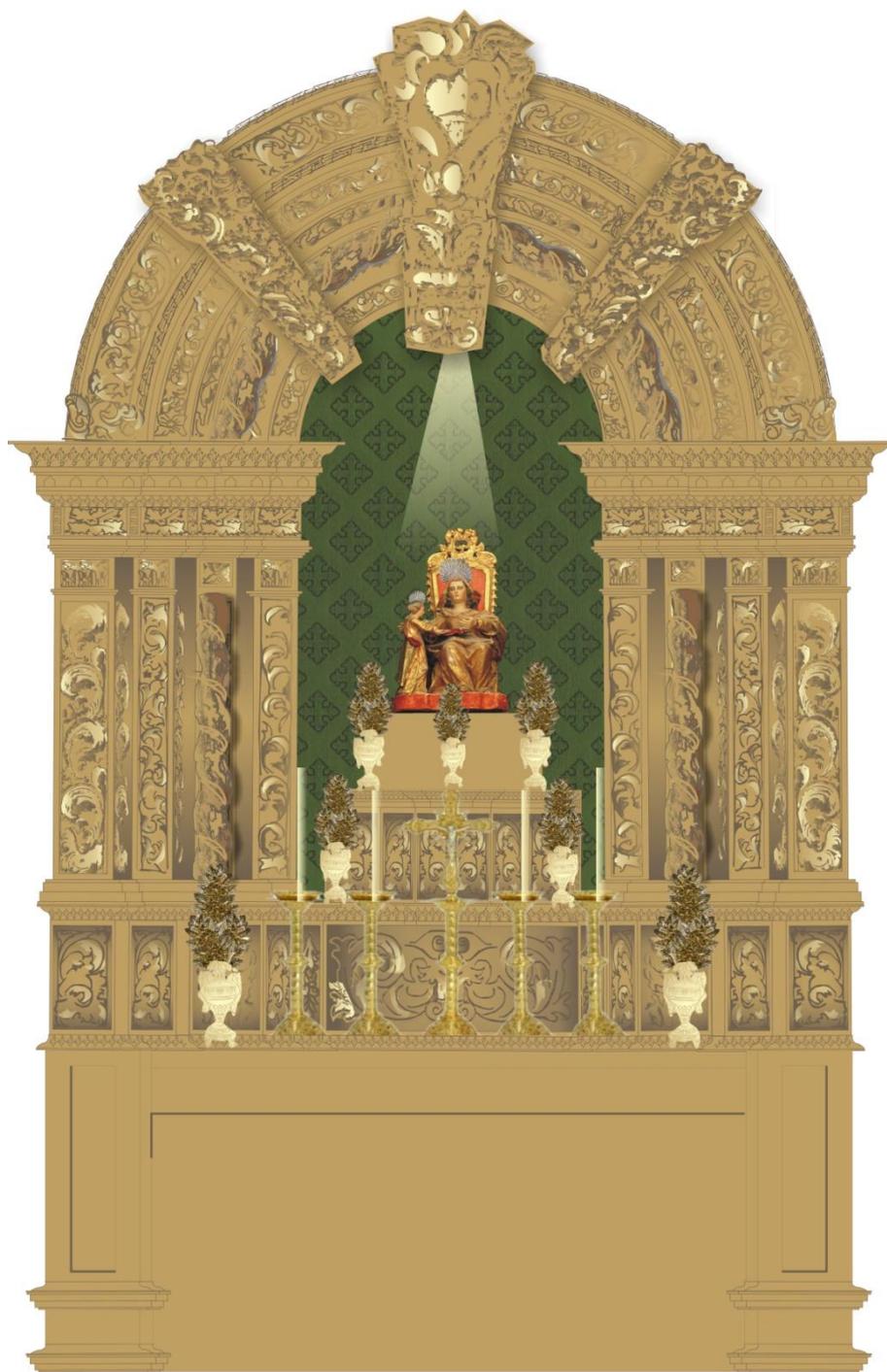
Na sequência, o Retábulo 2 com “A vida de Maria”: Sant`Anna Mestra e a Virgem menina; no Retábulo 3, o Antigo Testamento com São Miguel e Almas.

Pelo lado da Epístola temos o Retábulo 4 , Mariano, com Nossa Senhora da Imaculada Conceição, ladeada por devoções adicionais dos santos Fundadores de Ordens: São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão; Em seguida o Retábulo 5, hagiográfico de mártires do cristianismo com Santa Cecília e Santa Luzia. Finalizando o programa, o Retábulo 6 com Santo Antônio de Lisboa em mais um retábulo hagiográfico.



0 1m 1,5m 2 m

Ilustração 258 – Retábulo 1. Lado do Evangelho. Paixão de Cristo: Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores. Desenho do autor, 2012.



0 1m 1,5m 2 m

Ilustração 259 – Retábulo 2. Lado do Evangelho. Vida de Maria: Sant`Anna Mestra e Virgem menina. Desenho do autor, 2012.



Ilustração 260 – Retábulo 3. Lado do Evangelho. Antigo Testamento: São Miguel e Almas. (O esquife do Senhor Morto fica encoberto por uma sanefa). Desenho do autor, 2012.



Ilustração 261 – Retábulo 4. Lado da Epístola. Vida de Maria: Imaculada Conceição. Devoções auxiliares: Fundadores de Ordens: São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão. (O esquife do Senhor Morto fica encoberto por uma sanefa). Desenho do autor, 2012.



0 1m 1,5m 2 m

Ilustração 262 – Retábulo 5. Lado da Epístola. Retábulo hagiográfico: Mártires do cristianismo: Santa Cecília e Santa Luzia. Desenho do autor, 2012.

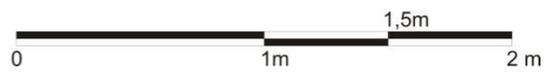


Ilustração 263 – Retábulo 6. Lado da Epístola. Retábulo hagiográfico: Santo António de Lisboa. Desenho do autor, 2012.

A Igreja Matriz de João de Itaboraí possui uma trajetória que atravessa quatro séculos de história. Veio sendo construída, destituída e reinventada ao longo deste tempo, até os dias atuais quando urge renascer para mais um ciclo de vida e intensa participação no testemunho do desenvolvimento e crescimento local.

A construção do templo atual, originada no século XVII, só teve concluída a forma atual na primeira metade do XVIII. A integração dos retábulos e demais elementos do conjunto, coincidem com períodos importantes da história do lugar, do Rio de Janeiro e do Brasil, conjuntura que veio acompanhada da codificação barroca e rococó e veiculação da arte como elemento de persuasão na fé e espiritualidade do povo.

