

IMAGINÁRIA RETABULAR COLONIAL EM SÃO PAULO

Estudos Iconográficos

MARIA JOSÉ SPITERI TAVOLARO PASSOS

Universidade Estadual Paulista
"Julio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

MARIA JOSÉ SPITERI TAVOLARO PASSOS

IMAGINÁRIA RETABULAR COLONIAL EM SÃO PAULO

Estudos Iconográficos

SÃO PAULO
2015


I.N.R.I.

MARIA JOSÉ SPITERI TAVOLARO PASSOS

IMAGINÁRIA RETABULAR COLONIAL EM SÃO PAULO

Estudos Iconográficos

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista,
como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.
Área de Concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli

SÃO PAULO
2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP

P289i	Passos, Maria José Spiteri Tavolaro, 1968- Imaginária retabular colonial em São Paulo : estudos iconográficos / Maria José Spiteri Tavolaro Passos. - São Paulo, 2015. 494 p. Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 1. Arte sacra. 2. Escultura. 3. São Paulo – História – Período colonial, 1500-1822. I.Tirapeli, Percival. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título CDD 704.9482

MARIA JOSÉ SPITERI TAVOLARO PASSOS

IMAGINÁRIA RETABULAR COLONIAL EM SÃO PAULO:
Estudos Iconográficos

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Artes Visuais.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Percival Tirapeli (Orientador)
Instituição: IA/UNESP
Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. Alcindo Moreira Filho
Instituição: IA/UNESP
Julgamento _____
Assinatura _____

Profa. Dra. Cleide Biancardi
Instituição: FAAC/UNESP
Julgamento _____
Assinatura _____

Profa. Dra. Maria Ângela Vilhena Furquim de Almeida
Instituição: PUC-SP
Julgamento _____
Assinatura _____

Profa. Dra. Renata Maria Martins
Instituição: IFCH/UNICAMP
Julgamento _____
Assinatura _____

São Paulo, 31 de agosto de 2015.


ECCE
SIGNUM
SALUTIS

Aos meus pais,
Benício Tavolaro Passos, que me apresentou ao universo
da imaginária devocional e da iconografia religiosa e
Delphina Spiteri Passos, que por meio da figura de Santana,
exemplificou a riqueza envolvida nos processos educacionais.



Deus sabe que o homem ama o que admira e que só admira a verdade vestida, não a verdade nua, que é amarga. Por outras palavras, o amor das imagens é a causa eficiente e instrumental das representações agudas produzidas pelos homens.

Hansen, 2009, p. 138-139.

Sumário

Agradecimentos 12
Uma breve passagem pelos antecedentes 15
Resumo 17
Abstract 19
Lista de figuras 21
Introdução 39

1. A Imagem Religiosa 51

1.1 A Imagem religiosa e seu uso na tradição cristã: dos primeiros tempos à Contrarreforma 51
1.1.1 A imagem sacra e as determinações tridentinas 65
1.1.2 As representações iconográficas católicas no período pós-tridentino 70
1.2 A presença das imagens e o espaço sagrado no mundo português 73
1.3 As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia e sua influência na imaginária religiosa 77

2. A Imaginária Religiosa em São Paulo 85

2.1 Princípios teológicos no universo luso-brasileiro 85
2.2 A implantação de modelos na imaginária em São Paulo: contexto político e religioso 91
2.2.1 As ordens religiosas e a imaginária devocional em São Paulo nos séculos XVI e XVII 95

2.2.2 A imaginária religiosa no século XVIII 97
2.2.3 No século XX, novos destinos das imagens coloniais 108

3. Remanescentes da Imaginária Colonial de Uso Coletivo em Igrejas Paulistas 113

4. Análise dos Exemplares: Reflexos de uma São Paulo colonial em suas imagens devocionais 123

4.1 As técnicas escultóricas tradicionais 123
4.2 Os santos na sociedade colonial 127
4.2.1 Os santos e as ordens religiosas 131
4.2.1.1 Companhia de Jesus 131
4.2.1.2 Ordem Franciscana 138
4.2.1.3 Ordem Beneditina 180
4.2.1.4 Ordem Carmelita 187
4.2.1.5 Outros religiosos 194
4.2.2 Mártires, Apóstolos e outros santos 209
4.2.3 As imagens da Virgem Maria e da Sagrada Família 231
4.2.3.1 A Virgem Maria 231
4.2.3.1.1 As Virgens da Pureza: antes do Nascimento de Cristo 241
4.2.3.1.2 A Virgem com o Menino: Majestade e Ternura 266
4.2.3.1.3 As Virgens dolorosas 308
4.2.3.1.4 As Virgens protetoras 327
4.2.3.1.5 A Nossa Senhora em glória: Morte e Assunção 360
4.2.3.2 A Sagrada Família e a Sagrada Parentela 372
4.2.3.3 A figura de Maria, a Sagrada Família e o contexto colonial brasileiro 398
4.3 Deus Pai, Filho e Espírito Santo 406
4.3.1 A maturidade de Cristo 411
4.3.2 Conjuntos de representações dos Passos da Paixão 438
4.3.3 As representações de Cristo no contexto colonial brasileiro . . 469

Considerações Finais 475
Bibliografia Consultada 481

Agradecimentos

Este é o resultado de um longo percurso de trabalho, mas nada teria sido possível sem contar com a colaboração de algumas pessoas e instituições que merecem ser aqui mencionadas e às quais só tenho a agradecer:

A Mozart Alberto Bonazzi da Costa, meu companheiro, que esteve comigo em tantos momentos de estudo e de levantamentos fotográficos, compartilhando seus conhecimentos a respeito do universo da talha e sempre me apoiando na concretização deste sonho.

A Percival Tirapeli, querido mestre e orientador, que me apresentou o Barroco, e que abraçou esta pesquisa, sempre incentivando o estudo e a preservação da arte do período colonial.

Aos professores que participaram da Banca do Exame Geral de Qualificação:

Maria Angela Vilhena, que trouxe criteriosas e significativas indicações teóricas para um aprofundamento deste estudo e Alcindo Moreira Filho que, acompanhando toda a minha trajetória acadêmica, contribuiu com importantes sugestões para a configuração final deste trabalho.

Aos professores Luciano Migliaccio (FAUUSP), Mario Bolognesi (IA/UNESP) e Sergio Romagnolo (IA/UNESP) que em suas aulas apresentaram sugestões que influenciariam posteriormente o desenvolvimento desta tese.

Aos professores Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (URFJ), Maria Regina Emery Quites (UFMG), Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho (UFMG), pesquisadoras da imaginária no Brasil e aos professores Gabriela Braccio (Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires), Natália Marinho Ferreira-Alves (Faculdade de Belas Artes da

Universidade do Porto) e Martin M. Morales (Universidade Gregoriana, Roma), estudiosos da arte sacra, os meus sinceros agradecimentos.

Aos professores Norberto Stori (IA/UNESP), com suas preciosas indicações a respeito da disciplina necessária ao pesquisador e Loris Graldi Rampazzo (IA/UNESP), amiga e conselheira em muitas idas e vindas acadêmicas.

A Dra. Andrea Torres e Dra. Adelia S. A. Sadetsky em sua reconfortante presença.

A Leopoldo Tauffenbach, Cristiana Cavaterra, Maria Lúcia Fioravante, Myriam Salomão, Rafael Schunk, Danielle dos Santos Pereira e aos amigos do grupo de pesquisa Barroco Memória Viva, por compartilharem comigo alguns resultados de seus levantamentos.

Às contribuições técnicas dos restauradores Júlio Eduardo Corrêa Dias de Moraes, Marcia Rizzo e Cristiana Cavaterra.

Fotografar as esculturas em seus retábulos e em tantas localidades não é tarefa fácil, por isso agradeço a todos os que gentilmente cederam imagens, colaborando para documentar o acervo aqui registrado: Leila Tavolaro Passos, Mateus Rosada, Mozart Bonazzi, Myriam Salomão, Natalie Roth, Nelson de Oliveira, Percival Tirapeli, Rafael Schunk, Viviane Comunale.

Mesmo depois de fotografadas, nem sempre as imagens ficavam visíveis, e por isso segue um agradecimento especial ao sempre querido amigo Alfonso Ballestero, pelo tratamento de muitas das fotografias apresentadas neste volume.

A Ricardo Assis e à Negrito Produção Editorial, que aceitaram participar da aventura de realizar um projeto gráfico para este volume.

A Chistiane Ritchie, pela versão do resumo em língua inglesa.

A Antenor de Oliveira Junior (o "Júnior") e Angelo Pires, que estiveram comigo aparando algumas das últimas arestas antes da finalização dos originais.

A Sra. Vilma Sato, por sua valorosa contribuição nos levantamentos acerca da fraternidade franciscana de São Paulo.

Às irmãs carmelitas do Mosteiro de Santa Teresa, em São Paulo.

A Laura Carneiro Tirapeli e Sebastiana Freschi que sempre me apoiaram em minha trajetória acadêmica e, com sua prática profissional colaboraram com preciosas sugestões para a organização deste volume.

A todos os funcionários do Instituto de Artes da Unesp, em especial à equipe técnica da Pós Graduação nas figuras de Angela Lunardi, Fábio Akio Maeda e Neusa de Souza Padeiro, bem como à toda a equipe da biblioteca (BIA), e, particularmente à diretora, Sebastiana Freschi e Lúcia Parra.

A todos os arquivos, bibliotecas e museus que, abrindo seus acervos, contribuíram para os levantamentos realizados:

– Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo
– Arquivo da Cúria Diocesana de Jundiaí
– IPHAN – 9ª. SR, em especial ao setor de arquivística
– Centro de Memória de Jundiaí
– Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de São Paulo
– Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo
– Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes
– Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP
– Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica
– Biblioteca Central Prof. Gilberto Padovese, Universidade Cruzeiro do Sul
– Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP
– Museu de Arte Sacra de São Paulo
– Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, de Taubaté
– Museu das Igrejas do Carmo, de Mogi das Cruzes
– Museu da Capela de São Miguel Arcanjo, de São Miguel Paulista, São Paulo
– Museu de Arte Sacra de São Sebastião
– Museu de Arte Sacra de Santos

A todas as igrejas mencionadas nesta pesquisa e que gentilmente permitiram que fizéssemos os registros fotográficos.

Aos amigos Claudemir Nunes Ferreira que acompanhou o início deste projeto, a Rodrigo Queiroz e, em especial, Rosângela Brandão e Fabio Vinicius Rocha Oliveira que me deram um apoio carinhoso durante a última fase deste trabalho.

A todos os meus alunos e ex-alunos, que muito me apoiaram, enviando palavras de incentivo nesta jornada de pesquisa.

E como não agradecer às sempre queridas Liz e Minerva, que se alternaram, me fazendo companhia, durante todo o período de redação, bem como Lupa e Sibylla, sempre me alertando a respeito da importância dos revigorantes "momentos de lazer".

Enfim, agradeço a todos que de algum modo colaboraram para que este volume saísse do plano das ideias, concretizando-se sob a forma que hoje vemos.

Uma Breve Passagem pelos Antecedentes

Antes de ingressar no intrincado universo do discurso científico de que se reveste uma tese de doutorado, me permiti realizar algumas breves considerações a respeito de uma questão que pode ter intrigado meus professores logo que entrei na universidade: o que levaria uma jovem, já nos primeiros semestres da graduação, a se interessar pelo universo da arte religiosa, especialmente o da imaginária? Para muitas pessoas, talvez apenas as questões estéticas, mas neste caso os antecedentes tiveram uma certa importância.

Meu contato com o universo da iconografia religiosa, sobretudo católica antecede em muito o meu envolvimento com os estudos acadêmicos.

Filha de um irmão terceiro franciscano (um dos mais antigos de São Paulo) e de uma filha de Maria, convivi desde a infância com a iconografia cristã. Meus avós paternos, a quem não conheci pessoalmente, eram extremamente religiosos: meu avô, pertencia à irmandade do Santíssimo Sacramento e minha avó, uma das fundadoras da Santa Casa de Misericórdia de São Sebastião (litoral norte do Estado), que também era irmã terceira franciscana, havia sido por anos a zeladora da imagem de Nossa Senhora das Dores pertencente à Igreja Matriz daquela cidade. Entre os integrantes de sua árvore genealógica ainda que distante, esteve um papa, Leão XIII, OFS (nascido Vincenzo Gioacchino Raffaele Luigi Pecci Prosperi Buzzi, 1810-1903). Histórias estas, que povoaram o meu ambiente familiar.

Anualmente, por ocasião das férias de janeiro, íamos a São Sebastião para acompanhar os festejos do padroeiro, que culminavam com a procissão, com direito à bandinha, cânticos, terço e o tradicional andor forrado de veludo vermelho e flores vermelhas e brancas sobre o qual se expunha a secular imagem de madeira, andor este que meu pai e meus tios faziam questão de carregar quando o cortejo passava em frente à casa em que moraram durante toda a infância e adolescência.

Isso sem contar as inúmeras vezes em que fui à igreja com meus pais que faziam questão de me conduzir a cada uma das imagens expostas para que eu aprendesse a reconhecer todos os santos expostos, especialmente São José (cujo nome eu carrego até hoje) e Santana, "protetora dos professores" como enfatizava minha mãe, e a inadiável montagem do presépio na véspera de Natal, um ritual que meu pai nunca deixou de cumprir, enquanto esteve conosco.

O tempo passou e em 1988, ano de meu ingresso no curso de Educação Artística no antigo Instituto de Artes do Planalto, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (hoje, IA/Unesp), participei da primeira viagem oficial dos alunos do IA a Minas Gerais: o início do projeto *Barroco Memória Viva*[1], ali começaria esta pesquisa. Ali começava o processo de ressignificação de todo um repertório com o qual eu convivera desde muito cedo. O Prof. Tirapeli, que hoje orienta este trabalho, me apresentou um novo modo de olhar aqueles ambientes que até então envolviam duas únicas dimensões: a tradição e a fé. Foi nesse contato que notei o quanto de arte havia nesses espaços e o quão envolvida eu estava com tal temática.

Embora no mestrado não tenha trabalhado com arte sacra, nunca abandonei o tema, sempre vinculada ao grupo de estudos *Barroco Memória Viva*, participando das pesquisas ligadas ao patrimônio sacro no Brasil e, mais especificamente em São Paulo, como foi o caso dos livros do meu orientador *As mais belas igrejas do Brasil*, *Arte Sacra Colonial - Barroco Memória Viva* e *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*, ou ainda de projetos educativos em exposições como "O Universo Mágico do Barroco Brasileiro" (Galeria de Arte do SESI, São Paulo, 1996), "Imagens do Barroco" que integrou a *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500* (Pavilhão da Bienal, São Paulo, 2000/ Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2000-2001).

A realização deste trabalho é portanto não apenas um estudo acadêmico, mas também um profundo exercício de reflexão a respeito das raízes do meu povo e um encontro com minha própria história.

Desse modo, deixo aqui um agradecimento especial a todos aqueles que me ensinaram a respeitar os objetos de culto, e aqueles que contribuíram para que ao construir o meu olhar crítico, pudesse respeitá-los, ressignificando-os como obras de arte.

1. Idealizado e implantando como extensão universitária em 1987, pelo Prof. Dr. Percival Tirapeli no IA/UNEP, o projeto *Barroco Memória Viva* vem nas últimas décadas levando semestralmente os alunos para o estudo de História da Arte Brasileira in loco, por meio do contato direto com originais sobretudo do período colonial em São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia, Rio Grande do Sul. A iniciativa conta atualmente com desdobramentos como o grupo de pesquisa Barroco Memória Viva: da arte colonial à arte contemporânea (IA/UNESP/CNPq) também liderado por este docente, juntamente com um acervo digital junto à base de dados da UNESP, onde são disponibilizadas milhares de imagens de exemplares representativos da arte e da arquitetura do Brasil e exterior e outros materiais de pesquisa e apoio didático relacionados ao tema.

Resumo

Diversas linguagens artísticas se desenvolveram no período colonial brasileiro e, entre elas, ainda se encontram preservados numerosos exemplares remanescentes da tradicional técnica da escultura aplicada à construção de imagens religiosas. Destinadas a espaços religiosos ou civis, a produção tridimensional de caráter escultórico abrangeu desde a elaboração de elementos ornamentais até a realização de figuras de santos (imagens sacras).

Imbuído dos rígidos princípios da Contrarreforma, o culto aos santos se tornou um poderoso instrumento evangelizador e catequético, sendo difundido a partir do século XVI, pela atividade das ordens religiosas no Brasil, que em muito favoreceram a popularização das imagens inicialmente importadas de Portugal e posteriormente, também produzidas na própria colônia. Essas imagens ocupariam os tronos nos nichos dos retábulos de altares das igrejas, capelas, oratórios domésticos e, nos dias de festa, sairiam às ruas em procissões. É importante destacar quão fundamental foi a contribuição das ordens terceiras e irmandades para a difusão e consolidação deste vasto trabalho, desenvolvido entre as comunidades locais.

A partir do século XIX, mudanças de ordem política, econômica e social, favoreceram a entrada de novos padrões estéticos vindos da Europa, fazendo com que muitas igrejas optassem por realizar reformas, chegando a substituir os exemplares executados em barro ou em madeira, por novas peças, agora executadas em série, conduzindo à perda de muitos dos antigos originais. No entanto, embora pouco estudado, um significativo número de obras executadas segundo as técnicas tradicionais, ainda permanece guardado em templos católicos do Estado de São Paulo, seja na capital, no interior, ou no litoral.

O presente trabalho, por meio do levantamento de uma representativa parte desse acervo, estuda a imaginária religiosa remanescente do período colonial, com ênfase para a produção erudita de uso retabular. A análise do repertório iconográfico desse conjunto conduz à verificação da presença de devoções que se tornaram populares nessas terras, o que ao lado de elementos técnicos e formais pode contribuir não apenas para o conhecimento a respeito da arte, mas de diversos aspectos da sociedade paulista durante o período colonial brasileiro.

Palavras-chave: Imaginária devocional. Arte sacra. Período colonial brasileiro

Abstract

Several artistic languages flourished during the Brazilian colonial period and, among them, numerous samples reminiscent from the traditional sculpting technique applied to the construction of religious images may still be found. Designed for religious or civil spaces, the tridimensional production of sculpture character ranges from the elaboration of ornamental elements to the making of figures of saints (sacred images).

Imbued by the rigid principles of the Counter-Reformation, the cult of saints became a powerful instrument of evangelization and catechesis, being disseminated after the 16th century by the activity of the religious orders in Brazil, which widely favored the popularization of the cult images, initially imported from Portugal and later produced in the very colony as well. These images would occupy the thrones in the niches of altarpieces in churches, chapels, household oratories and, on festivities, would gain the streets in processions. It is important to emphasize how fundamental the contribution of the third orders and brotherhoods were to disseminate and consolidate this vast work developed among local communities.

From the 19th century on, changes in Brazilian politics, economy and society favored the entrance of new esthetic standards coming from Europe. This fact lead many churches to opt for reforms, including the replacement of pieces in clay or wood for new ones executed in series, which resulted in the loss of several ancient originals. However, even though frequently disregarded by studies, a significant number of works executed according to the traditional techniques is still maintained in catholic temples across the state of São Paulo, both in the capital and the interior or the coast.

Through the inventory of a representative part of this collection, this work studied the religious imagery reminiscent of the colonial period,

with emphasis in the erudite production for altarpiece use. The analysis of the iconographic repertoire of the collection leads to the verification of the presence of devotions that became popular in these lands, which along with technical and formal elements could contribute not only to the understanding of art, but also of several aspects of the Paulista society during the Brazilian colonial period.

Key-words: Devotional imagery. Sacred art. Brazilian colonial period.

Lista de Figuras

Capítulo 1

Figura 1 – *Catacumba de Pricilla* – Roma
Figura 2 – *O Bom Pastor* – Catacumba de Pricilla – Roma
Figura 3 – Díptico Barberini. Marfim. Atelier Imperial de Constantinopla. Coleção: Museu do Louvre, Paris, França.
Figura 4 – *O sétimo concilio ecumênico* – Mosteiro de Ferapontov, Russia – Museum of Dionisy's
Figura 5 – Sétimo Concílio Ecumênico, Convento de Novodevich, Moscou, Rússia.
Figura 6 – Relevo. Santuário de Carlos Magno, Catedral de Aachen, Alemanha.
Figura 7 – Crucifixo do Arcebispo Gereão, c. 975-1000 d.C. Catedral de Colônia, Alemanha.
Figura 8 – Frontal de esmaltes – Santuário de San Miguel de Aralar – Navarra, ES
Figura 9 – Lorenzo Ghiberti, Portões do Paraiso, Batistério de São João, Florença, Itália.
Figura 10 – Donatello, São Jorge, Igreja de Or San Michele, Florença, Itália.
Figura 11 – *Iconoclasmo protestante na Holanda* – Gravura de Jan Luyken (?) – Atlas Von Stolk – Rotterdam – Holanda
Figura 12 – CONTARINI, Gasparo. *Concílium de Emendanda Ecclesia,* Colofão.
Figura 13 – Concílio de Trento, Congregação Geral – Museo del Palazzo del Buonconsiglio, Trento
Figura 14 – BORROMEO, Carlo. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, colofão.
Figura 15 – PALEOTTI, Gabrielle. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, colofão.
Figura 16a – *Relíquia* (São Pancrácio). Proveniente de Roma. Igreja de St. Nicolas, Wil, Suíça.
Figura 16 b – *São Valerio*. relíquia proveniente de Roma. Weyarn, Alemanha.
Figura 17 – Capela-mor da Igreja de Santa Maria de Negrelos, Portugal

Figura 18 – *Sé Velha de Coimbra*. Retábulo-mor com cena da Assunção da Virgem. Coimbra, Portugal
Figura 19 – Olivier de Gand e Jean d'Ypres. Sé Velha de Coimbra. Retábulo-mor com cena da Assunção da Virgem – detalhe. Coimbra, Portugal
Figuras 20 e 21 – Masaccio. *Santíssima Trindade*. Afresco. Igreja de Santa Maria Novella, Florença.
Figura 22 – Retábulo da Igreja de São Marcos. Coimbra, Portugal
Figuras 23 e 24 – Retábulo da Igreja de São Marcos. Coimbra, Portugal
Figura 25 – *Igreja de São Roque.* retábulo mor. Lisboa, Portugal.
Figura 26 – Retábulo, proveniente da Igreja de São Lourenço dos Índios. Niterói, Brasil .
Figura 27 – *Primeiras Constituições Synodais do Arcebispado da Bahia feitas e ordenadas pelo Ilmo. Rmo. D. Sebastião Monteiro da Vide 5º. Arcebispo da Bahia, do Conselho de S. Magestade* – colofão
Figura 28 – *Catedral de Salvador.* Retábulo-mor. Salvador, Bahia, Brasil – Foto: Dan (Twiga Swala)

Capítulo 2

Figuras 29 e 30 – Carlos Araujo. *Anunciação*. Do livro "Gênesis"
Figura 31 – Imagem de *Nossa Senhora da Boa Esperança*. Imagem em pedra policromada. Igreja da Sagrada Família, Belmonte, Portugal
Figura 32 – Retábulo de Nossa Senhora da Boa Esperança. Igreja da Sagrada Família, Belmonte, Portugal
Figura 33 – *Nossa Senhora das Maravilhas*. Portugal. Museu de Arte Sacra da Baia – Salvador
Figura 34 a – *São Paulo Apóstolo* – Acervo: Museu de Arte Sacra, Santos, SP
Figura 34 b – *Santa Catarina de Alexandria*. Proced.: Capela de Santa Catarina, em Santos. Acervo: Museu de Arte Sacra, Santos, SP
Figuras 35 e 36 – *São Joaquim e Santana*. Proced. Portugal. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Santos, SP.
Figuras 37 e 38 – *Livro de Actas 1727-1789*, p. 93. Despesas com a encomenda da charola e imagem de N. Sra. da Conceição. Acervo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP.
Figura 39 – Retábulo da Imaculada Conceição (Nossa Senhora Conceição). Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco (Venerável Ordem 3ª. de S. Francisco da Penitência). São Paulo, SP
Figura 40 – Imaculada Conceição (detalhe). Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco (Venerável Ordem 3ª. de S. Francisco da Penitência). São Paulo, SP.
Figura 41 – Retábulo da Catedral de Nossa Senhora do Desterro, Jundiaí , SP
Figura 42 – Retábulo-mor da Capela da PUC-SP. São Paulo, SP.

Capítulo 4

Figura 43 – *São Benedito* (detalhe). imagem de roca. Madeira. Proced.: Igreja de Araçariguama, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP
Figura 44 – Detalhe de policromia. *São Luis Bispo de Tolosa*, Igreja de São Benedito, Itu, SP.

Figura 45 – *São Paulo*. Proced.: Antiga Igreja do Páteo do Colégio, São Paulo, SP.
Figura 46 – Antônio Parreiras. *Fundação de São Paulo.* Acervo: Pinacoteca Municipal de São Paulo, São Paulo
Figura 47 – *Santo Inácio*. Proced.: Antigo Engenho Jesuítico de Cubatão, SP. Acervo: MAS-SP.
Figura 48 – *Santo Inácio*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Museu dos Jesuítas, Embu, SP
Figura 49 – *São Francisco Xavier*. Proced.: Antigo Engenho Jesuítico de Cubatão. Acervo: MAS-SP.
Figura 50 – *São Francisco Xavier*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Museu dos Jesuítas, Embu.
Figura 51 – *São Pio Papa.* Busto relicário. Acervo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de São Paulo, São Paulo, SP.
Figura 52 – *São Francisco das Chagas*. Museu da Capela de São Miguel, São Miguel Paulista, São Paulo, SP.
Figura 53 – *São Francisco das Chagas*. Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo, SP
Figura 54 – *São Francisco das Chagas*. Mosteiro da Luz, São Paulo, SP
Figura 55 – *São Francisco das Chagas*. Proc.: Antiga Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP.
Figuras 56, 57, 58 – *São Francisco das Chagas.* Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP.
Figura 59 – *São Francisco das Chagas*. retábulo do cruzeiro da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP.
Figura 60 – *São Francisco das Chagas*. Convento de Nossa Senhora do Amparo, São Sebastião, SP.
Figura 61 – *São Francisco*. Santuário do Bom Jesus dos Perdões, Bom Jesus dos Perdões, SP.
Figuras 62 e 63 – *São Francisco das Chagas com o Cristo Seráfico*. proced. Capela dos Aflitos, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP.
Figuras 64 e 65 – *Retábulo da Capela da Ordem Terceira Franciscana*, Santuário de Santo Antônio do Valongo, Santos, SP.
Figuras 66, 67, 68 – *São Francisco no Monte Alverne* (vista geral do grupo e detalhes). Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis, São Paulo, SP.
Figuras 69, 70 e 71 – *São Francisco no Monte Alverne* (vista geral do grupo e detalhes). Proced.: fundação franciscana de Itu. Igreja de São Benedito, Itu, SP.
Figura 72 – *Santo Antônio* (atribuído a João Gonçalo Fernandes). Igreja Matriz de São Vicente, São Vicente, SP.
Figura 73 – *Santo Antônio.* Matriz de São João Batista, Cananéia, SP.
Figura 74 – *Santo Antônio*. Igreja Matriz de Santo Antônio, Piracaia, SP.
Figura 75 – *Santo Antônio*. Igreja Matriz de São Sebastião, São Sebastião, SP.
Figura 76 – *Santo Antônio*. Capela do Sitio Santo Antônio, São Roque, SP.
Figura 77 – *Santo Antônio*. Acervo: Capela de São Gonçalo, Museu de Arte Sacra de São Sebastião, São Sebastião, SP.

Figura 78 – *Santo Antônio*. Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP.
Figura 79 – *Santo Antônio*. Igreja Matriz de Santo Antônio, Guaratinguetá, SP
Figura 80 – *Santo Antônio*. Mosteiro da Luz, São Paulo, SP.
Figura 81 – *Santo Antônio.* Museu das Igrejas do Carmo de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP.
Figuras 82 e 83 – *Santo Antônio de Categeró.* proc. Antigo Convento de Santa Clara, Taubaté. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP.
Figura 84 – *Santo Antônio de Categeró.* imagem de vestir, madeira policromada. Igreja de São Benedito, Itu, SP.
Figuras 85 e 86 – *Santo Antônio de Categeró.* imagem de vestir, madeira policromada. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis, São Paulo, SP.
Figura 87 – *São Benedito*. madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP.
Figura 88 – *São Benedito*. madeira policromada. Santuário do Bom Jesus, Bom Jesus dos Perdões, SP.
Figura 89 – *São Benedito*. madeira policromada. Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo, SP.
Figura 90 – *São Benedito* (detalhe). Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo, SP
Figura 91 – *São Benedito*. Madeira policromada. Igreja Matriz de São Sebastião, São Sebastião.
Figura 92 – *São Benedito*. Madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, Jundiaí, SP.
Figura 93 – *São Benedito*. imagem de vestir, madeira policromada. Basílica de São Benedito, Lorena, SP.
Figura 94 – *São Benedito.* madeira policromada e dourada. Proced.: Antiga Igreja de São Luis de Tolosa, São Luis de Paraitinga. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP.
Figura 95 – *São Benedito.* madeira policromada e dourada. Proced.: Antiga Igreja de São Luis de Tolosa, São Luis de Paraitinga. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP.
Figura 96 – *Santa Clara*. Madeira policromada. Convento de Santa Clara, Taubaté, SP.
Figura 97 – *Santa Clara*. Barro. Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP.
Figura 98 – *Santa Isabel de Portugal*. madeira policromada. Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo, SP.
Figura 99 – *Santa Isabel de Portugal*. Acervo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP.
Figuras 100 e 101 – *Santa Isabel de Portugal* (detalhe do relicário). Acervo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. São Paulo
Figuras 102 e 103 – *São Luis Bispo de Tolosa*. Proced.: Igreja de São Luís de Tolosa, Itu. Acervo: Igreja de São Benedito, Itu, SP.
Figura 104 – *Grupo da Procissão das Cinzas* (originalmente da fundação franciscana de Itu). São Luis Bispo de Tolosa. Proced.: antiga fundação franciscana de Itu. Acervo: Igreja de São Benedito, Itu, SP.
Figuras 105 – *São Francisco.* imagem de vestir. Igreja de São Benedito, Itu, SP

Figura 106 – *Santo Ivo.* imagem de vestir. Igreja de São Benedito, Itu, SP
Figura 107 – *Santa Isabel de Hungria*. imagem de vestir. Igreja de São Benedito, Itu, SP
Figura 108 – *São Luis, rei de França* e *Jesus Salvador.* imagens de vestir. Igreja de São Benedito, Itu, SP
Figura 109 – *São Francisco* e *São Domingos* imagens de vestir. Igreja de São Benedito, Itu, SP
Figura 110 – *Nossa Senhora.* imagem de vestir. Sacristia da Igreja de São Benedito, Itu, SP
Figura 111 – Retábulo da Divina Justiça (nave, lado do Evangelho). Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP.
Figura 112 – *Nossa Senhora* (detalhe). imagem de vestir pertencente ao grupo da Divina Justiça. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP.
Figura 113 – *São Domingos* (detalhe). imagem de vestir pertencente ao grupo da Divina Justiça. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP.
Figuras 114 e 115 – Frei Agostinho de Jesus. *São Bento* e *Santa Escolástica.* Abadia de Nossa Senhora da Assunção, Mosteiro de São Bento – São Paulo, SP
Figuras 116 e 117 – *São Bento* e *Santa Escolástica*. Capela de Nossa Senhora do Desterro. Santos, SP.
Figura 118 – *São Bento*. madeira policromada. Proced.: Matriz de Salto. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP.
Figura 119 – *São Bento*. Acervo: Museu de Arte Sacra de Santos, Santos, SP.
Figura 120 – Frei Agostinho de Jesus. *São Bernardo*. Acervo: Mosteiro de São Bento, São Paulo
Figura 121 – Frei Agostinho de Jesus. *Santo Amaro*. Acervo: Mosteiro de São Bento, São Paulo
Figura 122 – Frei Agostinho da Piedade. Santo Amaro. Proced. Mosteiro Beneditino, Santana de Parnaíba, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo
Figura 123 – *Santo Amaro*. Proced.: Fortaleza de Santo Amaro em Barra Grande. Acervo: Museu de Arte Sacra de Santos, Santos, SP.
Figuras 124 e 125 – *Santa Gertrudes de Helfta*. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP
Figura 126 – Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP
Figuras 127 e 128 – *Santo Elias* e *Santa Teresa d' Ávila*. Imagens de vestir. Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP
Figura 129 – Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Itu. Fotocópia a partir de registro fotográfico de Germano Graeser (original de 1937).
Figura 130 – Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP
Figura 131 – *Santo Elias*. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 132 – *Santo Eliseu*. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 133 – Retábulo mor da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Santos, Santos, SP

Figuras 134 e 135 – *Santa Teresa D 'Avila* e *São João da Cruz*. Imagens de vestir. Madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Santos, Santos, SP

Figura 136 – *São Domingos de Gusmão*. Proced.: Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté. Acervo: Museu de Arte Sacra "Dom Epaminondas", Taubaté, SP.

Figura 137 – *São Domingos de Gusmão*. Imagem de vestir. Acervo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP.

Figura 138 – *Santas Doutoras*. Proced. Capela dos Aflitos, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP

Figura 139 e 140 – *Santa Efigênia*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Atibaia, SP

Figura 141 – *Santo Elesbão*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Paulo, SP.

Figura 142 – *São Nicolau* (de Myra e de Bari). Proced.: Capela de Nossa Senhora das Mercês, São Luís do Paraitinga. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP.

Figura 143 – *Santa Rita de Cássia*. Igreja de Santa Rita, Itu, SP

Figura 144 – *Santa Rita de Cássia*. Igreja de Santa Rita, Guaratinguetá, SP

Figura 145 – *Santa Rita de Cássia*. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP

Figura 146 – *São Francisco de Paula*. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP.

Figura 147 – *São Vicente*. Igreja Matriz de São Vicente, São Vicente, SP.

Figura 148 – Detalhe da parte posterior da imagem de *São Vicente*. Igreja Matriz de São Vicente, São Vicente, SP.

Figura 149 – *São Vicente Ferrer*. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios

Figura 150 – *São Vicente Ferrer*. Proced.: Matriz de São Bernardo do Campo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP

Figura 151 – *Santa Bárbara*. Proced. Capela da Fazenda Piraí, Itu, SP. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP

Figura 152 – *Santa Bárbara*. Santuário de Bom Jesus dos Perdões, Bom Jesus dos Perdões, SP.

Figura 153 – *Santa Bárbara*. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP

Figura 154 – *Santa Bárbara*. Convento de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP

Figura 155 – *Santa Catarina de Alexandria*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP.

Figura 156 – *Santa Catarina de Alexandria*. Capela de São João Batista, Aldeia de Carapicuíba, SP

Figura 157 – *Santa Luzia*. Proced. Ordem Terceira do Carmo, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP

Figura 158 – *Santa Luzia*. Santuário de Bom Jesus dos Perdões, Bom Jesus dos Perdões, SP

Figura 159 – *Santa Luzia*. Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP .

Figura 160 – *Santa Luzia*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Bananal, SP

Figura 161 – *São Sebastião*. Igreja Matriz de São Sebastião, São Sebastião, SP

Figura 162 – *São João Batista*. Igreja Matriz de Queluz, SP

Figura 163 – *São João Batista*. Igreja de Nossa do Rosário, Iguape, SP.

Figura 164 – Retábulo mor com a imagem de São João Batista. Igreja Matriz de São João Batista, Atibaia, SP
Figuras 165, 166 e 167 – *São Pedro Papa*. Proced.: Ig. São Pedro dos Clérigos, São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 168 – *São João Evangelista*. Proced. Itu, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 169 – *São João Evangelista*. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP
Figura 170 – *São Paulo*. Proced. Portuguesa. Antiga Sé de São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 171 – *São Matias*. Proced. Capela da Fazenda São Matias (ou da Feiticeira), Ilhabela, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 172 – *São Miguel Arcanjo.* Museu da Capela de São Miguel Arcanjo, São Miguel Paulista, São Paulo
Figura 173 – *São Miguel Arcanjo*. Igreja Matriz de Santo Antônio, Guaratinguetá, SP
Figura 174 – *São Miguel Arcanjo*. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu
Figura 175 – *São Miguel Arcanjo*. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP
Figura 176 – *São Miguel.* Proced. Antiga Sé, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 177 – *São Jorge*. Proced. Antiga Sé de São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 178 – *São Roque*. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes
Figura 179 – Nicolau Chanterene. *Mosteiro dos Jerônimos*. Lisboa, Portugal
Figuras 180 e 181 – *Nossa Senhora de Guadalupe* (Basílica de Nossa Senhora de Guadalupe, Cidade do México) e *Nossa Senhora Aparecida*
Figura 182 – António de Oliveira Bernardes *Nossa Senhora da Conceição*. Acervo: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja.
Figura 183 – *Nossa Senhora da Conceição* (do Amparo). Igreja e Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP
Figura 184 – *Nossa Senhora da Conceição.* Proced.: Antiga Matriz de São Vicente. Acervo: Museu de Arte Sacra de Santos, Santos, SP
Figura 185 – *Nossa Senhora da Conceição* (Virgem de Anchieta). Igreja Matriz de Santana, Itanhaém, SP.
Figura 186 – Desenho da face posterior das imagens vicentinas: Nossa Senhora com o Menino, de Itanhaém, Nossa Senhora da Conceição, de São Vicente, Santo Antônio, de São Vicente
Figura 187 – *Nossa Senhora da Conceição*. Museu das Igrejas do Carmo de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP
Figura 188 – *Nossa Senhora Aparecida* (antes do atentado). Basílica Nacional de Aparecida, Aparecida, SP.
Figura 189 – *Nossa Senhora Aparecida*. Basílica Nacional de Aparecida, Aparecida, SP.
Figura 190 – *Nossa Senhora Aparecida*. configuração atual. Basílica Nacional de Aparecida, Aparecida, SP.

Figura 191 – *Nossa Senhora da Conceição*. Proc.: Capela de São Miguel Arcanjo. Acervo: Museu de Arte Sacra São Miguel Paulista, São Paulo, SP.
Figura 192 – Estado da imagem de *Nossa Senhora da Conc*eição em 2012. madeira e tecido encolado. proc. Capela de São Miguel Arcanjo. Museu de Arte Sacra São Miguel Paulista, São Paulo
Figura 193 – *Nossa Senhora da Conceição*. Abadia do Mosteiro de São Bento, São Paulo, SP
Figuras 194 e 195 – *Nossa Senhora da Conceição*. Igreja Matriz de São Sebastião, São Sebastião, SP.
Figura 196 – *Nossa Senhora da Conceição*. Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo, SP
Figura 197 – *Nossa Senhora da Conceição*. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Guarulhos, SP
Figura 198 – *Nossa Senhora da Conceição* (det.) Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Guarulhos, SP
Figura 199 – *Nossa Senhora da Conceição*. Mosteiro da Luz, São Paulo, SP
Figuras 200 e 201 – *Nossa Senhora da Conceição*. Igreja Matriz da Imaculada Conceição, Jacareí, SP
Figura 202 e 203 – *Nossa Senhora da Conceição*. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, São Paulo, SP
Figura 204 – *Nossa Senhora da Conceição*. Acervo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco, São Paulo, SP
Figura 205 – *Nossa Senhora da Conceição*. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Cunha, SP
Figuras 206 e 207 – Detalhes das imagens de Nossa Senhora da Conceição da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em São Paulo e da Matriz de Cunha
Figura 208 – *Nossa Senhora da Conceição.* Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP
Figura 209 – *Nossa Senhora da Boa Esperança*. Igreja da Sagrada Família, Belmonte, Portugal
Figura 210 – *La Diège* (Mãe de Deus). Saint-Martin de Jouy-en-Josas, França
Figura 211 – *Santana Mestra*. Proced. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 212 – *Nossa Senhora de Montesserrate*. Barro cozido. Santos, SP
Figura 213 – Frei Agostinho da Piedade. *Nossa Senhora de Montserrate*. barro ressequido. Mosteiro de São Bento, São Paulo, SP
Figura 214 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de Cotia, SP
Figura 215 – *Nossa Senhora de Montserrat*. Igreja Matriz de Cotia, SP
Figura 216 – *Nossa Senhora de Montserrat*. Mosteiro de Montserrat, Espanha
Figura 217 – *Nossa Senhora de Montserrat*. Madeira. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figura 218 – *Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes*. Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes, Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco
Figura 219 – Frei Agostinho de Jesus. *Nossa Senhora dos Prazeres*. Proced.: Antiga Matriz de Santana de Parnaíba. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP

Figuras 220 e 221 – *Nossa Senhora dos Prazeres*. (antes do restauro). Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres, Itapecerica da Serra, SP
Figura 222 – *Nossa Senhora dos Prazeres.* (após o restauro). Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres, Itapecerica da Serra
Figura 223 – *Nossa Senhora dos Prazeres*. Museu de Arte Sacra de da Capela de São Miguel Arcanjo, São Paulo
Figura 224 – *Nossa Senhora dos Prazeres*. Proced.: Sorocaba. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 225 – *Nossa Senhora dos Prazeres*. Museu das Igrejas do Carmo. Mogi das Cruzes, SP
Figuras 226 e 227 – *Nossa Senhora do Amparo com o Menino Jesus*. Padroeira da Igreja e Convento do Amparo, Vila de São Francisco da Praia, São Sebastião-SP
Figuras 228 e 229 – Nossa Senhora da Apresentação. Proced. Antiga Matriz de São Francisco das Chagas (Taubaté). Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 230 – Francisco Machado (mestre entalhador). *Nossa Senhora da Apresentação*. Proc.: Igreja de Nossa Senhora da Apresentação de Aveiro. Acervo: Igreja de Nossa Senhora das Areias de São Jacinto, Portugal
Figura 231 – *Nossa Senhora da Apresentação* (ou do Bom Parto). Acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. originalmente: Capela de Santa Luzia, São Paulo, SP
Figura 232 – *Nossa Senhora da Apresentação* (imagem de vestir). Proced. Igreja Matriz de Salto, Salto, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo
Figuras 233, 234 e 235 – *Nossa Senhora da Candelária*. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP
Figura 236 – *Nossa Senhora do Bonsucesso.* Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bonsucesso, Pindamonhangaba, SP
Figura 237 – *Nossa Senhora do Bonsucesso*. Proced.: Capela do Senhor Bom Jesus do Areão (Taubaté). Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figuras 238 e 239 – *Nossa Senhora da Consolação*. origem: Portugal. Proced.: Antiga Igreja de Nossa Senhora da Consolação (São Paulo) . Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 240 – *Nossa Senhora da Escada.* Igreja de Nossa Senhora da Escada, Barueri, SP
Figuras 241 – *Nossa Senhora da Escada*. Freguesia de Nossa Senhora da Escada, Guararema, SP
Figura 242 – *Nossa Senhora da Luz*. Proced.: Antiga Capela do Piranga (Ipiranga. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 243 – Retábulo-mor do Santuário do Bom Jesus e Nossa Senhora das Neves, Iguape, SP
Figuras 244 e 245 – *Nossa Senhora das Neves*. Santuário do Bom Jesus de Iguape e Nossa Senhora das Neves, Iguape, SP
Figura 246 – *Nossa Senhora da Penha*. Basílica de Nossa Senhora da Penha de França, São Paulo, SP
Figura 247 – *Nossa Senhora da Penha*. Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Matriz de Porto Feliz, SP
Figura 248 – *Nossa Senhora da Penha.* Origem: Portugal – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Penha, Araçariguama, SP

Figura 249 – *Nossa Senhora do Pilar*. Proced. Capela do Pilar, Taubaté. Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP

Figuras 250 e 251 – *Nossa Senhora Mãe dos Homens*. Santuário Bom Jesus de Tremembé, Tremembé, SP

Figura 252 – *Nossa Senhora Mãe dos Homens*. Igreja Matriz de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Porto Feliz, SP

Figura 253 – Oficina do Norte da Europa (?), escultura anónima. *Nossa Senhora da Piedade*. Paróquia de São Paulo de Salvaterra de Magos. Acervo: Museu Diocesano de Santanrém, Portugal.

Figura 254 – *Nossa Senhora da Piedade*. Igreja de Santo Antônio (Praça do Patriarca), São Paulo, SP

Figuras 255 e 256 – *Nossa Senhora da Piedade*. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP

Figura 257 – *Inventário de Bens Móveis da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte*. São Paulo, 1981. acervo: Biblioteca do Museu de Arte Sacra de São Paulo

Figura 258 – *Nossa Senhora da Piedade*. Proced.: Mosteiro da Luz. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP

Figura 259 – *Nossa Senhora da Piedade*. Catedral de Nossa Senhora da Piedade, Lorena, SP

Figura 260 – *Nossa Senhora da Piedade*. Proced. Capela de Nossa Senhora do Pilar (Taubaté). Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP

Figura 261 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Matriz de São Sebastião, São Sebastião, SP

Figura 262 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos

Figura 263 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP

Figuras 264 e 265 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas, São Paulo, SP

Figura 266 – Conjunto de paramentos (mantos) da imagem de *Nossa Senhora das Dores*. Acervo: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas, São Paulo, SP

Figura 267 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP

Figura 268 – *Nossa Senhora das Dores*. imagem de vestir. Igreja Matriz de Santo Antônio, Guaratinguetá, SP

Figuras 269 e 270 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Paulo, SP

Figura 271 – Altar de Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Paulo, SP

Figura 272 – Altar de templo de Umbanda (Congá). Casa das Orquídeas, Curitiba, PR.

Figura 273 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Proced. Santo Amaro. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP

Figura 274 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP

Figura 275 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Cunha, SP

Figura 276 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Matriz de Santa Branca, Santa Branca, SP
Figura 277 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Matriz de Santana, Areias, SP
Figura 278 – Francisco de Zurbarán (1598-1664). *La Virgen de las Cuevas* (1655). Museu de Sevilla.
Figuras 279 e 280 – *Nossa Senhora das Mercês*. Capela de Nossa Senhora das Mercês, São Luis do Paraitinga, SP
Figura 281 – Meister v. St. Severin. *Tríptico do altar da Confraria do Rosário*. Basílica de St. Andreas, Colônia, Alemanha.
Figura 282 – Veit Stoss. *A anunciação*. Igreja de St. Lorenz, Nuremberg, Alemanha.
Figura 283 – *Nossa Senhora do Rosário*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP
Figura 284 – *Nossa Senhora do Rosário*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Atibaia, SP
Figura 285 – *Nossa Senhora do Rosário*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. São Paulo, SP
Figura 286 – *Nossa Senhora do Rosário*. Igreja de Santo Antônio (Praça do Patriarca), São Paulo, SP
Figura 287 – *Nossa Senhora do Rosário*. Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP
Figura 288 – *Nossa Senhora do Rosário*. Proced. Matriz de São Francisco das Chagas. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 289 – *Nossa Senhora do Rosário*. Proced. Matriz de São Francisco das Chagas. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 290 – *Nossa Senhora do Rosário*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Iguape, SP
Figura 291 – *Nossa Senhora do Rosário*. Igreja Matriz de Santo Antônio, Paraibuna, SP
Figura 292 – *Nossa Senhora do Rosário*. Matriz de Porto Feliz, SP
Figuras 293 e 294 – *Nossa Senhora do Rosário*. Lar Nossa Senhora das Graças, Jundiaí, SP
Figura 295 – *Nossa Senhora do Rosário*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, Jundiaí, SP
Figura 296 – Mestre de Sergipe. *Nossa Senhora do Rosário*. Acervo: Museu Mineiro, Belho Horizonte, MG.
Figuras 297 e 298 – *Nossa Senhora do Carmo*. Basílica de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP
Figuras 299 e 300 – *Nossa Senhora do Carmo*. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Mogi das Cruzes, SP
Figura 301 – *Nossa Senhora do Carmo*. Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figura 302 – *Nossa Senhora do Carmo*. Imagem de vestir. Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo, Santos, SP
Figuras 303 e 304 – Retábulo mor e imagem de *Nossa Senhora do Carmo*. Imagem de vestir. Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 305 – *Nossa Senhora do Carmo*. Imagem de vestir. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP

Figura 306 – *Nossa Senhora do Carmo*. Imagem de vestir. Matriz de Guaratinguetá, Guaratinguetá, SP
Figura 307 – *Nossa Senhora da Ajuda*. Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Caçapava, SP
Figura 308 – *Nossa Senhora da Ajuda*. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda, Ilhabela, SP
Figuras 309 e 310 – *Nossa Senhora da Ajuda*. barro cozido e policromado. Guararema, SP
Figura 311 – *Nossa Senhora da Ajuda*. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda, Itaquaquecetuba, SP
Figura 312 – *Nossa Senhora com Menino*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP
Figuras 313 e 314 – *Nossa Senhora dos Remédios*. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP
Figuras 315 e 316 – *Nossa Senhora com Menino*. Basílica de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP
Figura 317 – Comparativo entre as imagens de *Nossa Senhora da Ajuda* da Basílica do Carmo (capital), do orago da igreja de Nossa Senhora dos Remédios (capital) e de *Nossa Senhora da Ajuda* de Guararema.
Figura 318 – Ciclo da Morte e Glorificação da Virgem, de Jean Fouquet para o *Livro de Horas de Etiénne Chevalier* – Anunciação
Figura 319 – Ciclo da Morte e Glorificação da Virgem, de Jean Fouquet para o *Livro de Horas de Etiénne Chevalier* – Morte
Figura 320 – Ciclo da Morte e Glorificação da Virgem, de Jean Fouquet para o *Livro de Horas de Etiénne Chevalier* – Coroação da Virgem
Figura 321 – Andrea Mantegna. *A morte da Virgem*. Museo del Prado, Madrid.
Figura 322 – *Nossa Senhora da Boa Morte*. Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP
Figura 323 – *Nossa Senhora da Boa Morte*. Imagem de vestir, madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP
Figura 324 – *Nossa Senhora da Boa Morte*. Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figura 325 – *Nossa Senhora da Assunção* Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figuras 326 e 327 (detalhe) – *Nossa Senhora da Boa Morte*. Proced.: Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté. Acervo: Museu Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figuras 328 e 329 – *Nossa Senhora da Assunção*. Mosteiro de São Bento, São Paulo, SP
Figuras 330 e 331 – *Nossa Senhora da Assunção*. Imagem de vestir. Proced.: Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté. Acervo: Museu Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 332 – *Nossa Senhora da Assunção*. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP
Figura 333 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. São Paulo, SP
Figura 334 – *Santa Emerenciana*. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP

Figuras 335 e 336 – *Santa Isabel, São Zacarias*. Igreja Matriz de São João Batista, Atibaia, Atibaia, SP
Figuras 337 e 338 – *São Joaquim* e *Santana*. Origem portuguesa. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figura 339 – *São Joaquim*. Igreja Matriz de São João Batista, Queluz, SP
Figura 340 – *São Joaquim*. Proced. Matriz de Santana do Parnaíba. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP.
Figura 341 – *São Joaquim*. Acervo: Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 342 – *São Joaquim*. Igreja Matriz de Santa Branca, Santa Branca, SP
Figuras 343 e 344 – Frei Agostinho da Piedade. *Santana Mestra*. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia
Figura 345 – *Santana Mestra*. Igreja Matriz de São Sebastião, São Sebastião, SP
Figura 346 – *Santana Mestra*. Museu de Arte Sacra de Santos – Santos, SP
Figura 347 – *Santana Mestra*. Século XVIII. Proced.: Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 348 – *Santana Mestra*. Igreja Matriz de Santana, Areias, SP
Figura 349 – *Santana Mestra*. Basílica de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP.
Figura 350 – Retábulo-mor da capela do Mosteiro de São Bento. Sorocaba, SP.
Figura 351 – *Santana Mestra*. Mosteiro de São Bento, Jundiaí, SP
Figura 352 – *Santana Mestra*. Acervo: Museu de Arte Sacra de Santos, Santos, SP
Figura 353 – *Santana Mestra*. Igreja Matriz de Santana, Santana do Parnaíba, SP
Figura 354 – *Santana Mestra*. Mosteiro da Luz, São Paulo, SP
Figura 355 – *Santana com Menina*. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP
Figura 356 – *Santana Mestra com Nossa Senhora Menina*. Proced.: antiga Matriz de Santana de Parnaíba. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo
Figura 357 – *Santana com Nossa Senhora Menina* (Santana Guia). Proced.: Convento de Nossa Senhora das Mercês, Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.
Figura 358 – *Santana Mestra*. Proced.: Capela de Fazenda em Guaratinguetá. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 359 – *Santas Mães*. Proced.: Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 360 – *Santas Mães*. Proc. Antiga Casa da Moeda do Porto. Museu de Arte e Arqueologia do Porto, Porto, Portugal. Foto: Michaël Martin
Figura 361 – *Santas Mães*. Proced. Bahia. Col. Beatriz e Mario Pimenta Camargo, São Paulo, SP.
Figura 362 – *Sagrada Família* (grupo de Nossa Senhora do Desterro). Catedral de Nossa Senhora do Desterro, Jundiaí, SP
Figura 362a – *Sagrada Família* (grupo de Nossa Senhora do Desterro). Catedral de Nossa Senhora do Desterro, Jundiaí, SP
Figura 363 – *Sagrada Família* (grupo de Nossa Senhora do Desterro). Capela de Nossa Senhora do Desterro, Mosteiro de São Bento, Santos, SP
Figura 364 – São José com Menino. Mosteiro da Luz, São Paulo, SP
Figura 365 – *São José com Menino*. Basílica de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP

Figuras 366 e 367 – *São José com Menino*. Igreja Matriz de Santana, Santana do Parnaíba, SP
Figura 368 – *São José com Menino*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Atibaia, SP
Figura 369 e 370 – *São José de Botas*. Museu das Igrejas do Carmo. Mogi das Cruzes, SP
Figura 371 – *São Joaquim*. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Guarulhos, SP
Figura 372 – *São José com Menino*. Igreja Matriz de Santana, Areias, SP
Figura 373 – *São José com Menino*. Proced. Antiga Igreja de São Pedro dos Clérigos, São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 374 – *Pai, Filho e Espírito Santo* (Santíssima Trindade). imagens vestir. Igreja de Nossa Senhora do Pilar (retábulo do cruzeiro), São João del Rei, MG
Figura 375 – *Divino Espírito Santo*. Proced. Igreja de Araçariguama, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 376 – *Menino Jesus no Templo*. Proced.: São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 377 – *Cristo Crucificado*. Proced.: Antigo Recolhimento de Santa Teresa, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP
Figura 378 – *Calvário*. Sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP
Figura 379 – *Cristo da Pedra Fria*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Paulo, SP
Figuras 380 e 381 – *Senhor dos Passos*. imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP
Figura 382 – *Senhor dos Passos*. imagem de vestir. Igreja Matriz de Santa Branca, Santa Branca, SP
Figura 383 – *Senhor dos Passos*. imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Santa Isabel, SP
Figura 384 – *Senhor dos Passos*. imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figura 385 – *Bom Jesus da Cana verde*. Proced.: Brasil. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP
Figuras 386 e 387 – Bom Jesus (*Ecce Homo*). Proced. : capela do Colégio dos Jesuítas, São Paulo, SP. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP
Figura 388 – *Ecce Homo*. Santuário de Bom Jesus de Tremembé, Tremembé, SP
Figura 389 – Bom Jesus dos Perdões (*Ecce Homo*). Santuário de Bom Jesus dos Perdões, Bom Jesus dos Perdões, SP)
Figura 390 – *Ecce Homo*. Santuário de Bom Jesus de Pirapora, Pirapora, SP
Figuras 391 e 392 – Bom Jesus de Iguape (*Ecce Homo*). Santuário do Bom Jesus de Iguape e Nossa Senhora das Neves, Iguape
Figura 393 – Bom Jesus (*Ecce Homo*). Igreja Matriz de Nossa Senhora do Nazaré, Nazaré Paulista, SP
Figura 394 – *Ecce Homo*. Igreja do Bom Jesus, Itu, SP
Figura 395 – Bom Jesus (*Ecce Homo*). Santuário do Senhor Bom Jesus, Monte Alegre do Sul, SP
Figuras 396 e 397 – *Grupo do Calvário*. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP
Figuras 398 – *Nossa Senhora das Dores* (Grupo do Calvário). Imagem de vestir. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP

Figuras 399 – *Madalena* (Grupo do Calvário). Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP
Figura 400 – *São João Evangelista* (Grupo do Calvário). Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP
Figura 401 – *São João Evangelista*. Proced.: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP
Figura 402 – *Nossa Senhora do Calvário*. Proced.: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP
Figura 403 – *Maria Madalena*. Proced.: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP
Figura 404 – *Cristo Crucificado*. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 405 – *Cristo Crucificado*. Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo, SP
Figura 406 – *Cristo Crucificado*. Retábulo-mor da Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, Mogi das Cruzes, SP
Figura 407 – José Pereira Mutas. *Cristo Crucificado*. Abadia de Nossa Senhora da Assunção, Mosteiro de São Bento, São Paulo, SP
Figura 408 – *Senhor Morto*. Acervo: Igreja do Bom Jesus, Bananal, SP
Figura 409 – Imagem do Senhor Morto com os braços abertos. Acervo: Igreja do Bom Jesus, Bananal, SP
Figuras 410 e 411 – *Senhor Morto*. Igreja Matriz de São João Batista, Atibaia, SP
Figura 412 – *Senhor Morto*. Igreja Matriz de Santana, Santana do Parnaíba, SP
Figura 413 – *Senhor Morto*. Santuário do Bom Jesus, Bom Jesus dos Perdões, SP
Figura 414 – *Senhor Morto*. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, SP
Figura 415 – Senhor Morto (Cristo Jacente). Proc.: Mosteiro da Luz, São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 416 – *Senhor Morto*. sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP
Figura 417 – Dependências do Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres, Itapecerica da Serra, SP
Figuras 418 e 419 – *Senhor Morto*. Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres, Itapecerica da Serra, SP
Figura 420 – *Cristo no Horto*. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figura 421 – *Cristo na Prisão*. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figura 422 – *Cristo da coluna*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figura 423 – *Cristo da Pedra Fria*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figura 424 – *Senhor Morto*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figura 425 – Retábulo mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP
Figura 426 – *Cristo no Horto*. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 427 – *Cristo na Prisão*. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP

Figura 428 – *Cristo da Coluna*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 429 – *Cristo da Pedra Fria*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 430 – *Ecce Homo*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 431 – *Senhor dos Passos*. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 432 – *Cristo Crucificado*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 433 – Quadro comparativo entre as imagens de Crucificados. Igrejas do Carmo de Mogi das Cruzes, Itu e Igreja de São Benedito, Itu, SP.
Figura 434 – João da Cruz. Retábulo mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 435 – João da Cruz. *Cristo Crucificado*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP
Figura 436 – Pedro da Cunha. *Cristo no Horto.* Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP
Figura 437 – Pedro da Cunha. *Cristo na Prisão.* Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP
Figuras 438 e 439 – Pedro da Cunha. *Cristo da Coluna.* Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP
Figuras 440 e 441 – Pedro da Cunha. *Cristo da Pedra Fria.* Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP
Figura 442 – Pedro da Cunha. *Ecce Homo*. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP
Figuras 443 e 444 – Pedro da Cunha. *Senhor dos Passos.* Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP
Figuras 445 e 446 – Pedro da Cunha. *Cristo Crucificado.* Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP
Figuras 447 e 448 – Pedro da Cunha. *Senhor morto.* Imagem articulada. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP
Figura 449 – Retábulo com a cena do *Cristo no Horto*. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP
Figura 450 – Retábulo com a cena do *Cristo no Horto*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Recife, PE
Figura 451 – *Senhor Morto*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP
Figuras 452 e 453 – *Cristo no Horto*. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP
Figura 454 – *Cristo na Prisão*. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP
Figura 455 e 456 – *Cristo da Coluna.* Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP
Figura 457 e 458 – *Cristo da Pedra Fria*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP
Figura 459 e 460 – *Ecce Homo.* Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP

Figura 461 e 462 – *Senhor dos Passos.* Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP
Figura 463 – *Calvário*. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP
Figura 464 – *Cristo no Horto.* Imagem de vestir. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 465 – *Cristo na Prisão.* Imagem de vestir. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 466 – *Cristo na Coluna.* Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 467 – *Cristo da Pedra Fria*. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figuras 468 e 469 – *Ecce Homo.* Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 470 – Cabeça de *Senhor dos Passos*. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 471 – *Calvário*. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 472 – *Nossa Senhora do Calvário.* Imagem de vestir. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 473 e 474 – *Senhor Morto*. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP
Figura 475 – *Cristo Ressuscitado*. Proced.: Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, Itu, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 476 – *Sagrado Coração de Jesus*. Imagem de vestir. Proced.: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP
Figura 477 – Conjunto de imagens de *Senhor dos Passos* e *Nossa Senhora das Dores*. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Jarinu, SP
Figura 478 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Jarinu, SP

MAPAS

Mapa 1 – Zona da pesquisa de Eduardo Etzel a respeito da imaginária religiosa em São Paulo seguindo inicialmente os caminhos percorridos em 1717, pelo por D. Pedro de Almeida Portugal e Vasconcellos, o Conde de Assumar entre o litoral paulista e Vila Rica.
Mapa 2 – Estado de São Paulo (sem escala) – Posição aproximada das cidades paulistas mencionadas neste estudo.



Introdução

Do período colonial brasileiro chegaram até os dias atuais numerosos exemplares remanescentes da tradicional técnica da escultura. Destinada a espaços religiosos ou civis, a produção tridimensional abrangeu desde a elaboração de elementos ornamentais até a realização de figuras de santos que ocuparam os tronos dos retábulos das igrejas, oratórios de sacristias e de residências, bem como saíram às ruas em cerimônias processionais nas grandes festividades da Igreja.

O objeto de estudo deste trabalho é a imaginária religiosa de uso retabular remanescente do período compreendido entre o século XVI e início do XIX, no Estado de São Paulo, observando suas características iconográficas e estabelecendo relações com a sociedade colonial brasileira e paulista. São analisadas aqui peças que documentam a presença da produção erudita na colônia, ou seja, originais cuja fatura tenha envolvido conhecimentos formais e apuro técnico, específicos das práticas escultóricas, revelando características e peculiaridades da sua época.

As pesquisas voltadas à escultura religiosa em terras paulistas, tem priorizado as peças de caráter popular, realizadas por artistas de expressão mais espontânea, para suprir as necessidades devocionais particulares ou de uma pequena comunidade, restando uma lacuna no que diz respeito ao estudo da produção erudita, dirigida a espaços religiosos de uso coletivo.

A produção artística presente nos primeiros séculos de um Brasil sob o domínio português esteve predominantemente voltada às manifestações devocionais. Nesse cenário, as esculturas de santos assumiram uma grande importância. Os primeiros tempos da colonização coincidiram com o período mais severo da Igreja Católica Contrarreformista[1], quando, as

1. O Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563, na Itália, recebeu forte apoio dos reis de Portugal, contando com a participação de vários teólogos e religiosos portugueses. Esse Concílio

determinações conciliares tridentinas envolviam, entre outras orientações, o culto às imagens e às relíquias sagradas.

As primeiras esculturas religiosas chegaram ao Brasil vindas de Portugal, impregnadas por esse espírito tridentino e, portanto, pelas tendências formais editadas na segunda metade do século XVI, representando um potente instrumento didático para os processos de conversão dos gentios ao cristianismo e um elemento de reforço para a fé em todas as colônias, assumindo um papel fundamental no cenário religioso colonial.

No século XVII, a partir desses primeiros exemplares iniciou-se no Brasil uma significativa produção de peças em barro, especialmente nas oficinas conventuais. Nesse período, destacam-se nomes como os dos beneditinos Frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661) e Frei Agostinho de Jesus (c. 1610-1661). Em seu texto *Escultura colonial do Brasil*, Dom Clemente Maria da Silva-Nigra destaca a relevância das oficinas conventuais não apenas beneditinas, mas também jesuíticas e franciscanas para a produção de imagens religiosas dos primeiros tempos da colônia. Do mesmo modo, o padre Serafim Soares Leite, em sua obra *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil* destacaria a produção da Companhia de Jesus em terras brasileiras a partir do século XVI, em diferentes áreas da atividade artística. Estudos como esses foram posteriormente ampliados por autores como Lucio Costa[2].

Muitas dessas autorias são desconhecidas, restando a possibilidade de, a partir de recorrências técnicas e estilísticas, indicar possíveis atribuições a autores que vem sendo identificados pelos pesquisadores de acordo com a localidade em que se encontra um maior número de obras com características comuns, como é o caso do franciscano "Mestre de Angra", que teria realizado obras em diversas fundações da ordem, sobretudo do litoral do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Gradativamente, a fatura da escultura religiosa passou a ter a colaboração dos indígenas e dos mestiços que muitas vezes reproduziam os modelos aprendidos a partir dos exemplares existentes[3]. Já no século XVIII, atraídos

gerou orientações para as ações da Igreja Católica de modo a assegurar a unidade da fé e a ordem eclesiástica frente ao contexto da Reforma Protestante na Europa.

2. Embora a tônica deste estudo não recaia sobre as trocas entre as Américas Portuguesa e Espanhola, não se pode deixar de mencionar ainda o importante trabalho de Aracy Amaral *A hispanidade em São Paulo*, no qual a autora aborda o intercâmbio comercial, cultural e artístico ocorrido entre os dois territórios, o que envolvia também a produção dos jesuítas. Acrescente-se a este os estudos de autores como Ramón Gutierrez e do esloveno radicado na Argentina Bozidar Darko Sustersic.

3. A ideia de que os índios eram apenas copistas vem sendo questionada por pesquisadores como Bozidar D. Sustersic em sua obra *Imágenes Guaraní-Jesuíticas Paraguay, Argentina, Brasil* onde afirma que essa concepção foi em grande parte construída pelos missioneiros que os consideravam incapazes de criar. Para o pesquisador, os indígenas agregavam às encomendas dos jesuítas os seus próprios elementos estéticos, criando assim novas formas a partir dos antigos modelos. Sobretudo no que diz respeito ao universo hispano-americano, investigações vem sendo feitas no sentido de ampliar os conhecimentos acerca do chamado "estilo mestizo", termo cunhado pelo pesquisador Angel Guido, em1925, para se referir a um tipo de "insurgência" ocorrida na produção hispano-a-

pela possibilidade de um rápido enriquecimento na colônia[4], arquitetos, mestres entalhadores, imaginários, pintores e douradores, ourives e prateiros chegaram ao Brasil, assumindo a mão-de-obra das realizações artísticas coloniais, patrocinadas não apenas pelas ordens seculares, como também pelas irmandades leigas[5].

Grande parte das esculturas de santos era direcionada ao culto coletivo, sendo exposta em retábulos de altares nas igrejas e capelas, mas havia também aquelas de feitio mais simples, que se destinavam ao culto doméstico, guardadas em oratórios nas residências particulares.

Os modelos provenientes do Velho Mundo (especialmente de Portugal), sobretudo sob a forma de gravuras[6], serviram de referência para o mundo colonial para a realização de exemplares pictóricos encontráveis nos forros e paredes de igrejas e capelas; ao mesmo tempo, muitos desses modelos aqui adquiriram tridimensionalidade, transformando-se em relevos ornamentais dirigidos às superfícies parietais, retábulos de altares e esculturas representativas do hagiológico cristão, realizados com grande erudição técnica, observável no domínio de materiais e procedimentos executivos, e pela presença de traços que denotam o conhecimento dos estudos de proporções desenvolvidos desde a Antiguidade.

Para a produção das esculturas devocionais, especialmente a partir do século XVIII, a formação e o repertório pessoal do artista (agora já não eram apenas os religiosos, mas também os civis), associados aos modelos que lhe chegavam como referências, geraram traços mais autorais e certos

mericana do século XVIII, via mão-de-obra indígena, onde elementos das culturas tradicionais andinas se mesclariam aos trazidos pelos modelos europeus (BAILEY, 2010, p. 16-17). Nas Américas é provável que as diferenças entre as culturas indígenas presentes no território espanhol e aquelas que habitavam o território português tenham influenciado para que ocorressem distinções quanto à produção de obras que poderiam envolver reinterpretações dos modelos europeus, permeadas por elementos ligados ao repertório de cada cultura. Não se pode desprezar a possibilidade desses grupos terem além de copiado os modelos europeus que lhes foram apresentados, acrescentado registros formais representativos dos seus conceitos estéticos.

4. A descoberta do ouro em Minas Gerais se dá no final do século XVII por bandeirantes provenientes da região de Taubaté.

5. Em São Paulo a segunda metade do século XVIII assistiu todo um processo de ampliação, reforma e até reconstrução de suas igrejas (AMARAL, 2004).

6. No século XVIII o trânsito de modelos foi favorecido pelo trabalho de diversos gravadores europeus que se dedicaram à realização de registros de santos e outras modalidades de estampas que serviram de base para o trabalho de escultores, pintores, ourives influenciando a elaboração de diversas imagens religiosas não apenas em cidades europeias como também em outras partes do mundo. Destaca-se no mundo hispânico a casa impressora dos irmãos Christoffel Plantijn e Jan Moretus, localizada em Antuérpia, que possuía exclusividade por privilégio real e, no mundo português, as publicações de oficinas como a dos irmãos Joseph Sebastian Klauber e Johann Baptist Klauber, ou a de Martin Engelbrecht, de Augsburg (Cf. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal – Registros de Santos – Disponível em: http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=108%3Aregistos-de-santos&catid=36%3Aiconografia&Itemid=144&lang=pt - acesso em 15 jun. 2015).

"regionalismos" podendo caracterizar algumas "escolas" estilísticas na imaginária brasileira (baiana, mineira, pernambucana, fluminense e outras)[7].

Assim, ao observarmos exemplares de norte a sul do país verifica-se que esse conjunto passou a envolver desde as peças mais refinadas (de origem europeia ou executadas em terras brasileiras pelas mãos experientes de religiosos missionários, de mestres escultores civis de origem portuguesa ou aprendizes por eles treinados na própria colônia), chegando até as de fatura mais simples e modesta, executadas por artesãos amadores, para um consumo doméstico, como é o caso das "paulistinhas", produzidas no Vale do Paraíba.

São Paulo contou com uma considerável produção, especialmente a partir do século XVII. No entanto, os caminhos localizados no planalto, mais afastados dos grandes centros litorâneos como Salvador, Rio de Janeiro, João Pessoa e Recife, ou mesmo distantes dos centros auríferos das Minas Gerais, enfrentaram certo "isolamento geográfico", o que pode ter contribuído para o desenvolvimento de uma imaginária de caráter mais local. Traços arcaizantes marcam essas imagens realizadas em barro ou em madeira, embora em diversos locais se encontrem exemplares que contém registros de maior elaboração com tendências classicizantes (provável influência de modelos estrangeiros ou ainda a presença de imagens de procedência europeia).

O interesse pela produção artística presente no Brasil antes da chegada da Família Real Portuguesa (1808) recebeu no movimento modernista um forte incentivo. Nomes como Mario de Andrade[8] e Tarsila do Amaral que estão diretamente ligados às primeiras iniciativas de resgate e valorização das artes no Brasil em seu período colonial fomentaram uma preocupação com o nosso patrimônio histórico, artístico e cultural que juntamente com a atuação de estudiosos como Rodrigo Mello Franco de Andrade, Luís Saia, Lúcio Costa e outros, conduziu à criação dos órgãos estatais dedicados ao

7. Na publicação *Imagens religiosas do Brasil*, Stanislaw Herstal (1954) aponta regionalismos presentes na imaginária executada no Brasil durante o período colonial. Tais aspectos são retomados nos trabalhos de outros pesquisadores como Eduardo Etzel, em seu livro *Imaginária sacra brasileira* (1979) e, especialmente no texto "A imagem religiosa no Brasil", da historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, publicado no catálogo *Arte Barroca da Mostra do Redescobrimento* (histórica exposição realizada no Pavilhão da Bienal em São Paulo no ano 2000), onde realiza um panorama da imagem religiosa no Brasil Colônia, desde as peças de origem europeia, até as produções de caráter mais popular, destacando as oficinas conventuais e as escolas regionais.

8. Desenvolvendo estudos a respeito da arte do período colonial brasileiro, em 1935, Mario de Andrade publica no Rio de Janeiro, pela R.A. Gomes Editora o livro *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*, no qual dedica um capítulo denominado "O Aleijadinho e sua posição nacional" tratando a respeito do escultor mineiro Antonio Francisco Lisboa. O autor realizou também um importante estudo acerca da obra de Jesuíno do Monte Carmelo, religioso de Santos, que desenvolveu trabalhos como pintor, arquiteto, poeta, músico e que se tornaria uma referência para diversas pesquisas posteriores. Esse trabalho foi publicado no Rio de Janeiro, em 1945 pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sob o títutlo *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*.

resgate e preservação da cultura material e imaterial brasileiras. Ao lado de outros temas ligados à arte luso-brasileira como a arquitetura, a talha dourada, a pintura e a música, o universo da imaginária religiosa vem conquistando o seu espaço entre os campos investigados.

Embora sejam paulistas algumas das mais antigas imagens produzidas no Brasil como aquelas presentes no Litoral Sul de São Paulo, atribuídas a João Gonçalo Fernandes e uma das imagens mais conhecidas no país, a de Nossa Senhora Aparecida (padroeira do Brasil)[9], tenha sido localizada nestas terras, a São Paulo colonial muitas vezes deixou de receber atenção por parte dos pesquisadores, quadro este que vem se alterando, embora em significativa parte dos estudos já publicados se privilegie a imaginária de culto doméstico. As imagens realizadas na maior parte das vezes por artistas com maior grau de conhecimento técnico, ainda requerem um olhar mais atento, inclusive porque muitas foram deslocadas de seus espaços originais. A partir da segunda metade do século XIX, muitas das antigas peças foram substituídas por outras de fatura mais recente. Já no século XX, com o propósito de preservação do patrimônio, diversas obras foram recolhidas em museus como o Museu de Arte Sacra de São Paulo.

No final da década de 1970, Eduardo Etzel, em seu livro *Imagem Sacra Brasileira* já apontava para algumas questões ligadas ao patrimônio religioso e à dispersão das imagens sacras ao longo do século XX, destacando a formação de um verdadeiro mercado de antiguidades que despertou interesses comerciais em torno do universo dos objetos de culto. No entanto, muitos dos exemplares remanescentes dos tempos da colônia ainda hoje se encontram nos templos, cumprindo sua função original, aguardando por um mapeamento adequado e um estudo mais minucioso que lhes possa assegurar a sobrevivência, visando apresentar às gerações futuras, na qualidade de documentos da história, informações a respeito dos períodos nos quais foram gerados, sem deixar de mencionar o seu valor artístico.

O desenvolvimento deste trabalho foi dividido em quatro grandes blocos dedicados respectivamente à presença da imagem religiosa na tradição cristã, a um panorama da escultura devocional em São Paulo, a um levantamento de exemplares de imaginária remanescentes do período colonial brasileiro em igrejas paulistas, e a análise desses dados, tendo como ponto de partida o estudo das recorrências iconográficas nesse acervo.

O estudo a respeito da imagem religiosa e sua presença na tradição cristã foi básico à compreensão dos significados das representações iconográficas

9. A imagem de Nossa Senhora Aparecida foi tombada como bem cultural pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado (Condephaat) em 27.nov.2012, tendo sido estudada pelo Pe. Julio Brustoloni, C.Ss.R., em seu livro *Historia de Nossa Senhora Aparecida: sua imagem e seu santuário*, que teve a sua 11a. edição publicada pela editora Santuário, em 2010.

nos templos católicos desde os primórdios, passando por ações iconoclastas que se repetiram ao longo da história do cristianismo. Para tanto, foram muito significativos os estudos de diferentes historiadores, como os reunidos por Giuseppe Alberigo e, especialmente os produzidos por Hubert Jedin acerca da história dos concílios, que foram determinantes para a presença das imagens nos templos, sobretudo em relação ao Concílio de Trento, que direcionou as ações da Igreja Ocidental após o século XVI e que, portanto, influenciou diretamente a religião em todo o mundo português.

Nesse contexto, as obras dos cardeais Carlos Borromeu (1538-1584), arcebispo de Milão, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577) e Gabriele Paleotti (1522-1597), arcebispo de Bolonha, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), foram essenciais para a compreensão do conceito de imagem no âmbito religioso e profano adotado desde então.

Com relação especificamente à matriz portuguesa, não se pode deixar de mencionar a obra *Portugal no Concílio de Trento*[10], escrita pelo Padre José de Castro e dedicada à repercussão das determinações tridentinas em Portugal. Também se destaca aqui o trabalho de Maria Isabel Rocha Roque, a respeito das transformações ocorridas nos espaços religiosos em Portugal, chegando até o período da Reforma. Com relação às determinações tridentinas e sua repercussão no universo colonial brasileiro ressalta-se a importância de Dom Sebastião Monteiro da Vide, ao publicar no início do século XVIII as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*[11], bem como os estudos realizados por Maria Helena Ochi Flexor a respeito desse documento, analisando a sua aplicação no universo colonial.

Quando da realização do Exame Geral de Qualificação, diversas sugestões foram apresentadas com o objetivo de ampliar as informações a respeito das orientações doutrinarias aplicadas ao contexto colonial brasileiro, o que possibilitou um aprofundamento das análises acerca da arte sacra e seus potenciais vínculos com as teologias coloniais. Para tanto foram de grande valia para este trabalho os estudos realizados por Eduardo Hoornaert e Riolando Azzi ligados ao tema da história da Igreja no Brasil.

Para uma contextualização histórico-artística dos universos Barroco e Rococó de forma geral e no Brasil, buscou-se por referências nos estudos de autores como Germain Bazin (1984), Arnold Hauser (1980), Heinrich Wölfflin (2000), A.E. Janson e H.W. Janson (2009) e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira - especialmente em relação ao Rococó no Brasil (2000).

10. Publicada em seis volumes, pela União Gráfica de Lisboa, em 1944.

11. As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* constituíram um primeiro conjunto de leis eclesiásticas no Brasil, compilado pelo Arcebispo de Salvador, a partir de um sínodo realizado em 1707, tendo como principal referência as orientações provenientes do Concílio de Trento.

O estudo da imaginária em São Paulo requereu antes uma revisão bibliográfica das pesquisas já realizadas no Brasil, por meio da qual foi possível verificar que os levantamentos ligados ao acervo de imaginária devocional no contexto colonial brasileiro tem entre seus mais antigos registros o *Santuário Mariano*, trabalho publicado no século XVIII por Frei Agostinho de Santa Maria, como um inventário pioneiro das imagens de Nossa Senhora tanto em Portugal quanto nas colônias, dedicando o Tomo X ao Brasil.

Já em relação às pesquisas realizadas no século XX, destacamos aqui o trabalho de Stanislaw Herstal, *Imagens religiosas no Brasil,* no qual realiza um levantamento de exemplares de diversas regiões brasileiras, porém enfatizando sempre as peças de menores dimensões, de caráter popular, dotadas segundo o autor de uma "beleza ingênua" e presentes em coleções particulares. A estes seguem-se as importantes publicações de Eduardo Etzel a respeito da arte no período colonial brasileiro.

Também no âmbito geral da imaginária religiosa na colônia, destacamos os estudos desenvolvidos pela pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira que, ao longo de anos de atividade junto ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, realizou levantamentos que contribuíram para os trabalhos de muitos pesquisadores. Parte desses estudos foi publicada no catálogo da exposição *Imagens do Barroco* (2000), da qual foi curadora, reunindo importantes exemplares da imaginária cristã, presente no Brasil entre os séculos XVI e XIX.

Vem merecendo destaque os trabalhos de pesquisadores mais dedicados a aspectos técnicos e históricos como os inventários realizados em Minas Gerais desde a década de 1980, dos quais o livro *Devoção e Arte,* organizado por Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho[12], constitui excelente exemplo; na mesma linha temos o trabalho publicado no Maranhão por Kátia Santos Bogéa, Emanuela Santos Ribeiro e Stella Regina Soares de Brito, *Olhos da Alma: escola maranhense de imaginária*[13]; e o inventário da arte sacra fluminense que vem sendo realizado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), com a consultoria da Profa. Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho (PUC-RJ).

Outros aspectos ligados ao universo da imaginária tem sido tema de trabalhos de importantes pesquisadores como Maria Helena O. Flexor, Adalgisa Arantes Campos e, mais recentemente, Maria Regina Emery Quites, que trataram a respeito das imagens processionais e de vestir; Orlando Ramos e Claudia Guanais, analisando a policromia e os processos de restauro aplicados às imagens no Brasil, além de estudiosos que vem

12. COELHO, B.R. (org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005.
13. BOGÉA, K.S.; RIBEIRO, E.S.; BRITO, S.R.S. *Olhos da Alma: escola maranhense de imaginária*. Maranhão: Takano Gráfica Editora, 2002.

contribuindo com as publicações realizadas pelo Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB)[14] reunindo autores do Brasil e do exterior.

Como já apontado, no período colonial houve uma forte relação entre a presença de igrejas e o desenvolvimento das cidades. Em decorrência desse fato, para o levantamento dos exemplares de imaginária analisados neste trabalho, tomamos como ponto de partida as cidades localizadas nas principais regiões percorridas por bandeirantes e missionários religiosos entre os séculos XVI e XVIII, onde foram erigidas algumas das mais antigas igrejas paulistas. Como apoio para esses levantamentos foram de grande importância as leituras a respeito dos templos remanescentes do período colonial no Brasil e, mais especificamente em São Paulo, onde se destacam autores como Germain Bazin, Leonardo Arroyo, Benedito Lima de Toledo, Carlos A. C. Lemos, Eduardo Etzel e Percival Tirapeli.

Em *Imagens Religiosas de São Paulo: apreciação histórica*, Eduardo Etzel (1971) apresenta um levantamento ao longo das terras percorridas por D. Pedro de Almeida Portugal e Vasconcellos, Conde de Assumar no século XVIII, buscando realizar um reconhecimento das obras presentes no Estado[15]. Um segundo olhar foi acrescentado a esse roteiro nos levantamentos feitos por Percival Tirapeli, publicado em *Igrejas paulistas: Barroco e Rococó* (2003). Nesse trabalho, o autor resgata a proposta de Mario de Andrade, que ocupando o cargo de delegado do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, dividiu o Estado de São Paulo em regiões - Vale do Paraíba, Caminho do Tietê, litoral sul e litoral norte, São Paulo e arredores – e, acompanhado pelo fotógrafo Germano Graeser, percorreu esses caminhos para a documentação do patrimônio histórico religioso paulista. Um percurso similar foi realizado por Tirapeli em 2002, juntamente com o fotógrafo Manoel Nunes da Silva, por ocasião da pesquisa e documentação fotográfica desenvolvidas para aquela publicação.

14. O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB) foi criado em Belo Horizonte por um grupo de pesquisadores ligados às Universidades Federais de Minas Gerais e do Rio de Janeiro e conta hoje com membros em todo o país. Desde sua criação, em 1996, vem se dedicando ao estudo e à preservação das imagens sacras no Brasil, sejam elas de coleções públicas ou privadas, realizando encontros e publicações tratando das mais recentes pesquisas a respeito do universo da imaginária sacra no Brasil.

15. O percurso indicado por Eduardo Etzel corresponde ao trajeto do Conde de Assumar que em 1717, ao sair do Rio de Janeiro em direção a São Paulo para tomar posse de seu cargo (governador da Capitania de São Paulo e Minas do Ouro), e de lá rumando para Vila Rica. D. Pedro de Almeida Portugal e Vasconcellos teria ido por mar até Santos, passando por Parati e pelo litoral Norte do Estado de São Paulo (região onde hoje se encontram os municípios de Ubatuba, Caraguatatuba, São Sebastião). A partir de Santos subiu a serra do Mar, chegando a São Paulo, e seguiu viagem rumo as Minas, passando por Itaquaquecetuba, Mogi das Cruzes, Guararema, pelo Vale do Paraíba cruzando Jacareí, Caçapava Velha, Taubaté, Pindamonhangaba, Aparecida, Guaratinguetá, Lorena, chegando ao pouso do Embaú e de lá rumou a Vila Rica. De seu trajeto originou-se um relatório de viagem no qual se registrou o estado do desenvolvimento das terras paulistas de então.

Desse modo, ao associar os dados apontados pelos estudos de Eduardo Etzel (1971, 1974) àqueles realizados por Percival Tirapeli, estabeleceu-se um recorte que abrangeu um total de 47 cidades, que guardam registros da história do desenvolvimento do território paulista, seja na faixa litorânea passando por algumas de suas mais antigas cidades entre elas São Vicente, Santos, Itanhaém, passando ao planalto, com a atual capital e a expansão do processo de povoação pelo interior em direção às zonas mineradoras, especialmente a partir de Taubaté e Guaratinguetá, de onde partiram bandeiras para Minas e, os caminhos pelo Vale do Paraíba que poderiam conduzir os paulistas ao litoral[16]. A partir desse recorte geográfico, foram registrados e selecionados exemplares em 79 templos, volume esse ao qual agregou-se obras de 7 museus, como se pode verificar a seguir nos dois últimos capítulos deste trabalho.

Quanto aos estudos referenciais acerca da imaginária em São Paulo, além dos trabalhos de Eduardo Etzel, destacamos ainda as pesquisas do beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Nigra (1987) e Carlos A. C. Lemos (1999), dedicadas ao estudo das imagens paulistas, com ênfase para as realizadas por religiosos e santeiros populares, incluindo as "paulistinhas" do século XIX, além dos trabalhos de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2000), Wolfgang Pfeiffer (2001) e João Marino (1983). Recentemente, passaram a integrar esse grupo de pesquisadores da imaginária em São Paulo, Ailton S. Alcântara, tratando das imagens sacras conhecidas como "paulistinhas" e Rafael Schunk (2012), estudioso das obras dos escultores barristas do século XVII, no Sudeste, em especial, as obras de Frei Agostinho de Jesus e do santeiro conhecido como Mestre de Angra.

A partir desses estudos referenciais foi possível, dividir o Estado de São Paulo em três grandes regiões – capital e arredores, litoral, interior – onde foram selecionadas algumas das cidades que, com base nos trabalhos dos pesquisadores já mencionados, poderiam concentrar um maior número de remanescentes. Desse modo, são aqui mencionadas 47 localidades. Um acervo inicial de registros fotográficos de algumas delas foi cedido pelo próprio Prof. Tirapeli. Em seguida partiu-se para uma complementação desse material, o que se deu com a colaboração de Mozart Bonazzi, que concomitantemente realizava um estudo acerca da talha ornamental em igrejas paulistas e nos acompanhou em grande parte das visitas aos templos. Também foram preciosas as contribuições de Mateus Rosada, que fotografando retábulos por todo o Estado de São Paulo, registrou também muitas esculturas devocionais em tomadas que, por vezes, apresentaram maior fidelidade em relação aos originais do que algumas fotografias já

16. Esse extenso território chegou a passar por um período de estagnação em seu processo de crescimento desde o descobrimento das Minas Gerais até o início do século XIX com o advento da economia cafeeira.

tomadas e, portanto, vieram enriquecer o último capítulo deste trabalho. Outros registros foram tomados por Rafael Schunk, Myriam Salomão e as restauradoras Marcia Rizzo e Christiana Cavaterra[17].

Com base nos levantamentos bibliográfico e fotográfico, o estudo das obras envolve no presente trabalho de pesquisa, análises dos exemplares selecionados priorizando-se aspectos iconográficos, seguidos de estudos formais, considerando-se ainda o período de ocorrência, materiais e técnicas[18], além de aspectos ligados ao contexto social local.

Para tanto, as imagens selecionadas foram divididas em grupos iconográficos priorizando as imagens da Virgem, os grupos de imagens (especialmente os grupos da Paixão de Cristo), os santos das ordens religiosas e os santos patronos.

Os estudos de iconologia que tem suas bases nos trabalhos de Erwin Panofsky (1995, 2000)[19], acompanham o desenvolvimento desta pesquisa para a qual foram também de grande valia os trabalhos dirigidos à hagiografia e à iconografia religiosa, desde textos tradicionais como a *Legenda Aurea* (1264), do dominicano genovês Jacopo de Varezze (Santiago de Vorágine)[20], passando por clássicos como os trabalhos de Louis Réau (2008), tratando da iconografia da arte cristã e Héctor Schenone (2008), que estudou a iconografia religiosa na arte colonial latino-americana, Juan Carmona Muela (2008), chegando a trabalhos como os de Nilza Botelho Megale (1996, 2003) e Wanda Martins Lorêdo (2002) a respeito das principais invocações cultuadas no Brasil, especialmente aquelas ligadas à Virgem Maria e aos santos das ordens.

Paralelamente, sempre que possível, foram buscadas as fontes primárias (livros de tombo, de fábrica, de despesas entre outros pertencentes às paróquias e/ou irmandades), no intuito de localizar maiores informações a respeito da procedência e até mesmo autoria de algumas das peças, visto que muitas delas não são de fatura local. Para tanto, levantamentos fo-

17. Mozart A. Bonazzi da Costa desde os anos 1980 vem se dedicando à pesquisa das técnicas escultóricas e da talha ornamental no Brasil, com ênfase para as terras paulistas. Mateus Rosada tem, nos últimos anos se dedicado ao estudo e possível identificação dos entalhadores atuantes no Estado de São Paulo durante os períodos colonial e imperial brasileiros. Myriam Salomão é autora de textos a respeito da pintura na São Paulo colonial.

18. Expostas nos retábulos de altares essas obras muitas vezes se tornaram de difícil acesso, requerendo autorizações dos responsáveis pelos acervos dos templos, o que nem sempre era concedido. Desse modo, a aproximação física necessária para a verificação de especificidades técnicas das obras, e particularmente tomadas de medidas, tornou-se impraticável, inviabilizando neste trabalho a divulgação dessas informações em todos os exemplares

19. O método iconológico de análise de obras de arte proposto por Erwin Panofsky, busca abordar o objeto a partir de três estágios: a leitura pré-iconográfica (voltada aos aspectos formais da obra), análise iconográfica (voltada aos aspectos simbólicos e alegóricos) e a interpretação iconológica (abordando questões históricas e estilísticas do objeto artístico).

20. Consta na bibliografia deste trabalho a edição espanhola da mesma obra (*La leyenda dorada*), para a qual o autor é identificado como Santiago de la Vorágine.

ram realizados junto aos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN – 9ª. SR) e da Cúria Metropolitana de São Paulo, que reúne desde 1918 (ano de sua criação) documentos de diferentes paróquias da capital, litoral e do interior, na Cúria Diocesana de Jundiaí e, eventualmente, nas próprias igrejas[21].

Como base para as análises formais, algumas publicações merecem menção, entre elas, o estudo organizado por Marie-Thérese Baudry (1978), *La sculpture: méthode et vocabulaire*, dirigido à análise de obras tridimensionais e o trabalho de Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites dedicado exclusivamente ao estudo da imaginária devocional em madeira (2014).

Com base nos levantamentos realizados é possível afirmar que muitos dos exemplares remanescentes dos tempos da colônia e que ainda hoje se encontram nos locais de culto, cumprindo sua função original, ainda aguardam por um mapeamento e um estudo mais minucioso de sua história, para o que presente trabalho pretende contribuir.

21. Algumas irmandades e ordens terceiras conservam preciosa documentação que registra contratos de serviços, aquisições etc. No Estado de São Paulo conta-se hoje com alguns museus dedicados à preservação da arte sacra como aquele localizado na capital e os museus de Santos, São Sebastião, Campinas, Sorocaba, Iguape, Taubaté e Itu, além da coleção presente no acervo dos Palácios do Governo de São Paulo.



1 A Imagem Religiosa

1.1 A Imagem religiosa e seu uso na tradição cristã: dos primeiros tempos à Contrarreforma

> (...) si el cristianismo triunfó e se convertió em una religión de masas, fue precisamente por aceptar la imagen como médio de difusión de sus creencias entre la mayoría de la población, pagana y analfabeta, que abrazó la nueva fe. (MUELA, 2008, p. 19).

Desde tempos remotos as imagens se tornaram elementos de suporte ritualístico. Em todas as religiões a arte sacra reflete uma visão espiritual, apontando ao sagrado por meio do simbolismo. Em razão do seu caráter unificador, a imagem sempre contribuiu para a formação da identidade de algumas religiões. Segundo Teixeira (1985) o termo imagem se relaciona à representação de um ser ou objeto através de processos manuais ou técnicos (fotografia, cinema, televisão, holografia etc).

Ora como formas abstratas, ora como formas antropomórficas, zoomórficas ou fitomórficas as imagens sacras podem, potencialmente, chegar a transmitir informações de modo mais direto e imediato que as palavras.

Ao estudar as representações dos seres sagrados ao longo da História, é possível agrupá-las em categorias gerais: deuses e divindades (ligados às forças da natureza), seres intermediários (anjos e gênios) e homens e mulheres excepcionais (constituindo modelos de conduta ou ainda intercessores entre o plano dos homens e o divino, como os bodhisatvas e os santos) (OLIVEIRA, 2000, p.36).

O cristianismo, sobretudo aquele ligado às tradições católica romana e ortodoxa (russa ou grega), é hoje a única entre as três grandes religiões

(judaísmo, islamismo e cristianismo reformado) que admite o culto às imagens sagradas e a representação antropomórfica de Deus. No entanto, ao longo dos séculos essa postura, bem como o uso de imagens sagradas foi tema de grandes controvérsias (YANNOPOULOS, 1995, p. 147).

Segundo a tradição judaico cristã, quando Deus apresenta o decálogo a Moisés, ordena "Não farás para ti imagem de escultura, nem semelhança alguma do que há em cima, nos céus, nem embaixo, na terra, nem nas águas debaixo da terra." (Ex 20, 4). Tendo como base o texto do Êxodo, em seus primeiros tempos o cristianismo repudiou toda a forma de representação visual.

Nos primórdios da arte cristã as formas tridimensionais foram preteridas pelas bidimensionais, por serem aquelas associadas à antiga idolatria pagã, fazendo-se valer proibições presentes no Antigo Testamento, dirigidas à realização de imagens esculpidas. Desse modo, predominaram nos primeiros séculos da cristandade os relevos com pouca projeção (JANSON, 2009, p. 94).

No século II d.C., Tertuliano[1] repudiava o uso das imagens por considerar que a arte antiga tinha uma estreita relação com o paganismo: "[...] *sólo el diablo habría traído al mundo a escultores y pintores*" (JEDIN, 1966, v. 1, p. 418). Essa postura era apoiada por muitos adeptos do cristianismo, como se pode verificar no cânone 36 do Concílio de Elvira[2], pelo qual se determina o não uso de pinturas nos templos, evitando-se assim a sua adoração ou veneração.

Em meio a controvérsias acerca do uso ou não de imagens entre os cristãos, um repertório simbólico passa a ganhar maior aceitação a partir do século III; Clemente de Alexandria[3] propõe o uso de símbolos como a pomba, o peixe, a barca, a âncora e o pescador. A essa época, também as tradições funerárias dos pagãos de se elaborar sarcófagos esculpidos com passagens da vida do morto, se associa às novas crenças, incorporando às obras tumulares elementos representativos da fé cristã (JEDIN, 1966, v. 1, p. 418).

1. Proveniente de Cartago, no norte da África, Tertuliano (c. 160-c. 220 d.C) foi um dos primeiros autores cristãos a produzir textos em latim e a tratar do termo "Trindade".
2. O Sínodo de Elvira foi um concílio regional ocorrido no sul da Espanha. Sua data é ainda incerta sendo que algumas fontes consideram que possa ter ocorrido entre 300 e 309 d.C. Para Maurice Meigne, em "Concile ou collection d'Elvire", publicado na *Revue d'histoire ecclésiastique* 70 (1975, p. 361-387), este concílio teria emitido apenas os 21 primeiros cânones dos 81 a ele atribuídos, sendo que os demais teriam sido acrescentados a partir de outros concílios regionais ocorridos na península Ibérica. http://faculty.cua.edu/pennington/Canon%20Law/ElviraCanons.htm. Acesso em 13 abr. 2014.
3. Clemente de Alexandria (Atenas (?) c. 150 – Palestina, c. 215) foi um filósofo, escritor e teólogo grego, fundador da escola de Alexandria. Foi de grande importância para a difusão do cristianismo, pesquisando lendas e valores ligados aos pagãos, de modo a conciliar a fé e a razão, tornando-a mais compreensível para uma realidade de homens muitas vezes iletrados (os primeiros cristãos) e hostis às orientações dos intelectuais.





Figura 1 – *Catacumba de Pricilla*. Roma

Figura 2 – *O Bom Pastor*. Catacumba de Pricilla. Roma.

Os cemitérios cristãos (posteriormente denominados catacumbas) surgiriam também no século III d.C. e, em muitos casos, passam a ter suas paredes decoradas com formas baseadas na arte pagã, porém com temas relacionados aos textos judaico-cristãos, em geral remetendo à vitória do homem sobre o perigo da morte e à esperança na vida eterna: como Noé e a arca, Daniel entre os leões, Jonas e a baleia, ou ainda a ressurreição de Lázaro, além da figura do Bom Pastor, ou Cristo como Mestre, aquele que traz o conhecimento de Deus (e portanto, a salvação) (JEDIN, 1966, v. 1, p. 420) (Figura 1 e 2).