No último quartel do século XX, grandes modificações vieram a acontecer, quando foram retiradas e/ou trocadas imagens e outras soluções dos elementos formadores da linguagem visual daquele conjunto de obras de arte.

As diretrizes e orientações aqui relacionadas propõem o retorno de soluções primevas, no entanto se abrem a interveniência do novo tempo e das transformações e evoluções da igreja e de seu significado para a comunidade.

No conjunto visamos à restituição harmônica das proporções, enquadramentos, contrastes, eixos e equilíbrios, entre seus componentes, na busca pelos resultados relacionados à beleza e divinas proporções da geometria sagrada, conforme preconizado pela própria arte em alinhamento com a Igreja Católica.

5. CONCLUSÃO

Vimos que a fundação da cidade do Rio de Janeiro fomentou a ocupação das terras baixas do redor da baía de Guanabara ao longo do século XVII. A partir da distribuição de sesmarias tivemos a ocupação de territórios inexplorados onde a permanência do homem branco se consolidou com a implantação e difusão de atividades agrícolas e comerciais possibilitadas pelas condições naturais e geográficas do lugar. Logo as necessidades de apoio espiritual àqueles desbravadores e empreendedores levariam a organização em torno de irmandades e conseqüente reunião em capelas e igrejas que delinearam o mapa das paróquias e freguesias do lugar.

O impulso dado pela expansão agrícola e comercial transformou a paisagem e organizou a vida em torno de aglomerados com destaque para a crescente e presente vida religiosa dos fregueses. Na América portuguesa a busca pela organização e o crescimento do grupo social perpetua o caráter firme das convicções religiosas e este se materializa na edificação de templos maiores e solidamente aparatados para o compromisso religioso, espiritual e dominante.

Diferentes podem ser os resultados frente a esta trajetória. No estudo do caso do conjunto retabilístico de São João de Itaboraí vimos o quanto esta trajetória ditou uma “encomenda” para a produção do objeto artístico. Consideramos aqui encomenda aquilo que o artífice teve como tarefa simplesmente, a origem da própria obra. No caso dos retábulos em São João de Itaboraí, podemos relacionar como encomenda a execução, mediante um contrato por parte das irmandades, por parte dos provedores, ou donatários interessados em conquistar uma parcela no reino dos céus.

Quanto às diretrizes observamos o contexto relativo à dimensão, quantidade, estilo, temática, materiais e, principalmente, neste caso, o aspecto espiritual contido. Ao abordar estes objetos procuramos, de alguma forma, explicar o padrão de intenção que originou essa obra (conjunto). Não tratamos aqui somente de buscar uma complexa interpretação simbólica, atribuindo a cada item uma significação oculta, tal qual decifrar um manual de símbolos ou um emaranhado sobrenatural. Pelo contrário, partiu-se para a análise de elementos mais simples, procurando-se identificar um porque e um como; por que a obra foi feita e/ou como poderia ter sido feita. Tratamos, então, de considerar uma metodologia, inspirada por Baxandall, onde a pesquisa histórica se adapta para um contexto de “arqueologia da imagem”.

Não se dispõe de dados que vinculem diretamente a produção dos retábulos e imagens de São João de Itaboraí com a autoria deste ou daquele artista entalhador (o que não impede que esta vinculação venha existir e seja objeto de pesquisas complementares), no entanto, podem-se traçar paralelos na determinação gráfica dos elementos com estereótipos formados em períodos distintos e consolidados, sob uma aura de estilismos, nos séculos XVII e XVIII.

A realização gráfica, ou seja, a adoção de linhas de representação do objeto artístico do conjunto retabilístico segue várias diretrizes, que puderam ser rastreadas até o imaginário seiscentista, visível nos estudos iconográficos, hagiológicos e outras ciências que procuraram criar uma leitura visual do objeto, como visto nesta pesquisa. Assim, o que desejamos neste trabalho foi a identificação de diretrizes que contribuíssem para o entendimento e configuração do conjunto retabilístico. Para isso, objetivamos visualizar na sua imagem atual, com os olhos do esteta, no estudo das concepções, de uma forma mais genérica, a “autoria” e o seu “meio cultural”.

Não sabemos totalmente onde foram produzidos estes retábulos. Observa-se que estão ligados, em parte, pelo menos três deles, fortemente, às tradições da “arte portuguesa” do século XVII. Embora a arte luso-brasileira tenha uma unidade grande, é evidente que uma obra produzida na corte possui aspectos que muitas vezes, por silogismo, não são possíveis numa obra produzida na colônia, ainda que fosse uma capital do vice-reino. É interessante também notar; como uma igreja de “periferia rural”, no caso o Recôncavo da Guanabara; possuísse um conjunto de obras de arte de tão boa qualidade. Assim empreendemos comparar estes retábulos com os outros produzidos na mesma época no Rio de Janeiro e estender sua comparação com a produção retabilística em Portugal no mesmo período.

Nesta trajetória, que sinais os distinguiram? Analisando as possíveis convergências de tais sinais em elementos compostos da arquitetura religiosa colonial brasileira alcançamos encargos e diretrizes estabelecendo paralelos a diferentes metodologias que nos orientam a explicação de intenções que estão além do imaginário ou processo criativo de um ou mais artistas, sendo mais viável a percepção do todo nos contextos estético, histórico e simbólico da obra de arte.

Por outro lado chegamos à atualidade e nos deparamos com um grande contrasenso: O que faz um conjunto artístico de valor tão especial, que justifica um tombamento federal, subsistir de forma tão precária? Como é de se esperar, diante desta polêmica questão, muitas são as

divergências entre os trabalhos empreendidos na preservação do patrimônio histórico e cultural brasileiro e o resultado das idéias e premissas traçadas pela Igreja Católica para a atualidade.

Enquanto a Igreja defende seu conceito de modernidade; conduzido a partir de um conjunto de tratados e legislações eclesiais, devendo, por isso, estar articulado à tarefa da evangelização, com a dimensão das culturas locais; visualizamos esta perspectiva colocada no centro da questão da própria Igreja que, em épocas anteriores, fez dos povos e das culturas, objetos de sua ação, também com a mediação e linguagem de símbolos compreensíveis e apropriados, segundo o juízo da própria Igreja.

Este argumento nos parece ser a chave que responde a questão levantada. Nessa linha, podemos voltar um pouco e refletir, se não foi, em linhas gerais, a mesma postura adotada, no Concílio Vaticano II, em relação ao alheamento do crente.