O cristianismo se tornou oficial em 313 d.C., sob o governo do Imperador Constantino e, em 380 d.C., a partir de Teodósio I, em Tessalônica, o cristianismo se tornou a religião oficial em todo o Império Romano do Oriente.

A hostilidade em relação ao uso das imagens foi gradativamente reduzida, assim como as imagens históricas ou celebrativas conduziram às imagens de culto (JEDIN, 1968, v. 3, p. 89). Mas as discussões em torno da representação da natureza humana de Cristo, por exemplo, não cessaram. Muitos padres viam nas representações de cenas evangélicas e dos santos um forte potencial educativo. Entre os séculos VI e VIII o uso dos ícones ganha força, favorecido pelas lendas populares envolvendo as imagens milagrosas que curavam enfermos, as que caíam do céu, que choravam sangue, imagens de Cristo produzidas sem a mão humana (akheiropoieta), a madona de São Lucas, entre outras (JEDIN, 1968, v. 3, p. 89).

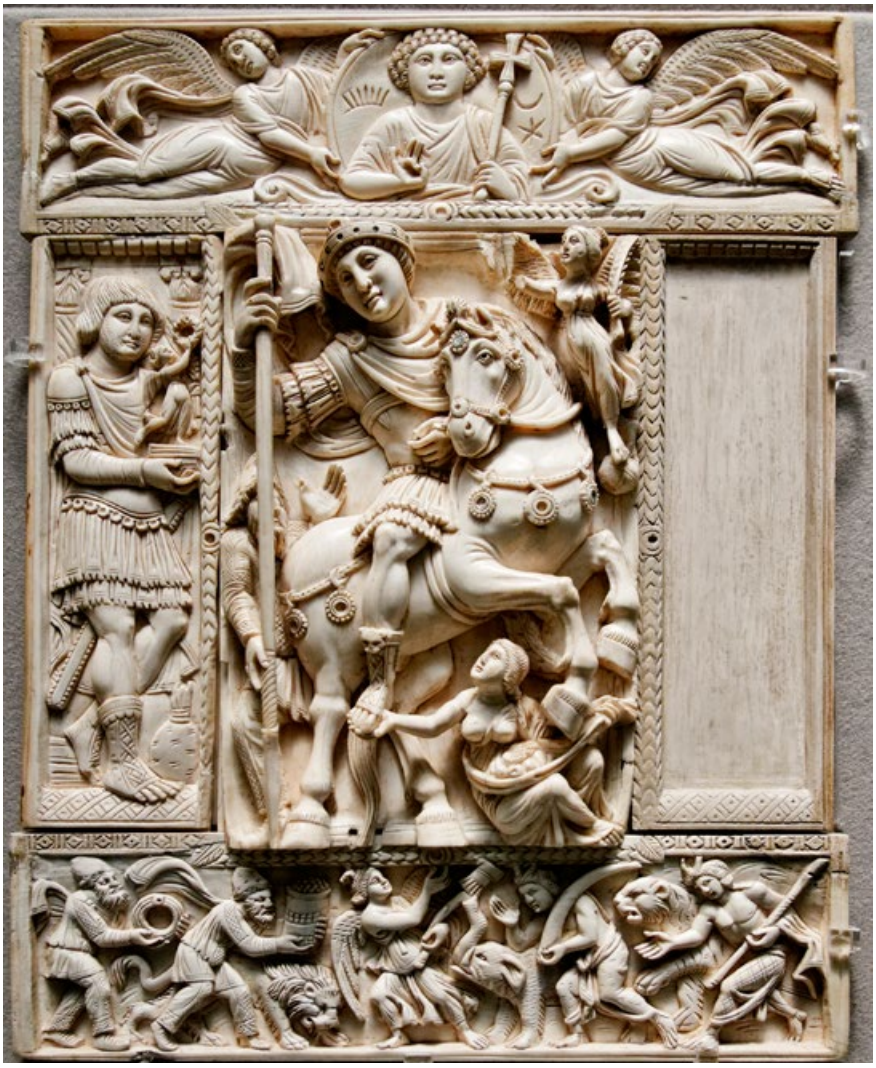


Figura 3 – Díptico Barberini. Marfim, século VI. Atelier Imperial de Constantinopla. Coleção: Museu do Louvre, Paris, França.

Por volta do século VI, haveria um ressurgimento de elementos clássicos dirigidos à representação da figura humana, havendo em alguns segmentos da igreja líderes favoráveis a uma reconciliação entre o cristianismo e a herança clássica transmitindo-se assim, um conjunto de registros e concepções formais que, de outro modo, poderia ter sido irreparavelmente perdido. Essa tendência pode ser vista em relevos executados sobre marfim e outros materiais preciosos (Figura 3), para o atendimento de exigências de grupos elitizados, cultores das formas e proporções clássicas (JANSON, 2009, p. 95).

No entanto, o século VIII assistiu a um grande movimento contrário ao uso das imagens sagradas. O imperador Constantino V[4] se opunha terminantemente ao uso dos ícones, conforme o seu édito publicado em

4. Constantino V, filho de Leão III, governou entre 741 e 775.

730. Para ele, somente a eucaristia poderia ser considerada a verdadeira imagem de Cristo.

Em 754, realiza-se o Concílio de Hiereia[5], no qual não estiveram representados nem o papa, nem os patriarcas orientais, privilegiando a presença dos iconoclastas. Esse concílio, presidido por Teodoro de Éfeso, condenou a fabricação e culto das imagens, bem como o culto das relíquias, oficializando como norma da Igreja a proposta do édito imperial.

As ações de Constantino V contra a iconodulia foram extremas, sendo os monastérios alguns dos principais centros de apoio ao culto das imagens, o imperador deu início a uma verdadeira perseguição a monges e monjas, tomando-lhes as propriedades e impondo-lhes a quebra do celibato. Muitos fugiram para o sul da Itália.



Figura 4 – *O sétimo concilio ecumênico*. Mosteiro de Ferapontov, Russia. Museum of Dionisy's Frescoes, trecho norte da nave longitudinal.

Em 775, após a morte de Constantino V, seu filho Leão IV assume o trono e, embora também não defendesse o uso das imagens, encerra as perseguições iniciadas pelo pai. Após a sua morte, a imperatriz regente, Irene (viúva de Leão IV), inicia um processo de restauração das imagens. A essa época, monastérios foram recuperados e reestabelecidos.

Em 787, sob a direção de Tarasio, o novo bispo de Constantinopla, e com o apoio da imperatriz Irene, realiza-se um novo concílio (Concílio de Nicéia II). Inicialmente esse concílio se realizaria em Constantinopla, na igreja dos Santos Apóstolos, no entanto por questões inclusive de segurança, foi transferido para Nicéia, local onde havia se realizado o primeiro concílio ecumênico da igreja (Figura 4).

Se o concílio de Hieria foi parcial no sentido de excluir os líderes da igreja ocidental (motivo que o levou a não ser considerado um concílio ecumênico), com o objetivo de ratificar uma posição iconoclasta da igreja, o segundo Concílio de Nicéia apoiou o uso e o culto das imagens e relíquias sagradas[6], além de ordenar a destruição dos "escritos anti-icônicos". Para Jedin (1968, v. 3, p. 101) esse teria sido o ponto mais controverso da teologia oriental, visto que teólogos que "*realmente trataron teologicamente el tema de la veneración de las imágenes hubieron de ser escasísima minoria, y toda decisión estuvo prejuzgada por el sentimento religioso*". Segundo o autor (1968, v. 3, p. 116) o apoio ao culto das imagens ocorrido em 787 pode ser entendido como um trabalho conjunto entre as igrejas

5. Hieria, nos arredores de Constantinopla.
6. Em Nicéia II, define-se o culto às imagens apenas como exercício de prostração (*proskynesis*), de referência à pessoa que se representa por meio da imagem e não de sua adoração.



Figura 5 – *Sétimo Concílio Ecumênico*. Ícone, século XVII. Convento de Novodevich, Moscou, Rússia.

papal e bizantina. Na própria abertura do concílio teria sido realizada a leitura de uma carta enviada pelo então papa Adriano I, na qual se apresentava "*aquella teología de occidente sobre las imágenes que naciera no sobre el terreno de la especulación teológica, sino de consideraciones Morales"* (1968, v. 3, p. 101) (Figura 5).

O resultado foi uma série de determinações que envolveram além da questão iconoclasta, problemas como o de destinar os monastérios a usos profanos, proibir práticas simoníacas (como a compra e a venda de favores divinos), bem como recomendações de simplicidade e rigor moral da vida monástica.

As determinações conciliares de Nicéia foram levadas à Roma, onde foram traduzidas, segundo Jedin (1968, v. 3, p. 102) de modo impreciso, o que geraria ainda muitos equívocos.

O problema do iconoclasmo, no entanto, não cessaria com este concílio, visto que nos tempos que se seguiram, outros sínodos regionais foram realizados ainda envolvendo as disputas entre as duas facções. Em 813, Leão V (813-820) proibiu a presença de ícones em locais visíveis das igrejas, sob a alegação de adoração pelos fiéis. Um novo concílio, realizado em 815 anularia as determinações de Nicéia, retomando as de Hieria. O imperador Miguel II (820-829) proibiu as discussões acerca dos ícones, favorecendo posteriormente a causa iconoclasta, o que teria sequência com seu filho, o imperador Teófilo que ordenou o fechamento dos ateliês de pintura de ícones e ordenou a perseguição aos iconófilos.

Em 843, após a morte de Teófilo, a imperatriz Teodora, regente de Miguel III (então com 3 anos) apoiaria a realização de um novo sínodo que, sob a direção do patriarca Metodio, definitivamente eliminaria o iconoclasmo, reestabelecendo o culto das imagens (YANNOPOULOS, 1995, p. 153).

No Ocidente, a chegada das determinações do II Concílio de Nicéia se fez por meio de uma tradução imprecisa realizada em Roma. Carlos Magno, discordando do texto que chegou ao seu reino, tenta combater os seus erros por meio de um "[...] escrito teológico polêmico, nos 'livros carolinos' (*Libri Carolini*), que negavam o caráter ecumênico ao segundo Concílio de Nicéia" (JEDIN, 1961, p. 41).

Em 794, realizou-se em Frankfurt, um novo concílio, presidido por Carlos Magno, com a participação de representantes de todas as províncias eclesiásticas da França, representantes do Papa e da Inglaterra. Esse concílio rejeitou as determinações de Nicéia (787) e Carlos Magno exigia a excomu-



Figura 6 – Relevo. Carlos Magno senta-se no centro ladeado por um papa e arcebispo com a figura de Cristo na medalha posicionada acima da cena. Santuário de Carlos Magno, Catedral de Aachen, Alemanha.

nhão do imperador bizantino, mas não obteve êxito, pois, o Papa Adriano I, não revogou o reconhecimento do concílio anterior e nem atendeu à solicitação do rei franco.

Em 800, Carlos Magno seria coroado imperador por Leão III (Figura 6). Segundo Jedin (1961, p. 41-42) esse fato demonstraria a distância que havia se formado entre Oriente e Ocidente. Durante o pontificado de Estevão II, já sem a proteção do Império Romano Oriental, o papado havia se aliado a Pepino[7], de quem recebeu uma doação de terras "das quais se desenvolveram os Estados Pontifícios". Essa atitude do papado foi considerada por Bizâncio como uma traição.

O 8º. Concílio Ecumênico, realizado em Constantinopla, teve como temática principal questões político-administrativas da própria igreja. Esse concílio determinou também a hierarquia dos patriarcas: "o Papa da Roma antiga, os patriarcas de Constantinopla, Alexandria, Antioquia e Jerusalém"; além de confirmar a legalidade da veneração das imagens (JEDIN, 1961, p. 44).

Por volta do século X ocorre uma intensificação do espírito religioso na Europa. Segundo Roque (2004, p. 39) a passagem do milênio contribuiu para um forte apelo às questões místicas, contribuindo para a presença de um "imaginário impregnado de religiosidade" que no cristianismo se refletiria no culto aos mártires e, sobretudo às suas relíquias. A presença do tesouro[8] em uma igreja significava um ganho de prestígio para o templo, e prosperidade para a região, dado que o local se tornava um centro de peregrinação.

7. Pepino, chamado de "o Breve" (714-768) foi rei dos francos (751-768), fundador do reino carolíngio e pai de Carlos Magno.

8. O tesouro era constituído pelo conjunto de relíquias de uma igreja. A posse de relíquias envolvia além dos custos de sua aquisição, aqueles relacionados ao seu "certificado de autenticidade", além de todo o conjunto de ricos objetos confeccionados em metais nobres e pedras preciosas especificamente para a sua exposição.



Figura 7 – *Crucifixo do Arcebispo Gereão*. c. 975-1000 d.C. Catedral de Colônia, Alemanha.

No século IX já estava sistematizado todo o processo de *elevatio in altum* pelo qual as relíquias eram elevadas aos altares em urnas relicários (*capsas*) e sobre eles nada além das relíquias; deveriam ser também expostos os quatro Evangelhos e a âmbula, com as partículas consagradas para os enfermos (PATROLOGIÆ[9] apud ROQUE, 2004, p.40). A atenção dos fiéis que se desloca da mesa propriamente dita para os relicários promove um conflito, visto que, nenhum elemento deveria superar a importância do Cristo simbolizado pela mesa eucarística.

Entre os séculos X e XI, se conferiria tridimensionalidade às imagens religiosas em obras como o *Crucifixo de Gereão* (Figura 7), presente na catedral de Colônia, na Alemanha, encontrando-se nessas obras otonianas tendências já detectáveis na arte bizantina de períodos anteriores. No entanto, a tangibilidade escultórica conduziria ao atendimento de expectativas dirigidas à representação das formas tridimensionais na escultura religiosa, o que só aconteceria a partir do século XI, inicialmente em monumentos presentes na rota que conduzia a Santiago de Compostela, ligando o sudoeste da França ao norte da Espanha, para atingir plena expressão em períodos posteriores nas grandes catedrais construídas entre os séculos XIII e XIV (JANSON, 2009, p. 112, 124, 143).

Segundo Roque (2004, p. 41) nesse período ocorrem várias mudanças no que diz respeito à distribuição de participantes no espaço do culto (diversos representantes do clero e assembleia), conduzindo a um maior distanciamento entre a assembleia e o altar. Com intuito de buscar uma maior proximidade física com o espaço sagrado, passam a ser realizados também cultos junto aos altares laterais.

O altar mor é então recuado para o fundo da abside, junto à parede. Sobre ele passa a ser posicionada uma banqueta (degrau) e sobre ela, é exposto um crucifixo ladeado por castiçais, sempre em número par (até seis), com velas, dispostos de forma escalonada ascendente, em direção à cruz, conforme as prescrições do Papa Inocêncio III (ROQUE, 2004, p. 41).[10]

No século XI, igrejas que não possuíam relíquias passaram a introduzir junto a parte posterior da mesa de altar painéis verticais pintados ou esculpidos com representações da vida de Cristo, da Virgem ou ainda do patrono do templo (Figura 8). Gradativamente os conjuntos retabulares assumem características de estruturas arquitetônicas[11], até que no século

9. *PATROLOGIÆ Latina*. XVI, 1375-1476.
10. *De sacro altares mysterio*. Livro II cap. 21.
11. Retábulo (retro: atrás e tábula: mesa ou atrás da mesa de altar).



Figura 8 – *Frontal de esmaltes*. século XII. Santuário de San Miguel de Aralar, Navarra, Espanha.

XIV o painel de pintura ganha maiores proporções tornando-se essa representação iconográfica o centro das atenções[12].

No século XII, São Bernardo de Claraval, monge da ordem cisterciense, influente doutor da igreja, embora reconhecesse o potencial didático das representações iconográficas para os não iniciados se posiciona contrariamente à representação de imagens, ou mesmo de cenas nos espaços destinados ao clero, por considerar que poderiam conduzir a um afastamento da espiritualidade (ROQUE, 2004, p. 149).

No século XIV, fatores como a "humanização do divino, a acentuação do culto da humanidade de Cristo, a ênfase dada à Virgem e a humanidade beatificada da Igreja" conduzem ao surgimento de uma produção artística que ultrapassa o caráter doutrinário; são imagens eloquentes, que "atraem sobre si a devoção, o culto e a afetividade dos fiéis" (SCAVIZZI, p. 3 apud ROQUE, 2004, p. 44)[13].

A justificativa para a presença dessas obras era a sua função pedagógica, como um elemento de apoio, uma *Biblia pauperum*, que contribuiria para a instrução religiosa dos iletrados, que não dominavam o latim, língua esta praticada nos cultos católicos.

Nos séculos XIV e XV, a produção plástica que expressaria em suas linhas características resultantes das ideias humanistas passou-se a acentuar o naturalismo nas formas, de modo a tornar as obras mais familiares aos fiéis. As pinturas passam a conter paisagens de fundo e as figuras sagradas a abrigar traços mais próximos da realidade humana. O domínio técnico

12. A inserção do elemento retabular impediu a passagem da luz. A presença dos castiçais com velas sobre a banqueta, além dos seus aspectos simbólicos (luz, chama sagrada etc), resgata parte da iluminação do altar.
13. SCAVIZZI, Giuseppe. *Arte e arquitetura sacra.* p. 3.



Figura 9 – Lorenzo Ghiberti. *Portões do Paraiso*. Batistério de São João, Florença, Itália. No sentido horário: A história de Noé; Anjos informam Abrahão a respeito do iminente nascimento de Isaac, A história de José e a história de Isaac.

sobre as representações da anatomia conferiu às obras do período um maior sensualismo, acentuado pelas contorções de corpos nus que exaltavam a beleza do corpo humano.

Embora tenha se mantido fiel à herança da Antiguidade clássica algumas dessas influências bizantinas e medievais se fizeram presentes nos relevos da porta realizada pelo artista florentino Lorenzo Ghiberti (1378-1455), entre 1401-2, para o Batistério de Florença (Figura 9), antecipando a revolução que aconteceria a partir do segundo quartel do século XV (JANSON, 2009, p. 147). Seria Donato di Niccoló di Beto Bardi, conhecido como Donatello (1386-1466), o responsável pela representação escultórica inteiramente tridimensional da figura humana, que marcou o *São Jorge* (Figura 10), executado por volta de 1415, para a Igreja de *Or San Michele,* prenunciando a nova fase que se iniciava, contando com o talento de artistas como Luca della Robia (1400-1482), Antonio del Pollaiuolo (1429/1433-1498) e Andrea del Verrocchio (1435-1488) (JANSON, 2009, p. 187-192).

Para Roque (2004, p. 45) ao mesmo tempo em que essas figuras possibilitavam a criação de uma relação de proximidade para com o fiel, contribuíam para o "desvio e perturbação do recolhimento espiritual requerido pela liturgia". Também associados a esta questão, estavam os altos custos envolvidos na realização dessas obras, mantidos em sua grande maioria à base da venda de indulgências.

A questão das imagens e da idolatria voltaria à tona no século XVI com a Reforma protestante, tendo como marco as 95 teses de Martinho Lutero, pregadas, em 31 de outubro de 1517, na porta da igreja do castelo de





Figura 10 – Donatello. São Jorge. Igreja de Or San Michele, Florença, Itália.

Figura 11 – Jan Luyken (?). *Iconoclasmo protestante na Holanda*. Gravura, 1566. Atlas Von Stolk. Rotterdam, Holanda.

Wittemberg (JEDIN, 1961, p. 106), por meio das quais abordava predominantemente o problema da venda de indulgências pela Igreja de Roma.

A Reforma surge no seio da Igreja e com líderes políticos, como resultado de uma série de divergências que vinham se desenvolvendo desde a Idade Média, ganhando ainda maior força durante o Renascimento o que gerou uma ruptura na hegemonia religiosa da Igreja em terras ocidentais.

Além das cidades alemãs que aderiram aos modelos de Lutero, outras regiões do Sacro Império Romano-Germânico também se opuseram à Roma, porém adotando outros "modelos de reforma", como o implantado na Basiléia e em Berna, com uma linha mais humanista e radical quanto à eucaristia, assim como, mais comunitário, opondo-se à busca pela intercessão dos santos, como proposto por Huldrych Zwinglio. Uma outra versão ocorreria ainda no sul e sudoeste da Alemanha, influenciada pelas propostas de Martinho Bucer, que atuou sobretudo em Estrasburgo.

Questionando as decisões do concílio Lateranense V (ou o quinto Concílio de Latrão), e, sobretudo ao próprio Papa, em 1520, por meio de seu texto "À nobreza cristã da nação alemã", Lutero apela para a realização de um concílio livre (sem a tutela do pontífice) em terras alemãs (VENARD, 1995, p. 324).

As dissidências não surgiram apenas na Alemanha. Segundo Venard (1995, p. 329), Genebra sob a influência de Calvino, constituiu um importante centro irradiador do protestantismo que atinge também a França, os Países Baixos, a Escócia, a Europa Central e a Itália do Norte. Na Inglaterra, embora se tenha colocado contra Lutero, o rei Henrique VIII, rompe com


CONSILIVM
DELECTORVM CAR-
DINALIVM ET ALIORVM PRÆ-
latorum, de emendanda Ecclesia S. D. N.
D. Paulo III. ipso iubente conscri-
ptum & exhibitum An. 1538.
Libellus vere aureus
Ante annos 70. in Concil. Tridentino pri-
mum editus: deinde Romanis Pontificiis
suppressus.
Nunc autem ab interitu vindicatus & de-
nuo recusus.
Ex Bibliotheca W. Crashani in theol. Baccal. &
verb. div. ap. Temp. prædic.
Luc. 19. 11.
Ex eo tus ferat unquem, &c.
HANOVIÆ,
Typis Wechelianis apud Danielem & Davidem Aubrios
& Clementem Schleichium.
MDCXIX.

Figura 12 – Gasparo Contarini. *Concílium de Emendanda Ecclesia* (1619). colofão.

a Igreja Romana sob a alegação de não receber desta a autorização para se divorciar de sua então esposa Catarina de Aragão, "chegando-se à ruptura total entre Roma e a Igreja anglicana; o rei fez-se, então, reconhecer pelo clero e pelo parlamento como 'chefe supremo da Igreja sobre a terra' (1534)" (VENARD, 1995, p. 327).

Embora os questionamentos e orientações de Lutero não abordassem diretamente a questão iconoclasta, esse movimento ressurgiu sobretudo partir de 1522, em Wittemberg com o teólogo Andreas Bodenstein de Karlstadt. As ações envolveram a retirada e destruição das imagens e pinturas representativas das figuras de santos e da Virgem presentes nas igrejas. O movimento ganhou as terras alemãs e estendeu-se a outras regiões que envolveram as atuais Dinamarca, Suíça, Holanda, Bélgica e Partes da França (Figura 11).

A resposta à Reforma Protestante viria com o Papa Paulo III e a realização de um novo concílio que pretendia rever entre outras questões, a dos abusos praticados pela Igreja. Em 1537, uma comissão convocada pelo papa composta por homens "de alta reputação" cujas ideias representavam as correntes do humanismo cristão e o desejo de reforma do próprio pontífice, apresentaria um relatório denominado *Consilium de emendanda Ecclesia*[14] (Figura 12), abordando os principais problemas enfrentados pela Igreja daquele momento como a escolha dos bispos e a ordenação de religiosos despreparados, benefícios e abusos da cúria, decadência das ordens religiosas e enfraquecimento da pregação, etc (VENARD, 1995, p. 328).

A efetivação do concílio enfrentou uma série de problemas, entre eles a concordância dos príncipes cristãos, visto que a essa época as duas maiores potências – a dos Valois (França) e dos Habsburgos (Sacro Império Romano-Germânico) – estavam em conflito. Após dez anos de muitas negociações diplomáticas, a paz foi obtida com a vitória militar de Carlos V. Somente em 1544 foi redigida definitivamente a bula de convocação para o concílio que seria realizado na cidade de Trento, nos alpes italianos, tendo data de abertura prevista para 15 de março de 1545, mas isso somente ocorreria aos 13 de dezembro daquele mesmo ano (VENARD, 1995, p. 329).

O concílio se desenvolveu ao longo de 18 anos, com interrupções, abordando duas questões principais: a doutrinária e a disciplinar. Os 50 meses de atividades em Trento foram divididos em três períodos: 1545-1547 (pa-

14. O documento foi assinado por Gaspar Contarini, Gian Pietro Carafa, Jacopo Sadoleto, Reginald Pole, Ridolfi, Girolamo Aleandro, Gianmateo Giberti, Gregório Córtese e Tomaso Badia (JEDIN, 1972, v. 5, p. 633).

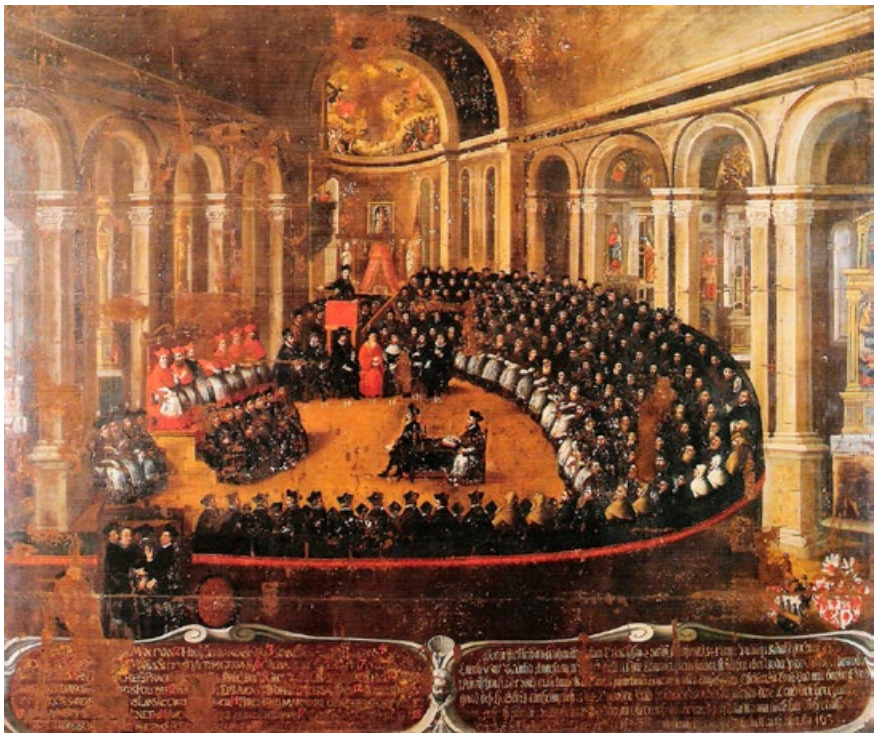


Figura 13 – *Concílio de Trento – Congregação Geral*. Museo del Palazzo del Buonconsiglio, Trento, Itália.

pado de Paulo III), 1551-1552 (papado de Julio III) e 1562-1563 (papado de Pio IV)[15].

O concílio afirmou a autoridade da Bíblia, porém admitiu a possibilidade de considerar as "tradições não escritas" como um conteúdo complementar da fé, extrapolando assim a posição das Escrituras como única fonte de conhecimento.

Outras ações do concílio, que também ocorreram no campo doutrinário e envolveram a reafirmação dos sete sacramentos (os protestantes aceitavam apenas o batismo e a eucaristia), definiram entre outros pontos, o pão e o vinho apenas como "aparências" que se transubstanciam na eucaristia sobre o altar (Figura 13).

A questão imagética, que passou a integrar a lista de questionamentos dos protestantes, teve entre 3 e 4 de dezembro de 1563, na XXV e última sessão do concílio tridentino, um espaço de destaque, quando foram justificados o culto dos santos e a veneração das imagens, resultando no documento denominado "Da invocação, veneração, e Relíquias dos Santos, e das Sagradas Imagens", conforme o trecho a seguir:

15. Em março de 1547, o concílio foi transferido para uma cidade mais próxima dos domínios do papa do que de Carlos V, Bolonha, que sendo uma cidade universitária, contava com excelentes bibliotecas, o que poderia contribuir para o embasamento dos teólogos nos trabalhos teóricos ligados à questão doutrinária do concílio, além de abrigar ricas instalações monásticas e conventuais. O concílio de Bolonha foi suspenso em 13 de setembro de 1549.

Manda o Santo Concilio (2) a todos os Bispos, e aos mais que tem o officio, e cuidado de ensinar, que conforme a praxe da Igreja Catholica, e Apostolica, recebida desde os tempos primitivos da Religiaõ Christã, e consenso dos Santos Padres, e Decretos dos Sagrados Concilios, instruaõ diligentemente os Fiéis primeiramente da intercessaõ dos Santos, sua invocaçaõ, veneraçaõ das Reliquias, e legitimo uso das Imagens: e lhes ensinem que os Santos, que reinaõ juntamente com Christo, offerecem a Deos pelos homens as suas orações; e que he bom, e util invocallos humildemente, e recorrer ás Suas orações, poder, e auxilio, para alcançar (1) beneficios de Deos, por seu Filho Jesus Christo nosso Senhor, que he o nosso unico Redemptor, e Salvador. [...]
Quanto ás Imagens de Christo, da (3) Mãi de Deos, e de outros Santos, se devem ter, e conservar, e se lhes deve tributar a devida honra, e veneração; naõ porque se creia, que ha nellas alguma divindade, ou virtude, pela qual se hajaõ de venerar, ou se lhes deva pedir alguma cousa, ou se deva pôr a confiança nas Imagens, como antigamente os Gentios punhaõ a sua confiança (4) nos Idolos; mas porque a honra, que se lhes dá, se refere aos originaes, que ellas representaõ; em forma que mediantes as Imagens que beijamos, e em cuja presença descubrimos a cabeça, e nos prostramos, adoremos a Christo, e veneremos os Santos, cuja semelhança representaõ; o que está decretado pelos Decretos dos Concilios, principalmente (5) Niceno segundo, contra os impugnadores das Imagens.[16]

Para Maria Isabel Rocha Roque (2004, p. 47) o Concílio de Trento não defendeu o culto às imagens por seu "valor intrínseco, mas como elo intermediário entre o visível e o invisível" encontrando nesses objetos um caminho para fortalecer a fé e o espírito devocional.

Mas para tanto, o documento tridentino se dirigia diretamente aos bispos orientando-os em relação ao emprego dessas obras de arte que assumiam uma dupla função – explicar os mistérios sagrados e extasiar aqueles que as contemplassem – os fiéis seriam instruídos a respeito das vidas dos santos, visto que por meio delas "*se expoem aos olhos dos Fiéis os milagres, que Deos obra pelos Santos, e seus saudaveis exemplos*".[17]

O concílio emitiu ainda regras acerca do decoro a ser aplicado às imagens, buscando distinguir as representações sacras e profanas, o que também se estendeu ao universo das festas religiosas:

Toda (1) a superstiçaõ pois na invocaçaõ dos Santos, veneração das Reliquias, e Sagrado uso das Imagens seja extinta; todo o lucro sórdido desterrado; toda a lascivia evitada; de modo que as Imagens naõ sejam pintadas com formosura dissoluta, e os homens naõ (1) abusem da celebraçaõ dos Santos, e visita das

16. Cf. *O sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento.* Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1781.
17. Id.

Reliquias, para glotonerias, e embriagueses; como se os dias festivos empregados em luxo, e lascivia fossem em honra dos Santos[18].

Ainda a esse respeito, Roque (2004, p. 49) afirma:

> A imagem é redefinida como *Biblia pauperum* ou dos iletrados. Mas para cumprir essa função, que no código da comunicação se definiria como informativa e apelativa, estruturou-se um vasto sistema de regras acerca da representação dos temas e figuras, cuja execução seria vigiada e aferida. [...] é possível atribuir à época da Reforma católica um extremo rigorismo, disciplina e controle aplicados à criação artística.

As imagens e relíquias antes de serem expostas nos locais sagrados e levadas ao culto deveriam ser conhecidas e aprovadas pelos bispos para o que se indicava certo rigor, buscando-se evitar assim que "*nada profano, nada deshonesto appareça, pois a casa de Deos (2) só convém a santidade"* (ROQUE, 2004, p. 49))

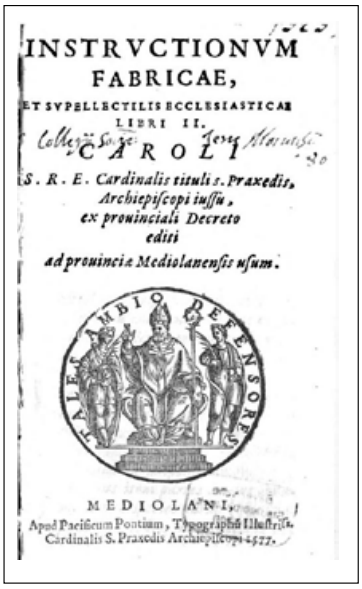

INSTRVCTIONVM
FABRICAE,
ET SVPELLECTILIS ECCLESIASTICAE
LIBRI II.
CAROLI
S. R. E. Cardinalis tituli s. Praxedis,
Archiepiscopi iussu,
ex prouinciali Decreto
editi
ad prouinciæ Mediolanensis usum.
MEDIOLANI,
Apud Pacificum Pontium, Typographum Illustriss.
Cardinalis S. Praxedis Archiepiscopi. 1577.

Figura 14 – Carlo Borromeu. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577). colofão.

Agora, com base na função didática das imagens, a sua legibilidade era fundamental, logo, elementos supérfluos que pudessem conduzir a uma interpretação errônea deveriam ser evitados, do que decorre a exigência de uma vigilância, por parte do clero, sobre a atividade dos artistas.

1.1.1 A imagem sacra e as determinações tridentinas

As determinações conciliares forneceram uma linha geral de atuação, o que viria a ser pormenorizadamente tratado em textos teóricos criados com a finalidade de regular a produção das imagens, afirmando a sua importância. Em 1573, no III Concílio Provincial, o arcebispo de Milão, Carlos Borromeu apresentaria o texto *De iis quae pertinente ad ornatum et cultum eclesiarum* tratando da necessidade de realização de uma obra pela qual se pudesse planejar iniciativas dirigidas à conservação e restauração de obras sacras, assim como dos componentes arquitetônicos das igrejas, monumentos, obras pictóricas e mobiliário. Carlos Borromeu publica em 1577, o *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (Figura 14), assessorado pelo monsenhor Ludovico Moneta, responsável pela versão vulgar e pelo liturgista Pietro Galesino, que elaboraria a versão latina, com o objetivo de elaborar uma redefinição estrutural e visível dos elementos envolvidos no culto católico (BONAZZI DA COSTA, 2014, p. 173).

Por meio desse texto os bispos eram instruídos a prestar especial atenção à "representação pia e religiosa das imagens sacras". O descumprimento das

18. Id.


DEO HONOR ET GLORIA

DISCORSO
INTORNO ALLE
IMAGINI SACRE
ET PROFANE
diuiso in cinque Libri.

Deue si sempre hauer abuso loco,

Et si dichiara il vero modo che christianamente si douerà osseruare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo.

Raccolto & posto insieme ad vtile delle anime per commissione de Monsignore Illustriss. & Reuerendiss. Card. Paleotti Vescouo di Bologna.

Al popolo della Città & Diocese sua.

M D LXXXII.

Figura 15 – Gabrielle Paleotti. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (1582). colofão.

regras prescritas conduziria o pintor ou escultor a uma pena ou multa e severas sanções aos reitores eclesiásticos que permitissem a exposição de imagens que contrariassem as determinações (BORROMEI, 2000, p. 71). Para que fosse possível fiscalizar e, se necessário multar, deveria haver um sistema de treinamento que preparasse os candidatos para atuar segundo os padrões exigidos.

As orientações procuravam evitar que as imagens sacras representassem falsos dogmas, que contrariassem as Sagradas Escrituras ou as tradições da Igreja, ou ainda que contivessem informações que pudessem conduzir a erros de interpretação. Deveriam ser rigorosamente evitados quaisquer elementos apócrifos, traços profanos, extravagantes e que não "estimulassem a piedade" dos fiéis. Os pintores e escultores também deveriam evitar que as imagens dos santos contivessem fisionomias de pessoas vivas ou mortas. Segundo Borromeu (2000, p. 71), a menos que integrassem a história sacra, deveriam ser evitadas as representações de animais de carga, cães, peixes e outros animais.

Também com relação às insígnias que se aplicavam aos santos, o arcebispo de Milão sugeria cuidados para que fossem utilizadas de "modo adequado e decoroso" e que se buscasse por uma "verdade histórica" nas representações. Assim, as orientações se estendiam também a elementos acessórios, ornamentos e indumentária que se aplicavam às imagens, de modo que não fossem profanos, nem "voluptuosos", mas que se restringissem à história sacra. Desse modo, era de fundamental importância que nas imagens (pintadas ou esculpidas) fossem observados atributos específicos de cada um dos santos, como as palmas nas mãos dos mártires; mitras e báculos nas representações dos bispos, etc.

As auréolas, sob a forma de escudos arredondados, só deveriam ser aplicadas às cabeças dos santos canonizados pela Igreja. No entanto a auréola de Cristo deveria se diferenciar das demais, por meio do acréscimo de uma cruz.

O texto de Carlos Borromeu seria uma importante referência para o arcebispo de Bolonha, Gabriele Paleotti, na elaboração de seu trabalho *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, publicado, em 1582 (Figura 15), no qual confirma a opção iconográfica da Igreja, estabelecendo parâmetros que diferenciassem o sacro e o profano e buscando traduzir as disposições conciliares tridentinas declaradas em torno da prática de expor imagens sagradas nas igrejas para a veneração dos fiéis.

Na busca de razões para o uso de imagens profanas e sacras, Gabriele Paleotti (2002, p. 44-45) enumera quatro causas principais: a necessidade, a utilidade, o prazer e a virtude. A necessidade consiste no fato de ser o homem comunicativo por natureza necessitando constantemente de meios para transmitir ideias e informações às outras pessoas e, não podendo fazê-lo apenas por meio de palavras, já que para compreendê-las é necessário

poder ouvir e falar o mesmo idioma, buscou superar esses limites, lançando mão da possibilidade de dar forma às imagens das coisas criadas, como animais, plantas, construções, partes do corpo humano, originando imagens com as quais os ancestrais representaram seus conceitos, quando ainda não se conhecia a possibilidade da escrita.

Diversos autores escreveram a respeito da representação por meio de imagens, em detrimento do uso da palavra escrita. Entre eles, Diodoro da Sicília tratou a respeito dos etíopes, como sendo "o primeiro povo sobre a Terra a representar conceitos religiosos por meio de imagens" zoomorfas e antropomorfas. Fílon de Alexandria, escreveria a respeito do modo como os egípcios ocultaram os segredos da sua filosofia codificando-os por meio do uso de imagens hieroglíficas e de vulto de animais, adorados pelo povo, o que também seria abordado por Cornélio Tácito e Plínio.

A análise do uso das imagens se mostraria ainda mais oportuna, quando formulada no período de ocupação e reconhecimento das terras americanas. Paleotti (2002, p. 44-45) também mencionaria algumas características detectadas a respeito do comportamento dos habitantes do Novo Mundo, composto por diversos países e povos, de naturezas diferentes, que não conheciam as letras e a escrita, necessitando para comunicar-se, de imagens, o que seria alterado após a chegada da Igreja, tornando-se o Cristianismo responsável pelo desenvolvimento da capacidade de leitura dos nativos, que passariam a desenvolver e praticá-la, ao ponto de deixar de utilizar representações imagéticas. Isso não significa que não tenham existido povos que continuaram a dar vazão à natural e humana propensão imitativa de coisas reais, utilizando imagens.

O cardeal aponta como segunda causa para o uso das imagens profanas, a utilidade, considerando-se a facilidade para a sua compreensão. Destaca os benefícios oferecidos por essa arte de moldar imagens e figuras, isto é, renovar coisas velhas, disfarçar irregularidades, enriquecer coisas pobres, fazer de pessoas humildes personalidades ilustres, realizar apenas com um pincel o que não se poderia fazer mesmo que com uma grande quantidade de ouro.

Junte-se a essas utilidades a possibilidade de representar lugares, regiões, províncias, reinos, o mundo e poder colocar diante dos olhos todas as coisas que se procura entender e ainda mais importante, transmitir por meio da arte, ensinamentos e conhecimentos a respeito das coisas naturais que, figuradas e vividamente coloridas, apresentam com realismo a visão de plantas, aves, peixes, quadrúpedes, serpentes, insetos, mármores e outras espécies que, se não fossem representadas, não se poderia conhecer, pelo simples fato de nunca as ter visto.

Deste modo, se pode dizer que, não há arte, ciência ou faculdade humana que não possa se beneficiar da grande utilidade e das facilidades oferecidas pelas imagens.

Em relação ao prazer, terceira causa apontada por Paleotti (2002, p. 45-46), para justificar o uso das imagens, há inúmeras considerações. Para o autor, não há dúvida de que contemplar uma bela imagem pintada, devido à sua capacidade de imitar a realidade, seja pela beleza ou pelas cores, como "por outras maravilhas que da visão derivam", envolve o prazer.

Justifica-se assim que se reedite a antiga prática artística de produzir imagens, com base na natureza que, "sem qualquer intervenção humana configura as coisas criadas, sobre corpos que refletem e representam aos olhos a vivacidade das cores e os movimentos", como se fossem vistos em um espelho, no cristal ou na água. Pois é isso que dá prazer aos olhos (2002, p. 45).

Como última causa para o uso das imagens, Paleotti (2002, p. 46) aponta para a virtude e a um honroso desejo, como ocorre com frequência entre os homens, que por benefícios recebidos ou pela vontade de alcançar importantes metas, ou pela grande estima que dedicam à virtude e mérito de outros homens, nutrem em si o desejo de apresentar aos demais os pensamentos justos e nobres de quem tanto admiram, mas não se contentando em fazê-lo apenas por meio de palavras, buscam acrescentar sinais ainda mais duradouros e gloriosos. A partir disto muitos, animados pelos grandes exemplos daqueles que consideraram dignos de lembranças, começaram a dar forma a imagens e estátuas, como homenagem e tentativa de transmitir à outras pessoas, as concepções dos homenageados.

Deve-se lembrar do fato de que, por meio dessas imagens, como dos livros, todas as pessoas poderiam passar a conhecer as propostas das personalidades admiradas. Some-se a isto o fato de que, por meio destas, assim como, do material impresso, as demais pessoas poderiam conhecer o que para o autor representaria a verdade.

Desse modo, passou-se a representar o maior número possível de histórias, de descrições de eventos memoráveis, de guerras e de vitórias, de embaixadas, de retratos de personalidades, de figuras de animais e de instrumentos, antes desconhecidos e que se tornariam conhecidos por meio dessas imagens, cada vez mais apreciadas e difundidas entre os povos.

Um outro aspecto da virtude, segundo Paleotti, entre os mais nobres ligados ao emprego das imagens é aquele segundo o qual, por meio delas, é possível render homenagem ao Deus Todo Poderoso e a toda a Hierarquia Celeste, tornando ilustre a Santa Igreja. Mas este argumento se aplica às imagens sacras.

Também se abordaria na publicação *Discorso intorno alle immagini sacre e profane,* questões relativas à diferenciação entre as imagens religiosas e os ídolos, simulacros, estátuas e outros tipos de imagens às quais se atribuiu significados indevidos. Na acepção católica, o objeto em si não possui qualquer tipo de poder; no entanto, quando carregado da fé do fiel, pode tornar-se veículo de informação, assim como, para o fortalecimento de

crenças, a partir do qual se dirige orações à essência que representa, que em muito ultrapassa a sua materialidade.

Registros a respeito de ídolos se fazem presentes desde as representações rupestres, até os escritos antigos e, para Paleotti (2002, p. 46), com sua aparência, enganaram o mundo por longo tempo. O autor definirá o ídolo como uma imagem que descreve coisas religiosas por meio de falsas similaridades, obtendo do homem um culto que não lhe é devido. Como ocorre com a realidade natural e a artificial, algumas imagens são verdadeiras e outras falsas, aplicando-se o mesmo à realidade de ordem moral como a virtude.

Para embasar as suas afirmações, o autor cita diversos textos bíblicos, como *Rm* 12, 2*Cor* 6; *Gen* 1; 1 *Cor* 10; *Lv* 26[19], e o conhecimento dos filósofos antigos, como Platão, quando escreve a respeito da imagem e do ídolo, o que Paleotti (2002, p. 47), retoma citando a tradução latina do Salmo 113, onde se pode encontrar o uso do termo latino *simulacrum,* derivado do termo grego *Idolum*.

Deste modo, para o autor (2002, p. 46), o uso comum do termo imagem, quando aplicado às Sagradas Escrituras, assume um significado bom e santo; no entanto, em outro contexto, pode se referir a figura, que para a sua crença, poderia ser vista como ímpia e diabólica. Assim, a acepção positiva derivaria do que pronunciou Moisés, dando voz à palavra de Deus: *façamos o homem à nossa imagem e semelhança*. O significado negativo estaria ligado a adoração dirigida a representações como esfinges e tritões, formas humanas com cabeças de animais, etc., o que seria exaustivamente analisado pelo autor, em diversos tópicos.

Segundo Paleotti (2002, p. 58), o significado da palavra sacro se opõe ao da palavra profano, não se referindo a usos comuns, mas, ao culto da religião. Em primeiro lugar, uma imagem é sacra, porque se dirige a Deus. Em segundo lugar, será sacra se tiver tido contato com o corpo, a face ou outra parte de nosso Senhor ou de qualquer um entre os santos da Igreja.

Em terceiro lugar se dirá santa uma imagem que tenha sido composta por uma pessoa santa, como aquela feita por São Lucas ou as pintadas por outros santos[20]. Em quarto lugar estão as imagens feitas de modo miraculoso, não sendo feitas por mãos humanas, mas, invisivelmente, por obra de Deus.

Em quinto lugar serão consideradas sacras as imagens por meio das quais Deus tenha manifestado sinais ou operado algum milagre. Em sexto lugar, se diz sacras as imagens que, segundo antigos costumes, foram ungidas com o santo crisma.

19. Epístola aos Romanos, 12 e Segunda Carta aos Coríntios, 6; Gênesis, 1, Primeira Carta aos Coríntios, 10, Levítico, 26.
20. Segundo a tradição, São Lucas também foi pintor e iconógrafo, tendo pintado diversos quadros da Santíssima Virgem.

Em sétimo lugar, se diz sacras as imagens bentas segundo a modalidade e orações que hoje mantém a Santa Igreja, como se pode ler no *Pontifical*[21], onde se encontram as orações e bênçãos próprias para as imagens, para as novas cruzes e crucifixos, para a gloriosa Virgem e para os outros santos, como se pode ler também no *Sacerdotal* Ordinário da Missa. Em oitavo lugar, diz-se mais extensivamente sagrada cada pintura que descreve qualquer coisa religiosa e que foi constituída para esse fim, de modo que adquire uma espécie de santificação, como acontece com as igrejas, oratórios e capelas construídas para a adoração de Deus.

1.1.2 As representações iconográficas católicas no período pós-tridentino

Embora sem romper completamente com a Idade Média, as representações iconográficas católicas pós-tridentinas se renovam, enfatizando temas negados pelos protestantes.

> A arte, definitivamente mais depurada e austera, com uma iconografia isenta de procacidade e sensualismo, deve induzir ao misticismo e a uma elevação espiritual. Para isso, selecionaram-se temas que sempre estiveram presentes na arte religiosa de todas as épocas, conferiu-se outros significados a velhas temáticas, ou, ainda, redescobriram-se e recuperaram-se novos assuntos. (ROQUE, 2004, p. 53).

Exaltando a penitência, destacam-se as representações dos santos arrependidos como São Pedro, Maria Madalena ou ainda São João Nepomuceno[22]. As representações da Santa Ceia passam a concentrar as atenções sobre o mistério da transubstanciação da matéria e a instituição eucarística e não mais na traição de Judas Iscariotes. A imagem da Virgem está entre as mais frequentes iconografias do período, como Mãe de Deus, como a Imaculada Conceição e como símbolo da vitória sobre o mal e a heresia, quando aparece pisando a serpente ou similar.

Também a Sagrada Família se torna uma temática recorrente, a partir do que se observa uma revalorização da figura de São José (especialmente entre os carmelitas). O papado e o seu poder são representados por imagens de Pedro junto de Cristo ou ainda portando as chaves da terra e do céu.

21. Livro que contém as orações, os ritos e as cerimônias que o papa e os bispos devem observar no exercício de sua dignidade, especialmente na administração dos sacramentos da confirmação e da ordem.
22. Pedro teria negado Cristo por três vezes antes do canto do galo. Madalena é representada junto ao crucifixo, ou junto a uma gruta. São João Nepomuceno foi martirizado por negar-se a revelar um segredo que lhe teria sido confiado em confissão.

A teologia tridentina promove ainda a iconografia relacionada ao êxtase místico, sobretudo por meio das imagens que representam os santos e as santas e suas visões, bem como as que se referem à libertação das almas do purgatório. As determinações tridentinas defenderam o culto dos mártires, que vinha sendo contestado pelos protestantes e isso contribuiu para o surgimento de novos santos que se sacrificaram defendendo sua fé, como foi o caso dos missionários jesuítas que atuaram em terras distantes como Japão, Índia, Brasil, Indonésia e outros.

O culto aos mártires foi oficializado no século IV, a partir de quando se erguem as basílicas subterrâneas. No século V com a decadência dos cemitérios subterrâneos, as antigas catacumbas se transformam em locais de peregrinação às sepulturas dos mártires. Com o translado de seus restos para igrejas a partir do século IX, esses locais foram praticamente abandonados, com exceção daqueles que ficaram sob as novas basílicas (ÁLVAREZ, 1990, p. 51).

O século XV assistiu a um gradual interesse pelos antigos cemitérios romanos, mas foi somente no século XVI, especialmente após o Concílio de Trento, que por meio do culto aos mártires e às relíquias, que esses espaços passam a retomar a atenção dos cristãos, o que foi incentivado por importantes religiosos como São Felipe Neri e São Carlos Borromeu[23].

Em 1578 foi descoberta uma rede de galerias pertencentes a um antigo cemitério cristão nos subúrbios de Roma. Cerca de duas mil sepulturas teriam sido localizadas na época e os esqueletos logo foram considerados de mártires. Segundo o pesquisador Paul Koudounaris (2013) muitos dos restos mortais descobertos foram enviados às igrejas que, em razão de ações ligadas ao iconoclasmo protestante, tiveram suas relíquias destruídas. Tais ossadas passaram a ser tratadas como imagens, recobertas de joias e outros aparatos conferindo-lhes uma singular e impressionante aparência. Em muitas igrejas essas relíquias permaneceram em exposição até o início do século XIX, quando por serem consideradas excessivas, diversas foram retiradas dos altares e conservadas em caixas reservadas. (Figura 16)

Com relação à distribuição do espaço interno dos templos tridentinos cabe observar que os templos tridentinos foram marcados por amplas naves, buscando-se favorecer a visão do altar-mor, localizado no fundo da abside.

Sobre a mesa do altar são colocados além dos vasos eucarísticos, evangeliário e mesmo das relíquias, o conjunto de sacras[24]. O retábulo, posiciona-

23. Segundo P. Severano, os dois santos tinham por hábito recolher-se aos sepulcros para a meditação, sendo que São Carlos Borromeu dedicava a véspera da festa de São Sebastião em prece, recolhendo ossos que encontrava dispersos na gruta sob a basílica sob as igrejas de São Sebastião e Scala Coeli alle Tre Fontane (Álvarez, 1990, p. 53).

24. Sacra: cada um dos três quadros que contêm o texto da parte fixa da missa, e que eram colocados sobre o altar, para ajudar a memória do celebrante. (Cf. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa).



Figura 16a – *Relíquia de São Pancrácio*. Proveniente de Roma. Igreja de St. Nicolas, Wil, Suíça. Foto: Paul Koudanaris



Figura 16 b – *São Valério*. relíquia proveniente de Roma. Weyarn, Alemanha. Foto: Paul Koudanaris

do atrás do altar, contém a imagem do santo ou de um mistério cristológico. O tabernáculo[25], construído em material sólido, está inserido no centro deste conjunto, elevado da mesa do altar (banqueta), como exaltação à eucaristia, símbolo do sacrifício e centro material da religiosidade presente no templo. Segundo Roque (2004, p. 54) "Esta foi a mais importante modificação introduzida na estrutura do altar neste período, confirmada pelo *Ritual Romano* de 1614".

Entre os séculos XVII e XVIII, o tabernáculo ganha maiores dimensões e volumetria. A banqueta, sobretudo no barroco, também é ampliada, ganhando dois ou mais degraus que passam a abrigar todo um aparato composto por candelabros, jarras para flores e imagens de santos.

No centro do retábulo, dentro do nicho (tribuna) ergue-se o trono, como objetivo de expor em majestade o Santíssimo Sacramento[26]. O trono, independente de suas dimensões deveria ser composto de base elevada, espaldar forrado de pano "precioso" e branco e um dossel, também branco.

Todo o aparato se torna de tal modo faustoso e chamativo que "O retábulo já não é mais um acessório de altar, mas o altar tornou-se um acessório do retábulo" (RIGHETTI, 1964, p. 509 apud ROQUE, 2004, p. 55)[27]. Neste contexto, embora a intenção seja exaltar a Eucaristia, as alfaias, esculturas e pinturas emolduradas pela estrutura retabular, acabam por assumir um papel de destaque, protagonizando visualmente uma cena que antes era dominada pela mesa.

25. Tabernáculo: pequeno nicho fechado com porta e trancado a chave, destinado à guarda da eucaristia. Anteriormente ao Concílio de Trento o tabernáculo ficava embutido em uma das paredes laterais da nave.

26. A adoração ao Santíssimo Sacramento é intensificada pela implantação da devoção das Quarenta Horas, exercício de oração realizado diante do Santíssimo correspondendo às 40 horas que o corpo de Cristo teria ficado no túmulo (ROQUE, 2004, p. 55).

27. RIGHETTI, Mario. *Manuale di Storia Liturgica: Introduzione Generale*. 3ª. ed. rev. e ampl. Milão: Editrice Àncora, 1964. v. 1

1.2 A presença das imagens e o espaço sagrado no mundo português



Figura 17 – Capela-mor da Igreja de Santa Maria de Negrelos, Portugal – Foto: Sistema de Informação para o Patrimônio Arquitetônico – SIPA – Portugal.

Segundo Roque (2004, p. 107), enquanto em outras localidades europeias as paredes dos templos se revestiram de mosaicos e afrescos, em Portugal a presença das imagens nos altares coincide com a aparição dos retábulos.

Há registros de que no século XV a pintura mural poderia ter ocupado o lugar que, posteriormente seria da talha retabular, como ocorreu na igreja de Santa Maria de Negrelos (Figura 17), ou ainda, no Brasil, na Capela de São Miguel, no bairro de São Miguel Paulista (São Paulo, SP) [28].

Desde o século XIII, mas sobretudo a partir do século XIV observa-se uma maior atenção para a representação naturalista, inclusive do ser humano. Os personagens sagrados progressivamente se aproximam dos cânones clássicos, onde surgem representações de características pessoais e expressões de sentimentos. Segundo Roque (2004, p. 109) "durante a época dos grandes retábulos góticos, como testemunho desta nova sensibilidade, cresce o gosto pela narração ilustrada da existência terrena de Deus, a vida humana de Cristo".

Os retábulos adquirem durante esse período uma aparência de estrutura arquitetônica fixa que recebe uma iconografia pictórica ou escultórica, exposta em períodos festivos e coberta com cortinas em tempos comuns (Figura 18 e 19).

Os seres fantásticos do bestiário medieval e as representações de animais se fazem presentes junto às imagens dos santos, simbolizando a presença do mal. Ainda sob influência medieval, as imagens de alguns animais eram utilizadas para representar elementos da natureza, os fluídos corpóreos e os humores que determinavam o temperamento do homem: o cordeiro era associado à fleuma, a impassibilidade e à alma; o macaco estava relacionado ao ar, à violência e ao sangue; o leão (e o grifo) representava o fogo, a cólera

28. Na antiga capela seiscentista de São Miguel, no bairro de São Miguel Paulista, na capital paulista, onde por ocasião das obras de restauro do templo, realizadas por volta de 2010, ocultas pelos retábulos colaterais, expuseram-se pinturas parietais com detalhes conhecidos desde a década de 1940, mas não integralmente visualizadas até então, que simulavam a estrutura e ornamentação dos retábulos, inclusive com um nicho para a exposição da imagem. A esse respeito ver a tese de doutoramento de M. A. Bonazzi da Costa, *A talha no Estado de São Paulo: determinações tridentinas na estética quinhentista, suas projeções no Barroco e a fusão com elementos da arte palaciana no Rococó*, 2014. p. 163-164.





Figura 18 – *Sé Velha de Coimbra* – Retábulo-mor com cena da Assunção da Virgem – Coimbra, Portugal Foto: Sistema de Informação para o Patrimônio Arquitetônico – SIPA – Portugal.

Figura 19 – Olivier de Gand e Jean d'Ypres. Retábulo-mor com cena da Assunção da Virgem – detalhe – Sé Velha de Coimbra. Coimbra, Portugal – Foto: Antonio Luis.

e a bílis; já o porco, estava associado à terra, à bílis negra e à melancolia (GRABAR, p. 385, apud ROQUE, 2004, p. 111)[29].

O homem coberto de pelos (*homo silvestres*) surge em algumas representações como símbolo de violência e audácia, em oposição ao ideal cavalheiresco que estaria associado às virtudes exaltadas pelo cristianismo.

Já no final da Idade Média se observa a presença de figuras baseadas em seres reais nos retábulos, é o caso dos encomendantes ou financiadores que por vezes podem surgir como personagens em uma cena, como ocorreu na pintura de Masaccio (1401-1428)[30] para o retábulo da Santíssima Trindade, na igreja de Santa Maria Novella em Florença (Figuras 20 e 21), ou ainda no retábulo da Igreja de São Marcos, em Coimbra, no qual podemos identificar nos nichos laterais a presença de figuras de doadores e santos patronos daquele templo (Figuras 22, 23 e 24).

Em muitos casos, o vestuário se baseia na moda do período, adaptado à cena religiosa, lembrando-se do valor simbólico representativo da condição social e da posição ocupada pelo personagem, em meio à sua comunidade, simbolizados pelas roupas, joias e adereços, entre outros atributos.

Para Roque (2004, p. 115) a presença desse elemento humano no altar revela "A progressiva consciência do 'eu' aliada à tendência para representações cada vez mais realistas e concretas que vão desembocar numa nova estética em que o sagrado e o profano se interpenetram e se confundem".

Com o Concílio de Trento a prática de se inserir no espaço sagrado a figura humana e elementos representativos do cotidiano das pessoas, conduz a sérios questionamentos que, conforme indicado, são tratados na XXV Sessão, bem como a questão da presença de Cristo na Eucaristia, o que se

29. GRABAR, A. *Les voies de la création en Iconographie Chrétienne.* 2ª. ed. Paris: Flammarion, 1994. p. 385

30. Tommaso di Ser Giovanni di Mone, conhecido como Masaccio.





Figuras 20 e 21 – Masaccio. *Santíssima Trindade*. Afresco, 1425. Igreja de Santa Maria Novella, Florença, Itália.

Figura 22 – Retábulo da Igreja de São Marcos. Coimbra, Portugal. Foto: Daniel Tiago.







Figuras 23 e 24 – Retábulo da Igreja de São Marcos – detalhes. Coimbra, Portugal – Fotos: Johnny Mass.



Figura 25 – *Igreja de São Roque.* retábulo mor. Lisboa, Portugal – Foto: M. Bonazzi.

deu na XXII Sessão. O Concílio introduz no retábulo o sacrário monumental e a estrutura para a exposição do Santíssimo (câmara com trono), paralelamente são indicados cuidados com relação às imagens, de modo que as figuras ou cenas fossem representadas com sobriedade.

Em Portugal, tais influências podem ser observadas, sobretudo, a partir da presença jesuítica na Igreja de São Roque, em Lisboa (Figura 25). Para os jesuítas a imagem poderia constituir um suporte para a reflexão e para a oração. A introdução de imagens ou de painéis pintados no espaço retabular, ou da capela, era concebida com fins didático-catequéticos, como elementos de apoio à difusão das reflexões acerca dos temas religiosos.

Desse modo, a controvérsia em relação ao culto das imagens provocou uma verdadeira revolução nas concepções envolvendo a sua presença nos espaços sagrados, passando definitivamente de elementos que desviariam a atenção, a veículos fundamentais ao processo de transmissão das mensagens. Tal partido passa a influenciar profundamente a concepção dos espaços sagrados cristãos, encontrando na Península Ibérica amplo campo de difusão, o que se estenderia a todos os demais territórios dos mundos português e espanhol (Figura 26).



Figura 26 – Retábulo representativo das linhas formais presentes na arte europeia na segunda metade do século XVI, proveniente da Igreja de São Lourenço dos Índios. c.1630. Niterói, Brasil – Foto: Ricardo Siqueira.

1.3 As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia e sua influência na imaginária religiosa

> [...] o Brasil nasceu sob a égide da cultura ibérica, religiosamente inserida num mundo romano, sob a influência de ordens religiosas regulares, especialmente da Companhia de Jesus, da arte barroca que se difundiu com a Contrarreforma, e das normas do Concílio de Trento [...]. (FLEXOR, 2009, p. 13).

A arte religiosa cristã chega ao Brasil pelas mãos dos religiosos que aportaram na América em missões catequizadoras imbuídas do espírito doutrinador das determinações tridentinas.

Desde a segunda metade do século XVI, até o início do século XIX, a produção artística no Brasil esteve predominantemente voltada às manifestações devocionais sob a orientação, sobretudo de jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas. No entanto, foi a partir do século XVIII, com as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* que os decretos conciliares tridentinos passam a ser oficialmente aplicados no Brasil (Figura 27).

Embora o Cânon II do *Decretum de Reformatione*, resultante da XXIV Sessão do Concílio de Trento tenha determinado o restabelecimento dos



Figura 27 – *Primeiras Constituições Synodais do Arcebispado da Bahia* feitas e ordenadas pelo Ilmo. Rmo. D. Sebastião Monteiro da Vide 5º. Arcebispo da Bahia, do Conselho de S. Magestade. colofão.

concílios provinciais e buscando um maior controle sobre as ações da Igreja "[...] os metropolitas deveriam reunir um sínodo no ano seguinte após o fim do Concílio [...]", o que se repetiria trienalmente, sendo que os sínodos diocesanos deveriam se realizar anualmente. Um certo atraso na publicação de algumas das determinações conciliares contribuiu para uma consequente demora na sua aplicação (FEITLER e SOUZA, 2010, p. 36)[31].

Segundo Flexor (2009, p. 13) a partir da confirmação dos decretos em 1564, inicia-se em Portugal uma série de convocações para reuniões sinodais que tinham por objetivo transportar tais determinações para a realidade de usos e costumes de cada arquidiocese em terras lusitanas, regulando toda a vida da sociedade. Em 1567, as dioceses de Miranda, Lisboa, Évora e Goa já haviam adequado suas constituições às determinações do Concílio de Trento.

> Assim, datam de 1566 as *Constituições Synodaes do Arcebispado de Évora*; de 1568, as *Constituições Extravagantes Segundas do Bispado do Porto*; de 1591, as *Constituições Synodaes do Arcebispado de Coimbra*, e de 1639 (impressas em 1696) as *Constituições Synodaes do Arcebispado de Braga*, publicadas de um total de 36 reuniões sinodades. As disposições desses sínodos, *mutatis mutante*, são as mesmas das *Constituições da Bahia.* (FLEXOR, 2009, p. 13).

Durante o século XVII todas as demais dioceses do Reino fariam o mesmo, sendo que até meados do século XVIII, novos textos fossem publicados. A celebração do primeiro sínodo diocesano luso-americano ocorreu em 1707, por Dom Sebastião Monteiro da Vide, arcebispo de Salvador, com a principal função de reunir o clero diocesano para que se oficializasse a aceitação das leis outorgadas pelo prelado, e que deveriam servir não apenas à diocese baiana, mas também a todas as demais dioceses, visando o melhor governo e estabilidade da Igreja e que, segundo sermão de Frei Manuel da Madre de Deus, poderiam ser divididas a partir de três princípios:

> O primeiro é aos mistérios divinos, a quem pertencem os sacramentos, os mandamentos da Igreja, a decência dos templos, e a imunidade eclesiástica; o segundo a perfeição dos costumes, a quem pertence à vida e honestidade do clero, testamentos, enterros e regimentos do Auditório; e o terceiro a disciplina eclesiástica, a quem pertencem os crimes, e penas deles (MADRE DE DEUS apud FEITLER e SOUZA, 2010, p. 48).[32]

31. Estudo introdutório realizado por Bruno Feitler e Evergton Sales Souza que acompanha a edição das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, publicada pela Edusp, em 2010.
32. Frei Manoel da Madre de Deus. *Serman no Primeyro Synodo Diocesano, que se celebrou no Brasil pelo Ilustrissimo Senhor Som Sebastiam Monteyro da Vide, Arcibispo da Bahia, do Conselho de S.*

Apesar de terem sido enviadas ao Reino em 1710, as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, redigidas por Dom Sebastião Monteiro da Vide, foram impressas em Lisboa, pela Oficina de Pascoal da Silva, somente em 1719 e em Coimbra, no Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, em 1720. Uma terceira edição seria realizada em Lisboa, em 1765, pela Oficina de Miguel Rodrigues. Uma quarta edição seria organizada pelo cônego da Sé de São Paulo, dr. Ildefonso Xavier Ferreira, publicada em 1889, pela Tipografia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes (FEITLER e SOUZA, 2010, p. 37-38).

Desse modo, observa-se que os decretos sinodais chegam à colônia após mais de uma década de sua criação e mais de um século e meio separam a última sessão do Concílio de Trento e a publicação do documento brasileiro, período este em que a população esteve "à mercê de autoridades eclesiásticas cujo comportamento nem sempre foi ilibado" (FEITLER e SOUZA, 2010, p. 55).

Por meio das constituições determinava-se o plano das igrejas, desde a sua implantação (posição geográfica, orientação em relação aos pontos cardeais), passando por sua planta (em formato de cruzeiro), sua disposição interna, os objetos de culto, a ornamentação, a distribuição das peças de mobiliário, chegando a definir inclusive os usos dos espaços para homens e mulheres. As instruções abrangiam também as fundações e construções de mosteiros e igrejas de religiosos regulares.

Por mais simples que fosse a igreja, seguindo a ênfase dada pelas orientações tridentinas com relação à Eucaristia, era recomendado que se dispusesse de, no mínimo, objetos para a celebração da Missa, dos ofícios divinos, procissões e exposição do Santíssimo Sacramento. As alfaias deveriam ser de metal nobre. No caso dos vasos para os santos óleos, caso não fosse possível obter objetos de prata, que fossem ao menos de estanho e as sacristias deveriam conter mobiliário adequado à devida guarda de alfaias e paramentos.

> [...] o Concílio e as *Constituições* permitiram, cada vez mais, a participação dos fiéis na construção, decoração das igrejas e na vida cristã, como a criação de instituições leigas, ou melhor, as Irmandades e, principalmente as Ordens Terceiras. Todas as igrejas licenciadas tinham dote, dado pelo Rei, para construção, reedificação ou ornamentação, posto que pertenciam à Ordem e Cavalaria de Cristo, da qual Sua Majestade era o *perpétuo administrador*. Esse dote, evidentemente, não era suficiente para a construção dos edifícios. Em geral era empregado na construção da capela-mor. O resto do edifício se deixava aos

Majestade. Pregou-o na Sé da Bahia o Reverendo Padre Frey Manoel da Madre de Deos, Doutor et Mestre jubilado na Sagrada Theologia, Ex Provincial do Carmo da Bahia, et Pernambuco, aos 12 de junho de 1707. Dia do Espirito Santo, Lisboa, Na Officina de Miguel Manescal, 1709, p.8.

cuidados da população. Eram especialmente as irmandades e ordens terceiras que assumiam essas obras. (FLEXOR, 2009, p. 14-15).

Fazia parte das instruções que igrejas antigas, em condições precárias deveriam ser derrubadas e seus acervos, se os tivessem, deveriam ser encaminhados para as igrejas paroquiais. Peças danificadas deveriam ser recuperadas ou substituídas por novas, o que conduziu à perda de muitos dos mais antigos exemplares de ornamentação e imaginária (VIDE, 2010, p. 396-397)[33].

Já no século XVII, o que se ampliaria no século XVIII, atraídos pela possibilidade de um rápido enriquecimento na colônia[34], arquitetos, mestres entalhadores, imaginários, pintores e douradores chegaram ao Brasil, assumindo a mão-de-obra das realizações artísticas coloniais, patrocinados agora também pelas irmandades leigas e esses, por sua vez, formaram na colônia outros profissionais.

No caso específico de São Paulo, durante a segunda metade do século XVIII, assistiu-se a todo um processo de ampliação, reforma e até reconstrução de suas igrejas (AMARAL, 2004); como exemplo pode-se citar a Igreja da Ordem Terceira Franciscana que nesta fase, em decorrência das obras de ampliação de sua capela, contratou mão-de-obra especializada para a substituição de elementos decorativos, bem como a aquisição de peças para seu templo (ORTMANN, 1951).

Com relação às imagens havia instruções especiais, já que a ausência de policromia, desgastes e imprecisões iconográficas eram consideradas como prejudiciais à decência dos objetos sagrados. As peças quebradas ou muito envelhecidas deveriam ser removidas e enterradas no interior das igrejas, em local separado das sepulturas. Os respectivos retábulos e as cruzes de madeira deveriam ser desmontados, queimados em local secreto, enterrando-se as cinzas (como as imagens), ou ainda, depositando-as com água na pia batismal. (VIDE, 2010, p. 400).[35]

No processo de renovação dos elementos decorativos e de culto das igrejas, a presença de profissionais provenientes do Reino, com formação e repertório pessoais provavelmente influenciariam o surgimento das linhas que marcavam as novas obras. Paralelamente a presença de referências que poderiam lhes chegar sob a forma de descrições, objetos e materiais

33. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, Livro IV. Título XIX (Da edificação das capelas ou ermidas, e o que se fará com as que estiverem danificadas), 694-695.
34. A descoberta do ouro em Minas Gerais se dá no final do século XVII por bandeirantes provenientes da região de Taubaté, interior do Estado de São Paulo.
35. Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Livro IV. Título XXI (Que a imagem da cruz se não pinte nem levante em lugares indecentes, e que as imagens envelhecidas se reformem), 705; e Título XXVI (*Do que se fará dos ornamentos velhos das igrejas, e da madeira, pedra e telha que delas se retirar*), 725-727.

impressos como bíblias, registros de santos e outros que eventualmente circulavam pela colônia[36], também contribuiriam para que se desse uma verdadeira transformação nos padrões ornamentais e técnicos aplicados na confecção de trabalhos de talha, imaginária, prataria e outros. É provável que esses elementos tenham contribuído para o surgimento não apenas de traços mais autorais nas peças, como também para a recorrência de alguns traços hoje interpretados como "regionalistas", caracterizando algumas "escolas" estilísticas na imaginária brasileira como é o caso das virgens com cabeleiras onduladas recorrentes no Maranhão, a policromia viva das imagens baianas e outras[37].

As Constituições reafirmavam o tipo de adoração dirigida a Deus, a Cristo e ao Santíssimo Sacramento (latria), à Vigem Maria, "por ser mãe de Jesus Cristo Nosso Salvador, e conter em si todas as virtudes" (hiperdulia) e aos "anjos e espíritos celestiais e santos" (dulia)[38] "[...] porque devemos reconhecer em uns e outros superioridade que nos têm por suas perfeições [...] e porque rogam e intercedem continuamente por nós [...] diante do Senhor" (VIDE, 2010, p. 134)[39].

Seguindo as determinações tridentinas o título VIII do primeiro livro das Constituições ocupou-se, do "culto às santas relíquias e sagradas imagens", indicando que as primeiras deveriam ser examinadas, aprovadas e reconhecidas pelo bispo antes de serem expostas em locais "decentes", colocadas em "engastes, vasos ou relicários". Não era permitida a compra ou venda de relíquias, a menos que estas estivessem na posse de "hereges ou infiéis".

Ao tratar a respeito das imagens, o texto das Constituições reafirmava as orientações tridentinas:

36. No século XVIII o trânsito de modelos foi favorecido pelo trabalho de diversos gravadores europeus que se dedicaram à realização de registros de santos ("santinhos"), que serviram de base para a elaboração de diversas imagens religiosas não apenas em cidades européias como também em outras partes do mundo. Entre outros destacam-se os alemães Martin Engelbrecht e os Klauber. (cf. acervo da Biblioteca Nacional de Portugal). Os modelos provenientes do Velho Mundo (especialmente de Portugal), sobretudo sob a forma de gravuras, serviram de referência para o mundo colonial para a realização de exemplares pictóricos encontráveis nos forros e paredes de igrejas e capelas; ao mesmo tempo, muitos desses modelos aqui adquiriram tridimensionalidade, transformando-se em ornamentos parietais, retábulos de altares e esculturas representativas do hagiológico cristão.
37. A esse respeito ver ETZEL, E. *Imaginária sacra brasileira*, 1979; e OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A escultura no Brasil colonial. In: ARAUJO, Emanuel (org. e cur.). *O Universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: SESI, 1998. p. 129-153. Neste último, a autora realiza um panorama da imagem religiosa no Brasil no período colonial, desde as peças de origem europeia, até as produções de caráter mais popular, destacando as oficinas conventuais e as escolas regionais.
38. De acordo com as Constituições, as práticas de latria e da hiperdulia deveriam ser realizadas de joelhos, sendo a latria com a cabeça coberta e a hiperdulia com a cabeça descoberta. Já a dulia deveria ser realizada em pé ou de joelhos, com a cabeça descoberta.
39. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Livro I. Título VII, 19-21.

> O uso das sagradas imagens de Cristo Nosso Senhor, de sua Mãe santíssima, dos anjos e mais santos, é aprovado pela Igreja Católica, que manda as haja nos templos e sejam veneradas [...] porque o culto se lhes dá se refere somente ao que elas representam. [...] conformando-nos com a antiga tradição da Igreja Católica, e definições dos sagrados concílios, ordenamos que às ditas imagens, ou sejam de pintura, ou de escultura, se faça a mesma veneração que aos originais e significados, considerando que no culto que a elas damos veneramos e reverenciamos a Deus nosso Senhor e aos santos que elas representam. (VIDE, 2010, p. 135).

Com relação às imagens, seguindo os decretos tridentinos, que a esse respeito tinham como base o II Concílio de Nicéia, as Constituições também contribuíram para impor um limite às muitas invocações, o que se estendeu até o século XIX. Preferencialmente o ponto mais alto dos retábulos deveria expor a imagem de Cristo Crucificado, como se observa no retábulo-mor da antiga igreja do colégio dos jesuítas, atual Catedral Basílica de Salvador (BA) (Figura 28) ou a imagem da Virgem Maria, ou ainda, São Pedro. Na ausência de uma delas, a imagem do orago poderia ocupar o local mais alto do trono. Caso contrário, esta seria posicionada sobre o tabernáculo ou nas colunas do retábulo (VIDE, 2010, p. 398)[40].

Somente seriam colocadas nas igrejas as imagens de vulto[41] devidamente bentas "na forma pontificial ou pelo rito romano" e a cruz nunca deveria estar assentada sobre o chão, mas sobre um pedestal (FLEXOR, 2009, p. 16). As ordens indicavam que as imagens de vulto fossem de talha inteira, de modo que não fosse necessário cobri-las com vestes para conferir-lhes decência. Entre as invocações mais frequentes estavam além da Virgem, do Santíssimo, a das Almas, do Anjo da Guarda, de Santo Antônio, São Domingos, São João Evangelista, São Francisco de Assis, São João Batista, São Pedro, São Pio V, Santa Teresa, São Felix, Santana, São José e São Gonçalo (FLEXOR, 2009, p. 17).

No Livro Terceiro das Constituições[42] foram estabelecidos alguns regulamentos dirigidos às procissões, especialmente aquelas relacionadas à Paixão de Cristo, e a da festa de Corpus Christi. Embora para as imagens

40. Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Livro IV. Título XX (Das santas imagens), 699.

41. Denomina-se imagem de vulto aquela produzida em três dimensões sem intenção de associá-la fisicamente a um fundo (como ocorre com os relevos), ainda que a parte posterior não tenha sido concluída, como ocorre com muitas das esculturas produzidas no Brasil, durante o período colonial. A imagem de vulto é, tradicionalmente, exposta sobre base pedestal. Segundo QUITES (2006, p. 245), na imaginária religiosa do período colonial brasileiro, as esculturas de vulto foram produzidas sob três diferentes modalidades: as imagens de talha inteira, as imagens articuladas e as imagens de vestir.

42. Títulos 13-17. (VIDE, 2010, p. 113)



Figura 28 – *Catedral de Salvador.* Retábulo-mor. Salvador, Bahia, Brasil – Foto: Dan (Twiga Swala).

retabulares recomendava-se o não uso de roupas postiças, as imagens utilizadas nas procissões eram predominantemente de roca.

A fiel adoção das Constituições não foi uma realidade. Para Flexor (2009, p. 19) esse alcance da plenitude de uma implantação das medidas conciliares por meio das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia é ainda um estudo a ser desenvolvido. A realização do primeiro sínodo diocesano no Brasil com cerca de um século e meio de atraso em relação aos decretos tridentinos e diversas constituições portuguesas, protelando assim a publicação das Constituições[43], associada às dificuldades administrativas decorrentes das extensões territoriais da colônia, contribuíram para que a sua implantação se desse de modo parcial e, em alguns casos, sujeita a adaptações.

43. Segundo Feitler e Souza (2010, p. 37) anteriormente à ação de Dom Sebastião Monteiro da Vide, outras tentativas ocorreram no sentido de se celebrar um sínodo diocesano em terras brasileiras, como ocorreu nos bispados de Dom Pedro Leitão (1558-1574) e Dom Constantino Barradas (1602-1618). O mesmo teria se dado com Dom Estevão Brioso, na diocese de Pernambuco, quando em 1680 alerta para a necessidade de se celebrar um sínodo e de se redigir novas constituições, o que era comprometido pelas distâncias entre as vilas da diocese. O tempo gasto com as visitas pastorais e as expectativas de um concílio provincial (que não aconteceu) foram também justificativas utilizadas pelo padre Baltazar de Faria e Miranda, ao representar Dom Matias de Figueiredo e Melo, bispo de Olinda, em Roma, pela não realização do sínodo.



2 A Imaginária Religiosa em São Paulo

2.1 Princípios teológicos no universo luso-brasileiro

> A Igreja no Brasil português era uma cristandade. A cultura medieval portuguesa que formou o conceito que se tinha da Igreja no Brasil identificava religião e sociedade. (HOORNAERT, 2008, p. 246).

A teologia católica tem como objetivo orientar os cristãos em suas crenças e em sua vida moral, tendo como base as Sagradas Escrituras, seguindo normas produzidas em sínodos e concílios, e outros documentos produzidos por autores com reconhecido gabarito intelectual relativo ao universo religioso. Um dos caminhos possíveis para se ampliar o entendimento a respeito da presença de imagens e de todo o aparato de que se revestiu o ambiente católico colonial luso-brasileiro é o estudo das linhas teológicas que permearam a mentalidade do período.

A base do catolicismo no Brasil está na noção de Cristandade, um sistema de relações entre Igreja e Estado (ou qualquer outra forma de poder político) numa determinada sociedade e cultura. Tal sistema nos remete ao século IV, quando Constantino assumiu o Império Romano e, posteriormente passou a defender e promover a religião cristã; a Igreja passou a ser identificada como o Império Cristão, e isso acabou por se aplicar tanto na vertente romana, como na franca e na germânica (SOUZA, 2001). Na Europa essa concepção permaneceu até a Revolução Francesa (1789). Na Península Ibérica, a noção de Cristandade foi plenamente incorporada por Portugal e Espanha, tornando-se nas colônias a sua extensão em terras de além-mar.

Para Riolando Azzi (2004, p. 09) no mundo português essa concepção se desdobra em duas direções sendo que uma enfatizava a figura do monarca (Deus o escolheu para governar) e se reflete na Teologia da Cristandade, e a outra define o povo lusitano (e depois luso-brasileiro) como o eleito, o que se reflete na Teologia do Povo Eleito.

Para os portugueses, sua condição de "nação escolhida" estaria ligada à história Dom Afonso Henriques (século XII): segundo o cronista Fernão Lopes, a Virgem Maria teria aparecido à Dom Egas Moniz, marcando o menino como o escolhido para uma missão religiosa. Posteriormente Dom Afonso Henriques narraria uma aparição de Cristo, na qual Ele incumbiria o próprio Dom Afonso de formar um reino "sobre terra firme", seu novo Império[1].

Também Dom Sebastião teria sido glorificado, tornando-se uma figura mítica na história portuguesa, ao morrer muito jovem (1554-1578) na batalha de Alcacer-Quibir, em 4 de agosto de 1578, durante uma cruzada que tinha por objetivo conter o poderio árabe na África, e expandir a Cristandade lusa, conforme os versos de Camões em *Os lusíadas*[2]. D. Sebastião nasceu em uma época em que muitos judeus acreditavam estar próxima a chegada do messias, ao mesmo tempo, católicos "se empolgavam com a ideia messiânica", num momento em que Portugal realizava conquistas territoriais e aguardava-se pela chegada de um rei que estenderia o império cristão por todo o mundo.

Já no século XVII, Dom João IV é visto como o "Redentor Português", aquele que teria sido enviado para concretizar a restauração da monarquia lusitana, visto que entre 1580 e 1640 Portugal, bem como suas colônias, estiveram sob o domínio espanhol. A própria restauração, conquistada sob Dom João IV, passou também a ser lida como uma "predileção de Deus pelos reis de Portugal" (AZZI, 2004, p. 19).

Pelas diferentes "passagens místicas" que marcaram as tradições de Portugal, o povo português se considerava imbuído da missão político-religiosa de expandir a fé e o reino de Cristo, o que se faria por meio de suas colônias, especialmente na América; o Império Português seria o novo Império de Deus na Terra. Assim, como herança de seus colonizadores, toda a sociedade luso-brasileira passou a ter também um caráter sacral e as manifestações da vida cotidiana eram envolvidas pela fé.

1. Tal aparição, narrada pelo rei em documento redigido em Coimbra em 20 de outubro de 1153, teria sido registrada em texto apócrifo de Frei Bernardo de Brito, publicado em 1602. Cf. José Mattoso. *Portugal medieval: novas interpretações.* Lousã: Imprensa Nacional, 1985. P. 14, apud AZZI, 2005, p. 17.
2. Luis de Camões. *Os lusíadas.* Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984, p. 44 (1-6), apud AZZI, 2005, p. 18.

> [...] Por meio das relíquias, era possível revelar o Velho Mundo no Novo, inseri-lo na temporalidade e territorialidade cristãs, preparando o solo para o momento da ressurreição, que, alguns pensavam, viria em pouco tempo. [...] Pelos registros, as últimas décadas do século XVI foram o período de início do traslado de relíquias de Portugal ao Brasil, vinculados às iniciativas de povoamento mais definitivo da colônia. A ocupação permanente significava não só a inauguração de uma institucionalidade portuguesa na América – câmaras municipais, padroado, justiça – mas também de sua contrapartida espiritual, que era obtida tanto a partir de uma assistência religiosa e de seus edifícios, quanto da transferência de provas materiais da verdade e do passado cristão, entre as quais as relíquias estiveram dentre as mais cobiçadas (CYMBALISTA, 2006, p. 26).

Observe-se assim que o traslado de relíquias como as das duas cabeças das "Onze Mil Virgens"[3] levadas para Salvador em 1575, confirmava essa imagem de terra santa, onde também ocorreria a salvação: o bispo de Salvador as declarou padroeiras da colônia, recomendando ainda que fossem feitas festas anuais em todas as cidades onde houvesse alguma relíquia do mesmo grupo, pois outras aportaram na colônia posteriormente; São Vicente, no litoral paulista recebeu uma dessas relíquias em 1577.

A distribuição das relíquias das virgens mártires por diferentes pontos de Portugal e Brasil, e sua adoção como uma mesma padroeira na colônia, com um mesmo dia de festa (21 de outubro) conferia a esse território colonial uma unidade promovida pela unificação religiosa. Para Renato Cymbalista (2006, p. 28) "Além de constituir parte do corpo da cristandade e do Império, as cidades da América Portuguesa constituíam em si um corpo de identidade própria, cuja coesão era dada pelas cabeças das onze mil virgens" [4].

3. Santa Úrsula era uma virgem, filha de um rei cristão da Bretanha do século IV, que teria sido pedida em casamento por um príncipe pagão da Inglaterra. Úrsula aceitou a proposta desde que o príncipe atendesse a quatro condições: que lhe desse dez damas de companhia, e mais onze mil donzelas para servi-las, uma frota de embarcações equipada para que todo o grupo pudesse viajar por três anos, período este que seria aproveitado pelo pretendente para a sua instrução e conversão ao cristianismo. Santiago de la Vorágine, em *La Leyenda Dorada* (2011, v. 2, p. 677-681), descreve pormenorizadamente toda a lenda e relata que viajando pelo Reno, a comitiva de Úrsula encontrou a cidade de Colônia tomada por Átila, o violento rei dos hunos, que martirizou todo o grupo, as damas da princesa e, posteriormente degolou a própria Úrsula, pois esta recusou-se a desposá-lo sob a justificativa de já ser esposa de Cristo, o mais poderoso de todos os reis. O mesmo autor questiona ainda a data do massacre das jovens, considerando que alguns autores teriam datado o seu martírio de 238 d.C., enquanto outros consideram o ocorrido em 452 d.C., quando os hunos e godos invadiram as províncias romanas, especialmente sob o governo do imperador Marciano (450-457 d.C.).
4. Segundo Duchet-Suchaux e Pastoreau (2009, p. 443-444), o culto às Onze Mil Virgens, amplamente difundido durante a Idade Média, teria origens em uma inscrição em latim do início do século V executada em uma lápide, encontrada em Colônia. Provavelmente teria havido uma leitura imprecisa do texto "XIMV", possível abreviatura de "onze mártires e virgens"; os mesmos autores destacam que o nome de Santa Úrsula, somente apareceria por volta do século IX e o número de

Retomando a própria história de Santa Úrsula, podemos entender que existiria nesse caso uma certa analogia entre o desterro da jovem inglesa e suas damas sendo levadas a uma terra distante e a jornada daqueles que assumiam a missão de colonizar as novas terras, ou mesmo a de catequizar os seus habitantes. Úrsula, teve sua vida santificada, defendendo sua fé, assim como esses missionários e colonizadores também poderiam encontrar a sua salvação, defendendo a cristandade nas terras distantes.

Isto posto, podemos entender a Teologia da Cristandade como uma afirmação para a nacionalidade lusitana, sempre buscando nos discursos da religião uma justificativa para suas ações, como a Teologia do Reino Católico e a da Conquista, pela qual os portugueses se distinguiam dos outros povos que habitavam a Península Ibérica – espanhóis e mouros; a Teologia da Conversão e a Teologia da Escravidão, por meio das quais eram justificadas as ações ligadas à conversão dos indígenas e à escravização dos negros, transformando as duas condutas em oportunidades de salvação; as Teologias da Inquisição e da Guerra justificavam a segregação dos judeus, a inquisição e as batalhas realizadas na disputa de terras com franceses e holandeses, estabelecendo-se ali verdadeiras associações com as guerras santas medievais, como uma defesa do território católico da posse dos "hereges" (AZZI, 2004).

No contexto luso-brasileiro a Teologia do Povo Eleito, analisada por Riolando Azzi (2004) como um conjunto de "elaborações doutrinárias" que se inter-relacionam, e favorecem o exercício poder e a aceitação da vida na colônia, fundamentava e conferia um status diferenciado à população colonial.

Para Eduardo Hoornaert (2008) no Brasil a cristandade colonial era também uma "cristandade de conflito", reflexo de um sistema estruturado pelo colonialismo mercantilista que se baseava na no uso da mão-de-obra escrava. O autor (2008, p. 248) considera ainda que esse sistema envolvia uma "não-fraternidade" que se opunha à mensagem evangélica estabelecendo porém uma leitura própria da doutrina, da moral e de todos os elementos da vida cristã, de modo a justificar a realidade da colônia e destaca que o próprio sistema de lideranças territoriais praticado no Brasil, onde quem assumia o poder sobre a terra (como os senhores de engenho) interferia também no modo como a religião era ali praticada, acaba por conferir a essa

onze mil seria fixado cerca de um século mais tarde. Posteriormente, em 1155, a descoberta de uma grande quantidade de ossadas em Colônia foi utilizada como testemunho da lenda das 11 mil jovens. Desse modo, o número de onze mil seria de apenas onze. Segundo o historiador eclesiástico Arlindo Rubert, na obra *A Igreja no Brasil* (1981, p. 257-258, apud AZZI, 2004, p. 260-261), a devoção às Onze Mil Virgens não foi muito popular no Brasil, embora muito difundida pelos jesuítas que levaram essas cabeças tidas como relíquias, distribuindo-as não só no Brasil, mas também em Goa, na Índia.





Figuras 29 e 30 – Carlos Araujo. *Anunciação*. 1979. óleo sobre tela colada sobre madeira, 220x160cm.

"cristandade colonial" um caráter genuíno que vai diferenciá-la daquela praticada na metrópole.

Essa reunião de ensinamentos doutrinários que balizou o catolicismo brasileiro envolvia temas que estavam diretamente associados às diferentes necessidades do homem colonial, norteando a sua fé e suas ações no espaço da Cristandade de além-mar, como a Paternidade Divina, a Paixão de Cristo, o culto mariano (em suas mais diferentes invocações), a proteção por meio da intercessão dos santos, o culto da Eucaristia e a salvação eterna.

O catolicismo era uma verdadeira bandeira que deveria guiar os passos de todos os que viviam na colônia, fossem eles missionários, colonos, índios convertidos ou escravos, sempre dando provas da sua fidelidade à Igreja.

Entre as obrigações dos fieis estavam a participação nas missas, a confissão na Páscoa, conhecer as orações e manifestar publicamente a sua fé, por exemplo, participando das procissões, especialmente da procissão do Corpo de Deus (Corpus Christi).

Em Portugal os cristãos novos tomavam lugar nas procissões para professar diante de toda a comunidade a sua fé. Esse costume passou para o Brasil "onde a participação de africanos e indígenas aos atos públicos da religião católica era condição básica de integração na sociedade [...]" (HOORNAERT, 2008, p. 326).

A cristandade brasileira conviveu também com uma grande diversidade étnico-cultural formada por uma mistura de brancos, negros e mestiços o que lhe conferiu certa originalidade. Esse traço somente se dispersa no século XIX, em favor da busca de uma aproximação como modelos sociais europeus, gerando uma negação da diversidade cultural.

O Santo Oficio considerava como uma das premissas para provar que o indivíduo era católico o fato de saber recitar o Pai-Nosso, a Ave-Maria, o Creio-em-Deus-Pai, a Salve-Rainha, os mandamentos de Deus e da Santa Igreja. Desse modo a repetição quase mecânica dos versos da oração acabou por tornar-se uma prática entre muitos desses grupos que não tinham no catolicismo a sua fé original. Isso fazia com que cada um atribuísse a muitos símbolos católicos significados diferentes, de acordo com a sua própria cultura: portugueses, africanos e indígenas, sobre o que o Santo Oficio não tinha controle, resultando em um verdadeiro sincretismo religioso.

Uma série de discussões teológicas foi desenvolvida para justificar problemas como o da conversão do gentio, a escravidão dos negros, a posição de superioridade conferida aos senhores brancos, e até mesmo a guerra contra outros povos.

Dado o caráter iletrado da sociedade colonial brasileira, a "transmissão das verdades teológicas" necessitava de recursos auxiliares que favorecessem a comunicação por vias oral e imaginativa.

Acrescenta-se aqui a proibição de tipografias na Colônia, gerando assim uma verdadeira escassez de textos que difundissem de modo erudito as instruções da Igreja; os textos que circulavam ainda que de modo incipiente, versavam em sua maioria acerca de conceitos teológicos, sobretudo os que pudessem enaltecer o reino lusitano, além dos textos de crônicas, as correspondências entre religiosos, os sermões, elogios fúnebres, os textos de catequese e moral, os manuais de devoção e as biografias de santos (AZZI, 2004, p. 10).

Por esse motivo os sermões eram de fundamental importância para a difusão dessas ideias, não somente como textos, mas como discursos que envolviam toda uma interpretação "teatral" por parte dos padres, atraindo a atenção dos fiéis. Os sermões eram de tal forma eloquentes e longos que chegavam a durar horas. Concorriam para a assimilação e reafirmação da doutrina as esculturas, pinturas, cânticos, gestos e encenações religiosas, bem como os atos de fé como procissões e romarias.

As devoções na colônia se dirigiam primeiramente a Deus (Pai, Filho e Espirito Santo), seguido de Nossa Senhora e depois, outros Santos.

As heranças devocionais, as trasladações de imagens e relíquias de santos de Portugal para o Brasil ratificavam a ideia de uma "cristandade brasileira". No entanto, na colônia os significados dessas imagens poderiam se diferenciar daqueles que tinham na Metrópole. De um certo modo, essas variantes, apoiadas nas orientações teológicas ministradas pelos religiosos atuantes na colônia luso-brasileira favoreceram inclusive uma maior aceitação entre os fiéis e, em torno delas se reuniram de acordo com fatores como a condição social ou ainda a atividade profissional.

2.2 A implantação de modelos na imaginária em São Paulo: contexto político e religioso

> [...] 'a Igreja não era Igreja: era cenário'. As imagens, os discursos, os gestos, os símbolos: tudo era impregnado de cristianismo cultural. Migrou para o Brasil uma cultura de simbolismo cristão, a cultura portuguesa da época. Expandiu-se, com a colonização, uma religião. Dilatou-se um 'cenário'. (HOORNAERT, 2008, p. 246)

Durante todo o período colonial e imperial no Brasil, vigorou o regime do padroado, pelo qual o rei português (e, posteriormente o imperador) mantinha o cargo de governador e administrador da Ordem de Cristo[5] e, como tal, era responsável pela evangelização das novas terras orientais e ocidentais, bem como pela direção e manutenção de suas igrejas.

O direito de padroado tinha como base documentos pontifícios, como a bula *Romanus Pontifex,* do papa Nicolau V (1455), que concedeu ao rei Dom Afonso V e ao infante Dom Henrique, bem como a todos os reis de Portugal que os sucedessem, "todas as conquistas de África com as ilhas nos mares a ela adjacentes, desde os cabos Bojador e não e toda a Costa da Guiné, e que nelas possam mandar edificar igrejas cujos padroados lhe ficarão pertencendo", dando-lhes assim o poder de enviar missionários e de fundar igrejas, mosteiros etc nas novas terras[6]. Já em 1456, a bula *Inter Coetera* concedia a jurisdição espiritual à Ordem de Cristo, sendo exercida pelo prior do Convento de Tomar. A essa época o grão-mestre da Ordem era o infante Dom Henrique, seguido, nos demais mandatos, por membros da família real. Em 1551, a bula *Praeclara charissimi in Christo*[7], do papa Julio III, ao conceder perpetuamente à Coroa Portuguesa (na figura de João III) os mestrados das três ordens militares (Avis, Santiago e a de Cristo) e, transferindo definitivamente a jurisdição ao rei, a suprimia das atribuições do prior do Convento de Tomar.

Desse modo, com o apoio da Coroa, que detinha o poder de criar dioceses, apresentar candidatos ao episcopado e cargos eclesiásticos, aportaram em terras brasileiras, religiosos em missões catequizadoras imbuídas do

5. A Ordem de Cristo foi criada em 1319, em Portugal, como *Ordo Militiae Jesu Christi* pela bula *Ad ae exquibus*, do papa João XXII. Originalmente era uma ordem religiosa e militar, o que se estendeu até o último quartel do século XVIII, quando foi secularizada e passou a ser uma ordem honorífica. A Ordem de Cristo foi extinta em 1910 e refundada em 1917, quando passou a se chamar Ordem Militar de Cristo, tendo como grão-mestre o Presidente da República Portuguesa.

6. O traslado do documento pode ser consultado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (cod. PT/TT/BUL/0007/29), disponibilizado em formato digital http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=3907997

7. O traslado do documento pode ser consultado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (cod. PT/TT/GAV/5/1/9), disponibilizado em formato digital http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4632777.

espírito moralizador proveniente das determinações tridentinas, trazendo consigo a arte religiosa de matriz cristã.

> [...] O clero secular abarcava os funcionários eclesiásticos, a saber, arcebispo, bispo e prelado que atuavam respectivamente no arcebispado, no bispado e na prelazia, sendo esta última dividida em distritos compreendendo várias paróquias denominadas comarcas, arciprestados ou vigarias forâneas, sob a autoridade do vigário da vara. As paróquias, por sua vez, contavam com território, população e igreja matriz próprios, governados por um cura, pároco ou vigário. O arcebispo e os bispos eram auxiliados pelo alto clero: cônegos, capitulares, deões, arcediagos, chantres e monsenhores. O baixo clero compreendia os clérigos mais modestos, que exerciam funções como a de capelão, e, entre o alto e o baixo clero, estavam os párocos. A Igreja exigia dos candidatos a padres seculares uma garantia patrimonial para assim promover o amparo necessário nas doenças ou na velhice (SILVA et al, 2009, p. 119).

No Novo Mundo as ordens religiosas tinham como principal atribuição a ação catequética dirigida aos "selvagens" que habitavam as novas terras e as imagens estiveram intimamente ligadas a esse processo.

> A religião católica, única admissível em todo o período colonial e crença oficial até o advento da República, tinha em suas imagens o objeto de culto e veneração dos fiéis que para elas dirigiam suas preces.
> Portanto as imagens de certa forma testemunham nossa evolução histórica (ETZEL, 1979, p. 31).

Embora as imagens religiosas tenham sido uma presença constante no ambiente colonial brasileiro, por motivos diversos, nem sempre a preservação desses exemplares para que chegassem aos dias atuais foi uma preocupação, o que conduziu à perda de muitas obras que provavelmente contribuiriam para o reconhecimento da prática do uso de esculturas em ambientes sagrados de tempos passados.

Ao prefaciar o pioneiro trabalho de Stanilslaw Herstal *Imagens Religiosas do Brasil*, Dom Clemente Maria da Silva Nigra nos aponta que é provável que a primeira imagem católica a chegar ao Brasil tenha sido trazida de Portugal, na esquadra de Pedro Álvares Cabral, uma imagem de *Nossa Senhora da Boa Esperança*, que o viajante teria levado durante seu percurso de Portugal à Índia (Figura 31). Essa peça ocupa hoje um dos retábulos da Igreja da Sagrada Família, matriz de Belmonte, em Portugal (SILVA-NIGRA, 1956, p. 09) (Figura 32)

Ainda no mesmo texto, o estudioso beneditino aponta outras imagens que contribuem para o traçado de um panorama acerca da imaginária





Fig. 31 – *Nossa Senhora da Boa Esperança*. Imagem em pedra policromada que teria acompanhado a Esquadra de Cabral. Igreja da Sagrada Família, Belmonte, Portugal – Foto: Luís Paiva Boléo.

Fig. 32 – Retábulo de Nossa Senhora da Boa Esperança. Igreja da Sagrada Família, Belmonte, Portugal – Foto: Luís Paiva Boléo.

religiosa no Brasil. Segundo Silva-Nigra (1956, p. 09), Diogo Álvares, o Caramuru, teria dirigido suas preces a uma "venerável imagem de Nossa Senhora da Graça, encontrada após o naufrágio de um navio espanhol, na costa da Bahia". Já em 1552, chegaria a Salvador, pelas mãos do primeiro bispo do Brasil, Dom Pero Fernandes Sardinha, a imagem de *Nossa Senhora das Maravilhas*, enviada por Dom João III, essa mesma imagem teria inspirado de modo miraculoso a erudição de Padre Antônio Vieira, ainda em seus anos de juventude[8] (Figura 33).

Ainda no século XVI, o missionário Frei Pedro Palácios, após desenvolver atividades na Bahia teria se dirigido a Vila Velha, no Espírito Santo, para onde teria levado a imagem de *Nossa Senhora da Penha* que hoje se encontra no convento de mesmo nome[9].

8. No nono tomo do *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas, & das milagrosamente descubertas em as conquistas do Reyno de Portugal, & principalmente no arcebispado da Bahia, em graça dos pregadores, & devotos de Maria Santíssima*, Frei Agostinho de Santa Maria relata três episódios milagrosos ligados a esta imagem. Segundo um deles, em 1624 a imagem entronizada em um altar lateral da Sé Primacial da Bahia (demolida no início do século XX), teria sido profanada quando roubaram o menino de seus braços. A figura teria sido localizada gravemente danificada em um lixo, na mesma cidade, sendo posteriormente reposicionada e restaurada com a imagem da Virgem (SANTOS e MASSIMI, 2005). No século XVII a imagem foi revestida de prata e atualmente se encontra no Museu de Arte Sacra da Bahia, em Salvador.

9. "Na Capitania do Espírito Santo, há duas vilas de Portugueses, perto uma da outra meia légua por mar. Em uma delas, que está na barra e chama Vila Velha por ser a primeira que ali se fez, está, num monte mui alto e em um penedo grande, uma ermida de abóbada, que se chama Nossa Senhora da Penha, que se vê longe do mar e é grande refrigério e devoção dos navegantes, e quase todos vêm a ela em romaria, cumprindo as promessas que fazem nas tormentas, sentindo particular ajuda da Virgem Nossa Senhora, e diz-se nela missa muitas vezes. Esta ermida edificou-a um castelhano sem ordens sacras, chamado Frei Pedro, frade dos Capuchos, que cá veio com licença de seu superior, homem de vida exemplar, o qual veio ao Brasil com zelo da salvação das almas, e com ele andava pelas aldeias da Bahia em companhia dos padres. Desejando batizar alguns desamparados e como não



Figura 33 – *Nossa Senhora das Maravilhas*. madeira policromada, revestida de prata. século XVI, Portugal. Acervo: Museu de Arte Sacra da Bahia, Salvador, BA.

Embora muitas das peças dos primeiros tempos da colônia tenham se perdido (por problemas de conservação, entre outros), a presença de imagens nas mais antigas igrejas e capelas pode ser confirmada por meio de relatos e documentos. Um exemplo é o texto do agostiniano português Frei Agostinho de Santa Maria[10], para o *Santuário Mariano*, no início do século XVIII. Trata-se de inventário dividido em 10 volumes, publicado entre 1707 e 1723, em Portugal, discorrendo a respeito das imagens de Nossa Senhora pertencentes a Portugal e suas colônias. Cada um dos volumes foi dedicado a uma determinada região, sendo que os dois últimos tratam a respeito do Brasil[11], atestando a numerosa presença de imagens da Virgem na colônia portuguesa na América em um verdadeiro registro histórico do "projeto de consolidação e ampliação dos valores cristãos, le-

sabia letras nem a língua, por que este seu zelo fosse, *non sine scientia*, batizando alguns adultos sem o aparelho necessário admoestado pelos Padres, lhes pediu, em escrito, algum aparelho na língua da terra para poder batizar alguns que achasse sem remédio e os padres não pudessem acudir; e assim remediava muitos inocentes e alguns adultos. Com este mesmo zelo se foi à Capitania do Espírito Santo onde fez o mesmo algum tempo, confessando-se com os padres e comungando a miúdo, até que começou e acabou esta ermida de Nossa Senhora com ajuda dos devotos moradores, e ao pé dela fez uma casinha pequenina à honra de São Francisco, na qual morreu com mostras de muita santidade" (ANCHIETA, J., 1933, p. 319).

10. Frei Agostinho de Santa Maria (Manuel Gomes Freire – Villa de Estremoz, 1642 – Lisboa, 1728) ingressou na Congregação dos Agostinianos Descalços em 1665. Posteriormente foi cronista, Prior do Convento de Évora, Secretário da Província, Definidor-Geral e Vigário-Geral da Congregação dos Agostinianos Descalços de Portugal.

11. Frei Agostinho de Santa Maria nunca esteve no Brasil e para a elaboração do último tomo de sua obra teve como base os levantamentos realizados entre 1712 e 1714 pelo franciscano Frei Miguel de São Francisco (Rio de Janeiro ? – 1734), que atuou no convento franciscano de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, no de São Bernardino de Sena, em Angra dos Reis, e no de São Boaventura de Macacu, sendo, posteriormente Vigário Provincial. A obra completa de Frei Agostinho foi dividida em 10 tomos, a saber: tomo 1 (1707): Que comprehende as Image[n]s de Nossa Senhora, que se veneraõ na Corte, & cidade de Lisboa; tomo 2 (1707) : Que comprehende as Image[n]s de Nossa Senhora, que se veneraõ no Arcebispado de Lisboa; tomo 3 (1711): Santuario Mariano, e historia das image[n]s milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas, que se veneraõ em os Bispados da Guarda, Lamego, Leyria, & Portalegre, suffraganeos do Arcebispado de Lisboa, Priorado do Crato, & Prelasia de Thomar; tomo 4 (1712): Santuario Mariano, e historia das image[n] s milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas, que se veneraõ em Arcebispado Primás de Braga, & nos Bispados seus suffraganeos; tomo 5 (1716): Santuario Mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senohora [sic], e das milagrosamente apparecidas, que se veneraõ em os Bispados do Porto, Vizeu, & Miranda; tomo 6 (1718): Santuario Mariano, e historia das imagens milagrosas de N. Senhora, e das milagrosamente apparecidas, que se veneraõ em o Arcebispado de Evora, & nos Bispados do Algarve, & Elvas seus suffraganeos; tomo 7 (1721): Santuario Mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e milagrosamente apparecidas, & suplemento daquellas que nos ficàraõ por referir em os seis tomos antecedentes por falta de inteyra noticia; tomo 8 (1720): Santuario Mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente aparecidas, em a India Oriental, & mais conquistas de Portugal, Asia Insular, Africa, & Ilhas Felippinas; tomo 9 (1722): Santuario Mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e milagrosamente manifestadas, & apparecidas em o Arcebispado da Bahia, & mais Bispados, de Pernambuco, Paraiba, Rio Grande, Maranhaõ, & Graõ Parà; tomo 10 (1723): Santuario Mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas, que se veneraõ em todo o Bispado do Rio de Janeyro, & Minas, & em todas as Ilhas do Oceano

vado a efeito pela Igreja Católica com apoio pleno da Coroa Portuguesa" (NOGUEIRA, 2007).

2.2.1 As ordens religiosas e a imaginária devocional em São Paulo nos séculos XVI e XVII

As ações dos religiosos em terras paulistas estiveram concentradas em quatro grupos: jesuítas, beneditinos, carmelitas e franciscanos.

A pesquisadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, no texto elaborado para a exposição *Imagens do Barroco*[12] (2000, p. 47), destaca o "fervor religioso" que caracterizaria a cultura portuguesa do século XVI e sua influência no processo de colonização das novas terras, o que seria amplamente apoiado pelo uso das imagens e dos objetos de culto nos espaços religiosos.

Para Eduardo Etzel, a presença de imagens religiosas no cenário paulista dos dois primeiros séculos da colonização, praticamente restringiu-se aos espaços das igrejas. Ao analisar os testamentos e inventários paulistas do período compreendido entre 1578 e 1750, o pesquisador localizou poucos exemplares de esculturas entre os bens arrolados nos documentos. Etzel atribui tal ocorrência à predominante falta de recursos que dominava a Capitania, se comparada à favorável situação econômica de outras regiões do nordeste da colônia como Pernambuco, Itamaracá, Paraíba e Rio Grande do Norte, que se beneficiavam do plantio da cana-de-açúcar e da produção de seus derivados; ou ainda da atividade mineradora, como aquela que se desenvolveu na região das Minas, a partir do final do século XVII.

O meio paulista não ofereceu nos primeiros tempos grandes facilidades ao colonizador, o que, de certa forma pode ter contribuído para a constituição de "uma civilização alicerçada na parcimônia, na sobriedade e na honestidade", extraindo da própria terra o seu sustento (ETZEL, 1971, p. 31). Ressalta-se que sendo as terras pertencentes ao monarca, a sua ocupação se dava em caráter de usufruto, cabendo ao colonizador ressarcir ao verdadeiro proprietário por meio do dízimo e outras taxas cobradas sobre tudo o que se produzia ou extraía das terras em questão.

Paralelamente, contou-se com a presença dos missionários empenhados não apenas na doutrinação do "gentio", mas também nos cuidados em relação aos deveres religiosos do povo colonizador, buscando sempre uma harmonia entre os dois poderes, "o eclesiástico e o rei".

12. A exposição *Imagens do Barroco* foi realizada em São Paulo, com a curadoria da Profa. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, como parte da histórica *Mostra do Redescobrimento*, comemorativa dos 500 anos do descobrimento do Brasil, que reuniu cerca de 15.000 peças representativas de diversos segmentos da produção de Artes Visuais no país, desde o período pré-cabralino até a contemporaneidade.

Nos dois primeiros séculos da colônia, as atividades dirigidas às aldeias indígenas estiveram bastante ligadas aos jesuítas embora outras ordens religiosas também realizassem trabalhos junto a esses grupos. Em São Paulo sabe-se que os jesuítas dirigiam as aldeias de São José, Carapicuíba, Itapecerica, M'boy e Itaquaquecetuba; a antiga aldeia de Pinheiros ficou a cargo dos beneditinos, a de Barueri com os carmelitas e a de São Miguel (que havia sido dos jesuítas), Peruíbe e da Escada, sob os cuidados dos franciscanos (SILVA et al, 2009, p. 122-124).

Sob a constante ameaça da excomunhão, que poderia comprometer a ação do indivíduo na sociedade, a Igreja impunha um clima de medo à população. Para as práticas religiosas, a população da capitania contava com a assistência dos carmelitas, sobretudo para enterros e ritos fúnebres, já que os jesuítas, em razão dos conflitos estabelecidos com os colonos devido à sua ação contra o apresamento de indígenas, contrariamente aos interesses da "população branca", chegaram a ser excluídos, sendo que "[...] toda a vida religiosa da capitania se passava à margem da Companhia de Jesus" (SILVA et al., 2009, p. 82 e 85).

Tendo como base questões de autoria, Dom Clemente Maria da Silva Nigra dividiu as imagens religiosas em terras paulistas em quatro grupos: as produzidas por religiosos beneditinos, por artistas jesuítas, artistas franciscanos e leigos.

Ao se referir à produção ligada às ordens religiosas, Dom Clemente Maria da Silva-Nigra menciona que entre 1585 e 1616, Frei Francisco dos Santos, arquiteto e construtor, colocaria imagens de barro nos templos "de sua construção" em Olinda, Salvador, Igaraçu, Paraíba do Norte, Vitória e Rio de Janeiro; e que nos séculos seguintes, surgiriam artistas de diferentes portes "entre eles os mestres franciscanos no litoral fluminense e paulista", os jesuítas, no Embu (interior paulista) e os beneditinos Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus, o Frei Domingos da Conceição e Silva (HERSTAL, 1956, p. 11).

Sabe-se que muitas das obras mais antigas tiveram como matéria-prima o barro cozido tanto entre as peças vindas de Portugal, como a da primeira ermida da Luz, em São Paulo (hoje no Museu de Arte Sacra de São Paulo) quanto naquelas realizadas nas oficinas conventuais, especialmente beneditinas e franciscanas, que produziam peças de pequeno porte, de aspecto bastante intimista. Entre os jesuítas, responsáveis por imagens eloquentes e de maior porte, era mais frequente o uso da madeira (OLIVEIRA, 2000, p. 48), embora também se tenha produzido imagens de barro como as do Embu, da matriz de Araçariguama e da antiga fundação inaciana de São Miguel Paulista.

Eduardo Etzel (1984, p. 74), ao comparar o uso do barro e da madeira na confecção de esculturas, afirma "[...] a madeira exige o artista, o barro



Figura 34 – *Bustos Relicários*. barro policromado. Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência. Foto: M. Bonazzi.

suporta o curioso, que pode perfeitamente ser também um bom artista, revelado quando com sua obra acabada", atribuindo assim à maleabilidade do material, parte do seu predominante uso entre os primeiros imaginários de São Paulo.

Com relação à produção de imagens entre os leigos no século XVI podem ser mencionadas as primeiras imagens possivelmente feitas no Brasil, por João Gonçalo Fernandes, morador da Bahia, que no litoral paulista teria modelado em barro cozido as imagens de *Nossa Senhora da Conceição* (Itanhaém), de *Nossa Senhora do Rosário* (São Vicente) e de *Santo Antônio* (para uma fazenda da ilha de Santo Amaro)[13].

2.2.2 A imaginária religiosa no século XVIII

> Se o século XVII consagrou o predomínio das oficinas conventuais na produção das imagens brasileiras, uma série de fatores determinarão no século XVIII a ascensão dos artistas leigos de todos os setores ligados à encomenda e à execução de imaginária religiosa, acentuando as diferenças regionais que levariam à caracterização de escolas autônomas em pontos diversos do território nacional (OLIVEIRA, 2000, p. 59).

Nos primeiros tempos da colônia, até 1571, quando da criação da diocese da Bahia, todo o Brasil esteve submetido ao bispado de Funchal. Em 1676, a vida religiosa em São Paulo passou à jurisdição do novo bispado, o do Rio de Janeiro.

13. A imagem de Nossa Senhora do Rosário se encontra atualmente no Museu de Arte Sacra de Santos e a de Santo Antônio, na igreja matriz de São Vicente.

Com o crescimento da então Vila de São Paulo, em 1710, um pedido seria enviado ao rei Dom João V, solicitando a sua elevação à categoria de cidade, o que se efetivaria no ano seguinte. De acordo com as visitas pastorais realizadas entre as décadas de 1720 e 1730, muitas irregularidades eram observáveis em terras paulistas, sobretudo, com relação à vida espiritual e conduta moral. A independência em relação ao Rio de Janeiro somente ocorreria em 1745, quando em 22 de abril, Dom João V assinaria a criação do bispado de São Paulo, abrangendo as terras que correspondem hoje aos estados de São Paulo, parte do sul de Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. Pela bula *Candor lucis aeternae*, de 6 de dezembro do mesmo ano, o papa Bento XIV dividiu a diocese do Rio de Janeiro, mantendo a original e criando a partir dela as dioceses de São Paulo e Mariana; no mesmo documento o papa Bento XIV criou as prelazias de Cuiabá e Goiás (apud SANTOS, 2005, p. 197-205)[14]. Assim como a do Rio de Janeiro, as novas dioceses passaram a pertencer à Província Metropolitana de São Salvador.

A bula elevava ainda a igreja paroquial de São Paulo à condição de catedral "com o título de Assunção da Santíssima Virgem e São Paulo", o mesmo se dando em relação à Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Mariana, que assumiu o mesmo título, sob a invocação de "Assunção da Santíssima Virgem".

A partir de então indicou-se o nome do primeiro bispo de São Paulo, Dom Bernardo Rodrigues Nogueira (proveniente de Coimbra), mas que só tomaria posse pessoalmente em 8 de dezembro de 1746, nesse interim o bispado de São Paulo esteve sob os cuidados do padre Manuel José Vaz. A proposta foi para que desde o início, se buscasse orientar os fiéis para que fossem observadas todas as diretrizes expostas nos decretos apostólicos dos concílios romano e tridentino, e nas constituições sinodais da Bahia (SILVA et al., 2009, p. 120-121).

Vale ressaltar que ao longo do século XVIII, conflitos entre os poderes religioso e civil conduziram a uma gradual decadência das ordens religiosas no Brasil (ressalta-se aqui a expulsão dos jesuítas em 1759), favorecendo assim um fortalecimento das associações religiosas formadas por leigos que em São Paulo foram bastante atuantes especialmente entre os séculos XVII e XVIII, dedicando-se não só às obras de caridade, mas também à construção de igrejas, encomenda de obras sacras, organização de procissões e ritos fúnebres.

14. Cf. *Bula Candor Lucis Aeternae*, de 6 de dezembro de 1745. In: SILVA, J. Trindade da Fonseca e. *Lugares e pessoas*: subsídios eclesiásticos para a história de Goiás. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1948. v. 1. p. 112-123, apud SANTOS, C. J. O. *Os arquivos das primeiras prelazias e dioceses brasileiras no contexto da legislação e práticas arquivísticas da Igreja Católica,* 2005, p. 197-205 (ANEXO – A).

> [...] As ordens terceiras se devotavam ao catolicismo sob a orientação de uma ordem religiosa, eram muito ricas e também muito rigorosas no que se referia ao ingresso em seus quadros, cobrando altas entradas e anuidades, e fazendo exigências quanto à 'pureza de sangue' dos antepassados. Já as irmandades se formavam em torno de exigências comuns, sua riqueza variava conforme as contribuições angariadas e reproduziam a diversidade colonial, havendo associações separadas para negros, brancos, pardos e índios. (SILVA et al, 2009, p. 128-129).

A elevação de São Paulo a bispado, tendo como sede a cidade de São Paulo, também colaborou para que houvesse uma movimentação no sentido de se renovar as antigas igrejas, bem como de se construir novas, que viessem a atender às novas necessidades, inclusive das fraternidades.

Segundo Oliveira (2000, p. 59) o fato de cada associação leiga ter o seu próprio santo padroeiro, favoreceu um aumento na demanda de imagens no século XVIII. Em terras paulistas, embora muitas peças tenham sido retiradas de seus locais originais, um significativo contingente ainda pode ser encontrado nas igrejas ou em museus, a respeito do que trataremos mais detalhadamente nos capítulos 3 e 4 deste trabalho. Cabem neste momento algumas informações gerais desse acervo.

Pesquisando as imagens religiosas em terras paulistas, Eduardo Etzel apontou de início, a presença de peças importadas do Reino, o que se intensificou nos séculos XVIII e XIX "[...] pelo incremento da população da Província de São Paulo e sobretudo do Vale do Paraíba, por causa da riqueza proporcionada pelo café" (ETZEL, 1971, p. 30).

Assim como se deu em outras áreas, a produção das imagens setecentistas se concentrava nas mãos dos artistas leigos provenientes de Portugal, ou ainda mestiços e negros forros ou libertos[15].

Em alguns locais que concentraram poder político e econômico na colônia durante o setecentos, formaram-se gradativamente verdadeiros centros produtores de imagens religiosas que, segundo Oliveira (2000, p. 60) conduziram ao surgimento de escolas regionais, como ocorreu na Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Maranhão e Rio de Janeiro.

Em São Paulo, entre o século XVII e parte do XVIII ocorreu uma "apropriação de modelos eruditos chegados ao planalto via Santos, ou trazidos de Minas, já dominada pelos portugueses ou então, de modelos aqui mes-

15. A respeito dos termos aplicados aos profissionais ligados à escultura religiosa, Myriam A. R. Oliveira (2000, p. 59) indica a seguinte classificação: escultores e imaginários estavam inseridos na categoria dos entalhadores (era comum que os que entalhassem retábulos também executassem imagens), no entanto, embora esta não fosse uma divisão rígida, o termo "imaginário" era, em geral, reservado aos que trabalhavam em madeira e "escultor" aos que trabalhavam com pedras e metais. "Estatuário" era um termo de excelência para o escultor e o termo "santeiro" era destinado aos oficiais que executavam figuras de santos (sobretudo no século XIX).

Figuras 35 e 36 – *São Joaquim e Santana*. madeira policromada e dourada século XVIII. Proced.: Portugal. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP – Fotos: M. Bonazzi.





mo produzidos, por artistas pertencentes a ordens religiosas" (LEMOS, 1999, p. 17).

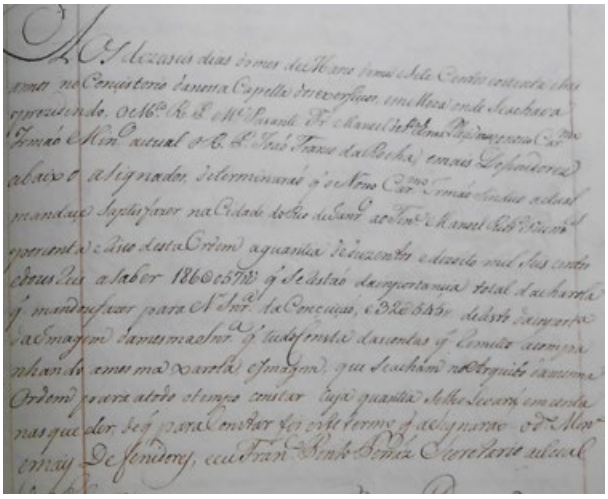
O feitio das imagens envolvia não apenas a atividade de escultores, mas também de encarnadores e douradores, sobretudo nas peças de maior valor, sendo que muitos trabalhavam na produção de peças destinadas à exportação, formando-se assim um verdadeiro comércio de exemplares[16].

A matéria-prima predominante na fatura das esculturas de santos passa a ser a madeira, no entanto apresentando um nível técnico mais elaborado do que aquele encontrável nas peças identificadas por Eduardo Etzel, como seiscentistas. A imaginária em madeira setecentista é, em geral, mais realista; os personagens são representados em posições que evocam linhas dinâmicas e mais sinuosas o que conduz à execução de panejamentos mais elaborados, com pregueados em diagonal, além de policromia e douramento muito mais refinados, característicos da influência do barroco e do rococó europeus.

No século XVIII, não apenas os artesãos, mas também as esculturas eram trazidas de Portugal, como ainda é possível encontrar em diferentes localidades, mas especialmente no Rio de Janeiro. Em São Paulo tanto no litoral, na capital e no interior, também eram importadas imagens do Rei-

16. A respeito da atuação dos artífices na Bahia, por exemplo, pode-se consultar os estudos de Manoel Raimundo Querino, especialmente *Artistas Brasileiros* (1911) e, posteriormente os de Marieta Alves, que escreveu o *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*, no qual cataloga centenas de profissionais atuantes na Bahia, comprovando a existência das oficinas e sua intensa atividade durante o período colonial, chegando até o século XIX. ETZEL (1984) destaca a importância desses autores, mas sobretudo a de Querino, que tendo nascido em 1851, teve contato com muitos artistas do período ou ainda outros que haviam convivido com eles.





Figuras 37 e 38 – *Livro de Actas 1727-1789*, p. 93. Onde constam as despesas com a encomenda da charola e imagem de N. Sra. da Conceição – 16 mai 1783. – Fonte: Arquivo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, São Paulo – Foto: MJ Spiteri.

no, como se pode observar entre outros exemplos, o conjunto da *Sagrada Família* (Volta do Egito), da Igreja de Nossa Senhora do Desterro, Catedral de Jundiaí e as imagens de *São Joaquim* e *Santana* (Figuras 35 e 36), da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Santos, entre outras.

Não era incomum a encomenda de imagens em outras regiões, especialmente no Rio de Janeiro, alguns exemplos são a imagem de *Nossa Senhora da Conceição* pertencente à Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (Figura 37 e Figura 38), na capital, ou ainda as imagens dos Cristos da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Itu e as imagens que originalmente pertenceram à Igreja do Convento de São Luís na mesma cidade (hoje conservadas na Igreja de São Benedito), estes dois últimos grupos encomendados ao escultor Pedro da Cunha, português, então em atividade na cidade carioca.

Seguindo a tradição ibérica, também aplicada à imaginária de barro, as peças de madeira são policromadas. Os modelos das esculturas do século XVII originam-se no século XVI português, enquanto que as do XVIII residem predominantemente nas linhas do barroco do período seguinte.

Ao analisar os modelos europeus, Germain Bazin compara as imagens religiosas do século XVI e XVII, localizando na religiosidade pós-reformista, a essência da movimentação de que se revestem as linhas escultóricas que chegam ao Brasil no século XVIII.

> O religioso do século XVII é um pregador; o santo é um confessor. É preciso que êle manifeste ao povo o impulso da fé que leva sua alma numa adesão apaixonada ao dogma. O santo que representa a Idade Média possui Deus; o da arte barroca professa-o [...], êle é um ator; vive em ato essa fé que prega aos homens. [...] o santo aspira a Deus e Deus inspira o Santo. Estas duas correntes, ascendente e descendente, produzem no ser uma comoção que se traduz nas imagens santas por uma verdadeira torção do corpo, como se tivessem sido atravessadas por uma descarga elétrica: os membros são projetados, as mãos convulsam, os drapeados revolvem-se, as cabeças inclinam-se e os olhos reviram-se. (BAZIN, 1971, p. 45).

Pode-se dizer que a arte barroca, desenvolvida em meio a graves conflitos sociais, guerras e lutas religiosas, constituiu um exemplo metafórico do *Theatrum Mundi*[17], no qual os homens, enquanto atores, atuam na presença de Deus Pai e da corte celestial, interpretando sua própria vida e tendo como cenário o mundo. Entre fins do século XVI e a primeira metade do XVIII, editou-se uma arte com a dupla finalidade de impressionar ou subjugar, assim como, de transmitir conteúdos ideológicos, gerando a falsa ilusão de que o que governava o mundo era uma ordem perfeita (BORNGÄSSER; TOMAN, 2007, p. 07).

As composições barrocas resultantes de alterações conceituais e formais nas relações canônicas clássicas, mereceriam críticas pejorativas de estudiosos como Johann Joachim Winckelmann (1755) e Jakob Burckhardt (1875), que posteriormente chegaria a rever sua posição, revalorizando o estilo. Os estudos desenvolvidos por Heinrich Wölfflin (1888 e 1915), que levando em conta a experiência do expectador no contato com aquela arte, envolveram fatores psicológicos e a sua relação com um "teatro universal", redirecionariam a conceituação a respeito do fenômeno barroco (BORNGÄSSER; TOMAN, 2007,, p. 08).

Erwin Panofsky (1919) também se interessaria pelo tema, desenvolvendo estudos a respeito das fontes iconográficas do período e, a respeito do Barroco, Huizinga (1941), escreveria em sua obra *A civilização holandesa no século XVII e outras histórias*:

> Predominam a magnificência e a dignidade, o gesto teatral, as regras rigorosas e um sistema de ensino fechado; o respeito submisso a Igreja e ao Estado, é o ideal que o constitui**.** A Monarquia se diviniza como forma de Estado; ao mesmo tempo os Estados, cada um por si, assentam as bases de uma autonomia e de um egoísmo nacional ilimitado [...]. (HUIZINGA, 1941 apud BORNGÄSSER; TOMAN, 2007, p. 10).

17. O Teatro do Mundo.

Assim como as obras de arte, um discurso no período barroco tinha por objetivo deleitar e comover, em meio a uma cultura festiva onde a teatralidade desempenhava função determinante e a retórica ocupava um lugar central, estruturando por meio de esquemas rigorosos o cerimonial e a expressão artística.

A contemplação e o estudo da natureza, com base em proporções ideais, conduziram à construção dos cânones clássicos, que seriam reeditados no Renascimento, sob a égide do humanismo. Diferentemente do que ocorreu na Grécia e em Roma, essa atualização envolveria expectativas em relação à um grau de perfeição, que deveria suplantar por meio da maestria, a própria fonte inspiradora.

Durante o século XVII, Roma ocuparia o lugar de centro artístico da Europa, influenciando a arte de diversos países, como a França, Países Baixos, Alemanha, Áustria e os países ibéricos, desenvolvendo-se na Espanha uma iconografia nova em atendimento à necessidade de defesa frente aos ataques desferidos pelos protestantes contra o catolicismo. Nesse contexto, intensifica-se o culto à Virgem, como a *Dolorosa,* entre outras invocações, como a Imaculada Conceição, equiparando-se ao culto dedicado ao Cristo, como *Ecce Homo* (REDONDO, 2007, p. 355).

A imagem seria cada vez mais valorizada, como meio de difusão da doutrina da Igreja, aprimorando-se os processos técnicos para a sua produção, além de promover-se uma constante evolução estilística. O resultado foi a obtenção de um grau de naturalismo, agora favorecido por meio do emprego de complementos postiços, como lágrimas de cristal, dentes de marfim, unhas de chifre e feridas de cortiça, que somados à técnica de carnação, executada pelos pintores-douradores, caracterizariam a imaginária do período barroco.

Para causar um impacto visual atingindo eficácia à distância, a construção das imagens retabulares, envolveria a conferência de expressões fisionômicas mais acentuadas às esculturas, em busca de um maior grau expressivo, o que seria intensificado por posições codificadas e teatrais, realçando-se partes do corpo pela carnação, executada à óleo e a policromia sobre as partes estofadas, realizadas a têmpera. A adequação dessas imagens de culto aos complexos retábulos dourados do período barroco, completaria a sintaxe dos aparatos sacros de modo a produzir no fiel estados de arrebatamento e inspiração (OLIVEIRA, 2000, p. 41).

A raiz italiana da teatralidade na escultura pós-tridentina gerou frutos em outras terras, como nas obras do espanhol Martínez Montañés. Em Portugal, essas tendências seriam absorvidas tardiamente assumindo formas sóbrias e serenas, suavizadas na segunda metade do século XVII. No Brasil, inspiradas nos modelos portugueses, as esculturas setecentistas apresentam formas mais dinâmicas do que as peças de barro que as antecederam: os





Figura 39 – Retábulo da Imaculada Conceição (Nossa Senhora Conceição). madeira dourada e policromada. século XVIII. Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco (Venerável Ordem 3ª. de S. Francisco da Penitência), São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figura 40 – Imaculada Conceição (detalhe). madeira dourada e policromada. século XVIII. Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco (Venerável Ordem 3ª. de S. Francisco da Penitência), São Paulo, SP – Foto: MJ. Spiteri.

corpos se posicionam em linhas mais sinuosas e tecidos representados sob a forma de drapeados esvoaçantes que conferem às figuras certa elegância, em contraposição ao hieratismo das esculturas de barro (Figuras 39 e 40).

Em meio a esse *Theatrum Sacrum*, em um primeiro momento, se revelariam na imaginária, formas representativas de uma igreja combativa, cuja austeridade expressaria as determinações tridentinas, dirigidas à sustentação de um baluarte, representativo da busca da perfeição moral, da mística religiosa, em busca da união com Deus, assim como, do heroísmo daqueles, que por pregar a Boa Nova e defender a fé cristã, foram martirizados, merecendo a canonização e passando a ser representados em plena vivência de experiências místicas. A fase que sucederia o período mais combativo configuraria a expressão de uma igreja vitoriosa, marcada pelo sentimento de bem aventurança, que se configuraria na imaginária, por meio de traços menos dogmáticos impregnados de uma sensualidade resultante de um otimismo humanista (OLIVEIRA, 2000, p. 43).

As diversas invocações de Nossa Senhora, especialmente a de Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Carmo e Nossa Senhora do Pilar estão entre as mais recorrentes representações encontráveis nas igrejas brasileiras e também paulistas. Para Bazin (1971, p. 43) trata-se de "um tema barroco por excelência" e mais legendário do que o dos santos, que são personagens históricos.

O estudo na imaginária religiosa no Brasil colonial envolve alguns entraves seja no que diz respeito à datação, procedência, localização ou auto-

ria. Se a questão é complexa ao tratarmos da produção presente nos grandes centros da colônia, torna-se ainda mais intrincada quando nos referimos a localidades mais afastadas como é o caso de São Paulo.

Quanto à produção efetivamente realizada em terras paulistas já no século XVIII, cabe aqui uma lacuna que muito se busca preencher. Alguns poucos nomes são conhecidos, como o do "mestre entalhador Vicente Ferreira" que, em 1742, teria sido contratado para a execução do retábulo da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de São Paulo, mas que realizaria diversos trabalhos ligados à escultura (LEMOS, 1999, p. 52); também Boaventura dos Santos, morador de Guarulhos, recenseado como pintor, mas que também realizava trabalhos como imaginário executou a imagem da *Divina Justiça* para um dos andores da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na capital (ETZEL, 1974, p. 162). Em Itu, duas imagens – *São Miguel* e *Nossa Senhora do Rosário*, indicam uma provável fatura regional, de um escultor de nome Guilherme, proveniente de Jundiaí (TIRAPELI, 2002). O enriquecimento promovido pela atividade comercial como aquela envolvendo o açúcar da região de Itu proporcionou o crescimento das vilas e cidades, gerando também reformulações urbanas e reformas em muitas igrejas, o que pode ter favorecido a existência de oficinas de profissionais que atendessem às novas necessidades da sociedade de então.

Além das dificuldades relacionadas à determinação da procedência das peças, e localização, visto que muitas chegaram a migrar de uma igreja para outra, seja por empréstimo ou pela demolição de um templo, vale ressaltar ainda, a complexidade de que se reveste o problema de uma precisa datação das obras do período colonial.

Para o pesquisador Carlos A. C. Lemos em publicação realizada com o engenheiro civil e colecionador de obras de arte, Ladi Biezus (1979, p. 08), o Brasil esteve isolado de uma contemporaneidade em relação às tendências europeias, tendo como única fonte, Portugal, "ao contrário da Espanha que, mercê de seu império estendido até a Áustria, pôde compartilhar, na hora certa, das novidades de todo mundo civilizado". Por esse motivo, Lemos considera arriscado utilizar no Brasil uma classificação das obras de acordo com a cronologia europeia dos estilos, pois segundo o autor, na colônia diferentes tendências chegaram praticamente juntas, ou de certo modo influenciaram a produção na colônia, desde aquelas que valorizavam a Antiguidade Clássica até as que se relacionavam às linhas do Barroco, especialmente em São Paulo:

> A solidão perpetuou usos e costumes tradicionais que, ao longo do tempo, foram reformulados à exaustão em contínuos exercícios de recriação a partir de um repertório limitado de dados e informações aqui chegadas de modo

> intermitente. Daí, a pouca valia da análise dos estilos, aqui tão deturpados e praticados fora da hora. (LEMOS e BIEZUS, 1979, p. 09).

A questão da datação envolveria muitas vezes a necessidade de análises químicas que conferissem ao estudo uma maior confiabilidade. Como exemplo, Lemos e Biezus citam a existência de peças que parecem ser do século XVIII, porém a policromia usando óxido de cobalto (para o azul) aponta para o século XIX, visto que o óxido de cobalto foi descoberto pelo Barão de Thénard e passou a ser usado em pinturas entre 1820 e 1830.

A esse respeito, em texto publicado no catálogo da exposição *A imaginária paulista* Carlos A. C. Lemos (1999, p. 51) reafirmaria a precariedade de condições para uma precisa datação das imagens remanescentes do período colonial brasileiro:

> É bom frisarmos, a esta altura, que não existem critérios pertinentes nas tentativas de datação dessas imagens coloniais, sobretudo as de madeira, porque é impossível o estabelecimento de uma cronologia baseada ou na sequência dos estilos ou na sucessão de técnicas ou, ainda, na qualidade dos estofamentos ou pinturas, devido ao fato das aludidas cópias ou recriações seguidas, de modelos de épocas e origens diferentes, terem ocorrido concomitantemente. (LEMOS, 1999, p. 51).

Outro ponto a ser observado é a possibilidade de termos uma escultura executada em um determinado momento e policromada posteriormente, como ocorreu com muitas das imagens em madeira executadas por Antônio Francisco Lisboa e sua oficina para os *Passos da Paixão* em Congonhas do Campo entre 1796 e 1799. Nesse caso, os trabalhos de policromia originalmente contratados a Manuel da Costa Ataíde e Francisco Xavier Carneiro, só foram concluídos muitos anos depois, entre outras razões, pelo tempo despendido na construção das capelas que as abrigariam, o que se deu em 1872[18]. Lapsos de tempo como este poderiam conduzir à introdução de novos materiais e técnicas de pintura na realização dos tra-

18. Myriam R. S. Tavares observa que a partir da análise de recibos referentes aos pagamentos das obras contratadas para a realização dos Passos de Congonhas do Campo foi possível verificar que a policromia de três passos (A Última Ceia, o Horto e a Prisão) demandou 20 anos para ser concluída (1819), morosidade esta que, para a pesquisadora poderia estar relacionada à dificuldade de obtenção de materiais para a pintura. Além disso Tavares considera improvável que as pinturas estivessem prontas na primeira metade do século XIX (Francisco Xavier Carneiro falece em 1840), pois a construção das capelas foi interrompida em 1820, sendo retomada em 1864 e a pintura das esculturas só era realizada "no momento em que estava sendo concluída a capela onde este grupo seria colocado." Cf. TAVARES, M. R. S. Os passos do Aleijadinho em Congonhas do Campo: Evolução histórica e análise crítica. In: *Barroco*, n. 4. Ouro Preto, 1972. p. 35-55.

balhos, o que poderia comprometer a datação das peças e, em um estudo superficial, conduzir a conclusões prematuras.

Germain Bazin (1971, p. 31-32) apontaria que tal problemática poderia ser ainda acentuada pelo costume do retoque da policromia adotado em Portugal e no Brasil. Para o autor, sobretudo entre as peças do século XVIII, além da simplificação de formas adotadas por muitos escultores, ocorreu também o uso da sobreposição de camadas policrômicas. Não raro, encontramos peças que apresentam verdadeiras "máscaras" de repinturas aplicadas sobre a policromia original, realizadas muitas vezes por amadores "bem-intencionados" que, na tentativa de "renovar" uma aparência desgastada ou escurecida de uma imagem, chegam a encobrir possíveis tesouros outrora realizados por pintores-douradores, podendo inclusive por inaptidão, comprometer a adequada leitura da obra.

Ao tratar a respeito das imagens do século XVIII, Eduardo Etzel (1984, p. 45-46) aponta ainda que muitas peças que hoje consideramos setecentistas podem ser na verdade, do século XIX. O trânsito de peças decorrente do comércio de imagens entre o interior e os centros produtores, sobretudo litorâneos (Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco), associado à permanência de um "gosto" impregnado pelo barroco e que não cederia rapidamente às tendências neoclássicas do século XIX, podem ter favorecido a ocorrência de obras oitocentistas às quais facilmente se poderia atribuir uma datação anterior. A dúvida somente poderia ser respondida por meio dos documentos que, como já apontado, muitas vezes se perderam. Como exemplo, o próprio indicaria o caso de uma imagem de *Nossa Senhora do Rosário*, em madeira policromada e dourada, pertencente à igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Santos (SP), encomendada na Bahia no final do século XIX e cujas linhas em muito evoca a produção do século anterior (ETZEL, 1984, p. 45-46).

Um fato semelhante é o dos retábulos da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em São Paulo, que em 1828, a pedido dos irmãos, foram encomendados ao entalhador Guilherme Francisco Vieira, seguindo as mesmas linhas do retábulo-mor, executado em estilo Rococó, por José de Oliveira Fernandes, por volta de 1791 (BONAZZI DA COSTA, 2012, p. 386-390).

O enriquecimento promovido pelas atividades mineradoras, especialmente no século XVIII contribuiu também para uma intensificação do culto doméstico e consequente aumento da presença de imagens nos lares paulistas. Carlos A. C. Lemos (1999, p. 31) menciona o inventário de Inês Pedroso de Barros, de 1715 que, além de fazer referência a peças de mobiliário, cita imagens de um *Santo Cristo* com cruz e calvário, imagens de *Nossa Senhora*, *São João* e *Madalena*, e uma imagem de *Nossa Senhora da Conceição*, todas provenientes de Lisboa.

A demanda por imagens ligadas ao culto doméstico pode ter também favorecido o aumento das práticas artesanais que pretendiam atender a uma demanda de imagens que ocupariam os oratórios, especialmente daqueles lares que, por limitações de ordem econômica não poderiam importá-las de Portugal, intensificando a atividade de santeiros amadores.

2.2.3 No século XX, novos destinos das imagens coloniais

O século XIX no Brasil, foi um período de grandes mudanças envolvendo as cenas econômica e política, iniciando com a transformação da colônia em sede do império que, em pouco mais de seis décadas, passaria a república, momento que marcaria o fim definitivo do regime do padroado, o tradicional sistema que por séculos pautou as estreitas relações entre a Coroa e a Igreja. Todas essas transformações repercutiriam na produção artística local, que passaria a receber novas influências de uma Europa marcada pela Revolução Industrial.

A partir da chegada da corte portuguesa ao Brasil, nos primeiros anos do século XIX, linhas classicizantes foram levadas para a arquitetura e a arte. Na segunda metade do século, chegariam ao país as influências do estilo neogótico, que desde cerca de 1830, era reeditado em países europeus, sobretudo na França, demonstrando as preocupações que alguns segmentos dirigiam à perda da identidade acarretada pela destruição do seu patrimônio medieval.

É provável que a edição desse estilo estrangeiro no Brasil, mais do que um simples modismo, tenha expressado um desejo de atualização, por parte das elites locais, apoiadas por importantes segmentos do clero, acreditando na possibilidade de apagar as mais arraigadas tradições locais em favor da promoção de um processo de aquisição de "civilidade", colocando o país no que acreditavam ser um caminho mais adequado ao desenvolvimento vivenciado na época, do que consideravam ser o vasto repertório colonial brasileiro.

Essas mudanças atingiriam também o universo dos bens móveis e, no âmbito da imaginária de uso retabular, gerariam drásticas alterações, culminando com a aquisição de novas peças, agora produzidas em série e em gesso, em detrimento das imagens produzidas à mão, em madeira, encarnadas, estofadas, douradas e esgrafiadas, entre os séculos XVII e XVIII.

Em geral, provenientes da Europa, onde a imaginária em gesso já era amplamente utilizada, essas imagens substituíram muitos dos antigos originais do século XVII, feitos em barro e do século XVIII, executados em madeira. Também conjuntos retabulares em mármore, passaram a ocupar o lugar da talha dourada e, na maior parte das situações abrigaram as novas peças; em outros casos, surgiram recombinações com os remanescentes do passado, como se pode verificar no retábulo-mor da Catedral de Jundiaí,

onde ainda se encontra o grupo da Sagrada Família, remanescente do século XVIII (Figura 41).

Por outro lado, nas primeiras décadas do século XX, com o surgimento do estilo neocolonial (ou "estilo tradicional brasileiro", como denominaria o engenheiro-arquiteto Ricardo Severo), buscou-se por ocorrências arquitetônicas "genuinamente brasileiras", que conduziriam a uma retomada de alguns modelos vigentes no passado colonial.

> O interesse em relação ao patrimônio artístico e arquitetônico remanescente do período colonial brasileiro, surgido no século XX, contrasta com a forte desvalorização infringida a essas mesmas obras no século XIX, diante das novas tendências estéticas neoclássicas, trazidas ao Brasil, pela Missão Artística Francesa, em 1816. Como uma reação ao eurocentrismo predominante na cultura brasileira, o redescobrimento do barroco que aconteceria nas primeiras décadas do século XX envolveria ações voltadas à recuperação de valores artístico-arquitetônicos tradicionalmente brasileiros. (BONAZZI; SPITERI, 2011, p. 469).



Figura 41 – Retábulo da Catedral de Nossa Senhora do Desterro, Jundiaí. Retábulo em mármore (século XIX/XX) e imagens em madeira representando a Sagrada Família (século XVIII). Foto: M. Bonazzi.

As soluções adotadas pelos arquitetos e artistas do período, poderiam envolver desde o uso de peças extraídas de construções coloniais[19] (como foi o caso do reaproveitamento de partes de igrejas demolidas seja em construções religiosas ou civis), o emprego de técnicas e uso de materiais que pudessem representar uma maneira tradicional de se construir em terras brasileiras. Nesse contexto, o pintor Wasth Rodrigues, um dos primeiros a manifestar preocupações em relação à preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, foi de fundamental importância ao realizar, a pedido de Ricardo Severo, um levantamento da arquitetura brasileira, publicando o livro *Documentário Arquitetônico*[20]. Isto posto, ocorre nesse período uma retomada de todo um repertório de formas e soluções construtivas e ornamentais dos séculos passados, que se fariam presentes em novos edifícios.

Um exemplar arquitetônico e artístico representativo do neocolonial em São Paulo é a Matriz da Paróquia Coração Imaculado de Maria, conhe-

19. Segundo Maria Lucia Bressan Pinheiro (2011, p. 67-71) em diferentes situações ocorreu um reaproveitamento de partes de igrejas demolidas, seja em novas edificações religiosas, seja em construções civis. Como exemplo podemos citar o caso da casa do próprio Ricardo Severo, onde na sala de visitas se encontrava um dos altares da antiga igreja conventual de Nossa Senhora do Carmo, o forro da sala originalmente teria pertencido ao Convento de Santa Teresa, ambos na capital, entre outras peças, extraídas de casas e estabelecimentos comerciais desativados.

20. O livro *Documentário Arquitetônico* foi publicado em fascículos pela Livraria Martins, na década de 1940 (Ibid., p. 71).



Figura 42 – Retábulo em estilo neocolonial com a imagem de origem espanhola de *Maria Sedes Sapientiae* (centro), ladeada pelas imagens de São Tomás de Aquino (religioso ligado à ordem dominicana) e Santa Teresinha de Lisieux (religiosa da ordem carmelita descalça), estas últimas do escultor José Tudon. Madeira policromada e dourada. século XX. Foto: M. Bonazzi.

cida como Capela da PUC, projeto do engenheiro-arquiteto Alexandre Albuquerque[21]. Construção da década de 1920, o templo recebeu diversos elementos arquitetônicos, bem como seus acabamentos com a aplicação de pinturas de teto e parede, painéis de azulejos pintados, retábulos em madeira entalhada com elementos dourados e, após 1948, a chegada de imagens em madeira, encomendadas ao escultor espanhol residente em São Paulo, José Tudon, com linhas que remetem à escultura barroca (Figura 42).

Além de questões estéticas, outras se fariam presentes nesse período de mudanças, como as promovidas pelo Concílio Vaticano II (1962-1965)[22] que determinou uma ênfase à figura de Cristo, o que favoreceu a remoção dos interiores religiosos de muitas das imagens que atendiam a outras invocações, conduzindo-as a destinos os mais diversos.

O capítulo VII do texto "A Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium,* sobre a Sagrada Liturgia"[23] está dirigido aos bispos, dedicando-se especificamente às *Artes Sacras e as Alfaias Liturgicas*. O referido capítulo exalta a importância das artes sacras como instrumentos que podem conduzir "o espírito do homem até Deus" e, nesse sentido, afirma que a Igreja sempre esteve aberta aos diferentes estilos, desde que atendessem a esse propósito.

> Item 124. Ao promoverem uma autêntica arte sacra, prefiram os Ordinários à mera sumptuosidade uma beleza que seja nobre. Aplique-se isto mesmo às vestes e ornamentos sagrados.
> Tenham os Bispos todo o cuidado em retirar da casa de Deus e de outros lugares sagrados aquelas obras de arte que não se coadunam com a fé e os costumes e com a piedade cristã, ofendem o genuíno sentido religioso, quer pela depravação da forma, quer pela insuficiência, mediocridade ou falsidade da expressão artística.

Com relação ao culto das imagens, localizamos no item 125 as seguintes indicações:

21. O projeto de Alexandre Albuquerque envolveu a criação do Mosteiro de Santa Teresa e de sua capela, inaugurada em 1923, complexo ocupado pelas irmãs carmelitas até 1948, quando foram transferidas para um novo mosteiro no bairro do Jabaquara, na mesma cidade, cedendo sua antiga locação para a instalação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
22. Convocado em dezembro de 1961, o XXI Concílio Ecumênico, denominado Concílio Vaticano II, foi realizado entre 1962 e 1965, sendo aberto pelo Papa João XXIII e encerrado pelo Papa Paulo VI.
23. *A 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> acesso em 12 mai. 2014.

> Mantenha-se o uso de expor imagens nas igrejas à veneração dos fiéis. Sejam, no entanto, em número comedido e na ordem devida, para não causar estranheza aos fiéis nem contemporizar com uma devoção menos ortodoxa.

No mesmo documento conciliar, o capítulo *Artes Sacras e as Alfaias Liturgicas* expressa uma preocupação da Igreja em relação aos seus acervos e, a partir desse concílio determina-se também a formação de comissões de arte sacra que cuidassem inclusive para que não houvessse a perda de "alfaias sagradas e obras preciosas". Um outro cuidado exposto envolveu a formação dos clérigos, no sentido de que durante seus estudos filosóficos e teológicos fossem incluídos também conteúdos ligados à história e evolução da arte sacra, e os princípios que a fundamentam para que dessa forma pudessem melhor orientar os artistas que atuam junto à Igreja, chegando a recomendar a criação, quando fosse oportuno, de Escolas ou Academias de Arte Sacra, nas quais os artistas pudessem ser devidamente orientados pelos sacerdotes para o exercício de suas funções junto à Igreja.

No entanto, acredita-se que as novas determinações possam ter aberto precedentes para que, no afã de se atender às instruções, de utilizar um "número comedido de peças", imagens e outros aparatos litúrgicos tenham sido removidos de seus locais originais, sendo muitas vezes armazenados sob condições impróprias, ou ocasionando até mesmo o deslocamento dessas peças para outros destinos que não o dos templos ou oratórios domésticos mas museus, antiquários e coleções particulares. Eduardo Etzel aponta para o fato de que, por outro lado, ocorreu uma valorização dos bens ligados ao patrimônio sacro como objetos de desejo para coleções privadas fazendo com que no século XX se intensificassem as ações comerciais envolvendo obras sacras, criando toda uma rede de compra e venda de exemplares, chegando a formar-se um verdadeiro mercado ilícito que se alimenta do roubo e do tráfico de obras.

Observa-se também em muitos casos uma precariedade dos inventários de bens móveis seja por parte das autoridades eclesiásticas, seja por parte dos órgãos públicos responsáveis pela preservação do patrimônio histórico e artístico. O deslocamento de documentos e, muitas vezes as más condições para o seu armazenamento contribuem para a perda das referências acerca da origem e destino de bens, especialmente daqueles que foram retirados de seus locais originais (ETZEL, 1979, p. 16).


INRI

3 Remanescentes da Imaginária Colonial de Uso Coletivo em Igrejas Paulistas

O presente capítulo tem como objetivo apresentar um mapeamento dos exemplares da imaginária do período colonial brasileiro que permanecem em igrejas paulistas, considerando as fronteiras do atual Estado de São Paulo e não aquelas delimitadas pelas capitanias ou ainda pelas extensões de terras abrangidas pelo bispado.

Para tanto foi estabelecido um recorte geográfico que tem como base os levantamentos preliminares de Mario de Andrade, realizados ainda na década de 1940, associados àqueles apresentados por Eduardo Etzel em seus livros *O Barroco no Brasil: Psicologia remanescente em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul* (1974) e *Imagens Religiosas de São Paulo: apreciação histórica* (1971) e o primoroso trabalho de Percival Tirapeli (2002), *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*, que atualizou os levantamentos de seus antecessores. O levantamento das imagens se divide de acordo com os grandes núcleos apontados na referida obra, a saber: litoral, caminhos do ouro, capital, caminhos dos jesuítas, vale do Tietê, caminhos para o sul, caminhos para as minas.

Durante as visitas aos templos foi possível localizar um significativo número de exemplares que ainda ocupam os retábulos de altares das igrejas. Embora muitas dessas peças tenham sido submetidas às mais inadequadas intervenções de pintura, bem como outras se apresentem ameaçadas (por problemas como o da conservação, etc.), considera-se relevante, registrar a sua presença, como parte integrante dos atuais acervos de arte sacra nas igrejas do Estado de São Paulo (Mapa 1, p. 114).

Ainda que se saiba da perda de muitos exemplares pelos motivos já apontados neste trabalho, surpreendeu-nos a cada nova visita para as documentações fotográficas, a riqueza escultórica que ainda se encontra



Mapa 1 – Zona da pesquisa de Eduardo Etzel a respeito da imaginária religiosa em São Paulo seguindo inicialmente os caminhos percorridos em 1717, pelo por D. Pedro de Almeida Portugal e Vasconcellos, o Conde de Assumar entre o litoral paulista e Vila Rica.
Fonte: ETZEL, E. *Imagens religiosas de São Paulo. Apreciação Histórica*. São Paulo: Melhoramentos, 1971. p. 24.

guardada nos templos paulistas. Embora muitas vezes destituídas de seus retábulos originais que, por diversos motivos foram substituídos por estruturas de argamassa, mármore e outros materiais, essas obras, ora peças isoladas, ora conjuntos escultóricos, podem ser encontradas em diferentes cidades localizadas nos antigos caminhos coloniais.

Apresenta-se a seguir uma relação das cerca de 79 igrejas mencionadas, localizadas nas 47 cidades citadas, além de alguns dos mais importantes museus de arte sacra do Estado, como o de São Paulo, o da Capela de São Miguel Arcanjo (São Paulo), o das Igrejas do Carmo de Mogi das Cruzes, o de São Sebastião, o de Taubaté e o de Santos, onde se encontram imagens originalmente retabulares (Mapa 2, p. 120).

Quadro 1 – Igrejas do Litoral

CIDADES	IGREJAS
1. Iguape	Santuário de Bom Jesus de Iguape e Nossa Senhora das Neves Igreja Nossa Senhora do Rosário
2. Ilhabela	Igreja de Nossa Senhora da Ajuda
3. Itanhaém	Igreja Matriz de Santana Igreja e convento de Nossa Senhora Conceição
4. Santos	Igreja Nossa Senhora Carmo Igreja Ordem Terceira do Carmo Santuário de Santo Antônio do Valongo Capela de Nossa Senhora do Desterro - Mosteiro de São Bento
5. São Sebastião	Convento e Igreja de Nossa Senhora Amparo Igreja Matriz de São Sebastião
6. São Vicente	Igreja Matriz de São Vicente

Quadro 2 – Igrejas da Capital e Arredores

CIDADE	IGREJAS
7. Araçariguama	Igreja de Nossa Senhora da Penha
8. Barueri	Igreja de Nossa Senhora da Escada
9. Carapicuíba	Capela de São João Batista Capela de Santa Catarina
10. Cotia	Igreja de Nossa Senhora de Monteserrate
11. Embu	Igreja Nossa Senhora Rosário

12. Guararema	Igreja de Nossa Senhora da Ajuda Freguesia de Nossa Senhora da Escada
13. Guarulhos	Catedral de Nossa Senhora da Conceição Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso
14. Itapecerica da Serra	Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres
15. Itaquaquecetuba	Igreja de Nossa Senhora da Ajuda
16. Santa Isabel	Igreja de Nossa Senhora do Rosário
17. Santana do Parnaíba	Igreja Matriz de Santana
18. São Paulo	Igreja de Santo Antônio Igreja de São Francisco (Ordem Primeira Franciscana) Igreja da Ordem Terceira de São Francisco Abadia de Nossa Senhora da Assunção e Mosteiro de São Bento Basílica de Nossa Senhora do Carmo Igreja Ordem Terceira do Carmo Mosteiro da Luz Igreja Nossa Senhora Boa Morte Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos Igreja Nossa Senhora da Penha Igreja de Nossa Senhora dos Remédios
19. São Roque	Capela do Sítio Santo Antônio

Quadro 3 – Igrejas do Interior

CIDADES	IGREJAS
20. Aparecida	Basílica de Nossa Senhora da Conceição de Aparecida
21. Areias	Igreja Matriz de Santana
22. Atibaia	Igreja Matriz de São João Batista Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos
23. Bananal	Igreja Matriz do Bom Jesus do Livramento Igreja de Nossa Senhora do Rosário
24. Bom Jesus de Pirapora	Santuário de Bom Jesus de Pirapora
25. Bom Jesus dos Perdões	Santuário de Bom Jesus dos Perdões
26. Caçapava	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda
27. Campinas	Catedral Metropolitana de Nossa Senhora da Conceição

28. Cunha	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição
29. Guaratinguetá	Catedral de Santo Antônio Igreja de Santa Rita de Cássia
30. Itu	Igreja Matriz de Nossa Senhora Candelária Igreja Nossa Senhora Carmo Igreja de São Benedito Igreja de Santa Rita de Cássia Igreja do Bom Jesus
31. Jacareí	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição
32. Jarinu	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo
33. Jundiaí	Mosteiro de São Bento Catedral de Nossa Senhora do Desterro Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito Lar Nossa Senhora das Graças
34. Lorena	Catedral de Nossa Senhora da Piedade Basílica de São Benedito
35. Mogi das Cruzes	Igreja de Nossa Senhora do Carmo Ordem Terceira do Carmo Igreja de Bom Jesus de Matosinhos
36. Monte Alegre do Sul	Santuário do Senhor Bom Jesus
37. Nazaré Paulista	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Nazaré
38. Paraibuna	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Nazaré
39. Pindamonhangaba	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bonsucesso
40. Piracaia	Matriz de Santo Antônio da Cachoeira
41. Porto Feliz	Igreja Matriz de Nossa Senhora Mãe dos Homens
42. Queluz	Igreja Matriz de São João Batista
43. Santa Branca	Igreja Matriz de Santa Branca
44. São Luis do Paraitinga	Capela de Nossa Senhora das Mercês
45. Sorocaba	Mosteiro de São Bento
46. Taubaté	Convento de Santa Clara
47. Tremembé	Santuário do Bom Jesus

No levantamento realizado para o presente trabalho, os exemplares foram selecionados e agrupados de acordo com as recorrências iconográficas: Nossas Senhoras, Cristos, a Sagrada Família de Jesus e de Nossa Senhora, Santos de Ordens e outros patronos.

Quadro 4 - As principais devoções localizadas

A – Santos Ligados a Ordens Religiosas (29 devoções)

Companhia de Jesus
- São Francisco Xavier
- Santo Inácio de Loyola

Ordem Franciscana (incluindo os Irmãos Terceiros)
- Santa Clara
- Santa Isabel
- Santa Isabel de Hungria
- Santo Antônio de Categeró
- Santo Antônio de Pádua (ou de Lisboa)
- Santo Antônio Noto ou de Categeró
- Santo Ivo
- São Benedito
- São Francisco de Assis (e das Chagas)
- São Francisco no Monte Alverne (Cristo Seráfico)
- São Luis de Tolosa
- São Luis Rei de França

Ordem Beneditina
- São Bento
- Santa Escolástica
- São Bernardo
- Santo Amaro (São Mauro)
- Santa Gertrudes de Helfta

Ordem Carmelita
- Santa Teresa D'Avila
- Santo Elias
- Santo Eliseu
- São João da Cruz

Outros Religiosos
- Santa Efigênia
- Santa Rita de Cassia
- Santo Elesbão
- São Domingos
- São Francisco de Paula
- São Nicolau
- São Vicente de Zaragoza
- São Vicente Ferrer

B – Outros santos – Apóstolos, mártires, profetas e outros (18 devoções)

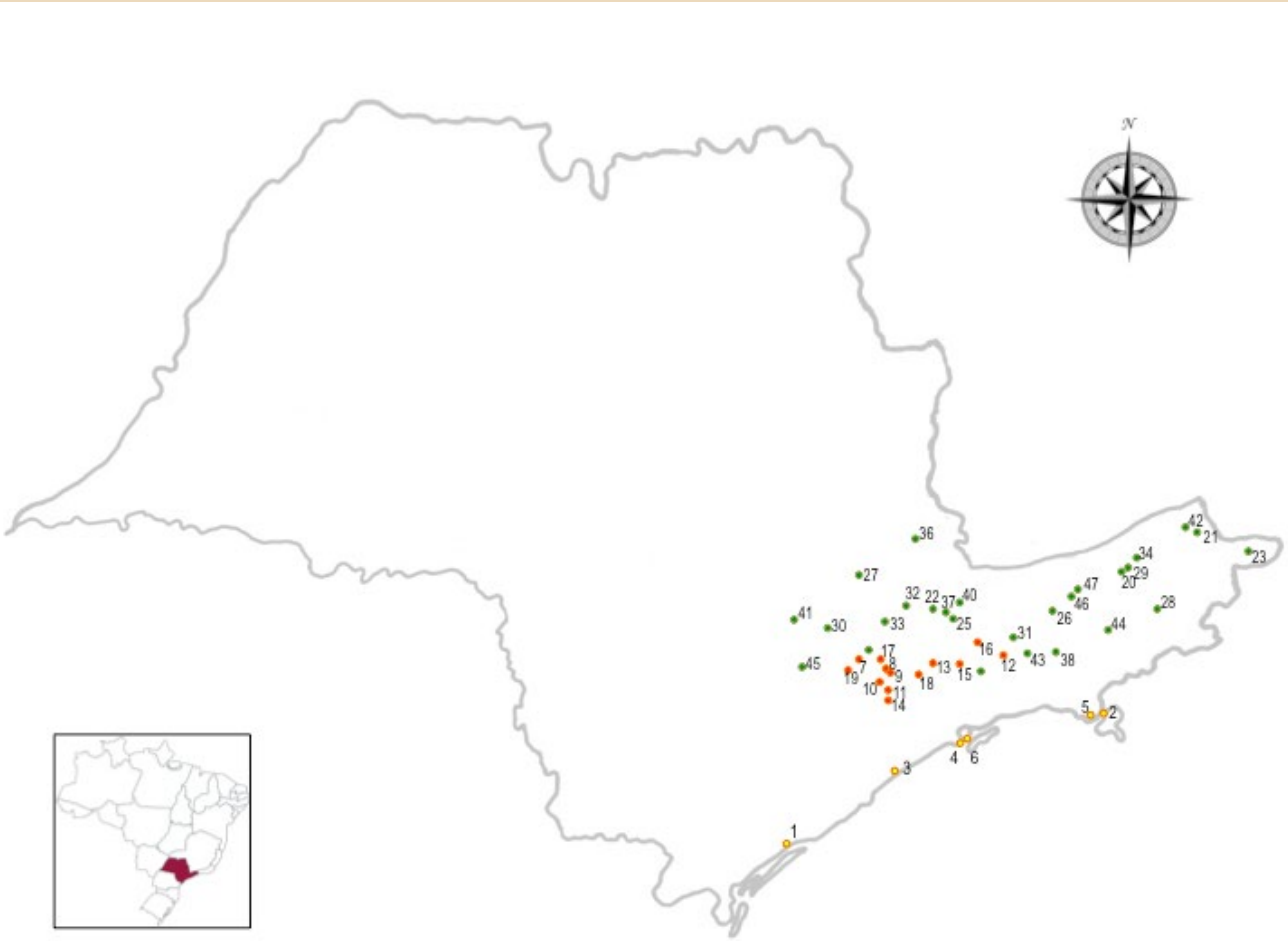
Santa Bárbara
Santa Branca
Santa Catarina de Alexandria
Santa Emerenciana
Santa Luzia de Siracusa
Santana
São João Batista
São João Batista
São João Evangelista
São Joaquim
São Jorge
São José
São Matias
São Miguel
São Paulo
São Pedro
São Roque
São Sebastião

C – Devoções Marianas (27 devoções)

Nossa Senhora da Ajuda
Nossa Senhora da Apresentação
Nossa Senhora da Assunção
Nossa Senhora da Boa Morte
Nossa Senhora da Candelária
Nossa Senhora da Conceição
Nossa Senhora da Consolação
Nossa Senhora do Desterro
Nossa Senhora da Escada
Nossa Senhora da Esperança
Nossa Senhora da Expectação
Nossa Senhora da Luz
Nossa Senhora da Misericórdia
Nossa Senhora da Penha
Nossa Senhora da Piedade
Nossa Senhora das Dores
Nossa Senhora das Neves
Nossa Senhora de Montserrat
Nossa Senhora do Amparo
Nossa Senhora do Bonsucesso
Nossa Senhora do Calvário
Nossa Senhora do Carmo
Nossa Senhora do Ó
Nossa Senhora do Pilar
Nossa Senhora do Rosário
Nossa Senhora dos Prazeres
Nossa Senhora Mãe dos Homens

D – Figuras de Cristo

Jesus Menino
Cristo no Horto
Cristo na Prisão
Cristo da Coluna
Cristo da Pedra Fria
Ecce Homo (Bom Jesus)
Cristo com a Cruz às costas (Senhor dos Passos)
Crucificado
Cristo Jacente (Senhor Morto)



Mapa 2 – Estado de São Paulo (sem escala). Posição aproximada das cidades paulistas mencionadas neste estudo.
1 a 6 – Amarelo – litoral
7 a 19 – Vermelho – capital e arredores
20 a 47 – Verde – Interior

A seleção das imagens considerou como critérios:

- a localização da imagem nos templos, priorizando-se as peças expostas na capela-mor, seguidas por aquelas pertencentes aos retábulos do cruzeiro ou do transepto e algumas imagens presentes na nave; excepcionalmente são mencionadas também peças de menor impacto, expostas nos intercolúnios dos retábulos.
- a relevância histórica e estética, visto que há peças com fatura de menor elaboração técnica, porém de grande importância se relacionada com a história local e há outras que, embora não tragam tantas informações relacionadas a esse aspecto, são testemunho de grande excelência técnica e, ainda que, porventura, possam ter sido executadas em outras regiões do país ou até mesmo importadas da Europa, podem constituir documento da realidade sócio-econômico-cultural daquela região, em um determinado momento em que a prosperidade econômica favoreceu a aquisição de exemplares de tal elaboração.
- O material: embora a ênfase recaia sobre as peças de madeira, pela relevância histórica, por vezes serão mencionadas obras em barro.

As análises, que tem como foco os estudos iconográfico e iconológico, contemplam um conjunto de Nossas Senhoras, imagens relacionadas à família de Jesus e da Virgem, imagens de Cristo (e conjuntos da Paixão), imagens de santos relacionados às ordens carmelita, beneditina, franciscana e à Companhia de Jesus, e imagens de outros santos patronos (mártires, apóstolo etc).



4 Análise dos Exemplares

REFLEXOS DE UMA SÃO PAULO COLONIAL EM SUAS IMAGENS DEVOCIONAIS

4.1 As Técnicas Escultóricas Tradicionais

A escultura pode ser vista hoje como um processo conceitual e técnico que envolve o entalhe, a modelagem ou um misto dos dois conceitos, e consiste na conferência de registros formais envolvendo a tridimensionalidade, a blocos básicos, maciços ou compostos por partes acopladas, montadas, com intenção representativa ou expressiva. Devido à importância da luz, para a visualização de corpos tridimensionais, as superfícies resultantes dos incavos escultóricos, podem assumir características de diferentes tipos de texturas, desde a lisa, fosca ou brilhante, até a mais rugosa.

Em períodos tidos como arcaicos, nos quais não vigoraram os cânones clássicos, partia-se de blocos básicos que apresentavam as seis vistas fundamentais: frontal, posterior, laterais (dir. e esq.), superior e inferior, obtendo-se formatos limitados pelos planos e, portanto, envolvendo um reduzido número de soluções que não favoreciam a apresentação das múltiplas vistas que um objeto tridimensional poderia oferecer.

A evolução da escultura estaria ligada ao desenvolvimento das escolas filosóficas, culminando no período clássico com representações, que embora idealizadas, sugeriam extremo realismo. Após um processo arcaizante que predominou na escultura medieval, a busca por uma representação fiel da natureza seria retomada no Renascimento, quando se chega a tentar suplantar os modelos naturais para atingir a perfeição. Até a primeira metade do século XVI, predominaria nas esculturas um enquadramento principal, segundo o qual seria determinado o "ponto de vista" do observador. Na se-

gunda metade do mesmo século, esse princípio daria lugar à representação de múltiplas vistas nas obras escultóricas (WITTKOWER, 1989, p. 153).

A combinação de razões métricas deduzidas da natureza desde a Antiguidade, conduziu ao estabelecimento de padrões de proporção tidos como ideais, o que vigorou no Período Clássico na Grécia e na Roma Imperial, vindo a ser reeditado na Renascença, conferindo-se especial atenção à representação da figura humana, considerada como a expressão máxima da criação, em suas múltiplas formas, posições e expressividade.

A partir das determinações geradas pelo concílio tridentino, se intensificaria o culto às imagens e às relíquias sagradas, constituindo na Península Ibérica, o que se tornaria uma desenvolvida indústria de imaginária devocional, cuja produção se estenderia às colônias americanas e, entre elas, o Brasil, que receberia do Reino oficiais treinados, religiosos ou leigos, para a produção de imagens, em atendimento às necessidades catequéticas surgidas no Novo Mundo (OLIVEIRA, 2000, p. 39).

Compondo um primeiro tipo de sintaxe técnica, no século XVII, no Brasil, a imaginária devocional, principalmente de proporções reduzidas, era originariamente executada em barro, passando no século XVIII, a ser executada em blocos maciços de madeira. Deve-se lembrar que, a probabilidade de a madeira maciça sofrer trincas é considerável, devido às variações de temperatura e do grau de umidade. Assim, as esculturas de vulto, de maiores dimensões e cujas projeções se desenvolvem de maneira mais acentuada no espaço tridimensional, costumavam ser compostas por diversas partes de madeira, acopladas por meio de encaixes clássicos ou sambladuras e coladas, tendo normalmente as direções de veios entrecruzadas.

Lembrando-se que na Antiguidade, em países como a Grécia, as esculturas eram fortemente coloridas, em busca de um realismo representativo, a imaginária sacra, produzida entre os séculos XVI e XVIII, recebeu, em busca de um realismo, camadas de policromia, seguindo padrões iconográficos, formais e cromáticos, associáveis às características e particularidades atribuídas as invocações dos santos da Igreja e seus atributos. Desse modo, além das técnicas escultóricas, após a aplicação de base de preparação, própria para absorver e suficientemente maleável para sustentar, movimentando-se com elasticidade, com as camadas de tinta sobre as superfícies esculpidas, resistindo assim, às dilatações e contrações resultantes das variações térmicas, aplicava-se camadas policrômicas, constituindo aqui uma segunda sintaxe técnica.

Além das imagens maciças de madeira, produzia-se imagens totalmente articuladas (ombros, cotovelos, pulsos, joelhos, calcanhares) ou semi-articuladas (ombros), que poderiam assumir papéis diversos em diferentes momentos do calendário litúrgico, assim como, peças de menor peso, para o transporte em procissões. É o caso das imagens de roca (Figura 43), nas

quais apenas as partes que ficariam expostas, como cabeça e pescoço, mãos e pés, teriam um acabamento mais refinado, estruturando-se o conjunto e sugerindo o formato do corpo, por meio de ripas de madeira, o que reduziria sensivelmente o peso da imagem, que se somaria ao peso dos andores e que seriam carregados pelos fiéis (COELHO e QUITES, 2014, p. 42-50). Nos dois casos as peças seriam recobertas por vestimentas de tecido, despojadas ou ricamente ornamentadas por meio de bordados em fios metálicos, como o ouro e a prata, sobre tecidos lisos ou adamascados.

Têm-se aí uma terceira sintaxe, componente do rico complexo imagético, composta pelos têxteis, área de grande amplitude, que pode envolver tudo o que puder ser transformado em fio e, portanto, puder ser tecido e, no caso específico do presente trabalho, compor o rico repertório da indumentária religiosa, gerando cópias que serão aplicadas como vestimenta de peças escultóricas dirigidas ao culto ou, imagens sacras.

Muitos entre os elementos ornamentais componentes da paramentária seriam copiados e aplicados às vestes de santos, por meio de bordados, no caso de imagens de vestir (BAUDRY, 1978, p. 356) ou, transformados em relevos e texturas relevadas de diversos tipos, em esculturas, também representados no plano por meio de pintura, que poderia ocorrer sobre áreas douradas, que posteriormente seriam raspadas, em um processo chamado de *sgraffito*[1], seguindo-se minuciosos desenhos ornamentais (Figura 44), para sugerir o efeito criado pelas áreas bordadas nas vestimentas eclesiásticas.

Também se utilizaria a técnica da *pastiglia*, pastilha ou pastilhamento (Figura 44), para produzir com base em complexos desenhos, principalmente nas bordas das túnicas das imagens, relevos, com motivos ornamentais que evocam os tecidos brocados, antes da aplicação da base de preparação e aplicação das folhas de ouro, para a posterior policromia. Outras complementações técnicas seriam as ranhuras ou incisões[2], para promover padrões ornamentais folheares ou florais, envolvendo áreas baixo-relevadas (COELHO e QUITES, 2014, p. 83-86).

Entre os principais motivos ornamentais bordados, assim como representados por meio de relevos ou pinturas simulando ornatos, estão os ramos, frutos e folhagens com corolas simples e torções nas pontas, as palmetas

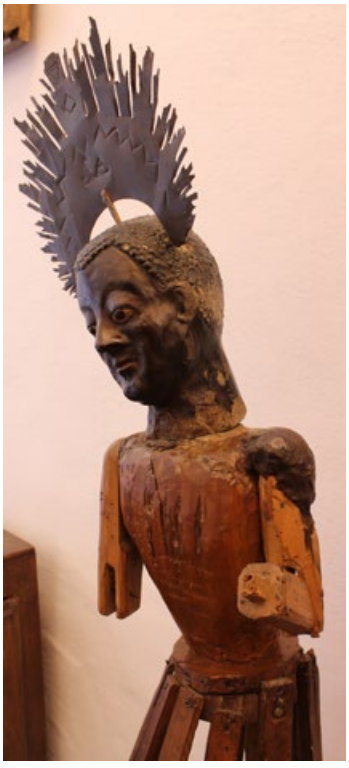


Figura 43 – São Benedito (detalhe). imagem de roca. Madeira. Século XVII. Proced.: Igreja de Araçariguama, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

1. *Sgraffito*, ou Esgrafito, é uma técnica que consiste em delicada decapagem, por meio de raspagem, seguindo as linhas de um desenho, muitas vezes envolvendo esquemas de grande complexidade, sobre uma pintura, que recobre outra camada pictórica ou área folhada com lâmina metalizada (ouro, prata ou congêneres), com o objetivo de descobrir e revelar a camada anterior, criando por meio do contraste entre as camadas exteriores e as interiores, foscas e brilhantes, ricos efeitos ornamentais, nesse caso, ligados à representação da distribuição dos urdimentos e tramas dos tecidos básicos e os pontos dos bordados.

2. Técnica ornamental que consiste na produção de linhas paralelas ou em tipos diversos de grafismos formando incisões, na base de preparação, antes da aplicação das folhas de ouro (PERRAULT, Gilles. *Dorure et polichromie sur bois: techniques traditionnelles et modernes.* Dijon: Faton, 1992, apud COELHO e QUITES, 2014, p. 86).



redondas e ogivais, as redes de malhas ogivais compostas por troncos, normalmente formando medalhões com pinhas ao centro, as composições em volutas arrematadas por flores e pinhas, as conchas e as cornucópias, havendo também elementos caligráficos, como monogramas, cartelas enroladas, com inscrições, símbolos e atributos, folhagem de açucenas, ramagens e bagas.

As imagens de vulto são normalmente destinadas ao uso retabular, no entanto, diversos templos apresentam imagens de vestir, de corpo inteiro ou imagens de roca, sobre tronos em nichos de retábulos de altares (COELHO e QUITES, 2014, p. 56). Em alguns casos as imagens de vulto foram substituídas, por motivos diversos, restando as coleções de imagens de roca destinadas às procissões do Triunfo, das Cinzas, etc., sendo colocados no lugar das anteriores para compor o conjunto hagiológico do templo.

Para o convencimento do crente, além da parte escultórica, lançava-se mão de todos os recursos disponíveis, como o dos olhos de vidro, da carnação e aplicação de perucas de cabelos naturais, cristais para representar as lágrimas e resinas, para simularem gotas de sangue (OLIVEIRA, 2000, p. 41). As imagens também podiam receber joias de santas, elaboradas e executadas com o mesmo rigor e esmero dedicado à realização da ourivesaria eclesiástica. Juntamente com a policromia representando a ornamentação bordada ou, da sobreposição de peças de vestir, ricamente ornadas, o resultado do conjunto de estratégias era admirável.

Para expor esses elaborados conjuntos de imagens sacras no período compreendido entre os séculos XVII e XVIII, conferiu-se aos retábulos de altares formatos diferentes dos conjuntos de elementos emoldurados contendo painéis pintados, como tinha ocorrido no Renascimento. No Mundo Português, os arcos triunfais da Antiguidade Clássica, foram reeditados e transpostos para os interiores dos templos católicos (BONAZZI DA COSTA, 2014, p. 110), contendo um nicho ao centro, no qual a arte portuguesa dispôs um elemento destinado à exposição da imagem em majestade, ao qual se chamou trono. A soma destes elementos, imagem sacra e retábulo de altar, compôs o conjunto de aparatos de culto a se distribuírem da capela-mor, às capelas laterais das igrejas cintilantes de ouro.

Figura 44 – *São Luis Bispo de Tolosa*. Nesse detalhe se pode verificar os trabalhos de *sgraffito* no tecido e, nas bordas, relevos em pastilha. Igreja de São Benedito, Itu, SP. Foto: M. Bonazzi.

4.2 Os Santos na Sociedade Colonial

> Desde que se estabeleceram na colônia, sacerdotes e religiosos passaram a utilizar a hagiografia como um poderoso instrumento catequético. Através da narrativa da vida dos santos se inculcavam as virtudes consideradas básicas para o cristão, como a virgindade, a humildade, a caridade para o próximo, o despojamento dos bens materiais, a oração e a confiança em Deus. Além disso, evidentemente, se enaltecia o poder de intercessão desses santos para obter graças e favores celestes (AZZI, 2004, p. 247).

Os santos são, em geral, pessoas que por sua vida exemplar foram reconhecidos pela Igreja Católica como merecedoras de ir ao encontro de Deus após a morte. Para que oficialmente seja dado início ao processo de canonização de uma pessoa é preciso que tenham decorrido pelo menos cinco anos de sua morte. O respeito da comunidade pela pessoa é algo determinante para que as autoridades eclesiásticas possam realizar um estudo a respeito de sua vida e obra, em busca de dados que fundamentem o processo.

O Papa Alexandre III (1159-1181) determinou que apenas o papado poderia canonizar outras pessoas, os que não passaram por todo o processo, mas são reconhecidas por uma determinada comunidade, são os "beatos".

Embora exista uma grande quantidade de figuras veneradas como santas, nem todas são oficialmente reconhecidas pela Igreja[3]. Um caso conhecido no Brasil é o do franciscano Antônio de San'Anna Galvão (1739-1822). Natural de Guaratinguetá, Frei Galvão (como ficou conhecido) dedicou a maior parte de sua vida à Igreja, tendo realizado importantes obras ligadas ao tratamento de enfermos, destacando-se também como arquiteto[4]. Embora só tenha sido beatificado em 1998 e canonizado em 2007, tornando-se o primeiro brasileiro a ser oficialmente reconhecido como santo, já existia um culto a Frei Galvão, especialmente associado à cura[5].

Os santos podem ser divididos em categorias sendo os mais antigos os apóstolos e os mártires (os que sacrificaram suas vidas em defesa da fé); há também os santos confessores, em geral eremitas ou religiosos (os que testemunharam sua fé sem derramamento de sangue e que foram reconhecidos pelos fiéis ou aclamados pela Igreja)[6], os doutores da igreja e as virgens.

Todos os santos são, em primeira instância, intercessores. As devoções populares atribuem a cada uma delas particularidades, de modo que há santos especializados nos mais diversos tipos de problemas humanos: enfermidades, perigos, desastres naturais e outros. Em geral as relações entre os santos e suas "habilidades" estão associadas aos problemas que enfrentaram em vida.

3. A *Congregação pela Causa dos Santos* é um conselho eclesiástico ligado ao Vaticano responsável pela supervisão dos processos de canonização.
4. A Frei Galvão são atribuídos importantes projetos como o do Mosteiro da Luz e o da atual igreja da Ordem Terceira de São Francisco, ambos em São Paulo, SP.
5. Conta-se que certa vez em que havia uma escassez de recursos médicos, Frei Galvão teria escrito uma oração a Nossa Senhora em um pequeno pedaço de papel e, enrolando-o em forma de pílula, ministrou-o a uma jovem que sofria com cólicas. Em pouco tempo a jovem expeliu uma grande quantidade de cálculos, curando-se de seu problema renal. Essa passagem teria dado origem às famosas pílulas de Frei Galvão que ainda hoje são ministradas pelas freiras do Mosteiro da Luz em São Paulo, àqueles que as procuram em busca de cura para os seus males.
6. No século XII só os papas passam a reconhecer os santos por meio de processos de beatificação e canonização – esta determina a iconografia

São Sebastião, Santo Antônio e São Roque foram muito populares durante a Idade Média como protetores contra as pestes, segundo Louis Réau (1998, v.5, p. 375) com a Contrarreforma os jesuítas os substituíram nesta função por São Calos Borromeu.

Com respeito às profissões, São Miguel, com sua balança, está ligado aos comerciantes que em suas atividades pesam os produtos a serem vendidos; Santo Ivo protege os advogados; São Jerônimo protege os bibliotecários, Santana os professores, Santa Catarina de Alexandria é a patrona dos filósofos e estudantes, Santa Bárbara dos mineiros, havendo muitos outros.

Os atributos nos auxiliam no reconhecimento dos santos. É possível que grande parte desse repertório tenha se configurado a partir do século V, consolidando-se no final da Idade Média, chegando até os dias de hoje. Trata-se de um costume muito mais ligado ao Ocidente, visto que na tradição da igreja do Oriente representava-se os santos segundo determinados padrões e acrescentava-se a cada um deles um filactério contendo seu nome.

No Ocidente os santos ganharam características específicas (tipo físico, indumentária etc.) e atributos (objetos ou animais que carregam ou que os acompanham), sendo que estes podem ser de três ordens: universal (como os resplendores que indicam a santidade), genérica (como a palma que identifica os mártires, o báculo dos bispos e abades, a maquete de uma igreja para os fundadores), individuais (como o resplendor cruciforme de Cristo, a chave de São Pedro e outros). Os atributos podem estar ligados ao nome do santo, ao ofício que exerceram, aos episódios que viveram ou ainda aos instrumentos de seus suplícios, no caso dos mártires (RÉAU, 1998, v. 5, p. 381).

A vida na colônia era cheia de adversidades: o contato com os indígenas, a natureza "selvagem", a falta de recursos. Os portugueses necessitavam de um amparo divino que os auxiliasse na aceitação das condições a que estavam se submetendo nas novas terras, tal proteção era proveniente da intercessão de Maria, dos santos e dos anjos. Essa "corte celeste" amparava não somente os colonizadores, mas também os índios cristianizados, os negros e os mestiços.

Os conjuntos de informações a respeito dos santos passaram a circular sob a forma de coletâneas hagiográficas a partir do século XIII, com a publicação *Legenda Áurea*, do dominicano Frei Jacopo de Varazze. Já no século XV surgiram outras obras de semelhante teor, entre as quais se destaca a *Flos sanctorum* (c. 1480), de Padre Paulo, da Congregação de São João Evangelista.

Uma parcela da preocupação dos religiosos no Brasil colonial em relação à autenticidade das informações transmitidas à comunidade pode

ser verificada por meio da carta do jesuíta irmão Pero Correia que, de São Vicente, solicita ao provincial Simão Rodrigues, em 10 de março de 1553, entre outros materiais, um *Flos sanctorum* (LEITE, 1954, p. 442 apud AZZI, 2004, p. 247)[7].

Os santos constituem a figura principal da "teologia do favor", pois estando eles mais próximos de Deus, tem maior facilidade em obter o atendimento aos pedidos, cabendo assim a eles a tarefa de interceder pelos homens junto a Deus.

A relação que se estabelecia pode ser entendida como um reflexo da "sociedade articulada em torno do eixo autoridade-dependência", o que favorecia a manutenção de uma mentalidade conformista e dependente de uma proteção externa, um favor, uma "graça divina" (AZZI, 2004, p. 267).

Algumas das devoções que vieram para o Brasil já eram bastante populares na corte portuguesa como Santa Catarina, a Verônica, São João Batista e o próprio Jesus Cristo (como cordeiro), São Tiago de Compostela, São Cristóvão, o Cristo Seráfico diante de São Francisco, Santa Clara, São Brás, Santana com Nossa Senhora e o Menino (as Santas Mães), São Vicente, São Jorge, Santo Antônio de Pádua, Santo Antão (eremita), todos indicados no livro de Horas do rei D. Duarte[8].

Na colônia os santos eram protetores e traziam alento à população, ao mesmo tempo que representavam um incentivo para que não desistissem de suas tarefas fossem elas no campo das missões de catequese, das conquistas de território etc. Por um lado assumiam o papel de verdadeiros "guerreiros", e defendiam a família patriarcal, que representava os interesses de Portugal, difundindo respeito às ordens dos senhores e da casa-grande, e por outro, representavam os marginalizados pela sociedade, dignificando-os nas igrejas: São Benedito (era mouro e foi identificado com os negros), São Gonçalo Garcia (era da Índia e foi identificado com os pardos). (HOORNAERT, 2008, p. 352-353).

Neste capítulo, apresentamos uma análise a respeito das esculturas devocionais de uso retabular, representativas do período colonial brasileiro, localizadas em templos paulistas, com ênfase para as imagens em madeira. Para tanto optou-se por reunir os exemplares em grupos, de acordo com algumas divisões iconográficas básicas: os santos pertencentes às ordens religiosas; mártires, apóstolos e outros santos; Nossa Senhora e a Sagrada Família de Jesus e, finalmente, as representações relacionadas à Santíssima Trindade, com ênfase para as figuras de Jesus.

7. Serafim Leite. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Ed. IV Centenário, 1954, p. 442.
8. *Livro de Horas de D. Duarte.* Obra do iluminador "Maître aux rinceaux d' or", 1ª. metade do século XV, Bruges. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em: http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4381017 - acesso em 15 jan.2015.

4.2.1 Os Santos e as Ordens Religiosas

4.2.1.1 Companhia de Jesus

A Companhia de Jesus foi fundada em 1534. Sua regra, aprovada pelo Papa Paulo III, em 1540, defendia de forma vigorosa os objetivos catequéticos, didáticos e propagandísticos relacionados às questões religiosas do período, buscando sempre a conversão dos infiéis e a defesa contra as heresias (ROQUE, 2004, p. 121).

Entre os jesuítas, a produção das oficinas acompanhou o desenvolvimento de seu projeto missionário de base pedagógica e que tinha como meta a evangelização dos índios. Dominando a língua da população autóctone, os jesuítas encontraram uma maior penetração entre esses grupos, o que lhes permitiu a adequação da mão-de-obra local às atividades pretendidas, fossem elas relacionadas à edificação, ou mesmo à produção artística, envolvendo obras de talha, imaginária, instrumentos musicais etc.

Segundo Lucio Costa, que estudou amplamente a produção artística dos jesuítas no período colonial brasileiro, especialmente no que diz respeito à arquitetura e à talha, após a canonização dos primeiros santos ligados à Companhia de Jesus, Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier os jesuítas passaram a desenvolver todo um sistema para a produção de artefatos sacros.

> Os jesuítas, particularmente depois da canonização de Santo Inácio e São Francisco Xavier, tiveram que organizar sob os moldes eficientes a fabricação de imagens, para atender às exigências de numerosos estabelecimentos espalhados pelo mundo. E muito embora as demais ordens também produzissem em grande escala os padres talvez possam ser considerados como precursores dos modernos processos de fabricação: a talha, a encarnação, o estofamento eram feitos em série, o que não excluía, aliás um grande apuro, tanto no feitio, como no acabamento, embora fossem copiados e recopiados seguidamente. (COSTA, 1997, p. 161).

Em seu texto a respeito da arquitetura jesuíta, Lucio Costa destacou entre as produções dos inacianos realizadas em terras paulistas aquelas presentes em São Roque (Capela do Sítio Santo Antônio), Santana do Parnaíba (Capela da Fazenda Voturuna), Araçariguama, na capela da aldeia de Carapicuíba, na capela da aldeia de São Miguel, no Embu (Igreja de Nossa Senhora do Rosário) e na capital (igreja do Colégio de São Paulo), embora se saiba de sua presença em outras localidades como por exemplo São Vicente, Cubatão (onde mantiveram um engenho) e Santo André.

A manutenção dos acervos ligados à Companhia de Jesus foi seriamente comprometida, especialmente em razão de sua expulsão de São Paulo em

duas ocasiões: no período entre 1640 e 1653, devido aos conflitos com os bandeirantes envolvendo a questão do apresamento de indígenas; em 1759, em razão de conflitos com colonos, com o episcopado, e com a própria metrópole, esses religiosos foram reclusos, tendo seus bens "sequestrados", de acordo com Carta Régia de 19 de janeiro assinada pelo Marquês de Pombal que, também determinou a proibição de seu direito de ensinar (Carta Régia de 28 de junho de 1759) e, pela lei de 3 de setembro do mesmo ano, os declarou "proscritos, desnaturalizados e expulsos do reino e seus domínios" (SILVA el al, 2009, p. 124).

Segundo Etzel (1971, p. 64) a contribuição dos jesuítas para a produção de imagens em São Paulo pode ter sido reduzida, restringindo-se sobretudo aos primeiros dois séculos do período colonial, não apenas no que diz respeito às peças de uso retabular, como também às imagens de menores proporções, especialmente aquelas de uso doméstico que se tornaram mais populares em período posterior à expulsão da Companhia das terras brasileiras. A presença de algumas imagens em suas antigas fundações paulistas, como a do Embu, testemunham o uso da escultura religiosa como um elemento para a difusão de suas devoções entre os indígenas. Consta que à época da expulsão dos inacianos do Embu, em 1759, a igreja de Nossa Senhora do Rosário estava provida de todos os objetos necessários à liturgia. O templo ficou sob a guarda de leigos e, em 1909, o "fabriqueiro" João Batista Pereira Teles, faria a entrega dos bens que incluíam além de objetos de ouro e prata, 29 imagens (ARROYO, 1966).

Nos primeiros tempos da colônia a imaginária dos inacianos era importada do Reino, como as de Santo Inácio, dos antigos colégios do Rio de Janeiro e Vitória, bem como as de *São Francisco Xavier* e a *Virgem da Conceição* do antigo colégio do Morro do Castelo (RJ), entre outras encontráveis em diversas localidades brasileiras, como ocorreu também por ocasião da fundação da capital paulista:

> Quando se fundou São Paulo de Piratininga os jesuítas mandaram vir de Portugal em 'pesadíssimas caixas' todos os elementos para o culto. Em 1553 foram despachados de Lisboa a bordo do capitânia Nossa Senhora dos Navegantes três caixas contendo de carga por unidade: 'altar portátil, realejo (órgão), estola, manipulo, sobrepeliz, casula, alva, dalmática, manustérgio, capa de asperges, pálio, estandartes, oratórios, imagens, crucifixo, custódia, relicário do Santo Senhor, cruz processional, pedra d'ara, cálice, patena, galhetas, sanguineo, pala, âmbula, Missal Romano, Livro de Cânticos Gregorianos, pano de estante, turíbulo e naveta, incenso, gomil, hostiário, campainha, caldeira e hissope, estojo dos Santos Óleos, sinos, castiçais, velas, ferros de fazer hóstias e outros de caráter particular'. Como se pode aquilatar, não faltou nada para uma função religiosa completa. (MORAES, 1979, p. 16-17).

Sabe-se porém, que gradativamente, tais importações deram lugar ao uso das peças produzidas na própria colônia, empregando a mão-de-obra indígena, formada nas oficinas dos padres (OLIVEIRA, 2000, p. 54)[9].

A igreja do colégio dos jesuítas na capital reunia um significativo número de imagens, distribuídas no conjunto retabular, conforme a descrição de Geraldo Dutra de Moraes (1979)[10], das quais encontra-se atualmente no

9. No livro *The Andean hybrid baroque*, ao rever a obra de diversos estudiosos da história, arte e arquitetura coloniais hispano-americanas (Ángel Guido, Martín Noel, Alfredo Benavides Rodríguez, Ricardo Mariátegui Oliva, Mario José Buschiazzo, Marco Dorta, Alfred Neumeyer, Héctor Velarde, entre outros), Gauvin A. Bailey (2010) aponta para a existência não apenas de uma ação copista dos indígenas que atuaram nas oficinas dos religiosos católicos, como também de uma persistência de seus próprios valores estéticos na produção colonial, por meio da inserção de elementos que remetessem às culturas tradicionais andinas na produção de obras que, em princípio, seriam reproduções de modelos europeus. Embora em seus estudos a pesquisadora brasileira Aracy Amaral (1981) tenha apresentado influências da hispano-América em São Paulo durante o período colonial, até o momento não localizamos efetivamente na imaginária de uso retabular das igrejas paulistas uma tão marcante troca ou contribuição dos indígenas como se pode encontrar nos exemplares do território andino, ou em obras realizadas nas missões jesuíticas do Norte ou do Sul do Brasil tal qual apontado por Myriam A. R. Oliveira (2000, p. 54- 58). Eduardo Etzel (1971, p. 26), no entanto, aponta para uma possível relação entre a herança indígena e a intensa atividade barrista em São Paulo, dirigida inclusive à produção de imagens, especialmente no Vale do Paraíba. No caso da talha ornamental, remanescente em algumas capelas dos jesuítas em terras paulistas isso pode ser mais facilmente reconhecível. Como exemplo poderíamos citar as meias-figuras da mesa da comunhão da Capela de São Miguel Arcanjo, em São Paulo, já analisadas por diversos autores como Lucio Costa, a própria Aracy Amaral, Percival Tirapeli e Mozart Bonazzi da Costa, que remeteriam a motivos semelhantes, presentes em outras obras dos templos da América Espanhola, às quais Angel Guido denominaria "indiátides" (BAILEY, id., p. 17). Ainda assim, no caso das figuras da capela de São Miguel, seria possível considerá-las mais como modelos europeus reproduzidos sob o "filtro" do repertório técnico e artístico dos indígenas da região de São Miguel, do que propriamente uma solução criativa ou hibridizante em relação aos mesmos modelos que talvez tenham sido originalmente apresentados pelos missionários.