Cabe ressaltar ainda que, essas divergências não se restringiam ao nível teórico, mas ao contrário, conduziam igualmente a uma distinta avaliação dos caminhos que se apresentavam para sua prática. A proposta de renovação apresentada pelo Vaticano II é um exemplo disto, pois defendeu uma inculturação litúrgica que acolhesse “com apreço seus símbolos, ritos, expressões religiosas assim como suas estruturas sociais e comunitárias, renunciando a todo etnocentrismo, colonialismo pastoral e todo tipo de discriminação racial”.

Nesse clima de diversidade de propósitos, concepções, ações e estratégias se desenvolveu a renovação da arquitetura religiosa no Brasil ao longo da segunda metade do século XX. Mas isso envolveu confrontos e contradições evidentes. Sabemos que os projetos dos edifícios religiosos católicos, além dos trâmites e dificuldades comuns a qualquer outra obra de arquitetura, devem necessariamente satisfazer às normas e aos regulamentos canônicos. O conhecimento destes preceitos serve de mediador entre o desejo da inovação arquitetônica e a viabilidade de sua aprovação por parte da autoridade religiosa responsável. Como em toda a arte engajada, a arte cristã busca, além da qualidade estética, um clima edificante em conformidade com a moral cristã.

A arte sagrada não deve evocar crenças estranhas ao cristianismo, pois é pelo sujeito que nela se revela e pelo espírito de onde procede que a arte cristã se define. Cabe ao arquiteto encontrar soluções adequadas para cada lugar e comunidade.

A partir de extensa bibliografia e variadas fontes de citações e referências articuladas para a elaboração desta pesquisa, corroboramos a idéia de que, na atualidade, o estudo do simbolismo em arquitetura e do espaço ainda não alcançou a devida repercussão no campo da pesquisa e do desenvolvimento teórico da história da arquitetura brasileira. Grande fato dimensionador desta questão é a fraca disseminação da temática no âmbito da formação do profissional da arquitetura e do urbanismo, cada vez mais limitado a alcançar as questões primordiais do aprendizado com as origens, apenas através da pós-graduação.

Desta forma, ao aprofundarmos o estudo do barroco em áreas menos veiculadas à tradição de pesquisa, tais como a cidade do Rio de Janeiro, Ouro Preto ou Salvador, esbarramos em considerações superficiais, apenas restritas aos levantamentos historiográficos e análises tipológicas; negligenciando-se assim, de forma geral, uma abordagem simbólica atrelada ao estudo iconológico e seus significados mais herméticos ou mesmo aqueles esotéricos.

Observamos que a formação, a aprendizagem e as influências recebidas pelos artífices, durante o século XVIII, consolidaram fatores indispensáveis para a produção da arquitetura e sua percepção de valores do seu tempo. A cultura arquitetônica de uma época é também a dos homens que a realizam e sua formação profissional se insere nas múltiplas influências que receberam ao longo de suas atuações.

Quando falamos de cultura arquitetônica na América portuguesa, devemos ter em mente que tanto a formação e o aprendizado dos artífices, em Portugal ou em suas colônias, ao longo dos séculos XVII e XVIII, se davam de forma limitada em comparação ao que já ocorria em outros países, notadamente a Itália e a França.

Durante muito tempo, no sentido de melhor entender a relação artística de modelos, analogias e fontes referenciais, assim como tentar estabelecer relações de circulação e trânsito cultural e artístico entre a arquitetura setecentista que se fazia no Brasil e Portugal, pesquisadores do barroco luso-brasileiro apostaram na existência de fontes visuais que alimentaram a criatividade da arte e da arquitetura em solo brasileiro.

Chegamos assim à noção de que a produção e o espaço da arquitetura luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII estavam, de forma intrínseca, conveniadas a um saber e conhecimento ancestral onde aspectos simbólicos e cognitivos se aliavam mutuamente em busca de uma realização plena de significados. Concluimos assim que o conjunto retabulístico em São João

João de Itaboraí se insere em um registro do simbolismo como centro do mundo recriado, lugar teofânico e eixo de comunicação entre a esfera do concreto, em que o homem se integra, e o mundo sobrenatural, divino, que busca alcançar. Sendo o lugar onde se consagra o divino, representa também a fronteira com o sagrado.

Como vimos, o patrimônio, mesmo o religioso, não é um elemento estático. Regulamentar a preservação não pode ser tomado como considerá-lo um quadro estático, imutável, pois o Patrimônio é a resultante de uma história social, econômica, de uma cultura e que ela se modifica constantemente através de todos os tempos, inclusive o presente. Concluímos que os bens que constituem o patrimônio histórico e cultural de Itaboraí são como marcas do tempo e do espaço em sua trajetória. Requer-se a atuação do poder público por ser representativa de uma voz maior e possui o dever de garantir condições para que o acesso à informação e cultura possa ser exercido por todos os cidadãos. Da mesma maneira, o direito a educação deve estar integrado por esta ação através de uma política pública consciente da preservação da qualidade do seu acervo ambiental, histórico e cultural através da “Educação para o Patrimônio”. É através da política pública, que tem como objetivo ordenar o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade, que a educação para o patrimônio deverá ser inserida.

Proteger não significa congelar, neste caso, é necessário estudar e esgotar seu conhecimento e reconhecimento para falar da gestão desse Patrimônio. Uma real política de preservação local deve ultrapassar a simples questão burocrática onde encontramos decretos e atos administrativos apenas criados para assegurar a proteção sem, no entanto, se preocupar em fornecer meios para sua real gestão.

A realização desta pesquisa representa o momento de fazer uma reflexão geral concernente ao futuro daquele acervo. A partir desta reflexão, proposições visando sua valorização deverão ser elaboradas e um princípio possa ser estabelecido num projeto de reinserção histórica e cultural entre a comunidade e o objeto de arte. No entanto, essa pesquisa é apenas um documento de referência para os responsáveis políticos durante a definição de estratégias e desenvolvimentos necessários. Assim, essa consideração de um projeto mediador depende, inicialmente, de uma real vontade política, uma vontade que pode ser expressa pelas lideranças locais, mas não ser necessariamente alavancado ou compartilhado pelos demais agentes da administração pública municipal. Uma vez a barreira política ultrapassada, o problema se concentra na efetiva prática da ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS COMPLETOS

ACQUARONE, F. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: O. Mano & Cia., 1939. 276p.

ALBERTI, L. B. *Ten Books on Architecture*. (The Leoni Edition) 1755, London. Joseph Rykwert. 1965. 240p.

ALVIM, S. P. F. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*. Volume 1. Revestimentos, retábulos e talha. Rio de Janeiro. ED. UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. 269p.

ALVIM, S. P. F. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*. Vol. 2. Plantas, fachadas e volumes. Rio de Janeiro: ED. UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999. 356p.

AMALADOSS, M. *Missão e inculturação*. São Paulo, Loyola, 2000. 151p.

ARAÚJO, J. de S. A. P. (Monsenhor). *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas a jurisdição do vice-rei do estado do Brasil dedicadas a el Rei nosso senhor D. João VI*. Tomo I. Rio de Janeiro: Imprensa Régia. 1820. 172p.

ARAÚJO, J. de S. A. P. (Monsenhor). *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas a jurisdição do vice-rei do estado do Brasil dedicadas a el Rei nosso senhor D. João VI*. Tomo V. Rio de Janeiro: Imprensa Régia. 1820. 336p.

ARAÚJO, J. de S. A. P. *O Rio de Janeiro nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro: Inventário de Arte Sacra Fluminense* (coord.) Marcus Antonio Monteiro Nogueira. Rio de Janeiro: Inepac, 2008. 2 vols.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro. *Livro de Visitas Pastorais, do ano de 1794*. Arquivo Metropolitano da Cúria do Rio de Janeiro.

ARGAN, G. C. *Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 567p.

ARTOLA, J. P. S. J. *El Arte sacro actual. Estudio, panorama, documentos*. Madri: Editorial Católica, 1965. 751p.

ÁVILA, A. et al. *Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação*. 3ª. Ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais. 1996. 232p.

_____ (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997. 558p.

AZEVEDO, F. de. *A cultura brasileira*. Brasília: UnB, 1963. 803p.

AZEVEDO, M. de C. *Comunidades eclesiais de base e inculturação da fé*. São Paulo: Loyola, 1986. 416p.

AZZI R. *A Cristandade Colonial: um projeto autoritário*. História do pensamento Católico no Brasil – I. São Paulo: Paulinas, 1987. 233p.

AZZI, R. *A teologia católica na formação da sociedade colonial brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2004. 327p.

AZZI, R. *O catolicismo popular no Brasil*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1978. 156p.

BARRETO, F. e LAET, C. de. *Antologia Nacional, ou, Coleção de excertos dos principais escritores da língua portuguesa do 20^o ao 16^o século*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1938. 557p.

BAUMGARTEN, J. *Max Dvorák entre a Primeira e a Segunda Escola de Viena*. Em: DVORAK, M. *Catecismo da preservação de monumentos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 128p.

BAXANDALL, M. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 248p.

BAZIN, G. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil: Vol.1: Estudo histórico e morfológico*. Rio de Janeiro: Record, c.1956. 398p.

_____. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil: Vol.2, Repertório monumental, documentação fotográfica, índice geral*. Rio de Janeiro: Record, c.1956. 178p. 180 ilust.

BAZIN, G. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1971. 347p.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença. A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. 753p.

BERNARDO, L. M. *Histórias da Luz e das Cores*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2005. 722p.

BESANÇON, A. *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de iconoclasm*. Paris: Arthème Fayard, 1994. 423p.

BETHENCOURT, F. e CHAUDHURI, K. N. *História da expansão portuguesa: O Brasil na balança do Império, 1697-1808*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998. 517p.

BONAVENTURA DA BAGNOREGIO (Cardinal). *Saint Bonaventure. Itinerarium mentis in Deum: Works of Saint Bonaventure*. 2. Philotheus Boehner. (trad.). Saint

Bonaventure-NY. The Franciscan Institute, Saint Bonaventure University, 1956. 232p.

BONNET, M. C. L. *Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009. 200p.

BORRIELLO, L. [et.al.]. *Dicionário de Mística*. São Paulo: Paulus; Edições Loyola, 2003. 1087p.

BOSCHI, C. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986. 254p.

BOULEAU, C. *La Geometrie Secrete des Peintres*. Paris: Le Seuil, 1963. 269p.

BOURGEOIS, H. *História dos Dogmas 3*. Os sinais da salvação. São Paulo: Edições Loyola, 2005. 535p.

BRAATEN, C. E. & JENSON, R. W. *Dogmática Cristã*. São Leopoldo: Sinodal, 1990. 640p.

BRANCO, L. de F. *Musica e Instrumentos*. Em: A Questão ibérica. Lisboa: Tip. do Anuário Comercial, 1915. 352p.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 262p.

BURKE, P. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 472p.

CÂMARA CASCUDO, L. da. *Folclore do Brasil: pesquisas e notas*. Brasil/Lisboa: Fundo de Cultura, 1967. 252p.

CÂMARA CASCUDO, L. da: *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954. 660p.

CARVALHO, A. M. F. M. de, *A Arte de Mestre Valentim na Capital do Vice-Reino*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 122p.

CARVALHO, M. S. *Identidade étnica, religiosidade e escravidão*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 303p.

CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 416p

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 400p.

CASSIRER, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura

Económica, 1975. 215p

CAVALCANTI, N. *O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004. 443p.

CHAUI, M. *Introdução a história da filosofia*, Vol.1, Dos Pré-Socráticos a Aristóteles. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 560p.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1986. 996p.

CITELLI, A. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 2005. 103p.

COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, Vitae, 2005. 290p.

COMMANDINO, F. E. *Elementos de Geometria*. São Paulo: Edições Cultura, 1944. 223p.

COROACY, V. *O Rio de Janeiro no Século XVII - Raízes e Trajetória*. Rio de Janeiro. Ed. Documenta Histórica. 2009. 209p.

COUTINHO, A. e SOUZA, J. G. *Enciclopédia de literatura brasileira*, Vol.1. São Paulo: Global Editora. 2001. 1656p.

CUNNINGHAM, L. & Reich, J. J. *Culture and values: a survey of the humanities*. Thompson Learning, 2005. 704p.

DE VARAZZE, J. (Arcebispo de Gênova. 1229-1298). *Legenda áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 1080p.

DEBRET, J.B. *Voyage Pittoresque et Historique Au Brésil, Ou Sejour d'une artiste français au Brésil*. Tomo III. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L'institut de France. 1839. 322p.

DISSANAYAKE, E. *What is art for?* Seattle: University of Washington Press, 1990. 266p.

ECO, U. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa, Editorial Presença, 1989. 204p.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979. 178p.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 191p.

EVES, H. *Tópicos de história da matemática para uso em sala de aula: geometria*. 1.

ed. São Paulo, 1992. 93p.