10. Em seu livro *A Igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo* Geraldo Dutra de Moraes (1979, p. 71-89) realiza uma minuciosa descrição dos retábulos do templo dos inacianos na capital paulista. Segundo o autor, assim se distribuíam os retábulos e imagens nesse antigo templo: do lado da Epístola, junto ao arco cruzeiro estava o altar consagrado a Nossa Senhora das Dores, com sete punhais no coração e a Jesus Crucificado (Senhor da Agonia), esta última imagem proveniente de Lisboa, em 1654, como presente de Dom Afonso IV, rei de Portugal, quando do primeiro centenário da fundação de Piratininga. O segundo altar era dedicado à Nossa Senhora Rainha dos Anjos "a cuja imagem os inacianos dedicam especial devoção". Nesse mesmo altar estavam ainda duas imagens de São Joaquim e de São João, cada uma com cerca de 115cm. O terceiro altar, logo após o púlpito, era dedicado à Nossa Senhora do Desterro, imagem de madeira policromada, de provável origem portuguesa, bracarense, com 1,54m de altura, além das imagens de São Lourenço (terracota) e São Francisco de Borja (madeira). Do lado do Evangelho, o primeiro altar era consagrado a Nossa Senhora das Graças , "grande devoção dos inacianos", proveniente da antiga igreja, no nicho inferior estavam as imagens de Santa Úrsula (protetora dos estudantes) e do Arcanjo Miguel (ambas efígies em madeira policromada). Outro altar era dedicado à Sagrada Família, com as imagens de Jesus, Maria e José. Segundo MORAES (1979, p. 77) nesse altar foram feitas algumas adaptações, entre elas teria sido criada uma charola para abrigar uma urna-oratório para a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte em seu esquife. Nas colunas laterais desse altar estavam também as imagens de Nossa Senhora do Livramento e Santa Bárbara (ambas em terracota policromada). Após o púlpito e junto ao batistério estava o altar da Santana Mestra (reconstruído em 1770, por determinação expressa de Morgado de Mateus para acolher a imagem de Santana, como cumprimento de promessa) e duas pequenas imagens em barro cozido de São Paulo e Nossa Senhora do Rosário. "Posteriormente o orago foi substituído por São Jorge, padroeiro do Senado da Câmara e do Regimento Real de Cavalaria"

Figura 45 – *São Paulo*. madeira policromada. século XVII. Proced.: Antiga Igreja do Páteo do Colégio, São Paulo, SP. Foto: M. Bonazzi (2011).





Figura 46 – Antônio Parreiras. *Fundação de São Paulo.* óleo sobre tela, 179 × 279.5 cm. Acervo: Pinacoteca Municipal de São Paulo, São Paulo.

Museu de Arte Sacra de São Paulo, a imagem de *São Paulo* (em barro, provavelmente a primeira representação local do orago) e, na igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, a imagem do *Bom Jesus* (*Ecce Homo*), provavelmente aquela que na antiga igreja ocupava o nicho central do retábulo-mor e descrita pelo pesquisador como uma peça "simples, natural, espontânea, primitiva na ingenuidade da sua composição. Trata-se de exemplar raríssimo da escultura primitiva (*naif*) do século XVI, elaborada talvez por um mameluco paulista, sob orientação de algum jesuíta." (MORAES, 1979, p. 89) (Figura 45)

A imagem de São Paulo, hoje pertencente ao Museu de Arte Sacra, apresenta o santo como um homem maduro de barbas que alcançam a parte superior do tórax. Traz na mão esquerda um livro. A mão direita foi perdida e, portanto, não se pode afirmar qual outro atributo estaria empunhando. É provável ser esta a mesma imagem que ocupava um dos nichos do altar de Santana na antiga igreja do Colégio.

Convém destacar que, fundada a partir da presença dos jesuítas no planalto, São Paulo mantinha desde suas raízes uma ligação com o culto aos mártires, difundido pelos inacianos, visto que a igreja e o colégio foram erguidos em terras onde dois irmãos ligados à Companhia, Pero Corrêa e João de Souza, haviam sido mortos, flechados por índios carijós, que aparentemente encontravam-se em processo de pacificação, conforme relatou o Padre José de Anchieta.

(imagem articulada que saia as ruas na procissão de Corpus Christi). No mesmo retábulo, estavam expostas duas imagens em barro cozido e policromado: uma de Nossa Senhora do Rosário e outra de São Paulo. O retábulo-mor abrigava as imagens do Bom Jesus, ao centro, ladeada pelas imagens de Santo Inácio de Loyola e S. Francisco Xavier (imagens de madeira de procedência europeia) e ainda, a imagem do Senhor Morto, de origem espanhola.



Figura 47 – *Santo Inácio*. madeira policromada. século XVIII. Proced.: Antigo Engenho Jesuítico de Cubatão, SP. Acervo: MAS-SP. Foto: M. Bonazzi (2011).



Figura 48 – *Santo Inácio*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Museu dos Jesuítas, Embu, SP. Foto: M. Bonazzi (2013).

> Procuraremos haver os corpos deles ou parte. Não foi pequena consolação essa que nos causou tão gloriosa morte, porque semelhante morte queremos todos e continuamente pedimos ao Senhor. E até cremos, que quer Jesus Cristo fundar aqui uma grande igreja, havendo posto por alicerces estas duas pedras. Quisera a bondade divina que fosse eu a terceira, o que já teria sucedido se o não tivera impedido o meu muito pecado: porque quasi me quis mandar com eles o nosso Padre, bem que não se resolvesse (ANCHIETA, 1933, p. 82).

Além dos trágico fim dos religiosos que morreram na região de Piratininga antes mesmo de sua fundação, o próprio Colégio seria criado na data em que a Igreja celebra a conversão de Paulo de Tarso ao Cristianismo, 25 de janeiro.

Entre as mais recorrentes devoções jesuítas estão as de Nossa Senhora, as dos santos mártires e os próprios santos da Companhia, como Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier e São Francisco de Borja[11]. Alguns exemplares dessa presença em terras paulistas podem ser encontrados no Museu de Arte Sacra de São Paulo, provenientes do antigo engenho jesuítico de Cubatão e na capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Embu (Museu dos Jesuítas), em nichos que ladeiam a imagem do orago.

Santo Inácio, fundador da Companhia de Jesus, era um militar de uma nobre família espanhola, que abraçou o sacerdócio deixando como legado

11. Um exemplo da devoção jesuítica aos mártires em São Paulo é aquela relacionada à Santa Catarina de Alexandria, da qual podemos encontrar exemplares no Museu de Arte Sacra de Santos, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Embu e na Capela de São João Batista, em Carapicuíba. Neste trabalho voltaremos a tratar a respeito dessas duas últimas imagens no item 4.2.2 Mártires, Apóstolos e outros santos.





Figura 49 – *São Francisco Xavier*. madeira policromada século XVIII. Proced.: Antigo Engenho Jesuítico de Cubatão. Acervo: MAS-SP. Foto: M. Bonazzi (2011).

Figura 50 – *São Francisco Xavier*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Museu dos Jesuítas, Embu. Foto: M. Bonazzi (2013).

importantes norteadores para a Companhia como os *Exercícios Espirituais* e *Constituições.* Tradicionalmente Santo Inácio de Loyola é representado como um homem calvo, vestido com sotaina (batina) preta amarrada por um cinturão à cintura, coberto com um manto longo, como se observa na imagem proveniente de Cubatão, na qual traz na mão direita o bastão pastoral, finalizado com uma cruz e na esquerda um livro onde se lê a inscrição "*Ad Maiorem Dei Gloriam*" (Para a maior glória de Deus) (Figura 47).

Já na imagem de mesma invocação exposta em um dos nichos da capela mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Embu (Museu dos Jesuítas), o santo é representado com indumentária de culto, com casula branca e vermelha, expondo na mão esquerda o livro, assim como se observa na imagem de Cubatão. (Figura 48)

Considerado um dos mais importantes santos jesuítas, patrono dos inacianos, São Francisco Xavier foi um dos primeiros discípulos de Santo Inácio de Loyola. Missionário, atuou na Índia e no Japão. Tanto o Museu de Arte Sacra de São Paulo quanto o dos Jesuítas, no Embu, possuem exemplares escultóricos que representam essa devoção. Na imagem da capital, São Francisco Xavier tem na mão esquerda um livro, apoiado junto ao corpo. A mão direita está erguida, segurando uma cruz, em uma atitude característica dos santos missionários. Traja a sotaina preta com manto da mesma cor. Está representado com cabelos curtos, barba curta, que não se une às costeletas, e bigode (Figura 49).

A imagem do Museu dos Jesuítas apresenta o mesmo santo em posição mais contemplativa. Em pé, o santo ergue seu olhar para o alto, suspendendo levemente o braço direito (a imagem está sem a mão). Tem na mão

esquerda um bastão longo e sem ponteira, possivelmente havia uma cruz na extremidade desse atributo. (Figura 50)

Há que se considerar que, por defenderem interesses diversos daqueles da população paulista, os jesuítas estiveram envolvidos em vários conflitos que chegaram a conduzir à sua expulsão em mais do que um momento. Essa, no entanto não foi uma ocorrência isolada no mundo católico, e as divergências em relação à Companhia culminaram com a sua extinção em 1759.

> Seus numerosos bens foram confiscados e incorporados à coroa por cartas régias de 25 de fevereiro e 5 de março de 1761 e 28 de agosto de 1767, postas em execução na Capitania de São Paulo por bando publicado a 20 de setembro de 1768 (MARQUES, 1980, v. 2, p. 29).

Desse modo, compreende-se que a dispersão dos bens dos jesuítas assumiu grandes proporções. Suas fundações foram em muitos casos relegadas ao abandono e, em outros, destinadas a outras ordens religiosas, contribuindo assim para a perda de considerável parte de seu acervo durante o período colonial. No entanto, sua contribuição para o período, seja no campo da catequese ou da produção artística é inegável e algumas peças que chegam até os nossos dias atestam o incentivo ao culto à Santa Cruz, ao *Ecce Homo*, a Nossa Senhora e aos mártires, o que pode se entendido no contexto colonial como um instrumento didático não só para os colonos e indígenas. A morte "gloriosa" dos santos, conquistada a partir da defesa de sua fé no cristianismo, poderia significar também para os missionários um modo de enfrentar as vicissitudes da vida nas novas terras; suas eloquentes imagens representando os santos da Companhia, se tornavam ali portadoras de um discurso incentivador para as suas ações na colônia.

4.2.1.2 Franciscanos

Os franciscanos tiveram como seu fundador São Francisco de Assis. A ordem, criada em 1209, tem como princípios a mendicância e a pregação sem clausura. Dividem-se hoje em quatro grandes ramos: o dos Frades Menores da Regular Observância, o dos Frades Menores Conventuais (separados por Leão X, em 1517), os Frades Menores Capuchinhos (ou franciscanos reformados, fundada por Matteo Baschi, em 1528) e o ramo dos Terceiros, formado por irmãos leigos (LORÊDO, 2002, p. 177). Soma-se ainda a esse grupo a Ordem das Clarissas, fundada por Santa Clara de Assis, destinada somente a mulheres.

A presença franciscana no Brasil data da época do descobrimento, tendo sido Frei Henrique Soares de Coimbra, o primeiro religioso a celebrar uma

missa nas novas terras, assistido por outros religiosos da mesma província franciscana[12]. Segundo o padre José de Anchieta (1933, p. 313) enfrentando a resistência dos grupos indígenas locais, os franciscanos se dirigiram definitivamente à colônia em atividades missionárias quando também da vinda dos jesuítas, sendo que a primeira fundação da ordem na costa sul se deu em Vitória (ES), no último quartel do século XVI.

Os estudos a respeito da presença dos franciscanos no Brasil receberam uma maior atenção com a restauração da ordem no Brasil, a partir de 1891. Segundo Brunetto (1996, p. 35), em seu livro *Franciscanismo y Arte Barroco en Brasil* essas ações tiveram início com a chegada de frades alemães da província de Santa Cruz, na Saxônia, que se ocuparam em resgatar a memória da ordem em terras brasileiras, entre eles destacam-se os nomes de frei Pedro Sinzig e frei Venâncio Willeke que estudaram o convento de São Francisco da Bahia, tendo esse último, bem como frei Basílio Rower, dedicado estudos acerca da história da ordem no Brasil e ainda frei Adalberto Ortmann, que desenvolveu estudos ligados à igreja dos terceiros franciscanos no centro histórico da capital paulista. Essas pesquisas incentivaram o desenvolvimento de diversos trabalhos sobre o franciscanismo em terras brasileiras.

A esse respeito Brunetto (1996, p. 35) comenta *"[...] parece necessário realizar una valoración de las imágenes franciscanas brasileñas dentro del contexto del arte colonial brasileño, es decir, teniendo en cuenta el arte metropolitano português y también el español"*.

Embora guardiãs de considerável acervo artístico, as fundações desta ordem ainda necessitam de maiores investigações merecendo, porém, destaque aqui alguns trabalhos de significativa relevância como aqueles realizados por Maria Helena Flexor, tratando da fundação franciscana de Salvador, os estudos de Frei Roger Brunorio ligados ao acervo artístico da Ordem sobretudo na região Sudeste, o de Ana Maria Fausto Monteiro de Carvalho a respeito das igrejas franciscanas no Rio de Janeiro, os trabalhos de Mozart Bonazzi da Costa acerca da talha ornamental em templos franciscanos em Salvador e São Paulo, e os estudos de Maria Lucia Fioravante, focando as pinturas de forro nos templos franciscanos paulistas.

Com relação à imaginária religiosa da ordem franciscana, (conventuais ou irmãos terceiros), ainda são poucos os estudos realizados. Tratando das imagens de uso processional no litoral brasileiro e em Minas Gerais, podemos mencionar aqui os trabalhos de Maria Regina Emery Quites e, com relação à produção seiscentista, o trabalho de Rafael Schunk que, ao tratar

12. Embarcaram juntamente com Frei Henrique, os pregadores Frei Gaspar, Frei Francisco da Cruz, Frei Simão de Guimarães, Frei Luís do Salvador. Além desses integraram também o grupo Frei Masseu, "sacerdote, organista e músico", Frei Pedro Neto, "corista de ordens sacras" e Frei João da Vitória, "frade leigo". (WILLEKE, 1977, p. 16).



Figura 51 – *São Pio Papa.* Busto relicário. Barro policromado e dourado. século XVII. Acervo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de São Paulo, São Paulo, SP. Foto: P. Tirapeli.

da imaginária de barro no sudeste durante o século XVII, abrange a produção do franciscano conhecido como Mestre de Angra, que teria atuado nas fundações do litoral, deixando também obras em espaços conventuais do interior, como provavelmente ocorreria no convento franciscano de São Paulo[13] (Figura 51).

13. A igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em São Paulo, conserva ainda hoje um conjunto de 4 bustos relicários que, em razão das recorrências estilísticas, podem ser da fatura do Mestre de Angra: São Luis Bispo, São Benevenuto, Santo Papa Pio e São Gregório Magno. O

Durante os levantamentos realizados para este estudo localizou-se um significativo número de imagens ligadas à Ordem Franciscana, tanto em cidades litorâneas quanto do interior.

Ao contrário do que ocorreu com os jesuítas, expulsos em meados do século XVIII, quando ocorreu uma pulverização dos seus bens, que tiveram destinos diversos, os franciscanos foram uma presença constante em terras paulistas até o século XIX, quando se dá o declínio de todas as ordens religiosas no Brasil. Essa longa permanência, pode ter favorecido a preservação do patrimônio móvel franciscano, mesmo com a ameaça representada já no século XX, de substituição por imagens de linhas classicizantes, das antigas peças de "gosto" barroco, pouco valorizadas pelos religiosos provenientes de regiões como o centro-norte europeu, que para cá vieram com a finalidade de reerguer suas ordens. Não se pode deixar de mencionar o preponderante papel que tiveram as ordens terceiras, franciscana e carmelita, que detinham o poder econômico, na preservação desse inestimável patrimônio cultural brasileiro.

Entre as imagens localizadas nos templos visitados podemos destacar a recorrência de devoções como a de São Francisco das Chagas, Santo Antônio, São Benedito, além de outras bastante populares entre os irmãos terceiros franciscanos como São Luís Bispo de Tolosa[14], Santa Bona e São Lúcio, São Luís Rei de França, Santa Isabel de Hungria e a cena de São Francisco no Monte Alverne, além das diversas imagens de Nossa Senhora da Conceição, protetora dos franciscanos no sudeste brasileiro[15] e a respeito das quais tratamos no tópico dedicado às representações da Virgem Maria.

São Francisco de Assis

Fundador da ordem mendicante dos "*Irmãos Menores*", São Francisco nasceu em Assis, em 1182, em uma próspera família de comerciantes.

conjunto envolveria outras duas peças femininas, Santa Inês e Santa Apolônia, de mesmo gênero, que foram vendidas a um colecionador particular em 1986 (BONAZZI DA COSTA, 2012, p. 383 – nota n. 08). Um outro busto relicário, de São Luís de Tolosa (bispo) ainda se encontra nas dependências da igreja conventual. O Mosteiro de São Bento, também na capital paulista, conta em seu acervo com a presença de dois bustos relicários representando santos bispos. Outros bustos como o de Santa Engrácia, Santa Úrsula (que pertenceu à Igreja da Boa Morte), uma Santa Mártir e uma Santa Doutora encontram-se em coleções particulares. Uma imagem de São Francisco recebendo as Chagas do Cristo Seráfico, também do Mestre de Angra, encontra-se atualmente no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, assim como, encontram-se peças que ainda requererão estudos, no Interior do Estado (SCHUNK, 2012, 165-179).

14. Toulouse, é uma cidade no sul da França, às margens do Rio Garonne, na região dos Médios Pirineus.

15. A Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil foi ereta em 1675, tendo como sede o Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, abrangendo os territórios atualmente ocupados pelos Estados de Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Sul de Minas Gerais.



Figura 52 – *São Francisco das Chagas*. Museu da Capela de São Miguel, São Miguel Paulista, São Paulo, SP. Foto: M. Bonazzi (2012).

Consta que sua mãe, originária da Provença, lhe deu o nome de Jean e o pai, italiano de Lucca, o apelidou de Francesco (o francês). Foi canonizado apenas dois anos após sua morte.

São Francisco é representado como um homem vestido com o hábito franciscano (traje bastante rústico de cor marrom ou cinza escura), amarrado à cintura por um cordão de algodão com três nós, que simbolizam as virtudes franciscanas: os votos de pobreza, castidade e obediência. Nas mãos e pés apresenta os estigmas, feridas que teria contraído a partir de sua experiência mística ocorrida no Monte Alverne, no dia da festa da Exaltação da Cruz, na qual teve uma visão de Cristo crucificado, sendo trazido por um serafim com três pares de asas. Nessa ocasião, das chagas de Cristo teriam partido raios que as reproduziram nas mãos, pés e peito de Francisco.

Segundo Louis Réau (2000, v. 3, p. 547, 558-559), durante a Idade Média, até a Reforma, a iconografia de São Francisco seguiu um padrão ao qual o autor denomina como "*Giottesca*", seguindo linhas italianizadas e mais concentrado na Umbria e Toscana: um jovem monge de aspecto feliz, "*que consideraba la alegría una virtud*".[16]

A partir do Concílio de Trento, São Francisco passou a ser representado como um homem muito magro, com uma expressão muito sofrida. Também seu hábito franciscano foi substituído por um capuchinho, segundo Réau (2000, p. 559) "*porque los franciscanos reformados encarnaban con mayor fidelidad el espíritu de*

16. Até o Concílio de Trento, os principais temas ligados a este santo foram: o nascimento de São Francisco em um estábulo, como Cristo; um burguês de Assis estendendo um manto aos seus pés; São Francisco entregando seu manto a um pobre; Cristo na cruz o orienta a reconstruir uma igreja em ruínas; São Francisco renunciando à herança paterna; a união mística entre São Francisco e a Pobreza; São Francisco sustentando a Igreja; o Papa Inocêncio III aprovando a regra franciscana; o fundação da Ordem Terceira (dos irmãos leigos); o abraço entre São Francisco e São Domingos; São Francisco prevê a morte de um homem de Celano; São Francisco expulsa os demônios de Arezzo; a conversão do lobo de Gubbio; São Francisco pregando para as aves; São Francisco é arrebatado por um carro de fogo; a visão do irmão Léon; aparição de São Francisco no capítulo de Arles; a prova do fogo; o presépio de Greccio; São Francisco fazendo brotar água da rocha; São Francisco transformando água em vinho; a estigmatização de São Francisco; a morte e os funerais de São Francisco.







penitencia de la época". Para o autor, sobretudo a partir da obra de El Greco, a imagem de São Francisco adquire um aspecto mais dramático, com as maçãs do rosto marcadas, em oração diante de um crucifixo ou ainda meditando diante de uma caveira. Esse tipo conquistou grande espaço na arte espanhola tanto na pintura quanto na escultura.

Entre as esculturas devocionais ligadas à figura de São Francisco em São Paulo, são recorrentes aquelas que representam a cena do Monte Alverne (remanescente das temáticas medievais), São Francisco expondo as chagas, em prece, São Francisco e a Divina Justiça, Cristo abraçado a São Francisco (São Francisco do Amor Divino).

A figura de São Francisco das Chagas está entre as mais frequentes. Nela vemos o santo em pé, com o traje da ordem, com os braços cruzados sobre o peito, expondo as chagas. Em geral, traz no rosto uma expressão de sofrimento e tem o olhar voltado para o alto.

Relacionadas a essa representação podemos encontrar na capital exemplares como o da Capela de São Miguel Arcanjo, em São Miguel Paulista (Figura 52), o da igreja conventual franciscana no centro (Figura 53), o da igreja do Mosteiro da Luz (Figura 54); no litoral, os dos conventos franciscanos de Itanhaém e São Sebastião e, no interior, o do Museu de Arte Sacra de Taubaté (Figura 55) e especialmente a imagem guardada na igreja de Nossa Senhora da Candelária, em Itu (Figuras 56, 57, 58).

De fatura bastante erudita, se comparadas às demais, as imagens do Mosteiro da Luz, da igreja conventual franciscana da capital e a imagem de Itu, apresentam traços bastante semelhantes no tratamento da anatomia,

Figura 53 – *São Francisco*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Capela-mor da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis, São Paulo, SP. – Foto: M. Rosada.

Figura 54 – *São Francisco*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Mosteiro da Luz, São Paulo, SP. – Foto: M. Rosada.

Figura 55 – *São Francisco das Chagas*. Madeira policromada. século XVIII. Proc.: Antiga Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi (2014).







Figuras 56, 57, 58 – *São Francisco das Chagas.* Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Foto: M. Bonazzi (2014).





com estrutura levemente sinuosa, e rostos exibindo certa dramaticidade; os tecidos são representados com pregueados e refinada policromia, na qual se observa o uso de *sgraffito* e *pastiglia*, especialmente na imagem de Itu.

Entre as mais antigas imagens sob esta invocação estão aquelas pertencentes ao convento de Nossa Senhora da Conceição, em Itanhaém, e a do convento de Nossa Senhora do Aparo, em São Sebastião, imagens de barro policromado do século XVII (Figuras 59 e 60).

Uma imagem com a mesma iconografia está exposta no Museu da igreja de São Miguel Arcanjo em São Miguel Paulista. Provável remanescente da presença franciscana naquela que foi uma antiga fundação jesuítica, a peça, esculpida em madeira com policromia bastante singela se comparada as anteriormente mencionadas, está entre os mais rústicos exemplares de São Francisco localizados entre os acervos visitados.

No santuário de Bom Jesus de Perdões, no interior do Estado, no intercolúnio de um dos retábulos colaterais do cruzeiro encontra-se uma imagem do patrono dos franciscanos, que retoma uma das temáticas me-

Figura 59 – *São Francisco das Chagas*. terracota policromada. século XVII. retábulo do cruzeiro da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP. Foto: M. Rosada.

Figura 60 – *São Francisco das Chagas*. terracota policromada. século XVII. Convento de Nossa Senhora do Amparo, São Sebastião, SP.


SÃO FRANCISCO DE ASSIS

dievais: a de São Francisco pregando às aves. Observa-se aqui a imagem do santo em pé, levando em cada uma das mãos uma ave (possivelmente pombas). Obra em madeira policromada e dourada. (Figura 61)

Figura 61 – *São Francisco*. Santuário do Bom Jesus dos Perdões, Bom Jesus dos Perdões, SP. Foto: M. Rosada.

Ao longo da história foram efetuadas diversas associações entre as vidas de São Francisco e a de Jesus, desde o nascimento, ocorrido em um estábulo, passando pelos milagres, até o sepultamento, em uma colina (Jesus teria sido sepultado no Gólgota, e Francisco, em uma colina às portas de Assis, o "Golgota dos Pobres")[17].

Entre as mais marcantes associações está a própria estigmatização de São Francisco que, simbolicamente, corresponderia a uma crucificação, porém sem a cruz. A partir dessa passagem na vida de São Francisco, ele teria convivido até o final de seus dias com feridas semelhantes às que Cristo adquiriu ao ser crucificado. Desse modo, teria sofrido parte das dores do martírio de Jesus.

Em São Paulo, entre as mais antigas imagens representando a estigmatização de São Francisco, está uma obra em barro pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra, na capital. Aqui vemos São Francisco sendo abraçado pela figura do Cristo alado. As duas figuras estão em pé apoiadas sobre o solo, sendo que o franciscano está com os braços abertos, o rosto voltado para o alto, recebendo as chagas, enquanto Cristo o sustenta amparando-o circundando seu pescoço com os dois braços (Figura 62).

Na parte posterior do Cristo observa-se a presença de orifícios de formato retangular, provavelmente destinados o encaixe dos dois pares de asas faltantes na figura do seráfico que, segundo Carlos A. C. Lemos (1983, p. 28) poderiam, neste caso, ser de madeira (Figura 63).

A obra, que pertenceu à Capela dos Aflitos, em São Paulo, é mencionada por Rafael Schunk em seu trabalho a respeito da imaginária paulista dos séculos XVI e XVII, como sendo de possível autoria do escultor barrista conhecido como Mestre de Angra. Segundo o pesquisador a obra pode ter pertencido ao antigo Convento de São Francisco (SCHUNK, 2012, p. 171).

O culto às cinco chagas de Cristo se tornou oficial em Portugal e colônias desde que Cristo apareceu a Afonso Henriques[18] tendo sido a marca incorporada em 15 de dezembro de 1753, às armas do Império Lusitano (AZZI, 2005, p. 202). Os portugueses se tornaram então os responsáveis pela difusão do culto às cinco chagas de Cristo, tornando-se esta uma devoção recorrente em templos tanto em Portugal quanto em suas colônias.

17. Segundo Louis Réau, além do próprio Cristo, outros personagens bíblicos foram associados à São Francisco como Moisés, o profeta Elias e São Bernardo.

18. Tal aparição, narrada pelo rei em documento redigido em Coimbra em 20 de outubro de 1153, teria sido registrada em texto apócrifo de Frei Bernardo de Brito, publicado em 1602. Cf. José Mattoso. *Portugal medieval: novas interpretações.* Lousã: Imprensa Nacional, 1985. P. 14 (apud AZZI, 2005, p. 17).





Figuras 62 e 63 – *São Francisco das Chagas com o Cristo Seráfico*. terracota policromada, século XVII. proced. Capela dos Aflitos, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP. Foto: M. Bonazzi (2011).





Figuras 64 e 65 – *Retábulo da Capela da Ordem Terceira Franciscana*, tendo ao centro o grupo do Monte Alverne (São Francisco com o Cristo Seráfico). Santuário de Santo Antônio do Valongo, Santos, SP. Fotos: M. Rosada (64) e TIRAPELI, P. *Igrejas Paulistas*. p. 113 (65).

Nas Ordens Terceiras franciscanas é recorrente a presença do grupo de imagens representando a cena da estigmatização, como pode ser verificado na capela dos terceiros no Santuário do Valongo, em Santos (Figura 64, 65) e na Igreja da Venerável Ordem Terceira da Penitência, em São Paulo (Figura 66, 67, 68). Também na Igreja de São Benedito, em Itu, está guardado um conjunto sob a mesma invocação (São Francisco no Monte Alverne), de autoria do escultor português fixado no Rio de Janeiro, Pedro da Cunha, que também realizou o conjunto dos Cristos para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, na mesma cidade (Figura 69, 70, 71).

O grupo de imagens da igreja da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Paulo foi doado pelo Irmão Manuel de Oliveira Cardoso em 1740, com a condição de permanecer perpetuamente na capela mor do templo da fraternidade (ORTMANN, 1951, p. 68). Desse modo, mesmo após a alteração do desenho da capela em razão de sua ampliação, com a mudança de posição do retábulo-mor, a imagem foi mantida, ocupando o trono do retábulo de José de Oliveira Fernandes.

Segundo registros da fraternidade, a figura do Seráfico já passou por intervenções, como por exemplo o douramento das asas[19], no entanto ao

19. Cf. Livro de Atas fl. 151-V. 25 fev. 1965. Acervo: Venerável Ordem de São Francisco da Penitência de São Paulo, SP.







Figuras 66, 67, 68 – *São Francisco no Monte Alverne* (vista geral do grupo e detalhes). Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP. Fotos: M. Rosada (66) e M. Bonazzi (67 e 68).





Figuras 69, 70 e 71 – *São Francisco no Monte Alverne* (vista geral do grupo e detalhes). Proced.: fundação franciscana de Itu. Igreja de São Benedito, Itu, SP. Foto: M. Bonazzi (2014).

contrário de outras imagens que, em razão de repinturas e outras intervenções pouco criteriosas que chegam a desfigurar a peça, este grupo permanece como um dos mais belos conjuntos escultóricos setecentistas presentes em igrejas paulistas.

Nessas imagens observa-se a figura do Cristo crucificado com a aplicação de três pares de asas junto a cruz, representando o serafim que o sustentaria. Aos seus pés, de joelhos, São Francisco com os braços abertos, se encontra em um êxtase místico diante da visão. Nos três grupos citados as imagens são de roca. Imagens como estas costumavam integrar a procissão de Cinzas realizada sempre no início da Quaresma, festa organizada pela Ordem Terceira da Penitência.[20] A quarta-feira de cinzas foi estabelecida na colônia no século XVI como um dia dedicado ao ritual de purificação constituído pela imposição das cinzas na cabeça dos fieis com o objetivo de remi-los de todos os pecados cometidos durante o carnaval (AZZI, 2005, p. 210, 213).

20. A esse respeito ver o trabalho de Maria Regina Emery Quites tratando a respeito da Procissão das Cinzas e das imagens de vestir nas fundações franciscanas do sudeste brasileiro.





Figura 72 – *Santo Antônio* (atribuído a João Gonçalo Fernandes). Barro cozido e policromado. século XVII. Igreja Matriz de São Vicente, São Vicente, SP. Foto: M. Bonazzi (2013).

Santo Antônio de Pádua (ou de Lisboa)

Entre as devoções mencionadas, a maior recorrência se dá em torno da figura de Santo Antônio de Pádua (ou de Lisboa), santo de origem portuguesa, considerado doutor da Igreja. Seu nome frequentemente relacionado a questões ligadas a naufrágios, libertação de prisioneiros, localização de coisas perdidas e casamentos, tornou Santo Antônio um dos mais populares santos brasileiros. Por ter falecido antes dos 40 anos, costuma ser

representado como um homem jovem, imberbe, trajando o hábito franciscano (castanho ou cinza escuro) e com tonsura[21].

Entre as imagens localizadas, a mais antiga encontra-se na igreja Matriz de São Vicente, no litoral sul do Estado (Figura 72). Em barro policromado, trata-se de obra atribuída a João Gonçalo Fernandes, o mesmo que teria executado as duas imagens de Nossa Senhora da Conceição a de Itanhaém e a de São Vicente (hoje no Museu de Arte Sacra de Santos).

Em sua publicação de *Arte sacra, berço da arte brasileira*, (1984, p .26) ao tratar a respeito dessa imagem, Eduardo Etzel destaca, além de seu porte (trata-se de uma peça com 145cm de altura), o fato de ser bem proporcionada, ter base e apresentar linhas mais elaboradas no que diz respeito à modelagem, o que não se observa em outras imagens atribuídas ao mesmo possível autor desta, levando a crer tratar-se de escultor de caráter mais erudito.

Se comparada a outras imagens de mesma invocação presentes no Estado, observamos que esta apresenta algumas diferenças. Como ocorre em outras imagens, na mão esquerda o santo segura um livro, sobre o qual se apoia o Menino (neste caso, aparentemente um acréscimo, visto tratar-se de elemento removível e que não constava da imagem quando da publicação dos estudos de E. Etzel), enquanto a mão direita se ergue em um gesto de bênção, incomum para representações de Santo Antônio localizadas em São Paulo, já que mais frequentemente encontramos o santo segurando uma cruz, como ocorre nas imagens das igrejas matrizes de Cananeia[22] (Figura 73), de Piracaia (Figura 74) e, possivelmente, na de São Sebastião (Figura 75) ou apoiando o Menino com as duas mãos, como nas imagens da capela do Sítio Santo Antônio, em São Roque (Figura 76), na do Museu de Arte Sacra de São Sebastião (Figura 77), na do Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Itanhaém[23] (Figura 78), na de Guaratinguetá (onde o franciscano segura também uma cruz – Figura 79) na do Mosteiro da Luz (Figura 80).

Em Mogi das Cruzes, no Museu das Igrejas do Carmo, encontra-se uma imagem-relicário de Santo Antônio em traje franciscano, levando na mão esquerda apenas o livro, sem o Menino. A mão direita repousa sobre o peito, no centro do qual encontra-se um relicário. Na parte posterior de

21. Tonsura é um tipo de corte de cabelo, rente ao couro cabeludo, com formato arredondado no alto da cabeça, conferido ao ordinando, em uma cerimônia religiosa, ao entrar para o primeiro grau no clero. Chamado de "prima tonsura", tinha o significado de renúncia das vaidades da vida mundana. Foi suprimido por Paulo VI, quando o ingresso na condição clerical passa a se fazer pela ordenação diaconal. Essa tradição é mantida até hoje pela Ordem Franciscana.

22. Embora nesta imagem não se tenha mais a presença do atributo, é muito provável que, pela posição da mão direita, originalmente segurasse uma cruz.

23. Segundo Rafael Schunk, pode tratar-se de uma imagem do escultor barrista conhecido como Mestre de Angra, realizada juntamente com a imagem de São Francisco, que ocupa o outro retábulo do arco cruzeiro, no mesmo templo.





Figura 73 – *Santo Antônio.* Barro cozido e policromado, 70cm. século XVII. Matriz de São João Batista, Cananéia, SP. Fonte: Tirapeli, P. *Igrejas paulistas: barroco e rococó.* p. 149.

Figura 74 – *Santo Antônio*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Santo Antônio, Piracaia, SP. Foto: M. Bonazzi (2013).

Figura 75 – *Santo Antônio*. Madeira policromada. século XVIII. Igreja Matriz de São Sebastião, São Sebastião, SP. Foto: Leila Passos (2014).









Figura 76 – *Santo Antônio*. Madeira policromada. século XVIII. Capela do Sitio Santo Antônio, São Roque, SP. Foto: M. Rosada.

Figura 77 – *Santo Antônio*. barro cozido e policromado, 120cm. século XVII. Fragmento localizado no interior de uma parede por ocasião do restauro da Igreja Matriz de São Sebastião em 1999. Acervo: Capela de São Gonçalo, Museu de Arte Sacra de São Sebastião, São Sebastião, SP. Foto: R. Schunk.

Figura 78 – *Santo Antônio*. terracota policromada. Século XVII. Retábulo do cruzeiro da Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP. Foto: M. Rosada.



Figura 79 – *Santo Antônio*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Santo Antônio, Guaratinguetá, SP Foto: C. Cavaterra.



Figura 80 – *Santo Antônio*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Mosteiro da Luz, São Paulo, SP. Foto: M. Rosada.

sua base lê-se a inscrição "1642". Segundo Rafael Schunk (2012, p. 205) trata-se de obra do barrista beneditino Frei Agostinho de Jesus. (Figura 81)

Entre as imagens de Santo Antônio localizadas, merece especial atenção o exemplar que hoje se encontra exposto no retábulo mor da Catedral de Guaratinguetá. De autoria e procedência ainda desconhecidas, esta obra em barro policromado e dourado, possivelmente da transição entre os séculos XVII e XVIII, de tamanho quase natural, representa uma das mais majestosas do interior paulista.

Segundo o relatório do restauro da obra, realizado em 2006, em 1930 a imagem correu o risco de ser substituída por outra, tendo sido mantida por vontade da maioria dos fiéis, como declara o vigário da época, Pe. J.



Figura 81 – *Santo Antônio.* Museu das Igrejas do Carmo de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP. Foto: M. Bonazzi (2011).

Rosa Góes, em notícia publicada pelo mesmo no jornal "Correio Popular" e citada no referido relatório:

> A velha imagem de nosso querido Santo Antônio continuará no seu trono a receber a veneração de nossos fiéis devotos. Falou-se na troca daquela imagem por uma nova e mais perfeita. Ninguém pode contestar esta verdade: é bastante imperfeita a imagem que temos no altar-mor. Quem leu e conhece a vida do nosso Padroeiro, sabe que ele sempre franzino de corpo, magro a ponto de ser considerado tuberculoso. Morreu quando tinha 36 anos de idade. A julgarmos pelo que dizem seus biógrafos, a imagem que temos na Matriz em nada corresponde à realidade. Entretanto, quer a maioria de seus devotos, que aquela imagem, que vem atravessando os séculos, não obstante a pouca habilidade do escultor que a fez, continue agora e sempre a receber a homenagem dos seus numerosíssimos devotos. Prestamos assim um culto do mais profundo respeito à tradição do nosso povo católico... Se ele foi o protetor

no passado o é no presente, sê-lo-á também no futuro (GÓES, 1930 apud CAVATERRA, 2006, p. 10).

As declarações do religioso levam a crer que desconhecesse o valor histórico e artístico do objeto que a comunidade tinha em mãos, atentando para detalhes da fatura, que considerou negativos, em detrimento do seu histórico. Em 1952, a imagem saiu da igreja para uma procissão e em razão de um acidente com o para-vento do templo, teve a cabeça do Menino decepada, sendo recolocada na época por um artista de Aparecida e, posteriormente, por ocasião da mais recente intervenção, realizada pela restauradora Cristiana Cavaterra, reposicionada e reintegrada ao conjunto. Nessa mesma data removeu-se também toda a grosseira repintura constituída por duas camadas que recobriam toda a peça, inclusive o refinado douramento original, utilizando técnicas como esgrafiado e *pastiglio*, imitando bordado. (CAVATERRA, 2006, p. 10-11)

Santo Antônio Noto ou de Categeró[24]

Ao longo dos levantamentos, foram localizadas também representações de Santo Antônio Noto ou de Categeró, na igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no centro da capital paulista, na igreja de São Benedito, em Itu e no Museu de Arte Sacra "Dom Epaminondas", em Taubaté, esta última remanescente do antigo Convento de Santa Clara[25], na mesma cidade.

O exemplar de Taubaté, datado pelo museu como peça do século XVIII pertenceu também à Paróquia de São José Operário (Figura 82). Embora a imagem possua traços com considerável número de informações representativas dos cânones clássicos, se encontra comprometida por grossa camada de repintura que altera a legibilidade da peça. Por ocasião dos levantamentos desta pesquisa, a obra havia sido identificada pela instituição como imagem de roca em madeira esculpida e policromada "alterada posteriormente com uma camada de gesso e cimento (Peça a ser restaurada)".

A imagem de Santo Antônio de Categeró de Itu integra um conjunto de Procissão das Cinzas guardado naquele templo e com o qual é exposta em uma capela lateral (Figura 84). Já a imagem pertencente à igreja da fraternidade paulistana, ocupa um dos retábulos da nave da igreja da Ordem Terceira de São Francisco. Trata-se de um exemplar de roca, remanescente do conjunto da Procissão das Cinzas, que seguindo as tradições, continua

24. Cartagerona.
25. O Convento de Santa Clara foi fundado em 1673 pelos frades franciscanos. Em 1843 foi vítima de um incêndio de grandes proporções, permanecendo praticamente abandonado até 1891, quando foi recuperado pelos frades capuchinhos que o administram até o momento.





Figuras 82 e 83 – *Santo Antônio de Categeró.* proc. Antigo Convento de Santa Clara, Taubaté. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi (2014).



Figura 84 – *Santo Antônio de Categeró.* imagem de vestir, madeira policromada. originalmente integrou ao grupo da Procissão das Cinzas da fundação franciscana de Itu. Igreja de São Benedito, Itu, SP. Foto: M. Bonazzi (2014).

sendo mantida com as vestes em tecido (Figuras 85 e 86). Segundo relatos de irmãos terceiros pertencentes a essa comunidade, a imagem de Santo Antônio de Categeró está entre as mais populares daquela igreja, o que verificaram em razão da grande quantidade de papéis com pedidos que eram encontrados sobre a mesa de seu altar, assim também como a "caixinha" do santo era uma das que mais arrecadavam doações.

Santo Antônio de Categeró foi um religioso franciscano do século XVI, de origem africana que, segundo Wanda Martins Lorêdo (2002, p. 179),



Figuras 85 e 86 – *Santo Antônio de Categeró.* imagem de vestir, madeira policromada. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis, São Paulo, SP. Foto: M. Bonazzi (2012).





Figura 87 – *São Benedito*. madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP. Foto: M. Rosada.

Figura 88 – *São Benedito*. madeira policromada. Santuário do Bom Jesus, Bom Jesus dos Perdões, SP. Foto: M. Rosada.

é representado com a pele negra, em hábito franciscano, com cabelos lisos e larga tonsura, embora no Brasil sejam frequentemente encontradas imagens desse santo com os cabelos crespos e curtos, sem tonsura, como nas imagens aqui apresentadas.

São Benedito

Também as imagens de São Benedito estão entre as mais populares devoções franciscanas. Segundo os relatos, esse santo de origem siciliana, antes de ingressar na ordem franciscana foi pastor e lavrador. Depois de seu ingresso no convento de Santa Maria de Jesus, em Palermo, atuou como cozinheiro, sendo posteriormente guardião, vigário geral e mestre dos noviços.

No Brasil, a devoção a São Benedito esteve muito ligada às comunidades de afro-descendentes, e juntamente com Nossa Senhora do Rosário, deu o nome a muitas irmandades, como a da cidade de Santos (1780).

Entre as mais recorrentes representações localizadas estão aquelas em que São Benedito aparece trajado como franciscano, levando no colo o Menino, como se observa desde as peças mais antigas como as encontráveis em Itanhaém e Perdões (Figuras 87 e 88), como nas imagens recentes como





Figura 89 – *São Benedito*. madeira policromada. Século XVIII. Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo, SP. Foto: M.Bonazzi.

Figura 90 – *São Benedito* (detalhe). Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo, SP.

as da Igreja de São Francisco de Assis, no largo de São Francisco na capital (Figura 89, 90), da Matriz de São Sebastião (Figura 91) e da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito em Jundiaí (Figura 92); a mesma iconografia se repete em algumas imagens de vestir encontráveis em na basílica de São Benedito, em Lorena (Figura 93) e na de Mogi das Cruzes.

O Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, em Taubaté guarda uma bela imagem do santo, setecentista, em madeira policromada e dourada, na qual se observa São Benedito olhando carinhosamente para o seu braço esquerdo que, flexionado, aparentemente continha uma figura do Menino Jesus (Figura 94). A imagem pertenceu à antiga Igreja de São Luís de Tolosa, em São Luis do Paraitinga[26].

26. A igreja de São Luís de Tolosa, construção do século XIX foi, em 2010, vítima de uma enchente que comprometeu seriamente toda a construção, que veio a ruir. Nessa ocasião, grande parte de seu acervo de imaginária embora tendo sofrido avarias, foi resgatado e conduzido para a recuperação, assim como se fez com a própria igreja que, por uma opção da comunidade, foi totalmente reconstruída seguindo-se as mesmas linhas e características do edifício destruído pelas chuvas.



Figura 91 – *São Benedito*. Madeira policromada. século XVIII. Igreja Matriz de São Sebastião, São Sebastião. Foto: Leila T. Passos.



Figura 92 – *São Benedito*. Madeira policromada. século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, Jundiaí, SP. Foto: M. Bonazzi.





Figura 93 – *São Benedito*. imagem de vestir, madeira policromada. Basílica de São Benedito, Lorena, SP. Foto: P. Tirapeli.

Figura 94 – *São Benedito.* madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced.: Antiga Igreja de São Luis de Tolosa, São Luis de Paraitinga. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi (2014).

A peça revela refinado desenho escultórico, no qual São Benedito ergue delicadamente a mão direita, enquanto a esquerda retém parte do panejamento do hábito, formando um drapeado diagonal e prega triangular. A imagem guarda uma delicada policromia, com douramento em florões que se espalham por toda a extensão dos tecidos e faixas nas bordas das mangas, gola e barra do hábito (Figuras 94 e 95).

Santa Clara

Clara de Assis foi a primeira discípula de São Francisco de Assis e, com ele, fundou o ramo feminino dos franciscanos, a Ordem das Clarissas. Como São Francisco, foi canonizada dois anos após sua morte. Em geral Santa Clara é representada vestindo hábito e manto castanhos, com touca branca e véu negro, seguindo o padrão dos franciscanos, leva um cordão amarrado na cintura, com três nós na ponta, como se pode ver no retábulo da igreja do Convento de Santa Clara, em Taubaté, onde se encontra um exemplar (atualmente administrado pelos capuchinhos).





Figura 95 – *São Benedito.* madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced.: Antiga Igreja de São Luis de Tolosa, São Luis de Paraitinga. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi (2014).

Figura 96 – *Santa Clara*. Madeira policromada. século XVIII. Convento de Santa Clara, Taubaté, SP.

No entanto, nesta imagem, ao contrário das tradicionais sandálias calçadas pelos franciscanos, a santa usa calçados fechados. Segundo relatos, durante um ataque dos muçulmanos ao seu convento, Santa Clara teria salvado uma custódia, motivo pelo qual tornou-se um dos atributos desta santa (Figura 96) .

Esse mesmo padrão pode ser observado em uma representação da santa pertencente ao convento de Nossa Senhora da Conceição, em Itanhaém. Segundo Tirapeli (2002, p. 120) trata-se de obra de origem portuguesa datada do século XVI. Em barro, com fragmentos de policromia, observa-se

Figura 97 – *Santa Clara*. Barro. Origem portuguesa, século XVI. Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP. TIRAPELI, P. *Igrejas Paulistas*. p. 120.



também a presença da custódia na mão direita da santa e, na mão esquerda, um livro, representando a regra da ordem (Figura 97).

Nesse exemplar observa-se um padrão estrutural característico das obras do período na arte luso-brasileira, pelo qual se privilegia a frontalidade do personagem representado, ao contrário do que se pode verificar na obra de Taubaté, na qual vemos um movimento de leve torção da figura, com o deslocamento do centro de atenção para a lateral esquerda da escultura, onde está a custódia e para onde se dirige o olhar daquela que a empunha.



Figura 98 – *Santa Isabel de Portugal*. madeira policromada. Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo, SP. Foto: MJ Spiteri (2014).

Santa Isabel

Uma das mais importantes devoções franciscanas femininas é a de Santa Isabel de Portugal, filha do rei Pedro II, de Aragão e casada com D. Dinis, rei de Portugal. É lembrada por ter mantido uma postura exemplar, amorosa com seus súditos e caridosa em relação aos pobres. Após a morte de seus esposo, ingressou no convento das Clarissas de Coimbra, motivo pelo qual é representada com o hábito da ordem.

Encontram-se nas igrejas franciscanas do centro da capital paulista, duas imagens da santa em madeira policromada. Com traços arcaizantes muito semelhantes, ambas apresentam Santa Isabel portando o pão na mão esquerda e recolhendo parte do hábito onde guarda um conjunto de flores. Na imagem exposta no intercolúnio do retábulo de Nossa Senhora da Conceição, na Igreja Conventual de São Francisco de Assis, observa-se junto à base, próxima da lateral direita da santa uma coroa (Figura 98). Já na imagem-relicário da Ordem Terceira Franciscana (Figura 99-101), hoje exposta no espaço de mostras temporárias da fraternidade, observa-se junto à base um pequeno apêndice de formato quadrangular, onde possivelmente fosse encaixada uma coroa, repetindo o mesmo desenho da imagem da Ordem Primeira.

É possível que se trate de uma dupla de peças de mesma fatura, ou ainda que uma tenha servido de modelo para a execução da outra, inclusive porque o mesmo tratamento dado ao planejamento do hábito, bem como o acabamento da barra, é idêntico em ambas.







Figura 99, 100 e 101 – *Santa Isabel de Portugal*. (imagem relicário). madeira policromada. Acervo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP. foto: MJ Spiteri.





Figuras 102 e 103 – *São Luis Bispo de Tolosa*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced.: Igreja de São Luís de Tolosa, Itu. Acervo: Igreja de São Benedito, Itu, SP. Fotos: M. Bonazzi.

São Luis de Tolosa

Filho do rei de Nápoles, Carlos III com Maria de Hungria, Luis d'Anjou era descendente de Isabel de Hungria e sobrinho de São Luiz, rei de França. Foi criado pelos franciscanos e abdicou da cora em favor de seu irmão Robert d'Anjou para entrar para o ordem de São Francisco. Em 1296, foi consagrado bispo de Toulouse pelo papa Bonifácio VIII, porém faleceu cerca de um ano depois, aos vinte e três anos.

Proveniente da antiga fundação franciscana de Itu, encontra-se na igreja de São Benedito na mesma cidade uma exemplar imagem de São Luis de Tolosa (Figura 102 e 103). Trata-se de uma obra de provável origem portuguesa, em madeira policromada e dourada.

Nessa escultura com olhos de vidro, o santo está usando a mitra; traja sobrepeliz sobre túnica castanha (referência ao hábito franciscano) e pluvial (capa) vermelho, como as luvas e o calçado. Todas as vestes e calçados apresentam um fino esgrafiado e relevos nos barrados dos tecidos. A mão esquerda, erguida em posição de bênção cria um contraponto com a direita,



Figura 104 – *Grupo da Procissão das Cinzas* (originalmente da fundação franciscana de Itu). imagens de vestir e, ao centro, em talha inteira, São Luis Bispo de Tolosa. Proced.: antiga fundação franciscana de Itu. Acervo: Igreja de São Benedito, Itu, SP. Foto: M. Bonazzi (2014).

que segura o báculo. Há toda uma movimentação de linhas em diagonal (rosto-mão direita, mão direita-mão esquerda, o pé esquerdo se deslocando diagonalmente à frente) que, se completa pelo panejamento da capa, dando ao mesmo tempo à imagem imponência e leveza visual.

Um grupo de imagens processionais

Além das imagens aqui mencionadas, encontra-se na cidade de Itu, na mesma igreja de São Benedito, que guarda o grupo do Monte Alverne, um conjunto de imagens de uso processional para a Procissão das Cinzas, que originalmente pertenceu aos franciscanos de Itu. Na década de 1930 por estarem em ruínas as Igrejas de São Luis de Tolosa e da Ordem Terceira Franciscana, tiveram suas imagens e sino (da Igreja de São Luis) recolhidos à Igreja de São Benedito, da mesma cidade, onde estavam até o momento da realização desta pesquisa. Trata-se de um grupo de imagens de roca formado por *São Francisco, Santo Ivo*, *Santa Isabel de Hungria, Santo Antônio de Categeró*, *São Luis Rei de França*, uma imagem de *Jesus Salvador* e mais peças guardadas na sacristia da igreja *São Francisco* e *São Domingos, Nossa Senhora* (Figuras 104 a 110). O conjunto está exposto em uma capela lateral, tendo ao centro um pequeno altar com oratório abrigando a esplêndida imagem de talha inteira representando São Luís Bispo de Tolosa.







Figuras 105 – *São Francisco.* imagem de vestir. Igreja de São Benedito, Itu, SP (originalmente integrou o grupo da Procissão das Cinzas da fundação franciscana de Itu). Foto: M. Bonazzi (2014).

Figura 106 – *Santo Ivo.* imagem de vestir. Igreja de São Benedito, Itu, SP (originalmente integrou o grupo da Procissão das Cinzas da fundação franciscana de Itu). Foto: M. Bonazzi (2014).

Figura 107 – *Santa Isabel de Hungria*. imagem de vestir. Igreja de São Benedito, Itu, SP (originalmente integrou o grupo da Procissão das Cinzas da fundação franciscana de Itu). Foto: M. Bonazzi (2014).







Figuras 108 – *São Luis, rei de França* e *Jesus Salvador.* imagens de vestir. Igreja de São Benedito, Itu, SP (originalmente integraram o grupo da Procissão das Cinzas da fundação franciscana de Itu). Foto: M. Bonazzi (2014).

Figura 109 – *São Francisco* e *São Domingos* imagens de vestir. Igreja de São Benedito, Itu, SP (originalmente integraram ao grupo da Procissão das Cinzas da fundação franciscana de Itu). Foto: MJ. Spiteri (2014).

Figura 110 – *Nossa Senhora.* imagem de vestir. Sacristia da Igreja de São Benedito, Itu, SP (originalmente integrou o grupo da Divina Justiça, da Procissão das Cinzas da fundação franciscana de Itu). Foto: MJ. Spiteri (2014).



Figura 111 – Retábulo da Divina Justiça (nave, lado do Evangelho). Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP. Foto: M. Bonazzi – fotografia tomada em 2009, antes das obras de restauro concluídas em 2014, quando a antiga pintura azul (século XX) das paredes da igreja foi substituída por uma de coloração branca.

Outras imagens do mesmo gênero podem ser encontradas na igreja dos irmãos terceiros franciscanos em São Paulo, no Museu Dom Epaminondas, em Taubaté, como é o caso das imagens de Santo Antônio Noto, aqui já mencionadas. Outros grupos de esculturas também poderiam integrar a mesma tradicional procissão como o do Monte Alverne (a respeito do qual já tratamos neste capítulo) e o da Divina Justiça.

A igreja da Ordem Terceira de São Francisco na capital mantém em um dos retábulos da nave um conjunto de esculturas ligadas ao tema Divina Justiça (Figura 111 a 113). Segundo Maria Regina Emery Quites (2006,



Figura 112 – *Nossa Senhora* (detalhe). imagem de vestir pertencente ao grupo da Divina Justiça. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP. Foto: MJ Spiteri.

p. 75), trata-se do único grupo completo no sudeste brasileiro. A cena se refere a uma passagem da vida de São Domingos quando este, em viagem a Roma para a aprovação da regra de sua ordem, colocou-se em oração e teve uma visão na qual Jesus estava em pé, no céu, bastante irritado com o comportamento da humanidade, a quem pretendia castigar disparando três flechas a fim de combater três vícios: o orgulho, a avareza e a luxúria. A Virgem, por sua vez, tentava apaziguar a situação apresentando a Cristo dois monges que estavam ajoelhados e que combateriam os vícios humanos com três virtudes: a obediência, a pobreza e a castidade. Um dos monges era o próprio São Domingos e o outro, São Francisco de Assis. No dia seguinte ao da visão, na basílica, São Domingos avistou o monge que aparecera aos pés de Cristo, era São Francisco de Assis. São Domingos correu e abraçou São Francisco, a quem até o momento não conhecia, contou-lhe o sonho e propôs que realizassem um trabalho conjunto (RÉAU, 2000, p. 399-400)[27].

A partir da análise dos registros da irmandade, Frei Adalberto Ortmann (OFM) aponta para a possibilidade de ser o grupo de imagens da Divina Justiça de autoria de um profissional denominado Boaventura (ou Ventura), conforme serviços pagos em 1784 conforme exposto a seguir.



Figura 113 – *São Domingos* (detalhe). imagem de vestir pertencente ao grupo da Divina Justiça. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP. Foto: MJ Spiteri.

> Por dinheiro que pagou ao pintor Ventura da fatura do andor e imagens da Divina Justiça, a saber, três imagens, globo e serafins, tudo pela quantia de – 40$000. [...]
> Por que se deu de feitio da imagem do Senhor ao mestre Boaventura – 38$400 (Rec e Desp. 1782-1851, fl 9v apud ORTMAN, 1951, p. 147)[28].

Para Etzel (1974, p. 162) o nome de Boaventura era, na verdade Boaventura dos Santos, que morava em Guarulhos e que, na segunda metade do século XVIII, teria atuado como pintor, dourador e imaginário não apenas na cidade de São Paulo, onde realizou trabalhos nas igrejas das ordens terceiras franciscana e carmelita, como também na cidade de Guarulhos e no Vale do Paraíba.

27. O abraço entre os dois santos pode ser encontrado tanto nas representações da Divina Justiça como em algumas obras que tem como tema a visita de Maria a Santa Isabel.
28. *Livro de Receitas e Despesas da Venerável Ordem Terceira de São Francisco*. 1782-1851, fl. 9v.

4.2.1.3 Ordem Beneditina

Considerada a primeira ordem monástica do ocidente, a Ordem Beneditina, foi criada no século VI por São Bento de Núrsia, seguindo uma regra que defendia valores como a castidade, a obediência, a oração e o trabalho dentro dos monastérios. Também entre os beneditinos tornou-se tradicional o hábito de oferecer em seus mosteiros abrigo aos peregrinos e viajantes, além de assistir aos pobres e promover o ensino. Os beneditinos chegam ao Brasil, em 1582, estabelecendo-se na Bahia, sob o comando de frei Antônio Ventura do Laterão (LORÊDO, 2002, p. 105).

Em São Paulo a presença dos beneditinos se concentrou inicialmente em Santos. Em 1610, chegaram à Vila de São Paulo, acompanhados pelo novo governador da Capitania, Dom Francisco de Souza, para construir um mosteiro que seria elevado à abadia em 1635[29], tendo como padroeira Nossa Senhora de Montesserrate. A partir da capital, as ações dos beneditinos se estenderam posteriormente a regiões como as de São Bernardo do Campo, Santana de Parnaíba, Santos, Sorocaba, Jundiaí e a Fazenda do Parateí, em Mogi das Cruzes (ETZEL, 1971, p. 64).

É conhecida a atividade barrista dos beneditinos paulistas, especialmente aqueles fixados na região de São Caetano, onde os monges possuíam duas olarias, uma delas criada em 1730 e outra em 1757, sendo que esta última produzia tijolos, lajotas, telhas, ladrilhos, canaletas (para canalização de água) e louças vidradas para uso doméstico e obras de arte (CARVALHO, 2007).

A obra dos monges escultores, Frei Agostinho da Piedade (? – 1661) e Frei Agostinho de Jesus (1600-1661)[30], vem sendo objeto de estudo de diversos pesquisadores, tendo o segundo deles deixado suas obras em diferentes fundações religiosas do litoral e do interior. Essa produção, estilisticamente identificável por figuras sóbrias e austeras, que refletem uma "espiritualidade concentrada", com corpos robustos, panejamentos com drapeados miúdos, marca o "ciclo da imaginária beneditina seiscentista" que, segundo Myriam A. R. de Oliveira (2000, p.51) se encerraria com a atuação do português de Matozinhos, Frei Domingos da Conceição, realizando trabalhos no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, como o Crucificado do antigo coro dos monges.

29. Em princípio a abadia paulistana tinha como padroeira Nossa Senhora de Monteserrate, orago este que seria alterado em 1720 para Nossa Senhora da Assunção, em homenagem José Ramos da Silva Filho, benfeitor da fundação paulistana e devoto da santa.

30. A esse respeito podemos destacar, entre outros, o trabalho pioneiro de Dom Clemente Maria da Silva Nigra e mais recentemente os estudos de Rafael Schunk (2012), realizados junto ao Instituto de Artes da Unesp – SP, acerca da obra de Frei Agostinho de Jesus.





Figuras 114 e 115 – Frei Agostinho de Jesus. *São Bento* e *Santa Escolástica*. Barro policromado e dourado. sec. XVII. Abadia de Nossa Senhora da Assunção, Mosteiro de São Bento, São Paulo, SP.

> A produção da imaginária beneditina em São Paulo denota a presença de artistas cultos, conhecedores das técnicas escultóricas envolvidas no uso do barro, o que lhes possibilitou o desenvolvimento de peças que associaram as linhas dos modelos europeus góticos, renascentistas e barrocos (...), (TIRAPELI, 2003, p. 56).

São ainda alguns dos exemplos da atividade escultórica nas fundações beneditinas paulistas encontráveis em suas igrejas a de *Nossa Senhora da Ajuda*, na igreja de mesmo nome em Guararema e a de *Nossa Senhora de Monteserrate*, em Santos.

Com relação às devoções relacionadas à ordem beneditina, algumas das mais importantes imagens são as de *São Bento* (Figura 114) e de *Santa Escolástica* (Figura 115), da igreja do mosteiro de São Bento, em São Paulo. Obras do barrista Frei Agostinho de Jesus, essas peças são atualmente expostas na capela-mor da abadia beneditina.

São Bento de Núrsia, irmão gêmeo de Santa Escolástica fundou o primeiro monastério em Monte Cassino, em 528, sobre uma antiga acrópole dedicada a Júpiter. Ali, teria também escrito a regra da ordem (RÉAU,







Figuras 116 e 117 – *São Bento* e *Santa Escolástica*. Madeira policromada, 90 cm, meados do sec. XVIII. Capela de Nossa Senhora do Desterro. Santos, SP. Fonte: P. Tirapeli, *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. p. 108.

Figura 118 – *São Bento*. Madeira policromada, 90 cm, início do século XVIII. Acervo: Museu de Arte Sacra de Santos, Santos, SP. Fonte: P. Tirapeli, *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. p. 106.

2000, v.3, p. 196). Segundo a lenda, São Bento teria visto a alma de sua irmã subir ao céu em forma de pomba.

Nas obras do mosteiro paulistano, São Bento e Santa Escolástica trajam túnica talar beneditina, negra, que cai em pregas verticais, com capuz largo cobrindo a cabeça. Santa Escolástica, além da túnica com capuz, leva a touca branca, que expõe apenas o rosto. Cada um deles está acompanhado de um báculo abacial (símbolo dos abades) e um livro, representando a regra.

Segundo o restaurador João Rossi (informação verbal) [31], essas obras, em barro ressequido, pesam cerca de 300kg e já passaram por várias intervenções. Na década de 1990 teriam sido restauradas por Nilva Leda Calixto que removeu uma policromia da década de 1920[32]. Ainda segundo Rossi, a policromia que hoje se vê nas vestes, com florões e barrados em dourado, é do século XVIII, embora tenham sido localizados sob esta fragmentos de uma outra, do século XVII.

Remanescentes do século XVIII são as duas imagens de mesma invocação pertencentes à capela de Nossa Senhora do Desterro, que originalmen-

31. Informado por João Rossi em palestra durante do II Seminário Internacional Patrimônio Sacro, no Mosteiro de São Bento, em São Paulo. 04 jun.2015.

32. Cf. MACHADO, Alvaro. Especialista se impõe rotina de monja. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 jun. 1996. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/12/ilustrada/31.html> - Acesso em 17 jul.2015.

Santo Amaro está representado com o trajes da ordem, seguindo o mesmo padrão encontrado nas imagens de São Bento e Santa Escolástica, levando o livro, na mão esquerda e o báculo na direita.



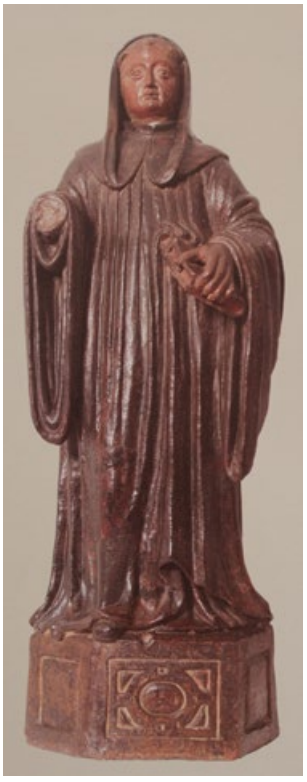




Figura 119 – *São Bento*. madeira policromada, 83,4cm. século XVIII. Proced.: Matriz de Salto. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP.

Figura 120 – Frei Agostinho da Piedade. Santo Amaro. barro cozido e policromado, 87,4cm século XVII. Proced. Mosteiro Beneditino, Santana de Parnaíba, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP.

Figura 121 – *Santo Amaro*. Madeira com restos de policromia, meados do sec. XVIII. Proced.: Fortaleza de Santo Amaro em Barra Grande. Acervo: Museu de Arte Sacra de Santos, Santos, SP. Fonte: P. Tirapeli, *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. p. 107.

te integrava a fundação beneditina de Santos e hoje está ligada ao Museu de Arte Sacra da mesma cidade. Neste conjunto, a imagem de Santa Escolástica apresenta como atributo a pomba branca pousada sobre o livro da regra, como referencia à sua alma que, no momento de sua morte, teria voado para o céu (Figuras 116 e 117).

Duas imagens de São Bento ainda merecem menção: uma delas pertencente ao acervo da capela do Mosteiro de São Bento de Santos (Figura 118) e outra, proveniente da antiga Matriz de Salto, hoje pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo[33] (Figura 119), onde também se encontra uma imagem de Santo Amaro, de autoria de Frei Agostinho da Piedade, imagem seiscentista, de origem baiana, que teria sido enviada ao mosteiro beneditino de Santana do Parnaíba (Figura 120). De mesma invocação é a imagem em madeira policromada, procedente da Fortaleza da Barra Grande, na Baixada Santista (Figura 121).

O Mosteiro de São Bento da capital guarda ainda, atribuídas a Frei Agostinho de Jesus, as imagens de São Bernardo (Figura 122) e Santo Amaro (Figura 123), que, assim como a imagem de Nossa Senhora de

33. Embora o Museu de Arte Sacra de São Paulo, guarde em seu acervo outras obras ligadas à ordem beneditina, seja pela invocação ou pela fatura, conforme indicado neste trabalho priorizamos aquelas presentes nas igrejas.





Figura 122 – Frei Agostinho de Jesus. *São Bernardo*. barro ressequido. Século XVII. Acervo: Mosteiro de São Bento, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figura 123 – Frei Agostinho de Jesus. *Santo Amaro*. barro ressequido. Século XVII. Acervo: Mosteiro de São Bento, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

Monteserrate (também guardada nas dependencias do mosteiro), faziam parte da antiga igreja do mosteiro.

São Bernardo foi o fundador do mosteiro de Claraval e reformador da ordem de Cister. Nesta imagem-relicário, observa-se o orificio para a inserção da reliquia localizado no centro do peito. Além de apresentar um semblante mais sereno do que as outras imagens dos santos beneditinos aqui mencionadas, sua estrutura



Figura 124 – *Santa Gertrudes de Helfta*. Madeira policromada. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

tem discreta movimentação em "S", promovida pelo deslocamento do peso do corpo sobre a perna direita (Figura 122).

Santo Amaro (São Mauro) foi um dos principais discípulos de São Bento é aqui representado em padrão semelhante ao das imagens do patriarca e de sua irmã já mencionadas, tanto nas vestes e atributos (com o báculo e o livro), quanto na estrutura formal em que se observa uma maior rigidez.

Na igreja matriz de Itu, encontra-se encontra-se em um dos retábulos da nave, lado da Epístola, uma escultura representando Santa Gertrudes



de Helfta, religiosa cisterciense que ingressou na ordem aos cinco anos de idade. Foi estigmatizada, deixando importantes textos acerca de suas experiências místicas.

Com porte semelhante ao da imagem de Santa Rita da cidade de Guaratinguetá, esta representação mostra a religiosa trajando o hábito negro com pregas finas na parte central do peito. A monja alemã é aqui representada com véu de mesma cor e touca branca. Empunha com a mão direita o báculo abacial e, flexiona levemente o braço esquerdo à frente do tórax, indicando o lado esquerdo de seu peito, onde um pequeno nicho guarda uma figura do Menino Jesus. (Figura 124 e 125)

Figura 125 – *Santa Gertrudes de Helfta* (detalhe). Madeira policromada. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

4.2.1.4 Ordem Carmelita

A Ordem Carmelita integra o grupo das ordens mendicantes. Divide-se em dois grupos, o da observância (de 1226) e o dos carmelitas descalços[34], este último surgido a partir da reforma promovida, no século XVI, por Santa Teresa D'Avila e São João da Cruz. Além destes existem ainda os irmãos leigos, os Terceiros Carmelitas (LORÊDO, 2002, p. 121).

Quanto à produção dos carmelitas, pouco se conhece a respeito das suas contribuições artísticas em São Paulo entre os séculos XVI e XVII, sendo predominantemente conhecidas as produções a partir do século XVIII, sejam elas realizadas na própria capitania, como as pinturas de Jesuíno do Monte Carmelo, ou ainda obras importadas do Rio de Janeiro ou de Portugal.

Assim como ocorre com as imagens franciscanas, pouco se sabe até o momento em relação aos trabalhos desenvolvidos nos espaços conventuais paulistas quinhentistas ou seiscentistas ligados ao carmelo. Buscando por indícios da presença de imagens anteriores ao século XVIII nos templos carmelitas, recorremos ao levantamento realizado por Frei Agostinho de Santa Maria.

O *Santuário Mariano*, faz referência a quatro imagens de Nossa Senhora do Carmo, sendo uma delas localizada na fazenda Guajacá (hoje, Guaecá), cuja igreja era assistida pelos padres carmelitas observantes, na região da Vila de São Sebastião; outra localizada na igreja dos carmelitas da cidade de São Paulo[35]; uma terceira imagem da *Virgem do Carmo* estava na

34. O ramo da Observância é oficialmente denominado *Ordo Fratrum Beatea Mariae Virginis de Monte Carmelo;* e o ramo dos Carmelitas Descalços, *Ordo Fratrum Descalceatorum Beatea Mariae Virginis de Monte Carmelo*

35. *[...] He fermoſiſſima eſta Santiſſima Imagem, & eſtá veſtida ricas roupas de tela cõ ſeu bentinho, ou eſcapulario com as armas do Carmo. Ve-ſe colocada em hum nicho no meyo do ſeu retabolo da Capella mòr. Tem ſobre o braço eſquerdo ſentado o ſeu Santiſſimo Filho Menino. He de grande eſtatura, & aſſim moſtraria muyto grande mageſtade, cõ a qual ſe faz ainda muyto mais amada, & venerada [...]* (SANTA MARIA, 2007, p. 151)

Figura 126 – Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).

fundação carmelita de Santos[36] e uma quarta imagem, de mesma invocação na *Vila de Magi* (Mogi das Cruzes).

No entanto, as imagens que hoje se encontram nos templos citados, nem sempre correspondem às descrições de Frei Agostinho de Santa Maria, o que indica a possibilidade de terem sido substituídas por novas peças ao longo dos anos, como é o caso da imagem da fundação carmelita da capital que, segundo Leonardo Arroyo (1959, p. 92-93), trata-se de obra da segunda metade do século XVIII; ou deslocadas para outros templos como a imagem da fazenda dos carmelitas "Guajacá" (Guaecá), levada inicialmente pelos frades para a igreja de São Gonçalo, em São Sebastião e, a partir de 1963, quando esta foi fechada, recolhida na Matriz da mesma cidade.

Com base nos templos carmelitas visitados durante os levantamentos para este estudo, tanto os ligados à ordem primeira quanto à ordem terceira, observou-se que entre as principais devoções com exemplares remanescentes dos séculos XVII ao início do XIX, podem ser aqui mencionadas, além da padroeira Nossa Senhora do Carmo e das figuras de Cristo (em especial aquelas destinadas aos cerimoniais da Semana Santa)[37], destacam-se as de Santo Elias, Santo Eliseu, São João da Cruz e Santa Teresa D'Avila.

Essas imagens combinadas em pares, ocupam, em geral, os intercolúnios do retábulo-mor das igrejas carmelitas. Na igreja carmelita dos terceiros de Mogi das Cruzes, podemos verificar a presença das imagens de Santa Teresa (lado da Epístola) e Santo Elias (lado do Evangelho). Nesse caso, assim como ocorre com a imagem da Virgem do Carmo, que ocupa um pequeno nicho acima do sacrário, são imagens de vestir (Figura 126).

Santo Elias, o profeta que teria sido arrebatado aos céus em um carro de fogo, pode ser acompanhado de seu discípulo, Santo Eliseu.

De origem espanhola, Santa Teresa de Ávila (ou de Jesus), foi uma doutora da Igreja, autora de importantes textos nos quais relata suas experiências místicas, fundou, com o apoio de São João da Cruz, a Ordem Reformada das Carmelitas Descalças, tornando-se uma das mais importantes santas carmelitas. É frequentemente representada com o traje carmelita (hábito escuro, com escapulário, capa clara e véu escuro para as figuras femininas) tendo nas mãos atributos de doutora, como se observa nesta imagem de Mogi das Cruzes, onde segura nas mãos um livro e uma pena. Nesse con-

36. Frei Agostinho de Santa Maria se refere à peça como "*[...]He esſa fermoſa Imagem deveſtidos, & a adornaõ de precioſas ſedas, ou telas da cor Carmelitana, toucada com toalha ao modo antigo. Em seus braços tem ao Santiſſimo Filho Menino; está colocada no meio do retabolo do Altar mòr, como Senhora, & Titular daquela Caſa. He eſta Santiſſima Imagem muito veneranda, & de proporçaõ natural, e assim cauſa muita devoçaõ a todos os que vaõ àquella ſua Igreja, & nella põe olhos, porque moſtra muyta majeſtade, & cauſa grande reſpeyto. [...]"* (SANTA MARIA, 2007, p. 114.)

37. As imagens de Nossa Senhora do Carmo são aqui tratadas no item especificamente dedicados às Nossa Senhoras, bem como as figuras de Cristo no item que aborda a figura de Deus Pai, Deus Filho e Espírito Santo.







Figuras 127 e 128 – *Santo Elias* e *Santa Teresa d'Ávila*. Imagens de vestir. Madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).



Figura 129 – Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Itu, onde se observa as imagens de vestir de Santo Elias (esquerda) e Santa Teresa (direita) e o nicho de Nossa Senhora, sobre o sacrário. Fotocópia a partir de registro fotográfico de Germano Graeser (original de 1937).



Figura 130 – Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu. Foto: M. Bonazzi (2014).

junto, Santo Elias, é também trajado como carmelita, levando nas mãos um livro (o das profecias) e uma espada flamejante (Figuras 127 e 128).

Configuração semelhante era observada na igreja dos carmelitas, em Itu, nas primeiras décadas do século XX, conforme se observa no registro fotográfico de 1937, guardado nos arquivos do IPHAN-9ª. SR (Figura 129).

No entanto, posteriormente essas imagens foram substituídas por novos exemplares de fatura mais recente (século XX) e reposicionadas, apresentando-se hoje um Santo Elias no lado da Epístola e Santa Teresa, no do Evangelho (Figura 130).





Figura 131 – *Santo Elias*. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).

Figura 132 – Santo Eliseu. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).

Figura 133 – Retábulo mor da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Santos, Santos, SP – Foto: M. Bonazzi.

Ainda no Museu das Igrejas do Carmo de Mogi das Cruzes, podem ser encontradas duas peças de menores dimensões, com linhas próprias da escultura do século XVIII, representando Santo Elias e Santo Eliseu, embora este último esteja sem os seus atributos (Figuras 131 e 132).

Na igreja da Ordem Terceira do Carmo de Santos, encontram-se nos intercolúnios do retábulo-mor duas imagens de vestir representando os reformadores da Ordem Carmelita: São João da Cruz e Santa Teresa (Figura 133). Neste conjunto, apenas São João da Cruz apresenta um atributo específi-


INRI





Figuras 134 e 135 – *Santa Teresa D'Avila* e *São João da Cruz*. Imagens de vestir. Madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Santos, Santos, SP – Foto: M. Bonazzi.

co, a cruz, que leva na mão direita. Santa Teresa, por sua vez, embora esteja com as mãos estendidas diante do corpo, como se segurasse algum objeto (possivelmente uma cruz), não carrega acessórios móveis, além dos trajes da ordem (Figuras 134 e 135).

4.2.1.5 Outros Religiosos

São Domingos

Embora a presença dominicana no sudeste brasileiro date da segunda metade do século XIX, são remanescentes do período colonial em São Pau-





lo algumas imagens representando santos da ordem, como São Domingos de Gusmão, São Gonçalo do Amarante ou São Vicente Ferrer.

As imagens de São Domingos localizadas pertencem ou pertenceram a igrejas ligadas aos franciscanos, como a igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, na capital, que conserva uma imagem de roca representando o fundador da ordem, no conjunto representando a Divina Justiça (Figura 136). Tendo instituído a devoção ao rosário, é possível também localizar imagens dessa mesma invocação como parte de grupos em representações que remetam à cena em que Nossa Senhora e o Menino entregam o rosário a São Domingos.

Proveniente da antiga Matriz de São Francisco das Chagas, em Taubaté e hoje conservada no museu de arte sacra, na mesma cidade, é a imagem de São Domingos, em madeira policromada. Nesta obra vemos o santo representado como um homem jovem, imberbe, com tonsura e um leve sorriso; traja o hábito da ordem e, sobre ele, a capa com capuz pretos. Nesta imagem o santo usa também um escapulário que, segundo Wanda M. Lorêdo (2002, p. 155) é uma peça usada pelos irmãos terceiros dominicanos.

Figura 136 – *São Domingos de Gusmão*. Imagem de vestir. Acervo: Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP. Foto: MJ. Spiteri.

Figura 137 – *São Domingos de Gusmão*. Madeira policromada, século XVIII. Proced.: Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté. Acervo: Museu de Arte Sacra "Dom Epaminondas:, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi.



Figura 138 – *Santas Doutoras* – madeira policromada e dourada – sec. XVIII – Proced. Capela dos Aflitos, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Fonte: COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. p. 101.

Quanto a outros aspectos formais, observa-se que a frontalidade presente na obra confere a ela um aspecto arcaizante. Não há outros atributos, embora a posição das mãos sugira que estivesse segurando um objeto com cada uma delas, possivelmente um bordão (como fundador da ordem) na mão direita e um rosário, na esquerda (Figura 137).

Doutoras

Proveniente da Capela dos Aflitos, em São Paulo, o Museu de Arte Sacra da capital guarda em seu acervo um conjunto identificado como *Santas Doutoras* (Figura 138).

Sabe-se que algumas das mais influentes figuras femininas na teologia católica foram Santa Teresa d'Ávila (século XVI), Santa Teresa do Menino Jesus (ou Teresa de Lisieux século XIX) e Santa Catarina de Siena (século XIV), consideradas "doutoras", por sua contribuição à Igreja, por meio de realizações como as obras caridosas de Santa Catarina de Siena, a reforma da Ordem Carmelita promovida por Santa Teresa d'Ávila, bem como por seus escritos, o que se estende também à Santa Teresa do Menino Jesus.





Figura 139 e 140 – *Santa Ifigênia*. Madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Atibaia, SP – Foto: M. Rosada e M. Bonazzi.

No entanto, as imagens em questão são remanescentes do século XVIII, o que já excluiria do grupo Teresa de Lisieux, por ser do século seguinte e, embora tenham perdido parte de seus atributos, aparentemente nenhuma delas enverga um traje de ordem carmelita. Restando aqui uma dúvida a respeito desta rara iconografia em terras paulistas, bem como de sua relevância nesse contexto histórico-cultural.

Santa Ifigênia

Conta-se que Ifigênia era uma princesa núbia, que converteu-se ao cristianismo, sendo batizada por São Mateus. No Brasil, esta devoção foi especialmente abraçada pelos escravos, tornando-se a patrona dos negros. Juntamente com Santo Elesbão dá o nome a diversas irmandades brasileiras, inclusive àquela originalmente responsável pela igreja de Santa Ifigênia, na capital paulista.

É frequentemente representada como uma mulher negra, com hábito que se assemelha ao dos carmelitas, como se pode observar na imagem de Santa Ifigênia da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Atibaia (Figuras 139 e 140). Segundo a lenda, Ifigênia teria fundado um convento, que pelas preces da santa, foi salvo de um incêndio ordenado pelo rei Hirtaco. Em



Figura 141 – *Santo Elesbão*. madeira policromada, século XVIII, 110cm. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Paulo, SP. Fonte: MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos.* p. 100.

alusão a essa passagem, além da cruz, costuma-se representar Santa Ifigênia levando nas mãos, além de uma cruz, uma pequena casa (MEGALE, 2003, p. 120).

Santo Elesbão

Ao lado de Santa Ifigênia, Santo Elesbão é patrono dos negros no Brasil. Teria sido, no século VI (época do o imperador Justino, o Velho), um rei católico da Etiópia, onde defendeu o Cristianismo, vencendo Dunaan o governante do reino vizinho que, convertendo-se ao judaísmo, passou a perseguir os cristãos, provocando um grande massacre. Posteriormente abdicou do trono em favor de seu filho e foi para Jerusalém, tornando-se um monge anacoreta.

Na imagem de Santo Elesbão da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em São Paulo, observamos a figura do rei africano, representado em trajes que rementem à vestimenta carmelita. Tem na mão esquerda uma cruz, como os anacoretas e na direita uma igreja. Seu pé esquerdo repousa sobre o corpo de um rei, representando seu triunfo sobre os que se opunham ao cristianismo na Etiópia (Figura 141).

São Nicolau

O Museu de Arte Sacra de Taubaté guarda uma imagem de São Nicolau, proveniente da Capela de Nossa Senhora das Mercês, em São Luís do Paraitinga. Possivelmente da passagem do século XVIII para o século XIX, esta obra, de linhas que remetem a uma fatura popular, apresenta acréscimos aparentemente executados em tecido encolado, especialmente nas vestes. São Nicolau teria nascido no século III, em uma família de posses, na Lícia (hoje costa sul da Turquia) e foi bispo de Myra, o que justifica esta representação com a indumentária característica: dalmática, sobrepeliz, com casula. É provável que, em função da posição da mão esquerda, estivesse portando também um báculo (Figura 142).

Segundo a *Legenda Áurea,* várias lendas estão ligadas a este santo, sempre relacionadas à defesa da fé, o combate à idolatria, o encaminhamento dos homens em uma vida justa e correta e, principalmente a proteção aos pobres. Certa vez um pai, em desespero por não ter posses para manter as filhas ou para pagar o dote e casá-las, decidiu encaminhá-las para a prostituição. São Nicolau, anonimamente realizou significativas doações a esse pai, que pôde então cumprir com o compromisso do dote para que as jovens se casassem (VORAGINE, 2011, p. 37-43).

Figura 142 – *São Nicolau* (de Myra e de Bari). Madeira policromada e tecido encolado e policromado, século XVIII-XIX. Proced.: Capela de Nossa Senhora das Mercês, São Luís do Paraitinga. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi.





Figura 143 – *Santa Rita de Cássia*. Madeira policromada. Igreja de Santa Rita, Itu, SP – Foto: M. Rosada.

Santa Rita de Cassia

Nascida em 1381, na Itália, Santa Rita de Cássia (Marguerita) tem em sua história uma experiência traumática com um esposo violento e infiel, com quem se casou aos 12 anos de idade. Após sua morte, veio também a perda dos filhos gêmeos, quando então decidiu dedicar-se à vida monástica, entrando para o convento das agostinianas de Cássia, onde faleceu aos 76 anos, onde meditava a respeito dos sofrimentos de Cristo.

Santa Rita é representada com o hábito das agostinianas, com uma ferida na fronte, que teria sido causada por um espinho da coroa de Cristo que certo dia, após um sermão, desprendeu-se, marcando sua testa e causando-



Figura 144 – *Santa Rita de Cássia*. Madeira policromada. Igreja de Santa Rita, Guaratinguetá, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figura 145 – *Santa Rita de Cássia*. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

lhe grande sofrimento pois não cicatrizou, até o final de seus dias, quando então ficou limpa e brilhante.

Santa Rita, a "santa das causas impossíveis" ganhou muitos devotos na Itália e na Península Ibérica, mesmo antes de sua canonização.

Em Itu, na igreja de Santa Rita, encontra-se uma imagem do orago, com os trajes da ordem: túnica, esclavina e véu negros e touca branca, com um delicado desenho, formando uma ponta entre as sobrancelhas. Na mão esquerda leva o crucifixo e na direita uma palma. (Figura 143)

Em Guaratinguetá, na igreja de Santa Rita, há uma majestosa imagem dessa invocação. Nesta obra a santa veste a túnica de mangas largas e véu esvoaçante que lhe cobre a touca. No centro do peito apresenta um ornato dourado, de formato circular com um resplendor que forma uma estrela de 13 pontas, tendo ao centro uma cruz pintada. No alto da testa, sob a ponta da touca, escorrem discretas gotículas vermelhas representando sua chaga. Os olhos de vidro complementam a suave expressão de seu rosto que contempla o crucifixo e a palma que leva nas mãos. A policromia revela grandes florões e outros ornatos dourados por todo o traje, inclusive dos calçados, dos quais se pode avistar os bicos, sob a barra da túnica (Figura 144)

Na igreja de Nossa Senhora dos Remédios, na capital paulista, encontra-se em um dos retábulos da nave, uma imagem de vestir, com olhos de vidro, representando Santa Rita. Na mão esquerda leva uma cruz e na direita uma palma com braceletes, o que remete às três coroas, um dos atributos de Santa Rita (Figura 145).

São Francisco de Paula

Fundador da Ordem dos Mínimos (Franciscanos Reformados), São Francisco de Paula foi eremita e taumaturgo, nascido na Calábria, no século XV. Sua ordem tem como máximas a "Quaresma perpétua" e a caridade e, além de fazerem os tradicionais votos dos franciscanos, um quarto voto, o da humildade (voto de São Francisco de Paula). É representado com hábito negro, com capuz e escapulário curto amarrados na cintura. usando barba





Figura 146 – *São Francisco de Paula*. barro cozido policromado. Século XVIII. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP. GODINHO, Pe. A. O.(ed.). *O Museu de Arte Sacra de São Paulo.* p. 47.



Figura 147 – *São Vicente*. madeira policromada e dourada. Igreja Matriz de São Vicente, São Vicente, SP. Foto: M. Bonazzi (2013).

Figura 148 – Detalhe da parte posterior da imagem de *São Vicente* mantida, após a restauração, com o aspecto carbonizado adquirido durante o incêndio ocorrido na igreja no ano 2000. Igreja Matriz de São Vicente, São Vicente, SP. Foto: M. Bonazzi (2013).

longa. A imagem do Museu de Arte Sacra se São Paulo (Figura 146) está com os braços flexionados diante do corpo, porém sem uma das mãos, o que não permite identificar outros atributos tradicionais deste santo como uso de bastão ou báculo, crucifixo, ou as palavras *Charitas* ou *Humilitas* etc.

São Vicente de Zaragoza

A fundação de uma das primeiras povoações portuguesas no sudeste americano se deu no dia em que se celebrava a festa de Vicente de Zaragoza, diácono, martirizado em Valencia no século IV, que foi homenageado tornando-se o padroeiro desse núcleo.

Essa cidade do litoral paulista guarda em sua igreja matriz uma imagem de São Vicente de Zaragoza, em madeira representando o santo como um homem jovem, em trajes litúrgicos com dalmática. Como patrono dos navegadores portugueses, traz na mão esquerda uma embarcação e, na direita, uma palma, símbolo do martírio (Figura 147).

Em 2000, a imagem e seu retábulo sofreram sérias avarias em razão de um incêndio ocorrido na igreja. Durante as obras de recuperação da matriz, o restaurador Julio Moraes optou por refazer a policromia e o douramento da imagem e do baldaquino sob o qual era exposta, mantendo porém a parte posterior das peças completamente carbonizada, tal como foram encontradas após o acidente (Figura 148).





São Vicente Ferrer



Figura 149 – *São Vicente Ferrer*. início do século XVIII. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios – Foto: M. Bonazzi.

Figura 150 – *São Vicente Ferrer*. madeira policromada. Século XVIII. Proced.: Matriz de São Bernardo do Campo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

Ligado aos dominicanos, São Vicente Ferrer era natural de Valência, de onde é patrono. Assumiu importantes postos na Igreja, inclusive o de "penitenciário-mor", um cargo reservado ao cardeal que representa o papa para ouvir confissões e dar absolvições a ele reservadas, além de presidir a assembleia dos penitenciários menores e celebrações na capela pontificial; assiste o papa em seus momentos finais (RÉAU, v. 5, p. 328).

Em geral é representado com o traje dos dominicanos. Na imagem guardada na igreja de Nossa Senhora dos Remédios, em São Paulo, vemos o santo com o traje da ordem tendo na mão esquerda um livro e a direita erguida, como uma provável referencia ao seu domínio da palavra, visto que destacou-se como pregador, tendo sido o responsável pela conversão de judeus, mouros e outros (Figura 149). São Vicente era também o orago de uma antiga capela erigida no largo de São Gonçalo, em São Paulo, em 1727. Carlos A. M. Faggin (1986, p. 15) se refere a essa capela como "Capela de São Vicente Ferreira", e que após a construção, ficou fechada por 20 anos e "por intercessão do Bispado a Capela foi reaberta entregue porém à Irmandade da Santa Casa de Misericórdia". O autor informa ainda da existência de um oratório dedicado a São Vicente, construído junto à "Nova Casa de Câmara, Cadeia e Açougue, no Largo de São Gonçalo". Com base nos estudos de Nuto Sant'Ana, o autor afirma que para esse oratório teria sido transferida uma imagem de São Vicente proveniente a antiga capela (da Câmara), onde provavelmente tenha então se instalado a irmandade dos Remédios. Ao compararmos a descrição apresentada por Faggin com a peça guardada na nova Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, acreditamos tratar-se de outra obra, visto que a do oratório era uma "imagem com cruz de chumbo", o que não condiz com os atributos e material daquela aqui apresentada.

Essa mesma configuração da imagem de São Vicente (com uma das mãos erguida e a outra segurando o livro) pode ser observada na escultura que originalmente pertenceu à igreja matriz de São Bernardo do Campo, guardada hoje no Museu de Arte Sacra de São Paulo (Figura 150).

Figura 151 – *Santa Bárbara*. barro cozido e policromado. século XVII. Proced. Capela da Fazenda Piraí, Itu, SP. Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Fonte: COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. p. 90.



Pág. seguinte, topo

Figura 152 – *Santa Bárbara*. Santuário de Bom Jesus dos Perdões, Bom Jesus dos Perdões, SP. Foto: M. Rosada.

Figura 153 – *Santa Bárbara*. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi.





4.2.2 Mártires, Apóstolos e outros santos

Santa Bárbara



Figura 154 – *Santa Bárbara*. Convento de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Foto: P. Tirapeli.

Bárbara teria vivido no século III, filha de um comerciante que, para protegê-la de pretendentes indesejáveis, a trancafiava em uma torre com duas janelas. No entanto, durante uma das viagens de seu pai, a jovem mandou abrir uma terceira janela, em homenagem à Santíssima Trindade e foi batizada. O pai, enfurecido com a atitude da filha a denunciou aos romanos, que a açoitaram seriamente. Suas feridas teriam sido curadas por um anjo enviado por Deus. Ao fugir de seus algozes, foi ajudada pelos céus e os rochedos se abriram para que passasse, porém foi pega novamente, julgada e condenada à morte, sendo executada pelo próprio pai.

A devoção a esta virgem e mártir, foi bastante recorrente no período colonial, sendo invocada como protetora contra as tempestades, raios e explosões. É também a protetora das pedreiras, dos mineradores, da artilharia[38].

Neste trabalho, destacamos quatro imagens de Santa Bárbara, nas quais são recorrentes a representação da jovem, com trajes e penteados elaborados, com uma pequena torre nas mãos (Figura 151) ou junto aos pés (Figuras 152, 153 e 154).

38. Nos culto afro-brasileiros Santa Bárbara é associada ao orixá feminino Iansã, dona dos raios, ventanias e tempestades.

Figura 155 – *Santa Catarina de Alexandria*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP. Foto: P. Tirapeli.

Figura 156 – *Santa Catarina de Alexandria*. terracota policromada. Século XVII. Capela de São João Batista, Aldeia de Carapicuíba, SP – Foto: M. Rosada.

Outros atributos podem surgir nessas representações, como a âmbula e a espada de seu martírio (Figura 152) e, mais raramente um ostensório, como se observa no exemplar do museu de Mogi das Cruzes (Figura 153).

Entre as peças aqui apresentadas, merece destaque aquela pertencente à Basílica de Nossa Senhora do Carmo, na capital, que exibe uma elaborada vestimenta, que remete aos trajes de corte. A escultura exibe uma rica policromia, com douramento integral, esgrafiados, pinturas com motivos florais e relevos, evocando os bordados nas barras dos tecidos (Figura 154).

Santa Catarina de Alexandria

Na igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Embu, encontra-se no retábulo do cruzeiro, lado da Epístola, uma imagem de Santa Catarina de Alexandria, a jovem grega, filósofa, de origem nobre, que teria sido responsável pela conversão de muitos ao cristianismo, entre eles cinquenta doutores a quem desafiou em um "torneio filosófico". Este ocorrido teria contribuído para a sua prisão onde, segundo a lenda foi submetida ao martírio com rodas cheias de lâminas afiadas. No entanto os instrumentos se romperam por um raio que inclusive cegou os seus carrascos. Por fim, foi decapitada e do corte, em lugar de sangue, jorrou leite (RÉAU, 2000, v. 3, p. 274).











Figura 157 – *Santa Luzia*. barro cozido e policromado. primeira metade do século XVII. Proced. Ordem Terceira do Carmo, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Fonte: MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos.* p. 123.

Figura 158 – *Santa Luzia*. Santuário de Bom Jesus dos Perdões, Bom Jesus dos Perdões, SP.– Foto: M. Rosada.

Figura 159 – *Santa Luzia*. Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP – Foto: M. Rosada.

Na imagem de Santa Catarina, em questão, observamos a jovem em pé, segurando com a mão esquerda a roda, que chega até o chão. A mão direita repousa suavemente sobre o panejamento do manto que cobre parte de suas vestes, formando um drapeado em diagonal, movimento que se repete na outra extremidade da peça, criando um movimento esvoaçante do tecido, por trás do braço esquerdo da imagem (Figura 155).

A mesma devoção à Santa Catarina de Alexandria pode ser verificada em Carapicuíba, onde se estabeleceu um antigo aldeamento jesuítico. Para Rafael Schunk (2012), pelos traços fisionômicos aplicados à imagem, que em muito se assemelham a outras obras atribuídas ao Mestre de Angra, é possível tratar-se de obra do mesmo artista (Figura 156).

Santa Luzia de Siracusa

Virgem mártir do final do século III, Luzia foi decapitada após diferentes formas de martírio, às quais resistiu, inclusive tendo-lhe os algozes arrancado suas mamas e os olhos, os quais recuperou com ainda maior beleza do que antes (SCHENONE, 1992, v. 2, p. 551).

Santa Luzia é frequentemente representada como uma jovem, com cabelos longos, com coroa ou um grande resplendor (Figuras 157 e 158), elegantemente trajada, portando nas mãos uma palma símbolo dos mártires (Figuras 158, 159 e 160), e um pequeno recipiente, onde expõe um par de olhos.



São Sebastião



Figura 160 – *Santa Luzia*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Bananal, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 161 – *São Sebastião*. madeira policromada. Século XVIII. Igreja Matriz de São Sebastião, São Sebastião, SP – Foto: Leila T. Passos.

Mártir do século III, São Sebastião foi chefe da guarda pretoriana, nomeado pelo imperador Diocleciano. Por converter ao cristianismo soldados e prisioneiros, foi denunciado ao imperador e, não aceitando negociações para que deixasse sua fé, foi condenado a morrer flechado, preso a uma árvore. No entanto, mesmo muito ferido, Sebastião não sucumbiu ao martírio, sendo salvo por uma viúva, de nome Irene. Posteriormente foi mais uma vez preso e então morto em praça pública, com bolas de chumbo e pauladas.

Seu corpo, lançado à *cloaca massima* (a rede de esgotos de Roma), foi recuperado por Luciana e sepultado pelos cristãos.

Sua representação passou por mudanças ao longo dos tempos, com trajes de militar, de início imberbe, e, já na Idade Média, com barba, porém o mais frequente é como verificamos na cidade de São Sebastião, no litoral norte do estado. Na capela mor da encontra-se uma tradicional imagem ligada a essa devoção, na qual o santo é representado como um jovem imberbe, com cabelos longos que lhe caem pelo alto das costas. Usa apenas um perizônio, expondo o peito nu, ferido por uma flecha metálica, o que se repete no braço direito, na panturrilha da perna esquerda e na coxa direita. Com o rosto voltado para o alto, está amarrado pelo pulso direito a um tronco, enquanto a mão esquerda repousa sobre uma espada (Figura 161).

Uma lenda local conta que certa vez, um homem violento, que muito perturbava a vida da comunidade, especialmente nos dias da festa do padroeiro, foi encontrado morto na praia.

A partir de investigações e depoimentos tomados junto à população, concluiu-se que tal morte poderia ter sido realizada pelo próprio São Sebastião. Desse modo, decidiu-se levar a imagem a juízo e, por não ter se manifestado contra as acusações, foi julgada culpada, recebendo como veredito a prisão. A imagem do padroeiro foi então conduzida à cadeia, onde permaneceu detida por um longo período, com permissão para sair nos dias de procissão, devidamente escoltada, até que se cumprisse a pena.