FALCÃO, M. F. (Dom). *Enciclopédia Católica Popular*. Beja: Ed. Paulinas. 2004. 544p.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. Lisboa: Editorial Presença Ltda, 1985. 262p.

FEO, A. (frei) *Trattado das Festas, e Vidas dos Santos*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1612. 652p.

FLEXOR, M. H. O. *As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: Intercensões na Arte*. Em: RIHGB Vol.164 (420).

FOHRER, G. *História da religião de Israel*. São Paulo: Paulinas, 1993. 507p.

FREYRE, G. *O mundo que o português criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1940. 164p.

GALILEA, S. *As raízes da espiritualidade latino-americana*. São Paulo: Paulinas, 1986. Pág.70-71. 101p.

GALLAGHER, M. P. *Clashing Symbols: An Introduction to Faith and Culture*. New York: Paulist Press, 2003. 194.

GALVÃO, D. *Chronica de El-Rei D. Affonso Henriques*. Bibliotheca de Clássicos Portuguezes, Vol. LI. Lisboa, 1906. 204p.

GASPAR, E. D. (org.) *Santo Antonio para todos os fins. Vida, milagres, orações e simpatias*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2002. 148p.

GIORGI, R. e ZUFFI, S. *Saints in art*. Los Angeles: Getty Publications, 2003. 383p.

GIORGI, R. *The History of the Church in Art*. Los Angeles: Getty Publications. 2004. 382p.

GUINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras 1989. 288p.

HANI, J. *Il Simbolismo del tempio cristiano*. Edizione Arkeios. Roma. 1996. 216p.

HESPANHA, A. M. *Manual de história institucional moderna*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. 302p.

- HOLANDA, F. de. *Da pintura antiga (1548)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. 419p.
- HOLANDA, S. B. *O Espírito e a letra: Estudos de crítica literária*. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 416p.
- HOORNAERT, E. *História da Igreja no Brasil*. tomo II, Vol.1. Petrópolis: Vozes, 1992. 446p.
- INSTRUÇÃO GERAL DO MISSAL ROMANO. Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos. Em: *Missale Romanum, Institutio generalis Missalis Romani*, Ed. typica tertia, Typis Vaticanis 2002.
- JABOATÃO, A. de S. M. (frei). *Novo Orbe Seráfico Brasílico*. Rio de Janeiro: Typ. Braziliense de Maximiano Gomes Ribeiro, Vol I. 1861. 852p.
- JOSEFO, F. *História dos Hebreus*. Obra Completa de Flávio Josefo. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembléias de Deus, 2004. 631p.
- KANDINSKY, W. *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1991. 130p.
- KANE, T. *The Troyes Mémoire. The Making of a Medieval Tapestry*. Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2010. 214p.
- KUHNEN, A. *As origens da Igreja no Brasil: de 1500 a 1552*. Bauru, SP: Edusc, 2005. 552p.
- LACOMBE, A. J. *A igreja no Brasil colonial*. Em: Holanda, S. B. (org.). *A época colonial: administração, economia, sociedade*. História geral da civilização brasileira; Tomo. 1; Vol. 2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 576p.
- LAMEGO, A. R. *Setores da evolução fluminense - O homem e a Guanabara*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1948. 408p.
- LAMEIRA, F. *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, Revista Promontório Monográfica História da Arte, Universidade do Algarve, nº1, Outubro, 2005. 128p.
- LANGE, Francisco Curte. "Música barroca". Em: *História geral da civilização brasileira*, Sérgio Buarque de Holanda (dir.), Vol.2. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- LAWLOR, R. *Geometria Sagrada*. Madrid. Ed. Del Prado, Coleção Mitos, Deuses e Mistérios. 1996. 116p.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. 476p.

LE GOFF, J. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. 304p.

LEHMANN, Pe. João Baptista (org.). *O Brasil Catholico – 1936: Synopse da hierarchia ecclesiastica brasileira, inclusive Ordens e Congregações religiosas*. Juiz de Fora: Typographia e Administração do Lar Catholico. 1936.

LEVY, H. *A pintura Colonial no Rio de Janeiro, Notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos*. R.P.H.A.N. n.VI. p. 7-80, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942.

LICHTENSTEIN, J. (org.). *A Pintura: A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura* Vol.2. São Paulo: Editora 34, 2004. 99p.

LIMA JR., A. de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações*. Belo Horizonte: PUC MG, 2008. 319p.

LIMA, J. da S. . “Festas” Em: *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. (Org. Carlos Moreira Azevedo.) Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. 2080p.

LIMA, M. de (frei) – *Agiolégio Dominico*, Tomo I. Lisboa, Oficina de António Pedrozo Galram, 1709. 728p.

LUCCOCK, J. *Notas sobre o Rio-de-Janeiro e partes meridionais do Brasil: tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818*. São Paulo: Livraria Martins, 1942. 435p.

MACEDO, J. M. *Anno Biographico Brasileiro de 1876*. Vol II. Rio de Janeiro: Typographia e Lithographia do Imperial Instituto Artistico, 1876. 537p.

MAGALHÃES Jr., R. *Vida e obra de Machado de Assis*. Volume 4 - Apogeu. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1981. 434p.

MALE, E. *L'art religieux du XII e siècle en France: etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*. Paris: Libraire Armand Colin, 1947. 470p.

MÂLE, Émile – *L'art religieux de la fin du XVI e siècle du XVII e siècle et du XVIII e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie-France-Espagne Flandres*. Paris: Armand Colin, 1951. 532p.

MALLGRAVE, H. F. *Architectural Theory: An Anthology from Vitruvius to 1870*. Blackwell Publishing, Oxford. 2006.

MALLGRAVE, H. F. *Architectural Theory: An Anthology from Vitruvius to 1870*. Oxford: Blackwell Publishing,. 2006. 616p.

- MANGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. 360p.
- MARAVALL, J. A. *A Cultura do Barroco Análise de uma Estrutura Histórica*. São Paulo: Edusp, 1997. 424p.
- MARQUES, A. H. R. de O. *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1987. 296p.
- MARX M. *Cidade no Brasil, terra de quem?* São Paulo: EDUSP; Nobel, 1991. 143p.
- MEGALE, N. B. *O livro de ouro dos santos: vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. 241p.
- MÉNARD, M. *Une histoire des mentalités religieuses aux XVIIe et XVIIIe siècles: Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*. Paris: Beauchesne, 1980. 467p.
- MERÊA, P. A solução tradicional da colonização do Brasil. Em: DIAS, C. M. (dir.). *História da colonização portuguesa no Brasil*. V. III. Porto: Litografia Nacional, 1924.
- MEYERS, F. S. *Handbook of Ornaments*. Nova Iorque: Dover Publications, 1920. 570p.
- MORAES, R. B. de. *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial*. Brasília, Briquet de Lemos, 2006. 259p.
- NASCIMENTO, A., BRANCO, M. J. *De Expugnatione Lyxbonensi. Em: A conquista de Lisboa aos mouros. Relato de Um Cruzado*. Lisboa: Ed. Veja, 2001. 205p.
- OLIVEIRA, D. O. de. *Os Dízimos Eclesiásticos do Brasil nos períodos da Colônia e do Império*. Belo Horizonte: UMG/Centro de Estudos Mineiros, 1964. 218p.
- OLIVEIRA, M. A. R. *Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro*. Roteiros do Patrimônio; Vol. 1. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2008. 201p.
- _____. *Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, Cosac & Naify. 2003. 343p.
- _____. de . *Mostra do Redescobrimento. Arte Barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. 263p.
- PACIOLI, L. *La Divina proporción*. Madrid: Ediciones Akal, 1987. 167p.
- PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. 440p.

_____. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993. 160p.

_____. *Estudos de Iconologia* Lisboa: Ed. Estampa, 1995. 237p.

PASINI, E. J. fr. (org.). *Almanaque Santo Antonio*. Petrópolis: O.F.M./Ed.Vozes, 1995. 224p.

PENNICK, N. *Geometria Sagrada: simbolismo e intenção nas estruturas religiosas*. São Paulo: Pensamento, 1980. 146p.

PEREIRA, E. e RODRIGUES, G. Portugal - *Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Volume V. Lisboa: Ed. João Romano Torres, 1904.

PEREIRA, J. F. *A Arquitectura Barroca em Portugal*. Biblioteca Breve /Vol.103. 2.^a edição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação, 1992. 215p.

PEREIRA, P. (coord.) *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. 544p.

PESSÔA, J. e PICCINATO, G. *Atlas de centros históricos do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2007. 270p.

PESSOA, J., MATTOS, M. E. *Milagres. Os ex-votos de Angra dos Reis*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. 160p.

PLÍNIO II, C. HISTORIA NATURAL. TRADVCIDA POR EL LICENCIADO GERONIMO DE HVERTA MEDICO Y FAMILIAR DEL SANTO OFICIO DE LA INQUISICION 2 vols. Madrid: Luis Sanchez Impresses del Rey, 1624–1629, Liv. II,

PRANDI, J. R. *Um sopro do espírito*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998. 181p.

RAMINELLI, R. *Simbolismos do espaço urbano colonial*. Em: VAINFAS, R. (org.). *América em tempo de conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1992. 210p.

RAMOS, R.(coord.). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009. 976p. 52 ilust.

REAU, L. *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal. 2007. 526p.

_____. *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografía de La Biblia, Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal. 2008. 782p.

- _____. *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F.* Barcelona, Ediciones del Serbal. 1997. 590p.
- _____. *Iconografia del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. de la G a la O.* Barcelona, Ediciones del Serbal. 1997. 477p.
- _____. *Iconografia del Arte Cristiano. Introducción General.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008. 590p.
- RIEGL, A. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik.* Berlin: G. Siemens, 1893. 374p.
- ROMAG, D. *História dos Franciscanos no Brasil: 1500 – 1659*, Tip. João Haupt & Cia, 1940. 102p.
- RÖWER B. (frei). O. F. M. *Páginas da história franciscana do Brasil.* Petrópolis: Vozes, 1941. 543p.
- RÖWER, B. (frei). *O convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro – Sua história, memórias e tradições.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 341p.
- RYKWERT, J. *La casa de Adán em el Paraíso.* Barcelona: Gustavo Gili, 1974. 252p.
- SACROSANTO Y ECUMÉNICO CONCILIO DE TRENTO, EL: agrégase el texto latino corregido segun la edicion auténtica de Roma, publicada en 1564. Editora impr. y libr. de Antonio Sierra, 1848.
- SAGREDO D. *Medidas del Romano*, Toledo, 1526. 40p.
- SALTEIRO, I. “Retábulo” Em: *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. de Paulo Pereira, Lisboa: Editorial Presença, 1989. 544p.
- SANGENIS, Luiz Fernando Conde. *Franciscanos na Educação Brasileira.* Em: STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria Helena Câmara. *Histórias e Memórias da Educação no Brasil – Vol. I – Séculos XVI-XVIII.* Petrópolis: Editora Vozes, 2004. 216p.
- SANTOS, A. M. dos: *Auge e decadência econômica do Recôncavo da Guanabara: o caso de Itaboraí.* Em: GRAHAM, R. (org.) *Ensaio sobre a política e a economia da província fluminense no século XIX.* Niterói/Rio de Janeiro. UFF/Arquivo Nacional. 1974. 287p.
- SANTOS, P. F. *O barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil.* Rio de Janeiro. Kosmos. 1951. 250p.

- SANTOS, R. dos. *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito. Vol.I.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. 196?-1970. 385p.
- SCHMITT, J. *O Corpo das Imagens. Ensaios Sobre a Cultura Visual na Idade Média.* Bauru: EDUSC, 2007. 396p.
- SCHUBERT. G. (Monsenhor). *Arte para a fé. Igrejas e capelas depois do Concílio Vaticano II.* Petrópolis: Ed. Vozes, 1979. 194p.
- SCHÜLER A. *Dicionário Enciclopédico de Teologia.* São Leopoldo: ULBRA, 2002. 516p.
- SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y barroco.* Madrid: Alianza Editorial, 1989. 443p.
- SIGAUD, J. F. X. *Du climat et maladies du Brésil ou statistique médicale de cet empire.* Paris: Chez Frontin, Masson et C. Libraires, 1844. 597p.
- SILVA, J. H. P. *Estudos sobre o maneirismo.* Lisboa: Ed. Estampa. 1983. 272p.
- SILVA, L. O. *Terras devolutas e latifúndio. Efeitos da lei de 1850.* Campinas: Edunicamp, 1996. 385p.
- SMITH, R. C. *A talha em Portugal.* Lisboa: Livros Horizonte, 1962. 198p.
- SNODIN, M., HOWARD, M., *Ornament – a Social History Since 1450.* Londres, Yale University Press. 1996. 232p.
- SPOTO, D. *Francisco de Assis, o Santo relutante.* Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003. 382p.
- SUMMERSON, J. *A linguagem clássica da arquitetura.* São Paulo: Martins Fontes, 1994. 148p.
- TAYLOR, R. E. *No Royal Road: Luca Pacioli and his times.* New York, Arno Press, 1980. (Reimpressão de Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1942). 445p.
- TELES, J. de C. *A Paixão de Cristo na devoção popular lisboeta.* Lisboa: Rei dos Livros, 1999. 160p.
- TRILLING, J. *The Language of Ornament.* Londres: Thames & Hudson, 2001. 224p.
- TUAN, Y. *Espaço e lugar.* São Paulo, DIFEL, 1983. 235p.