Além de ser considerado o defensor contra as doenças contagiosas, epidemias e contra a violência, São Sebastião é também o protetor da agropecuária e dos presidiários, tornando-se uma importante devoção em muitas cidades brasileiras.



São João Batista

Profeta e penitente, João era filho de Isabel e Zacarias, e primo de Jesus. Já no ventre da mãe a teria inspirado quando da visita de sua prima, Maria. Ao recebe-la, Isabel teria clamado *"Magnificat!"* pois a Virgem estava grávida de Jesus. Anos mais tarde, batizou o primo nas águas do rio Jordão.

Intolerante e pregador, João foi decapitado por ordem do rei Herodes, por criticar o seu relacionamento com a esposa do irmão. Tornou-se o primeiro mártir do cristianismo.

São João é representado de várias maneiras tanto como criança quanto como adulto. Na imagem da igreja matriz de Queluz, o vemos como um homem de cabelos longos, barba curta, trajando uma espécie de túnica de tecido rústico transpassada na frente do corpo, com barrado de pele mais clara em torno do decote. Sobre ela, um longo manto vermelho com detalhes em dourado se distribui diagonalmente pelas costas um manto cobrindo o ombro esquerdo e expondo o direito, sendo preso à cintura por uma faixa; está descalço e suas pernas estão à mostra. Na mão esquerda leva uma cruz longa que chega ao chão. Todo o peso do corpo recai sobre a perna esquerda criando um movimento em diagonal. O braço direito está flexionado diante do corpo, apontando com a mão um cordeiro branco que o acompanha do lado esquerdo (Figura 162).

Também de São João Batista é a imagem pertencente à igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Iguape, imagem do século XIX, onde se observa formas mais simplificadas, com panejamentos angulosos. Nesta representação o santo leva no braço esquerdo um livro e, sobre ele, um cordeiro. Aqui, diferentemente da imagem de Queluz, o santo leva um mastro com uma bandeira (Figura 163).

Diversas são as igrejas dedicadas a esta devoção, como é o caso da igreja Matriz de Atibaia, no interior paulista, onde encontra-se uma refinada imagem de São João Batista em madeira policromada, doada ao templo em 1908 por João Pires de Camargo (Figura 164).



Figura 162 – São João Batista. madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Queluz, SP – Foto: P. Tirapeli.

Figura 163 – *São João Batista*. madeira policromada, 87cm, século XIX. Igreja de Nossa do Rosário, Iguape, SP. TIRAPELI, P. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*, p. 142.



Figura 164 – Retábulo-mor com a imagem do orago, São João Batista, imagem do século XX. Igreja Matriz de São João Batista, Atibaia, SP – Foto: M. Rosada.

São Pedro

Originalmente chamado Simão, Pedro foi o primeiro discípulo de Jesus, tendo acompanhado toda a Sua vida pública e o primeiro dos apóstolos a quem apareceu após a morte. Seu nome significa pedra e, simbolicamente se tornaria a pedra angular da Igreja. Foi preso em Roma e crucificado de cabeça para baixo no ano 64.

Na Idade Média São Pedro começa a ser vestido com trajes episcopais, em lugar das tradicionais vestes aplicadas aos demais apóstolos (Figuras 165 a 167).

A imagem de São Pedro que integra o acervo do Museu de Arte Sacra, na capital, pertenceu originalmente à igreja de São Pedro dos Clérigos, também conhecida como São Pedro da Pedra, demolida no início do século XX. De origem portuguesa, a peça em madeira policromada e com douração integral com esgrafiados e puncionados em toda extensão de suas roupas, apresenta olhos de vidro. Nesta obra, São Pedro está sentado em um trono, em trajes pontificiais, tendo na cabeça a tiara papal, os calcados vermelhos e na mão esquerda o cajado encimado pela cruz tríplice.







Figuras 165, 166 e 167 – *São Pedro Papa*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced.: Igreja de São Pedro dos Clérigos (São Pedro da Pedra), São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Fotos: M. Bonazzi (2011).





Figura 168 – *São João Evangelista*. madeira policromada. final do século XVIII. Proced. Itu, SP – alt. 760mm – Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP. Fonte: GODINHO, Padre Antonio de Oliveira (ed.). *O Museu de Arte Sacra de São Paulo*. p. 65.

Figura 169 – *São João Evangelista*. madeira policromada. século XVIII. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

São João Evangelista

Primo, discípulo e apóstolo de Jesus, São João Evangelista era filho de Maria Salomé e Zebedeu e irmão de Tiago, o Maior, que também se tornou apóstolo. Foi também discípulo de João Batista. Embora de temperamento violento, denominado por Jesus o "discípulo amado" foi conhecido posteriormente como o "apóstolo do amor".

Testemunhou diversos atos da vida pública de Jesus, esteve aos pés da cruz quando de sua morte e assistiu a "dormição da Virgem".

Foi preso, flagelado e escaldado, porém resistindo ao martírio, foi por ordem do imperador Domiciano, exilado na ilha de Patmos, onde teve as visões do Apocalipse. Após a morte do imperador, retornou a Éfeso, onde escreveu as Epístolas e um dos Evangelhos.

João Evangelista é em geral representado com um jovem olhando para o alto, levando nas mãos a pena e um livro. Por vezes pode ter ao lado uma águia, "o animal que voa mais alto e enxerga mais longe" (MEGALE, 2005, p 136).

Em São Paulo as imagens de São João Evangelista estão, em geral, ligadas ao grupo do Calvário, como podemos ver na igreja matriz de Itu e na ima-

gem proveniente da mesma cidade e que integra o acervo do Museu de Arte Sacra na capital. Nos dois casos João é representado como jovem imberbe, de cabelos longos, trajando túnica e manto (Figuras 168 e 169).

São Paulo

Também de origem portuguesa é a imagem de São Paulo que pertenceu à antiga Sé da capital e que atualmente se encontra no Museu de Arte Sacra.

Paulo de Tarso é indevidamente qualificado como apóstolo, visto que não conheceu Cristo e nem integrou o Colégio Apostólico. No entanto, Saulo (seu nome original) teria recebido "o chamado" na rota de Damasco para onde se dirigia para matar cristãos, quando ficou cego por três dias, período em que também não comeu e nem bebeu. Curou-se com a imposição das mãos de Ananias, convertendo-se imediatamente, sendo batizado com o nome de Paulo. Teve grande destaque na difusão do Cristianismo no Chipre, Grécia, Malta, Espanha, Oriente Médio e, retornando a Roma, foi preso, martirizado junto com Pedro e degolado.

Na imagem do padroeiro dos paulistanos o santo é representado como um homem maduro de cabelos curtos e barba longa, que se movimenta em direção ao ombro direito. Está em pé, vestindo o tradicional traje dos apóstolos (túnica e manto), calçando uma sandália (Figura 170).



Figura 170 – *São Paulo*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced.: Portugal. Antiga Sé de São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).

Nesta peça vemos o peso do corpo deslocado para a perna direita. A perna esquerda dá um passo à frente, criando uma dinâmica que se complementa pelo posicionamento dos braços, o que se intensifica pelo volumoso panejamento do manto que se desenvolve em pregas diagonais a partir da cintura. Na mão esquerda o santo leva um pergaminho no qual se lê a inscrição *Domine, quid me vis facere?* (Senhor, o que queres que eu faça?) e, na direita, uma espada, que pode indicar tanto o instrumento de seu martírio quanto o "estilo cortante de suas epístolas" (LORÊDO, 2002, p. 33).

A imagem tem uma rica policromia com douramento integral e esgrafiados e aplicação de relevos nos barrados dos tecidos.

Uma outra imagem dessa invocação pertencente ao mesmo acervo é comentada neste trabalho no item referente aos santos ligados à Companhia de Jesus.



Figura 171 – *São Matias*. madeira policromada e dourada. século XVIII Proced.: Capela da Fazenda São Matias (ou da Feiticeira), Ilhabela, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Fonte: COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. p. 86.

São Matias

Embora considerado apóstolo, São Matias não estava entre aqueles que foram chamados por Cristo, tendo sido designado por sorteio pelo Colégio Apostólico para substituir Judas Iscariotes.

Foi martirizado e assassinado por um golpe de machado, motivo pelo qual é representado segurando essa ferramenta, como se pode observar na imagem que pertenceu à antiga capela da fazenda São Matias (ou da Feiticeira), em Ilhabela, onde se localizava um importante engenho de cana de açúcar na região.

Nessa imagem vemos o santo com o traje típico dos apóstolos (túnica e pálio) e sandálias (Figura 171).

São Miguel

Príncipe da milícia celeste e defensor da Igreja é aquele que combate os anjos rebeldes, Satanás e também é o *psicopompo* o que conduz os mortos e pesará as almas no dia do Juízo Final. Por esta função, acredita-se que o culto a São Miguel tenha substituído aquele realizado a antigas divindades pagãs como Mercúrio (o Hermes psicopompo). No Apocalipse é Miguel quem salva a mulher que acaba de dar à luz uma criança.

O culto a São Miguel no Ocidente tem início por volta do século V, sendo para ele erguidas capelas em diversas localidades da Europa.

A partir da Contrarreforma São Miguel passa a ser visto como um verdadeiro chefe da milícia celeste contra o mal. Entre os jesuítas, este santo passa a representar o triunfo da Igreja católica contra os protestantes.

Assim como São Jorge, é patrono dos cavaleiros e das balanças. É frequentemente representado como soldado, com armadura, empunhando uma espada com a qual mata um dragão, serpente ou alguma figura que remeta ao mal, uma balança, ou ambas.

Segundo Louis Réau (2007, v. 1, p. 70), São Miguel é o protetor dos esgrimistas, dos mestres de armas e também dos douradores, pois sua armadura é frequentemente dourada. A balança o identifica a todos os profissionais que utilizam este instrumento em suas atividades.

Sua devoção no Brasil remete aos primeiros tempos da colônia. Em São Paulo, este santo deu nome a uma de suas mais antigas capelas, no bairro de São Miguel Paulista, local onde se estabeleceram os jesuítas no século XVI.

Essa capela que após as últimas obras de restauro formou um pequeno museu, guarda em seu acervo alguns importantes exemplares da arte sacra em São Paulo, entre eles uma imagem de São Miguel em cerâmica policromada e tecido policromado e gessado (Figura 172). Essa imagem foi gravemente quebrada na década de 1950. Acredita-se que na passagem





Figura 172 – *São Miguel Arcanjo*. cerâmica policromada e tecido gessado e policromado. século XVI/XVII. Museu da Capela de São Miguel Arcanjo, São Miguel Paulista, São Paulo – Fotos: M. Bonazzi.

Figura 173 – *São Miguel Arcanjo*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Santo Antônio, Guaratinguetá, SP – Foto: M. Rosada.

do século XIX para o XX, em atendimento a novos padrões tenham realizado uma "atualização estética" na obra, por meio da aplicação de tecido gessado e policromia realizados com materiais industrializados, como tinta a óleo, conferindo à peça um novo desenho especialmente de suas vestes (MORAES, 2010, p. 110-111).

Em outras imagens encontráveis em igrejas do interior do estado, como na Catedral de Guaratinguetá (Figura 173) e na Matriz de Itu (Figura 174) podemos observar a figura de São Miguel com traje militar, tendo





Figura 174 – *São Miguel Arcanjo*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figura 175 – *São Miguel Arcanjo*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

como base as vestes romanas, com saiote, armadura, sandálias abotinadas e capacete com penacho emplumado, o que também se observa na imagem da igreja da Ordem Terceira Franciscana (Figura 175), na capital. A mesma solução iconográfica é observável na imagem que pertenceu à antiga Sé de São Paulo, hoje no Museu de Arte Sacra (Figura 176). Nas duas esculturas do interior paulista vemos a presença da balança em uma das mãos e uma cruz longa, composição que provavelmente se repetiria originalmente na imagem proveniente da Sé da capital, embora a cruz já



Figura 176 – *São Miguel.* madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced. Antiga Sé, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Fonte: COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. p. 112.

não acompanhe mais a obra. É provável que a imagem da fraternidade franciscana também possuísse o mesmo atributo, porém, por encontrar-se sem a mão, não é possível confirmar essa hipótese. Um outro dado é que esta imagem, diferentemente das demais não possui asas, visto que como arcanjo, Miguel frequentemente exibe longas e fartas asas, e nas esculturas costumam receber policromia e douramento. Um elemento constante nas imagens apresentadas é que o santo se encontra pisando sobre um conjunto de nuvens.

São Jorge

Patrono dos cavaleiros, São Jorge, nascido na Capadócia no século IV, ocupou importantes postos no exército do imperador romano, mas renunciou a carreira militar, por discordar da perseguição aos cristãos. Sua atitude o conduziu à prisão, onde resistiu a todas as torturas a que foi submetido, sendo por fim degolado, por ordem de Dioclesiano (MEGALE, 2003, p. 142).

Embora tenha se tornado bastante popular, inclusive como padroeiro da Inglaterra, trata-se de um santo lendário, cuja existência é questionada desde o século V (DUCHET-SUCHAUX, PASTOREAU, 2009, p. 262).

Uma das mais tradicionais lendas de São Jorge é contada pela *Legenda Áurea*, segundo a qual o santo teria chegado à cidade de Silca, na Libia, que para aplacar a fúria de um dragão que vivia no lago, lhes ofertavam ovelhas diariamente. Mas em um determinado momento pela falta de ovelhas, passaram a lhe entregar as próprias pessoas da cidade. Um certo dia, tendo sido dizimada quase toda a população, chegou a hora de entregar a filha do rei à fera. Sob protesto do pai, a jovem aceitou a sina, mas eis que chega São Jorge, ao tomar conhecimento do que se passava, foi ao encontro do dragão e, ferindo-o o subjugou.

Ao assistir a vitória de São Jorge sobre o dragão, o rei e toda a cidade se converteram, o que gerou o batismo de vinte e três mil homens naquela ocasião, sem contar mulheres e crianças (VORÁGINE, p. 249-250).

Como ocorreu em outras regiões da Europa, em Portugal, a devoção a São Jorge se tornou bastante popular, especialmente depois que D. João I (fundador da dinastia de Aviz), na batalha de Aljubarrota substituiu o grito "São Tiago!" por "São Jorge!". Foi também esse rei que ordenou que a imagem de São Jorge estivesse presente nas procissões de *Corpus Christi*, montada em um cavalo, tradição essa que foi trazida para o Brasil, onde este santo se tornou muito popular[39].

Para Riolando Azzi (2004, p. 128), no contexto colonial a devoção ao santo militar poderia reforçar um sentimento de defesa do território. São Jorge, aquele que além de combater o dragão teria sido o responsável pela conversão de milhares de pessoas ao cristianismo, estaria assim entre as mais importantes devoções para ratificar uma "teologia da guerra", por meio da qual os conflitos seriam justificáveis, desde que para defender a fé católica, a Igreja e Deus e "sendo a Cristandade colonial a realização de um desígnio especifico de Deus [...] defender o território luso contra os ataques de seus inimigos tornava-se uma verdadeira luta em prol da própria institui-

39. Nos cultos afro-brasileiros do sudeste São Jorge é identificado como o orixá Ogum, guerreiro, senhor do ferro e das armas.



Figura 177 – *São Jorge*. madeira policromada e armadura. século XVIII. Proced. Antiga Sé de São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).

ção católica" e isso poderia se estender a estrangeiros, índios, ou quaisquer outros que se opusessem às medidas adotadas por Portugal.

Em *História e tradições da cidade de São Paulo* Ernani da Silva Bruno descreve a participação de São Jorge nas procissões de *Corpus Christi* realizada na capital paulista:

> Também curiosa era a cavalgata de São Jorge, que continuava sendo feita – 1872 foi o último ano em que saiu às ruas – por ocasião da procissão de Cor-

> pus Christi. Atrás de um grupo de cavaleiros, com chapéus de pena e fitas de cores, e do Anjo da Guarda, também a cavalo, iam os soldados firmando na sela o Santo Cavaleiro, acompanhado pela Guarda Nacional, o Corpo Permanente e todas as outras forças armadas da cidade. O pajem do santo era chamado Casaca de Ferro por causa da sua couraça de fôlha-de-flandres pintada. O cavalo branco montado por São Jorge – que era oferecido por alguma das pessoas de recursos da terra – aparecia de crinas trançadas, cheio de fitas e com os cascos revestidos de enfeites de fôlhas. (BRUNO, p. 771-772).

Segundo Antônio Egídio Martins (1973, p. 27), essa imagem pertenceu ao antigo quartel. Em maio de 1853, o tenente-coronel Pacífico Antônio Xavier de Barros, representou o governo da província, solicitando a transladação da imagem para um local mais adequado, propondo como destino a Sé ou a igreja do Colégio. Por decisão D. Antônio Joaquim de Melo, bispo da diocese de São Paulo a imagem foi transladada para a igreja do Colégio dos Jesuítas e ali permaneceu até o desabamento do templo, em 1896, sendo então levada para a igreja de São Gonçalo.

O Museu de Arte Sacra de São Paulo conserva em seu acervo uma imagem de São Jorge, em tamanho natural, articulada, em atitude de montaria, envergando armadura e lança (Figura 177).

Segundo as diferentes publicações do referido museu[40] essa imagem saía nas procissões paulistanas de *Corpus Christi* e teria pertencido à antiga Sé. Porém, acreditamos que, embora ela possa ter permanecido naquela igreja, é provável tratar-se da mesma imagem a qual Antônio Egídio Martins se referiu como tendo pertencido ao antigo quartel, à igreja do Colégio e à igreja de São Gonçalo.

São Roque

As lendas em torno da figura de São Roque são muitas. Já na *Legenda Áurea* se comenta sua origem nobre e que após a morte dos pais, teria distribuído suas posses entre os pobres, viajando à Itália como peregrino. A esta época, o país havia sido infestado por uma peste e Roque seguiu atendendo aos enfermos que encontrava pelo caminho. Quando retornou a sua terra natal, Montpellier, a França estava em guerra. São Roque foi então confundido com um espião e encarcerado, onde permaneceu sofrendo por cinco anos, vindo a falecer aos 32 anos. Segundo o mesmo livro, ao lado de seu corpo foi encontrada uma nota onde se lia a seguinte mensagem:

40. Em um catálogo não datado, mas provavelmente da década de 1970, essa imagem, identificada como obra "no. 665", "era levada a cavalo nas procissões em São Paulo, tendo tomado parte em processo, por ferimento de um popular, quando caiu do animal assustado". Cf. Museu de Arte Sacra de São Paulo. s.l., s.n., s.d., p. 126.



Figura 178 – *São Roque*. barro policromado. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi.

"*se hace saber que toda persona amenazada de epidemia que se encomendase a Roque, se librará, por su intecesión, de contraer la perniciosa enfermidad*" (VORAGINE, 2011, p. 955). Quando soube do ocorrido, seu tio, o governador de Montpellier, mandou que celebrassem nobres exéquias em sua homenagem, sepultando-o e ordenando a construção de uma igreja em seu nome.

Pelas curas de doenças atribuídas a sua intercessão, no século XV seu corpo foi levado para a Itália em peregrinação, retornando depois à França. Em 1485, seus restos mortais foram roubados e levados novamente para Veneza, onde as autoridades o colocaram em um templo que hoje tem seu nome. São Roque é frequentemente representado com trajes de viajante, com cajado, tendo ao lado um cachorro. Ergue parte das vestes expondo uma ferida em uma das pernas[41]. Embora não mencionado na *Legenda Áurea*, conta-se que certa vez, em uma das viagens, teria adoecido gravemente, permanecendo anonimamente em uma gruta. Ali foi encontrado por um cão e cuidado por seu dono até restabelecer-se.

Em São Paulo, as imagens localizadas ligadas a essa devoção são, em geral, de menores proporções, como o exemplar pertencente ao Museu das Igrejas do Carmo, em Mogi das Cruzes. (Figura 178).

41. Em algumas linhas de cultos afro-brasileiros, São Roque pode ser associado ao Orixá Omolu.

4.2.3 Imagens da Virgem Maria e da Sagrada Família

4.2.3.1 A Virgem Maria

[...]
Maria, Maria
É o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri
Quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta
Mas é preciso ter força
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria
Mistura a dor e a alegria
[...]

Maria Maria, Milton Nascimento e Fernando Brant

Entre todas as figuras bíblicas femininas Maria, é sem dúvida a que recebeu maior destaque no culto católico. Seu nome, transcrição latina do hebraico Miriam, lhe foi dado em homenagem à irmã de Moisés. São diversas as designações a ela dedicadas, podendo-se referi-la como Mãe de Deus (em grego, *Theotokos*), a Santíssima Virgem (em grego, *Panagia*), a Nossa Senhora (título ao qual são consagradas inúmeras igrejas na França: *Notre Dame*), a *Madonna* (na Itália), *Our Lady* (nos países de língua inglesa) etc. No mundo católico meninas receberam o nome de "Maria" aplicado isoladamente ou acompanhado de um complemento que, em geral se referia a uma das diversas devoções relacionadas à Virgem (das Dores, da Conceição, do Carmo etc.). À origem de seu nome foram associados etimologias fantásticas, jogos de palavras, acrósticos; à cada uma das letras do nome de Maria foram associados nomes de personagens bíblicos (Miriam, Ana, Raquel, Judite, Abigail), bem como São Boaventura associaria cada uma das divisões do rosário a um de seus títulos "*mediatrix, auxiliatrix, reparatrix, illuminatrix, advocata*"[42]. (RÉAU, 2008, v. 5, p. 59).

42. Na edição espanhola do livro de Louis Réau, são citados ainda nomes de flores associáveis ao nome de Maria: *margarita* (margarida), *acolia*, (aquilegia *aquilegia vulgaris*, conhecida também como "erva pombinha", é uma planta herbácea, florífera típica de climas temperados), *rosa*, *eglantina* (*rosa rubiginosa,* rosa mosqueta). Na mesma edição encontra-se ainda uma associação do nome de Maria ao de pedras preciosas: *margarita*, *adamas*, *rubí*, *iaspus*, *amethistus* (pérola, diamante, rubi, jaspe, ametista). (RÉAU, 2008, v. 5, p. 59).



Figura 179 – Nicolau Chanterene. *Mosteiro dos Jerônimos*. Detalhe do Portal Axial, onde se pode observar à esquerda a cena da *Anunciação*, ao centro, a *Natividade* e à direita, a *Adoração dos Magos*. Lisboa, Portugal – Foto: Manuel Botelho.

O culto mariano foi oficializado no Concílio de Éfeso (431 d.C.), quando passou-se a considerar Maria não apenas como "mãe", mas também a "esposa mística de Deus encarnado". Em princípio, havia uma certa controvérsia envolvendo o seu culto, visto que Maria não era mártir, não havia produzido milagres e de seu corpo não se guardavam relíquias, o que era fundamental para o culto aos santos. Segundo Réau (2008, v. 5, p. 62-68) a questão do martírio foi solucionada estabelecendo-se um paralelo entre a Paixão de Cristo e a compaixão da Virgem. A falta de relíquias corporais era justificável, já que o próprio corpo de Maria teria sido levado aos céus; desse modo passaram a ser aceitas as relíquias indiretas ou extrínsecas, ou seja, objetos que porventura tivessem estado em contato com o corpo da Virgem. Em último caso, seriam aceitas até mesmo reproduções das medidas (altura, circunferência da cintura) de Maria como relíquias (o mesmo se aplicava a Cristo), que eram aplicadas nas construções etc.

Na Idade Média, sobretudo pela ação das ordens monásticas difundiu-se o culto à Virgem, sendo os cistercienses os primeiros a terem sua abadia consagrada à Maria por São Bernardo.

As imagens da Virgem se multiplicaram por todas as igrejas, fosse nas entradas dos templos (Figura 179), nos retábulos, nas esquinas das casas (em pequenos oratórios), como reflexo da devoção mariana à qual se seguiram o culto a Santana e São Joaquim, seus pais, e São José, seu esposo.

Durante o período da Reforma, o culto à Virgem foi alvo de violentos ataques por protestantes como Erasmo, Lutero e Calvino que chegavam a considerá-lo sem fundamento, já que muitos de seus méritos destacados pela Igreja Católica, não eram mencionados nos Evangelhos. Segundo Réau (2008, v.5, p. 74) essa atitude gerou uma reação na Igreja Católica que buscou uma maior moderação do culto mariano que, em alguns casos, chegava a deixar Cristo em um segundo plano.

A partir do século XIX, assistiu-se a novo impulso ao culto mariano com a instituição da congregação dos maristas. Também integraram esse movimento a devoção às virgens da aparição como Nossa Senhora de La Salette (França, 1846), Nossa Senhora de Lourdes (França, 1854) e Nossa Senhora de Fátima (Portugal, 1917), o culto à Imaculada Conceição (instituído pelo Papa Pio IX em 1854, pela Bula *Ineffabilis Deus*) e, em 1950, a proclamação do dogma da Assunção da Virgem, pelo Papa Pio XII, na Bula *Munificentissimus Deus*.

Na Península Ibérica o culto mariano tem raízes na cultura pré-cristã, quando estaria associado à Mãe-Terra. A relação dos portugueses com a devoção à Maria se estreitou gradativamente ao longo da Idade Média e, no século XIII, sobretudo por influência dos franciscanos, o culto à Virgem ganhou força, quando passou a ser tratada pelo carinhoso vocativo de "Nossa Senhora", título a ela conferido no século V, na Síria e popularizado no Ocidente durante a Idade Média, especialmente por São Bernardo, da ordem de Cister (AZZI, 2004, p. 215; RÉAU, 2008, v. 5, p. 59)[43].

Segundo Louis Réau (2008, v. 5, p. 76-77), é praticamente impossível saber com precisão quais os traços do rosto da Virgem Maria. Acredita-se que as primeiras representações tenham sido retratos pintados, atribuídos ao evangelista São Lucas, no entanto tais imagens são citadas pela primeira vez apenas no século VI, e considerava-se que o exemplar mais antigo que teria chegado aos nossos dias seria uma pintura sobre madeira, guardada na Igreja de Santa Maria in Aracoeli, em Roma. Na verdade, trata-se de uma pintura do século XI, alterada por acréscimos no século XII e com um fundo dourado, do século XIV (LAVAGNINO, 1938, apud RÉAU, 2008, v. 5, p. 76)[44]. No entanto os artistas sempre tiveram como consenso a beleza corporal de Maria, o que a transformou em um sinônimo de beleza ideal.

Para Germain Bazin (1971), a figura da Virgem constitui um espaço de maior liberdade para o artista, diferentemente de outros santos que, por serem personagens históricos, envolvem uma maior rigidez e fidelidade

43. A mulher, de uma maneira geral era muito desprezada no início da Igreja. Diferentes religiosos emitiram pareceres misóginos, bastante depreciativos a respeito das mulheres, considerando-as como fonte de impurezas, seres com limitações intelectuais etc. Para Réau (2008, v. 5, p. 64) foram as tradições da cavalaria medieval que abriram caminho para o culto à Maria no Ocidente, sob a forma de uma respeitosa devoção servil, já que os cavaleiros serviam às damas como vassalos ao seu senhor.
44. Emilio Lavagnino, *La restauration de la Vierge de l'Aracoeli.* Mouseion, 1938.

em relação ao tipo de representação a ser realizada. Embora cada uma das invocações (Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Conceição etc) implique em atributos específicos, a figura de Nossa Senhora está em sua grande maioria, associada à uma aparição, abrindo um precedente para que o artista aí deposite parte de sua criatividade representativa.

Ao analisar a identificação estabelecida pelo povo português com a Virgem Maria, Riolando Azzi cita o sermão do brasileiro Bartolomeu Lourenço de Gusmão[45], de 20 de abril de 1712:

> Enfim, é o Reino de Portugal filho adotivo da Senhora; quereis saber desde quando? Desde que é Reino. Acabava Cristo de aparecer na Cruz ao nosso primeiro Rei D. Afonso Henriques no Campo de Ourique, e de fundar nele, e em seus sucessores, o Reino de Portugal, com as regalias de Imperio seu, e de seu amado: *Volo en te et in seminie tuo Imperium mihi stabilire, et erit mihi Regnum pietate dilectum.* [...] O tributo que aquele Rei impôs ao Reino, foi de cinquenta escudos de ouro, mas não para Cristo, senão para a Senhora, que ainda hoje se pagam a sua amada Casa de Santa Maria de Claraval.[...]
> Assim ficou vinculado ao Reino de Portugal desde o seu primeiro nascimento o glorioso morgado de filho da Senhora, e filho tão parecido ao nosso do Evangelho, que não julgarei que João e Portugal foram dois filhos diferentes, senão o mesmo filho adotado em diversos tempos. (GUSMÃO, 1934, apud AZZI, 2004, p. 216)[46].

Observa-se que no texto, Bartolomeu de Gusmão faz uma clara referência à ligação estabelecida entre a monarquia portuguesa e Maria, por meio da qual esta passa a ser considerada como a "Mãe adotiva de Portugal".

Louis Réau (2005, v. 5, p. 77) considera que já na arte bizantina foram adotadas muitas formas de representar a figura da Mãe de Deus (*Panagia* ou *Theotokos*) que podem ser agrupados em três categorias: as Virgens em Majestade, as Virgens de Ternura e as de Intercessão. Para o mesmo autor (op. cit. p. 81), no mundo ocidental, as representações de Nossa Senhora podem ser divididas em quatro grupos:

- A Virgem antes do nascimento do Menino: Imaculada Conceição e Maternidade Virginal.
- A Virgem com o Menino: tipos de Majestade e de Ternura.

45. Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724), foi um padre jesuita, nascido em Santos, no litoral paulista. Foi cinteista e inventor, destacando-se entre suas criações um protótipo dirigido ao transporte aéreo (o aeróstato, um tipo de balão, conhecido como "Passarola"), ficou conhecido como "o padre voador".
46. *Obras diversas de Bartolomeu Lourenço de Gusmão.* São Paulo: Melhoramentos, 1934. p. 91-92.

- A Virgem Dolorosa: Virgem da Piedade e das Dores.
- A Virgem Protetora: Virgem da Misericórdia, do Rosário[47].

A devoção dos portugueses à Nossa Senhora foi transferida às colônias, marcando o cotidiano da vida no Brasil, as diferentes épocas do ano, bem como horas do dia. Desse modo, as imagens das Virgens, em suas diferentes invocações, estão entre as mais frequentes representações sagradas encontráveis nas igrejas brasileiras.

Em um estudo a respeito das invocações da Virgem Maria no Brasil, Nilza Botelho Megale (1998, p. 19-21) classifica as imagens de Maria de acordo com as fases de sua vida:

- Infância da Virgem: natividade, apresentação, Nossa Senhora Menina – sozinha, somente com a mãe Santana ou ainda com seu pai, São Joaquim.
- Imaculada Concepção: a Virgem jovem, com as mãos unidas, os cabelos (podendo estar cobertos por um véu) – Nossa Senhora da Conceição, da Lapa, Aparecida, de Lourdes, de Fátima, do Líbano.
- A Encarnação de Jesus – todo o período que envolve a anunciação e o nascimento de Jesus: a Anunciação, Encarnação, Nossa Senhora da Boa Hora (Bom Parto), do Bom Despacho, do Amor Divino, da Expectação.
- A Virgem Mãe – Maria aparece em pé ou sentada com o Menino no colo ou ao seu lado: Nossa Senhora do Desterro (com São José), o presépio (com os Reis Magos e Pastores), Nossa Senhora do Rosário (com ou sem São Domingos e Santa Catarina), Nossa Senhora do Carmo (com ou sem São Simão Stock), Nossa Senhora dos Desamparados e Nossa Senhora Salete (com crianças), Nossa Senhora das Mercês (protegendo os prisioneiros), Nossa Senhora da Misericórdia (protegendo diferentes tipos de pessoas), a Rainha dos Apóstolos (acompanhada pelos 12 apóstolos)
- As Virgens da Paixão – as que tratam do sofrimento e morte de Jesus: Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Soledade, das Lágrimas, das Dores, das Angústias, da Piedade. Nilza Megale considera como parte desse grupo Nossa Senhora Salete, pois "aparece chorando por causa dos pecados dos homens".
- As Virgens da Glória – Maria é levada aos céus, onde é coroada: Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora da Assunção, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora dos Anjos, Nossa Senhora das Graças.

47. Traduzido pela autora da edição espanhola do texto de Louis Réau. *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la* Bíblia - *Nuevo Testamento* (2008, v.5, p. 81).





Figuras 180 e 181 – *Nossa Senhora de Guadalupe* (Basílica de Nossa Senhora de Guadalupe, Cidade do México) e *Nossa Senhora Aparecida* (observar o detalhe do anjo com asas sob os pés da Virgem).

Maria aporta no mundo colonial ibero-americano como protetora e conquistadora. As primeiras devoções marianas no Brasil foram aquelas ligadas à situações milagrosas, relacionadas à gratidão dos portugueses pela vitória contra os perigos da travessia do Atlântico quando da chegada dos primeiros viajantes à colônia, momentos em que a Virgem assumiu a posição de protetora, como Nossa Senhora da Esperança, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora dos Mares, Nossa Senhora da Boa Viagem; seguem-se a essas aquelas que acompanham o plano de colonização, correspondendo à proteção da nova terra contra os inimigos e as guerras, a Virgem assume nessas ocasiões a posição da guerreira.

O período de dominação espanhola (1580-1640) trouxe para o Brasil diversos títulos marianos como Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora de Montserrat, Nossa Senhora da Penha de França e outras provenientes da hispano-América, como Nossa Senhora de Copacabana e Nossa Senhora de Guadalupe (Figuras 180 e 181).

Para Eduardo Hoornaert (2008, p. 350), uma herança desse período seria a devoção a Nossa Senhora de Guadalupe e sua possível relação com a imagem de Nossa Senhora Aparecida. Tendo como ponto de partida os estudos de João Correa Machado, sugere que a imagem de Nossa Senhora Aparecida, a virgem com as mãos postas, tendo na base um único anjo e uma lua, seria uma interpretação tridimensional, em barro, da imagem de Nossa Senhora de Guadalupe. Segundo o autor, a Virgem de Guadalupe era uma devoção bastante praticada no Brasil no período de união entre as coroas. comenta que a expulsão dos franceses do Maranhão, em 1614, foi realizada sob a "proteção" de Nossa Senhora de Guadalupe. Após a separação entre as coroas, com o intuito de reduzir os traços espanhóis presentes na vida da colônia, substituiu-se o nome da santa pelo de Conceição (MACHADO, 1976, p. 118 e 121 apud HOORNAERT, 2008, p. 350)[48].

O período da restauração da coroa portuguesa favoreceu a difusão de devoções como Nossa Senhora do Livramento. A devoção à Nossa Senhora da Conceição remete mais especificamente "à consagração de Portugal e suas colônias a Maria como "promessa" que cumpriu D. João IV no dia 25 de março de 1646, em gratidão pela restauração portuguesa apos o domínio espanhol (1580-1640) (HOORNAERT, 2008, p. 249). Nossa Senhora da Conceição ganha maior espaço entre as devoções a partir do século XVIII, surgindo como uma representação do período áureo da economia do Brasil Colonial, o da exploração das minas de ouro e pedras preciosas.

Nilza B. Megale (1998, p. 20-21) observa que no Brasil determinadas devoções à Virgem Maria, tradicionais em Portugal, foram predominantemente localizadas nas primeiras regiões colonizadas e nas cidades mais

48. João Correa Machado, *Aparecida na história e na literatura.* Campinas, 1976.

antigas do sudeste. Por outro lado, invocações de Nossa Senhora como padroeira de marinheiros e pescadores (Nossa Senhora da Guia, da Boa Viagem e dos Navegantes) estão concentradas nas regiões litorâneas, enquanto que aquelas ligadas aos lavradores e criadores de gado são predominantes no interior (Nossa Senhora das Brotas); quanto às regiões de atividade mineradora, predominaram as devoções à Nossa Senhora da Assunção, Nossa Senhora do Carmo, do Bonsucesso, da Piedade, do Rosário.

As ordens religiosas e confrarias tiveram em toda a América de colonização ibérica um papel fundamental na difusão das múltiplas devoções marianas, às quais por meio de imagens pintadas ou esculpidas, operavam também como um elemento agregador, sendo associadas aos diferentes grupos do mundo colonial: europeus, negros, indígenas, mestiços.

> *Así como la Virgen del Carmen es un sinónimo de espiritualidade carmelitana, la Inmaculada y Nuestra Señora de los* Ángeles *lo son para los frailes menores y la de la Merced para los mercedários. Los dominicos propagaron la devoción a la del Rosario y la de Atocha; los agustinos a la Virgen de la Consolación, del Buen Consejo (Colombia) y del Buen Despacho (Brasil). Los trinitários a la del Remedio, los capuchinos a la Divina Pastora, los servitas a la Dolorosa y los* mínimos a *Nuestra Señora de la Victoria. Los jesuitas divulgaron la veneración a las Señoras de Loreto y de la Luz y, tardíamente, al Sagrado Corazón y también los* títulos de *Ayuda y del Buen Consejo en la cultura lusobrasileña. Los jerônimos, por su parte, veneraron a la Patrona de Extremadura, la Virgen de Guadalupe.* (JÁUREGUI, 2008, p. 273-274).

No universo colonial luso-brasileiro a presença Virgem Maria era uma constante, como exemplo da mulher perfeita, desde o seu nascimento, sua conduta em vida até sua assunção aos céus, acompanhava a vida dos colonos, da gestação à morte, Nossa Senhora era a protetora: Nossa Senhora da Expectação do Parto (Nossa Senhora do Ó), Nossa Senhora do Bom Parto, Nossa Senhora do Leite, Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora da Glória. Muitas mulheres eram batizadas com o nome de Maria, e muitos a tinham ainda como madrinha de batismo.

Do ponto de vista imagético, Maria, representada sempre como a senhora branca, bela e bem trajada, mãe e senhora, passa a refletir a imagem da esposa do patriarca, o senhor do engenho que tem seu paralelo devocional na imagem de São José trajado com botas (São José de Botas), o fiel esposo.

Juntamente com a Virgem e José surge também a imagem de Santana Mestra, a mãe que ensina o catecismo à filha. Simbolicamente, Santana se converte em uma representação da casa-grande colaborando de um modo maternal e didático para o processo de cristianização dos escravos.

O destaque de Maria entre as devoções coloniais luso-brasileiras está bastante relacionado ao fato de ser o modelo de perfeição feminina. Maria, nas poucas vezes em que se manifesta nos textos bíblicos, se apresenta predominantemente como a serva fiel a Deus, dedicada, obediente, pura e cheia de virtudes[49]. Acrescente-se ainda que, no âmbito popular, a mulher foi predominantemente a transmissora da religiosidade, tanto no universo dos cultos de raiz afro-indígena, quanto no próprio catolicismo não oficial (HOORNAERT, 2008, p. 372).

Simbolicamente a imagem de Maria contrasta com a de Eva, aquela que teria levado Adão ao pecado e, como consequência, toda a humanidade à posição de "filhos degredados", destinados a viver em um "vale de lágrimas", conforme encontramos na oração *Salve Rainha*, na qual se exalta a figura de Maria, apresentando-a como uma nova Eva, porém "cheia de graça", misericordiosa e protetora[50].

Enquanto Eva é a mulher infiel, que se deixa "seduzir pelo demônio", Maria é a virgem gloriosa, aquela que ouve o Anjo, humildemente acata a vontade de Deus e a partir daí conduz a humanidade novamente à salvação.

Segundo Riolando Azzi (2004, p. 243) padronizam-se assim dois tipos básicos de mulher no mundo colonial: a virtuosa, em geral lusa, branca, dedicada ao lar e à família e que vê no sexo apenas a função de procriar; em contraposição está a mulher pecadora, em geral mestiça, que não segue os padrões éticos e morais da sociedade colonial, que se dispunha ao desregramento sexual.

Maria é o símbolo da virgindade, enquanto Eva representa a "mulher com sexualidade exuberante" e, portanto, naquele contexto, mulher de vida não pautada por ensinamentos religiosos e seus preceitos morais.

Para o estudo das imagens de Nossa Senhora no Brasil, vem sendo de grande importância o inventário de Frei Agostinho de Santa Maria (*Santuário Mariano*), no qual podem ser encontradas mais de quarenta imagens locadas em território paulista, citadas entre os livros II e III do Tomo X[51].

49. Louis Réau (2008, v. 5, p. 60), analisando a figura de Maria comenta que segundo São Bernardo, nos textos bíblicos a Virgem só se manifesta quatro vezes: para responder à mensagem do Anjo Gabriel na cena da Anunciação, para saudar sua prima Isabel, para queixar-se ao filho por ter permanecido no templo com os doutores e para chamar a atenção de Jesus a respeito da falta de vinho nas bodas de Caná.

50. *Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, vida e doçura esperança nossa salve! A vós bradamos degredados filhos de Eva. / A vós suspiramos gemendo e chorando neste vale de lágrimas. / Eia pois advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei, e depois deste desterro, mostrai-nos Jesus, bendito fruto do vosso ventre, ó clemente, ó piedosa ó doce e sempre Virgem Maria. / Rogai por nós Santa mãe de Deus, para que sejamos dignos da promessa de Cristo. Amém. /* (Salve Rainha – Oração tradicional católica)

51. Será bastante conveniente que se realize um estudo específico a respeito dessas obras, buscando-se localizá-las e confirmando o seu atual paradeiro, como se observa na edição de 2007 do tomo X do *Santuário Mariano*, na qual publicou-se um inventário contemporâneo realizado por um grupo

Inicialmente segue a lista de imagens apontadas por Frei Agostinho de Santa Maria em cada um dos livros (II e III).

Livro II – Das imagens milagrosas de N. Senhora, e das milagrosamente apparecidas, que se veneraõ por toda a costa marítima, e mais Capitnias do Sul do Bispado, e Estado do Rio de Janeyro

I - Nossa Senhora da Conceyçaõ de Guaratiba
II - Nossa Senhora da Guia de Itàcurucà
III - Nossa Senhora da Conceyçaõ da Villa de Angra dos Reys
IV - Nossa Senhora do Monte do Carmo da Villa de Angra dos Reys
V - Nossa Senhora do Rosario de Mambucàba
VI - Nossa Senhora dos Remedios da Villa de Parathy
VII – Nossa Senhora da Conceyçaõ de Villanova de Ubatiba
VIII – Nossa Senhora do Amparo da Villa de São Sebastião
XIX – Nossa Senhora das Candeas da Ilha de São Sebastião
X – Nossa senhora do Carmo (fazend dos Padres Carmelitas – Guajacà)
XI – Nossa Senhora da Conceyçaõ do lugar, e sítio de Bojusucanga
XII – Nossa Senhora do Desterro da Villa de Santos
XIII – Nossa Senhora do Monteserrate do sito da Vigia (Beneditinos)
XIV – Nossa Senhora do Carmo da Villa de Santos
XV – Nossa Senhora da Graça de Santos (ermida junto ao convento do Carmo)
XVI – Nossa Senhora da Biritioga da Capitania de Santos
XVII – Nossa Senhora das Neves da Villa do Espirito Santo
XVIII – Nossa Senhora do Rosario da Villa de S. Vicente
XIX – Nossa Senhora da Conceyçaõ Padroeyra e titular da sua Villa (Itanhaè, ou Villa da Conceiçaõ)
XX – Nossa Senhora da Conceyçaõ a Padroeyra da primeira Paroquia da sua Villa e hoje venerada no Convento dos Capuchos
XXI – Nossa Senhoras das Neves da Villa de Iguàpe
XXII – Nossa Senhora do Rosario de Paranaguà
XXIII – Nossa Senhora das Merces da mesma Villa de Paranaguà
XXIV – Nossa Senhora da Graça da Villa de São Francisco do Sul

Livro III – Das imagẽs milagrosas que se veneraõ na Cidade de São Paulo, e seu destrito

I – Da imagem de Nossa Senhora do Carmo
II – Nossa senhora de Montesserrate de Religiosos de São Bento

de pesquisadores cariocas em relação ao mesmo conjunto das virgens citadas por Frei Agostinho em 1723 e hoje remanescente nas terras do Rio de Janeiro.

III – Nossa Senhora da Luz – distrito da cidade de São Paulo
IV – Nossa Senhora da Penha nos limites de São Paulo
V – Nossa Senhora do Ó – distrito de São Paulo
VI – Nossa Senhora dos Pinheiros no distrito de São Paulo
VII - Imagem de Nossa Senhora da Conceição de São Paulo
VIII – Nossa Senhora da Escada da Aldeia de Maveri
IX – Nossa Senhora do Montesserrate do Bairro de Cotia
X –Nossa Senhora da Ajuda do Bayro de Taquaquicetiba
XI – Nossa Senhora de Nazareth do Bayro da Tibaya
XII – Nossa Senhora do Desterro do Bayro de Juqueri
XIII – Nossa Senhora do Bonsucesso do mesmo bairro de Juqueri
XIV – Nossa Senhora do Desterro Covento dos Religiosos do Patriarca São Bento
XV – Nossa Senhora da Penha de Araçariguama
XVI – Nossa Senhora da Conceição – Ermida da fazenda do Padre Guilhelmo Pompeyo
XVII –Nossa Senhora das Candeas de Itu
XVIII – Nossa Senhora do Montesserrate no Salto
XIX – Nossa Senhora da Penha da Povoação do Salto
XX – Nossa Senhora do Montesserrate da Villa de Sorocaba
XXI – Nossa Senhora do Desterro de Sorocaba
XXII - Nossa Senhora da Ponte da Villa de Sorocaba
XXIII – Nossa Senhora do Carmo da Villa de Magi
XXIV – Nossa Senhora da Ajuda do Porto das Larangeyras
XXV – Nossa Senhora da Conceição da Povoação de Jacarey
XXVI – Nossa Senhora da Ajuda do Bayro de Cassapaba
XXVII – Nossa Senhora da Conceição do Bayro de Tremembé
XXVIII – Nossa Senhora do Bom Successo da Villa de Pindamouhaugàba
XXIX – Nossa Senhora da Piedade da Villa de Guaràtiguità, ou de Guaypacarè

Observa-se que, da lista aqui apresentada que representaria as imagens consideradas como mais importantes por ocasião dos levantamentos de Frei Agostinho de Santa Maria, do Livro II, as imagens de I a VI estão hoje em território fluminense e as de números XXII a XXIV, correspondem hoje aos territórios paranaense e catarinense.

Com relação às demais imagens apontadas por Frei Agostinho de Santa Maria em localidades ainda hoje pertencentes ao território paulista, observa-se que 18 delas estavam em terras litorâneas e 29 no interior. Entre os exemplares, há uma maior recorrência de imagens de Nossa Senhora da Conceição (Ubatuba; Boissucanga – S. Sebastião; Itanhaém; Jacareí; São Paulo; Araçariguama; Tremembé), de Nossa Senhora de Montsserrat

(Santos; São Paulo; Cotia; Salto; Sorocaba); Nossa Senhora do Desterro (Santos; Juqueri, São Paulo, Sorocaba) e Nossa Senhora do Carmo (Guaecá – São Sebastião; Santos, São Paulo, Mogi das Cruzes).

Outras invocações da Virgem são encontráveis em menor número: 3 ocorrências de Nossa Senhora da Ajuda (Itaquaquecetuba, Porto das Larangeyras, Cassapava) e Nossa Senhora da Penha (São Paulo, Araçariguama, Salto); 2 ocorrências de Nossa Senhora das Candeias (Ilhabela, Itu), Nossa Senhora das Neves (Santos, Iguape), Nossa Senhora de Bonsucesso (Juqueri e Pindamonhangaba) e outras invocações como: Nossa Senhora do Ó, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Amparo, Nossa Senhora de Nazareth, Nossa Senhora da Ponte, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora da Luz, Nossa Senhora da Escada.

Analisando esse conjunto observamos que, entre as imagens indicadas, são contemplados os quatro tipos iconográficos que, segundo Louis Réau (2008, v. 5, p. 81), caracterizam as representações da Virgem Maria no Ocidente, representando basicamente pureza, majestade, ternura, piedade e misericórdia.

Entre as quatro tipologias propostas por Réau, a invocação de Nossa Senhora da Conceição se encontra no grupo das representações da Virgem antes do nascimento do Menino, aquelas que exaltam a pureza, na figura de uma mulher virtuosa, escolhida por Deus para dar a luz ao seu Filho, aquela que está acima dos dogmas teológicos, livre de todos os pecados.

4.2.3.1.1 As Virgens da Pureza: Antes do Nascimento de Cristo

O dogma da Imaculada Conceição (Nossa Senhora da Conceição), que foi o foco de discussões entre diferentes teólogos da Idade Média, como Santo Agostinho, São Bernardo, São Boaventura e São Tomás de Aquino, está diretamente relacionado à ideia de Maria ter sido escolhida por Deus antes mesmo do seu nascimento, tendo sido concebida por Ana, sem pecado. Para Réau (2008, v. 5, p. 82), a Imaculada Conceição descende do céu, sendo frequentemente representada sobre uma lua crescente e sobre um globo terrestre, ou entre nuvens, cercada por anjos, com as mãos unidas sobre o peito ou em oração, com os olhos voltados para a Terra, o que nem sempre se aplica às representações da Virgem no universo luso-brasileiro[52] (Figura 182). É também frequente nas suas representações, a Virgem pisar

52. Para Réau (2008, v. 5, p. 82), a Imaculada Conceição descende do céu, em um movimento inverso ao da Nossa Senhora da Assunção. O autor destaca ainda que um ponto importante na diferenciação entre as duas representações é a Virgem da Conceição ter frequentemente os olhos voltados para a Terra, enquanto a Nossa Senhora da Assunção dirige o olhar para o céu, como um movimento de ascendência. Porém, verificamos que isso não se aplica à totalidade dos casos, especialmente na imaginária luso-brasileira.



Figura 182 – António de Oliveira Bernardes (século XVII-XVIII). *Nossa Senhora da Conceição*. c. 1695. óleo sobre tela. Acervo: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja.

Figura 183 – *Nossa Senhora da Conceição* (do Amparo). barro cozido e policromado. século XVII. Igreja e Convento de Nossa Senhora da Conceição, Itanhaém, SP – Foto: M. Rosada.

sobre uma serpente, simbolizando assim o triunfo sobre o mal que teria conduzido à expulsão de Adão e Eva do Paraíso.

Conforme apontado, em 1646, o reino de Portugal foi dedicado à Nossa Senhora da Conceição, oficializando a data da sua festa, tanto na metrópole lusitana, quanto em suas colônias, sendo cunhadas, em seu nome, moedas de ouro e de prata (MEGALE, 1998, p. 148).

Dedicar o reino de Portugal, agora restaurado após o domínio espanhol, à Imaculada Conceição poderia conduzir a uma associação entre o reino e a pureza e fidelidade que a Virgem dedicaria a Deus. Como sua madrinha,





Figura 184 – *Nossa Senhora da Conceição.* barro cozido e policromado. século XVII. Proced.: Antiga Matriz de São Vicente. Acervo: Museu de Arte Sacra de Santos, Santos, SP – Foto: P. Tirapeli.

Maria, a escolhida para trazer ao mundo aquele que conduziria a humanidade à salvação, Portugal e suas colônias, haviam assumido fielmente a missão da construção do império de Cristo na Terra, ratificando assim uma imagem de cristandade e de povo eleito.

No Brasil essa devoção foi difundida pelos franciscanos, de norte a sul da colônia, influenciando a construção, em Itanhaém, da povoação fundada por Martim Afonso de Souza no litoral paulista, daquela que pode ter sido a primeira ermida dedicada a Nossa Senhora da Conceição erguida na América do Sul[53]. Já ao norte do Rio São Francisco, a primeira igreja com o orago de Nossa Senhora da Conceição, foi a da vila de Itamaracá (hoje pertencente ao Estado de Pernambuco) (MEGALE, 1998, p. 148-149).

Uma das mais antigas imagens da Virgem em terras paulistas é a de Nossa Senhora da Conceição, citada por Frei Agostinho de Santa Maria (2007, p. 127), ao tratar a respeito da imagem da padroeira da vila de Itanhaém, imagem pela qual, segundo ele, Padre José de Anchieta mantinha grande devoção, relata que a matriz onde estava exposta, situava-se em local muito alto e distante do povo. Quando se construiu a nova matriz, os moradores de Itanhaém decidiram não remover a imagem de seu local original e "mandarão fazer outra em tudo semelhante, & com a mesma invocaçaõ, & título a colocaraõ na sua nova Igreja". A imagem original ficou aos cuidados de "hum devoto Ermitão, que se esmerava muyto no serviço da Senhora, & conservaçaõ da sua Casa". Pelos relatos de Frei Agostinho, verificamos que as duas imagens permaneceram recebendo as visitas de romeiros e atenções dos fiéis.

Porém há controvérsias em torno da imagem de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém, visto tratar-se de uma Nossa Senhora com o Menino, contrariando completamente a iconografia da santa (Figura 183). No entanto, na cidade vizinha, São Vicente, havia uma outra imagem com traços muito semelhantes à de Itanhaém, e, portanto, de provável mesma fatura, porém com representação compatível à uma imagem da Virgem Imaculada (essa obra se encontra atualmente no Museu de Arte Sacra de Santos) (Figura 184). As duas imagens, juntamente com um Santo Antônio (Figura

53. Itanhaém, situada na então Capitania de São Vicente compõe juntamente com São Vicente e Porto Seguro as três mais antigas vilas no Brasil.

72), pertencente à igreja Matriz de São Vicente, foram atribuídas a João Gonçalo Fernandes, a respeito do qual não há dados precisos.

Segundo Eduardo Etzel (1984, p. 16) há três diferentes versões a respeito da procedência dessas imagens, porém todas tendo como base a tradição oral. Uma delas envolve a vinda de um imaginário da Bahia, que teria modelado as peças em São Vicente; a outra, considera que o autor das peças teria sido preso injustamente e, na cadeia, teria modelado as peças, sendo posteriormente levado à Bahia para ser julgado e absolvido; a terceira e última hipótese é a de que as imagens teriam sido importadas de Portugal.

Para o pesquisador, a mais fundamentada das três hipóteses é a última, levantada pelo pintor e historiador Benedito Calixto que defende que Itanhaém teve duas povoações, sendo a primeira delas datada de 1532, em local conhecido como Abarebebê. Ali, cerca de um quilômetro da praia de Peruíbe, no alto de um outeiro, teria sido construída uma primeira ermida, dedicada à Nossa Senhora da Conceição. Segundo Calixto (apud ETZEL, 1984, p. 17), para essa igreja Martin Afonso de Souza teria mandado vir de Portugal uma imagem do orago, entronizada em 1544. Anchieta, grande admirador da Virgem, teria se dedicado ao desenvolvimento desse templo, que se tornou muito frequentado pelos fiéis.



Figura 185 – *Nossa Senhora da Conceição* (Virgem de Anchieta). barro cozido e policromado . século XVII. Igreja Matriz de Santana, Itanhaém, SP. Foto: M. Rosada.

No entanto, buscando por um local menos suscetível a ataques, fundou-se uma nova vila, pelo próprio Martin Afonso de Souza, próximo ao rio Itanhaém, no local onde hoje temos a cidade de mesmo nome.

A primeira vila ficou posteriormente conhecida como aldeia de São João Batista de Peruíbe. Na nova aldeia construiu-se uma nova ermida, também no alto de um morro e com o mesmo orago da primeira, porém, os índios de Abarebebê não permitiram o traslado para o novo templo, forçando a comunidade a providenciar uma nova peça.

Segundo Eduardo Etzel (1984, p. 25) a imagem de Nossa Senhora da Conceição que se encontra na Matriz de Santana (Matriz de Itanhaém) é a mesma que "foi padroeira da primeira ermida de Itanhaém na antiga povoação indígena de São João Batista de Peruíbe" (Figura 185).



Figura 186 – Desenho da face posterior das imagens vicentinas, onde se pode observar as diferenças entre os esquemas de abertura das obras, para a saída de gases durante o processo de queima.
Nossa Senhora com o Menino, de Itanhaém
Nossa Senhora da Conceição, de São Vicente
Santo Antônio, de São Vicente
Fonte: ETZEL, Eduardo. *Arte sacra: berço da Arte brasileira*. p. 24.

A "Virgem de Anchieta" é uma grande imagem de terracota com 107cm de altura, cujo feitio é o clássico da época, com querubins alados na base ampla e panejamento característicos dos séculos XVI e XVII. Está repintada mas aparentemente intacta, tendo na face posterior uma abertura retangular com cerca de 15cm x 45 cm, onde a espessura do barro é de 3cm. A base entretanto é muito espessa, o que confere à imagem grande peso. A abertura posterior é semelhante a das imagens presentes na sacristia da igreja de N. S. da Conceição de Itanhaém. O barro é o vermelho próprio das peças portuguesas. A relação cabeça-altura é 7. (ETZEL, 1984, p. 25).

Segundo Benedito Calixto, mandou-se vir de Portugal duas imagens uma de Nossa Senhora do Amparo, para São Vicente, e outra, de Nossa Senhora da Conceição, para Itanhaém. No entanto as caixas podem ter sido trocadas, sendo as encomendas entregues inversamente. A situação teria se agravado pela chegada da imagem à igreja no dia 07 de dezembro, na véspera da festa da padroeira Nossa Senhora da Conceição, o que teria forçado a comunidade a entronizar uma imagem de Nossa Senhora do Amparo como Nossa Senhora da Conceição.

Até o momento não foram localizados documentos que atestassem a procedência das imagens. Em sua análise, Eduardo Etzel (1984, p. 24) chega a questionar uma mesma autoria das duas peças – a de São Vicente e a de Itanhaém – visto que apresentam diferenças não só quanto ao tipo de barro empregado, como também em relação ao sistema de furação adotado pelo artista na parte posterior das imagens para promover a saída dos gases durante o processo de queima[54] (Figura 186). Quanto a isso consideramos que o barrista tenha empregado técnicas diferentes justamente pela diferença de matéria prima, além do que, a imagem de Itanhaém, apresenta um volume maior na parte superior, por conter a figura do Menino no colo da Virgem. Isso poderia ter levado o artista a aumentar, por segurança, o número de furos na peça, com o objetivo de evitar o surgimento de trincas, ou até mesmo a perda da escultura durante o processo de queima.

Ainda que reconheça semelhanças estilísticas entre as duas virgens de Itanhaém e ainda a de São Vicente guardado na igreja matriz da mesma cidade e atribuído a João Gonçalo Fernandes, Eduardo Etzel (1984, p.

54. A partir de minucioso exame da peça, o pesquisador nos informa que a imagem de Itanhaém possui quatro orifícios na parte posterior (dois na região posterior dos braços, outro na linha da coluna, à altura do ombro e um último junto à base) e que provavelmente tenha sido fraturada "à meia altura", já que apresenta traços que indicam intervenções de "restauro". A imagem que originalmente pertenceu a Vila de São Vicente apresenta apenas dois furos, sendo um na linha da coluna à altura dos ombros e outro na mesma direção, junto à base.

22) chega mesmo a considerar a possibilidade de que este tenha sido uma figura fictícia, alimentada pelo desejo de enriquecer as lendas e devoções em torno da imagem milagrosa que "sendo 'Conceição' tinha no colo o Menino Jesus".

De qualquer modo, a ideia de que as duas imagens possam ter sido encomendadas a um mesmo escultor, sendo suas caixas trocadas por ocasião da entrega ainda nos parece mais viável. Hoje poderíamos acreditar que fosse improvável que os moradores daquele local não conhecessem as diferenças iconográficas que distinguiriam as duas imagens, sobretudo por tratar-se de uma tradicional devoção do povo português. No entanto, é interessante ressaltar que o dogma da Imaculada Conceição só foi fixado em 1854, pelo Papa Pio IX, e a própria imagem da padroeira de Portugal, localizada em Vila Viçosa, é uma figura da Virgem com o Menino. De qualquer modo, não há como precisar a origem das obras, embora pelos traços e proporções, não pareçam ter saído de mãos dotadas de grande erudição, já que as virgens foram representadas como mulheres robustas e de baixa estatura, o que contraria os cânones (7 ou 7,5 cabeças) recorrentes entre as esculturas executadas no Reino no mesmo período.

São muitos os exemplares de Nossa Senhora da Conceição remanescentes do período colonial encontráveis tanto em igrejas quanto em museus das terras paulistas.

Desde as peças de formas mais rígidas, em barro queimado, como aquelas encontráveis no Museu das Igrejas do Carmo de Mogi das Cruzes (Figura 187), até obras em madeira com significativa movimentação do corpo e panejamento, criando graciosas linhas compositivas, como as das obras encontráveis nas igrejas franciscanas da capital (conventual e da ordem terceira).

Um caso singular é o da imagem da padroeira do Brasil, Nossa Senhora da Conceição Aparecida[55]. Na verdade, trata-se de um exemplar em barro cozido de uma Nossa Senhora da Conceição que, em 1717, teria sido localizada em duas partes (cabeça e corpo) pelos pescadores João Alves, Domingos Martins Garcia e Felipe Pedroso, durante suas atividades de pesca no Rio Paraíba do Sul[56]. Posteriormente a cabeça foi readaptada ao corpo com cera mandassaia.

Originalmente a imagem teria recebido carnação e policromia com os tradicionais tons de azul e vermelho, para o manto e seu forro, perdida após permanecer por anos no fundo do rio, onde adquiriu a cor escura com

55. Nossa Senhora da Conceição Aparecida foi proclamada a principal padroeira do Brasil em 16 de julho de 1930, pelo Papa Pio XI.

56. Embora alguns autores atribuam a imagem de Virgem de Aparecida a Frei Agostinho de Jesus, há ainda discussões a esse respeito, visto que alguns traços, especialmente rosto, cabelos e mãos, podem ser identificados em diversas imagens de Nossa Senhora localizadas ao longo da faixa litorânea compreendida entre o Rio de Janeiro e o norte de São Paulo.

Figura 187 – *Nossa Senhora da Conceição*. barro queimado. Século XVII. Museu das Igrejas do Carmo de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi.



que é representada até os dias atuais. A esse respeito nos relata João Marino, que acompanhou o processo de restauro da imagem da Aparecida, em 1978:

> Pudemos então constatar que se tratava de uma imagem paulista, de barro cozido e do século XVII. Foram encontrados restos de policromia, apesar da sua longa imersão na água. A sua permanência de 1717 a 1732 na casa do pescador Felipe, sujeita à fuligem do fogão de lenha e dos candeeiros, deu como conseqüência a pátina escura com que é venerada até os nossos dias. (MARINO, 1996, p. 42).

Ao descrever as características da peça (Figura 188) Eduardo Etzel se refere à obra como dotada de "grande beleza":

> A imagem no seu aspecto original é da Nossa Senhora da Conceição, em barro, com 36 cm de altura e de grande beleza. A uma visão do conjunto tem uma silhuêta uniforme numa quase linha convexa alongada, partindo da cabeça, bem grande, até a peanha. A semelhança desta linha em ambos os lados dá-lhe um aspecto todo peculiar, diferente do que é habitualmente representado na imagem de Nossa Senhora da Conceição, onde há dessemelhança do perfil direito e esquerdo, pela posição do manto, sempre mais saliente à esquerda. Vê-se um caprichado trabalho de escultura na cabeça, com o rosto proporcionado e rechonchudo e os cabelos caindo sôbre os ombros, formando caracóis a lembrar rosas. O panejamento é rico em movimentos, embora com sobriedade, predominando as linhas retas. A peanha não é bem separada das vestes; há uma certa continuidade destas com as linhas da peanha, que tem na frente um só anjo ladeado com caprichados sulcos e relevos arredondados laterais até as luas que os limitam. Estas luas, grossas e espêssas, saem da base da imagem e alcançam pouco acima da linha das vestes, o suficiente para realçar e revelar sua presença. (ETZEL, 1971, p.78.)[57]



Figura 188 – *Nossa Senhora Aparecida* (antes do atentado). barro cozido sem policromia. século XVII. Basílica Nacional de Aparecida, Aparecida, SP.

A configuração triangular, que a aproxima daquela recorrente na imaginária das virgens hispânicas, foi obtida graças ao manto de veludo azul

57. Convém ressaltar que esta descrição publicada por Eduardo Etzel em 1971 e, portanto, anterior ao restauro da imagem realizado em 1978, conforme comentado e ilustrado a seguir.



Figura 189 – *Nossa Senhora Aparecida*. barro cozido sem policromia. século XVII, após a restauração de 1978. Basílica Nacional de Aparecida, Aparecida, SP.

com bordados dourados, ofertado pela Princesa Isabel que, anteriormente já havia presenteado a Senhora com uma coroa de ouro e diamantes[58]. O manto bordado com as bandeiras do Brasil e do Vaticano passou a ser utilizado após a sua proclamação como padroeira do país, em 1930 (Figura 190).

Em maio de 1978, vítima de um atentado ocorrido durante uma missa, a imagem sofreu sérios danos, quebrando-se em centenas de partes. A imagem foi reconstituída por Maria Helena Chartuni, restauradora do Museu de Arte de São Paulo (MASP) [59], sendo os trabalhos concluídos no final de julho do mesmo ano (Figura 189).

A imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida foi tombada como patrimônio paulista pelo CONDEPHAAT em 26 de novembro de 2012. Segundo Marcelo Matos Araujo, então secretário da Cultura, essa medida representa o reconhecimento da a importância desse bem para a cultura paulista, em especial "para a região de Aparecida, cujo desenvolvimento em grande parte se deve à atração por ela gerada. A imagem é também um dos símbolos do imaginário popular mais reproduzidos no Brasil"[60].

O Museu de Arte Sacra da Capela de São Miguel Arcanjo, no bairro de São Miguel Paulista, reúne um conjunto de peças componentes da história da capela e de sua região. As obras apresentam certa diversidade quanto ao seu estado de conservação, especialmente por terem passado por um processo de dispersão ao longo do século XX, desde as primeiras restaurações realizadas pelo IPHAN em 1939 e 1941, quando foram removidas temporariamente de seus locais originais. Tem-se notícias ainda, de que alguns elementos da capela teriam sido vendidos na

58. Desde 2004 a imagem usa uma nova coroa, mais leve e condizente com a fragilidade da escultura, ficando guardada a coroa ofertada pela Princesa Isabel.

59. Segundo Alvarez (2014, p. 44-49) as precárias condições da cabeça da imagem após o atentado conduziram a restauradora a optar por remodelar o rosto da Virgem com base nos registros anteriores e nos poucos fragmentos que restaram da peça original, utilizando Durepoxi, pó de barro queimado (remanescente da escultura original) e Poxipol, uma cola trazida da Argentina à base de epóxi e de secagem relativamente lenta (cerca de 10 minutos). O autor comenta ainda que a fábrica da cola Argentina está situada na região de Zelaya, onde se localiza o santuário de Luján, sendo Nossa Senhora de Luján, padroeira da Argentina, uma imagem brasileira da mesma época (e talvez da mesma fatura) que a Virgem de Aparecida. Rafael Schunk (2012, p. 136-140), cita João Marino, colecionador a quem pertenceu a imagem de Nossa Senhora Menina de Bertioga, segundo o qual, a imagem de Nossa Senhora de Lujan, padroeira da Argentina, seria da autoria de um artista anônimo que entre fins do século XVI e 1630, produziu diversas obras no Litoral Paulista. Nossa Senhora da Conceição de Aparecida apresenta uma significativa semelhança estilística com a imagem da Virgem Menina de Bertioga, hoje pertencente à coleção de Orandí Momesso.

60. Imagem de Nossa Senhora é o novo patrimônio do Estado. *G1 Vale e Região*. 29 nov. 2012. Disponível em : <http://g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/noticia/2012/11/imagem-de-ns-aparecida-e-tombada-como-patrimonio-do-estado.html> . acesso em 19 jun. 2015.



Figura 190 – *Nossa Senhora Aparecida*. barro cozido sem policromia. século XVII. configuração atual, com manto e coroa. Basílica Nacional de Aparecida, Aparecida, SP.



Figura 191 – *Nossa Senhora da Conceição*. madeira e tecido encolado. proc. Capela de São Miguel Arcanjo. Acervo: Museu de Arte Sacra São Miguel Paulista, São Paulo – Foto: Acervo IPHAN – 9ª. SR.

década de 1930, porém, por falta de um inventário, não se pode afirmar se imagens integrariam esse conjunto. Somase a isso o fato de que em 1952, cinco peças teriam sido seriamente danificadas em razão de um atentado ao templo. Logo, pela descontinuidade do uso da capela, parte de suas imagens teria sido levada para a sede do IPHAN (9ª. SR) e outra para a sede da Paróquia de São Miguel.

De acordo com estudos publicados por ocasião do restauro iniciado em 2006, sabe-se que por volta de 1940 a capela possuía 16 imagens, das quais restam 11, sendo a maior parte delas anterior ao século XVII (MORAES, 2010, 106-108).

Entre as peças danificadas pelo atentado de 1952 está um singular exemplar de Nossa Senhora da Conceição, imagem setecentista em madeira e tecido gessado e policromado. A peça, que permaneceu durante um longo período em um depósito do IPHAN (9ª. SR), encontrava-se por ocasião do restauro em precárias condições de conservação, inclusive estando a cabeça separada do corpo.

Com base em registros fotográficos anteriores a 1952, sabe-se que se tratava originalmente de obra de significativa qualidade técnica, e grande delicadeza expressiva, com tamanho próximo ao natural (165cm de altura) (Figura 191). Porém em razão das condições em que foi encontrada, optou-se por estabilizar o conjunto e mantê-la "em boa condição de observação de seu todo e em razoável condição de percepção das qualidades artísticas em detalhe, sem conseguir, no entanto, o resgate de um estado semelhante ao que tinha em junho de 1952" (MORAES, 2010, p. 113-114) [61].

Na nova igreja do Mosteiro de São Bento, da capital, construída no início do século XX, buscou-se por uma maior unidade entre as novas linhas de estilo Beuronense, aplicadas à ornamentação da igreja e seus bens móveis, ocorrendo uma mudança nas imagens dos retábulos, mantendo-se apenas quatro das antigas peças: São Bento e Santa Escolástica, na capela mor e, na nave, uma Nossa Senhora da Conceição e um Cristo Crucificado de autoria de José Pereira Mutas.

Essa exuberante imagem apresenta a Virgem com as mãos unidas em oração, tendo aos pés uma lua crescente e quatro querubins dispostos em pares tendo entre eles um rolo de nuvens. O panejamento das vestes, em especial o do manto, tem uma rica policromia e se desenvolve em um drape-

61. Em 2013, a comunidade ligada à capela de São Miguel Arcanjo elaborava um abaixo-assinado solicitando ao IPHAN providências para a reconstituição do rosto da Virgem, com base nas fotografias pertencentes ao arquivo do IPHAN. Até a finalização deste trabalho nenhuma ação havia sido realizada nesse sentido.





Figura 192 – Estado da imagem de *Nossa Senhora da Conc*eição em 2012. madeira e tecido encolado. proc. Capela de São Miguel Arcanjo. Museu de Arte Sacra São Miguel Paulista, São Paulo – Foto: M. Bonazzi.

Figura 193 – *Nossa Senhora da Conceição*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Abadia do Mosteiro de São Bento, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

ado diagonal, formando dobras em corneto. Também o véu curto que lhe cobre os cabelos cria todo um movimento levemente esvoaçante. Segundo o restaurador João Rossi (informação verbal) [62], trata-se de um exemplar de procedência portuguesa das primeiras décadas do século XVIII (Figura 193).

Outras duas imagens de Nossa Senhora da Conceição a se destacar são as da igreja Matriz de São Sebastião e a da igreja de São Francisco de Assis, no centro da capital. A imagem do litoral, é bastante exuberante em suas formas, com panejamentos esvoaçantes, como na imagem do mosteiro beneditino de São Paulo. A policromia, embora possa ter passado por intervenções, apresenta o uso de esgrafiados e puncionados, estes, junto à barra do manto. Na base, cinco querubins

62. Informado por João Rossi em palestra durante do II Seminário Internacional Patrimônio Sacro, no Mosteiro de São Bento, em São Paulo. 04 jun.2015.

Figuras 194 e 195 – *Nossa Senhora da Conceição*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de São Sebastião, São Sebastião, SP. Fotos: Leila T. Passos.







Figura 196 – *Nossa Senhora da Conceição*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo, SP – Foto: MJ Spiteri.

se distribuem entre rolos de nuvens, sendo que três deles se aproximam na parte frontal da peça, formando uma composição triangular (Figuras 194 e 195).

A imagem da igreja franciscana de São Paulo tem formas mais contidas, possivelmente da segunda metade do século XVIII. Suas linhas mais sinuosas dão à figura da Virgem grande serenidade e elegância. Observa-se ainda nesta obra, além da presença da coroa (aplicada também na imagem da igreja de São Sebastião) o uso de brincos (Figura 196).



Figura 197 – *Nossa Senhora da Conceição*. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Guarulhos, SP – Foto: M. Rosada (2014).

Figura 198 – *Nossa Senhora da Conceição* (det.) Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Guarulhos, SP – Foto: W. Miranda.

Figura 199 – *Nossa Senhora da Conceição*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Mosteiro da Luz, São Paulo, SP – Foto: M. Rosada.



Fundada em 1685, a igreja de Nossa Senhora da Conceição, hoje Catedral de Guarulhos, expõe no trono da capela-mor, uma imagem do orago, havendo controvérsias em torno da sua datação, que pode ter sido levada para essa igreja nas primeiras décadas do século XX (Figuras 197 e 198).

No Mosteiro da Luz encontra-se também um exemplar da mesma devoção. De linhas mais contidas privilegiando a verticalidade da peça, que se destaca pela delicada policromia. Na túnica observa-se o uso de pintura com elementos florais e, especialmente no manto, o uso de elaborado esgrafiado com motivos fitomórficos e os barrados dos tecidos apresentam o uso de relevos. Nas orelhas, a imagem apresenta orifícios para a aplicação de joias (Figura 199).





Figuras 200 e 201 – *Nossa Senhora da Conceição*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz da Imaculada Conceição, Jacareí, SP – Foto: M. Rosada.

Em Jacareí, também se encontra uma imagem com linhas setecentistas ocupando o nicho central do retábulo-mor da igreja Matriz da Imaculada Conceição. A peça apresenta estrutura sinuosa com a cabeça pendendo suavemente em direção ao ombro esquerdo. O farto panejamento do manto cria uma dinâmica em torno da mesma. A policromia apresenta o uso da técnica do esgrafiado nas partes de tecido. A expressão da Virgem é bastante suave e expressiva o que se intensifica pelo uso dos olhos de vidro. Na base, a Virgem repousa sobre nuvens, um crescente e três cabeças de querubins dispostos em uma linha horizontal (Figuras 200 e 201).





Figura 202 e 203 – *Nossa Senhora da Conceição*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, São Paulo, SP – Fotos: M. Rosada (202) e MJ Spiteri (203).

Ocupando o retábulo do transepto (lado da Epístola) da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em São Paulo destaca-se uma das mais elaboradas imagens de Nossa Senhora da Conceição localizadas durante esta pesquisa. Embora com composição semelhante à da imagem de Jacareí, essa escultura tem na base diversas cabeças de querubins que se distribuem formando uma guirlanda de anjos. Sua elaborada policromia exibe a aplicação de douramento integral e diferentes técnicas como esgrafiado, uso de relevos e aplicação de pinturas a pincel com motivos fitomórficos sobre o manto, véu e túnica. Esta imagem certamente está entre as mais refinadas representações da Virgem Maria em terras paulistas (Figuras 202 e 203).







Figura 204 – Nossa Senhora da Conceição – Acervo Venerável Ordem Terceira de São Francisco das Chagas – São Paulo, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 205 – Nossa Senhora da Conceição – sec. XVIII – madeira policromada e dourada – Igreja de Nossa Senhora da Conceição – Matriz de Cunha – Cunha – foto: M. Rosada.

É provável tratar-se de obra de procedência carioca, encomendada pelos irmãos na segunda metade do século XVIII. Porém, a mesma fraternidade guarda ainda um outro exemplar de Nossa Senhora da Conceição, também em madeira policromada e dourada, com dimensões semelhantes aquelas da peça aqui descrita (Figura 204). De acordo com o livro de Atas, folha 17, em 17 de março de 1929 a ordem teria ido buscar essa peça que estava na Igreja dos Remédios. Até o momento não se encontrou documento que comprove a verdadeira procedência dessa imagem[63]. Durante a realização da pesquisa, foi localizada na igreja Matriz de Cunha, uma imagem de mesma invocação e linhas que muito se assemelham ao exemplar da fraternidade franciscana de São Paulo, embora um tanto alterada em razão de intervenções em sua policromia (Figura 205).

63. Até a realização das ultimas obras de restauro da igreja (2009-2014) essa imagem esteve exposta sobre uma credência, na capela-mor. Hoje se encontra exposta nas dependências da fraternidade, em um espaço provisoriamente dedicado a exposição do seu acervo.

Figuras 206 e 207 – Detalhes das imagens de Nossa Senhora da Conceição da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de São Paulo (32) e da Matriz de Cunha (33) – fotos: M. Rosada.





As soluções adotadas para o desenho do panejamento, o gesto, a movimentação do corpo e, sobretudo o desenho dos cabelos e do rosto das duas imagens são fortes indícios de que sejam mesma fatura (Figuras 206 e 207).

Há ainda outras duas imagens que apresentam traços semelhantes à do exemplar da fraternidade franciscana: uma delas é a de Nossa Senhora da Conceição, que provavelmente pertenceu à fundação franciscana de Itu e hoje conservada na sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Candelária (Figura 208), na mesma cidade, e a outra, é uma imagem de Nossa Senhora do Rosário pertencente à igreja de Santo Antônio (Praça do Patriarca), na capital, a respeito da qual se tratará a seguir (Figura 286).

É importante lembrar que a antiga paróquia de Cunha foi criada por volta de 1736. A cidade está localizada no chamado "caminho velho" da Estrada Real, que ligava Minas Gerais a Paraty. Com base nos documentos do arquivo Ordem Terceira de São Francisco da capital, verificou-se que algumas aquisições de bens móveis, entre eles imagens, eram realizadas no Rio de Janeiro. Desse modo não é improvável que as duas obras sejam de mesma procedência, residindo aqui um possível tema para se realizar um apurado estudo dos documentos de todos os templos envolvidos o que poderia fornecer dados mais precisos a respeito das peças em questão.



Figura 208 – *Nossa Senhora da Conceição.* Madeira policromada e dourada, 132cm. Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. TIRAPELI, P. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó.* p. 305.

Nossa Senhora da Expectação do Parto

Ainda entre o grupo de representações da Virgem antes do nascimento de Cristo, se destaca a de Nossa Senhora da Expectação, a representação da Virgem grávida, mais frequente a partir do final da Idade Média, quando sua festa, celebrada em 18 de dezembro, foi instituída.

Tal invocação pode ainda receber a denominação de Nossa Senhora da Esperança cujo mais antigo santuário, do século X, se localiza na cidade de Mezières, na França (RÉAU, 2008, v. 2, p. 97). Foi também uma Nossa Senhora da Esperança, trazida por Pedro Álvares Cabral, a primeira imagem católica a aportar em terras brasileiras[64]. Pela descrição de Nilza B. Megale (1998, p. 206) a representação portuguesa da Virgem da Esperança traz Maria em pé, carregando o Menino sentado sobre seu braço esquerdo, se-

64. Hoje preservada na Igreja da Sagrada Famíla, em Belmonte, Portugal.



Figura 209 – *Nossa Senhora da Boa Esperança*. Igreja da Sagrada Família, Belmonte, Portugal – Foto Luis Paiva Boléo.

gurando seu pezinho com a mão direita (Figura 209). Ainda sobre o braço direito da Virgem está uma pomba, para a qual o Menino aponta com a mão direita.

No mundo português, onde o mais antigo santuário está localizado em Terras Novas, na Extremadura, é também conhecida por Nossa Senhora do Ó, segundo Louis Réau, pela forma do ventre ou pelas antífonas que, cantadas na semana que antecede o Natal, sempre se iniciam pela exclamação "ó". Sob esta invocação Maria é representada grávida, em geral com uma das mãos (a esquerda) sobre o peito e a outra estendida.

Em São Paulo, em 1618, uma primitiva capela foi construída, na região hoje conhecida como Freguesia do Ó, por ordens do bandeirante Manuel Preto, dedicada a essa devoção (MEGALE, 1998, p. 355). No Santuário Mariano, a respeito da imagem propriamente dita, Frei Agostinho de Santa Maria (2007, p. 158) não trata, falando apenas de um Santuário que distava duas léguas da cidade de São Paulo dedicado a *"Senhora do O, ou da Eſperança de ſeu felicíſſimo parto"*, santuário este fundado e cuidado pela família Bueno, responsável pelas festividades que atraiam muitos devotos e romeiros. Segundo o autor, a imagem já constava da relação de Frei Miguel de São Francisco.

Em 1795, a antiga capela deu lugar a um novo templo que pegou fogo no final do século XIX, sendo substituído por uma nova construção em 1901, não havendo em suas linhas qualquer referência à existência dos templos que a antecederam.

4.2.3.1.2 A Virgem com o Menino: Ternura e Majestade

Para Louis Réau (2008, v. 2, p. 100) as representações da Virgem com o menino Jesus podem ser divididas em dois grandes grupos: o das virgens em majestade e o das virgens de ternura.

O primeiro grupo tem suas raízes em representações do século IV, estando a Virgem com o Menino sobre os joelhos, na cena da adoração dos Magos. Também denominada *Sedes Sapientiae*, Maria está sentada em posição frontal, com uma expressão solene, servindo ela própria de trono para o filho, enquanto o apresenta, para que seja adorado pelos fiéis, como se pode observar na escultura guardada na igreja de Jouy en Jozas, conhecida como *La Dièg*e[65] (Figura 210).

65. Na capital paulista encontra-se uma imagem sob esta invocação (*Sedes Sapientiae*) na capela da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Trata-se de obra do século XX de procedência espanhola do escultor catalão R. Pericay, levada para a capela pelo Monsenhor Emílio José Salim, quando da transformação do antigo convento das irmãs carmelitas descalças em sede da PUCSP.

Por vezes, Maria pode estar sentada em um trono, ladeada pelos leões de Salomão , ou ainda figuras alegóricas de mulheres coroadas, representando as virtudes: solidão, modéstia, prudência, virgindade, humildade e obediência.

Não raro são encontráveis no Brasil imagens de Santana sentada em um trono com pés arrematados com patas de leão, podendo esta ser além de uma referência a mobiliário do século XVIII, uma citação à iconografia do trono de Salomão (Figura 211).



Figura 210 – *La Diège* (Mãe de Deus). madeira policromada. século XII. Saint-Martin de Jouy-en-Josas, França – Foto: G Freihalter.

Nossa Senhora de Montserrat

A devoção de Nossa Senhora de Montserrat é de origem catalã. O nome Montserrat está ligado a uma serra montanhosa, próxima a Barcelona, que apresenta o cume em formato semelhante ao corte de uma serra de madeira. Ali, uma escultura de Nossa Senhora com o Menino teria sido escondida na época da invasão sarracena, sendo localizada cerca de dois séculos mais tarde e levada até um vilarejo próximo onde se ergueu a primeira capela sob essa invocação. Posteriormente, tornou-se um centro de peregrinação passando, no século XI aos cuidados dos religiosos da Ordem de São Bento, que ali criaram um mosteiro. No século XIX, a Virgem de Montserrat foi declarada patrona da Catalunha.

A devoção à Nossa Senhora do Carmo se estendeu a diferentes fundações beneditinas europeias, em especial na Itália e também em Praga e Viena, chegando também à América hispânica.

No Brasil, o culto à Virgem de Montserrat foi introduzido na época do domínio espanhol, quando o então governador D. Francisco de Souza divulgou essa devoção mandando erguer capelas em honra à tal invocação em diferentes localidades da colônia como Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo.[66]

O primeiro templo dedicado à Nossa Senhora de Montserrat em São Paulo, foi erguido no Morro da Vigia (hoje morro de Monte Serrate), na cidade de Santos, litoral sul paulista, em 1602. Segundo Nilza B. Megale (1998, p. 324) a capela, erguida em 1602 era parte de um hospício[67]. Inicialmente a capela teria ficado sob os cuidados provisórios do vigário de

66. A primeira ermida dedicada à Nossa Senhora de Montserrat em terras brasileiras foi erguida na Bahia, sob a responsabilidade de Dom Francisco de Souza, ainda no século XVI e doada ao Mosteiro de São Bento da Bahia em 1598. No Rio de Janeiro, a fundação beneditina que havia sido elevada a abadia em 1600, mudou a invocação de sua ermida de Nossa Senhora da Conceição para Nossa Senhora de Montserrat, no intuito de agradar o Governador Dom Francisco de Souza, que era seu devoto. (FAUS, 1976).

67. Hospital.



Figura 211 – *Santana Mestra*. Barro cozido e policromado. 52,7cm. século XVIII. Proced. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP. Fonte: GODINHO, Pe. A. O. (ed.). *O Museu de Arte Sacra de São Paulo.* p. 73.

Santos, passando mais tarde aos monges beneditinos, que se estabeleceram em Santos em 1650[68].

O próprio Dom Francisco de Souza teria doado à ermida uma primeira imagem de Nossa Senhora de Montsserrat, antes mesmo que fosse entregue aos beneditinos. Desconhece-se o paradeiro da imagem original, visto que a que hoje ocupa o trono do templo é de autoria de Frei Agostinho de Jesus (Figura 212).

O Santuário Mariano menciona esse templo e a imagem da Virgem praticamente como um padrão entre os beneditinos, visto que foram encontradas em diferentes fundações ou templos sob a custodia desses monges, uma grande devoção à Nossa Senhora de Montserrat.



Figura 212 – *Nossa Senhora de Montesserrate*. Barro cozido. Século XVII, Santos, SP. Foto: R. Schunk.

> *Sobre a Villa de Santos corre hũa grande, & alta ſerra, & no meyo mais iminente dela na parte que fica ſobre a Villa, ſe vè o Santuario de noſſa Senhora do Monteſſerrate, & neſte ſitio lhe vem com muyta proporção o ſeu titulo. Pertence eſta Ermida aos referidos Monjes do Patriarca São Bento, os quaes em toda parte, ainda tem Conventos, ou aonde eſtão, pela grande devoçaõ, que toda a ſua eclarecida Ordem, tem com eſta Senhora lhe edificaraõ Templos, Ermidas, & Capellas em que ella ſeja louvada. [...].*
> *[...] Deſta Senhora faz mençaõ o Padre Fr. Miguel de Saõ Franciſco na ſua Relaçaõ.* (SANTA MARIA, 2007, p. 112-113).

Em Santos, foram atribuídos a Nossa Senhora de Montserrat diferentes milagres, entre eles alguns que envolvem a proteção da cidade por ocasião de ataques de piratas holandeses no século XVII, tornando-se assim padroeira de Santos. Na igreja de Nossa Senhora do Carmo está exposta em um dos retábulos da nave uma imagem, réplica daquela imagem medieval da fundação catalã (Figura 217). Porém, a mais antiga ainda é a do Morro de Montserrat, local este onde provavelmente tenha existido um forte e de onde, simbolicamente, a Virgem exerceria sua função de guardiã e protetora da região contra possíveis invasores que se aventurassem contra a cidade de Santos.

O Mosteiro beneditino de São Paulo guarda em seu acervo um precioso exemplar da Virgem de Montserrat, de barro ressequido, atribuído

68. A capela de Nossa Senhora de Montserrat permaneceu sob os cuidados dos beneditinos até meados da década de 1970, passando o santuário à Diocese de Santos, quando os monges de Santos mudaram para Valinhos, sendo o seu antigo mosteiro convertido em Museu de Arte Sacra.



ao escultor beneditino Frei Agostinho da Piedade (Figura 213). Fundado em 1598, tinha sua capela dedicada a São Bento. Em 1610, a pedido do governador Dom Francisco de Souza, que visitava a cidade em companhia de outros três monges da ordem, procedeu-se a alteração da patrona do templo e do mosteiro para Nossa Senhora de Montserrat, colocando no altar a imagem da Senhora (FAUS, 1976, p. 79-80). Tal invocação permaneceu até 1720, quando a invocação da igreja foi mudada para Nossa Senhora da Assunção. A imagem da Nossa Senhora de Montserrat teria sido então transferida para a capela da fazenda dos beneditinos em São Bernardo da Borda do Campo, ali permanecendo até meados do século XIX, quando a construção foi severamente comprometida. A peça foi levada para a igreja matriz de São Bernardo, onde após um período de exposição para os fiéis, foi recolhida no sótão do templo. Somente em 1940 a mesma foi localizada por Dom Clemente da Silva-Nigra, que a identificou como de autoria do escultor Frei Agostinho da Piedade. Acredita-se que a obra tenha sido produzida pelo frei barrista, na Bahia, entre 1640 e 1655, por encomenda do mosteiro paulista quando foi elevado a abadia (FAUS, 1976, p. 86, 88-89).

Figura 213 – Frei Agostinho da Piedade. *Nossa Senhora de Montserrate*. barro ressequido. Século XVII. Mosteiro de São Bento, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

Nesta obra modelada em barro vermelho ressecado e sem policromia, observa-se a figura da Virgem sentada em seu trono. Apoiado sobre a sua perna esquerda, está o Menino, totalmente nu, com o joelho direito apoiado sobre a perna da mãe. Tem na mão esquerda um globo e a direita está estendida à frente do corpo. A Virgem ampara o Menino com a mão esquerda tendo a direita livre. Sua túnica é pontilhada por figuras de anjos e flores. Ao redor e abaixo do trono observam-se diversas figuras de querubins e meninos, estando na direção dos pés da Virgem dois meninos empunhando uma serra, numa menção ao Montserrat, na Espanha.

A cidade de Cotia nasceu de um antigo aldeamento jesuítico localizado em um dos caminhos que ligavam São Paulo ao sertão. O núcleo central de Cotia se desenvolveu ao redor da capela de Nossa Senhora de Montserrat, fundada provavelmente pelas famílias Gaspar Godoy Moreira e Fernão Dias Pais. É provável que a opção de se adotar a Virgem de Montserrat como patrona da capela esteja relacionada a possível passagem do governador Dom Francisco de Souza pela região, por ocasião de suas viagens pelo interior de São Paulo[69].

A atual igreja, que manteve a invocação da antiga capela, data de 1713 e guarda em seu interior um antigo exemplar da Virgem exposta no retábulo mor. (Figuras 214 e 215).

69. Segundo Joan Faus (1976, p. 121) Dom Francisco de Souza costumava passar pela região em viagem rumo a Araçoiaba "para inspecionar as minas de ferro, dois fornos catalães de sua propriedade e a vila de Nossa Senhora de Monserrate, que ele fundara."



Padroeira da cidade de Salto, Nossa Senhora de Montserrat acompanha a região desde 1698, quando foi inaugurada a primeira igreja em seu nome, no sítio da Cachoeira. A igreja (que permaneceu até 1928, quando ruiu) foi erguida às expensas de Antonio Vieira Tavares e sua mulher, Maria Leite[70]. Segundo Joan Faus (1976, p. 111-112), é possível que a relação entre os fundadores da capela e sua patrona esteja relacionada ao fato de Maria Leite ser neta de Fernão Dias Pais, o benfeitor da Abadia Beneditina de São Paulo e da igreja de Cotia, ambas dedicadas à Virgem de Monte Serrat. Além disso, Antonio Vieira Tavares teria mandado vir da igreja de Cotia todos os bens móveis de sua capela, lembrando ainda que seu pai lá teria vivido e falecido.

Observa-se assim que, possivelmente houvesse uma profunda ligação entre as duas capelas.

Em função de uma desaprovação, por parte do padre João Leite Ferraz, das condições estéticas da imagem original da capela de Salto, esta teria sido substituída em 1797 por uma nova escultura, quando das obras de restauração da capela. Esta segunda imagem foi cultuada até 1935, quando durante as obras de construção da nova matriz da cidade, um curto circuito ocorrido na matriz provisória de Salto, levou a um incêndio que consumiu completamente a imagem setecentista, bem como o retábulo onde se encontrava.



Figura 214 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de Cotia, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 215 – *Nossa Senhora de Montserrat*. Igreja Matriz de Cotia, SP – Foto: M. Rosada.

O Santuário Mariano menciona uma das imagens de Salto, que em razão das datas, acreditamos tratar-se da primeira delas:

> *He esta Santiſſima Imagem de eſcultura de madeyra, & tem ſobre o braço eſquerdo ao Menino Deos. Eſtá colocada no Altar mòr no meyo do retabolo como Senhora, que he daquele Santuario. [...] Da Senhora de Monteſerrate faz memoria o Reverendiſſimo Padre Fr. Miguel de S. Franciſco na sua Relaçaõ.* (SANTA MARIA, 2007, p. 175).

A tradicional imagem catalã, é uma obra do século XII, sendo conservada na igreja de Nossa Senhora do Carmo de Santos, uma réplica dessa escultura (Figuras 216 e 217). Para Hector Schenone (2008, p. 448) a iconografia da Virgem praticada no Brasil apresenta uma interpretação mais livre do que a tradicional imagem espanhola. A tez negra da Virgem catalã, conhecida como "La Moreneta" (talvez adquirida por um escurecimento da madeira por oxidação do verniz ou pela fumaça de velas) é substituída

70. Antonio Vieira Tavares era Juiz de Órfãos da Vila de Itu e sobrinho de Antônio Raposo Tavares. Sua esposa, Maria Leite, era filha de Manuel Borba Gato e neta de Fernão Dias Paes. (FAUS, 1976, p. 111).



Figura 216 – *Nossa Senhora de Montserrat*. Madeira. século XII. c. 95cm. Mosteiro de Montserrat, Espanha.

Figura 217 – *Nossa Senhora de Montserrat*. Madeira. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP. – Foto: M. Bonazzi.

nas imagens brasileiras por uma representação de um biótipo caucasiano. Embora no Brasil Nossa Senhora seja também representada no trono com o Menino em seu colo, na maior parte dos casos a Virgem está cercada por anjos que se espalham pelas laterais e base do trono, como se observa claramente na imagem de Frei Agostinho da Piedade (Figura 213), ou ainda na de Frei Agostinho de Jesus (Figura 212).

Nos exemplares brasileiros as poses e gestos tanto da Senhora quanto do Menino revelam, em geral, maior movimentação e ternura do que aquelas hieráticas observáveis na imagem românica espanhola: embora na maior parte das vezes mãe e filho se dirijam ao espectador, no caso da imagem de Santos, ambos se entreolham ternamente. Na representação tradicional, a mãe sustenta na mão direita um orbe, enquanto o menino leva na esquerda uma pinha, erguendo a outra em posição de bênção, estando ambos coroados. Nas imagens brasileiras, as coroas são acessórios aplicados e, em geral, somente o Menino leva o orbe.

Também as vestes douradas de que se reveste o modelo espanhol ganham, em terras brasileiras a policromia e douramento característicos do período de sua realização (especialmente séculos XVII-XVIII), o que contribuiria assim para aproximar ainda mais a figura da Virgem da realidade do período colonial brasileiro, do que a tradicional representação calcada no hieratismo das Virgens catalãs do período românico.

As Virgens de Ternura se apresentam como uma tipologia de mãe mais humana. São imbuídas de maior naturalidade, estando muitas vezes em pé, recostadas (quando parturientes) ou ajoelhadas.

Entre as mais antigas representações da Virgem desta tipologia está a de Nossa Senhora do Leite, que, segundo Louis Réau (2008, v. 2, p.104, 107) remete às pinturas do século II realizadas nas catacumbas, tendo suas raízes na cristianização de representações egípcias de Isis amamentando Horus. Encontra-se também a representação da Virgem em pé, sentada ou reclinada, oferecendo o peito ao Menino. Ao final da Idade Média o culto aos seios da Virgem equivale em importância ao culto as chagas de Cristo.

Também são frequentes as representações em que a Virgem acaricia o bebê que leva no colo. Nesses casos Nossa Senhora pode estar só, ou acompanhada de sua mãe, ou dos pais, ou ainda de São José.





Figura 218 – *Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes*. século XVII. Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes, Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco.



Figura 219 – Frei Agostinho de Jesus. *Nossa Senhora dos Prazeres*. barro cozido e policromado. século XVII. Proced.: Antiga Matriz de Santana de Parnaíba. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

Nossa Senhora dos Prazeres

No Brasil, é recorrente a representação de Nossa Senhora dos Prazeres, invocação relacionada às alegrias da Virgem (anunciação do anjo, o encontro com Isabel, o nascimento de Jesus, a visita dos Reis Magos, o encontro com Jesus no templo, a primeira aparição de Cristo após a morte e a coroação da Virgem no céu). A devoção à Nossa Senhora dos Prazeres remonta aos século XIV, mas foi difundida em Portugal no século XVI, com o surgimento de uma imagem da Virgem em uma fonte na quinta dos condes de Alcântara. Nossa Senhora dos Prazeres é também considerada a protetora dos pernambucanos em sua insurreição contra os holandeses (MEGALE, 1998, p. 411-412).

Em terras paulistas, as imagens da Virgem sob esta invocação apresentam a figura de Maria em pé, vestindo uma longa túnica e coberta por um manto azul. Tem sentado sobre o seu braço esquerdo o Menino Jesus, em geral nu, de quem toca carinhosamente os pés.

Porém, na imagem atualmente exposta no Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres de Itapecerica da Serra, o menino está sentado sobre o braço direito da Virgem vestido uma túnica que lhe cobre todo o corpo, assim também como ocorre com a imagem proveniente de Sorocaba, pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Curiosamente, nenhuma das imagens localizadas em São Paulo sob esta invocação, corresponde completamente àquela indicada por Nilza B. Me-





Figuras 220 e 221 – *Nossa Senhora dos Prazeres*. Madeira policromada (antes do restauro). Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres, Itapecerica da Serra, SP – Foto: N. Oliveira.

gale (1998, p. 412) ao tratar da iconografia de Nossa Senhora dos Prazeres, visto que segundo a autora, a Virgem levaria na mão direita um pequeno cetro, como se observa na imagem da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes, de Pernambuco (Figura 218). Nas representações mais tradicionais, sob seus pés, sete cabeças aladas ou sete rosas representariam os sete prazeres de Maria.

Na maior parte dos exemplares localizados a Virgem tem aos pés cabeças de querubins, ora em número de três, ora em número maior, como se observa na obra de Frei Agostinho de Jesus, originalmente pertencente à matriz de Santana de Parnaíba, na qual doze cabeças de anjos se distribuem em duas fileiras horizontais na base da imagem. (Figura 219)

No Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres e Divina Misericórdia, em Itapecerica da Serra, vemos uma peça em madeira policromada, que remonta à devoção levada pelos jesuítas que ali instalaram um aldeamento. A escultura apresenta linhas bastante rígidas, porém seus traços foram aparentemente alterados pela repintura que lhe foi aplicada; nesta peça, ao contrário das demais, o Menino está posicionado sobre o braço direito da Virgem e não há anjos junto à base (Figuras 220, 221, 222).







Figura 222 – *Nossa Senhora dos Prazeres.* Madeira policromada (estado, em 2012, após o restauro). Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres, Itapecerica da Serra, Foto: MJ Spiteri.

Figura 223 – *Nossa Senhora dos Prazeres*. Barro cozido. Museu de Arte Sacra de da Capela de São Miguel Arcanjo, São Paulo – Foto: MJ Spiteri.

Figura 224 – *Nossa Senhora dos Prazeres*. barro cozido e policromado. século XVII. Proced.: Sorocaba. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

Ainda da produção em barro, encontram-se no Museu da Capela de São Miguel e no de Arte Sacra (Figuras 223 e 224), ambos na capital, dois exemplares de imagens de Nossa Senhora dos Prazeres que merecem ser mencionados, especialmente o de São Miguel, por conter linhas que em muito rementem à imagem de Nossa Senhora da Ajuda da igreja dos jesuítas no Embu.

Entre as peças localizadas destaca-se ainda o exemplar guardado no Museu das Igrejas do Carmo, em Mogi das Cruzes, onde se observa uma movimentação diferenciada nas figuras. O Menino parece espreguiçar-se no colo da mãe, pendendo levemente a cabeça para trás, criando uma linha diagonal, que destaca a figura das demais. Também as vestes da Virgem neste exemplar apresentam um desenho mais dinâmico, especialmente no manto esvoaçante, que contrasta com a túnica que desce em pregas que viram em movimento ascendente junto à barra (Figura 225).

Nossa Senhora do Amparo

Assim como outras devoções relacionadas à Virgem Maria, a de Nossa Senhora do Amparo foi muito popular entre os viajantes em suas travessias marítimas, que recorriam à Senhora em busca de proteção contra as intempéries e outros perigos do mar, o que fez com que esta invocaçãoo atravessasse o oceano e se fixasse no Brasil.



Figura 225 – *Nossa Senhora dos Prazeres*. Museu das Igrejas do Carmo. Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi.



Figuras 226 e 227 – *Nossa Senhora do Amparo com o Menino Jesus*, século XVII, 109 cm de altura, terracota policromada. Padroeira da Igreja e Convento do Amparo, Bairro de São Francisco da Praia, São Sebastião-SP. Fotos Mário de Andrade e Germano Graeser (1945), arquivo do IPHAN-SP e P. Tirapeli (2002).

Nilza B. Megale destaca a presença das irmandades de Nossa Senhora do Amparo no período colonial tanto aquelas ligadas aos brancos (e das quais afro-descendentes até a terceira geração eram proibidos de participar) e as dos pardos, como aquela existente em Diamantina.

Nossa Senhora do Amparo é representada sentada em um trono, tendo no colo o Menino, apoiado por seu braço esquerdo, com a mão erguida em gesto de bênção; na mão direita a Virgem carrega um cetro.

No livro *Igrejas Paulistas*, de Percival Tirapeli (2002, p. 55 e 127) uma imagem de barro, datada do século XVII, pertencente ao convento franciscano de Nossa Senhora do Amparo, em São Sebastião é identificada sob a invocação do orago[71] [72] (Figuras 226 e 227).

No Tomo X do *Santuário Mariano*, o título VII do livro II é dedicado à *Nossa Senhora do Amparo da Villa de São Sebastião,* no qual Frei Agostinho se refere à uma imagem guardada no convento dos franciscanos instalado naquela região:

> *He eſta Santiſſima Effigie de Maria formada de barro, eſtá aſſentada em uma cadeyra com o Menino Deos em ſeus braços, he muyto fermoſa, & moſtra com muyta alegria muyta mageſtade, & he muito milagroſa.* (SANTA MARIA, 2007, p. 108).

Curioso, no entanto é que, embora seja um exemplar de pouco mais de um metro de altura e, portanto, de provável uso retabular, é identificada pelos pesquisadores como de Nossa Senhora do Amparo, conforme documentação fotográfica realizada por Germano Graeser e Mario de Andrade em 1945 (Arquivo IPHAN/SP), a imagem não corresponde à descrição de Frei Agostinho. Pela descrição do Frei, a Virgem estaria sentada em uma cadeira, com o Menino, enquanto na imagem localizada no convento franciscano a Virgem está em pé, apoiando, com braço esquerdo, o menino que está sentado sobre um pilar. O Menino traz na mão uma cruz.

Sabe-se que Frei Agostinho de Santa Maria não conheceu as peças descritas, baseando-se em relatos de outros religiosos, especialmente no de Frei Miguel de São Francisco. Desse modo, fica registrada aqui a dúvida: seria essa imagem a mesma citada no *Santuário Mariano*?[73]

71. Em 2002, acompanhamos o fotógrafo Manoel Nunes em visita ao Convento de Nossa Senhora do Amparo, no Bairro de São Francisco, em São Sebastião, para a documentação fotográfica dirigida à referida publicação de Percival Tirapeli. Nessa ocasião, a imagem de Nossa Senhora do Amparo se encontrava em um corredor lateral, próximo à portaria da igreja do convento.

72. No livro *Escultura Colonial Brasileira*, de Carlos Lemos e Lady Biezus (1979, 58-59), é apresentada sob a mesma invocação, porém sem procedência identificada. Já na dissertação de Mestrado de Rafael Schunk (2011, p. 151, 152) menciona-se a possibilidade de ser uma obra do Mestre de Angra.

73. No site da Diocese de Caraguatuba, à qual se liga a paróquia de Nossa Senhora do Amparo é divulgada uma imagem da Virgem sentada, tendo na mão direita um cetro e o menino em pé,







Figuras 228 e 229 – Nossa Senhora da Apresentação. madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced. Antiga Matriz de São Francisco das Chagas (Taubaté). Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP – foto: M. Bonazzi.

Nossa Senhora da Apresentação

Tradicionalmente o tema da Apresentação na vida de Maria está associado ao momento em que, por vontade própria, a Virgem com cerca de três anos é acompanhada por seus pais ao templo de Jerusalém, para dedicar-se ao serviço de Deus e ser educada, permanecendo ali por doze anos quando saiu para casar-se com José. Nessa fase seus pais já haviam falecido. Desse modo, frequentemente Maria é representada com uma

apoiado sobre seu joelho esquerdo. O menino traja uma túnica que expõe o ombro direito e traz na mão um globo. Até o momento não localizamos a obra.

menina, podendo ser acompanhada de seus pais e do Sumo Sacerdote (MEGALE, 1998, p. 50,52).

Na cidade de Natal, no estado do Rio Grande do Norte, uma imagem de Nossa Senhora do Rosário encontrada no Rio Potengi em 1753, no dia da festa da Apresentação de Maria ao Templo, é cultuada desde então como Nossa Senhora da Apresentação, e tornou-se a padroeira da cidade.

No Museu da Arte Sacra Dom Epaminondas, em Taubaté, encontra-se um elaborado exemplar de imaginária setecentista de tema mariano, identificado como Nossa Senhora da Apresentação. A peça, proveniente da antiga Igreja de São Francisco das Chagas, na mesma cidade, traz a figura da jovem mãe com o Menino ao colo (Figuras 228 e 229).

Maria tem os cabelos semicobertos por um véu curto, traja uma túnica e, sobre ela um manto azul com forro vermelho, que lhe cai por sobre os ombros, preso por um tipo de broche junto ao pescoço. A criança está nua, apoiada sobre um tecido, nos braços de sua mãe, segurando um orbe entre as mãos.

A imagem de Taubaté trata da apresentação do Menino e não da Virgem. De acordo com a tradição judaica, quarenta dias após o parto, a mãe deveria levar o menino ao templo juntamente com os animais para o sacrifício (pombos, cordeiro), o que ocorreu com Jesus ao ser levado a Jerusalém:



Figura 230 – Francisco Machado (mestre entalhador). *Nossa Senhora da Apresentação*. Madeira. 1716-1723. Proc.: Igreja de Nossa Senhora da Apresentação de Aveiro. Acervo: Igreja de Nossa Senhora das Areias de São Jacinto, Portugal.

> Quando se completaram os dias para a purificação deles, segundo a Lei de Moisés, levaram-no a Jerusalém a fim de apresentá-lo ao Senhor, conforme está escrito na Lei do Senhor: *Todo macho que abre o útero será consagrado ao Senhor* [...]. (Lc 2, 22-23).

Nessa ocasião, Simeão foi ao templo e, segundo Lucas, ele teria tomado o menino nos braços e o bendisse dizendo:

> Agora, Soberano Senhor, podes despedir em paz o teu servo, segundo a tua palavra; porque meus olhos *viram a tua savação*, que preparaste *em face de todos os povos, luz para iluminar as nações*, e glória de teu povo, Israel. (Lc 2, 29-32).

A exemplo de outras imagens portuguesas como aquela que originalmente pertenceu à Igreja de Nossa Senhora da Apresentação, em Aveiro (Figura 230), vemos na imagem de Taubaté a mãe exibindo seu bebê que, traz o orbe entre as mãos, como um símbolo de realeza e glória diante dos povos.



Figura 231 – *Nossa Senhora da Apresentação* (ou do Bom Parto). madeira policromada. Acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. originalmente: Capela de Santa Luzia, São Paulo, SP – Fonte: MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos*. p. 31.



Figura 232 – *Nossa Senhora da Apresentação* (imagem de vestir). madeira policromada. século XVIII. Proced. Igreja Matriz de Salto, Salto, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo – Fonte: LEMOS, C. et al (textos).*O Museu de Arte Sacra de São Paulo*, 1983, p. 97.

Não é incomum, no entanto, que se denomine também Nossa Senhora da Apresentação à Nossa Senhora do Bom Parto como se observa no exemplar do Museu de Arte Sacra, na capital, que guarda em seu acervo uma imagem seiscentista em madeira policromada, representando essa invocação. Nesta imagem, que provavelmente passou por repinturas, observa-se a mãe, em pé, com o Menino deitado em seus braços, em decúbito dorsal. Nesta peça, de fatura bastante simples, a Virgem traja um manto longo, que lhe cobre praticamente frente e costas. A barra, um pouco mais curta na parte frontal deixa aparente a túnica e sob esta os pés, com pesados calçados, de bico arredondado. Originalmente a peça pertenceu à capela de Santa Luzia, na capital paulista (Figura 231).

Também no mesmo museu está uma imagem de vestir de mesma invocação, proveniente da igreja matriz de Salto, no interior paulista. Neste caso Nossa Senhora da Apresentação está em pé, com os braços levemente afastados (estaria junto de um menino?) sobre um conjunto de nuvens e três querubins. Está ricamente vestida com uma túnica branca de mangas longas, sob as quais se vê um punho rendado. Da mesma cor, com detalhes e barra dourados é o manto que lhe cobre as costas e é preso em uma das pontas à cintura. A Virgem usa peruca longa, até os ombros, e tem a cabeça

coberta por um véu de tecido encorpado como o do manto, com detalhes dourados (Figura 232).

A apresentação de Jesus ao templo, um dos mistérios gozosos da Virgem Maria, é comemorada no dia 02 de fevereiro, dia em que também se comemora a festa de Nossa Senhora das Candeias ou ainda a Purificação de Nossa Senhora.

Nossa Senhora da Candelária

A devoção a Nossa Senhora das Candeias, ou da Purificação, está relacionada ao nascimento de Jesus e à tradição judaica, segundo a qual após o parto de um filho varão, a mãe ficaria impura. O processo se reverteria por meio de uma cerimônia que envolvia a apresentação do menino ao templo, conforme já mencionado.

Para comemorar essa data, os cristãos passaram a realizar uma procissão denominada "dos luzeiros" ou "das candeias", visto que carregando velas lembravam o trajeto de Maria até o templo. Segundo Nilza B. Megale (1998, p .122) trata-se de uma reinterpretação do antigo costume romano de recordar "a angústia da deusa Ceres, quando sua filha Proserpina foi raptada por Plutão, deus dos infernos, para toma-la como companheira do Império dos Mortos." Essa festividade pagã era celebrada no dia 02 de fevereiro, coincidindo com o dia da Purificação de Maria. Desse modo, um cortejo noturno foi incorporado ao calendário cristão, como forma de convidar os fieis portando suas velas a participar da celebração em louvor à Nossa Senhora.

Nossa Senhora da Candelária pode ser considerada como uma variante da Nossa Senhora das Candeias, embora a lenda da Candelária esteja ligada a Tenerife, nas ilhas Canárias, onde a Virgem, cercada por velas acesas, teria aparecido em uma gruta (MEGALE ,1998, p. 127)[74].

Na cidade de Itu, uma esplêndida imagem de Nossa Senhora da Candelária ocupa o nicho do retábulo mor da igreja Matriz, da qual é a patrona.

Já no Santuário Mariano é mencionada a presença de uma imagem sob esta invocação na cidade de Itu:

> *Sahindo deſta Villa, & tomando para a parte da maõ* eſquerda, & ſeguindo a foz do referido Rio *Teetè, depois de dous dias de viagem ſe dá com a grande Villa de Itù. He eſta Villa muy populoſa, & tem em ſi hum Convento de Religioſos Capuchos da Provincia da Conceyção. (E pudera haver mais, que naquellas partes, aonde naõ he pequena a ignorancia, & grande o deſcuydo de Deos: ſendo exceſſiva*

74. Tradicional devoção portuguesa, Nossa Senhora das Candeias é também muito popular no Brasil, sendo muitas vezes no sincretismo, associada ao orixá feminino Oxum.





Figuras 233, 234 e 235 – *Nossa Senhora da Candelária*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. – Fotos: M. Bonazzi (233, 234) e M. Rosada (235).

a ambiçaõ, ſaõ lá *muyto neceſſarios Conventos reformados, que encaminhem as almas para o Ceo.) He eſte Convento dedicado a Saõ Luis Bispo de Toloſa, & a ſua Matriz, & principal Paroquia he dedicada a noſſa Senhora da Purificaçaõ, ou das Candeas, titulo com que principalmente he nomeada.*
*Eſtá eſta Satiſſima Imagem colocada no Altar mòr, no meyo do retabolo como Senhora, & Patrona daquela ſua Caſa, & Santuario, he Imagem de bastante grandeza, & todos os moradores daquela Villa tem muyta devoçaõ com eſta Senhora, & aſſim a ſervem, & feſtejaõ no ſeu dia de dous de Fevereyro os moradores daquela Villa, o que fazem com muyta devoçaõ, & grandeza [...].Da Senhora das Candeas, nos faz mençaõ na sua Relaçaõ o Padre Mestre Fr. Miguel de S. Franciſco. (*SANTA MARIA, 2007, p. 173).

Nesta imagem de madeira, com olhos de vidro, finamente dourada e policromada, a Virgem carrega o Menino apoiado em seu braço esquerdo, enquanto na mão direita levaria uma vela, atualmente substituída por uma adaptação contendo na extremidade uma lâmpada, simulando assim um círio aceso. Nesta peça observa-se tanto Maria quanto o Menino coroados. A Virgem tem no manto um barrado com relevos, simulando bordados. Junto à base, figuras de anjos arrematam o conjunto (Figuras 233, 234 e 235).





Figura 236 – *Nossa Senhora do Bonsucesso.* barro cozido e policromado. – século XVII. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bonsucesso, Pindamonhangaba, SP. TIRAPELI, P. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó.*

Nossa Senhora do Bonsucesso

Protetora dos agonizantes, a devoção a Nossa Senhora do Bonsucesso tem suas origens em Portugal no século XVI e está relacionada às doenças terminais e ao momento da morte, confortando aqueles que buscam um auxílio nos últimos momentos de vida.

Na Igreja Matriz de Pindamonhangaba está conservada uma majestosa imagem da Virgem do Bonsucesso, citada por Frei Agostinho de Santa Maria no *Santuário Mariano*:

> *[...] Villa nova de Pindamounhaugàba, que quer dizer na língua Braſilica, lugar aonde ſe fazem anzóis; porque os devem fazer ali bem. A Paroquia deſta Villa, que he a Matriz, he dedicada a Maria Santiſſima com o titulo de noſſa Senhora do Bom Suceſſo. He eſte Santuario de grande devoçaõ [...].*
> *Está colocada em o Altar mòr como Senhora, & Patrona daquella Paroquia. Della faz menção o meſmo Padre Fr. Miguel de S. Franciſco.* (SANTA MARIA, 2007, p. 184)

Segundo M. E. de Azevedo Marques (1980, v. 2, p. 169), um dos fundadores da povoação e devoto dessa santa, o Padre João de Faria Fialho teria erguido em sua homenagem uma igreja "e a dotou com patrimônio pelos fins do século XVII". O mesmo religioso teria partido em uma bandeira de desbravamento rumo ao sertão dos Cataguás, atual Minas Gerais, levando consigo uma Nossa Senhora do Bonsucesso. Ao descobrir as minas de ouro na região de Ouro Preto, o padre ergueu uma ermida em nessa região, dedicando-a à sua protetora. Posteriormente uma outra capela foi erguida no local, sob a mesma invocação, mudando posteriormente seu orago para Nossa Senhora do Rosário e hoje, essa capela é mais conhecida como "capela do Padre Faria".

O êxito da expedição de Padre João de Faria Fialho fez com que em todo o Vale do Paraíba e Minas Gerais se associasse esta Virgem à proteção dos bens terrenos.

Segundo Nilza B. Megale (1998, p. 99) a Virgem do Bom Sucesso é frequentemente representada sentada, com a cabeça semicoberta por um véu curto, com o menino Jesus recém-nascido no braço esquerdo, apoiando-o com a outra mão, podendo ainda estar em pé, e o Menino segurando flores.

A imagem de Pindamonhangaba é um imponente exemplar em barro cozido (Figura 236). A Virgem está em pé, tendo o Menino em seu braço esquerdo. Na mão direita leva um cetro. Tem o corpo todo coberto por um grande manto aberto na parte anterior, à moda daqueles que, segundo o costume espanhol, aplicavam sobre as imagens de Nossa Senhora, tal como se vê na imagem de Nossa Senhora Aparecida. No entanto, nesta imagem o manto é também modelado. Aos seus pés, observa-se a cabeça de um querubim ladeada por um par de asas longas, como também se vê na imagem da Aparecida, ou ainda na pintura da Virgem de Guadalupe já citada.

Ainda sob a mesma invocação do Bonsucesso, um exemplar em madeira mas de fatura mais popular pode ser verificado no Museu Dom Epaminondas, em Taubaté. A imagem, que pertenceu à Capela do Bom Jesus, em Areão, apresenta a Virgem também em pé, com o Menino sobre o braço esquerdo. Tem a mão direita estendida à frente do corpo, em posição que sugere que seguraria um atributo, possivelmente um cetro, à maneira da imagem de Pindamonhangaba. O menino segura um orbe com a mão esquerda. A peça, em madeira, tem a parte posterior ocada, desde os ombros, até os pés da Virgem. Na base, três querubins se distribuem em um alinhamento horizontal (Figura 237).



Figura 237 – *Nossa Senhora do Bonsucesso*. madeira policromada. século XVIII. Proced.: Capela do Senhor Bom Jesus do Areão (Taubaté). Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP – Foto: M. Bonazzi.



Figuras 238 e 239 – *Nossa Senhora da Consolação*. estuque e madeira policromados e dourados. Século XVIII. origem: Portugal. Proced.: Antiga Igreja de Nossa Senhora da Consolação (São Paulo) demolida no início do sec. XX. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

Nossa Senhora da Consolação

O Museu de Arte Sacra de São Paulo guarda em seu acervo uma imagem de Nossa Senhora da Consolação, imagem esta que pertenceu à antiga igreja de mesma invocação, iniciada em 1800 e demolida em 1907 no centro da capital paulista. No local ergueu-se um novo templo de tendência historicista, com projeto do engenheiro Maximilian Emil Hehl, seguindo linhas que remetem à arquitetura religiosa medieval. Segundo Leonardo Arroyo (1966, p. 205), durante uma reforma ocorrida no templo ocorrida em 1840, a imagem permaneceu na igreja do Colégio, retornando à igreja original quando aquela (a dos jesuítas) desabou, em 1896, sendo posteriormente integrada ao acervo do Museu da Cúria Metropolitana e atualmente no já referido museu.

Para Nilza B. Megale (1998, p. 165) a escolha de se erguer um templo dedicado à Nossa Senhora da Consolação estaria ligada à proximidade com o cemitério.

> Exmo. Rvm.º Diz Luiz da Silva e mais Irmãos devotos da Senr.ª da Consolação que eles alcançarão huma data de terra por detraz do Cemitério e como os supplicantes desejam alcançar o despacho de V. Ex.ª Rev. lhe conceda huma licença para formarem uma Ermida no logar que tem explicado pelo tempo vindouro que os mesmos Irmãos hão de formar o seu Patrimonio para assim poder-se celebrar o sacrifício da Missa, e como não podem fazer sem Licença, portanto P. A V. Ex.ª Rev.ma seja servido atender o que os suplicantes implorão. (RIBEIRO, v. II, p. 583, apud ARROYO, 1966, p. 20-201)[75].

Maria ainda em vida teria sido considerada pelos apóstolos como a mãe consoladora, em razão do apoio e encorajamento que lhes deu em sua missão de divulgação da doutrina de Cristo. Essa devoção, amplamente praticada pelos agostinianos, está ligada à proteção dos lares, à união das famílias e conversão dos filhos.

Nossa Senhora da Consolação é representada sentada, apoiada sobre nuvens e anjos, com o Menino Jesus em pé, sobre os joelhos. A mãe e o menino tem resplendores (MEGALE, 1998, p. 166). Na imagem do Museu de

75. Jacinto Ribeiro. *Cronologia Paulistana.* Vol. II, p. 583. Segundo Leonardo Arroyo, trata-se esta a transcrição do mais antigo documento de que se tem conhecimento acerca da Igreja de Nossa Senhora da Consolação, em São Paulo, datado de abril de 1799, registrando assim as intenções para o início desse templo, o que se concretizou no ano seguinte.



Arte Sacra paulistano a Virgem está em pé sobre um globo azul com estrelas douradas. Leva a mão esquerda dobre o peito, onde expõe uma pomba. Na mão direita exibe um pequeno cetro, como uma referência aos atributos de rainha. Traja uma túnica vermelha e manto azul e um véu que lhe cobre parcialmente a cabeça. A peça, de origem portuguesa apresenta refinada policromia especialmente nas vestes com delicado esgrafiado produzido sobre douramento total da superfície, além de aplicações de pastilha nas barras dos tecidos (Figuras 238 e 239).

Segundo Alfredo Moreira Pinto (1979, p. 44) em 1900, na igreja da Consolação a imagem da virgem estava na capela mor com as imagens do "Sagrado Coração de Jesus e S. João e aos lados, S. José, S. Francisco, o Salvador e S. Paulo".

Nossa Senhora da Escada

A devoção de Nossa Senhora da Escada é de origem portuguesa e está ligada à conquista de Lisboa. Segundo Nilza B. Megale (1998, p. 200) "o título foi dado pelo povo em alusão aos trinta e um degraus que davam acesso ao seu santuário ou talvez por ser um dos símbolos de Maria".

O culto a Nossa Senhora da Escada esteve tradicionalmente ligado às pessoas que trabalhavam nas embarcações. Em São Paulo localizamos dois templos dedicados a essa invocação e nos quais permanecem as antigas imagens do orago. O primeiro deles está em Barueri e o outro, em Guararema.

A imagem de Barueri (Figura 240) pertence à igreja de mesmo nome naquela cidade. É uma peça em barro cozido e policromado e dourado, com cerca de 63 cm de altura. A iconografia aqui aplicada corresponde à tradicional representação portuguesa de Nossa Senhora da Conceição da Escada: a Virgem está em pé, coroada, com as mãos postas, semelhante a uma Nossa Senhora da Conceição. Sob as mãos, exibe uma pequena escada que se estende diante do corpo até um pouco abaixo dos joelhos. A Virgem tem os cabelos soltos, caindo sobre os ombros. Veste uma túnica de mangas compridas, com estampa floral e um manto azul, com forro vermelho, disposto diagonalmente sobre o corpo, exibindo parte do ombro direito.

Assim se refere o Santuário Mariano ao tratar da imagem de *"Nossa Senhora da Escada da Aldeia de Maveri"*:

> *[...] Naõ pude ſaber o motivo; porque à Senhora ſe lhe impoz o nome de Eſcada. Seria ſem duvida, por ſer Maria Santiſſima, aquella* Eſcada *Celleſtial, pela qual, como diz meu Padre Agoſtinho, & Saõ Fulgencio, deſeo Deos à terra: Scala cæleſtis, per quam Deus descendit ad terras. Ou tambem, como diz Pedro Damiaõ, aquella* Eſcada celeſte, pela qual o Supremo Rey da Gloria humilhado quis deſcer *atè o mayor abatimento: Scala cæleſtis, per quam* ſupernus *Rex humilia-*



Figura 240 – *Nossa Senhora da Escada.* Igreja de Nossa Senhora da Escada, Barueri, SP – Foto: M. Rosada (2014).

Figuras 241 – *Nossa Senhora da Escada*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Freguesia de Nossa Senhora da Escada, Guararema, SP – Foto: P. Tirapeli.



tus, ad ima deſcendit. [...] Deſta Santiſſima Imagem eſcreve o padre Simão de Vaſcocellos aſſim na vida do Padre Anchieta livro 2. cap. 4 & no Padre *Joaõ de Almeyda livro 3. cap. 7 & o Reverendiſſimo Padre Fr. Miguel de S. Franciſco nas ſuas Relações.* (SANTA MARIA, 2007, p. 165).

Já a imagem de Guararema está localizada na igreja de mesmo nome, templo este que remonta ao século XVIII (Figura 241). Antiga aldeia in-

dígena, a localidade era um porto para todos os viajantes que seguiam em direção a Minas Gerais.

Essa imagem no entanto não corresponde à tradicional representação portuguesa da Virgem da Escada. A imagem de Guararema é um refinado exemplar escultórico em madeira policromada e dourada no qual a Virgem traz sobre o braço esquerdo a figura do Menino. Na mão direita segura o atributo que lhe dá o nome. Está apoiada sobre nuvens e cabeças de querubins.

A Virgem traja uma túnica longa de coloração clara, com decote redondo e esgrafiado dourado. Os cabelos estão cobertos por um véu que se abre à altura dos ombros. Sobre a túnica se estende o manto azul com barrado dourado e forro vermelho. A posição das pregas dos tecidos evoca uma movimentação esvoaçante.

Em razão da configuração, acreditamos na possibilidade de tratar-se de uma adaptação de uma outra invocação de Nossa Senhora para a Virgem da Escada, visto que Mãe e Filho estendem suas mãos diante do corpo como se cada um deles portasse um atributo ou ainda segurassem juntos as pontas de um rosário.

Nossa Senhora da Luz

A devoção à Nossa Senhora da Luz tem provável origem em Carnide, em Portugal, onde uma luz misteriosa teria aparecido sobre a fonte do Machado. Um português que havia sido aprisionado pelos mouros e levado ao norte da África pediu auxílio à Virgem com quem teria encontrado em sonho por trinta noites. Na última delas a Senhora lhe prometeu o retorno à sua terra assim que acordasse, quando deveria seguir uma luz que o levaria a uma imagem que estaria próxima à fonte do Machado. E assim se fez: quando Pedro Martins despertou estava novamente em Carnide e fez cumprir a profecia.

A devoção à Virgem da Luz foi difundida por religiosos sobretudo beneditinos e jesuítas. No Brasil, a mais antiga igreja dedicada à Nossa Senhora da Luz foi erguida em São Paulo, por Domingos Luiz (o Carvoeiro) e sua esposa, Anna Camacho, em 1583, na região chamada de Piranga (primitivamente, Ireripiranga), hoje conhecida como Ipiranga (MARQUES, 1980, p. 201). Posteriormente com a mudança de Domingos Luiz para a região do Guarepe, mandou erguer um novo templo que passou a ser chamado de Senhora da Luz do Guarepe.

Os fundadores deixaram em testamento, posses para a manutenção do templo o que ocorreu até meados do século XVIII, quando a capela caída em decadência foi acolhida por Helena Maria do Sacramento, pertencente ao Recolhimento de Santa Teresa, que recebeu autorização do vigário-ge-


NS DA

ral, bem como a proteção do governador D. Luis Antonio de Souza Botelho, para a criação de um recolhimento na igreja de Nossa Senhora da Luz, o que se deu em 02 de fevereiro de 1774, com a assistência de importantes nomes, entre eles o de Frei Antônio de Sant'Ana Galvão.

Segundo a tradição, a imagem que por muito tempo se venerou nesse templo e que atualmente se encontra no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo (Figura 242) é a mesma da igreja erguida originalmente no campo da Luz (Guarepe) (ARROYO, 1966, p. 19).

Assim é mencionada no *Santuário Mariano* a imagem de Nossa Senhora da Luz:

> *He eſta Santiſſima Imagem de vulto, & de eſculturas de madeyra, & de muyto fermoſa preſença, & de Mageſtade. A ſua eſtatura ſão ſete palmos, & aſſim ſe eſtá manifeſtando grande, & mageſtoſa em maravilhas, & prodígios, & muyto mayor na ſua piedade, com que a todos favorece; & enche de benefícios. Tem ſobre o braço eſquerdo ao Menino Deos. [...] Da Senhora faz menção o Reverendíſſimo Padre Fr. Miguel de Saõ Franciſco na ſua Relaçaõ, que nos remeteo.* (SANTA MARIA, 2007, p. 153-154).

Figura 242 – *Nossa Senhora da Luz*. barro cozido e policromado. século XVII. Proced.: Antiga Capela do Piranga (Ipiranga), levada em 1603 para os "Campos do Guarepe" (local do atual Mosteiro da Luz) por Domingos Luz, "o Carvoeiro". Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP. – Foto: M. Bonazzi.

É curioso observar, no entanto que a imagem que hoje conhecemos como pertencente àquela antiga igreja, embora seja uma obra majestosa, ao contrário do que afirma Frei Agostinho de Santa Maria, não se trata de um exemplar de madeira, mas de barro refinadamente policromado e dourado e também não possui "sete palmos", visto tratar-se de obra com apenas 108 cm.

Observa-se nesta imagem uma correspondência em relação à tradição iconográfica de Nossa Senhora da Luz: nesta peça em barro cozido e policromado, a Virgem é representada em pé, com o Menino, no entanto neste caso, o pequeno está nu, sobre o braço direito da mãe, já que na mão esquerda ela leva uma vela. A Virgem tem os cabelos soltos e descobertos; ambos estão coroados com a coroa real.

Nossa Senhora das Neves

A devoção a Nossa Senhora das Neves tem origem na Itália. O nome é dado à Virgem que teria aparecido a um casal italiano, que sem descendentes, pediu à Nossa Senhora indicações para quem deixar sua fortuna. A Virgem previu então a ocorrência de um fenômeno climático que, em pleno verão, teria coberto de neve o Monte Esquilino, em Roma, local este para o qual ela requisitou ao nobre a construção de um templo. Nesse monte foi erguida uma basílica em homenagem à Nossa Senhora, à qual inicialmente foi dado o nome de Nossa Senhora das Neves, posteriormen-



te conhecido como Santa Maria Maggiore, por ser a mais importante igreja romana dedicada à mãe de Jesus (MEGALE, 1998, p. 349).

No Brasil a devoção à Virgem deu origem a diversas igrejas, sendo inclusive a padroeira de João Pessoa, capital do Estado da Paraíba.

Em Iguape, litoral sul paulista, a imagem de Nossa Senhora das Neves, de origem portuguesa (TIRAPELI, 2002, p. 138) ocupa um local intermediário no retábulo-mor, posicionada em um nicho, logo acima do tabernáculo (Figura 243). No alto do trono, está exposta a imagem do orago, o Bom Jesus.

Ao referir-se à igreja dedicada ao Bom Jesus de Iguape, Frei Agostinho de Santa Maria descreve esta imagem de Nossa Senhora das Neves:

> *Neſta Caſa he venerada a Senhora das Neves, com quem todos os moradores daquela Villa tem muyta devoçaõ: mas como o Santíſſimo Filho veyo de novo, para aquella ſua caſa, & ele eſtá continuamente obrando prodígios ſem numero; da Senhora (ſem embargo de que ella he a diſpenſeiya de todas as ſuas riquezas, & a que intercede por todos os que ali vaõ àquella ſaudavel piſcina a buſcar o remédio de todas as ſuas neceſſidades, & o allivio de todos os ſeus trabalhos) já ſe esquecem alguma couſa: porque no Santiſſimo Filho achaõ tudo: mas os que tem mayor capacidade reconhecem a valia da Senhora, he hum grande meyoi, para conſeguirem tudo quanto pretendem do Filho. Tem eſta Igreja Vigario, & ele com ſeus Paroquianos, feſteja a Senhora, & ao Senhos JESUS. Eſtá colocada no Altar mòr como Padroeyra daquela Caſa, he formada de eſcultura de madeyra, com o Santiſſimo Filho Menino em ſeus braços. Deſta Senhora faz mençaõ o padre Fr. Miguel de S. Franciſco na ſua Relaçaõ.* (SANTA MARIA, 2007, p. 136).

Observa-se aqui a figura da Virgem em pé, tendo sobre o braço esquerdo o Menino Jesus. Ambos estão coroados. O Menino dirige seu olhar para o rosto da mãe. Que traja túnica de cor clara, e um esvoaçante manto de cor azul, com forração vermelha. Nossa Senhora, que está apoiada sobre uma base formada por nuvens, tem na mão direita um cetro, com ocorre com outras Virgens que apresentam os símbolos de majestade (Figuras 244 e 245).



Figura 243 – Retábulo-mor do Santuário do Bom Jesus e Nossa Senhora das Neves, Iguape, SP – Foto: M. Rosada.

Acima e pág, seguinte:
Figuras 244 e 245 – *Nossa Senhora das Neves*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Santuário do Bom Jesus de Iguape e Nossa Senhora das Neves, Iguape, SP – Fotos: Marcia Rizzo.



Nossa Senhora da Penha

A devoção a Nossa Senhora da Penha tem origem na região de Salamanca, onde por volta de 1434, um peregrino francês de nome Simão Vela teria, sido orientado por Nossa Senhora para encontrar em uma montanha uma imagem da Virgem, local onde deveria construir uma igreja.

Segundo a tradição portuguesa, na batalha de Alcácer-Quibir, um escultor que teria escapado dos muçulmanos, propôs-se a executar sete diferentes imagens da Virgem. Não sabendo a qual invocação dedicar a última delas, foi orientado por um jesuíta "a fazer a imagem de Nossa Senhora da Penha, cujos milagres eram muito comentados em Castela" (MEGALE, 1998, p. 375). A imagem foi colocada na ermida da Vitória e, posteriormente ganhou casa própria nos arredores de Lisboa, local este que passou a ser chamado de Penha de França.

Nossa Senhora da Penha ficou conhecida como a protetora contra as pestes, por atribuírem a ela uma cura milagrosa quando ergueram em seu nome uma grande igreja, por ocasião de uma grave epidemia em Lisboa.

São várias e famosas as imagens de Nossa Senhora da Penha e seus respectivos santuários, como a presente no Rio de Janeiro e ainda a de Vitória, no Espírito Santo[76]. Uma das mais conhecidas imagens de Nossa Senhora da Penha no Brasil está em São Paulo e, segundo a lenda teria sido trazida por um francês. Essa imagem teria desaparecido da bagagem do viajante, recusando-se a deixar o morro conhecido por Aricanduva, onde este teria pousado. Tal fato o teria levado a construir-lhe uma ermida, deixando ali a milagrosa imagem. A imagem e a capela teriam sido transferidas para o alto de um morro, onde hoje está a matriz da Penha.

No *Santuário Mariano*, Frei Agostinho de Santa Maria pouco trata da imagem em si, detendo-se mais às ocorrências milagrosas às quais ela se ligaria, entre as quais aquela que envolvia a sua resistência em mudar de lugar, quando da proposta de Dom José de Barros e Alarcão, bispo do Rio de Janeiro, propôs o seu traslado e de todos os seus bens, para fazê-la padroeira de um Convento de Freiras ou de "Recolhimento de Mulheres Virtuosas".

> *Duas legoas & meya diſtante da Cidade de Saõ Paulo para a parte Norte ſe vè o Santuario de noſſa Senhora da Penha Parochia daqueles moradores circumvſinhos com Vigario, que tem cuydado de adminiſtrar os Sacramentos. Neſta Casa, & Paroquia ſe vè colocada, em o ſeu Altar mòr a milagroſa Imagem da Rainha dos Anjos, a Senhora da Penha [...].*

76. Embora dedicado à Nossa Senhora da Penha, o santuário de Vitória (ES) tem exposta no retábulo-mor uma imagem de Nossa Senhora das Maravilhas. A tradicional imagem de Nossa Senhora trazida pelo missionário franciscano espanhol Frei Pedro Palácios, na verdade trata-se de um painel representando Nossa Senhora dos Prazeres (MEGALE, 1998, p. 377).





Figura 246 – *Nossa Senhora da Penha*. Basílica de Nossa Senhora da Penha de França, São Paulo, SP – foto: William Miranda Andrade.

Figura 247 – *Nossa Senhora da Penha*. Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Matriz de Porto Feliz, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 248 – *Nossa Senhora da Penha.* madeira policromada e dourada. Seculo XVIII. Origem: Portugal– c. 1,60cm – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Penha, Araçariguama, SP.

Da Senhora da Penha faz mençaõ o Reverendíſſimo Padre Fr. Miguel de S. Franciſco na ſua Relaçaõ. (SANTA MARIA, 2007, p. 154, 156)

Em geral as representações escultóricas de Nossa Senhora da Penha contém apenas a Virgem com o Menino, como se pode observar nas três imagens localizadas em terras paulistas, a da capital, pertencente à Basílica de Nossa Senhora da Penha, a de Porto Feliz e a do município de Araçariguama. Todas apresentam a figura da Virgem, em pé, tendo apoiado sobre o braço esquerdo o Menino que traja uma túnica. Mãe e Filho estão coroados e nas peças da capital e de Araçariguama aplicou-se um rosário na mão direita da Virgem.

As mais antigas são as imagens da capital e de Porto Feliz (Figura 246 e 247), esta última, que representa a antiga padroeira da cidade, foi mantida no alto do trono da capela mor da igreja matriz, que hoje tem como orago Nossa Senhora Mãe dos Homens. Todas apresentam a figura da Virgem, em pé, tendo apoiado sobre o braço esquerdo o Menino que traja uma túnica, ambos estão coroados.

Já a peça de Araçariguama, de origem portuguesa é uma majestosa figura em tamanho quase natural, em madeira policromada e douramento integral das vestes da Virgem, o que também se repete no traje da Virgem paulistana (Figura 248).



Nas representações pictóricas da Virgem da Penha é recorrente a presença de outros elementos que remetem às lendas às quais está relacionada a sua invocação como um viajante sendo atacado por uma cobra e salvo por jacaré (ou um lagarto, na versão brasileira) e a Virgem com um cetro, no alto de uma montanha (MEGALE, 1998, p. 379).

Nossa Senhora do Pilar

Em Taubaté, localiza-se uma antiga capela dedicada a Virgem do Pilar. Essa invocação está entre as mais antigas relacionadas à Virgem Maria e refere-se à uma passagem em que, ainda em vida, Nossa Senhora teria aparecido a São Tiago Maior, sobre um pilar de mármore e cercada por um coro de anjos. Nessa ocasião, a Virgem indicou a esse apóstolo que se encontrava em pregação na Espanha, um local em que se deveria erguer a sua igreja, conservando nela a referida coluna.

Maria teria vivido ainda onze anos após essa aparição.

Ao construir a igreja, Tiago teria colocado o pilar sobre o altar, voltado para o Rio Ebro. Nesse local encontra-se hoje a basílica de Saragoça, dedicada à Nossa Senhora do Pilar.

Embora de pouca repercussão em Portugal, a Virgem do Pilar tem no Brasil diversos templos, entre eles destaca-se uma das Matrizes da cidade de Ouro Preto. Essa devoção teria sido levada para a região das Minas Gerais por bandeirantes paulistas provenientes de Taubaté, onde a irmandade do Pilar existia desde o final do século XVII.

Nessa cidade, está localizada capela de Nossa Senhora do Pilar, construção tombada pelo IPHAN em 1944[77]. Essa capela que serviu à irmandade do Pilar, foi desativada e passou por obras de conservação nas décadas de 1940. Embora houvesse planos para se instalar ali um Museu de Arte Sacra, o projeto não foi levado a cabo e a capela passou por novas intervenções na década de 1950. Em 1964 a situação era bastante precária e somente em 1983 o projeto é retomado para a organização do museu, o que se efetivaria em 1985.

Segundo documentação do IPHAN, Memorando 704/02, de 22/07/02, "[...] este empreendimento nunca foi implantado a contento" e a capela no início do século XXI apresentava problemas de conservações, requerendo novas intervenções. Em 2009 o Museu foi transferido para o prédio da Mitra Diocesana, com o nome de Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas.

77. *Livro Belas Artes*: vol. 1 folha 064, inscrição 305. Data 26 out. 1944. *Livro Histórico*: vol. 1 folha 040, inscrição 238. Data 26 out. 1944.



Figura 249 – Nossa Senhora do Pilar. madeira policromada. século XVIII. Proced. Capela do Pilar, Taubaté. Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP – Foto: M. Bonazzi.

Pertenceu a essa antiga capela a imagem ora identificada nesse museu como Nossa Senhora do Pilar, embora não existisse qualquer menção desse atributo nessa peça (Figura 249). A Virgem está em pé e leva no braço esquerdo o Menino, nu. Com a mão direita, segura uma ponta do manto azul com forro vermelho que, qual uma capa de viagem, a cobre desde a cabeça. Tem na cintura uma faixa lisa e sem pontas. O Menino leva na mão esquerda uma pequena ave dourada, com o bico vermelho e com a direita segura a capa da mãe, à altura do pescoço. É possível que a imagem tenha passado por repinturas, o que provavelmente levou a uma certa descaracterização da policromia, especialmente dos olhos.





Figuras 250 e 251 – Nossa Senhora Mãe dos Homens. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Santuário Bom Jesus de Tremembé, Tremembé, SP – Foto: M. Rosada.

Nossa Senhora Mãe dos Homens

A invocação de Nossa Senhora Mãe dos Homens tem origem no convento franciscano de Xabregas, em Portugal, onde Frei João de Nossa Senhora, eloquente orador, costumava pregar afirmando que Maria era também a Mãe dos Homens. Solicitou então ao escultor José de Almeida a execução de uma peça que representasse a Virgem Maria sob esta inspiração. Para o pagamento da encomenda, contou com a colaboração dos fiéis e com uma polpuda doação do rei Dom João V que arrematou as custas da imagem.

A imagem encomendada para o convento português foi concebida como "uma efígie da Rainha do Céu, de seis palmos de altura, lançando a bênção com a mão direita e tendo no braço esquerdo o Menino Jesus" (MEGALE, 1998, p. 288).

Por suas qualidades técnicas, dois exemplares setecentistas se destacam representando essa devoção: um deles está em Porto Feliz e o outro, na



Figura 252 – Nossa Senhora Mãe dos Homens. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Porto Feliz, SP – Foto: M. Rosada.

igreja do Santuário de Bom Jesus de Tremembé, onde a imagem da Virgem ocupa um dos retábulos do cruzeiro (Figuras 250 e 251).

Em Porto Feliz, no interior paulista Nossa Senhora Mãe dos Homens ocupa um lugar de destaque, como padroeira da cidade. No retábulo-mor da igreja Matriz, alojada em um nicho, cercado por figuras de anjos, sobre o tabernáculo, está uma majestosa imagem da Virgem com o Menino apoiado sobre seu braço esquerdo; o braço direito se estende em alça ao lado do corpo como se abençoasse os que a rodeiam, dirige o rosto para a direita compondo uma graciosa linha diagonal na composição da imagem. A escultura em madeira, apresenta rica policromia e douramento, especialmente nas vestes da Virgem, que traja uma longa túnica e um manto curto, de tons avermelhados. Ambos estão coroados (Figura 252).

4.2.3.1.3 As Virgens Dolorosas

As Virgens das Dores estão relacionadas à representação de Nossa Senhora já com o Cristo Morto e se dividem em dois grandes tipos iconográficos: as da Piedade e as das Sete Dores. Embora a Nossa Senhora da Soledade, aquela em que a mãe está aos pés da cruz e a Virgem sendo consolada pelas Santas Mulheres também envolvam a temática da dor pela trágica perda de seu filho, Réau (2008, v. 2, p. 111) não as insere neste grupo iconográfico, por considerá-las pertencentes ao grupo da Crucificação. Porém, neste trabalho consideraremos a Virgem do Calvário como parte daquelas devoções que tratam da resignação de Maria diante da perda de seu Filho.

Nossa Senhora da Piedade, representação de grande impacto emocional, apresenta a Virgem em geral sentada, amparando o filho morto em seus braços. Maria evoca a dor da perda de uma pessoa, ao mesmo tempo que se coloca resignada diante da situação que lhe é imposta pela vontade divina.

Essa configuração, muito provavelmente uma criação da arte gótica germano-francesa, em muito se baseia na descrição do Cristo Morto[78] realizada pelo dominicano alemão Henrique Suso[79] e, principalmente de Santa Brígida da Suécia[80], ao descrever o relato dramático de Nossa Senhora na descida da Cruz, quando teria recebido o corpo de seu Filho: "*Lo recibí sobre mis rodillas como um leproso, lívido y magullado, porque sus ojos estaban muertos y llenos de sangre, sua boca fría como la nieve, su barba rígida como una cuerda*" (apud Réau, 2008, v. 2, p. 112). (Figura 253)

Nas representações mais antigas (séculos XIV e XV), Cristo tem o corpo apoiado sobre os joelhos da Virgem, enquanto que a partir do Renascimento, outras representações passam a mostrar Seu corpo estendido diante da Virgem e somente a cabeça está apoiada sobre os joelhos da mãe.

A devoção à Virgem da Piedade era muito popular em Portugal, o que se estendia às suas colônias. No Brasil, essa devoção ganhou grande destaque em diferentes localidades onde é a padroeira, incluindo o próprio estado de Minas Gerais[81]; santuários foram criados em sua homenagem, como o de Barbacena e o localizado na Serra da Piedade, na região de Caeté (MG).

78. "Sus ojos, que brillaban como carbunclos, ahora están apagados. Sus lábios, que parecían rosas rojas recién abiertas, están secos y su lengua pegada al paladar. Su cuerpo sangrante ha sido tan cruelmente estirado sobre la cruz que pueden contarse sus huesos." (Henrique de Berg apud Réau, 2008, v.2, p. 112)

79. Henrique Suso ou Henrique de Berg, foi um teólogo alemão, ligado à ordem dominicana, que viveu entre os séculos XIII e XIV.

80. Santa Brígida nasceu na Suécia, em 1303. Viúva, por volta dos 40 anos, passou a dedicar-se à vida monástica. Foi teóloga, tendo deixado relatos de suas visões da Virgem Maria e Jesus Cristo, por meio das quais teria recebido várias revelações. Dedicou suas meditações à Paixão de Cristo e foi a fundadora da Ordem do Santo Salvador. É a padroeira da Suécia, tendo sua festa comemorada no dia 23 de julho.

81. Nossa Senhora da Piedade foi consagrada padroeira de Minas Gerais em 31 de julho de 1960.



Figura 253 – Oficina do Norte da Europa (?), escultura anônima. Nossa Senhora da Piedade. terracota policromada, com base em madeira de pinho (posterior), século XVI, ca. 1575-1600. Paróquia de São Paulo de Salvaterra de Magos. Acervo: Museu Diocesano de Santanrém, Portugal.

Segundo Nilza Botelho Megale (1998, p. 383), esse culto teria sido levado ao território mineiro por bandeirantes paulistas, que passavam pela região de Guaratinguetá, rota obrigatória dos viajantes que circulavam entre São Paulo e Rio de Janeiro. Nessa região, localizava-se uma capela dedicada à Virgem da Piedade, originalmente filiada à Matriz de Santo Antonio de Guaratinguetá, que estava na Vila de Guaypacaré, e que deu origem à atual catedral de Lorena, dedicada à Virgem.

Na cidade de São Paulo, localizamos duas imagens de Nossa Senhora da Piedade, que aqui merecerão atenção: a primeira delas está na Igreja de Santo Antônio, localizada na Praça do Patriarca, e a outra na Igreja da Boa Morte.

Segundo descrição de Alfredo Moreira Pinto (1979, p. 38), no início do século XX a imagem da Piedade da Igreja de Santo Antônio dividia o



Figura 254 – Nossa Senhora da Piedade. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja de Santo Antônio (Praça do Patriarca), São Paulo, SP – Foto: M. Rosada.

retábulo do cruzeiro com outras duas imagens, a de São João e a de "Santa Maria Madalena". Atualmente, a Virgem ocupa o espaço central da camarinha. Trata-se de um exemplar em madeira policromada, onde vemos a figura de Cristo morto deitado sobre o colo da mãe (Figura 254). A cabeça pende para o lado esquerdo da Virgem com um dos braços (o esquerdo) caído ao lado da perna da mãe, enquanto esta suspende pelo pulso, o seu braço direito.

A torção confere à figura de Cristo grande expressividade, ressaltando as linhas de sua anatomia toráxica, imprimindo assim uma maior dramaticidade à cena.





Figuras 255 e 256 – Nossa Senhora da Piedade. Papel moldado. final do século XVIII. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP – Fotos: P. Tirapeli (2011) e M. Salomão (2014).

Assim como se observa em outras imagens da Piedade, a Virgem veste um traje severo: túnica longa de tonalidade vermelha e um manto azul que cobre todo o seu corpo, se abrindo em pregas sobre o joelho direito. Sob o manto, observa-se que A cabeça está coberta por uma touca, que se estende pelo pescoço até o colo.

Contrastando com esse ar severo, a imagem de Nossa Senhora da Piedade da Igreja da Boa Morte revela uma Virgem de expressão mais suave (Figuras 255 e 256). Seus traços são de uma mulher mais jovem. Seus cabelos estão soltos sob um manto claro, como um véu pesado, que cai em linhas diagonais sobre o colo, expondo seu pescoço. A policromia leva a crer tratar-se de um tipo de touca, parte da própria túnica com a qual está

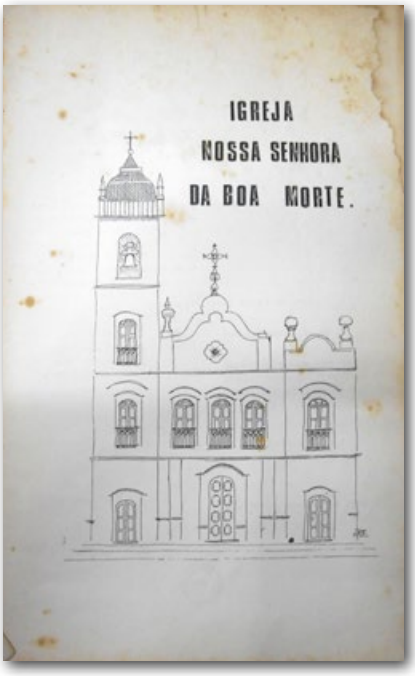


Figura 257 – *Inventário de Bens Móveis da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte*. São Paulo, 1981. acervo: Biblioteca do Museu de Arte Sacra de São Paulo – Foto: M. Salomão.

vestida e que aparece, sob o corpo de Cristo. Sob ele está um manto azul que recobre o corpo e se abre na parte frontal, expondo a túnica de Maria.

Ao contrário da imagem da Igreja de Santo Antônio, esta figura do Filho está com a cabeça pendendo para o lado direito da mãe.

Segundo a descrição de Alfredo Moreira Pinto (1979), já em 1900 a Igreja da Boa Morte contava com dois altares (além do retábulo mor) sendo um dedicado à Nossa Senhora da Piedade e o outro dedicado à Nossa Senhora da Conceição. O que encontramos hoje nesses espaços são imagens de um Bom Jesus, esta proveniente da antiga Igreja do Colégio dos jesuítas e uma imagem de Nossa Senhora das Dores.

No inventário realizado pela equipe da Profa. Serafina Traub B. Amaral em 1981 (Figura 257), tratando dos bens móveis da Igreja da Boa Morte, já se menciona que a imagem que era "parte de um dos altares do corpo da Igreja e que, por algum motivo dali foi retirada e colocada na sacristia, sem a cruz que compunha o grupo. Uma grande cruz negra contra a qual o grupo se apoiava".

No mesmo texto a peça é descrita como de *papier maché* e "Possivelmente obra das Irmãs do Convento de Nossa Senhora da Luz, de quem a confecção desse tipo de imagens era um dos atributos." Segundo a Profa. Serafina Traub, encontravam-se naquele convento outras duas peças do mesmo tipo: uma na parte superior do frontão, protegida por um vidro e outra na capela do cemitério das irmãs. Segundo a relatora, a peça em 1981 já apresentava comprometimento na parte posterior, em razão de um inadequado processo de higienização realizado anteriormente com água e sabão "desmanchando a orla dos vestidos" [82] (Figura 258).

Essa imagem se encontrava, por ocasião dos levantamentos desta pesquisa, em um oratório posicionado em um corredor lateral que dá acesso à sacristia e, portanto, fora da nave.

Já no Vale do Paraíba, encontra-se na Catedral de Lorena uma imagem de Nossa Senhora sob a mesma invocação (Figura 259).

Até o momento deste trabalho não localizamos referências que forneçam informações a respeito da chegada da imagem à matriz e, nem mesmo se essa imagem é a mesma citada no *Santuário Mariano*, inclusive porque assim como ocorre em outras localidades, ao tratar da então "*Villa de Guarà tiguità, ou de Guaypacarè*", Frei Agostinho de Santa Maria dedica alguns parágrafos a descrever a região, os caminhos para Minas Gerais, o

82. Objeto identificado no referido inventário como INSBM 52-I-13 – Nossa Senhora da Piedade.



Figura 258 – *Nossa Senhora da Piedade*. Barro cozido, papel e tecido moldado, 32cm. final do século XVIII. Proced.: Mosteiro da Luz. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP. Fonte: GODINHO, Pe. A. O. (ed.). *O Museu de Arte Sacra de São Paulo.* p. 84.



seu potencial para a exploração de riquezas minerais, dedicando apenas parte de um parágrafo à imagem:

> *[...] He eſta Caſa da Senhora a Paroquia daquele lugar, & aſſim ſe vè colocada no ſeu Altar mòr, como Senhora, & Patrona, que he daquele Santuario. Todos os moradores daquele lugar a ſervem com fervoroſa devoção, & lhe* ſolemnizão *a ſua feſta, o que fazem com muyta perfeyçaõ, & grandeza.* (SANTA MARIA, 2007, p. 186)

A povoação de Lorena, que anteriormente a 1724 era conhecida como Guaipacaré, foi elevada a vila em 1788, sendo desmembrada do município de Guaratinguetá. Na década de 1830 o prédio da igreja matriz, de 1720 (e da qual já era a segunda construção, pois a primeira era de c. 1705) estava seriamente comprometido, sendo também vítima de roubos decorrentes da violência que se verificava na região. Por essa época, foram levados do templo diversos objetos entre as suas alfaias de prata, jóias de santos e outros bens, conforme nos relata José Geraldo Evangelista (1978, p. 56, p. 75) ao citar os ofícios de época.[83] No final da década, foi então demolida essa construção setecentista para dar lugar a um novo edifício e durante o período das obras os ofícios foram transferidos para a Capela do Rosário. É possível que a imagem da padroeira seja da época de seu desmembramento de Guaratinguetá, ou ainda da época em que se construiu já no século XIX.

Com estrutura triangular, o conjunto apresenta a figura de Cristo não mais deitado sobre os joelhos da Virgem, mas sim sentado ao seu lado, com o tronco recostado na perna direita da mãe. Seu braço esquerdo se apoia, flexionado, sobre as coxas de Maria, para onde também pende sua cabeça. A mãe, que tem a cabeça levemente inclinada na direção do ombro direito, tem o rosto voltado para o horizonte e sustenta o corpo caído, ao enlaçar com a mão direita a axila direita do Filho (Figura 259).

A Virgem veste uma longa túnica. Tem a cabeça coberta por um véu branco que lhe cai sobre o colo, deixando aparente parte do cabelo e do pescoço. A imagem está coberta por um manto de tecido que desce em formato triangular da cabeça da Virgem até a altura da base.

Remanescente a antiga Capela do Pilar, de Taubaté, encontra-se ainda no Museu Dom Epaminondas, na mesma cidade outro exemplar de Nossa Senhora da Piedade. Em madeira dourada e policromada, a peça apresenta diferentemente das demais localizadas uma composição longitudinalmente alongada: Cristo está com as pernas estendidas ao lado da mãe, a parte superior de seu tronco repousa sobre as coxas da Virgem, que segura seu pulso direito, enquanto com a mão esquerda, apoia a cabeça do Filho. A obra

Figura 259 – *Nossa Senhora da Piedade*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Catedral de Nossa Senhora da Piedade, Lorena, SP – Foto: M. Bonazzi.

83. Ofício de 05-01-1835.



Figura 260 – *Nossa Senhora da Piedade*. madeira policromada e dourada. 1ª. metade do sec. XVIII. Proced. Capela de Nossa Senhora do Pilar (Taubaté). Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP – Foto: M. Bonazzi.

apresenta partes faltantes (Figura 260): parte do braço direito da Virgem e parte do panejamento que talvez cobrisse seu pé esquerdo; a mão direita do Cristo e parte de seu braço esquerdo. O grupo repousa sobre uma base irregular que sugere um solo rochoso.

A Virgem traja uma túnica longa, vermelha; a cabeça está coberta por um véu, qual capuz, que lhe deixa exposto o pescoço. Um manto azul desce desde a cabeça, estendendo-se sobre os braços e costas. O corpo do Cristo está sobre um tecido de tonalidade clara, que vai do colo da mãe e até o chão. Todos os tecidos apresentam policromia com esgrafiados em padrões fitomórficos.

Ainda dentro da tipologia das virgens sofredoras estão aquelas que no peito recebem espadas. Representam a Virgem que, após o sepultamento de Cristo, permanecem solitárias, sofrendo a dor, representada por espadas, como uma referência à profecia de Simeão, que na apresentação de Cristo

ao templo, anuncia que a Virgem terá seu peito atravessado por uma espada de dor (Lc 2,35), gerando a configuração da iconografia de Nossa Senhora da Soledade. Já a Nossa Senhora das Dores, que tem no peito as sete espadas, é uma representação da Virgem que tem suas raízes no século XIV. No século seguinte, em 1423, no Concílio de Colônia, foram acrescentadas às festas de Nossa Senhora, a "festa das angústias de Nossa Senhora" (RÉAU, 2008, v.2, p. 117).

As sete dores da Virgem estão relacionadas à vida de Cristo, sendo três delas ligadas ao período da infância (Profecia de Simeão, A fuga para o Egito, a perda de Jesus na visita ao Templo) e quatro delas, ligadas Paixão (Cristo carregando a cruz, a crucificação, a descida da cruz, o sepultamento).

Segundo Louis Réau (2008, v.2, 118) o primeiro registro conhecido de uma representação da Virgem com as sete espadas dispostas em leque no peito, remete a uma gravura dedicada a Carlos V, publicada em Ambères, em 1509.



Figura 261 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir, madeira policromada, com punhal de prata. Matriz de São Sebastião, São Sebastião, SP – Foto: Leila T. Passos.

Posteriormente, as dores passariam a ser simbolizadas por meio de um fruto, emoldurado e posicionado sobre o peito da Virgem, centralizando uma auréola subdividida em sete círculos, representativos das sete dores.

Assim como a representação das dores da Virgem pode ser realizada sob diferentes formas, também as espadas podem ser agrupadas de diferentes modos, embora o mais frequente seja a distribuição radial, ao redor do coração. Uma outra representação utilizada por Van Dyck no século XVII, mas com pouca repercussão, foi a disposição dessas espadas ao redor da cabeça de Nossa Senhora.

Na cidade de São Sebastião, encontra-se um exemplar de Nossa Senhora das Dores com uma só espada no peito, exposta em um dos retábulos da Igreja Matriz. Trata-se de uma imagem de vestir, com cabeleira postiça, que remonta ao período áureo da cidade, antes de sua decadência durante o século XVIII (Figura 261)[84].

Na cidade de Santos, localizamos dois exemplares de Nossa Senhora das Dores nas igrejas de Nossa Senhora do Carmo e na da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. A imagem da igreja conventual é uma peça de talha inteira e estava, até a fase dos levantamentos fotográficos, guardada em uma sala ao lado da capela mor, sobre uma mesa, juntamente com uma imagem do Senhor dos Passos (Figura 262). A imagem da Ordem Terceira, se encontrava em uma capela lateral situada fora do corpo da nave, em um

84. Desde a minha mais tenra idade escutei relatos de que minha avó paterna, Carolina Tavolaro Passos, teria sido a zeladora desta imagem, enquanto viveu na cidade de São Sebastião. Entre suas atribuições estavam cuidar das vestes da santa, limpá-la, vesti-la e penteá-la, além de cuidar da manutenção do seu retábulo na igreja matriz da cidade.

Figura 262 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir, madeira policromada. Século XIX (?). Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos – Foto: M. Bonazzi.

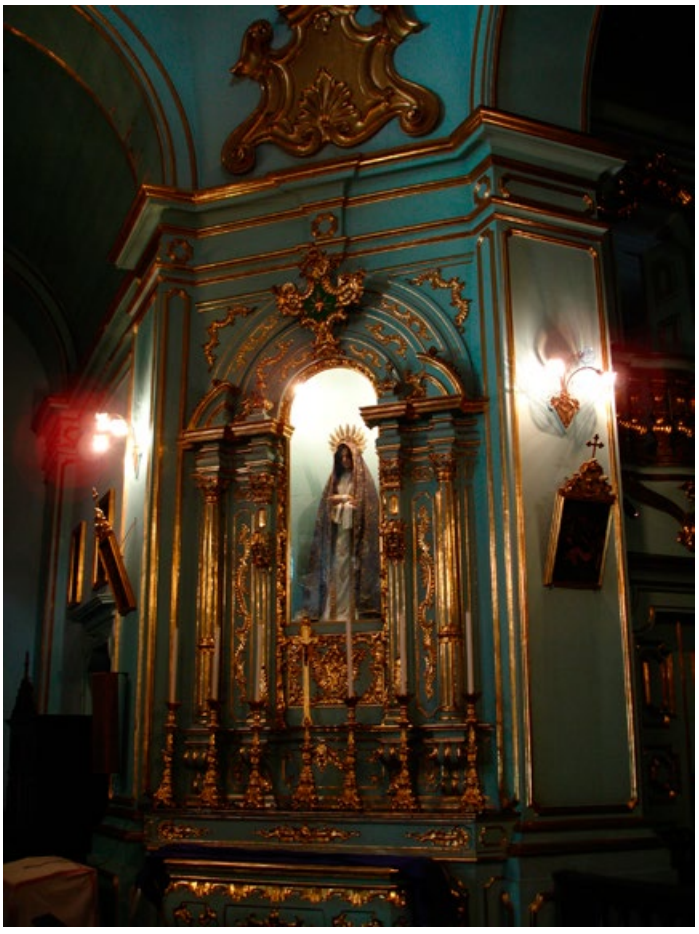




Figura 263 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir, madeira policromada. Século XIX (?). Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP – Foto: M. Bonazzi.

corredor lateral (Figura 263). A imagem dos irmãos terceiros estava devidamente exposta em seu retábulo, enquanto que uma imagem de Cristo Jacente se encontrava em esquife.

Na Igreja da Ordem Terceira Franciscana, no centro da capital, encontra-se um outro exemplar de Nossa Senhora das Dores. Esta, particular-





Figuras 264 e 265 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir. Século XVII/XIX. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas, São Paulo, SP – Fotos: MJ Spiteri.



Figura 266 – Conjunto de paramentos (mantos) da Nossa Senhora das Dores. Acervo: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas, São Paulo, SP – Foto: MJ Spiteri.



Figura 267 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir, madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

mente, embora a Virgem das Dores seja representada com um manto de cor violeta, possui um verdadeiro guarda-roupas, formado por várias túnicas e mantos de diferentes cores, doados por fiéis pertencentes à comunidade. (Figuras 264, 265 e 266)

Ainda na capital, na Igreja da Boa Morte, localizada no retábulo colateral, encontra-se um imagem de Nossa Senhora das Dores. No lado oposto está uma imagem do Bom Jesus (*Ecce Homo*), proveniente da antiga igreja do Colégio dos Jesuítas, onde entre outras imagens, havia uma, da Virgem das Dores (Figura 267).



Figura 268 – *Nossa Senhora das Dores*. imagem de vestir, madeira policromada. Igreja Matriz de Santo Antônio, Guaratinguetá, SP – Foto: M. Bonazzi.

Outras imagens representando Nossa Senhora das Dores que merecem menção, são a as da Matriz de Guaratinguetá e a da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, na capital.

A imagem de Guaratinguetá segue o mesmo padrão iconográfico das demais imagens já citadas, onde a Virgem se encontra em pé, com as mãos sobre o peito e uma única espada representando as dores. A cabeça pende levemente para a sua esquerda e seu olhar se dirige para o chão (Figura 268).



Já no templo paulistano, observa-se que uma imagem com postura mais altiva, com a cabeça erguida e alinhada com a coluna, tem os olhos voltados para o horizonte. É provável que essa Nossa Senhora das Dores, bem como o Bom Jesus da Pedra Fria e a imagem da patrona, pertencentes a essa igreja sejam provenientes da antiga Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, construção do século XVIII (1725) que ficava na confluência entre as atuais Rua São Bento, Praça Antônio Prado e Avenida São João. Esse templo foi demolido por determinação da Câmara Municipal para ampliação da Praça, sendo reerguido no Largo do Paissandu, a partir de julho de 1904, e inaugurada em 15 de abril de 1906 (Figuras 269 e 270).



Figuras 269 e 270 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir, madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Paulo, SP – Fotos: MJ Spiteri.

A Virgem das Dores está exposta em uma curiosa configuração de altar: está em um nicho cercado por diferentes exemplares de imagens de Nossa Senhora, representando outras invocações, bem como de outras santas, qual os altares anteriores ao Concílio Vaticano II, ou ainda um altar das religiões ligadas às matrizes africanas (Figuras 271 e 272). Vale ressaltar que trata-se de uma igreja tradicionalmente ligada às comunidades de afrodescendentes. Segundo Leonardo Arroyo (1966, p. 178), ao se referir à

Figura 271 – Altar de Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Paulo, SP – Foto: MJ Spiteri.



Figura 272 – Altar de templo de Umbanda (Congá). Casa das Orquídeas, Curitiba, PR.



antiga igreja da irmandade, "Ficou a igreja dos prêtos. Mais do que dos prêtos, daqueles homens cheios de rituais primitivos que se acomodavam aos rituais católicos diante da igreja, no Pátio do Rosário" e onde, até hoje, não raro são encontradas referências aos sincretismos religiosos.



Figura 273 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir, madeira policromada. século XVIII. Proced. Santo Amaro. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

Proveniente de Santo Amaro, na capital paulista, é guardada no Museu de Arte Sacra de São Paulo uma imagem de roca de Nossa Senhora das Dores, de procedência portuguesa. A peça se encontra sem cabeleira, contando apenas com a representação de cabelos presos, policromados. Com um semblante jovem e sereno, esta imagem, como as demais tem os olhos voltados para a terra, não apresentando espadas (Figura 273).





Figura 274 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir, madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figura 275 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir, madeira policromada. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Cunha, SP – Foto: N. Roth.

Ao longo dos levantamentos realizados neste trabalho localizamos alguns exemplares de Nossa Senhora das Dores em igrejas paulistas, que ainda merecem ser mencionados como é o caso das imagens guardadas na igreja de Nossa Senhora dos Remédios, na capital (Figura 274), nas igrejas matrizes das cidades de Cunha (Figura 275), Santa Branca (Figura 276), Areias (Figura 277), Tremembé, embora possivelmente outros ainda se encontrem aguardando por uma identificação. A imagem de Nossa Senhora das Dores integrava os cerimoniais da Semana Santa, sendo presente nas procissões, nas quais se representava o encontro entre Maria e seu Filho, com a cruz às costas. Em geral, essas peças são imagens de vestir, algumas delas chegam a ter verdadeiros conjuntos de trajes (túnicas e mantos, como se aqueles guardados pela fraternidade franciscana da capital – vide Figura 265) além de resplendores e punhais que lhes são aplicados sobre o peito e perucas, que lhes conferem maior realismo e dramaticidade. Não raro, fervorosas fiéis das comunidades se dedicam a zelar por essas imagens da Virgem, costurando suas roupas, vestindo e penteando-as, preparando-as para a exposição nos retábulos e, principalmente nas procissões.





Figura 276 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir, madeira policromada. Matriz de Santa Branca, Santa Branca, SP – Foto: P. Tirapeli.

Figura 277 – *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir, madeira policromada. Matriz de Santana, Areias, SP – Foto: M. Rosada.

As dores de Maria serviriam aqui como um exemplo de resignação da Virgem diante da vontade de Deus, afinal, ela humildemente teria aceitado dedicar sua vida à concretização de um projeto Divino. Mais uma vez, podemos localizar aqui uma referência direta à posição dos fiéis que, vindo para a Colônia, deixavam Portugal em busca da realização de um sonho: o cumprimento das ordens metropolitanas para o andamento do processo de conquista e ocupação das novas terras e, consequentemente a busca de melhores condições de vida.

4.2.3.1.4 As Virgens Protetoras

A partir do século IV Maria passa a ser entendida como intercessora, aquela que em uma ação de extrema misericórdia intercede junto a Deus pela humanidade. Segundo São Fulgêncio[85], tendo sido Maria um instru-

85. Fábio Cláudio Gordiano Fulgêncio (Cartago, 465-Ruspe, 533) foi um teólogo da África, região que atualmente corresponde à Tunísia. Sua festa é comemorada no dia 01 de janeiro.

mento divino para trazer à Terra o Salvador, é também por meio dela que os homens podem ascender aos céus.

Maria foi exaltada por diferentes teólogos, especialmente São Bernardo, que destacaria sua ação como mediadora.

> *Nuestro Dios – escribe – es un fuego devorador. ¿Cómo un pecador no temeria perecer acercandose a Dios, aí como la cera se funde en presencia del fuego? Pero de María, que es toda dulzura, no tenemos nada que temer. Ella abre a todos el regazo de su misericórdia. Es el acueducto que distribuye las aguas de la fuente de la vida a los hombres, es decir la gracia divina. El Hijo satosfará al Padre yel Padre al Hijo ¿Puede el Hijo rechazar a sua Madre o soportar que ella sea rechazada?* (apud RÉAU, 2008, v.2, p. 120).

Incluem-se no grupo das auxiliadoras, entre outras invocações, Nossa Senhora das Graças, Nossa Senhora da Consolação, Nossa Senhora da Misericórdia, Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora do Carmo.

Nossa Senhora da Misericórdia

Uma das mais populares invocações de Maria no final da Idade Média, apresenta Maria com um manto aberto sob o qual acolhe os fiéis. Embora uma lenda relate que a imagem da Virgem com o manto estendido sobre os homens seja uma tradição proveniente dos cistercienses, outras ordens como as dos dominicanos, jesuítas, cartuchos, carmelitas, posteriormente também teriam reclamado os seus privilégios e origens desse tema iconográfico. Segundo Réau (2008, v. 2, p.122-123) trata-se de uma antiga referência aos ritos de matrimônio e adoção: o noivo envolvendo a noiva com um véu como sinal de proteção, a mãe que envolve os filhos adotivos ou ainda aos acusados que, na Idade Média se refugiavam sob a capa de um bispo ou senhor, pedindo asilo.

As representações das Virgens de Misericórdia podem apresentar variantes envolvendo o tipo de representação da própria Virgem ou das pessoas que abriga sobre o manto (separadas por sexo, hierarquia social, ordem religiosa, ou mesmo donatários). No entanto alguns pontos são invariáveis como a preferência pela frontalidade, para que a Virgem possa exibir aqueles que acolhe sob o manto, e a desproporções entre a figura da Nossa Senhora e as de seus protegidos.

Segundo Louis Réau (2008, v. 2, p. 128), após o Concílio de Trento este tema mariano caiu em significativo desuso por ter servido de motivo para zombarias por parte dos huguenotes que associavam a figura da mãe protegendo os filhos sob as vestes, à de uma galinha protegendo as crias sob as asas. Segundo o autor, obras com este tema, posteriores ao século XVI, são



Figura 278 – Francisco de Zurbarán (1598-1664). *La Virgen de las Cuevas* (1655). Museu de Sevilla.

testemunhos de uma resistência, como é o caso de uma pintura de Francisco de Zurbarán (1598-1664), em Sevilla, na qual a Virgem é representada impondo suas mãos sobre as cabeças dos monges cartuchos (Figura 278).

No Brasil, a devoção à Virgem da Misericórdia foi amplamente difundida, especialmente pelas irmandades da Misericórdia. As referências à Virgem partem da própria oração "Salve Rainha" que é aberta pelo verso "Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, Ó vida e doçura, esperança nossa, Salve!".

As Casas de Misericórdia, criadas seguindo o modelo da Misericórdia de Lisboa, tinham como objetivo realizar obras humanitárias ligadas sobretudo à criação de hospitais para cuidar dos enfermos. Foram várias as casas desse tipo que se ergueram no Brasil, tendo sido a mais antiga, a de Santos, no litoral paulista, criada por Brás Cubas ao lado da igreja de mesmo nome, ainda na primeira metade do século XVI. A essa se seguiram outras como a de Salvador, Olinda e Rio de Janeiro.

Também Nossa Senhora das Mercês, protetora da Ordem dos Mercedários, apresenta iconografia semelhante à de Nossa Senhora da Misericórdia. Embora não fosse popular na São Paulo colonial, está entre as devoções recorrentes no Brasil, sobretudo no Norte (os mercedários se estabeleceram inicialmente em Belém do Pará), Nordeste e, no Sudeste, em Minas Gerais. A Virgem das Mercês é representada com véu curto ou com os cabelos soltos sobre os ombros e acolhe com os braços abertos sob o longo manto os cativos ajoelhados.





Figuras 279 e 280 – *Nossa Senhora das Mercês*. Barro policromado e dourado. século XVIII. Capela de Nossa Senhora das Mercês, São Luis do Paraitinga, SP – Fotos: M. Rosada.

Em São Luiz do Paraitinga, encontra-se na capela de Nossa Senhora das Mercês uma imagem do orago. Trata-se de uma curiosa representação da Virgem que, aparentemente tem o ventre saliente. Com relação à posição, conforme a tradição, a Virgem está em pé, trajando túnica longa com escapulário, e com os braços abertos, estendendo o manto (Figuras 279 e 280). Em 2010, a capela de Nossa Senhora das Mercês foi seriamente comprometida por uma enchente que alagou a cidade. Essa imagem, em terracota, foi seriamente danificada, sendo encontrada entre os escombros, coberta de lama, porém foi totalmente recuperada, bem como a sua capela.

Segundo Réau (2008, v. 2, p. 131) outras representações de Nossa Senhora como Auxiliadora e protetora como aquelas em que apresenta o peito nu aos fiéis, como uma forma de protegê-los no Juízo Final, foram praticamente banidas na Contrarreforma por serem consideradas incompatíveis com o decoro.

Nossa Senhora do Rosário

A devoção ao rosário remonta ao século XIII, quando a Virgem teria aparecido a São Domingos, entregando-lhe um rosário que ele chamou de coroa de rosas de Nossa Senhora. Sua consagração se deu quando na batalha de Lepanto, os cristãos conquistaram a vitória sobre os turcos, com o apoio do povo de Roma que se reunira para rezar o rosário.

O papa Pio V instituiria então a data de 07 de outubro como festa de Nossa Senhora das Vitórias, mudada por Gregório XIII para Nossa Senhora do Rosário, reconhecendo ainda o rosário como "a arma da vitória" (MEGALE, 1998, p. 431)

A primeira confraria do Rosário foi instituída em Colônia, em 1475, aprovada por uma bula papal três anos mais tarde. A partir de então as representações da Virgem do Rosário passam a se tornar mais frequentes, segundo Réau (2008, v. 2, p. 130), contemporaneamente ao culto das sete dores de Nossa Senhora.

As primeiras representações da Virgem se assemelhavam às da Virgem da Misericórdia, tendo porém dominicanos segurando o seu manto e uma tripla coroa de rosas sobre a cabeça, como se observa na igreja de Santo André, em Colônia (Alemanha) (Figura 281).

Outras representações do rosário mostram a Virgem cercada por um tipo de arco de rosas (Figura 282) e, por fim, a Virgem, sentada com o Menino sobre os joelhos, ambos apresentando o rosário a São Domingos.

No Brasil, Nossa Senhora do Rosário se transformou na protetora dos negros. Essa devoção foi levada ao Congo por missionários dominicanos e difundida no Brasil pelos frades capuchinhos a partir de uma autorização obtida junto ao superior dos dominicanos.

A Virgem, representada como uma mulher branca, ricamente vestida e ornada, como as senhoras das casas-grandes foi transformada em protetora dos menos favorecidos. No Brasil, os negros eram forçados a deixar suas tradições religiosas, em "compensação" lhes era oferecida a proteção celeste do catolicismo, por meio do culto à Nossa Senhora do Rosário e aos Santos.

Levado no pescoço ou no braço, o rosário passou a substituir muitas vezes os colares e pulseiras tradicionais entre as africanas, chegando a integrar os tópicos discutidos por Pe. Antonio Vieira, no sermão do Rosário pregado no Recôncavo em 1624 (AZZI, 2004, p. 103).





Figura 281 – Meister v. St. Severin. *Tríptico do altar da Confraria do Rosário*. 1510-1515. Basílica de St. Andreas, Colônia, Alemanha.

Figura 282 – Veit Stoss. *A anunciação*. (1517-1518). Igreja de St. Lorenz, Nuremberg, Alemanha.

No mundo colonial, o escravo só se tornaria livre (salvação) se aceitasse a escravidão. Por outro lado, a ética cristã estava atrelada aos interesses de Portugal dirigidos a questões politicas e econômicas.

A presença dos negros escravos no Brasil era aceita pela Igreja desde que fosse resultado das guerras justas, ou seja, das ações de defesa das bases coloniais portuguesas na África[86]. Mas isso nem sempre acontecia dessa forma, visto que muitas vezes os escravos eram comercializados a partir de guerras que ocorriam entre as tribos africanas.

Também as situações de miséria eram aceitas como justificativa para o processo de escravidão: aquele que não tinha o que comer viveria em regime de escravidão, trocando sua mão-de-obra por alimento e moradia.

A isso se somava a ideia de que os negros exportados para o Brasil teriam a "sorte" de serem cristianizados, "uma atitude antiética e anticristã sob o pretexto de cristianizar e moralizar o negro" (AZZI, 2004, p. 96). Justificava-se assim a diáspora africana e Nossa Senhora do Rosário os acompanhava não só na travessia do oceano, como também em toda a sua permanência no novo continente. O rosário convertia-se em símbolo da cristianização dos africanos, a contemplação dos mistérios da Virgem, especialmente os dolorosos[87] poderia contribuir para o processo de salvação.

86. Mais popularmente, três teses justificavam a escravidão dos negros: a primeira delas estaria relacionada ao pecado original, pelo qual Adão teria sido condenado a se manter a partir de seu próprio trabalho; uma segunda tese associava os negros à descendência de Caim; uma terceira tese associava os negros a uma maldição lançada sobre a descendência de Cam, filho de Noé, que teria zombado do pai por estar nu e embriagado (AZZI, 2004, p. 97-99).

87. A reza do rosário foi difundida a partir do século XIII. Especialmente entre as ordens terceiras, difundiu-se a prática de rezar 150 ave-marias alternadas em dezenas com *pater noster*, cada conjunto era rezado acompanhado da meditação sobre etapas da vida de Maria, evocando as alegrias, as dores e s glórias. Posteriormente, A quantidade de orações foi reduzida a um terço (50 ave-marias); atualmente as orações do terço mariano são divididas em grupos de preces, cada um deles é dedicado a mistérios da vida de Maria, que estavam também relacionados à vida de Cristo: Mistérios Gozosos:



Figura 283 – *Nossa Senhora do Rosário*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP – Foto: M. Rosada.

Também as confrarias do Rosário foram de grande importância para os grupos de escravos, permitindo que se fortalecessem enquanto grupo social, estabelecendo laços de solidariedade étnica e utilizando essas confrarias "como instrumento para obter a alforria de seus membros e de outros negros, bem como defender os interesses de sua raça oprimida." (AZZI, 2004, p. 103)

Em São Paulo, uma das mais tradicionais igrejas dedicadas à Nossa Senhora do Rosário está no Embu.

ligados ao nascimento e infância de Jesus; Mistérios Dolorosos – relacionados à agonia e morte de Cristo; Mistérios Luminosos – relacionados ao Batismo de Jesus, seus primeiros milagres e passagens relacionadas à sua missão; Mistérios Gloriosos – relacionados à Ressurreição de Cristo, Assunção e Coroação de Maria no céu.





Figura 284 – *Nossa Senhora do Rosário*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Atibaia, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 285 – *Nossa Senhora do Rosário*. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. São Paulo, SP – Foto: MJ Spiteri.

Segundo Nilza B. Megale (1998, p. 433), essa igreja foi erguida no século XVII, em terras doadas dor Fernão Dias Paes Leme aos inacianos. No entanto, segundo a autora, quando da chegada dos religiosos ao local já havia ali uma pequena capela dedicada à Virgem do Rosário.

A imagem do orago teria sido executada pelo Padre Belchior Pontes, bem como o retábulo no qual se encontra (Figura 283).

Desse modo, imagens sob essa invocação podem ser encontradas em diferentes igrejas paulistas, tanto na capital quanto no interior e litoral. Linhas mais contidas podem ser identificadas em peças como aquelas guardadas nos retábulos-mor das igrejas de Nossa Senhora do Rosário da capital (a do Largo do Paissandu) e a de Atibaia, no interior paulista, nas quais embora se observe diferenças nos traçados dos planejamentos e gestos da Virgem e do Menino, traços fisionômicos se repetem nas duas obras (Figuras 284 e 285), sobretudo no que diz respeito ao formato do rosto e cabelos da Nossa Senhora, podendo tratar-se inclusive de obras de mesma autoria.

A Igreja de Santo Antônio, em São Paulo, guarda em dos seus retábulos uma rica imagem de Nossa Senhora do Rosário. Este exemplar do século XVIII apresenta formas e policromia característicos do período. A Virgem em pé, com o corpo levemente deslocado para o lado esquerdo, apoia sobre o braço o Menino, nu. Ambos com os braços abertos, sustentam um rosário. A Virgem tem os cabelos parcialmente cobertos por um véu. Um

Figura 286 – *Nossa Senhora do Rosário*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja de Santo Antônio (Praça do Patriarca), São Paulo, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 287 – *Nossa Senhora do Rosário*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.



elaborado manto, preso em diagonal pelo braço esquerdo da Virgem, se sobrepõe à túnica longa, com mangas justas. Todo o drapeado formado pelos tecidos, cria uma movimentação na figura que se completa com os querubins da base, intercalados com os rolos de nuvens (Figura 286).

Também de significativo nível técnico é a imagem de Nossa Senhora do Rosário da Matriz de Itu. Embora também bastante elaborada, apresenta panejamento mais contido do que o exemplar da capital, assim como sua policromia que evoca uma transição para as linhas do século XIX. Assim como na imagem de São Paulo, ambos estão coroados. Aos pés da Virgem, uma base composta por duas ordenadas filas de querubins (Figura 287).



Figura 288 – *Nossa Senhora do Rosário*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced. Matriz de São Francisco das Chagas. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figura 289 – *Nossa Senhora do Rosário*. madeira policromada e dourada. sec. XVIII. Proced. Matriz de São Francisco das Chagas. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP – Foto: M. Bonazzi.



No museu de Arte Sacra de Taubaté encontram-se duas imagens de mesma invocação, que, teriam pertencido à igreja de São Francisco das Chagas. Uma delas, com formas aqui já apontadas como características do século XVIII (Figura 288) e outra com linhas mais rígidas, com menor movimentação das figuras e dos tecidos (Figura 289). Embora identificada como Nossa Senhora do Rosário, a Virgem encontra-se sem as mãos, o que também compromete, em parte, uma identificação precisa. O Menino, está sentado de lado, sobre o braço esquerdo da mãe; está vestido com uma





Figura 290 – *Nossa Senhora do Rosário*. madeira policromada e dourada. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Iguape, SP – Foto: M. Rosada.

túnica que lhe cobre o corpo até os tornozelos deixando os pés expostos. A Virgem está apoiada sobre um conjunto de nuvens e cinco querubins.

Na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Iguape, encontra-se um exemplar que oportunamente merecerá um estudo mais apurado. Trata-se de uma imagem do orago que, no entanto guarda elementos estilísticos que em muito rementem à imagem de Nossa Senhora das Neves da mesma cidade, exposta no retábulo mor do Santuário de Bom Jesus de Iguape[88]. Em madeira policromada e dourada, foi aparentemente submetida a uma repintura que deve ter alterado seu acabamento original (Figura 290).

88. Vide item Nossa Senhora das Neves.





Figura 291 – *Nossa Senhora do Rosário*. Madeira policromada e dourada. Igreja Matriz de Santo Antônio, Paraibuna, SP – Foto: P. Tirapeli.

Figura 292 – *Nossa Senhora do Rosário*. Madeira policromada e dourada, século XVIII. Matriz de , Porto Feliz, SP – Foto: M. Rosada.

Entre outros significativos exemplares dessa devoção remanescentes do século XVIII e início do XIX em São Paulo, menciona-se ainda as imagens das igrejas matrizes de Paraibuna (Figura 291) e de Porto Feliz (Figura 292).

Também em Jundiaí, no Lar Nossa Senhora das Graças[89], encontra-se uma imagem de Nossa Senhora do Rosário de dimensões retabulares. Em madeira policromada, com olhos de vidro, exibe uma repintura com padrões ornamentais característicos do século XIX (Figuras 293 e 294). Embora até o momento desconheça-se a sua procedência, é possível que tenha pertencido a alguma das antigas igrejas daquela cidade demolidas ou reformadas entre a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, como foi o caso da Catedral de Jundiaí, que possuiu uma altar

89. Lar Nossa Senhora das Graças, obra social mantida Instituto das Irmãs de São Vicente de Paulo, Servas dos Pobres de Gysegem, dedicada ao tratamento de idosos.





Figuras 293 e 294 – *Nossa Senhora do Rosário*. Madeira policromada e dourada. Lar Nossa Senhora das Graças, Jundiaí, SP – Fotos: M. Bonazzi.

dedicado a Nossa Senhora do Rosário, conforme o transcrição do texto de 1747 Tombo da Igreja Matriz, realizada por Mario Mazzuia em 1976.

> O altar da Sra. do Rosário tem cinco imagens, a saber: a Sra. que está no seu nicho com seu manto de seda, com sua coroa de prata, e o menino que tem nos braços com seu resplendor de prata e tries imagens da mesma Sra., que é uma pequena que serve nas procissões de seu terço e coroa de prata e manto de seda, e uma dos pretos da mesma forma e outra antiga da mesma forma com coroa de prata; a Sra. do nicho tem um coração de ouro ao pescoço (MAZZUIA, 1978, p. 25).

No final do século XIX a catedral de Jundiaí passou por reformas que lhe conferiram linhas neogóticas. Seu acervo de imaginária foi substituído por novas peças, permanecendo apenas o grupo do Desterro (Sagrada Família) que também é mencionado neste estudo.

Em 1922, por ocasião da demolição da antiga capela do Rosário, as imagens pertencentes à irmandade, inclusive a do orago, seriam levadas





Figura 295 – *Nossa Senhora do Rosário*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, Jundiaí, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figura 296 – Mestre de Sergipe. *Nossa Senhora do Rosário*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Acervo: Museu Mineiro, Belho Horizonte, MG. Fonte: AGUILAR, N. *Mostra do Redescobrimento: arte barroca*. p. 124.

para a Igreja de Santa Cruz, no antigo Largo do Rocio, hoje Praça da Bandeira, que abriga Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito onde se conserva a imagem (TOMANIK, 2005, p. 68).

Um aspecto a se destacar é a grande semelhança compositiva entre esse exemplar e a imagem de mesma invocação atribuída ao escultor setecentista conhecido como Mestre de Sergipe, pertencente ao Museu Mineiro, em Belo Horizonte (Figura 296).

A recorrência de estilemas entre as duas peças como o desenho da vestimenta de Virgem e de todo o panejamento, pose da mãe e do menino, configuração da base com rolos de nuvens e três querubins (Figura 295) entre outros, sugere uma fonte comum seja da mão-de-obra executante,

seja de modelos impressos que podem ter servido como base para a representação e, em se tratando de modelos impressos, uma determinada oficina pode ter executado uma "matriz" com resultados tão satisfatórios que passou a ser copiada por outros grupos de artesãos. Vale ressaltar que essa mesma composição pode ser encontrada na imagem de Nossa Senhora da Ajuda, da Matriz de Caçapava (Figura 307). Embora provavelmente baseadas em uma mesma fonte as imagens podem apresentar diferenciações de proporções, acabamentos, fisionomias, gestos etc. No caso das peças aqui apresentadas a imagem pertencente ao Museu Mineiro exibe traços mais delicados, assim como as proporções eruditas da sua composição. A imagem de Jundiaí também realizada com grande erudição, se encontra comprometida por uma repintura provavelmente executada no século XIX. Como vem sendo observado em grande parte do acervo remanescente do período colonial em terras paulistas a legibilidade do objeto tem sido comprometida pelas repinturas normalmente indevidas que chegam a alterar drasticamente a qualidade das peças, dificultando o reconhecimento de algumas das suas características fundamentais.

Nossa Senhora do Carmo

Entre as Virgens protetoras, destaca-se ainda a patrona dos carmelitas, Nossa Senhora do Carmo, que teria entregado ao inglês São Simão Stock o escapulário, como um talismã que protegeria aqueles que o carregassem das penas do Inferno e do Purgatório.

O escapulário é um conjunto de dois pequenos retângulos de tecido marrom unidos por cordões e que são utilizados no pescoço, deixando-se cair cada uma das peças sobre o peito e sobre as costas.

Em outra versão, o escapulário é uma peça em banda, de tecido retangular, estreita e longa, com abertura para a passagem da cabeça, usada sobre o hábito (especialmente carmelita), de modo que parte dela penda sobre a frente e parte sobre as costas do usuário.

Nossa Senhora do Carmo, juntamente com Nossa Senhora das Mercês[90], são representações nas quais frequentemente a Virgem aparece trajada com o hábito da ordem. Para Hector Schenone (2008, p. 336), a iconografia da Virgem do Carmo se consolidou no século XVII, tornando-se uma tradição hispânica, amplamente divulgada entre os conventos daquele período e no século seguinte, sendo incorporada também pelo mundo português. Por vezes a Virgem aparece sozinha, mas no Brasil, mais frequentemente, está acompanhada do Menino, segurando o escapulário.

90. Para Hector Schenone (2008), também Nossa Senhora dos Remédios, pode, por vezes trajar o hábito da confraria.



Figuras 297 e 298 (*pág. seguinte*) – *Nossa Senhora do Carmo*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Basílica de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Fotos: M. Rosada.

Em São Paulo, podemos destacar aqui a imagem de Nossa Senhora do Carmo pertencente à Basílica do Carmo à qual Leonardo Arroyo (1959, p. 92-93) se refere como obra datada no mínimo de 1756. Nesse exemplar, a Virgem está em pé, sobre um conjunto de nuvens e três querubins dispostos em forma triangular. Nossa Senhora está vestida com o hábito carmelita com escapulário. Com os braços abertos e o joelho levemente flexionado, cria-se um movimento para que os tecido caia em pregas diagonais. O Menino está nu, apoiado sobre seu braço esquerdo e, juntamente com a mãe segura um pequeno escapulário. Atrás da Virgem há uma guirlanda composta por nuvens, cabeças de anjos e raios dourados, formando um grande resplendor (de provável fatura posterior) (Figura 297). Convém ressaltar que a imagem apresenta policromia aparentemente alterada, com intervenções de pintura, imitando um esgrafiado (Figura 298, pág. seguinte).

Embora no *Santuário Mariano*, Frei Agostinho de Santa Maria descreva uma imagem de Nossa Senhora do Carmo pertencente aos carmelitas de São Paulo, é possível que não se trate da mesma obra, sobretudo por descrevê-la como uma imagem de vestir:







Figuras 299 e 300 – *Nossa Senhora do Carmo*. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP fotos: M. Bonazzi e M. Rosada.

> *[...] He fermoſiſſima* eſta Santíſſima Imagem, & eſtá veſtida ricas roupas de tela *cõ ſeu bentinho, ou eſcapulario com as armas do Carmo. Ve-ſe colocada em hum nicho no meyo do ſeu retabolo da Capella mòr. Tem ſobre o braço eſquerdo ſentado o ſeu Santíſſimo Filho Menino. He de grande eſtatura, & aſſim moſtraria muyto grande mageſtade, cõ a qual ſe faz ainda muyto mais amada, & venerada [...].* (SANTA MARIA, 2007, p. 151).

Também de talha inteira é a imagem da fundação carmelita de Mogi das Cruzes. Neste caso, porém a Virgem se encontra sem o Menino, embora pela posição do braço esquerdo acredita-se que tenha ocorrido uma perda dessa figura (Figuras 299 e 300).

Durante os levantamentos realizados localizamos algumas representações de Nossa Senhora do Carmo, em sua maioria imagens de vestir, como



Figura 301 – *Nossa Senhora do Carmo*. Imagem de vestir, madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP – Foto: M. Bonazzi.



Figura 302 – *Nossa Senhora do Carmo*. Imagem de vestir, madeira policromada. Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo, Santos, SP – Foto: M. Bonazzi.





Figuras 303 e 304 – Retábulo mor e imagem de Nossa Senhora do Carmo. Imagem de vestir, madeira policromada. Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi.

os exemplares encontráveis nas igrejas da Ordem Primeira (Figura 301) e Ordem Terceira do Carmo (Figura 302), em Santos[91], a da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes (Figuras 303 e 304), bem como o exemplar guardado no museu das Igrejas do Carmo, na mesma cidade (Figura 305) e a da Catedral de Guaratinguetá (Figura 306).

Com excessão da imagem do Museu de Mogi das Cruzes, todas as demais seguem a mesma configuração, tendo o Menino apoiado sobre o braço esquerdo da Virgem, que está vestida com o hábito carmelita.