VAINFAS, R. *Dicionário do Brasil colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. 600p.

VALDECEBRO, A. F. de, RABELLO, M. C. e COSTA, V. J. da, *O Porque de Todas as Cousas ou Endelechia da Filosofia, Natural, e Moral, Problemas de Aristoteles e Filosofia*. Lisboa: Typ. Rollandiana, 1818. 169p.

VALDÉS, A. A. *Que sabemos da Bíblia?* - III. Apelação: Paulus, 1998. 138p.

VASCONCELLOS, S. *A Arquitetura Colonial Mineira*. Em: Barroco: Teoria e Análise. (org.) Affonso Ávila São Paulo: Ed. Perspectiva. 1997. 556p.

VIDE, S. M. (Dom). *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Feitas, e Ordenadas Pelo Illustríssimo e Reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide 5º Arcebispo do dito Arcebispado e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e Aceitas em O Synodo Diocesano, Que O dito Senhor Celebrou em 12 de Junho do Anno de 1707. S. Paulo. 1853. Livro I. 566p.

VILELA, J. S. *Francisco de Holanda - Vida, Pensamento e Obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Ciência. 1982. 137p.

WALSH, R. *Notices of Brazil in 1828 and 1829*, Vol. 2. London: Frederick Westley and A. H. Davis. Stationer's Hall Court 1830. 541p

WIND, E. *A Eloquência dos símbolos*. São Paulo. Edusp. 1997. 272p.

WITTKOWER, R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Academy Ed., 1998. 160p.

ZARUR, D. C. *Uma velha e nova história da Santa Casa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Itambé 1979. 121p.

PERIÓDICOS, REVISTAS CIENTÍFICAS E INSTITUCIONAIS

ALBUQUERQUE, M. *Uma grande jóia: São Miguel Cavaleiro de Cristo. Ideologia e Arte*. Oceanos Nº21: Mulheres no mar salgado. 1995. pp. 112 – 117

AMADO, J. *Região, sertão, nação* Em: Revista Estudos Históricos Vol.8, Nº 15, CPDOC/FGV. Rio de Janeiro. 1995.

Anais do Primeiro Congresso de História Nacional, Revista do IHGB, Rio de Janeiro, número especial, 5 volumes. Vol. V. 1914.

AZEVEDO, M. João Caetano dos Santos – Biographia. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil - Tomo XXXIII. Parte Segunda. Livraria Garnier. Rio de Janeiro

1870.

CADERNO ITADADOS. Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação. Itaboraí: Prefeitura Municipal, 2006.

CHAZELLE, C.M. *Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles*. *Word and Image*, Vol.6, n.2, 1990.

CHRISTIAN, William A. — *De los Santos a Maria* Em: Temas de Anthropologia Española. Madrid: Ed. Akal, 1976.

COELHO DIAS, G. J. A., *Liturgia e Arte: Diálogo Exigente e Constante entre os Beneditinos*. Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património. Série I Vol. 2. Porto: Universidade do Porto. 2003.

COSTA, L. *A Arquitetura dos jesuítas no Brasil* Em: R.P.H.A.N. n.V. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941.

DUPRAT, R.(org.) *A Cultura do Barro na Região de Itaboraí*. Rio de Janeiro: SEEC/Inepac, 1978.

EICHLER, D. *A Imagem: Seu caminho providencial até Porto das Caixas*. Em; Anuário do Santuário de Jesus Crucificado. Ano 10. Porto das Caixas. 1978.

FAZENDA J. V. *A Procissão dos Passos* Em: RIHGB Vol.86 1919.

FAZENDA J. V. *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*. Em: RIHGB. Vol.140 Tomo 86. 1921.

FERREIRA-ALVES, N. M. *O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII*. Em: Revista Ciências e Técnicas do Património. I Série, Vol. III. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2004.

FREIRE, L. A. R. - *Vitoriano dos Anjos Figueiroa, O Altar-mor da Sé de Campinas e a tradição retabílica baiana*. Em: Varia História – Ed. 40 - UFMG – 2008.

FORTE, J. M. M. *Vilas Fluminenses Desaparecidas - Santo Antônio de Sá*. Imprensa Municipal de Itaboraí. 1984.

FUNDREM. *Inventário dos Bens Culturais do Município de Itaboraí*. Rio de Janeiro. 1982. Ilustrações e mapas.

GÓES, H. de A. *Relatório Apresentado pelo Engenheiro Chefe da Comissão de Saneamento da Baixada Fluminense*. RJ: Ministério de Viação e Obras, 1934

GOMES, P. V. O Regresso à Ordem (e às Ordens) – Aspectos da Cultura Arquitetônica em Portugal na Época do Padre Inácio da Piedade Vasconcelos (1676-1747). Em: Revista Barroco. Belo Horizonte, nº 15. 1990-2.

GUZZO, A. M. O convento de São Boaventura de Macacu na arquitetura franciscana brasileira. Rio de Janeiro: Cadernos Proarq 11. FAU/UFRJ. 2007.

HAUTECOEUR, L. *Les proportions mathématiques et l'architecture*, La Gazette des Beaux-Arts XVIII, 1937.

LACOMBE, A. J. *Ordens religiosas, irmandades e confrarias*. Em: RIHGB Vol.288 1970.

LAMEGO, A. R. *Os engenhos de açúcar nos Recôncavos do Rio de Janeiro em fins do século XVIII*. Brasil Açucareiro. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool, 1942.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, “L’image Ornementale et la Litterature Artistique Importées du XV au XVIII Siècle: Un Patrimoine Méconnu des Bibliothèques et Musées Portugais” Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 2ª série, n.º 1, Porto, 1983.

MELLO E SOUZA, M. B. Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Santa’Anna. Em: Topoi. Rio de Janeiro. 2002.

MENDONÇA, S. *Cousas do meu tempo*. Revista do Livro. Rio de Janeiro: MEC/INL, vol. 20, dezembro de 1960.

MOYA, S. de. Relação dos Bispos brasileiros de 1551 a 1952 em: Revista Genealógica Latina. nº. 4, Rio de Janeiro: Instituto Genealógico Brasileiro. 1952.