91. Segundo o historiador santista Francisco Vasquez Carballa, a partir de uma referencia de frei Raphael do Carmo a imagem do orago da igreja conventual carmelita é, na verdade, uma adaptação: "[...] a imagem de roca que está no convento do Carmo com esse título - e se encontra no nicho ou trono do altar mor - é a antiga imagem da Virgem das Neves que, depois do incêndio, ficou abrigada na torre até ser restaurada e colocada para a veneração. Já o Menino Jesus foi mandado fazer de novo, por frei Mário Bastos, pois - durante o incêndio criminoso a que se refere a história do lugar - a imagem, na hora que foi retirada do local, o perdeu. Isso explica a diferença que existe entre o estilo antigo da imagem e o estilo moderno e desproporcional da figura do Menino Jesus nos braços da Virgem, contrariando as figuras marianas de roca que tinham o sagrado infante nos braços.[...]". CARBALLA, Francisco. Capelas e Igrejas Particulares: Capela de Nossa Senhora das Neves. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/index.html.> . Acesso em 08 abr. 2015.



Figura 305 – *Nossa Senhora do Carmo*. Imagem de vestir, madeira policromada. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – foto: M. Bonazzi.

Figuras 306 – *Nossa Senhora do Carmo*. Imagem de vestir, madeira policromada. Matriz de Guaratinguetá – Foto: M. Rosada.





Figura 307 – *Nossa Senhora da Ajuda*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Caçapava – Foto: P. Tirapeli.

Nossa Senhora da Ajuda

A invocação da Ajuda era popular entre soldados e marinheiros portugueses, como protetora de suas embarcações. A difusão dessa devoção em terras brasileiras esteve mais diretamente relacionada aos religiosos jesuítas, responsáveis pela criação da primeira capela dedicada a essa Virgem, erguida na Bahia e que, posteriormente foi cedida ao bispo Dom Pedro Fernandes Sardinha, sendo reformada, dando lugar à Sé da Bahia, templo reformado diversas vezes e demolido em 1933.

Segundo Nilza B. Megale (1998, p. 29) as representações de Nossa Senhora da Ajuda trazem a Virgem em pé, com o Menino Jesus sentado em seu braço esquerdo, podendo também ter a imagem no braço oposto, erguendo a mão oposta em posição de bênção. Não raro, a Virgem leva na mão direita um pequeno cetro, como na imagem pertencente à igreja Matriz de Caçapava Velha, na qual o grupo se encontra sobre uma peanha formada por rolos de nuvens intercalados por querubins (Figura 307). Com



Figura 308 – *Nossa Senhora da Ajuda*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda, Ilhabela, SP.

policromia exuberante, sua composição remete a da imagem de Nossa Senhora do Rosário, da igreja de mesmo nome em Jundiaí e, principalmente de outras encontráveis especialmente no Nordeste brasileiro, evocando estilemas da escultora baiana entre a segunda metade do século XVIII e início do XIX.

Também em Ilhabela, no litoral Norte do Estado, encontra-se no retábulo mor da igreja matriz, um exemplar sob a mesma invocação que, embora com estrutura menos sinuosa do que a imagem de Caçapava, apresenta atributos semelhantes (Figura 308). Na imagem de Ilhabela, o Menino volta-se para a frente, enquanto que na de Caçapava ele se dirige à mãe.

Embora com iconografia relativamente distinta daquela presente nas imagens de Caçapava e Ilhabela, encontra-se no município de Guararema uma tradicional imagem seiscentista sob a mesma invocação de Nossa Senhora da Ajuda. Por questões de segurança, na antiga capela encontra-se uma réplica da imagem original, visto que esta foi roubada em 1989, sendo posteriormente encontrada, bastante danificada em Suzano.

O exemplar original em terracota, foi restaurado pelo arquiteto Eideval Bolanho[92] e se encontrava por ocasião destes levantamentos exposta na igreja de São Benedito, Matriz de Guararema (Figuras 309 e 310).

Nessa imagem vemos a Virgem, em pé, levando ao colo o Menino nu. Com a mão direita a mãe apoia o pé esquerdo do pequenino. Este, por sua vez, apoia-se com a mão direita no ombro da mãe, enquanto estende a direita à frente do corpo. A Virgem traja uma túnica longa de tonalidade esverdeada, de mangas compridas com uma pala redonda que oculta o decote e um manto azul, internamente pintado de vermelho. Na base, sob o traje da Virgem, três cabeças querubins e suas asas, ocupam todo o perímetro frontal da peça.

Também em Itaquaquecetuba, nos arredores da capital, encontra-se ainda um outro exemplar de Nossa Senhora da Ajuda (Figura 311). Nesta imagem, a Virgem, em pé, leva o Menino ao colo, sendo que este exibe na mão esquerda o orbe, enquanto ergue a direita em sinal de bênção assim como na imagem do altar colateral (lado do Evangelho) da igreja dos

92. Eideval Bolanho foi um arquiteto, envolvido com preservação de patrimônio, foi orientando de Silvio Sawaya na FAU/USP. Ligado à empresa Salvador A. Bolanho, Cf. "Mais que um retrato na parede": BOLETIM SPHAN/PRO-MEMÓRIA, mai-jun.1980 – p. 5 e 6.





Figuras 309 e 310 – *Nossa Senhora da Ajuda*. barro cozido e policromado. século XVII. Guararema, SP – Fotos: P. Tirapeli.

jesuítas do Embu (Figura 312). É possível tratar-se da mesma "imagem milagrosa" citada por Frei Agostinho de Santa Maria no *Santuário Mariano* a qual o religioso se refere como pertencente à "Nossa Senhora da Ajuda do Porto das Larangeyras":

> *Neſte referido porto ſe vè huma Igreja dedicada á Virgem noſſa Senhora, com o titulo da Ajuda; que he a Paroquia daquela Povoaçaõ, aonde he venerada huma Imagem deſta Senhora, que he de muyta majeſtade, & formoſura, & tem com ella aquelles moradores muyto grande devoçaõ [...].Da Senhora faz também mençaõ o referido Padre Meſtre Frey Miguel de Saõ Franciſco.* (SANTA MARIA, 2007, p. 181).

O exemplar de Itaquaquecetuba, executado em barro, provavelmente do século XVII, vem sendo atribuído pelo pesquisador Percival Tirapeli[93] como de autoria do barrista beneditino Frei Agostinho de Jesus, especialmente ao compará-lo a outras peças desse mesmo artista, localizando a

93. Cf. TIRAPELI, P. A Virgem da Ajuda de Itaquaquecetuba. In: FRADE, Gabriel (org.) *A Aldeia da capela: elementos de história do antigo aldeamento jesuítico de Itaquaquecetuba*. (no prelo)



Figura 311 – *Nossa Senhora da Ajuda*. barro policromado. século XVII. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda, Itaquaquecetuba, SP – Foto: P. Tirapeli.



Figura 312 – *Nossa Senhora com Menino*. barro cozido e policromado. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP – Foto: M. Bonazzi.

recorrência de estilemas como a estrutura cilíndrica do corpo da mãe, afinando à altura da cintura, o desenho e caimento dos cabelos, a disposição dos anjos junto à base (neste caso formada por rolos de nuvens), o desenho da criança exibindo membros roliços, entre outros. Infelizmente, especialmente os rostos da Virgem e do Menino, estão bastante alterados pela aplicação de espessa camada de repintura, o que em muito compromete uma análise mais precisa do objeto, formas que provavelmente serão reveladas após uma adequada prospecção e intervenção de restauro.

No Município de Embu das Artes, em um dos altares do cruzeiro (lado do Evangelho), encontra-se uma outra Virgem com o Menino em representação bastante semelhante à de Itaquaquecetuba.

É curioso observar como as imagens de Guararema e Itaquaquecetuba, aqui identificadas como Nossa Senhora da Ajuda, assim como aquela encontrável na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Embu, se assemelham àquelas nomeadas como Nossa Senhora dos Prazeres, seja na produção do barrista Frei Agostinho de Jesus, ou outros exemplares encontráveis em templos e museus paulistas. Tal semelhança se estende desde a forma como a Virgem está vestida, o modo como segura o Menino e acaricia seu pé, a disposição dos três querubins na base, sob as pregas da túnica da Virgem.

O fato é que nesses casos, nem as imagens de Nossa Senhora dos Prazeres e nem as de Nossa Senhora da Ajuda se assemelham aos tradicionais modelos portugueses.

Nossa Senhora dos Remédios

A devoção a Nossa Senhora dos Remédios chegou a Portugal no século XIII, por religiosos franceses da Ordem Hospitalar da Santíssima Trindade[94] que estiveram em Lisboa e se tornou bastante popular especialmente nas regiões de Santarém e Lamego, sendo trazida para o Brasil, onde ganhou muitos devotos, sendo construídos santuários a ela dedicados em Parati, Fenando de Noronha e São Paulo.

Segundo Carlos Augusto Mattei Faggin (1986, p. 12), na capital paulista, a irmandade dos Remédios ocupava originalmente um dos retábulos na antiga igreja dos beneditinos. Possuíam uma imagem, em terracota, possivelmente datada de 1650, de fatura portuguesa. Posteriormente a irmandade foi expulsa daquela igreja passando a se instalar em outra capela paulistana (a de São Vicente), até conquistar o seu próprio templo.

A antiga igreja de Nossa Senhora dos Remédios, da capital paulista, foi construída na primeira metade do século XIX, e foi "refúgio de escravos perseguidos e, nos últimos tempos do Império, o reduto preferido dos abolicionistas" (MEGALE, 1998, p. 422). Em 1942 foi demolida para as obras de "modernização" do centro, dando lugar à atual Praça João Mendes. A irmandade e parte de seu acervo foram deslocados para a nova construção, no bairro do Cambuci, onde permanecem até os dias atuais.

No retábulo-mor da nova igreja está uma imagem da Virgem com o Menino no colo. Ambos vestem túnicas com mangas longas, amarradas à cintura por uma faixa. Sobre a túnica da Virgem pende um escapulário com uma cruz vermelha à altura do coração. Ela não usa véu, expondo assim os cabelos que caem sobre os ombros. O Menino está sentado sobre o braço esquerdo da mãe e estende a mão direita em posição de bênção. A Virgem tem na mão direita, com a qual apoia os pés do rebento, um pequeno objeto, como um "bentinho" (Figuras 313 e 314).

Segundo Faggin (1986), essa imagem que hoje ocupa o retábulo-mor da nova Igreja dos Remédios estava localizada na sacristia da antiga igreja da irmandade. Seria essa à qual o autor se referiu como sendo seiscentista e de possível procedência portuguesa?

Na Basílica de Nossa Senhora do Carmo, na capital[95], encontra-se uma imagem que, embora contenha elementos que rementem à iconografia das peças aqui apontadas como Nossa Senhora da Ajuda, apresentam

94. Ordem fundada por São João da Mata e São Felix de Valois, no final do século XII, com a finalidade de render os cativos no Oriente.

95. A antiga conventual da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo estava localizada na atual Av. Rangel Pestana e foi demolida no início do século XX para dar lugar à construção do prédio da Secretaria da Fazenda (atualmente edifício do Poupatempo). A essa época, os frades carmelitas adquiriram um novo terreno na R. Martiniano de Carvalho, no bairro da Bela Vista, onde ergueram suas novas dependências em estilo neocolonial.





Figuras 313 e 314 – *Nossa Senhora dos Remédios*. Barro cozido e policromado. século XVII. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.



Figuras 315 e 316 – *Nossa Senhora com Menino*. barro policromado. século XVII. Basílica de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Foto. P. Tirapeli.

traços que em muito se assemelham aos da Virgem da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, embora esta última tenha traços bem mais delicados (Figuras 315 e 316).

O fato é que as três imagens contém o mesmo desenho de panejamento, disposição dos anjos na base e grandes semelhanças, especialmente no que diz respeito ao desenho cos cabelos da Virgem e do Menino (Figura 317).

É possível tratar-se de um conjunto de peças de mesma fatura ou ainda, por apresentar maior refinamento na modelagem das formas, que a imagem do templo do bairro do Cambuci possa ter servido de modelo para as demais.





Figura 317 – Comparativo entre as imagens de Nossa Senhora da Ajuda da Basílica do Carmo (capital), do orago da igreja de Nossa Senhora dos Remédios (capital) e de Nossa Senhora da Ajuda de Guararema.

4.2.3.1.5 A Nossa Senhora em glória: Morte e Assunção

> Maria não morreu de doença, apenas consumiu-se de amor a Deus e desejo de ver-se reunida ao seu Divino Filho; por isso sua passagem deste mundo para outro foi denominada pelos antigos padres da igreja: 'Dormição'. Após sua morte bem-aventurada, que se deu aproximadamente no ano 42 da nossa Era, quando ela tinha cerca de 60 anos, o corpo imaculado da Virgem foi levado para Getsêmani e colocado num sepulcro novo, sobre o qual mais tarde foi construída uma pequena igreja.(MEGALE, 1998, p. 74).

A descrição apresentada nos fala da morte da Virgem, passagem esta retratada por diversos artistas. Embora esse tema não faça parte do escopo dos Evangelhos oficiais, é a partir dos textos apócrifos que podemos encontrar subsídios para justificar a presença das devoções à Nossa Senhora da Boa Morte, da Glória e da Assunção, temas esses popularizados no século XII pela *Legenda Áurea* (Réau, 2008, v. 5, p. 620).

Já no Antigo Testamento, patriarcas haviam ascendido aos céus, como foi o caso de Henoc: "Toda a duração da vida de Henoc foi de trezentos e sessenta e cinco anos. Henoc andou com Deus, depois desapareceu, pois Deus o arrebatou" (Gn 5, 22-24); e, Elias: "E aconteceu que, enquanto andavam e conversavam, eis que um carro de fogo e cavalos de fogo os separaram um do outro, e Elias subiu ao céu no turbilhão" (2Rs 2,11).

Também o relato de que São João apóstolo, cuja tutela teria sido confiada por Jesus à Maria, quando este estava na cruz, teria desaparecido quando







de sua morte, pode ter servido de referência para a criação de toda a narrativa ligada à assunção da Virgem.

Assim unindo-se a passagem de São João e associando-a aos relatos a respeito da morte de Jesus, conta-se que três dias após a morte de Maria, ao visitarem seu sepulcro os apóstolos encontraram-no vazio e perfumado por um odor de flores e Tomé, que ao contrário de seus parceiros, não havia participado do momento da morte da Virgem, encontrou no túmulo o cinturão que Maria teria deixado cair do céu, objeto este que teria se tornado fonte de relíquias como já apontado anteriormente.

Desse modo, encerrava-se o ciclo da vida de Maria, a serva devotada que durante toda a vida, mesmo com todos os sofrimentos, disse "sim" ao plano divino, agora, nos seus momentos finais era recebida com todas as honras e glórias no Reino do Céu, onde seu uniria ao Filho.

Segundo Réau (2008, v. 5, p. 621-622) a morte e assunção da Virgem reúnem dois ciclos iconográficos que envolvem a Dormição e Glorificação que foram largamente explorados por artistas desde a Idade Média.

O primeiro deles compreende representações ligadas aos momentos finais de sua vida terrena: a morte da Virgem, os funerais e o seu enterro. O segundo ciclo, o da glorificação envolve a ressurreição, a assunção, a coroação e os milagres de Nossa Senhora (Figuras 318, 319 e 320).

Figura 318 – Ciclo da Morte e Glorificação da Virgem, de Jean Fouquet para o *Livro de Horas de Etiénne Chevalier* – Anunciação.

Figura 319 – Ciclo da Morte e Glorificação da Virgem, de Jean Fouquet para o *Livro de Horas de Etiénne Chevalier* – Morte.

Figura 320 – Ciclo da Morte e Glorificação da Virgem, de Jean Fouquet para o *Livro de Horas de Etiénne Chevalier* – Coroação da Virgem.

Nossa Senhora da Boa Morte

Na pintura, a iconografia da morte da Virgem tem suas bases nas representações bizantinas. Na arte ocidental, ao longo da Idade Média essas representações ganharam elementos que remetiam aos ambientes domésticos da burguesia, o que se estende também na arte da renascença.



Figura 321 – Andrea Mantegna. *A morte da Virgem*. 1461. 54,4x42cm. Museo del Prado, Madrid.

No Brasil a devoção à Nossa Senhora da Boa Morte foi trazida pelos portugueses. Segundo Nilza B. Megale (1998, p. 75) encontra-se na Igreja da Saúde e Glória, em Salvador, a mais antiga imagem ligada a essa invocação e dali teria seguido para o recôncavo Baiano a tradição do culto à morte da Virgem, dando origem à irmandade da Boa Morte, famosa por reunir afrodescendentes e manter uma forte ligação com o sincretismo religioso.

Em São Paulo, como ocorreu na Bahia, criou-se uma confraria da Boa Morte, ligada ao colégio dos jesuítas, com a principal finalidade de realizar a adoração perpétua do Santíssimo Sacramento. Posteriormente essa confraria passou a funcionar na Igreja do Carmo e, em 1810 inaugurou o seu próprio templo, nas imediações da igreja carmelita paulistana. A ligação entre a irmandade da Boa Morte e os jesuítas paulistanos ainda hoje pode ser vista pela presença de imagens originalmente pertencentes à igreja do colégio e que hoje se encontram no templo da irmandade, como é o caso da imagem do *Ecce Homo* (Figura 321).

Alguns exemplares de Nossa Senhora da Dormição, ou da Boa Morte podem ser encontradas em templos paulistas como é o caso daquele pertencente à igreja de mesmo nome na capital (Figura 322). Assim descreveria uma dessas peças a Profa. Serafina Traub ao realizar o inventário dos bens móveis da Igreja da Boa Morte em São Paulo:



Figura 322 – *Nossa Senhora da Boa Morte*. Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP – Foto: M. Rosada.



Figura 323 – *Nossa Senhora da Boa Morte*. Imagem de vestir, madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP – Foto: M. Salomão, a partir do Inventário de S. Traub (INSBM 284-I-30).

> Imagem de madeira policromada de roca, com articulações nas mãos, braços, joelhos e pé. [...] O cabelo pintado de preto está preso atrás e recoberto por uma peruca de incrível mau gosto. A imagem foi repintada talvez recentemente, de um tom rosado, com lábios eunhas [sic] da mesma cor levemente violácea.
> Ainda não foi possível traçar- he [sic] a história, mas certamente esta imagem será do início do século XIX, embora ainda não o pudesse comprovar [...] (TRAUB, 1980).

Uma outra peça de menores dimensões e de mesma invocação também foi identificada por ocasião desse inventário. Segundo a Profa. Serafina a imagem é aparentemente trabalho de um santeiro do século XIX, realizado a canivete "rude bonequinha quase informe, tem face e mãos perfeitas" (Figura 323).



Figura 324 – *Nossa Senhora da Boa Morte*. Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP – Foto: M. Bonazzi (2013).



Figura 325 – *Nossa Senhora da Assunção.* Imagem de vestir. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP – Foto: M. Bonazzi (2013).

Na cidade de Santos, encontramos as imagens de Nossa Senhora da Boa Morte e a de Nossa Senhora da Assunção, reunidas em um único retábulo na igreja conventual carmelita santista, onde tinha sede a confraria fundada em 15 de agosto de 1793 (Figuras 324 e 325).





Figuras 326 e 327 (detalhe) – *Nossa Senhora da Boa Morte*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced.: Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté. Acervo: Museu Dom Epaminondas, Taubaté, SP– Fotos: M. Bonazzi (2014).

Outros exemplares podem ser localizados em templos paulistas, demonstrando a popularidade dessa devoção, que entre outras lembrava aos fiéis da brevidade da vida, entre eles se destacam as imagens das igrejas atibaienses de São João Batista (Matriz de Atibaia) e de Nossa Senhora do Rosário.

Além destas, encontra-se no Museu Dom Epaminondas, em Taubaté, um exemplar da Virgem da Boa Morte em seu esquife, como tradicionalmente se apresenta nos dias de festa (Figuras 326 e 327).

Essas imagens, em sua maioria são peças de vestir, com cabeleiras postiças. Apresentam a Virgem deitada com os olhos fechados e semblante se-

reno, com as mãos postas (como se vê nas imagens da Capital e de Santos), ou repousando sobre o peito.

Nossa Senhora da Assunção e Nossa Senhora da Glória

O dogma da elevação de Maria ao céu foi oficialmente proclamado pelo Papa Pio XII, em 1950.

Segundo Louis Réau (2008, v. 5, p. 638) o tema da ressurreição da Virgem foi substituído a partir do século XIII pelo da Assunção. Por influência das invocações da Virgem presentes na Ladainha de Loreto, sua representação poderia ter passado ainda por um tipo de "contaminação" iconográfica, sendo que tanto nas representações da Imaculada quanto naquelas da Assunção, é possível encontrarmos a Virgem em pé, sobre uma lua crescente, com doze estrelas e por vezes, como a Virgem do Apocalipse, com uma serpente aos pés.

> *La mujer apocalíptica que escapa al dragón es la imagem de la Virgen elevada al cielo. La luna que ella pisa es el símbolo de las cosas cambiantes del bajo mundo terrenal. Las doce estrela que iluminan su cabeza recuerdan a los doce apóstolos reunidos en torno de su lecho, en el momento de su muerte* (RÉAU, 2008, v. 2, p. 639).

Também Louis Réau nos alerta para possíveis variações surgidas nas representações do tema da Assunção da Virgem. Teoricamente, Maria não teria subido ao céu como Jesus, por suas próprias forças, mas sim teria sido levada ao Paraíso por anjos (*assumptio corporis*), mas não é incomum encontrarmos representações nas quais Nossa Senhora está com os braços estendidos para o alto e cercada por anjos, como na pintura de Ticiano para a igreja de Santa Maria dei Frari, em Veneza. Desse modo, por vezes localizamos imagens que facilmente podem promover discussões acerca da invocação representada, como é o caso da imagem de Nossa Senhora exposta no trono da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, na capital paulista.

Nossa Senhora da Assunção tem uma forte ligação com a história de Portugal. Em 1385, o reino de Castella desperta pretensões em relação à coroa portuguesa, pois o rei Dom Fernando falece sem deixar herdeiros varões. Na véspera da batalha de Aljubarrota contra os castelhanos, dia de Nossa Senhora da Assunção, o Mestre de Avis Dom João I, teria pedido a proteção da Virgem e, mesmo quase tendo sido vencidos pelos inimigos, os portugueses conseguiram conquistar a vitória, atribuindo-se a Nossa Senhora da Assunção e a São Jorge o êxito lusitano nesse combate. Como forma de agradecimento, Dom João I ordenou a construção do convento





Figuras 328 e 329 – *Nossa Senhora da Assunção*. madeira policromada, século XVIII. Mosteiro de São Bento, São Paulo, SP – Fotos: M. Bonazzi (2013).

da Batalha e que todas as catedrais portuguesas fossem dedicadas à Virgem da Assunção (MEGALE, 1998, p. 57-58).

No Brasil, diversas são as igrejas dedicadas a Nossa Senhora da Assunção. Em São Paulo, capital, a atual Catedral Metropolitana é dedicada a essa invocação, assim também como é a abadia do Mosteiro de São Bento que tem a Virgem da Assunção como seu orago. Nas dependências do mosteiro encontra-se a imagem que ocupou o retábulo-mor da antiga igreja





Figuras 330 e 331 – *Nossa Senhora da Assunção*. Imagem de vestir, madeira policromada. Proced.: Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté. Acervo: Museu Dom Epaminondas, Taubaté, SP– Fotos: M. Bonazzi (2014).

(demolida no início do século XX)[96], conforme nos aponta Alfredo Moreira Pinto (1979, p. 60) ao descrever o templo do mosteiro em seu relato acerca da cidade de São Paulo no final do século XIX: "Tem a capella-mór com seis tribunas e um altar com S. Bento, N. S. d'Assumpção e Santa Escolastica." As imagens dos santos beneditinos permanecem em exposição na capela-mor da atual basílica, porém a antiga imagem está recolhida no claustro do mosteiro.

Trata-se de uma peça de tamanho próximo do natural, na qual se vê a Virgem em pé, com o braço direito estendido lateralmente e o esquerdo mais próximo do peito (Figuras 328 e 329). Maria está vestida com uma túnica branca, com mangas longas e ajustadas. Um manto de cor azul cobre a frente e a parte posterior da imagem, criando um movimento diagonal que ora revela o que seria um avesso do tecido, de cor avermelhada. Os cabelos, divididos ao meio caem sobre os ombros e as costas. Aos seus pés entre nuvens, estão oito querubins, divididos em duas filas horizontais.

Essa devoção pode ser também conhecida como Nossa Senhora da Glória.

Proveniente da antiga igreja matriz de Taubaté, encontra-se no Museu Dom Epaminondas uma imagem de Nossa Senhora da Assunção[97]. Diferentemente do exemplar da fundação beneditina da capital, esta imagem apresenta a Virgem sentada sobre um conjunto de nuvens (Figuras 330 e 331). Aos seus pés estão dois querubins e, de cada lado, um menino toca suas vestes à altura dos quadris. A Virgem tem a cabeça descoberta e seus cabelos caem em cachos sobre as costas. A peça apresenta um furo na parte posterior, que possivelmente tenha sido realizado para a instalação de algum aplique. A policromia das vestes repete as cores do exemplar da capital, embora a túnica seja de um azul levemente esverdeado.

Aparentemente ambas passaram por repinturas que descaracterizaram a policromia original, já que aquela que encontramos por ocasião destes levantamentos não confere com o tratamento usualmente aplicado à imaginaria setecentista.

No retábulo mor da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, em São Paulo, em contraposição à figura do orago, posicionada sobre o tabernáculo, encontra-se no alto do trono, a imagem de Nossa Senhora da Assunção. Com o rosto discretamente voltado para o alto, apresenta manto esvoa-

96. A atual igreja do mosteiro, Basílica de Nossa Senhora da Assunção é a quarta construção, esta, datada de 1914.

97. As imagens da Igreja Matriz de Taubaté foram removidas da igreja por ocasião de obras de reforma executadas no templo na primeira metade do século XX, quando entre outras ações foram removidas todas as obras de talha originais, permanecendo apenas aquelas da capela mor. Grande parte do acervo de imaginária foi abrigado na Igreja de Nossa Senhora do Pilar (onde na década de 1980 funcionou o Museu de Arte Sacra) e recolhido até a realização desta pesquisa no Museu Dom Epaminondas.





Figura 332 – *Nossa Senhora da Assunção*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 333 – Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Sobre o tabernáculo, observa-se a figura do orago e, no alto do trono, a Virgem da Assunção. São Paulo, SP – Foto: M. Salomão.

çante na parte posterior. Na base, a Virgem é ladeada por duas cabeças de querubins e tem aos pés uma serpente mordendo uma maçã (referência à virgem apocalítica). A escultura tem douramento integral com esgrafiados geométricos e fitomórficos nas partes do tecido, além de delicadas aplicações de pinturas com rosas de Malabar na túnica (Figura 332).

Entre o trono e o tabernáculo, localiza-se o nicho para a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte aqui já mencionada (Figura 333).

Segundo Nilza B. Megale (1998, p. 218) o título de Nossa Senhora da Assunção é por vezes associado ao de Nossa Senhora da Glória. Segundo a autora, embora liturgicamente os títulos tenham o mesmo significado, do ponto de vista iconográfico podem atender a representações diferentes.

A imagem de Nossa Senhora da Glória é frequentemente representada como a Virgem Majestosa, em pé, coroada, com o cetro em uma das mãos tendo o Menino apoiado sobre o braço.

No Brasil, alguns dos mais tradicionais templos dedicados a essa devoção estão nas cidades de Salvador e do Rio de Janeiro.

Figura 334 – *Santa Emerenciana*. Madeira policromada, século XVIII. Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi.

4.2.3.2 A Sagrada Família e a Sagrada Parentela

A Sagrada Família é um tema recorrente na iconografia religiosa portuguesa e de suas colônias.

Louis Réau (2008, v. 2, p. 147) destaca a importância de se diferenciar esse tema da Sagrada Parentela, que se refere a linha familiar de Maria. A Sagrada Parentela é um tema apócrifo, que tendo sido citado na *Legenda Áurea*, de Jacoppo Varezze (Santiago de Vorágine), se popularizou em 1406, a partir de uma visão de Santa Coleta[98]. O tema trata do tríplice matrimônio de Santana, mãe de Maria, que teria sido casada três vezes. Do primeiro casamento, com São Joaquim, Santana teria dado a luz à Maria, esposa de José e mãe de Jesus; do segundo, com Cleofas, nasceria Maria de Cleofas, esposa de Alfeo e mãe de São Tiago Menor, José - o Justo, Simão e Judas; do terceiro, com Salomé, teria nascido Maria Salomé, esposa de Zebedeu e mãe de Santiago Maior e João Evangelista.

Ainda a partir da visão de Santa Coleta, foram acrescidos a esta genealogia os nomes de Emerenciana[99] e Estolano, pais de Santana e, portanto, bisavós de Jesus. Segundo a lenda, após uma visão sobre o monte Carmelo, Emerenciana teria se casado com Estolano, motivo pelo qual esta devoção apócrifa, teria sido difundida pelos carmelitas. Encontra-se no Museu das Igrejas Carmelitas de Mogi das Cruzes, uma representação que pode remeter a essa devoção onde se observa uma figura feminina em pé, vestida com hábito carmelita tendo na mão esquerda uma figura de Maria (que possivelmente teria um Menino apoiado sobre seu braço esquerdo) e na direita uma outra figura feminina que, embora tenha perdido a face por desprendimento de matéria escultórica, poderia ser a representação de Santana (Figura 334).

Ao grupo genealógico de Maria, outras figuras foram acrescentadas, especialmente nos Países Baixos: sua tia, Santa Hismeria, sua prima, Santa Isabel com São João Batista e São Servando, bispo de Tongeren, um parente póstumo, muito distante, porém grande parte desses personagens foi elimi-

98. Nicoleta Boilet (Corbie, 1381-Gand, 1447) foi uma religiosa da região de Amiens, França. Santa Coleta (Nicoleta), como ficou conhecida, aos dezoito anos ficou órfã e recolheu-se na Ordem Terceira de São Francisco, quando relatou ter uma visão de Cristo que a orientou a realizar uma reforma das irmãs Clarissas. Tal ação somente se efetivou após ter recebido o hábito de irmã primeira, sendo encarregada pelo papa de proceder a reforma das três ordens religiosas em todos os mosteiros de Clarissas da França (hoje, irmãs Claras Coletinas e irmãos Menores de São Francisco). Fundou diversos conventos femininos e reformou outros tantos masculinos, trazendo de volta às fundações franciscanas "o espírito de pobreza" implantado por seu fundador.

99. Embora em muitos textos seja citado o nome de Emerenciana como mãe lendária de Santana e bisavó de Jesus, Louis Réau se refere a esse personagem como Emerencia, reservando o nome de Emerenciana à uma romana, do século IV, irmã de leite de Santa Inês, que teria sido martirizada pelos pagãos por apedrejamento ou ainda lhe teriam aberto o ventre. Santa Emerenciana é festejada no dia 23 de janeiro.







Figuras 335 e 336 – *Santa Isabel, São Zacarias*. Igreja Matriz de São João Batista, Atibaia, Atibaia, SP – Fotos: M Bonazzi.

nada após o Concilio de Trento (RÉAU, 2008, v. 2, p. 149), inclusive por se considerar comprometedora a lenda do tríplice matrimônio de Santana. Convém lembrar que em sua XXIV sessão, o referido concílio dedicou um espaço à regulamentação do matrimônio como um sacramento e conferiu de certo modo uma "santidade" ao "estado matrimonial", definindo uma série de práticas envolvidas no estágio preparatório, na cerimônia e na conduta dos casados[100].

Na Igreja de São João Batista, Matriz de Atibaia, encontram-se no retábulo-mor três imagens que representam São João Batista (imagem do século XX), Santa Isabel e seu esposo, Zacarias, o protetor contra as hemorragias[101], aqui representado como sacerdote, sustentando um turíbulo (Figuras 335 e 336).

100. A esse respeito, sugere-se o texto de Maria de Lurdes Correia Fernandes. O Concílio de Trento: ponto de chegada e ponto de partida das questões matrimoniais. In: **Espelhos, cartas e guias** : casamento e espiritualidade na Península Ibérica : 1450-1700. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa/ Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995. p. 201-222.

101. Acredita-se que o sangue de Zacarias, coagulado teria deixado marcas no piso do templo de Jerusalém. A partir disso, desde a Idade Media, seu nome passou a ser invocado na proteção contras as hemorragias, especialmente nasais.





Figuras 337 e 338 – *São Joaquim* e *Santana.* madeira policromada e dourada. século XVIII. Origem portuguesa. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP – Fotos: M. Bonazzi.

Já no século XVII, estudiosos afirmavam que os nomes dos pais de Maria não designavam pessoas reais, mas denominações genéricas que tiveram como base a simbologia envolvida em cada uma delas já que Ana, em hebraico significa "graça" e Joaquim (Eliachim ou Eliacin) significa "preparação do Senhor". Toda a historia desse núcleo familiar está repleta de lendas que retomam antigos temas do Velho Testamento, como aquela de Ana e Isabel conceberem em idade avançada, após anos de um casamento estéril, assim ocorreu com Hanna, mãe de Samuel, Abraão e Sara, pais de Isaac (RÉAU, 2008, v. 2, p. 163-164).

Em Santos, no litoral paulista, encontram-se na Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo duas imagens de origem portuguesa representando São Joaquim e Santana (Figuras 337 e 338). Santana leva um livro na mão esquerda e com a direita toca o peito, movimento repetido na imagem de São Joaquim, porém com a mão contrária. Pela unidade formal das peças e pelo movimento dos corpos (ambos voltam-se levemente para lados opostos, como se os olhares convergissem para um ponto comum), acreditamos que originalmente poderiam integrar um conjunto maior, compondo provavelmente com uma imagem da Imaculada Conceição um



Figura 339 – *São Joaquim*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de São João Batista, Queluz, SP – Foto: M. Rosada.

grupo sob o tema da parentela mariana. No entanto, até o momento desta pesquisa não localizamos outros dados a esse respeito, conservando-se as obras em exposição nos retábulos da nave.

O mesmo movimento de tocar o peito com a mão esquerda, estendendo a direita à frente do corpo é repetido em outras duas imagens de São Joaquim guardadas em acervos de Museus de Arte Sacra, em São Paulo e Mogi das Cruzes e na igreja matriz de Queluz (Figura 339). Esse gesto pode ser uma referencia à passagem em que São Joaquim teria entrado em contato com um anjo.





Figura 340 – *São Joaquim*. barro cozido e policromado. século XVIII. Proced. Matriz de Santana do Parnaíba. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP. Foto: M. Bonazzi.

Figura 341 – *São Joaquim*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Acervo: Museu das Igrejas do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi.

O Museu de Arte Sacra de São Paulo guarda uma imagem setecentista de São Joaquim, em barro cozido e policromado, remanescente da antiga Matriz de Parnaíba (Figura 340). A imagem do Museu das Igrejas do Carmo, em Mogi das Cruzes, diferentemente da imagem do museu da capital, é uma obra em madeira, apresenta linhas mais sinuosas, com maior movimentação do corpo e do planejamento além de gestos mais delicados e uso de olhos de vidro (Figura 341).

Já na Igreja Matriz de Santa Branca, vemos uma outra representação também bastante tradicional desta mesma devoção: São Joaquim está em pé, como na maior parte das representações é um homem calvo e de barbas longas, apoiando-se em um cajado curvo que leva na mão direita, e na esquerda, um pequeno cesto contendo duas aves (pombas) (Figura 342).

A devoção à Santana se popularizou a partir do século XVI e assim, a figura da avó de Cristo tornou-se também uma recorrência entre os retá-

Figura 342 – *São Joaquim*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Santa Branca, Santa Branca, SP – Foto: P. Tirapeli.







Figuras 343 e 344 – Frei Agostinho da Piedade. *Santana Mestra*. barro cozido e policromado. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – alt. 77cm. Fonte: MAIA, Pedro Moacir (ed.). *O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*. p. 72-73.

bulos das comunidades coloniais.[102] Santana é a matrona, tradicionalmente representada como uma mulher mais velha, trajando um manto verde, símbolo da esperança. Está, em grande parte das representações, junto de Maria, ensinando-a a ler (RÉAU, 2000, v. 3, p. 76, 78).

Ao desenvolver um estudo a respeito das Santanas Mestras no Brasil, Vera Toledo Piza (2002) destaca a importância dos artistas barristas beneditinos na difusão dessa iconografia no país, com ênfase para Frei Agostinho da Piedade, de quem o Museu de Arte Sacra da Bahia guarda em seu acervo um importante exemplar, no qual Santana está sentada em uma poltrona e Maria está em pé, entre os joelhos da mãe (Figuras 343 e 344).

Embora a maior parte dos exemplares representando a figura de Santana nos reporte à iconografia da mestra, a disposição das personagens nessas esculturas difere daquela adotada pelo frei beneditino na imagem

102. Na Europa, até o século XVI, a popularização desse culto também está relacionada à presença de duas rainhas europeias: Ana, duquesa da Bretanha (foi rainha da França, por ter sido casada com Carlos VIII e depois, com Luis XII) e Ana, arquiduquesa da Áustria (casada com Luis XIII, da França), além de Ana de Beaujeau, filha de Luis XI da França e que casou-se com o duque Pedro de Bourbon.







Figura 345 – *Santana Mestra*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de São Sebastião, São Sebastião, SP – Foto: Leila T. Passos.

Figura 346 – *Santana Mestra*. Terracota policromada. século XVIII. Museu de Arte Sacra de Santos – Santos, SP – Foto: P. Tirapeli.

Figura 347 – *Santana Mestra*. Madeira policromada e dourada. Século XVIII. Proced.: Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP.





Figura 348 – *Santana Mestra*. Madeira policromada e dourada. Século XVIII. Igreja Matriz de Santana, Areias, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 349 – *Santana Mestra*. Madeira policromada e dourada. Século XVIII. Basílica de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Foto: M. Rosada.

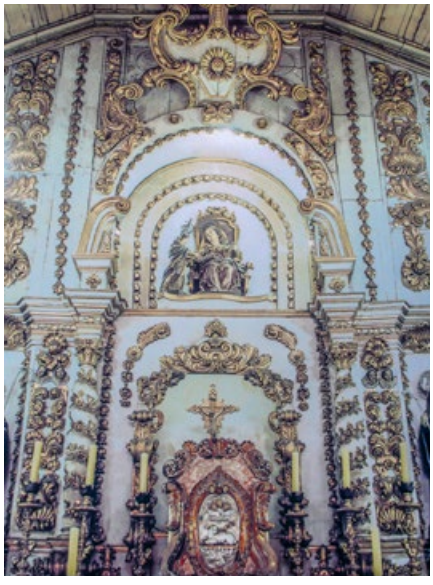




Figura 350 – Retábulo-mor da capela do Mosteiro de São Bento, onde se vê ao centro, a imagem de Santana. Sorocaba, SP.

Figura 351 – *Santana Mestra*. Madeira policromada e dourada. Mosteiro de São Bento, Jundiaí, SP – Foto: M. Rosada.

do museu baiano. Na configuração mais frequente em templos brasileiros, inclusive entre os exemplares localizados em São Paulo, Santana está sentada em um trono e tem ao lado, ou no colo a Menina, como nas imagens da Igreja Matriz de São Sebastião (Figura 345), no litoral norte do Estado e, aquelas guardadas nos museus de Arte Sacra de Santos (Figura 346) e de São Paulo (Figura 347), na Igreja Matriz de Areias (Figura 348), na Basílica do Carmo em São Paulo (Figura 349), ou ainda os dois majestosos exemplares presentes nas fundações beneditinas de Sorocaba (Figura 350) e Jundiaí (Figura 351).





Figura 352 – *Santana Mestra*. Madeira policromada. Século XVIII. Acervo: Museu de Arte Sacra de Santos, Santos, SP – Foto: P. Tirapeli.

Figura 353 – *Santana Mestra*. Madeira policromada. Século XVIII. Igreja Matriz de Santana, Santana do Parnaíba, SP – Foto: M. Rosada.

No Museu de Arte Sacra de Santos encontra-se ainda um outro exemplar de Santana Mestra estando a mãe em pé, sustentando no colo a filha e o livro (Figura 352). Segundo Vera Toledo Piza, trata-se de iconografia mais frequentemente encontrável na imaginária do Nordeste brasileiro, como se pode verificar em exemplar pertencente ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Configuração semelhante pode ser observada na imagem de mesma invocação pertencente à igreja Matriz de Santana de Parnaíba, trata-se da imagem da padroeira, exposta no retábulo mor daquele tempo (Figura 353).

A exemplo de outros casos aqui já mencionados, é possível estabelecer um paralelo entre esta imagem e outro exemplar de mesma invocação per-





Figura 354 – *Santana Mestra*. Madeira policromada. Século XVIII. Mosteiro da Luz, São Paulo, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 355 – *Santana com Menina*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP – Foto: M. Rosada.

tencente à igreja do Mosteiro da Luz, na capital (Figura 354). Não apenas pelas soluções compositivas aplicadas ao conjunto, como também pelos traços fisionômicos conferidos à Santana e à Menina, embora a imagem do interior apresente maior riqueza na elaboração dos panejamentos, é possível que ambas sejam obras de mesmo autor ou ateliê, ou ainda executadas a partir dos mesmos modelos.

Configuração semelhante pode ser observada na imagem de Santana exposta no retábulo mor da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, em São Paulo, porém nesta (Figura 355), vemos Santana em pé, com a menina sentada sobre seu braço esquerdo e, em lugar de segurar um livro com a mão direita, Santana a ergue, como se indicasse o alto, para onde se dirige o olhar da menina, sugerindo um momento de diálogo entre mãe e filha.



Figura 356 – *Santana Mestra com Nossa Senhora Menina*. Barro cozido e policromado. Proced.: antiga Matriz de Santana de Parnaíba. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo – Foto: M. Bonazzi.

O Museu de Arte Sacra de São Paulo guarda uma imagem de Santana Guia, um conjunto formado Santana e Maria, procedente da antiga Matriz de Santana de Parnaíba. Aqui, Santana está em pé, altiva, levando o livro aberto sobre o braço esquerdo, toca levemente com a mão direita o ombro esquerdo de Maria, que está ao seu lado, com as mãos postas, em posição de oração. As vestes lhes cobrem completamente os corpos, expondo apenas mãos e rosto (Figura 356).

Também no Museu de Arte Sacra de Salvador, pode-se ver imagem de mesma invocação (embora identificada como Santana e Nossa Senhora



Figura 357 – *Santana com Nossa Senhora Menina* (Santana Guia). madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced.: Convento de Nossa Senhora das Mercês, Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.

Menina), que originalmente pertenceu ao Convento de Nossa Senhora das Mercês. Este conjunto, já do século XVIII diferencia-se do paulista, entre outros fatores como movimentação das linhas dos corpos, planejamentos, pela relação de intimidade representada pelos olhares entre mãe e filha, além do fato de que aqui é a menina quem leva o livro, e não a mãe (Figura 357).



Figura 358 – *Santana Mestra*. Barro cozido e policromado. século XVIII. Proced.: Capela de Fazenda em Guaratinguetá. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: P. Tirapeli.

São também encontráveis muitas imagens de Santana com pequenas dimensões, destinadas a oratórios como se pode verificar em diversos exemplares presentes em coleções de museus como o já citado de Arte Sacra, em São Paulo e, o Museu de Sant'ana, no município de Tiradentes, em Minas Gerais.

Embora não se trate de uma tipologia diretamente ligada ao tema deste trabalho, que se dedica ao estudo da imaginária de uso retabular, convém mencionar aqui as imagens de barro, de Santana Mestra no estilo "bolo de noiva", características da região do Vale do Paraíba: a mãe aparece aqui em um trono ricamente ornamentado, com espaldar alto encimado por ornamentos que remetem aos coroamentos de retábulos (Figura 358). Essas imagens são, muitas vezes cercadas por anjos, figuras zoomorfas ou antro-



Figura 359 – *Santas Mães*. Proced.: Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: P. Tirapeli.

pomorfas. Curioso observar essa representação em São Paulo, região esta em que a mulher muitas vezes assumiu, além de suas funções habituais de cuidar da criação, alimentação e educação dos filhos, o comando da casa, visto que os homens partiam em viagens exploratórias ou comerciais. A mulher é aqui entronizada, representada como a matriarca, detentora de poder e de sabedoria.

A Sagrada Família é, em geral, composta por um grupo de três pessoas: os pais e Jesus, como se vê nos grupos de imagens presentes na Catedral de Jundiaí e no Mosteiro de São Bento da cidade de Santos, ou a mãe, a avó e o Menino, grupo também denominado como das "Santas Mães", como aquele originalmente pertencente à Igreja da Irmandade da Boa Morte, em São Paulo; hoje guardado no Museu de Arte Sacra de São Paulo (Figura 359).





Figura 360 – *Santas Mães*. madeira policromada e dourada. Proc. Antiga Casa da Moeda do Porto. Museu de Arte e Arqueologia do Porto, Porto, Portugal. Foto: Michaël Martin

Figura 361 – *Santas Mães*. Madeira policromada e dourada. século XVIII Proced. Bahia. Col. Beatriz e Mario Pimenta Camargo, São Paulo, SP.

O tema das Santas Mães ou a Santana Tríplice foi muito popular na Alemanha, desde o século XIV, estendendo-se a outras nações nos séculos XV e XVI. A imagem do Museu de Arte Sacra de São Paulo, retrata as duas mulheres sentadas, estando o Menino entre elas. Todo o grupo está posicionado sobre volutas ondulantes, representando nuvens, formando um só bloco. Santana tem os cabelos cobertos por um véu, enquanto Maria os exibe soltos, ondulados, descendo sobre os ombros e pelas costas. O Menino, por sua vez, está em pé, no colo das mulheres e parece tentar caminhar entre elas.

O Museu de Arte e Arqueologia do Porto, em Portugal guarda também um exemplar das Santas Mães: embora a imagem paulista apresente traços mais arcaizantes, com uma maior rigidez das figuras, verifica-se entre as peças uma configuração semelhante, especialmente na disposição das figuras e no movimento do menino. Na imagem portuguesa, Santana segura com o braço esquerdo um conjunto de frutas entre as quais podemos identificar entre outras, maçãs e uvas. Do mesmo modo, na imagem paulista, Santana, com a mão esquerda, também apoia frutas sobre o colo, porém, agrupadas em um único bloco, mas que remetem a variedades semelhantes às da peça portuguesa (Figura 360).

Encontra-se em coleção particular paulista, um exemplar setecentista procedente da Bahia também com configuração semelhante às duas imagens citadas, esta porém, assemelha-se ainda mais à da capital, especialmente na composição da base, onde uma peanha sustenta o conjunto de nuvens e querubins sobre o qual se assentam as figuras principais. Nesse grupo, a imagem de Santana apresenta na mão esquerda um cacho de uvas (Figura 361).

O conjunto da Sagrada Família representa a chamada "Trinidade Terrestre"[103]: se comparada à Trindade Celeste, aqui São José está, simbolicamente, no lugar de Deus, a Virgem corresponderia ao Espirito Santo.

O grupo da Igreja de Nossa Senhora do Desterro, Catedral de Jundiaí, é um imponente conjunto da Sagrada Família que ocupa o nicho retabular da capela mor, visto que a igreja iniciada em 1651, foi dedicada à Sagrada Família, tendo como padroeira Nossa Senhora do Desterro (Figura 362 e 362a). O grupo, em madeira policromada e dourada, é proveniente de Portugal[104]; apresenta a Virgem e o São José, em pé, cada qual portando um cajado e, entre eles, o Menino. Jesus é aqui representado como uma criança que já caminha sozinha, leva na mão esquerda um cajado, tem o rosto voltado para o alto, para onde aponta a palma da mão direita que se ergue acima da linha dos ombros. Os três apresentam vestes ricamente policromadas e douradas. O menino calça sandálias, enquanto o casal tem nos pés calçados fechados; as vestes de São José, mais curtas na parte frontal, exibem um par de botas douradas.

O grupo da capela santista (Figura 363) apresenta linhas mais arcaizantes que o da matriz jundiaiense e já é mencionado no *Santuário Mariano*, por Frei Agostinho de Santa Maria nas primeiras décadas do século XVIII, sendo que segundo o referido frei, o grupo já se encontrava nesse templo entre 1712 e 1714, conforme registros de Frei Miguel de São Francisco.

> *Aqui não muyto diſtante da Villa tem os Religioſos Monjes do Patriarca S. Bento hum Conventinho em hum alegre, & delicioſo boſque, & muyto a propoſito para a vida contemplativa, eſpiritual & muyto próprio dos Monjes do grande Patriarca S. Bento, por ficar muyto retirado da Villa. Na Igreja deſte Conventinho tem os Monjes hũa devotiſſima Imagem de noſſa Senhora do Deſterro, com a qual não*

103. Segundo Louis Réau (2001, vo. 4, p. 164), denomina-se também esse trio de personagens como Trindade Jesuítica.

104. No tombo da Matriz, datado de 1747, entre outras imagens pertencentes à mesma igreja, já se mencionava a presença de um grupo assim descrito como "as três imagens da Sagração de Jesus, Maria, José e a S.ª tem três vestidos e sendo dois usados semanário, e um outro com seu colar que se lhe usa nos dias de festa. E a S.ª tem no pescoço um terço pequeno de ouro com sua cruz de prata. São José e o menino, cada um tem seu resplendor de prata." Ainda no mesmo documento, é citada a presença de uma imagem de Nossa Senhora do Desterro com o menino, que ficavam na sacristia da igreja. Cf. MAZZUIA, M. *Jundiaí através de documentos*. Campinas: Empresa Grafica e Editora Palmeiras, 1978. p. 25.

Figura 362 – *Sagrada Família* (grupo de Nossa Senhora do Desterro). Madeira policromada e dourada. século XVIII. Catedral de Nossa Senhora do Desterro, Jundiaí, SP – Foto: M. Bonazzi.



Figura 362a – *Sagrada Família* (grupo de Nossa Senhora do Desterro) posicionada no andor para a procissão. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Catedral de Nossa Senhora do Desterro, Jundiaí, SP – Foto: M. Bonazzi.





Figura 363 – *Sagrada Família* (grupo de Nossa Senhora do Desterro). Madeira policromada. Capela de Nossa Senhora do Desterro, Mosteiro de São Bento, Santos, SP – Foto: M. Rosada.

> *ſó os Religioſos tem muyta grande devoção, mas os moradores da Villa de Santos. He eſta Santiſſima Imagem de eſcultura de madeyra, com o Santiſſimo Filho pela mão, & o Santo Patriarca Joſeph, ſeu amoroſo ayo. Fazem-lhe a ſua feſtividade aquelles virtuoſos Monjes como a ſua Protectora. Não me conſtou quem edificou aquelle Conventinho, nem quem naquella Igreja colocou a Senhora, nem o tempo em que ſe fez. He de eſcultura de madeyra, & tambem o Senhor Menino, & S. Joſeph. Da Senhora do Deſterro faz menção o Padre Frey Miguel de São Francisco na ſua relaçaõ.* (SANTA MARIA, 2007, p. 112).

Segundo Réau (2008, p. 293), com a Contrarreforma as representações do tema da fuga para o Egito passaram por uma renovação. Até então, o





Figura 364 – São José com Menino. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Mosteiro da Luz, São Paulo, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 365 – *São José com Menino*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Basílica de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Foto: M. Rosada.

grupo da Sagrada Família vinha sendo predominantemente representado por Maria, montada em um burro, levando o Menino no colo e José, seguindo ao lado, escoltando a família. Por vezes outros personagens eram agregados como um anjo, guiando o grupo, ou ainda com base em Evangelhos Apócrifos, São Tiago Menor (primo de Jesus) e a parteira Salomé, compondo assim uma pequena caravana. Há também a variante em que José carrega o Menino sobre os ombros (José Cristóforo), representação que reaparece nos séculos XVI e XVII. Com a Contrarreforma se elimina em grande parte das representações a figura do burrico. A Virgem passa a seguir a pé, como São José e, entre eles, o menino caminha de mãos dadas com os pais, o que conduz a uma leitura de que o menino estaria aí com quatro ou cinco anos.

Nos dois grupos aqui mencionados - de Santos e o de Jundiaí – encontramos representações consoantes com a iconografia contrarreformista, na qual pais e filho caminham juntos, revelando uma certa independência do Menino, que já não é apenas um bebê.

São José, o esposo de Maria, é pouco mencionado nos Evangelhos oficiais. Segundo relatos, seria descendente da linhagem de Davi, tendo, portanto, uma origem ligada a um dos reis de Israel.

José foi transformado em verdadeiro modelo de virtude, castidade, pobreza e obediência, especialmente entre as ordens monásticas, tornan-





Figuras 366 e 367 – *São José com Menino*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Santana, Santana do Parnaíba, SP – Foto: M. Rosada.

do-se, sobretudo a partir do Concílio de Trento, um dos santos mais venerados da Igreja Católica. A partir de 1870, foi promovido a "patrono da Igreja universal" (RÉAU, 2001, v. 4, p. 164). Segundo Mâle (2002, p. 292) grande parte do incentivo a essa devoção se deve a Isidoro Isolano (c. 1480-c.1528), teólogo da região de Milão que, no século XVI difundiu a vida e o culto ao esposo da Virgem Maria. Nos conventos o culto a São José recebeu grande atenção, sendo Santa Tereza uma das suas mais fiéis devotas, consagrando ao seu nome o seu primeiro convento, o de Ávila, o que posteriormente transformou-se praticamente numa tradição entre os conventos do carmelo, não somente na Europa. O mesmo ocorreu entre franciscanos e jesuítas, de modo que ao longo dos séculos XVI e XVII muitas fundações tomaram esse santo como seu protetor.

Segundo Emile Mâle (2002) muitos autores discutiram a respeito da representação de São José, visto que até a Idade Média era tratado como um homem idoso. No século XVI, no entanto, levanta-se a possibilidade de representa-lo como um homem não excessivamente jovem, porém forte o bastante para oferecer proteção e segurança à Virgem Maria. Essa posição defendida sobretudo por Molanus[105] foi também apoiada por outros auto-

105. Jan Vermeulen or Jan van der Meulen, também conhecido como Molanus, foi um teólogo da Contrarreforma, de origem flamenga, ligado à Universidade de Louvain. Propôs importantes



Figura 368 – *São José com Menino*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Atibaia, SP – Foto: M. Bonazzi (2013).

res na França e em Flandres. Não raro, na Espanha e França se encontram a partir do século XVI imagens de São José representado como um homem com cerca de 40 anos. Mas, para Mâle, essa nova configuração não foi plenamente aceita na Itália que, em grande parte seguiu representando José como um homem calvo e com barba branca ou grisalha.

discussões a respeito das representações das cenas e dos personagens bíblicos como o nascimento e a morte de Cristo, a figura de Maria e de José.





Figura 369 e 370 – *São José de Botas*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Museu das Igrejas do Carmo. Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2012).

Também nessa época São José passa a ser representado sozinho e não necessariamente integrando cenas como a do presépio ou a da fuga (ou volta) para o Egito. Leva em uma das mãos uma vara florida, como uma referência à cena em que reunido com os outros homens de sua comunidade, quando da escolha daquele que desposaria Maria, e sua vara começa a florir, diferenciando-se das dos outros, mais jovens do que ele, o que seria interpretado como um sinal para a sua escolha para esposo. Passa então a ser representado em pé, sem a companhia da Virgem.

Como protetor da esposa e da família, no período colonial brasileiro, São José pode ser associado a um símbolo de uma sociedade patriarcal.

Entre as imagens localizadas nas igrejas paulistas encontramos predominantemente São José com o Menino no colo, protetor, representado como um homem maduro (cerca de 40 anos), com barba e cabelos longos que lhe caem pelos ombros e um longo bastão florido como nas imagens da igreja do Mosteiro da Luz (Figura 364) e da Basílica do Carmo (Figura 365), em São Paulo, ou ainda, nas igrejas matrizes de Santana do Parnaíba e Areias (Figuras 366 e 367), na de Nossa Senhora do Rosário (Figura 368), em Atibaia e no Museu das Igrejas do Carmo, em Mogi das Cruzes (Figura 369 e 370). As representações de homens leigos, maduros, barbados e calvos, parecem ter sido predominantemente reservadas às figuras de São Joaquim (Figura 371). Muitas vezes com botas e em trajes de viagem, José representa o senhor das terras, o senhor de engenho, ou ainda, em São Paulo, à figura







Figura 371 – *São Joaquim*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Guarulhos, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 372 – *São José com Menino*. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Santana, Areias, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 373 – *São José com Menino*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced. Antiga Igreja de São Pedro dos Clérigos, São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: M Bonazzi (2011).

do viajante, aquele que enfrentava os sertões como se pode observar na imagem de São José pertencente à igreja matriz de Areias (Figura 372) e a que originalmente integrava a igreja de São Pedro dos Clérigos, na capital (hoje no Museu de Arte Sacra), um imponente exemplar no qual vemos São José sobre um globo com três querubins, tendo sobre o braço o Menino que leva um orbe nas mãos (Figura 373).

4.2.3.3 A figura de Maria, a Sagrada Família e o contexto colonial brasileiro

Apontamos aqui para a presença de dois grupos completos de Sagradas Famílias (Maria, José e o Menino) ainda em exposição nas igrejas visitadas para este trabalho. No entanto, com base em descrições referentes às igrejas paulistas dos séculos XVIII e XIX, é possível verificar que outros grupos se distribuíam pelas igrejas de São Paulo como por exemplo o da fundação beneditina de Parnaíba e na própria igreja do Colégio dos jesuítas, na capital.

A recorrência desses grupos nas igrejas, bem como a de outras imagens relacionadas à família de Cristo e de seus antepassados, principalmente de Santana, pode representar uma preocupação em torno do núcleo familiar, especialmente da presença feminina nesse contexto, o que nos leva a refletir novamente acerca do papel da mulher na realidade da colônia.

Para Leila Algranti (1999, p. 64) a vida das mulheres na colônia foi influenciada por três fatores que podem ter definido a condição feminina no Brasil de então: "a presença maciça de negras e mestiças como resultado da escravidão, a rala população feminina branca em algumas regiões e a política da Coroa em relação as mulheres reclusas".

Poucas eram as mulheres que acompanhavam os maridos na jornada rumo à possibilidade de enriquecimento nas terras da América. A maior parte das esposas permanecia na metrópole aguardando pelo retorno do marido, ou quando ainda solteiras, também o faziam na espera pela concretização de uma promessa de casamento, que muitas vezes não ocorria (ALGRANTI, 1999, p. 63). Surgia assim um problema: a falta de mulheres brancas com quem os portugueses pudessem se casar, conquistar e povoar a colônia. Embora as nativas presentes nas novas terras se mostrassem como uma opção bastante convidativa, determinados padrões impostos pela cultura europeia que pretendiam uma "pureza de sangue", com raras exceções, não favoreciam os enlaces.

Em carta ao padre Simão Rodrigues, datada de 09 de agosto de 1549, o padre Manoel da Nóbrega solicita ao rei de Portugal o envio de mulheres com "pouco remédio de casamento", pois na colônia, "as mulheres terão remédio de vida, e estes homens remediariam suas almas, e facilmente se povoaria a terra." (NÓBREGA, 1931, p.80). Pedido semelhante se realiza em carta endereçada ao mesmo Padre Simão, datada de 06 de janeiro de 1550. Preocupado com problemas de adultério e outros relacionamentos ilícitos na colônia, Manuel da Nóbrega comenta que "*[...] é necessário que venham para se casar aqui muitas orphãs e quaesquer mulheres ainda que sejam erradas, pois também aqui ha varias sortes de homens, porque os bons e ricos darão o dote ás orphãs [...]*".(NÓBREGA, 1931, p. 109).

Convém mencionar que, segundo o Catecismo Romano Tridentino, considerava-se "matrimônio" a união marital de um homem com uma mulher entre pessoas legítimas, constituindo uma sociedade indissolúvel e chama-se "*Matrimonio, porque la mujer debe casarse principalmente para ser madre, o por ser propio de la madre concebir, dar a luz y criar a los hijos*." (Catecismo Romano – Parte segunda, cap. VIII, 1 e 2 – p. 224-225).

A preocupação de Manuel da Nóbrega em suas diversas correspondências com Portugal, estava relacionada ao fato de que, a escassez de mulheres brancas no Brasil estava favorecendo relações de concubinato entre os colonos e as índias, o que aos olhos da Igreja incorria em um atentado ao pudor e à moralidade daquela sociedade.

Por fim, em carta endereçada ao rei Dom João, em 1552, o jesuíta novamente requisita um contingente feminino proveniente do Reino para solucionar as questões matrimoniais na colônia:

> *Já que escrevi a Vossa Alteza a falta que nesta terra ha de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos peccados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura dellas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá muito bem á terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do peccado.* (NÓBREGA, 1931, p. 133).

Embora ocorressem uniões entre europeus e nativas, o processo de miscigenação no Brasil se deveu muito mais a uma questão de conveniência econômica do que a um grau de sociabilidade e integração entre as raças, especialmente no que diz respeito às misturas com negros. Oficializar a união com uma escrava (fosse ela índia ou negra) além de libertá-la do cativeiro, faria com que também os frutos de tal enlace fossem livres, representando assim, do ponto de vista econômico, um ônus e não um ganho: os filhos precisariam ser mantidos pelo pai, enquanto que os escravos, produziriam para seu senhor. Para Hoornaert (2008, p. 270) quando passou-se a empregar mão de obra de origem africana, os senhores de engenho perceberam que seria mais viável economicamente produzir escravos "in loco" do que importá-los de outro continente.

Além disso, havia uma profunda discriminação cultural, sobretudo em relação aos negros e seus descendentes, o que atingia também o ambiente religioso: as ordens religiosas só aceitavam portugueses, filhos de portugueses e mestiços de branco e índia "que só atingissem os índios no quarto grau" (ANTONIL, 1923, p. 77, apud HOORNAERT, 2008, p. 271)[106].

O caso era de tal forma relevante, que muitas famílias almejavam ter um filho ou filha religiosos entre seus descendentes, para assim poder comprovar a "pureza de sangue", já que não se poderia ligar ao clero descendente de negro ou judeu. (HOORNAERT, 2008, p. 271)

Para incentivar a solução do problema da falta de mulheres para casar, a coroa buscou ao máximo manter a política de incentivo e proteção ao matrimônio, chegando a limitar as atividades dos solteiros nas novas terras, oferecer benefícios para aqueles que aceitassem se casar; e, impedir a fundação de conventos femininos. A vida monástica poderia significar não apenas o desejo de consagrar os dias à religião, mas também uma fuga de uma união indesejável com esses homens.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa observou-se com atenção que até meados do século XVIII, parece haver um limitado número de exemplares de imaginária devocional feminina que não estivesse relacionado a representações da Virgem, Santana ou de alguma mártir, o que coincide com a escassez de fundações religiosas femininas nesse período. É sabido que nas fundações religiosas, é frequente encontrarmos um incentivo às devoções ligadas aos santos da ordem, que servem de exemplo de conduta e fidelidade à uma vida dedicada à religião, incentivando irmãos, irmãs, bem como àqueles que frequentam tais espaços. Encontramos aí uma justificativa para o restrito número de devoções femininas ligadas diretamente às ordens, como Santa Escolástica, Santa Gertrudes, Santa Rita, Santa Clara...

106. ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas.* São Paulo: Melhoramentos, 1923.

Segundo Algranti (1999, p. 65) sobretudo no século XVI, órfãs eram enviadas ao Brasil para suprir a falta de mulheres brancas. Essas jovens que chegavam, representavam um verdadeiro "passaporte" para a ascensão econômica e social dos solteiros, visto que tais casamentos vinham acrescidos da promessa de postos na administração.

O matrimônio também poderia significar a possibilidade de fixação da população nas novas terras e a formação de uma relação de maior proximidade entre o colono e a terra, porém os benefícios estavam predominantemente centrados na figura masculina. Durante mais de dois séculos, a Coroa portuguesa tentou ampliar a presença feminina no Brasil. O próprio Padre Manuel da Nóbrega sugeriu a criação de casas que acolhessem as moças cristãs para protegê-las, educá-las e, posteriormente, encaminhá-las para o casamento. Tal medida foi adotada pela Coroa com a criação de casas assistenciais, em lugar de conventos, protegendo-se assim especialmente as jovens órfãs, porem evitando que se dedicassem à reclusão conventual.

Embora no século XVIII já existissem instituições religiosas para mulheres como o Convento do Desterro, o da Lapa, o das Mercês e o da Soledade, na Bahia, é possível que esses espaços não atendessem à demanda[107] o que levava muitas mulheres a se deslocar para a metrópole com o objetivo de ingressar na vida religiosa. Buscando evitar que algumas "fugissem" do Brasil, se refugiando em fundações conventuais em Portugal, em 1732, Dom João V chegou a proibir a saída de mulheres para o Reino sem a sua autorização (ALGRANTI, 1999, p. 67).

Mesmo sem a autorização do governo, foram criados recolhimentos para "mulheres que se distanciavam das regras expressas na Carta do Conselho Ultramarino" (ALGRANTI, 1999, p. 69), como é o caso do Recolhimento de Santa Teresa, instalado em São Paulo, em 1685[108], constituindo assim uma "opção formal para as mulheres que desejavam viver como religiosas e que não conseguiam uma vaga nos poucos conventos brasileiros". Um modo de contornar a política do governo era ainda a criação de "casas para a educação de meninas", como aquela criada em Sorocaba, no início do século XIX. (ALGRANTI, 1999, p. 71-72).

Mas o que afastava as mulheres do desejo de vir para a América e desposar os colonos que aqui estavam?

107. Segundo Algranti (1999, p. 70), o Convento do Desterro, em Salvador, fundado em 1677, contava com apenas 50 vagas.

108. O Recolhimento de Santa Teresa foi instalado em 1685, na Rua Santa Teresa, junto à Praça da Sé. Embora inicialmente fosse destinado ao "abrigo de moças para o serviço de Cristo, sem uma regra conventual professa", já havia uma intenção de, posteriormente converter-se em convento, o que só veio ocorrer em 1918, quando se tornou Mosteiro da Ordem das Carmelitas Descalças de Santa Teresa, sendo transferido em 1923 para novas instalações no bairro de Perdizes e, posteriormente, em 1948, para um novo espaço no bairro do Jabaquara, na mesma cidade, cedendo o prédio para a instalação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Convém observar que a presença da mulher na sociedade colonial estava diretamente relacionada à função de colaboradora no processo de dominação e de povoação das novas terras, para tanto era fundamental o desempenho do papel de boa esposa e mãe, recolhida ao lar, submissa ao marido e dedicada exclusivamente à família. As mulheres, ao mesmo tempo que se tornavam reclusas em seus lares, se apegavam aos filhos e ao lar, por meio do que se tornavam, de certo modo, sócias de um processo de ordenamento dessa sociedade.

A Igreja apoiou amplamente essa postura da mulher obediente e submissa ao homem, bem como a sua posição atrelada à vida familiar, em lugar de assumir outros papéis, mesmo que fosse o de religiosa. Segundo Mary Del Priore (1993, p.18), a mãe era responsável pela gestação, nascimento, pelos cuidados com a saúde e educação da prole, contribuindo assim para a formação desse estereótipo da mulher "provedora, piedosa, dedicada e assexuada" que ficou de tal modo arraigado ao imaginário colonial e ao dos séculos posteriores que até à contemporaneidade ouvimos nos mais diferentes tipos de discursos e referências às mães como "santas" (a "santa-mãezinha").

Se em qualquer outra esfera pública a mulher era desvalorizada, no ambiente doméstico ela era a "senhora", socialmente valorizada pelos papéis de esposa e mãe (DEL PRIORE, 1993, p. 17).

Nesse contexto residia ainda uma grande solidão por parte das mulheres que em boa parte das vezes eram vítimas de matrimônios estabelecidos à base de interesses sociais e econômicos (por parte dos esposos)[109]. Muitos desses maridos se afastavam dos lares por longos períodos, em virtude de suas atividades. Leila Algranti (1999, p. 82) comenta que embora na maior parte do território colonial, em especial nas áreas de extração aurífera, houvesse falta de mulheres, em São Paulo ocorria o contrário, visto que os paulistas "partiam para o sertão deixando suas esposas para trás". Embora alguns esposos zelassem por sua família e pela saúde de seus lares, outros se transformavam em verdadeiros algozes violentos que humilhavam, maltratavam, espancavam suas mulheres, traziam para casa os filhos bastardos para que suas verdadeiras esposas os acolhessem[110].

Para elas, o conforto era na maior parte das vezes encontrado refugiando-se no convívio com os filhos, espaço esse no qual se fortalecia e tinha a possibilidade de exercer algum domínio.

109. Observe-se que, ao tratar das instruções relacionadas ao matrimônio, o Catecismo Tridentino não menciona que a união entre homem e mulher deva se dar por laços afetivos, "*porque los demás géneros de contratos, por los que se obligan hombres y mujeres a ayudarse mutuamente, por interés material o por cualquiera otro fin, son completamente extraños a la esencia del Matrimonio*" que era a de produzir filhos. (Catecismo Romano - Parte segunda, cap. VIII, 3, p. 225).

110. Mary Del Priore (1993), ao consultar os documentos do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, localizou diversos processos que atestam os maus tratos aos quais muitas mulheres e até mesmo os filhos, eram submetidos em São Paulo, nos tempos da Colônia.

> [...] a mãe tornou-se o canal condutor dos propósitos metropolitanos de adestramento da mal-ossificada sociedade colonial: ao passar os valores institucionais para seus filhos, a mulher se autonormatizava. [...] se as mulheres interiorizavam os preconceitos e estereótipos de uma sociedade machista e androcêntrica, o fizeram porque nesse projeto encontraram benefícios e compensações. Sua revanche traduziu-se numa forte rede de micropoderes em relação aos filhos e num arsenal de saberes e fazeres sobre o corpo, o parto, a sexualidade e a maternidade. (DEL PRIORE, 1993, p. 335).

Nesse sentido entende-se que a presença da figura de Maria, representada como mãe vem, simbolicamente, reforçar o status da mulher na sociedade colonial como a "fiel serva de Deus", submissa e obediente, porém ao mesmo tempo dotada de grande valor e reconhecida por todos como a mais importante entre todas as mulheres, aquela que é colocada como rainha, pois acolheu com amor a tarefa de ser mãe.

A figura de Maria como mãe está nesse contexto como um elemento que pode significar um instrumento de identificação da esposa, que enfrenta todas as vicissitudes de uma vida distante dos possíveis confortos metropolitanos com aquela que também aceitou a missão da maternidade. Do mesmo modo, outras figuras que evoquem a maternidade, como Santana ou, mais raramente Emerenciana, vem ratificar a importância da presença da mulher assumindo um papel de genitora e zeladora dos desígnios divinos, visto que pelos relatos sejam eles bíblicos ou apócrifos, todas essas mulheres submeteram a sua vontade a um modelo de vida que lhes foi imposto em prol de "projetos de Deus".

Ao mesmo tempo, a representação da Sagrada Família, colabora para reforçar a necessidade do estabelecimento das uniões estáveis e frutíferas. A presença do conjunto trino José-Maria-Jesus, pode significar nesse ambiente o exemplo da família bem constituída, segundo o desejo de Deus. A mulher, jovem e mãe, dedicada aos cuidados do filho e do esposo. Este, por sua vez, um homem mais velho, porém forte, pronto para enfrentar as vicissitudes da estrada, proteger os seus dependentes, conquistar seu espaço em uma terra distante.

No contexto colonial, a teologia do desterro conferiu certa ênfase à "doutrina do pecado original", em decorrência das ações de Adão e Eva, que foram expulsos do Paraíso, todos somos desterrados. Desse modo, a Terra seria vista como o lugar de desterro ou de castigo pelo pecado dos "primeiros pais". Essa crença de perda do local de origem e da compulsória permanencia em um espaço de sofrimento pode ser identificada na oração medieval *Salve Rainha*, (Salve Regina):

[...]
A Vós bradamos, os degredados filhos de Eva
A Vós suspiramos, gemendo e chorando
neste Vale de Lágrimas.
[...]
E depois desse desterro,
Mostrai-nos Jesus, bendito fruto do Vosso Ventre [...].[111]

Com base nesse pensamento, acreditava-se que a própria escravidão poderia ser "justificada" pois a vida presente não teria um significado próprio, já que a vida terrena não tinha outro sentido senão o de "tempo de espera para a volta à eternidade". Desse modo, promovia-se um verdadeiro distanciamento em relação à responsabilidade pelos males que ocorriam na Terra, já que os verdadeiros responsáveis pelos problemas teriam sido Adão e Eva e todos nós seríamos, portanto, vítimas de seu deslize de conduta, do pecado original. Segundo Ney de Souza (2001), documentos como os sermões do jesuita italiano Jorge Benci, pregados na Bahia e publicados originalmente em 1705[112], dedicados em grande parte a orientar os senhores no trato com seus escravos, justificariam a escravidão e o cativeiro como uma conseqüência do pecado original.

A imagem de Nossa Senhora do Desterro, como aquela encontrável na Catedral de Jundiaí, não é a da sofredora, mas daquela que abraça com carinho o desconhecido de que se reveste a jornada que lhe é proposta. Ela aponta para todas as jovens donzelas (em especial para as órfãs) que o futuro em uma nova terra, pode significar uma possibilidade de crescimento, elevação espiritual e requalificação social, assegurada pela posição de mãe e senhora do lar.

No caso específico de Jundiaí, o grupo do desterro reflete uma realidade local, a de seus fundadores que, provenientes de São Paulo, fugiram da justiça por empreender "Bandeira", buscaram refúgio nas terras próximas à Serra do Japi.[113] Ainda que esta história seja tema para questionamen-

111. Salve Rainha (grifos nossos) - Tradicional oração mariana, surgida no século XI, quando a Europa passava por grandes dificuldades em diferentes áreas sobretudo na economia e saúde.
112. BENCI, J. *Economia cristã dos senhores no governo os escravos*. São Paulo: Grijalbo, 1977. p.77.
113. A Igreja desta freguesia é da invocação de Nossa Senhora do desterro; teve seu princípio no ano de 1.651 anos, como melhor consta de um letreiro que os antigos fundadores dela puseram em visíveis letras na lumieira de cima da porta principal da Matriz que ainda hoje se conserva nova, anos depois de descoberta esta povoação, foi alta a Igreja por duas famílias poderosas vindas que foram, Petronilha Rois Antunes, Dona viúva com seus filhos e genros, que por criminosos e fugidos da Justiça vieram rompendo os sertões, ou sertão de matos virgens até chegar a esta altura onde se acha e fez-se vila, situada no Rio chamado Jundiaí, estes tais fundadores eram natuaris [sic] e fregueses da Vila de São Paulo, cidade que é hoje por mercê de Deus e de S. Majestade, que Deus guarde." Cf. MAZZUIA, M. *Jundiaí através de documentos*. Campinas: Empresa Grafica e Editora Palmeiras, 1978. p. 24

tos, como nos aponta o próprio Mario Mazzuia (1978, p. 36), podemos identificar em grupos como este, em que a Sagrada Família é representada como viajante, um reforço da ideia de permanência do núcleo familiar, ainda que sob condições adversas como as daqueles que transitavam pelas novas terras.

O grupo da Sagrada Família, permanece invicto, exposto em majestade no novo retábulo de linhas neogóticas, construído em mármore, na capela-mor da Catedral de Nossa Senhora do Desterro de Jundiaí. O fato desse grupo de imagens em madeira dourada e policromada ter sido preservado, embora a cidade e o próprio templo tenham sofrido diversas mudanças, pode assumir um significado simbólico da permanência de uma tradição.

Convém ressaltar que Nossa Senhora do Desterro, representa o momento em que Maria foge para o Egito com seu esposo e filho, para proteger o pequenino da ira do rei Herodes e, portanto, para lhe proporcionar segurança. Nesse contexto, essa invocação de Nossa Senhora, pode ser interpretada como a da protetora dos que deixam (ou deixaram) a sua terra natal em busca de melhores condições de vida. Assim como na Jundiaí dos primeiros tempos ela pode ter representado a presença das duas primeiras famílias de desbravadores, a de Petronilha Rois Antunes e a de Rafael de Oliveira, que deixaram São Paulo e fundaram a primeira povoação naquela região, no século XVII, dois séculos depois, já no século XIX, e mesmo após as Grandes Guerras, no século XX, poderia representar também as centenas de famílias de imigrantes italianos (e posteriormente de outras nacionalidades), que se estabeleceram naquelas terras em busca de uma nova vida.

A permanência do conjunto de imagens da Sagrada Família na Catedral de Jundiaí, pode indicar um traço de tradicionalismo em uma sociedade que no século XIX, enriquecia às custas da produção de café, assistia à chegada da estrada de ferro e o crescimento das indústrias da região, transformando-se em uma das mais prósperas do interior paulista. Assim, pela segunda vez, o grupo de imagens do Desterro, cumpria a função de insuflar o espírito empreendedor dos imigrantes que lá chegavam, do mesmo modo como fez aos primeiros bandeirantes, desbravadores da região que se chamou de Porta do Sertão do Mato Grosso de Jundiahy.

O desterro daqueles que deixam sua terra natal em busca de uma nova vida, protegidos e abençoados, encontra nessas representações, um reforço para a ideia de que o colono, embora distante da metrópole está ligado a um projeto maior, que envolve a conquista de melhores condições de vida, de expansão de poder e de participação na construção da cristandade luso-brasileira.

4.3 Deus Pai, Filho, Espirito Santo

O monoteísmo cristão está centrado no dogma da Trindade, onde Deus é "uno e trino": Pai, Filho e Espírito Santo.

No estabelecimento de paralelos entre o poder divino e o poder real, as cortes eram vistas como reflexos da hierarquia divina e a figura masculina era sempre enaltecida. Os príncipes eram pessoas por meio das quais Deus dominava o mundo; reis e governantes eram representantes de Deus na Terra e transferindo-se essa relação para uma escala mais popular, nas casas, cada pai era também o regente no ambiente familiar.

Desse modo, por meio dessa serie de associações, na sociedade luso-brasileira tivemos o que Riolando Azzi (2004, p. 150) chamou de "teologia da paternidade divina", como "um instrumento de sacralização da própria sociedade patriarcal implantada na colônia luso-brasileira": o rei representava Deus na Terra, os governantes locais representavam os reis e os senhores de terras representavam os governantes.

A atitude paternalista de dar esmolas aos pobres era algo sacralizado, interpretado como conduta do bom cristão, um reflexo dessa mentalidade pode ser visto nas existência das santas casas de misericórdia.

Se o rei representava Deus na Terra e os governantes locais representavam os reis, observa-se na sociedade colonial uma verdadeira sacralização da imagem dos senhores de terras ou de engenho: a imagem do Deus Pai é gradativamente associada com a do senhor, com a do fazendeiro, com a do dono de escravos, como um paralelo – em pequena escala - dos monarcas absolutistas na Europa, que agiam em nome do "direito divino" (HOORNAERT, 2008, p. 342). No cotidiano das fazendas, à noite os senhores davam a benção aos seus escravos e ainda eram padrinhos de seus filhos dando-lhes, muitas vezes, os seu próprio nome, conquistando admiração e respeito, como se "deve a Deus".

A questão do Deus Pai envolvia certa contradição, pois sendo ele Pai, brancos, negros e índios seriam todos irmãos. Para Hoornaert (2008) algumas estratégias foram encontradas para desviar desse foco e uma delas foi a exploração da representação visual do "poder divino" por meio da arte. Para o autor, o esteticismo exagerado leva à contemplação de Deus no outro e não no irmão.

> [...] esta arte operou como uma sedução pela exterioridade de seu esteticismo impressionante, que dispersa e distrai a atenção e quase impossibilita a contemplação, a interioridade, o encontro consigo mesmo. [...] A exterioridade da arte colonial religiosa tende a esconder a Deus, não a revelá-lo. (HOORNAERT, 2008, p. 341-342).

Do ponto de vista iconográfico, na sociedade colonial a imagem do Deus Pai mais difundida foi a de um homem idoso, com longas barbas, por vezes vestido com túnicas que remetessem à Antiguidade, sentado num trono, cercado por anjos e nuvens, seguindo o modelo renascentista que retomava as tradições pagãs gregas e romanas (representações de Zeus ou Júpiter). Essa solução pode ser encontrada principalmente nas representações da Santíssima Trindade, encontráveis nos coroamentos de retábulos setecentistas, em Minas Gerais. (Figura 374).

O Espirito Santo, imaterial, é aquele que inspira, que anima e "se comunica através de uma experiência de vida e não tanto através da palavra" e, no universo colonial luso-brasileiro foi mais facilmente incorporado pela religião popular, especialmente sob a forma de uma pomba branca (Figura 375) ou uma chama (HOORNAERT, 2008, p. 346).

Quanto à Jesus Cristo, segundo Louis Réau trata-se, do ponto de vista histórico, de uma figura bastante controvertida. Em seu tratado *Iconografia del arte Cristiana: Nuevo Testamento* (2008, v. 2, p. 15-19), o autor aponta algumas teorias que, pela própria ausência de documentos, chegam a questionar a existência de Cristo, restando como o mais convincente testemunho de sua passagem, a própria existência do cristianismo. Do mesmo modo, está a questão das relíquias de Cristo que, embora aceitas pela igreja, sejam elas corporais, vestes ou objetos, envolve uma série de controvérsias acerca de sua autenticidade. São consideradas relíquias corporais, o umbigo, o prepúcio, a lágrima e o sangue de Cristo[114]. Quanto às vestes, considera-se a existência da túnica de Jesus, aquela que tecida por sua mãe, não possuía costuras. Foram também considerados como relíquias, todos os objetos relacionados aos seus milagres, como os cântaros das bodas de Caná e aqueles ligados à Paixão, entre os quais se incluem a coluna da flagelação, a coroa de espinhos, o "santo lenho", os cravos da crucificação e a escada de Laterano[115].



Figura 374 – *Pai, Filho e Espírito Santo* (Santíssima Trindade). imagens vestir. Igreja de Nossa Senhora do Pilar (retábulo do cruzeiro), São João del Rei, MG – Foto: MJ Spiteri (2015).

114. O "Santo Umbigo" de Cristo teria sido levado de Bizâncio à Europa pelo imperador Carlos Magno; a "Santa lágrima" teria sido recolhida por Madalena, irmã de Lázaro, quando Jesus chorou pela morte desse amigo; o "Santo Sangue" foi recolhido pela Virgem e por São Longuinho, aos pés da cruz; já o prepúcio de Jesus envolve muitas controvérsias, visto que na Idade Média já haviam sido catalogados cerca de quinze. As "Santas Relíquias corporais" foram distribuídas pela Europa, sobretudo na França e Itália.

115. A escada de Laterano seria aquela utilizada por Jesus para chegar ao recinto do seu interrogatório, em Jerusalém. Segundo relatos, a escada teria sido levada para Roma por Santa Helena, a



Figura 375 – *Divino Espírito Santo*. madeira policromada e dourada. século XVIII. Proced. Igreja de Araçariguama, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Fonte: COUTINHO, M. I.L. (org.). *Museu de Arte Sacra de São Paulo*, p. 97.

No entanto, neste trabalho nos detemos ao universo da imagem, nas diferentes formas criadas para representar a figura de Cristo que, para Hector Schenone (1998, p. 19) podem ser divididas em três grandes grupos sendo cada um deles relacionado a um ciclo de sua vida: a infância, a vida pública e a paixão (incluindo morte e ressurreição).

Na América Espanhola, são diversas as imagens de Cristo em diferentes momentos de sua infância, com ou sem os pais. Muitas são as obras, sobretudo em pintura que demonstram passagens da vida do menino ou mesmo representações de caráter mais simbólico como o Menino crucificado, entre outras. Em São Paulo, as representações escultóricas de Jesus ainda na infância estão mais diretamente relacionadas aos grupos da Sagrada Família como os de presépio, ou retomando o tema da fuga e exílio da Sagrada Família no Egito e o seu posterior retorno à Galileia.

O culto ao menino Jesus foi uma tradição, sobretudo entre os franciscanos, remontando ao próprio São Francisco de Assis, além de Santo Antônio e São Benedito que frequentemente são representados levando o Menino sobre o braço.

O Museu de Arte Sacra de São Paulo guarda em seu acervo uma imagem de rara iconografia em terras paulistas, quando independente de um grupo de Sagrada Família: trata-se de uma figura de Menino Jesus no templo. A imagem, em barro cozido e policromado, apresenta um adolescente, com cabelos cacheados que lhe caem pelas costas, em pé, portando na mão esquerda um livro (Figura 376). O braço direito está flexionado, e a posição da mão sugere que a imagem carregava ainda um outro atributo, talvez um cajado. O traje apresenta grande simplicidade de formas: uma túnica reta, presa à cintura com uma faixa (como um cinto) com mangas ajustadas ao braço, apresenta na gola um pequeno laço ao qual se prende uma cruz. Poderíamos facilmente estabelecer uma relação formal entre estas vestes e as batinas com as quais foram retratados outros santos jesuítas, como o São Francisco Xavier, pertencente ao mesmo museu. Não há registros precisos acerca da procedência da peça, a não ser que se trata de imagem seiscentista e que se encontrava originalmente em São Paulo.

A figura de Cristo adulto, foi muitas vezes tratada seguindo, em linhas gerais, um biótipo descrito por Francisco Eiximienis (c.1330 – 1409)[116] e por Santa Brígida[117], mas inicialmente registrado em uma "suposta carta" enviada ao Senado de Roma pelo proconsul Publius Léntulus, atuante na

imperatriz, mãe de Constantino I, e guardada no *Sancta Sactorum* de Laterano (hoje em um edifício vizinho à basílica de San Giovanni de Laterano).

116. Francisco Eiximienis (1330 – 1409), foi um teólogo, franciscano, catalão, tendo sido um dos autores mais lidos do final da Idade Média.

117. A esse respeito Schenone cita a obra *Celestiales revelaciones de Santa Brígida, princesa da Suecia.* Madrid: 1901, p. 250. - http://www.santos-catolicos.com/santos/santa-brigida-de-suecia/Las-Profecias-y-Revelaciones-de-Santa-Brigida-de-Suecia.pdf



época de Tiberio. Segundo essa descrição Jesus era um homem alto, uma figura que atraía os olhares. Tinha uma cabeleira longa e ruiva, lisa até as orelhas e levemente encaracolada no comprimento até as costas. Como os nazarenos, usava os cabelos divididos ao meio, caindo ao lado do rosto. A barba, cor de noz, era aparada e também dividida ao meio. Tinha olhos azuis e traços bem delineados. Quanto à sua atitude, foi assim descrito por Publius Lentulus: "*Su figura atrae amor y temor. [...] generalmente amable en la conversación, deviene terrible cuando reprende [...] emana de* Él *una seguridade serena. [...] El tono de su voz es grave, reservado y modesto ...*" (MORNAND, 1938, p. 14 apud SCHENONE, 1998, p. 21)[118].

Figura 376 – *Menino Jesus no Templo*. barro cozido e policromado. século XVII. Proced.: São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

No entanto, houve autores que discordaram de tal descrição como Tertuliano e São Clemente Alexandrino, para quem Jesus era um homem feio, sua beleza não se expressava pela carne, mas sim pelo espírito. Santa Tereza, por sua vez, destacou a humanidade de Cristo. Somando-se as diferentes visões torna-se possível compreender uma certa "liberdade" de representação entre alguns artistas latino americanos, conforme nos aponta Schenone (1998, p. 22) ao afirmar que as representações de Cristo na América envolveram predominantemente o homem moreno, de olhos escuros, chegando ao ponto de alguns indígenas representá-lo com traços de sua própria raça.

No universo luso-colonial, o Deus Filho, Cristo[119], foi, sob a forma do cruzeiro, o símbolo do guerreiro, implantado em todas as terras conquistadas pelos portugueses. Como uma herança das cruzadas, a cruz simboliza "a vitória da milícia cristã sobre os 'inimigos da santa fé" (HOORNAERT, 2008, p. 344). Nesse contexto, Cristo foi representado como branco, interpretado como herói (e não como pobre), com porte aristocrático, atlético, grego, de modo que sua imagem não esteve associada à do escravo das fazendas, exceto quando em sofrimento, o que poderia remeter à condição do cativeiro. Quando representado como criança, apresentou vestes ricas, como as da casa-grande.

4.3.1 A maturidade de Cristo

Fortemente influenciada pelas orientações conciliares, a arte religiosa do período barroco encontrou no sofrimento causado pelo martírio e nas vivências místicas algumas de suas mais frequentes temáticas. A humanidade de Cristo, explorada desde a Idade Média, foi o tema de muitas obras hoje encontráveis em diferentes templos do mundo ibérico, evocando por meio do apelo dramático da dor e do sofrimento retratados nas cenas da

118. MORNAND, Pierre. *Le visage du Christ*. Paris: Bibliothèque Française des Arts, 1938. p. 14.
119. Segundo Louis Réau (2008, p. 14) o nome Messias, vem do hebreu *Maschiah*. Os gregos, por sua vez o traduziram como *Khristos* que não é um nome próprio, mas um título que significa "ungido do Senhor", como o termo "Buda" significa "O Iluminado".

Paixão, elementos de devoção e um "caminho para a contemplação" (BORGES, 2009, p. 85).

Sobretudo entre franciscanos e carmelitas as imagens das diferentes fases da vida de Cristo tornaram-se objeto de grande devoção. Por evocarem uma profunda dor, as representações do sofrimento de Cristo poderiam conduzir o fiel a uma experiência mística alcançável por meio da sua contemplação e da meditação. Para Héctor Schenone (1998, p. 19), "*[...] la cultura barroca prefirió las visiones y los* éxtasis *a los milagros y las enseñanzas de Jesús [...]*", o que se reflete fortemente no contexto colonial latino-americano. Entre as representações mais frequentemente encontráveis estão os passos da Paixão, as figuras de Calvário e ainda o culto às Chagas por meio da estigmatização (como ocorre entre os franciscanos).

A partir do século XVI, circularam pela Península Ibérica publicações que orientavam as práticas meditativas dirigindo-as a reflexões a respeito das Chagas de Cristo e dos passos da Via Sacra. Muitos religiosos se dedicaram ao estudo do tema e às considerações a respeito dos sofrimentos de Cristo, entre eles, Teresa de Ávila, fundadora da ordem carmelita descalça, que em seu *Livro da Vida* citaria o arrebatamento de que teria sido acometida ao se deparar com uma imagem de Cristo em Chagas (o *Ecce Homo*), reafirmando como a sua profunda dramaticidade a teria "tocado".

> Andava pois já a minha alma cansada e, embora quisesse, não a deixavam descansar os ruins costumes que tinha. Aconteceu-me que, entrando eu um dia no oratório, vi uma imagem, que para ali trouxeram a guardar; tinham-na ido buscar para certa festa que se fazia na casa. Era a de Cristo muito chagado e tão devota que, ao pôr nela os olhos, toda eu me perturbei por O ver assim, porque representava bem o que passou por nós. Foi tanto o que senti por tão mal Lhe ter agradecido aquelas chagas, que o coração, me parece, se me partia e arrojei-me junto d' Ele com grandíssimo derramamento de lágrimas, suplicando-Lhe me fortalecesse de uma vez para sempre para não O ofender (D'AVILA, 2010).

Para essa religiosa por meio da contemplação da imagem de Jesus o fiel encontraria uma identificação com a dor de Cristo e assim, sua alma poderia alcançar a "união mística" com o filho de Deus (BORGES, 2009, p. 86). Tais orientações tornariam o culto à "Humanidade de Cristo" uma das marcas dos conventos dos Carmelitas Descalços e a figura do *Ecce Hommo*, uma das presenças constantes entre as fundações do carmelo (D'ÁVILA, 2010).

Um exemplo dessa tradição pode ser encontrado na fundação das carmelitas descalças da capital: no centro da cidade de São Paulo, localizava-se o antigo Recolhimento de Santa Teresa, casa esta criada no início do século XVIII, que teria sido cedida à Cúria, quando as irmãs do Carmelo



Figura 377 – *Cristo Crucificado*. madeira policromada. Século XVIII. Proced.: Antigo Recolhimento de Santa Teresa, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo,SP – Foto: M. Bonazzi.

se mudaram para uma nova fundação no bairro de Perdizes, onde permaneceram até a década de 1940, sendo transferidas para uma nova construção no bairro de Mirandópolis (Jabaquara) para ceder as instalações para a recém-criada Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Consta que muitos dos bens pertencentes à primeira fundação, no centro da cidade, foram transferidos para outros locais como é o caso do grande crucifixo que hoje pode ser visto na sala de entrada do Museu de Arte Sacra de São Paulo (Figura 377). No entanto, segundo depoimento da irmã Matilde[120], duas

120. Depoimento da irmã Matilde (O.C.D.) concedido à autora, em 25 jul. 2012 no convento carmelita do Jabaquara.



Figura 378 – *Calvário*. Madeira policromada. Século XVIII. Sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, SP – Foto: M. Bonazzi.

imagens as teriam acompanhado em toda a sua trajetória, permanecendo com as irmãs até os dias de hoje: uma imagem de Nossa Senhora e um *Ecce Homo*. Observa-se assim uma confirmação do profundo e tradicional apreço das irmãs carmelitas pela figura do *Cristo Flagelado*, como já havia sido exaltada nos textos de Santa Teresa.

Observa-se que no Brasil os temas ligados à maturidade de Cristo estão em sua maioria, voltados àqueles que evocam o martírio e o sofrimento. Em seu tratado a respeito das representações de Jesus Cristo na iconografia latino-americana, Hector Schenone apresenta um extenso repertório ico-

nográfico relacionado a diversas cenas da vida de Cristo, presente sobretudo em pinturas realizadas nos países de colonização hispânica, que não é frequentemente localizável nas terras vizinhas, sob o domínio lusitano. Ao tratarmos de obras escultóricas, esse repertório fica praticamente restrito às imagens que resgatam os temas do Ciclo da Paixão, em especial entre a cena do Horto das Oliveiras e a morte de Jesus.

Note-se que desde os primeiros tempos da atuação dos missionários em terras brasileiras, a cruz foi apresentada como símbolo da redenção da humanidade, sendo os jesuítas difusores da devoção à Santa Cruz, o que foi reforçado pelo culto às relíquias do "Santo Lenho", uma tradição que remonta à Idade Media. Segundo relatos, em 25 de janeiro de 1585 chegou a São Paulo o padre visitador Cristóvão Gouveia que aportou no Brasil em 1582, trazendo relíquias como aquelas relacionadas às Onze Mil Virgens, entre outras. O religioso, após visitar o Rio de Janeiro para a entrega de uma relíquia de São Sebastião, dirigiu-se para São Paulo. Para a sua chegada em terras paulistas, os mais importantes homens se deslocaram "três léguas" para aguardá-lo, visto que "trazia consigo algumas relíquias, entre elas uma do Santo Lenho, e outra dos santos tebanos da legião de são Maurício, que foram devidamente veneradas" (CYMBALISTA, 2006).

Embora a devoção à *Via Crucis* especificamente, tenha sido introduzida na colônia no século XVII pelos frades carmelitas, algumas práticas religiosas ligadas aos sofrimentos de Cristo foram difundidas entre as diferentes ordens. Junto aos indígenas, os jesuítas orientavam a prática da meditação diante dos sofrimentos de Cristo como uma possibilidade de purificação para aqueles que por tanto tempo haviam estado em contato com as forças do mal. Buscando partilhar de dores semelhantes àquelas vividas por Cristo, a prática da autoflagelação às sextas-feiras era incentivada junto aos jovens e adultos.

Para os negros a Paixão de Cristo também era apresentada como um modelo a ser seguido, uma justificativa para a sua resignação diante da escravidão. O próprio Antônio Vieira estabelece em um de seus sermões paralelos entre a vida dos escravos nos engenhos e o martírio e o sofrimento de Cristo na cruz. Já a devoção ao Bom Jesus da Cana Verde e a do Senhor Flagelado à coluna tiveram expansão por meio dos santuários construídos "durante o ciclo bandeirante" (Azzi, 2004, p. 188, 198-199).

Entende-se assim, porque independente da ordem religiosa, muitas igrejas coloniais, inclusive paulistas, guardam em seus acervos imagens representando uma ou outra cena ligada à Paixão de Cristo, como é o caso da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no centro da capital paulista, que preserva uma imagem do *Cristo da Pedra Fria*, ou ainda entre outros exemplares distribuídos pela capital, litoral e interior (Figura 379).


DA PEDRA





Figura 379 – *Cristo da Pedra Fria*. Madeira policromada. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Paulo, SP – Foto: M.J. Spiteri (2014).

Figuras 380 e 381 – *Senhor dos Passos*. imagem de vestir, madeira com olhos de vidro. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, São Paulo, SP – Fotos: M. Bonazzi (2015).

Entre os passos, representados isoladamente, os temas do Cristo com a Cruz às Costas ou Senhor dos Passos e o Bom Jesus, ou *Ecce Homo,* foram alguns dos mais difundidos.

A atual Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, no bairro do Cambuci, na capital paulista, guarda em um dos seus retábulos da nave um conjunto do Senhor dos Passos e uma Nossa Senhora das Dores[121], de primorosa fatura. Conforme apontado anteriormente, a antiga igreja de Nossa Senhora dos Remédios foi demolida em 1943 e parte de seu acervo foi deslocado para essa nova construção em 1944 (Figuras 380, 381). É possível que antes de pertencer à antiga Igreja dos Remédios, esta mesma imagem tenha pertencido à Igreja de São Pedro dos Clérigos (também demolida) (FAGGIN, 1986, p. 61).