PEDROSA, M. *Artes Visuais – Ainda sobre Arte Sacra*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1957.

PEREIRA da COSTA, F. A. *Bellas Artes em Pernambuco*. Apud BARBOSA A. da C. Aspecto da Arte Brasileira Colonial. Em: RIHGB Vol.61. 1898.

PIO XI. *Discurso na inauguração da nova Pinacoteca Vaticana*. Roma, 27 outubro 1932. Em: Revista Eclesiástica Brasileira. Petrópolis: Vozes, 8(3). 1948.

PIO XII. *Discurso aos participantes na VI exposição quadrienal de arte romana*. 8 junho 1952. Em: Revista Eclesiástica Brasileira. Petrópolis: Ed. Vozes, 1952.

Processo de tombamento do Inepac: E-18/001.047/99.

Processo de tombamento no Inepac: E-03/34.288/78.

Revista Universal Lisbonense. Sebastião José Ribeiro de Sá. T.VII anno de 1847-1848. Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunaes, 1848.

REGISTRO DO COMPROMISSO DA IRMANDADE DA GLORIOSA VIRGEM E MÁRTIR SANTA CECÍLIA sita na Igreja de N. S. do Parto da Cidade do Rio de Janeiro de que é Protetor o Ill^{mo}. S^{or}. Vice Rei do Estado. Rio de Janeiro, 1787. Arquivo Nacional. Registro Geral de Ordens Regias. código 64, vol. 20. Secretaria de Estado do Brasil. Registro Geral de Ordens Regias. Código do fundo: 86. Folha (s): documento: 46v a 63v.

RETIS, Grupo. Diagnóstico Sócio-Econômico da Bacia do Caceribu-RJ - Projeto FEEMA/IBG, 1998.

SANTOS, B. C. C. *As Capelas de Minas no século XVIII*. Acervo: Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2. 2003.

SANTOS, N. *Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro - Autos de execução de 1759-1761*- Em: R.P.H.A.N. n.VI. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942.

SILVA, A. (frei). O Altar. Em: Revista Mundo e Missão. São Paulo: Editora Mundo e Missão. Setembro. 2004. Pág. 31.

SILVEIRA, I. OFM (frei). *O Santo Antônio do Povo*. Em Revista Eclesiástica Brasileira. Vol. 55. Petrópolis: Ed. Vozes. 1995.

VAINFAZ, R. *Santo Antônio na América Portuguesa: religiosidade e política*. Em: Revista USP. São Paulo, n.57.2003.

ARTIGOS CIENTÍFICOS EM ANAIS E OUTRAS COLETANEAS

BRANDÃO, A. *Santana Mestra e seu trono em miniatura*. Em: Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA. 2010.

CASTAGNA, P. *A música para a Procissão dos Passos da Quaresma na América Portuguesa*. VII ENCUESTRO SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA / VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA RENACENTISTA Y BARROCA AMERICANA “MISIONES DE CHIQUITOS”, Santa Cruz de la Sierra, 22-23 abr. 2008. Actas. Santa Cruz de La Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2008.

CYMBALISTA, R. *Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa, séculos XVI e XVII*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. Vol.18. n.1. 2010.

PEREIRA, M. C. C. L. *Identidades Cambiantes: Transformações Iconográficas na Imaginária Sacra*. Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-americano. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

TESES E DISSERTAÇÕES

FERREIRA-ALVES, N. M. *A arte da talha no Porto na época barroca: Artistas e clientela. Materiais e Técnicas*. Vol.1. Texto. Porto: Tese de Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 1986.

O'DWYER E. C. Laranja e lavoura branca, um estudo das unidades de produção camponesa da Baixada Fluminense, dissertação de Mestrado apresentada ao PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1977.

RABELO, N. R. M. *A originalidade da obra de Mestre Ignácio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII*. Rio de Janeiro Dissertação de Mestrado Nancy Regina Mathias Rabelo, UFRJ, EBA, 2001.

ROSENDAHL, Z. *Porto das Caixas: Espaço Sagrado da Baixada Fluminense*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Geografia. São Paulo: USP, 1994.

SANTOS, R. B. *Martelo dos Hereges, Militarização e politização de Santo Antonio no Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós Graduação em História da universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF, 2006.

REFERÊNCIAS ON LINE

CAMPOS, A. A. *São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna*. Memorandum, 7. 2004. Pág. 102-127. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm> . Arquivo consultado em 16/01/2012.

Catecismo da Igreja Católica em:

http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html

COMBLIN, J. Vaticano II, 50 anni dopo. Adista documenti, n.68 del 24 settembre 2011. Disponível em: <<http://www.adistaonline.it/index.php?op=articolo&id=50746>> arquivo consultado em 06/01/2012.

Comperj; Potencial de Desenvolvimento Produtivo, disponível em <www.firjan.org.br> Consultado em: 14/02/2011.

Concílio Vaticano II. Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium* Sobre a Sagrada Liturgia. Disponível em:

<http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html> Arquivo consultado em 16/01/2010.

GOMES, P. de T. Fontes Primárias da História da Educação no Brasil: A Primeira Edição de “As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia - 1707.” Revista HISTEDBR *On-line*, n.30. Campinas: 2008, Pág.313-321. Arquivo disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/30/doc01_30.pdf> consultado em 28/08/2011.

http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/elezione/stemma-benedict-xvi_po.html, consultado em 19/05/2011.

KÜHL, B. M. Cesare Brandi e a teoria da restauração. Revista Pós N. 21. São Paulo: USP, 2007. Pág. 199. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php>> Arquivo consultado em 16/02/2012.

PIO XII. *Mediator Dei. Encíclica sobre a sagrada liturgia*. Roma, 20 novembro 1947. Disponível em <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei_po.html> Arquivo consultado em 31/05/2010.

RABELO, N. R. M. *Santos de Vestir da Procissão das Cinzas do Rio de Janeiro - fisionomias da fé*. A Revista Eletrônica de 19&20, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/obras/imagens_nancy.htm>. Arquivo consultado em 17/09/2010.

SECRETARIA DE ESTADO, EAD Carta circular aos Ordinários da Itália, 1 de Setembro de 1924. Disponível em: <http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_po.html> Arquivo consultado em 31/05/2010.

<<http://www.agencia.cnptia.embrapa.br>> consultado em: 28/08/2011.

<<http://www.inmetro.gov.br/inmetro/historico.asp>> Arquivo consultado em 26/05/2011.

<http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/audiences/2010/documents/hf_ben-xvi_aud_20100707_it.html> Arquivo consultado em 17/02/2012.