121. Entre as tradições ligadas à Semana Santa estava a da Procissão do Encontro, na qual as imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores saíam em cortejo solene de duas igrejas diferentes, encontravam-se no meio do percurso, dirigindo-se juntas em a um terceiro templo, como ocorria em diversas localidades.







Figura 382 – *Senhor dos Passos*. imagens de vestir, Século XVIII. Igreja Matriz de Santa Branca, Santa Branca, SP – Foto: P. Tirapeli (2010).

Figura 383 – *Senhor dos Passos*. imagens de vestir. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Santa Isabel, SP – Foto: P. Tirapeli (2010).

Figura 384 – Senhor dos Passos. imagens de vestir. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP – Foto: M. Bonazzi (2013).

Exemplares dessa mesma devoção ligada ao Cristo com a cruz às costas podem ser encontrados na Igreja Matriz de Santa Branca (Figura 382), na Igreja do Rosário, em Santa Isabel (Figura 383), na igreja conventual carmelita de Santos (Figura 384), na igreja Matriz de Santana do Parnaíba, entre outros.

Héctor Schenone (1998, p. 238) aponta que na América Latina as representações do Bom Jesus seguem alguns esquemas básicos como somente o busto, como podemos verificar na imagem presente no Museu de Arte Sacra de São Paulo (Figura 385); ou ainda com as mãos atadas por cordas, estando Cristo em pé ou sentado[122], como na maior parte das representações do Bom Jesus encontráveis em terras paulistas.

A devoção ao Bom Jesus (*Ecce Homo*) gira em torno de Paixão e Compaixão: Cristo não apenas sofre na Paixão como também manifesta ali a sua compaixão pelo povo – ao mesmo tempo que o cristão sofre e se resigna diante dessa dor, ele se compadece do outro que

122. Em alguma localidades hispânicas, essa posição sentada pode fazer com que se confunda o Ecce Homo com o Senhor da Paciência, por conter igualmente a cana verde, estar coroado e com o manto, embora possa estar acompanhado da cruz.



Figura 385 – *Bom Jesus da Cana verde*. madeira policromada e dourada. século XVIII/XIX. Proced.: Brasil. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

também sofre e dele se compadece. Por isso, o Bom Jesus está sempre ao lado do povo.

Na capital, uma das mais antigas imagens do Bom Jesus está guardada na igreja da Boa Morte (Figuras 386, 387). Trata-se de um exemplar que originalmente pertenceu à igreja do Colégio dos Jesuítas, embora não mencionado no inventário de bens realizado pela Profa. Serafina Traub do Amaral (1980), a imagem pode ser identificada em fotografias do arquivo do IPHAN, de 1981[123].

123. Ainda a respeito desta obra pode-se obter mais informações no tópico referente à imaginária dos jesuítas.





Figuras 386 e 387 – Bom Jesus (*Ecce Homo*). Madeira policromada. Século XVII/XVIII. Proced.: capela do Colégio dos Jesuítas, São Paulo, SP. Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP – Fotos: M. Bonazzi.

A partir do século XVII, surgiram em São Paulo vários núcleos de devoção dedicados ao Bom Jesus e que, posteriormente se tornaram centros de peregrinação e santuários, como ocorreu com Iguape cuja imagem passa a ser cultuada em 02 de novembro de 1647; em Tremembé, a imagem foi retirada das águas do rio Paraíba pelos pescadores e a capela primitiva foi construída em 1669 (Figura 388); em Bom Jesus dos Perdões, a primeira ermida foi construída em 1706 e a vila floresceu no primeiro quartel do século XVIII (Figura 389); em Pirapora do Bom Jesus, a imagem foi encontrada às margens do Rio Tietê, em 1724 (Figura 390).

Algumas dessas imagens podem ser localizadas entre os relatos de viajantes que deixaram registros a respeito das igrejas. Entre os mais antigos exemplos está o da cidade de Iguape. Segundo José Innocencio Alves Alvim (apud MARQUES, 1980, v. 1, p. 322), originalmente a vila da Senhora das Neves de Iguape teve como sua padroeira Nossa Senhora das Neves. A partir de 1858 "em virtude uma lei provincial" passou à proteção o Senhor Bom Jesus de Iguape.





Figura 388 – *Ecce Homo*. madeira policromada. Santuário de Bom Jesus de Tremembé, Tremembé, SP – Foto: M. Rosada.

Figura 389 – Bom Jesus dos Perdões (*Ecce Homo*). Madeira policromada. Santuário de Bom Jesus dos Perdões, Bom Jesus dos Perdões, SP – Foto: M. Bonazzi (2013).

Segundo relato de 1730, do visitador Christovão da Costa Oliveira, vigário da vara da vila de Paranaguá, a imagem teria sido localizada por dois índios na região da Jureia:

> *Que sendo no anno de mil seiscentos quarenta e sete mandados dois índios boçaes e sem conhecimentos e ignorantes da fé, por Francisco Mesquita, morador na praia da Juréa, para a villa da Conceição a seus particulares, acharam na praia de Una, junto ao rio chamado Passauna, rolando um vulto com as superfluidades do mar a que vulgarmente chamam ressacas, e reconhecendo-o levaram para o limite da praia, onde fazendo uma cova o puzeram de pé com o rosto para o nascente, e assim o deixaram com um caixão que divisaram ser de cêra do reino e umas botijas de azeite doce, cujo numero não pude saber ao certo, as quaes cousas se achavam desviadas pequeno espaço do dito vulto, que não conheciam, no mesmo logar, mas com o rosto virado para o poente, no que fizeram grande reparo pelo terem deixado para o nascente, e não acharam vestígios de que pessoa humana o pudesse virar, contando o caso que logo se soube pelos vizinhos, resolveram Jorge Serrano e sua mulher Anna de Goes, e seu filho Jorge Serrano e sua cunhada Cecilia de Goes, a vir vêr o narrado pelos índios e, chegados acharam a Imagem Santa da mesma fórma em que os mesmos a tinham exposto, e tirando-a meteram*



Figura 390 – Ecce Homo. madeira policromada. Santuário de Bom Jesus de Pirapora, Pirapora, SP.

em uma rede e a trouxeram alternativamente, os dois homens e as duas mulheres, até ao pé do monte a que chamavam Juréa, onde alcançou a gente da villa da Conceição que vinha ao mesmo efeito pela informação dos índios; *a qual gente da Conceição ajudou aos quatro a conducção da dita Santa Imagem até o mais alto do dito monte Juréa, de onde os dois homens e as duas mulheres com a mesma alternativa, a transportaram até á barra do rio chamado Ribeira de Iguape, onde foram os moradores d'aquella vila buscar a Santa Imagem, trazendo-a, com muito grande acatamento a puzeram no rio a que chamam hoje, com muito grande alegria, a fonte do Senhor, para lhe tirar o salitre e ser encarnada de novo, o que conseguiram depois do segundo encarne pela imperfeição com que ficara, e conseguindo o ornato, a collocaram n'esta igreja da Senhora das Neves, em que está, aos dois dia do mez de Novembro de mil seiscentos e quarenta e sete anos,*



Figuras 391 e 392 – Bom Jesus de Iguape (*Ecce Homo*). Madeira policromada. Santuário do Bom Jesus de Iguape e Nossa Senhora das Neves, Iguape – Fotos: M. Rizzo (2011).

conforme achei no assento de um curioso, tirado de outro mais antigo. Também achei informação de que era tradição que a Santa Imagem do Senhor Bom Jesus, vinha do reino de Portugal, embarcada para Pernambuco, e que, encontrando o navio outro de inimigos infiéis, lançaram os do navio portuguez a Santa Imagem ao mar para não ser tomada, etc, etc.
Dada em visita sob meu sinal e sello que perante mim serve n'estra villa de Nossa Senhora das Neves de Iguape, aos vinte e dois do mez de Outubro de mil setecentos e trinta anos, e eu, o licenciado padre Manoel do Valle Palhano, secretario da visita o fiz e escrevi. – Cristovão da Costa Oliveira. (MARQUES, 1980, v. 1 – p. 323-324)

A imagem do Bom Jesus já havia sido mencionada no *Santuário Mariano* quando Frei Agostinho de Santa Maria, ao tratar a respeito da imagem de Nossa Senhora das Neves, dedica excepcionalmente uma atenção à imagem do Ecce Homo (Figuras 391 e 392):



Figura 393 – Bom Jesus (*Ecce Homo*). Madeira policromada. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Nazaré, Nazaré Paulista, SP – Fotos: M. Bonazzi (2013).

Da Villa da Conceyçaõ de Itanhaè, correndo a mesma coſta para o Sul, para onde fica o Rio da Prata, & correndo mais de trinta, ou quarenta legoas de coſta povoada; a primeyra Villa, que tem Caſa, & Paroquia dedicada à Virgem Maria de noſſa Senhora, he a Villa de Iguàpe. He eſta Paroquia dedicada a noſſa Senhora das Neves. Eſta Senhora he a Padroeyra daquela Caſa; mas ao preſente he mais conhecida nella ſeu Paroquia em hũa riquiſſima Capella, aonde obra infinitos milagres, & maravilhas. Eſte Senhor fazio naquelas prayas milagroſamente de hum naufrágio, & pelas maravilhas, que logo ali começou a obrar foy levado com grande reverencia para a Paroquia aonde o colocaraõ em huma Capella, que depois ſe argumentou, & enriqueceo com as muytas eſmolas, que ſe lhe *offerecèrão em acçaõ de graças, pelos milagres notáveis, que obrava, que aqui não referimos por hora: mas fallo-hemos em os Sãtuarios de Christo, ſe o Senhor nos der vida para o podermos fazer.* (SANTA MARIA, 2007, p. 136).

Em 2011, a imagem, em madeira, em tamanho natural, passou por intervenções de restauro quando, segundo a pesquisadora Márcia Rizzo, de-





Figura 394 – *Ecce Homo*. Madeira policromada. Igreja do Bom Jesus, Itu, SP – Fotos: M. Bonazzi (2014).

Figura 395 – Bom Jesus (*Ecce Homo*). Madeira policromada. Santuário do Senhor Bom Jesus, Monte Alegre do Sul, SP. Foto: P. Tirapeli.

tectou-se também que internamente a peça possui uma estrutura metálica que une o tronco às pernas, estabilizando o conjunto[124].

Essas imagens, todas em madeira policromada, apresentam em sua maioria uso de cabeleiras postiças e manto de tecido, em geral aveludado com aplicações douradas, como se observa nos detalhes apresentados na imagem de Iguape. São imagens em tamanho próximo do natural, especialmente as de Bom Jesus dos Perdões, Iguape e Tremembé.

Com exceção das imagens de Itu (Figura 394) e de Monte Alegre do Sul[125] (Figura 395), nas quais Cristo tem as mãos amarradas sobre o peito, todas as demais apresentam a figura com os pulsos amarrados por cordas, com as mãos pousando à frente do corpo à altura dos quadris.

São recorrentes também os diversos crucificados, localizáveis no alto dos tronos dos retábulos-mores (como indicado pelas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*), isolados próximo à entrada dos templos, ou em grupos representando a cena do Calvário, juntamente com as imagens de Nossa Senhora das Dores, São João Evangelista e Santa

124. Esta particularidade da peça vem sendo investigada pela restauradora Marcia Rizzo, responsável pelas intervenções realizadas por ocasião do restauro das imagens do Senhor Bom Jesus de Iguape e de Nossa Senhora das Neves.

125. De acordo com referências da diocese de Amparo, a imagem de Monte Alegre do Sul foi encontrada em um ribeirão por Theodoro de Assis, um colono, em 06 de agosto de 1873 (http://www.diocesedeamparo.org.br/instituicao.asp?id=39).

Figuras 396 e 397 – Grupo do Calvário. Madeira policromada. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP – Fotos: M. Bonazzi.





Figuras 398 – Nossa Senhora das Dores (Grupo do Calvário). Imagem de vestir. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP – Fotos: M. Bonazzi.







Figuras 399 – Madalena (Grupo do Calvário). Madeira policromada. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP – Fotos: M. Bonazzi.

Figuras 400 – São João Evangelista (Grupo do Calvário). Madeira policromada. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP – Fotos: M. Bonazzi.

Madalena. Um dos mais representativos grupos completos desse gênero está na igreja Matriz de Itu, em um dos retábulos da nave. Jesus crucificado ocupa o fundo da camarinha, e sobre o tabernáculo está a figura de Nossa Senhora das Dores, imagem de vestir, com um punhal posicionado na altura do abdome. As figuras de São João e de Madalena estão instaladas nas paredes da capela, sobre mísulas, fora da estrutura retabular. É provável que esse grupo não tenha sido concebido para ocupar o espaço no qual se encontra, tratando-se portanto de uma possível reorganização, na qual as figuras não estão posicionadas de forma adequada: a imagem da Madalena, por exemplo, está de costas para o Crucificado, quando deveria estar a seus pés, conforme sugere o seu gesto e seu olhar, voltados para o alto (Figuras 396 a 400)

Não se poderia deixar de mencionar as imagens de Nossa Senhora do Calvário, São João Evangelista e Santa Maria Madalena (Figuras 401 a 403) pertencentes ao Museu de Arte Sacra de São Paulo. Proveniente de Itu, este grupo pertenceu à Igreja de Nossa Senhora do Carmo, conforme identificado pelo historiador Jaelson Trindade, ao analisar a documentação





Figura 401 – *São João Evangelista*. madeira policromada. Século XVIII. Proced.: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP – Fonte: GODINHO. *Museu de Arte Sacra de São Paulo*, p. 65.

Figura 402 – *Nossa Senhora do Calvário*. madeira policromada. Século XVIII. Proced.: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP – Fonte: GODINHO. *Museu de Arte Sacra de São Paulo*, p. 64.

fotográfica realizada por Germano Graeser para o DPHAN, em 1937 e 1946[126].

Outras imagens de crucificados a se observar são aquelas encontráveis na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Mogi das Cruzes (Figura 404), o da Igreja de São Francisco de Assis, em São Paulo (Figura 405), o do altar mor da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos, em Mogi das Cruzes, onde estão também uma imagem de São Benedito e um Senhor Morto (Figura 406) e da abadia do Mosteiro de São Bento, em São Paulo, obra realizada pelo escultor José Pereira Mutas, em 1777[127] (Figura 407). Ao compararmos estas imagens é possível observar o contraste entre as linhas mais rígidas presentes nas escul-

126. Estas informações constam de um dossiê encaminhando pelo historiador Jaelson Trindade ao IPHAN em 1995, no qual menciona ainda outro dossiê, de 1983, no qual questiona o paradeiro do Santo Elias pertencente ao retábulo mor da mesma igreja. Documentos arquivados no IPHAN – 9ª. SR.

127. Cf. BARBOSA NETO, Ir. João Batista. OSB. *Dom Miguel Kruse – abade do Mosteiro de São Bento de São Paulo.* Disponível em : <http://bibliotecadomosteiro.com.br/dom-miguel-kruse-–-abade-do-mosteiro-de-sao-bento-de-sao-paulo/> acesso em 08 jun. 2015.





Figura 403 – *Maria Madalena*. madeira policromada. Século XVIII. Proced.: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, SP – Foto: P. Tirapeli.

Figura 404 – *Cristo Crucificado*. Madeira policromada. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi.

turas da fundação beneditina da capital e na igreja do Bom Jesus, em Mogi, e naquelas mais expressivas e dinâmicas, demonstrando maior domínio das proporções encontráveis no templo carmelita de Mogi e no franciscano, de São Paulo, apresentando esta última linhas classicizantes que podem sugerir pertencer às obras realizadas entre o final do século XVIII e início do século XIX.

Diversas também são as imagens do Senhor Morto localizadas nas igrejas visitadas. Em geral, essas peças apresentam, em sua maioria articulações nos ombros e perfurações nas mãos e nos pés (Figuras 408 e 409), mas há também as imagens sem articulações, como é o caso daquela guardada nas dependências do Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres, em Itapecerica da Serra (Figuras 418 e 419).

O uso de articulações em imagens de vestir ou de talha inteira, como é o caso dos Cristos aqui mencionados, tem a função de permitir um reposicionamento das partes (em geral dos membros ou da cabeça da imagem), de acordo com a cena em que a peça será exibida.[128] Muitas imagens de vestir

128. Ao estudar esses mecanismos aplicados à imaginária devocional, Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites puderam identificar basicamente cinco diferentes soluções técnicas para a construção de articulações: o mais comum é o sistema macho/fêmea, pelo qual "as partes que compõem os membros do corpo humano fazem parte da articulação"; a esfera macho/fêmea, no qual se insere

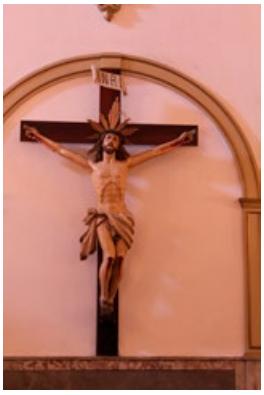


Figura 405 – *Cristo Crucificado*. Madeira policromada. Século XVIII. Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figura 406 – *Cristo Crucificado*. Madeira policromada. Século XVIII. Retábulo-mor do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Rosada.







Figura 407 – José Pereira Mutas. *Cristo Crucificado*. 1777. Madeira policromada. Século XVIII. Abadia de Nossa Senhora da Assunção, Mosteiro de São Bento, São Paulo, SP. Foto: L. P. Marques de Souza.

Figura 408 – *Senhor Morto*. Madeira policromada. Acervo: Igreja do Bom Jesus, Bananal, SP – Foto: Manuela Franco.

Figura 409 – Imagem do Senhor Morto com os braços abertos. Madeira policromada. Acervo: Igreja do Bom Jesus, Bananal, SP – Foto: Manuela Franco.





Figuras 410 e 411 – *Senhor Morto*. Madeira policromada. Igreja Matriz de São João Batista, Atibaia, SP – Foto: M. Bonazzi.

eram construídas exclusivamente para o uso processional, oferecendo possibilidade de serem montadas apenas para as cerimônias em que as imagens iam às ruas. No entanto outras, cumpriam dupla função, permanecendo também expostas nos retábulos das igrejas, como várias daquelas já apresentadas neste trabalho, em especial as imagens de Nossa Senhora das Dores.

um elemento esférico no sistema macho/fêmea, como uma rótula com um pino que se encaixa nas partes articuláveis; a esfera bipartida é bastante parecida com o sistema anterior, porém aqui,duas meias esferas são unidas por um eixo transversal e elas se encaixam nos membros articulados por um prolongamento; a esfera maciça com um prolongamento cilindrico com um entalhe que favorece o seu encaixe no ombro da peça, o braço é ligado à articulação por uma tira de couro que se fixa também na esfera; as dobradiças metálicas, aplicáveis em imagens como a de São Jorge, que saía em procissões montada à cavalo (COELHO; QUITES, 2014, p . 50-53).



Figura 412 – *Senhor Morto*. Madeira policromada. Igreja Matriz de Santana, Santana do Parnaíba, SP – Foto: P. Tirapeli.



Figura 413 – *Senhor Morto*. Madeira policromada. Santuário do Bom Jesus, Bom Jesus dos Perdões, SP – Foto: M. Bonazzi.

Foi possível verificar que grande parte das imagens do Senhor Morto articuladas apresentam uma junção em couro na altura do ombro, sendo muito provável a aplicação de articulações de esferas maciças. Esta solução permitia que durante os cerimoniais da Semana Santa tais imagens fossem posicionadas na cruz (como Cristo Crucificado, daí a presença dos furos nos pés e/ou nas mãos) e, posteriormente retiradas e depositadas em um esquife, representando a morte de Cristo (Cristo Jacente). Nesses casos, a faixa de couro recebe policromia nas mesmas cores do corpo da imagem, integrando-se ao conjunto.

Algumas dessas peças podem ser localizadas sob as mesas de altar em algumas igrejas, como é o caso dos exemplares localizados nas Igrejas de São João Batista, em Atibaia (Figura 410 e 411), na igreja Matriz de San-



Figura 414 – *Senhor Morto*. Madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, SP – Foto: M. Bonazzi – em princípio, esta imagem seria exposta sob a mesa do altar da capela-mor. Nesta foto, ela se encontra em um dos retábulos da nave, junto às imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores.



Figura 415 – *Senhor Morto*. Madeira policromada século XVIII. Proc.: Mosteiro da Luz, São Paulo. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: M. Bonazzi (2012).



Figura 416 – *Senhor Morto*. Madeira policromada. Século XVIII. sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Foto: MJ Spiteri (2014).







Figura 417 – Espaço no qual se guardava até maio de 2013 a urna com a imagem do Senhor Morto (aqui coberta pelo tecido branco). Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres, Itapecerica da Serra, SP – Foto: MJ Spiteri (2013).

Figuras 418 e 419 – *Senhor Morto*. Madeira policromada. Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres, Itapecerica da Serra, SP – Fotos: MJ.Spiteri (2013).

tana do Parnaíba (Figura 412), na igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Embu, na da Ordem Terceira do Carmo, na capital (a respeito da qual trataremos a seguir), no Santuário de Bom Jesus dos Perdões (Figura 413) e em diversas outras.

Também no Museu de Arte Sacra de São Paulo encontram-se exemplares dessa invocação, como aquele proveniente do Mosteiro da Luz, em madeira policromada.

No entanto, não raro algumas dessas peças estão acondicionadas em outras dependências das igrejas como é o caso da imagem do Senhor Morto da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu, guardada juntamente com uma imagem de Nossa Senhora das Dores na sacristia do templo (Figura 416).

Ao longo dos levantamentos realizados, localizamos situações ainda mais inadequadas para a guarda e exposição dessas obras, como é o caso do Senhor Morto que localizamos nas dependências do Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres, em Itapecerica da Serra, onde até maio de 2013, a imagem do Cristo estava incógnita, em uma urna de madeira e vidro, em um ambiente utilizado como depósito para materiais de limpeza.

4.3.2 Conjuntos de representações dos Passos da Paixão

Um caso específico a ser observado é o dos conjuntos escultóricos que representam os Passos da Paixão, e que estiveram ligados aos cerimoniais da Semana Santa. Conforme apontado, tradicionalmente, nas igrejas carmelitas encontram-se além das representações dos santos da ordem (o profeta Elias e seu discípulo, Eliseu, Nossa Senhora do Carmo, Santa Tereza d'Ávila, São João da Cruz, São Simão Stock, Santa Terezinha de Lisieux e outros) uma especial atenção à imagem de Cristo, às representações ligadas aos passos da Paixão e às figuras de Calvário, como também podemos encontrar em outras localidades brasileiras como é o caso das igrejas da Ordem Terceira do Carmo do Recife e da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Salvador[129].

Essas obras hoje locadas em retábulos de altares poderiam ser destinadas muitas vezes ao uso processional, evocando a dramaticidade incentivada não só pelas determinações tridentinas, mas também pelos textos que a elas se seguiram, apresentando acentuados traços naturalistas, que registram uma intencional promoção de identificação entre o fiel e os sofrimentos de Cristo.

Sobretudo em Portugal, tornou-se uma tradição que, entre as irmandades, os membros da Ordem Terceira Carmelita se responsabilizassem pela organização da Procissão do Triunfo, celebração realizada no Domingo de Ramos envolvendo o cortejo com andores para a exposição e transporte das imagens dos *Passos da Paixão de Cristo*[130].

As fraternidades chegavam a possuir conjuntos de imagens destinados somente a essas realizações, sendo que alguns deles, representativos da produção setecentista ou posterior, ainda se encontram conservados nas igrejas não só de São Paulo, mas também de Recife (PE), Cachoeira (BA), Rio de Janeiro (RJ), Ouro Preto e São João del Rei (MG), entre outras localidades.

Em terras paulistas localizamos cinco conjuntos praticamente completos dos Passos da Paixão divididos em sete cenas: Cristo no Horto, Cristo na Prisão, Cristo da Coluna, Cristo da Pedra Fria coroado com espinhos, o Ecce Homo, Cristo com a Cruz às costas, Cristo no Calvário. Esses grupos permanecem guardados em algumas igrejas carmelitas paulistas em cidades como São Paulo, Santos, Mogi das Cruzes e Itu, ou ainda em museus como ocorre em Taubaté.

129. As imagens dos Passos da Paixão da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Salvador, Bahia, foram atribuídas por Manuel Querino ao escultor Manuel Inácio da Costa (1763-1857).

130. A Procissão do Triunfo, assim chamada por remeter à entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, era realizada nos Domingos de Ramos, abrindo o ciclo da Semana Santa. Em Portugal, embora em Lisboa ela já tenha caído em desuso, localidades como Tavira, no Algarve, ainda realizam essa procissão, organizada pelos integrantes da Ordem Terceira do Carmo.



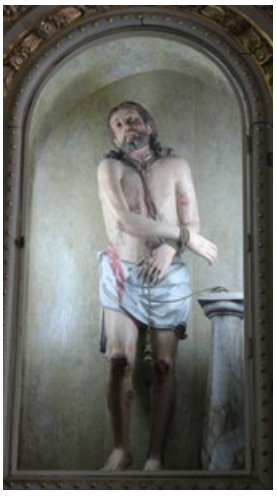



Figura 420 – *Cristo no Horto*. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP. – Foto: M. Bonazzi.

Figura 421 – *Cristo na Prisão*. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP. – Foto: M. Bonazzi.

Figura 422 – *Cristo da coluna*. Madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP. – Foto: M. Bonazzi.

Figura 423 – *Cristo da Pedra Fria*. Madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP. – Foto: M. Bonazzi.

O conjunto dos Passos da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Santos

A Igreja da Ordem Terceira do Carmo, de Santos (SP), foi concluída em 1760, vizinha à da Ordem Primeira, de 1754 (TIRAPELI, 2002, p. 98). O templo guarda nos retábulos da nave um significativo conjunto de imagens representando os passos da Paixão.

Comparadas a outros conjuntos paulistas, ou mesmo nordestinos, estas peças são um tanto contidas quanto à movimentação, porém a presença de cabeleiras postiças em algumas (*Cristo no Horto, a Prisão*) e policromias que evocam os ferimentos favorecem a sua expressividade, juntamente com as vestes de tecido, aplicadas nas imagens de vestir (*Cristo no Horto, Cristo na Prisão*) e nas de talha inteira (*Cristo da Coluna* e o *Cristo da Pedra Fria*) (Figuras 420 a 423).

Com relação à anatomia, as imagens deste templo apresentam algumas desproporções, como se observa na figura do *Cristo da Coluna*, que exibe um tronco mais longo que o natural, o que visualmente se acentua pela posição dos ombros, levemente contraídos. Uma imagem do *Senhor Morto*



Figura 424 – *Senhor Morto*. Madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP. – Foto: M. Bonazzi.

Figura 425 – Retábulo mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP. – Foto: M. Bonazzi.

encontra-se no esquife, em uma capela lateral, dedicada à *Nossa Senhora das Dores* (imagem de vestir).

Como já mencionado, em uma capela posicionada na lateral do templo encontram-se as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor Morto, em seu esquife (Figura 424).

Uma figura de Cristo Crucificado está posicionada no centro da camarinha do retábulo-mor e, assim como ocorre na Igreja dos Terceiros de Mogi das Cruzes, onde dentro de um nicho, sobre o tabernáculo, guarda-se a imagem de vestir, representando a protetora da ordem, Nossa Senhora do Carmo. Em 1941. após um incêndio na igreja, a capela-mor passou por obras de restauro, em especial seu retábulo que teve várias partes substituídas, buscando-se seguir as linhas do exemplar original, embora a imagem da Virgem não tenha sido afetada (Figura 425).


INRI



Figura 426 – *Cristo no Horto*. Imagem de vestir, madeira policromada. Século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).



Figura 427 – *Cristo na Prisão*. Imagem de vestir, madeira policromada. Século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).



Figura 428 – *Cristo da Coluna*. madeira policromada. Século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).



Figura 429 – *Cristo da Pedra Fria*. madeira policromada. Século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).

O conjunto dos Passos da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes

Os carmelitas chegaram a Mogi em 1629, embora a primitiva igreja fosse de 1633, a atual data do século XVIII. Assim como ocorre em Santos (e também acontecia na capital), o templo dos Terceiros de Mogi é vizinho ao da Ordem Primeira.





Figura 430 – *Ecce Homo*. madeira policromada. Século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).

Figura 431 – *Senhor dos Passos*. Imagem de vestir, madeira policromada. Século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).

Seguindo a tradição carmelita, os retábulos da nave guardam as imagens da Paixão (Figuras 426 a 431).

O grupo, que inclui imagens de vestir e de talha inteira, apresenta o uso de cabeleiras postiças e feições bastante semelhantes entre si, especialmente as imagens do *Ecce Homo* e o *Cristo da Pedra Fria* (Figuras 429 e 430). As expressões são sóbrias, de pouco apelo dramático, mesmo no *Crucificado* da capela-mor, diferentemente de outra a imagem de *Crucificado*, encontrável sob o coro, que apresenta linhas mais acentuadas evocando maior sentimento de agonia. Sob o coro, encontra-se uma expressiva figura de *Cristo Crucificado* (Figura 432)[131].

A verdadeira procedência dessas imagens ainda é motivo de estudos. De acordo com documentos da fraternidade carmelitana de Mogi das Cruzes, em 1791, a igreja havia ruído e em decorrência disso, as sete imagens do Triunfo foram levadas para conserto, o que talvez tenha descaracterizado a sua talha e policromia originais, visto que foram reencarnadas e policromadas por volta de 1795[132], o que comprova a existência do conjunto no templo já nesse período. Segundo Jurandyr Ferraz Campos (2004, p. 17),

131. Em 2011, quando da realização de nossos levantamentos em Mogi das Cruzes, o Crucificado dos irmãos terceiros apresentava sensível comprometimento na policromia. É possível que a peça tenha sido submetida a alguma situação adversa, ocasionando uma aparência de desprendimentos da camada pictórica, especialmente na região das pernas, diminuindo gradativamente em direção ao tórax; perdas semelhantes foram notadas na cabeça e braços do Cristo (especialmente o esquerdo).
132. Documentos pertencentes ao Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias, Belo Horizonte. Livro de Receitas e Despesas de 1780 a 1822, p. 118 (Conserto das imagens) e p. 124 (encarnação e policromia).



Figura 432 – *Cristo Crucificado*. madeira policromada. Século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).

com base nos levantamentos do carmelita Frei Timóteo Van Den Broek[133], ao contrário do que já se publicou a respeito do acervo da ordem terceira carmelita de Mogi das Cruzes, essas seis obras não seriam de origem por-

133. Segundo Jurandyr Campos (ibid., p. 3), Frei Thimoteo chegou a Mogi em 1951 e ali permaneceu até a sua morte, em 1968. Membro do "Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e de Santos" é mencionado como um grande pesquisador, dotado de "grande erudição paleográfica, tendo estudado minuciosamente a documentação ligada à história de Mogi das Cruzes e da Ordem Carmelita, tendo publicado a partir de 1955, parte de seus estudos na série de artigos "Notas históricas para a História de Mogi das Cruzes, no jornal Folha de Mogi.



Figura 433 – Quadro comparativo entre as imagens de Crucificados. Da esquerda para a direita, obras pertencentes às igrejas: Nossa Senhora do Carmo (Mogi das Cruzes), Nossa Senhora do Carmo (Itu – imagem de Pedro da Cunha), Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (Mogi das Cruzes), Igreja de São Benedito (Itu – imagem de Pedro da Cunha).

tuguesa, mas sim encomendadas no Rio de Janeiro ao atelier do escultor Pedro da Cunha, "para os festejos do V Centenário do Santo Escapulário de Nossa Senhora do Carmo, aqui celebrados em 1750 e 1751 com a máxima solenidade". Não há menção à figura do Senhor Crucificado posicionada sob o coro.

A partir de documentos sabe-se que essa mesma oficina (a de Pedro da Cunha) executou conjunto de mesmo tipo para as igrejas carmelitas das cidades de Itu e do Rio de Janeiro. Ao compararmos as soluções formais aplicadas às obras de Itu e de Mogi observamos que embora o hieratismo proporcionado pela frontalidade, presente no conjunto de Mogi, remeta a linhas arcaizantes que contrastam com as torções aplicadas aos corpos dos Cristos presentes na igreja de Itu, especialmente na cena da Flagelação (Cristo da Coluna – Figura 428), alguns estilemas em muito se assemelham nos dois grupos, como por exemplo o desenho das mãos. A análise dos rostos do conjunto de Mogi é, em muito, comprometida pela aparente repintura aplicada às imagens, encobrindo os seus reais traços, dando-lhes quase a sobriedade de uma máscara que se repete em algumas peças do grupo[134]. As imagens de Itu, em contraposição a essas expõem maior dramaticidade em cada uma dos passos representados. Reside aqui certamente uma questão a ser oportunamente verificada.

134. A configuração aparentemente remete às *mascarilhas* confeccionadas em metal, como estanho, e aplicadas às esculturas de madeira, técnica esta encontrável nas esculturas do mundo hispânico entre os séculos XVII e XVIII. Essa solução escultórica vem sendo estudada por Lia Sipaúba B. Moraes (2014) ao tratar a respeito do conjunto de imagens do Triunfo da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Ouro Preto, no qual foi empregada a técnica, utilizando-se chumbo para a confecção das máscaras posteriormente policromadas.





Figura 434 – João da Cruz. Retábulo mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).

Figura 435 – João da Cruz. *Cristo Crucificado*. Imagem articulada em madeira policromada. Século XIX. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP – Foto: M. Bonazzi (2011).

Algo a se observar é que a imagem do Crucificado posicionada ao fundo do templo também pode remeter às imagens de Pedro da Cunha, especialmente com relação às soluções adotadas para a representação da musculatura, como se pode verificar na obra de mesma invocação do conjunto carmelita de Itu e no Cristo Seráfico, na mesma cidade, o que se repete no Cristo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (Ordem Primeira), que apresenta semelhanças em relação a essas peças, sobretudo quanto ao desenho dos pés (Figura 435).





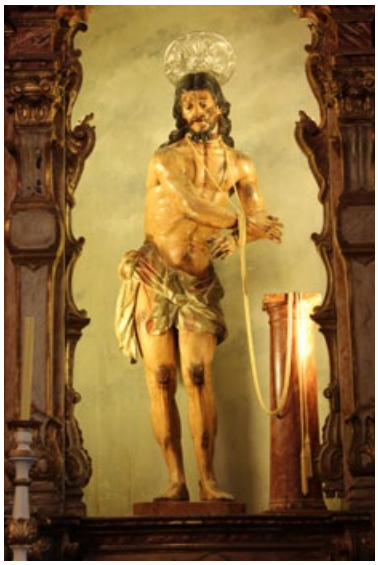


Figura 436 – Pedro da Cunha. *Cristo no Horto.* Madeira policromada. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figura 437 – Pedro da Cunha. *Cristo na Prisão.* Imagem de vestir, madeira policromada. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figuras 438 e 439 – Pedro da Cunha. *Cristo da Coluna.* Madeira policromada. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.







Figuras 440 e 441 – Pedro da Cunha. *Cristo da Pedra Fria.* Madeira policromada. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

Jurandyr Ferraz Campos (2004, p. 18) menciona que no *Livro de Receitas e Despesas da Ordem Terceira do Carmo (1764-1824)* há registros de que o entalhador João da Cruz, que já teria executado o retábulo-mor, o nicho da Virgem, banqueta, festões e janelas das tribunas, teria sido pago entre 1807 e 1808 para "cavar a imagem do Senhor Crucificado do trono", o que nos leva a crer que a imagem do Crucificado exposta na capela-mor é de fatura do século XIX (Figura 435).

O conjunto dos Passos da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu

Data do último quartel do século XVIII, a construção da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da cidade de Itu.

Além de representativa obra de pintura de Jesuíno do Monte Carmelo, locada no forro da capela-mor, este é um dos templos paulistas que guardam um conjunto completo de imagens dos Passos da Paixão. Encomendadas em 1776, no Rio de Janeiro ao escultor Pedro da Cunha[135], essas peças chegaram a Itu em 1781 (LEMOS e MORI, 2008, p. 159). As dimensões das peças, no entanto eram incompatíveis com os nichos dos retábulos da nave, já concluídos pelo entalhador Manuel Francisco, espaços esses que necessitaram de uma adaptação para abrigar adequadamente as imagens, o que viria a gerar um atraso na inauguração do templo.

135. Pedro da Cunha era originário de Braga. Foi um dos mais destacados nomes da escultura no Rio de Janeiro no século XVIII.



Figura 442 – Pedro da Cunha. *Ecce Homo.* Madeira policromada. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

Do ponto de vista da dramaticidade das peças, o grupo de imagens da igreja carmelita de Itu é bastante contrastante em relação ao grupo de Santos e mais ainda quanto ao de Mogi das Cruzes, especialmente em imagens como o Cristo com a Cruz às Costas (Senhor dos Passos), de semblante contrito, expressando uma total entrega ao momento de dor (Figuras 443 e 444).

Pode-se observar neste conjunto algumas distorções anatômicas, especialmente nas imagens do *Cristo da Pedra Fria* e do *Cristo da Coluna*, nas quais a linha dos mamilos se encontra visivelmente mais alta do que o natural, sobretudo nesta última, quando a linha coincide, aproximadamente com a da terceira costela alterando significativamente as proporções (Figuras 440 e 438).





Figuras 443 e 444 – Pedro da Cunha. *Senhor dos Passos.* Imagem de vestir, madeira policromada. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

O naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire realizou uma viagem pelo Brasil entre os anos de 1816 e 1822, durante a qual, passou por Itu, visitando algumas de suas igrejas e registrando em seus relatos suas impressões acerca da do templo carmelita:

> [...] A igreja é muito bonita e muito limpa, mas não tem o esplendor da Candelária, e talvez seja clara demais para um templo. De cada lado da nave há três altares, cada um com uma grande imagem de madeira, vestida e pintada, representando Jesus Cristo em várias fases da Paixão. Uma cortina impede que o pó se acumule sobre as imagens. Não foi esquecido nenhum dos acessórios que pudessem enfeitá-las, tais como grandes nimbos de prata, etc., mas nada disso as torna mais belas. Entretanto, elas sempre são mostradas como obras de arte, e cada vez que uma das cortinas era aberta o amável frade me olhava com olhar complacente, tentando ver se eu compartilhava de sua admiração [...]. (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 174).

Vale ressaltar que o autor das peças, o português Pedro da Cunha, originário de Braga, estava entre os mais renomados escultores setecentistas em atividade no Rio de Janeiro, ao lado de nomes como Francisco Xavier de Brito, Simão da Cunha e Domingos de Araújo Landim (OLIVEIRA, 2000). Pedro da Cunha foi ainda o responsável pela execução do mesmo conjunto escultórico dos *Passos da Paixão* pertencente ao templo dos carmelitas cariocas.



Figuras 445 e 446 – Pedro da Cunha. *Cristo Crucificado.* Madeira policromada. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

Embora o olhar de Saint-Hilaire (1976, p. 174), possivelmente impregnado pelas tendências classicizantes do final do século XVIII, tenha considerado de pouca qualidade as esculturas de Pedro da Cunha, dedicando ainda uma nota no mesmo texto na qual avaliaria como "imagens mal esculpidas" a muitas das peças encontráveis em terras brasileiras, o tratamento conferido às obras de Itu revela o elevado nível técnico de seu autor.

Além das peças representando Cristo nas cenas que envolvem desde o momento no Horto das Oliveiras, até o caminho para o Calvário, o templo


I.N.R.I.

Figuras 447 e 448 – Pedro da Cunha. *Senhor morto.* Imagem articulada, madeira policromada. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.





guarda ainda um *Crucificado* (locado sob o coro) e uma imagem articulada do *Senhor Morto*[136] (Figuras 447 e 448).

Em contraposição aos demais conjuntos paulistas, onde algumas das peças utilizam cabeleiras postiças todas as imagens do grupo de Itu tem os cabelos esculpidos. Embora um registro fotográfico de 1937 realizado por Germano Graeser para o SPHAN revele a imagem do *Cristo no Horto*

136. Segundo relatos da comunidade, a imagem do Senhor Morto, juntamente com a imagem de Nossa Senhora das Dores (de vestir) que hoje se encontram na sacristia da igreja, já esteve exposta no interior do templo, junto à porta da entrada.



Figura 449 – Retábulo com a cena do Cristo no Horto. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP – Foto: M. Bonazzi.

sem as vestes e com os pés[137], é provável tratar-se de parte removível ou acréscimo, visto que a atual posição da peça dificilmente permitisse o posicionamento dessa figura completa.

A imagem do Cristo no Horto assim como nos grupos guardados em Santos e Mogi das Cruzes está voltada para a lateral da camarinha, porém

137. Documentação fotográfica. Itu – Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Arquivo 9ª. SR IPHAN – Processo 0384-T-48.

é a única acompanhada por uma pequena figura de anjo vestida com camisola branca, de fatura bastante simples, se comparada às linhas das demais peças, podendo tratar-se de um acréscimo ao conjunto. Entre os grupos analisados, este é o único que apresenta essa referência iconográfica. Algo que também se observa na solução adotada para a representação da mesma cena na igreja congênere de Recife.

Acreditamos ter sido aplicada aqui uma referência ao Evangelho de Lucas (Lc 22, 41-44) segundo o qual, um anjo teria vindo ao encontro de Jesus para confortá-lo no Getsêmani em um momento de profunda angústia que o teria levado a transpirar gotas de sangue[138], conforme descrito no Evangelho de Mateus (Mt 26, 37-38). Embora os demais evangelistas também se refiram a essa passagem, somente no texto de Lucas localizamos referência à presença do anjo e que, portanto estaria diretamente relacionada à cena construída no conjunto de Itu.

Até o momento não se localizou documentos que atestem a presença desse elemento como parte do conjunto. No entanto, registros fotográficos guardados no arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional[139] mostram algumas peças do conjunto dos Passos, entre elas uma (identificada como n. 289) onde se observa a figura do *Senhor do Horto* de joelhos em frente a uma pequena figura de anjo com um cálice na mão, que em muito se assemelha ao anjo que atualmente se encontra na Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

O conjunto dos Passos da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo

Entre os conjuntos aqui apresentados, está na cidade de São Paulo, um dos mais refinados grupos de imagens da Paixão, o da Ordem Terceira do Carmo. Segundo Monteiro (1978, p. 38), esse mesmo conjunto participava das procissões do Triunfo[140], organizadas pela fraternidade carmelita até o século XIX.

Assim como em outras localidades do território colonial, as procissões encontraram na província de São Paulo um fértil território para a sua realização. Segundo Ernani da Silva Bruno (1954, v.2, p. 763), em 1836, na

138. Ainda em Mateus (Mt 26, 37-38) encontra-se a referência da ida de Jesus ao Getsêmani "Levando Pedro e os dois filhos de Zebedeu, começou a entristecer-se e a angustiar-se. Disse-lhes, então: ' *A minha alma está triste até a morte*. Permanecei aqui e vigiai comigo.'"

139. Documentação fotográfica. Itu – Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Arquivo 9ª. SR IPHAN – Processo 0384-T-48.

140. Acerca da importância das procissões da Semana Santa no Brasil Colônia ver: CAMPOS, Adalgisa Arantes. Semana Santa na América Portuguesa: pompa, ritos e iconografia. In: *Actas del III Congresso Internacional del Barroco Iberoamericano* – Território, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide – Departamento de Humanidades, 2001. p .99-111.

cidade de São Paulo, que contava com 25 mil habitantes, as associações religiosas ainda mantinham seu prestígio: "quatro ordens religiosas, três confrarias e vinte e uma irmandades".

Como ocorria em outras regiões, as procissões alteravam a rotina da capital, envolvendo diferentes grupos e níveis sociais e instituições, mantendo viva a atividade religiosa na cidade. Para Morse (1970, p.67) "A vitalidade da Igreja em São Paulo se explicava não tanto por sua mensagem espiritual, como pela correspondência entre suas imagens, ritos e pompas, e as necessidades seculares dos vários grupos da sociedade".

Diversas eram as procissões realizadas na cidade como a Procissão do *Corpus Christi*, com a cavalgada de São Jorge[141], a do Senhor dos Passos, a Procissão das Cinzas[142] (dos terceiros franciscanos) e a Procissão do Triunfo, assim chamada por remeter à entrada triunfal de Jesus em Jerusalém.



Figura 450 – Retábulo com a cena do Cristo no Horto. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Recife, PE – Foto: MJ. Spiteri (2013).

As celebrações da Semana Santa eram cercadas de pompas e evocavam a dramaticidade difundida pelas determinações tridentinas como também pelos textos que a elas se seguiram, que incentivavam a profunda identificação entre o fiel e os sofrimentos de Cristo, o que "estimulou em alto grau a utilização de representações de imagens com acentuados traços naturalistas, privilegiando as cenas e atitudes que oferecessem forte apelo sensível, como os martírios, as visões e êxtases místicos" (OLIVEIRA, 1998a., p.3). Esse fausto é também mencionado por Ernani da Silva Bruno ao se referir às procissões realizadas na capital paulista.

> [...] as ruas eram atapetadas de flores e de folhas de laranjeira, enquanto que os moradores enfeitavam as janelas de suas casas com toalhas ricas e com col-

141. "Também curiosa era a cavalgata de São Jorge, que continuava sendo feita – 1872 foi o último ano em que saiu às ruas – por ocasião da procissão de Corpus Christi. Atrás de um grupo de cavaleiros, com chapéus de pena e fitas de cores, e do Anjo da Guarda, também a cavalo, iam os soldados firmando na sela o Santo Cavaleiro, acompanhado pela Guarda Nacional, o Corpo Permanente e todas as outras forças armadas da cidade. O pajem do santo era chamado Casaca de Ferro por causa da sua couraça de fôlha-de-flandres pintada. O cavalo branco montado por São Jorge – que era oferecido por alguma das pessoas de recursos da terra – aparecia de crinas trançadas, cheio de fitas e com os cascos revestidos de enfeites de fôlhas." (BRUNO, 1954, p. 771-772)

142. Promovida pelos irmão terceiros franciscanos essa procissão, realizada nas 4as. Feiras de Cinzas reunia diversos andores: "Santo Ivo, São Luis, Santa Rosa de Lima, Santa Margarida, São Francisco, Santo Antônio, o Santo Padre com dois cardeais, a Divina Justiça, Nossa Senhora da Conceição, Santa Rita, Santa Isabel, o Calvário e outras." (BRUNO, 1954, p. 773-774)



Figura 451 – *Senhor Morto*. Madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Foto: P. Tirapeli.

> chas de damasco. Era um privilégio morar nessas ruas por onde as procissões passavam. As casas até se valorizavam por isso [...]. (BRUNO, 1954, p. 774)

Assim como na Igreja Conventual de Itu e nos templos dos terceiros de Mogi e de Santos, no templo terceiro carmelita da capital as imagens estão posicionadas nos seis retábulos da nave. Uma imagem do *Senhor Morto* é conservada sob a mesa do retábulo-mor (Figura 451). Assim como as peças de Santos e de Itu, trata-se de peça articulada nos ombros. Segundo Carlos Cerqueira, o conjunto, que teria chegado à Ordem em 1746, seria de procedência portuguesa[143].

O grupo revela uma elaborada fatura, especialmente nas figuras de talha inteira – *Ecce Homo, Cristo da Coluna* e *Cristo da Pedra Fria*. Observa-se uma especial atenção do escultor ao desenho do torso, o delineamento do abdome e tórax; as mãos revelam uma acentuação nas linhas das unhas e veias; nos rostos, os lábios entreabertos deixam aparecer os dentes, as sobrancelhas se contraem levemente em direção ao nariz (sempre longo e afilado), e a barba se projeta abaixo do queixo, dividida em dois cachos.

Monteiro (1978, p. 51) indica ainda que haveria um retábulo de 1684, dedicado à cena do Calvário, encomendado por Pedro Taques de Almeida,

143. Cf. Documentos do Arquivo do 9ª. SR IPHAN. Processo MTSP 64.2





Figuras 452 e 453 – Cristo no Horto. Imagem de vestir. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Fotos: MJ Spiteri.

Capitão-Mor e Governador da Província. O retábulo teria sido removido para o Consistório em 1803 e transferido para a Capela do Cemitério em 1886[144].

Nas esculturas religiosas pós-tridentinas, sobretudo barrocas, alguns dos aspectos mais explorados pelos artistas foram o realismo e a dramaticidade. A fidelidade em relação ao real era incentivada por autores que, a partir do Concílio de Trento, passam a publicar orientações acerca da produção de imagens sacras fossem elas realizadas sob a forma de pintura ou de escultura. Nesse sentido, escultores e pintores encontravam no domínio de conhecimentos ligados às representações da anatomia humana um caminho para alcançar uma maior naturalidade na representação de poses, conferindo assim maior expressividade ao personagem.

Para imagens como as da Paixão de Cristo, que envolvem uma forte dramaticidade, tal domínio se tornaria de extrema importância. A corporificação do santo o aproximaria, simbolicamente, do universo terreno e uma maior aproximação das proporções naturais, associada a um tratamento de

144. O cemitério da Venerável Ordem Terceira do Carmo situa-se na Rua Sergipe, esquina com a Rua da Consolação, em São Paulo.



Figura 454 – Cristo na Prisão. Imagem de vestir, madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Foto: MJ Spiteri.

formas, que confere ao original um aspecto mais real, poderiam favorecer o apelo visual e gerar um maior imediatismo na identificação entre o fiel e a figura sagrada.

No Brasil essa a busca pela verossimilhança na escultura recebeu total apoio da Igreja, sobretudo a partir do século XVIII com a publicação das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*[145], a partir das quais foi determinado: "E mandamos que as imagens de vulto se façam daqui em diante de corpos inteiros, pintados e ornados de maneira que escusem vestidos, por ser assim mais conveniente e decente" (VIDE, livro 4, XX, 697).

As orientações provenientes desse documento elaborado pelo arcebispo Dom Sebastião Monteiro da Vide destacavam o decoro na produção e uso das imagens, especialmente para as retabulares, que deveriam ser totalmente esculpidas. No entanto, em outro trecho do mesmo documento, pode ter sido aberto um precedente para uma continuidade no uso de peças que não atendessem plenamente as novas regras, como ocorreu com as imagens de vestir.

> E as antigas que se costumam vestir, ordenamos seja de tal modo que não se possa notar indecência nos rostos, vestidos ou toucados, o que com muito mais cuidado se guardará nas imagens da Virgem Nossa Senhora; porque, assim como depois de Deus não se tem igual em santidade e honestidade, assim convém que sua imagem sobre todas seja santamente vestida e ornada. (Constituições, tit. XX, 698)

Ao abrir precedente para que algumas esculturas pudessem receber "acessórios" (inicialmente as imagens de Nossa Senhora), Dom Sebastião talvez tenha legitimado a permanência e o uso das peças de roca ou de vestir, bem como todo o aparato de que se revestiam muitas das imagens em outras representações iconográficas – como algumas das citadas neste estudo – ocupando até os dias atuais os nichos dos retábulos.

Do ponto de vista escultórico, entre os conjuntos aqui apresentados que mesclam esculturas de talha inteira e de vestir, podemos observar que

145. No Brasil, com o objetivo de orientar as atividades religiosas na colônia, o então arcebispo Dom Sebastião Monteiro da Vide elabora, em 1717, elabora o documento denominado "Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia", uma obra de legislação canônica que se propunha a adaptar as normas eclesiásticas resultantes do Concílio de Trento à realidade local e que se manteve em vigor até o fim do período imperial no Brasil. Tal documento regulava todos os tipos de ações ligadas à Igreja, fossem elas voltadas à construção e ornamentação dos templos, participação dos fiéis nas atividades religiosas, criação de instituições leigas, os cultos etc. Os ofícios religiosos, fossem eles realizados em locais fechados ou em espaços públicos, em especial as procissões, sobretudo a de Corpus Christi (a "solene procissão do Corpo de Deus"), também se tornaram objeto de tais diretrizes, especialmente porque as festas religiosas mobilizavam grande contingente das cidades coloniais.





Figuras 455 e 456 – *Cristo da Coluna*. Madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Fotos: MJ Spiteri.





Figuras 457 e 458 – *Cristo da Pedra Fria.* Madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Fotos: MJ Spiteri.





Figuras 459 e 460 – *Ecce Homo.* Madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Fotos: MJ Spiteri.

o de São Paulo e o de Itu revelam maior rigor técnico, se comparados aos grupos de Santos e de Mogi, sendo esse último o que revela maior simplicidade no trato da representação da figura humana (ainda que as peças de Itu contenham certas distorções nas proporções).

Na imaginária religiosa, as mãos e os rostos frequentemente são áreas do corpo expostas (com exceção de representações de situações de martírio, como as de São Sebastião ou de Cristo nos Passos da Paixão), recebendo em





Figuras 461 e 462 – *Senhor dos Passos.* Madeira policromada. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Fotos: MJ Spiteri.



Figura 463 – *Calvário*. Cristo Crucificado em madeira policromada e demais imagens, em gesso. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP – Fotos: MJ Spiteri.

geral, uma maior atenção quanto à sua fatura. Nas imagens realizadas por artistas de maior domínio técnico podemos localizar nessas áreas detalhes que acentuam o realismo da obra, como a implantação das unhas, a representação de veias dilatadas, lábios entreabertos que permitem a visualização dos dentes, traçado de sobrancelhas e marcas de expressão produzidas por meio de entalhe e não apenas de pintura, além do uso de olhos de vidro, como se vê nas peças da capital.





Figura 464 – *Cristo no Horto.* Imagem de vestir, madeira policromada. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi.

Figura 465 – *Cristo na Prisão.* Imagem de vestir, madeira policromada. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi.





Figura 466 – *Cristo na Coluna.* Madeira policromada. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi.

Figura 467 – *Cristo da Pedra Fria*. Madeira policromada. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi.





Figuras 468 e 469 – *Ecce Homo.* Madeira policromada. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi.



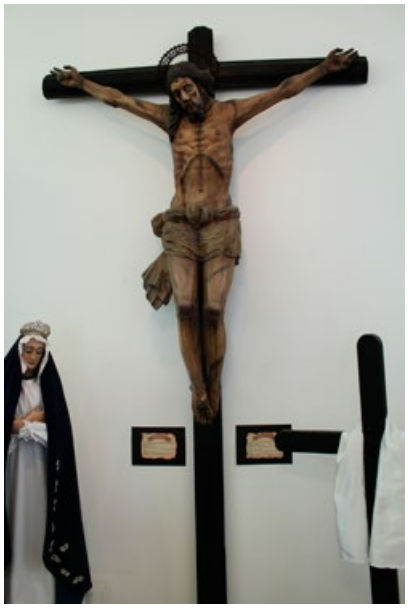




Figura 470 – Cabeça de Senhor dos Passos. Madeira policromada. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi.

Figura 471 – Calvário. Madeira policromada. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi.

Figura 472 – *Nossa Senhora do Calvário.* Imagem de vestir, madeira policromada. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi.

O conjunto dos Passos de Taubaté

Além dos quatro grupos aqui apresentados um outro ainda merece menção, o de Taubaté. Esse conjunto de obras que vem sendo considerado como de "imagens provenientes do Reino" também representando os Passos da Paixão, é proveniente da antiga Capela dos Passos da Matriz de São Francisco das Chagas (TIRAPELI, 2002, p. 275). Em 1939 essa igreja passou por uma grande reforma que levou à remoção de todas as obras de talhas, permanecendo apenas as da capela mor. Nessa mesma ocasião foi destruída a Capela dos Passos. As imagens, que constituem um conjunto de oito Cristos, incluindo o *Crucificado* e o *Senhor Morto*, se encontravam por ocasião dos levantamentos deste trabalho, sob a guarda do Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, na mesma cidade.

Trata-se de um grupo composto por *Cristo no Horto*, *Cristo na Prisão*, *Cristo da Coluna*, *Cristo da Pedra Fria*, *Ecce Homo* e do *Senhor dos Passos*,

Figuras 473 e 474 – *Senhor Morto*. Madeira policromada. Proced.: Capela dos Passos da Igreja Matriz de São Francisco das Chagas, Taubaté, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, Taubaté, SP. Foto: M. Bonazzi.





somente a cabeça. Também da mesma procedência são as figuras do *Calvário* (*Cristo Crucificado* e *Nossa Senhora das Dores*) e uma imagem do *Senhor Morto*, todas em madeira, sendo que algumas delas apresentavam em 2014 considerável comprometimento do tratamento policrômico, especialmente o *Senhor Morto*.



Figura 475 – *Cristo Ressuscitado*. Madeira policromada. Século XVII. Proced.: Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, Itu, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP. Foto: M. Bonazzi.

4.3.3 As representações de Cristo no contexto colonial brasileiro

Ao analisar esculturas devocionais de Cristo remanescentes do período colonial em São Paulo, observa-se uma predomínio das cenas de dor e martírio. Raros são os casos de representações do menino ou ainda de cenas que evoquem uma imagem gloriosa, ligada à Ressurreição (Figura 475), ou ainda outras devoções, como a do Sagrado Coração de Jesus (Figura 476).



Figura 476 – *Sagrado Coração de Jesus*. Madeira policromada. Imagem de vestir. Século XVII. Proced.: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP. Foto: M. Bonazzi.

Observamos assim que grande parte do universo devocional ligado a Jesus, se concentrava no campo das dolorosas cenas de angústia, fossem essas representadas isoladamente, como encontramos na maior parte dos templos, ou ainda em conjuntos, como se pode conferir nos grupos presentes nas igrejas de tradição carmelita.

Entendemos tal predileção como uma das marcas na cristologia luso-brasileira, ancorada pela teologia da Paixão: o sofrimento, que na socie-

dade colonial brasileira era entendido como o verdadeiro caminho para a salvação, encontrava no martírio de Cristo, o exemplo máximo de resignação, chegando inclusive a conferir ao calvário, enquanto tema, uma significativa popularidade devocional. Fosse essa mensagem recebida pelo escravo, que poderia encontrar no Cristo um alento para a sua vida em cativeiro, esperando um dia ser dela libertado ainda que pela morte, ou ainda pelos senhores e senhoras, que localizavam nos passos da Paixão um exemplo de superação das vicissitudes as quais o cristão poderia ser submetido, porém com a vantajosa promessa de uma vida eterna ao termino de um ciclo de sofrimentos.

> Jesus: não o das criancinhas, o do Templo com os doutores, o da adúltera, o do Sermão da Montanha, o das Bodas de Caná, nem o da Ressurreição – mas o da Agonia do Horto, o da Flagelação, o da Coroa de Espinhos, o do Escárnio, o da Cana Verde, o das Quedas, o da Crucificação, o da Descida da Cruz, o Senhor Morto. Nenhum Santo áureo, róseo ou verde. Só os plúmbeos, de cor carmesim, azul escuro e violeta – sangrando e arquejando, gemendo e chorando, com os olhos de cristal e lágrimas de vidro, túnicas rochas [sic] agaloadas de prata, e suas cabeleiras mortas. (NAVA, 1999, p. 101, apud AZZI, 2004, p. 185-186)[146].

Não são os graciosos meninos de presépios, que se repetem nas igrejas, mas os crucificados, os açoitados Bom Jesus, os penitentes Cristos carregando a cruz às costas, os corpos mortos dos Cristos Jacentes sob as mesas de altares, são as chagas, os hematomas, as dores vividas por Jesus no ciclo da Paixão, e ratificadas pelas figuras que o acompanham como a Mater Dolorosa, sob a forma de Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Soledade, que sugeriam ao morador da colônia um modo resignado de lidar com a perda, na esperança de que uma realidade melhor aguardasse pelo cristão no pós-morte.

A imagem da culpa é constantemente revelada a esse fiel, o medo sugerido por essas figuras que, muitas vezes chegavam a assustar os fiéis por meio de artifícios como o esmero de uma policromia, o uso de elementos que favorecessem a verossimilhança com o corpo humano (olhos de vidro, cabeleiras etc), intimidavam e os mantinham, ainda que de modo relativo, sob controle.

Ainda hoje, não raro, encontramos pessoas que se sentem incomodadas pelo visual dessas imagens, que impressionam pelo realismo na representação dos ferimentos e da dor. Mesmo assim, temos observado uma continuidade na valorização dos traços eruditos nas imagens realizadas

146. NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. São Paulo: Ateliê/Giordano, 1999.



Figura 477 – Conjunto de imagens de *Senhor dos Passos* e *Nossa Senhora das Dores*. Imagens de vestir, em resina. Século XX. Sob elas, um *Senhor Morto*, em madeira policromada. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Jarinu, SP – Foto: M. Bonazzi.

Figura 478 – Detalhe da imagem de *Nossa Senhora das Dores*. Imagem de vestir, em resina. Século XX. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Jarinu, SP – Foto: M. Bonazzi.

no século XX, chegando até os dias atuais, muitas delas executadas em materiais mais recentes, como as resinas industriais. Nesse grupo, se encontram peças como as imagens localizadas na igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Jarinu, onde seguindo a tradição das imagens de vestir, se expõe um conjunto de Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores, de fatura recente e, sob elas, uma imagem do Senhor Morto, em madeira policromada, com articulações nos ombros, provavelmente do século XVIII (Figuras 477 e 478). Imagens como estas foram também localizadas em outros municípios da região.





Considerações Finais

Tendo-se realizado um estudo iconográfico a respeito da imaginária devocional de uso retabular do período colonial brasileiro em terras paulistas partindo dos exemplares remanescentes em igrejas e museus da capital, cidades litorâneas e do interior do Estado, privilegiando-se as rotas dos bandeirantes e, principalmente aquelas já percorridas por pesquisadores como Mario de Andrade, Eduardo Etzel e Percival Tirapeli, chegou-se a algumas considerações que passarão a ser apresentadas a seguir.

Ao longo dos levantamentos foi possível constatar que por volta da segunda metade do século XIX, e primeira metade do século XX, ocorreu um significativo número de perdas de exemplares originais componentes de acervos relacionados ao mobiliário de culto, em diversos templos distribuídos pelas mais diversas regiões do nosso país e, particularmente, no que diz respeito ao presente trabalho, em terras paulistas.

Os motivos que conduziram a essa situação podem ter sido vários, entre os quais, destacam-se o declínio da presença das ordens religiosas e irmandades no Brasil ainda no século XIX e, já no século XX, a chegada de novos religiosos provenientes de regiões nas quais o "gosto" estava pautado por outros padrões estéticos incompatíveis para com aqueles de que se revestiam os templos brasileiros e aqui, particularmente, os paulistas. Para muitos daqueles, vindos sobretudo da Alemanha, as linhas maneiristas, barrocas e rococós que predominavam naquelas igrejas destoavam não apenas dos seus referenciais da arte seiscentista e setecentista europeia, como também estavam completamente desatualizadas, visto que as linhas classicizantes retomadas na segunda metade do século XVIII e os estilos historicistas que evocavam a arte e a arquitetura medievais haviam pautado um novo caminho para a arte sacra do século XIX.

De um certo modo, mudar aspectos visuais das igrejas também poderia representar nos ambientes religiosos, aquele importante período em que o Brasil passava por tantas mudanças políticas como o fim da monarquia e do padroado dos séculos passados, sendo definitivamente substituídos pela República.

Por outro lado, o fim do padroado poderia representar a perda de uma força da Igreja nestas terras, e, no final do século XIX, a arquitetura medievalista de que se revestiram muitos de nossos templos, poderia representar, simbolicamente, a retomada de um momento histórico em que a Igreja Católica foi forte e sólida. Ao lado disso, todo um espírito de "modernização" das cidades, a chegada de novas tecnologias e sistemas de transporte, alimentados por um aquecimento econômico motivado pela produção agrícola (sobretudo cafeeira até as primeiras décadas do século XX) e do início do processo de industrialização, encontrava em uma "reforma visual" das igrejas, espaço fértil para que se promovessem mudanças.

Em parte, esse espírito em muito contribuiu para que se fizesse toda uma série de atualizações em nossos espaços religiosos, o que envolveu não somente reformas, como também demolições e construções de novos templos, acarretando substituições dos antigos acervos por novas peças, conduzindo à perda de muitos originais do período colonial. Essas transformações atingiram as igrejas não só da capital paulista, onde se assistiu à demolição de diversos templos na área que hoje corresponderia ao seu "centro histórico", mas também a muitas cidades do litoral e do interior. Na segunda metade do século XX, decorrentes das orientações do *Concílio Vaticano II*, novas mudanças ocorreriam especialmente com relação ao número de imagens expostas nos retábulos.

Emitir juízos a respeito do erro ou do acerto dos religiosos, dos políticos e dos empresários e investidores envolvidos naquelas drásticas mudanças, certamente não devolverá os originais do patrimônio perdido e nem possibilitará que se evite a perda de significativa parte da nossa história, em processos considerados então como lícitas e aceitáveis "renovações" ou modernizações. Com base nos levantamentos realizados foi possível constatar uma verdadeira pulverização de muitos acervos com a perda de conjuntos inteiros de retábulos e imagens, sem falar a respeito de outros e inumeráveis bens móveis como alfaias e paramentos dos quais não se ocupa o presente trabalho.

Apesar de iniciativas como a de Dom Duarte Leopoldo e Silva que, no início do século XX, começou um projeto pioneiro realocando originais provenientes de igrejas demolidas e dos templos mais antigos para constituir um museu de arte sacra (incialmente Museu da Cúria e hoje, o Museu de Arte Sacra de São Paulo), sabe-se que houve um extravio de um grande número de originais, seja sob a forma de doações, venda a colecionadores,

ou outras medidas menos criteriosas. Como se sabe, grande parte do acervo desaparecido tem hoje o seu paradeiro ignorado.

Realizar uma pesquisa a respeito dos retábulos remanescentes não é tarefa fácil, e isso foi verificável, pois durante a coleta de dados deste estudo, outros colegas pesquisadores desenvolviam seus levantamentos acerca de tais exemplares e assim foi possível acompanhar também quantas perdas irreparáveis ocorreram. Porém, quando se trata do campo das imagens, que são móveis, menores e mais leves do que um retábulo e, portanto, mais facilmente transportáveis, o problema se torna ainda mais complexo.

Quando iniciamos a pesquisa, embora soubéssemos da existência de muitas peças ainda presentes nas igrejas, foi uma surpresa constatar que esse acervo é, apesar de todas as perdas já ocorridas, muito maior do que realmente imaginávamos. Mesmo na capital, onde tantas igrejas foram demolidas, ainda há muitas imagens antigas conservadas nos retábulos de altares, embora nem sempre nos conjuntos retabulares originais.

Embora se apresente aqui muitas dezenas de obras, outras tantas não foram sequer mencionadas, seja por falta de informações a respeito, ou muitas vezes por falta de acesso (já que em alguns casos havia peças guardadas em lugares inacessíveis), merecendo ainda uma extensão deste estudo, possibilitando a realização de um inventário mais abrangente e da catalogação de um acervo inestimável.

É interessante verificar que, ao analisar as imagens, foi possível localizar imprecisões envolvendo a invocação e a iconografia: imagens com o mesmo tipo de representação, porém recebendo nomes diferentes, como foi o caso das imagens de Nossa Senhora dos Prazeres e de Nossa Senhora da Ajuda. Um outro caso foi o das Virgens atribuídas a João Gonçalo Fernandes, a de Itanhaém e a de São Vicente: embora ambas em princípio representem a mesma Nossa Senhora (da Conceição), uma delas tem um menino no colo. Nesse caso, específico, acredita-se poder ter ocorrido inclusive uma maior liberdade do escultor, visto que mesmo em Portugal havia imagens de Nossa Senhora da Conceição com o Menino no colo, como é o caso daquela pertencente ao Santuário de Vila Viçosa (Portugal).

A seleção dos exemplares foi realizada a partir de um recorte geográfico, buscando-se pelas localidades mais antigas do Estado de São Paulo abrangendo o litoral, os vales do Paraíba e do Tietê, a capital, os caminhos que ligavam São Paulo ao Sul e aqueles que se dirigiam às Minas.

Nas igrejas, obedecendo a critérios cronológicos e materiais, buscou-se privilegiar as imagens dos oragos, em geral expostas na capela-mor e, por vezes algumas entre as imagens que se encontram em outros retábulos, de acordo com o grau de importância e tendo como critérios sobretudo aspectos técnicos e formais, mas isso, também nos conduziu eventualmente

a incluir nos estudos alguns exemplares que se encontravam em outras dependências do templo.

Embora as soluções técnicas e compositivas aplicadas a essas imagens tenham em muito contribuído para a seleção dos exemplares, a tônica deste trabalho recaiu sobre os estudos de iconografia. Desse modo de posse de um significativo número de esculturas identificadas, passou-se a analisar as recorrências devocionais localizadas, por meio do que se verificou haver um predomínio de imagens de Cristo, especialmente aquelas ligadas à dor e ao martírio, as imagens de Nossa Senhora e dos personagens ligados à família de Jesus, seguidos dos santos ligados às ordens religiosas, mártires, apóstolos e outros.

Embora cônscios da importância das determinações tridentinas para a difusão dessas devoções em todas as terras católicas, surgiu aqui um questionamento a respeito de possíveis relações entre elas e a sociedade colonial, em especial, a paulista.

As respostas começaram a surgir quando passamos a estabelecer paralelos entre questões históricas e sociais e as devoções presentes naquelas igrejas. Para tanto, o estudo das teologias coloniais, nos permitiu analisar esses conjuntos dentro do universo colonial, estabelecendo uma série de relações ligadas a mensagens subliminares presentes naqueles objetos de culto e que poderiam direcionar a moral e refletir um modo de pensar e de agir daquela sociedade.

Acreditamos que compreender que a figura de Nossa Senhora pode assumir o papel de modelo exemplificando um conjunto de posturas desejáveis para a mulher colonial, dando-se o mesmo em relação ao culto ao martírio, seja dos santos ou de Cristo, como um alento para os que enfrentavam a vida dura nas terras de além-mar, seja como colono ou como escravo, trouxe para este estudo novas perspectivas analíticas, ressignificando o objeto devocional e artístico, entendendo-o não apenas como um instrumento evangelizador e catequético, útil à religião, mas também como veículo útil à implantação de projetos convenientes aos meandros políticos e sociais.

Ainda com relação aos santos de ordens, observou-se uma significativa escassez de representações de figuras femininas, o que pode estar diretamente relacionado às restrições impostas pela Coroa quanto à criação de fundações religiosas para mulheres. Assim, é possível que o predomínio de imagens de Nossa Senhora, Santana, represente a existência de um programa iconográfico dirigido ao incentivo ao matrimônio e à formação da vida em família.

Observa-se aqui que, em grupo ou isoladamente, os personagens da família de Jesus (pais, avós, primos) se mostraram recorrentes nas igrejas do litoral e do interior. Entre essas figuras as de São José e Santana foram

as mais frequentes. Acreditamos encontrar-se aí, especialmente no caso de São Paulo, uma certa ênfase nas figuras do senhor de terras, do bandeirante e da senhora dona da casa que, conforme apontado neste trabalho, era quem por vezes dirigia a família e a propriedade, em razão das muitas viagens exploratórias ou de negócios, com as quais o contingente masculino se envolvia.

Esculturas devocionais e retábulos são elementos que se complementam, compondo um aparato cenográfico, no qual as imagens ocupam um lugar de proeminência, impregnadas de discursos subliminares que envolvem uma passagem vitoriosa sobre os conflitos e as inconstâncias da vida terrena, para a conquista de uma posição privilegiada junto à corte celeste. Retábulos vazios perdem o sentido, como um palco sem atores. Por outro lado, destituídas do impacto visual proporcionado pela sua exposição em majestade, as imagens fora de seus retábulos perdem a força.

Ao longo da pesquisa foi possível verificar situações as mais diversas como por exemplo a alteração de imagens por meio de repinturas, na maior parte dos casos grosseiras ou outras intervenções como acréscimos por meio de modelagens em massa de papel, cera ou outros materiais, muitas vezes descaracterizando drasticamente os originais, inviabilizando uma precisa leitura e análise do seu valor documental.

Infelizmente, os cuidados aplicados aos acervos em relação ao patrimônio seja pelas autoridades eclesiásticas ou, em alguns casos, pelos próprios órgãos de preservação nem sempre tem sido adequados ou suficientes podendo conduzir à perdas irreparáveis. O caso da imagem do Senhor Morto, localizado em um depósito de materiais de limpeza nas dependências do Santuário de Nossa Senhora dos Prazeres, em Itapecerica da Serra aqui apontado é um exemplo de como uma obra pode se transformar em um potencial candidato ao desaparecimento, caso não sejam adotadas medidas que a protejam.

Um outro caso interessante a se observar é a recombinação de originais: retábulos do século XVIII que abrigam imagens industrializadas, do século XIX ou posteriores, em gesso, madeira ou até mesmo resina; ou ainda, as antigas imagens de barro ou madeira, expostas em retábulos de outros períodos, que podem gerar outras leituras dos conjuntos.

Destacamos aqui o exemplo da Catedral de Jundiaí que, apesar de ter sua igreja matriz totalmente reformada, na segunda metade do século XIX, de acordo com os padrões estilísticos do neogótico, manteve o grupo de imagens setecentistas de Nossa Senhora do Desterro, o que pode nos dar indícios da permanência de tradições de um povo empreendedor, que remetem ao tempo das bandeiras, mas que simbolicamente podem estar presentes na associação entre o passado e o futuro, no retábulo neogótico (símbolo de uma "modernidade" na passagem do século XIX para o XX),

quando da chegada de um enorme contingente de imigrantes italianos à região e as antigas e tradicionais imagens de madeira.

Mas há ocorrências em que a própria comunidade abraça o objeto, como foi o caso da imagem do padroeiro de Guaratinguetá, que quase foi substituído por uma nova imagem (possivelmente em gesso), porém por ação dos fiéis, foi preservada em seu retábulo original, onde se mantém exposta até hoje. Essa atitude demonstra o peso da opinião pública para os processos que envolvem a preservação do patrimônio cultural.

No entanto, verificou-se que, o deslocamento de imagens de seus espaços originais pode também conduzir a reagrupamentos singulares de peças aqui apresentados, como o caso do grupo do Calvário, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, em Itu e o das imagens de Cristo da Pedra Fria e Nossa Senhora das Dores, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, na capital. De certo modo, isso reflete um interesse na preservação de um bem que, para a comunidade, além do seu valor devocional, possa ter um valor histórico e afetivo, registrando um "espírito" da comunidade na qual se insere, nos dando alguns indícios dos motivos que possam ter levado à permanência de muitas dessas peças nos templos paulistas.

O acervo aqui estudado pode constituir um registro de algumas das respostas geradas em determinados locais e períodos históricos para a solução de problemas, neste caso o a difusão de preceitos religiosos entre população paulista.

A presença de tantas obras de qualidade vem comprovar o exercício da fé por parte desse povo empreendedor, não afeito à excessos e demonstrações de posses ou riquezas, que embora existissem, não configuraram um espaço tão elaborado como ocorreu em outros centros urbanos do país. No entanto, esse despojamento não impediu que se erigissem em terras paulistas templos de consideráveis proporções para os quais foram desenvolvidos todos os tipos de aparatos simbólicos e festivos necessários à realização das funções litúrgicas.

Ainda há muitos aspectos da história paulista a serem estudados. No universo da Arte, envolvendo a talha, a pintura, a imaginária, e a música do período colonial, muitas são as questões que ainda carecem de respostas e análises a pedirem aprofundamento.

Ao se tratar de um conjunto patrimonial como o das imagens sacras de uso retabular ainda presentes nos seus templos originais deve-se lembrar da importância desses bens para a construção do cidadão por meio da apropriação da sua herança histórica e estética. Nesse sentido, acredita-se que o estudo da produção escultórica direcionada à produção de imagens religiosas possa, ao lado de outros estudos ora em desenvolvimento, ligados à talha e à pintura paulistas, contribuir para a ampliação do conhecimento a respeito da arte colonial em São Paulo e no Brasil.

Bibliografia Consultada

LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS

ALBERIGO, Giuseppe (org). **História dos concílios ecumênicos**. São Paulo: Paulus, 1995.

ALGRANTI, Leila Mezan. **Honradas e devotas:** mulheres da Colônia. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasíla: Ednub, 1993.

ALVAREZ, José Luis B. **Religiosidad Contrarreformista y cultura simbólica del barroco**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

ALVAREZ, Rodrigo. **Aparecida**: a biografia da santa que perdeu a cabeça, ficou negra, foi roubada, cobiçada pelos políticos e conquistou o Brasil. São Paulo: Globo, 2014.

AMARAL, Aracy Abreu. **A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio.** São Paulo: Livraria Nobel / Edusp Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

_____. **Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos**. São Paulo: Memorial/Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. As artes plásticas na cidade de São Paulo. In: PORTA, Paulo (org.). **História da Cidade de São Paulo.** v. 1: a cidade colonial. São Paulo: Paz e Terra, 2004. P. 427-487.

ANCHIETA, José de. **Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões do Pe. Joseph de Anchieta, S.J.. (1554-1594).** Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1933. (Publicações da Academia Brasileira. II História. Cartas jesuítas, III) Documento disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00381630. Acesso 12 mai.2014

ARROYO, Leonardo. **Igrejas de São Paulo.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966. Col. Brasiliana, vol 331.

ATTWATER, Donald. **Dicionário de Santos**. São Paulo: Art Editora, 1991.

ÁVILLA, Afonso et al. **Barroco Mineiro – glossário de arquitetura e ornamentação**. São Paulo: Fundação João Pinheiro/ Fundação Roberto Marinho/ Companhia Editora Nacional, 1980.

AZZI, Riolando. **A teologia católica na formação da sociedade colonial brasileira**. Petrópolis: Vozes, 2004.

BAILEY, Gauvin Alexander. **The Andean Hybrid Baroque: convergent cultures in the churches of colonial Peru.** Indiana: University of Notre Dame Press, 2010.

BAUDRY, Marie-Thérèse (org.). **La sculpture:** méthode et vocabulaire. Paris: Imprimerie Nationale, 1978. (Principes d'analyse scientifique).

BAZIN, Germain**. A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil.** Rio de Janeiro, Record, 1984. 2vs.

_____**. O Aleijadinho e a escultura barrôca no Brasil.** Rio de Janeiro, Record, 1971.

BÍBLIA Sagrada. Tradução dos textos originais, com notas, dirigida pelo Pontifício Instituto Bíblico de Roma. São Paulo. Edições, Paulinas, 1976.

BONAZZI DA COSTA, Mozart. A reconstituição dos retábulos da Capela da Venerável Ordem Terceira Franciscana em São Paulo: um partido com base na tradição entre os anos trinta e noventa do século XX. In: FERREIRA-ALVES, Natalia Marinho. **Franciscanos no Mundo Português II**: As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco. Porto: CEPESE, 2012. P. 375-415. Disponível em: http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues-ii-as-veneraveis-ordens-terceiras-de-sao-francisco acesso em 20 jun.2013.

BORNGÄSSER, Barbara; TOMAN, Rolf. Introdución. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Barroco***:* arquitectura, escultura, pintura. Köln: Ullmann & Könemann, 2007. p. 07-11.

BORROMEI, Caroli. **Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae.** Libri II. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2000.

BRUNETTO, Carlos Javier Castro. **Franciscanismo y Arte:** Barroco en Brasil. Santa Cruz de Tenerife: Associación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996.

BRUNO, Ernani da Silva. **História e tradições da cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1954. v.2.

BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil Colonial**. Brasília: IPHAN/Documenta, 2006.

CALDEIRA, Jorge**. O banqueiro do sertão.** São Paulo: Mameluco, 2006. 2 vol.

CAMPOS, Jurandyr Ferraz de. **Suma histórica da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Mogi**. Mogi das Cruzes: Murc Editora Gráfica, 2004.

CASTEDO, Leopoldo. **A constante barroca na arte brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Conselho Federal de Cultura, 1980.

CASTRO, José de. ***Portugal no Concílio de Trento***, Lisboa, 1944-46, vol. V.

CATECISMO Romano del Concilio de Trento – Publicado por Orden de S. S. Pio V. Buenos Aires: Libreria Editorial Santa Catalina, 1950.

COELHO, Beatriz R. V. (org.). **Devoção e arte**: **imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EDUSP, 2005.

COELHO, Beatriz R. V.; QUITES, Maria Regina E. **Estudo da escultura devocional em madeira.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia. Sebastião Monteiro da Vide; estudo introdutório e edição Bruno Feitler, Evergton Sales Souza, Istvan Jacsó, Pedro Puntoni (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da Vida**. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2010.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: Ednunb, 1993.

DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M. **Guía iconográfica de la bíblia y los santos.** Madri: Alianza editorial, 2009.

ETZEL, Eduardo. **Arte Sacra Berço da Arte brasileira.** Conceito – Exemplo – Evolução. São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1984.

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

_____. **Imagens Religiosas de São Paulo:** apreciação histórica. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

_____. **O Barroco no Brasil:** Psicologia remanescente em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Melhoramentos, 1974. 2. ed.

EVANGELISTA, José Geraldo. **Lorena no século XIX**. São Paulo: Governo do Estado, 1978.

FAUS, Joan. **Montserrat no Brasil**. São Paulo: Rumo Gráfica Editora, 1976.

FEITLER, Bruno, SOUZA, Evergton Sales. Estudo introdutório. in: VIDE, Dom Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

GIORGI, Rosa. **Simboli, protagonisti e storia della chiesa**. Milano: Mondadori Electa, 2004.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 2000.

GRACIÁN, Baltasar. **A arte da prudência**. São Paulo: GMT, 2006.

GUTIERREZ, Gustavo. A busca dos pobres de Jesus Cristo**.** In: PELAEZ A. C. Et al., **História da teologia na América Latina.** São Paulo: Ed. Paulinas, 1981. p. 45-61.

GUTIÉRREZ, Ramon. **Historia del Arte Iberoamericano**. Barcelona: Lunwerg, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Pressupostos metafísicos e teológicos políticos na obra de Vieira. In: DUARTE, Leite Pereira; ALVES, Maria Theresa Abelha (orgs.). **Padre Vieira**: 400 anos depois. Belo Horizonte: ED. PUC Minas, 2009. p. 138-139.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

HERSTAL, Stanislaw. **Imagens religiosas do Brasil.** São Paulo: Ed. do autor/ Sociedade Brasileira de Expansão Comercial, 1956.

HOORNAERT, Eduardo. **Teologia e ação pastoral em Antonio Vieira SJ (1652-1661).** In:

PELAEZ A. C. Et al., **História da teologia na América Latina.** São Paulo: Ed. Paulinas, 1981. p. 63-74.

HOORNAERT, Eduardo et. al. **História da Igreja no Brasil**: ensaio da interpretação a partir do povo. Primeira época - Período Colonial. Petrópolis: Vozes, 2008.

JANSON, H.W., JANSON, A. F., E. **Introdução à História da Arte**. 3a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

JÁUREGUI, Andrea. Nota preliminar. In: SCHENONE, H. **Santa Maria:** Iconografía del arte colonial. 1ª. Ed. Buenos Aires: Educa, 2008. p. 273-276.

JEDIN, Hubert. **Concílios Ecumênicos:** história e doutrina. São Paulo: Herder, 1961.

JEDIN, Hubert. **Manual de Historia de la Iglesia**. Barcelona: Editorial Herder, 1966 (v. 1); 1968 (v. 3); 1972 (v. 5).

KESSEL, Carlos. **Arquitetura Neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade.** Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2008.

KOUDANARIS, Paul. ***Heavenly bodies:*** **Cult Treasures and Spectacular Saints from the Catacombs**. Londres: Tames & Hudson, 2013.

LEITE, Serafim. S. I. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1549-1760).** Lisboa: Edições Broteria / Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953. (ed. fac-similar) Natal: Sebo Vermelho, 2008.

LEMOS, Carlos A. C.. **A imaginária paulista**: esculturas. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999.

LEMOS, Carlos A. C.; BIEZUS, Ladi. **Escultura colonial brasileira**: panorama da imaginária paulista no século XVII. São Paulo: Livraria Kosmos, 1979.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira; MORI, Victor Hugo. **Patrimônio: 70 anos em São Paulo**. São Paulo: 9ª. SR/IPHAN, 2008.

MÂLE, Emile. **El arte religioso de la Contrarreforma**. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MARINO, João. **Coleção de Arte Brasileira.** São Paulo: Companhia Antarctica Paulista / Impressão Raízes Artes Gráficas, 1983.

_____. **Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos.** Apresentação por José Mindlin, introdução por João Hermes Pereira de Araújo. São Paulo: Banco Safra – Projeto Cultural, 1996.

MARQUES, Manuel Eufrásio de Azevedo. **Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos e noticiosos da Província de São Paulo**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980. v. I.

MARTINS, Antônio Egídio. **São Paulo antigo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

MAZZUIA, Mario. **Jundiaí atraves de documentos.** Campinas: Empresa Gráfica e Editora Palmeiras, 1978.

_____. **Jundiaí e sua história.** Jundiaí: Prefeitura Municipal de Jundiaí, 1979.

MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **O livro de ouro dos santos**: vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil. São Paulo: Ediouro, 2003.

MONTEIRO, Raul Leme. **Carmo. Patrimônio da História, Arte e Fé**. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais (impressão), 1978.

MORAES, Geraldo Dutra de. **A igreja e o colégio dos jesuítas de São Paulo.** São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1979.

MORAES, Julio. O belo, a técnica e a fé. In: SANTOS, Eduardo. **Capela de São Miguel**: restauro, fé, sustentabilidade. São Paulo: Associação Cultural Beato José de Anchieta, 2010. p. 83-129.

MORSE, Richard M. **Formação Histórica de São Paulo**: de comunidade à metrópole. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

MUELA, Juan Carmona. **Iconografía Cristiana**: guia básica para estudiantes**.** Madrid: Akal, 2008.

_____. **Iconografía Clássica**: guia básica para estudiantes**.** Madrid: Akal, 2008.

_____. **Iconografía de los santos.** Madrid: Akal, 2008.

NÓBREGA, Manuel da. **Cartas do Brasil**: 1549-1560. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1931. (Publicações da Academia Brasileira. II História. Cartas jesuítas, I). Dsiponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00381610. Acesso em 23 mar. 2015.

NOGUEIRA, Marcus Antonio Monteiro. Apresentação. O Santuário Mariano no Rio de Janeiro. In: SANTA MARIA, frei Agostinho de (1642-1728). **Santuário Mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora: tomo decimo, e ultimo.** Lisboa Occidental, na Officina de Antonio Pedrozo Galram com todas as licenças necessarias, anno de 1723. Reedição ilustrada: Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de e JUSTINIANO, Fátima. **Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro.** Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2008.

PALEOTTI, Gabrielle. **Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582).** Città Del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. **O significado das artes visuais**. *3ª. ed.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

PASSOS, Maria José Spiteri T. A escultura religiosa nas igrejas carmelitas paulistas. In: TIRAPELI, P. (org.). **Patrimônio Sacro na América Latina: arquitetura, arte, cultura**. São Paulo: Arte Integrada/IA-Unesp/FAU-USP/ Mosteiro de São Bento de São Paulo, 2015.

PASSOS, Maria José Spiteri T., BONAZZI DA COSTA, Mozart A. Imaginária religiosa brasileira: em busca de uma arqueologia da beleza. In: MARIANI, Ceci B. e VILHENA, Maria Angela. **Teologia e arte:** expressões de transcendência, caminhos de renovação**.** São Paulo: Paulus, 2011.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Neocolonial e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012.

PINTO, Alfredo Moreira. **A cidade de São Paulo em 1900**. ed. fac-símile. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

PFEIFFER, W. , TIRAPELI, P.. *As mais belas igrejas brasileiras*. São Paulo: Metalivros, 1999.

_____. Imaginária seiscentista e setecentista na capitania de São Vicente. In: TIRAPELI, Percival (org.). **Arte sacra colonial**: Barroco Memória Viva. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial, 2001.

RÉAU, Louis. **Iconografia del arte cristiano:** iconografía de la Bíblia – Antíguo Testamento. 3ª. ed. Barcelona: Ediciones de Serbal, 2007.

_____. **Iconografia del arte cristiano:** iconografía de la Bíblia – Nuevo Testamento. 3ª. ed. Barcelona: Ediciones de Serbal, 2008.

_____. **Iconografia del arte Cristiano:** iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones de Serbal, 2001. 3v.

REDONDO, José Ignacio Hernandez. Escultura Barroca en España. In: TOMAN, Rolf (ed.). **El Barroco***:* arquitectura, escultura, pintura. Köln: Ullmann & Könemann, 2007. p. 354-371.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. **Altar cristão, evolução até a reforma católica.** Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004.

RÖWER, Frei Basílio, OFM. **Páginas de história franciscana no Brasil.** Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1957.

O SACROSANTO e ecumenico Concilio de Trento, em latim e portuguez. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1781. Tomo II. Disponível em: http://purl.pt/360/4/sc-7007-p/sc-7007-p_item4/sc-7007-p_PDF/sc-7007-p_PDF_24-C-R0150/sc-7007-p_0000_capa-guardas2_t24-C-R0150.pdf. Acesso em 12 jan. 2014.

SANTOS, Eduardo. **Capela de São Miguel**: restauro, fé, sustentabilidade. São Paulo: Associação Cultural Beato José de Anchieta, 2010.

SCHENONE, Héctor. **Los Santos:** Iconografía del arte colonial. 1ª. Ed. Buenos Aires: Educa, 1992. 2v.

_____. **Jesu Cristo:** Iconografía del arte colonial. 1ª. Ed. Buenos Aires: Educa, 1998.

_____. **Santa Maria:** Iconografía del arte colonial. 1ª. Ed. Buenos Aires: Educa, 2008.

SANTA MARIA, frei Agostinho de (1642-1728). **Santuário Mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora: tomo decimo, e ultimo.** Lisboa Occidental, na Officina de Antonio Pedrozo Galram com todas as licenças necessarias, anno de 1723. Reedição ilustrada: Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. **Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**. Salvador, s.n., 1950.

_____. **Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o Arquiteto Frei Macário de São João**. Salvador: UFB, 1971.

_____. Prefácio. In: HERSTAL, Stanislaw. **Imagens religiosas do Brasil.** São Paulo: Ed. do autor/ Sociedade Brasileira de Expansão Comercial, 1956. p. 08-11.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (org.) et. al. **História da São Paulo colonial**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SOBRAL, Luis de Moura. **Do sentido das imagens**. Lisboa: Estampa, 1997.

SOUZA, Ney de. (org.). **Catolicismo em São Paulo:** 450 anos de presença da Igreja Católica em São Paulo**.** São Paulo: Paulinas, 2004.

SMITH, Robert C. **A Talha em Portugal**. Lisboa, Horizonte, 1962.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. **Imagenes Guarani-jesuiticas. Paraguay, Argentina, Brasil**. Asunción: ServiLibro: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Entidad Binacional Yacyreta, 2010.

TIRAPELI, Percival. **Igrejas paulistas**: barroco e rococó. São Paulo: Edunesp, 2002.

_____.**As mais belas igrejas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2009.

_____. Estilos barroco e rococó nos acervos do Palácio do Governo paulista: imaginária, pintura, oratórios, mobiliário, prataria. In CARVALHO, Ana Cristina (coord.). **Acervo Artístico dos Palácios**: panorama das coleções. São Paulo: Casa Civil/Imprensa Oficial, 2010.

_____. **Arquitetura e urbanismo no Vale do Paraíba**: do colonial ao eclético. São Paulo: Editora Unesp / Edições SESC São Paulo, 2015.

TOMANIK, Geraldo B. **As fotos, os traços e a história**. Jundiaí: Literarte, 2005.

VENARD, Marc. O Concílio Lateranense V e o Tridentino. In: ALBERIGO, Giuseppe (org). **História dos concílios ecumênicos**. São Paulo: Paulus, 1995. p. 317-363.

VIDE, Dom Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

VILHENA, Maria Ângela; PASSOS, João Decio (orgs.). **A Igreja de São Paulo**: presença católica na história da cidade. São Paulo: Paulinas, 2005.

VORÁGINE, Santiago de la. **La leyenda dorada**. 15ª. imp. Madri: Alianza Editorial, 2011. 2v.
WEISBACH, Werner**. El barroco, arte de La Contrareforma**. 2ª. Ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
WILLEKE, Frei Venâncio. (OFM). **Franciscanos na História do Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1977.
WITTKHOVER, Rudolf. **Escultura.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.
WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da Historia da Arte**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
YANNOPOULOS, Panayotis A. Do Segundo Concílio de Constantinopla (553) ao Segundo Concílio de Nicéia (786-787). In: ALBERIGO, Giuseppe (org). **História dos concílios ecumênicos**. São Paulo: Paulus, 1995. p. 123-156.
ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. 2 vol.

DICIONÁRIOS

ATTWATER, Donald. **Dicionário de Santos.** São Paulo: Art Editora, 1991.
BECKER, Udo. **Enciclopedia de los símbolos.** La guia definitiva para La interpretación de los símbolos que existen em la historia del arte y la cultura. Barcelona: Ediciones Robinbook, 1996.
LORÊDO, Wanda Martins. **Iconografia religiosa**: dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.
PEREIRA, Paulo (coord.). **Dicionário de arte barroca de Portugal.** Lisboa: Editorial Presença, 1989.

TEXTOS EM GUIAS E CATÁLOGOS

Catálogo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. S.l.: s.n, s. d.
Exposição: Berço do Barroco Brasileiro no Tribunal de justiça e o seu apogeu. Arte Sacra Brasileira feita com terra paulista – Frei Agostinho de Jesus – sec. XVII. (José Marcelo Galvão de Souza Lima, curador). Tribunal de justiça de São Paulo. Mai-jun. 2010.
FERNANDES Paula Porta S.; LOTITO Marcia Padilha [et al.]. (coord.). **Guia dos documentos historicos na cidade de São Paulo, 1554/1954 : documentação textual**. São Paulo, SP : Hucitec ; NEPS, 1998.
O MUSEU de Arte Sacra de São Paulo. 2ª. ed. São Paulo: Banco Safra, 1983.
a) OLIVEIRA, M. A. R. de. A Cenografia da Paixão. In: **A via-sacra da Paixão de Cristo** (catálogo da exposição). Salvador: Corrupio, 1998.
b) _____. A escultura no Brasil colonial. In: ARAUJO, Emanuel (org. e cur.). **O Universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: SESI, 1998. p. 129-153.
_____. A imagem religiosa no Brasil. In: Aguilar, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimento: arte barroca**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 36-79.
Pequeno guia do Museu de Arte Sacra de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, s.d.
PORTUGAL, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. **Portugal/Brasil – Brasil/Portugal**: duas faces de uma realidade

artística. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos descobrimentos Portugueses, 2006.

SENOS, Nuno. As artes no Brasil antes da Idade do Ouro. In: **Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII.** Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 15 jul a 11 out. 2009. p. 177-184. (catálogo da exposição).

SILVA NIGRA Dom Clemente Maria da. **Escultura colonial do Brasil**. In: ARAUJO, Emanuel (org. e cur.). *O Universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: SESI, 1998. p. 101-128.

SILVA NIGRA, Dom Clemente Maria da et al. **Museu de Arte Sacra – Mosteiro da Luz.** São Paulo: Artes, 1987.

TIRAPELI, Percival. **Arte sacra**: gênese da fé no novo mundo: coleção arte no acervo dos palácios de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Casa Civil, 2007.

TRADIÇÃO e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. (exposição nov.1984-jan. 1985).

DISSERTAÇÕES E TESES

ALCÂNTARA, Ailton S. de**. Paulistinhas: Imagens sacras, Singelas, Singulares**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2008.

BONAZZI DA COSTA, Mozart A. **A talha no Estado de São Paulo: determinações tridentinas na estética quinhentista, suas projeções no Barroco e a fusão com elementos da arte palaciana no Rococó**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2014.

DUTZMANN, M. O. Mendes. **A imaginária de barro em São Paulo nos séculos XVI e XVII**. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia. O Concílio de Trento: ponto de chegada e ponto de partida das questões matrimoniais. In: **Espelhos, cartas e guias** : casamento e espiritualidade na Península Ibérica : 1450-1700. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995. P. 201-222. Disponível em: http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id06id134&sum=sim - acesso em 27.out.2014.

MARQUES, Elisabeth Gonçalves. **História e Arte Sacra do conjunto carmelita de Santos.** (Mestrado em Artes). Instituto de Artes/UNESP, São Paulo, 2007.

MORAES, Lia Sipaúba Proença de. **Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)**. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2014.

PEREIRA, André Luis Tavares. **A constituição do programa iconográfico das irmandades de clérigos seculares no Brasil e em Portugal no século XVIII: estudo de caso**. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Campinas, 2006.

PIZA, Vera Toledo. **A arte sacra do Vale do Paraíba na virada dos séculos XIX e XX:** o santeiro e a imaginária. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

_____. **Sant'Ana Mestra na Imaginária Brasileira**. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Campinas, 2006.

SANTOS, Cristian José Oliveira. **Os arquivos das primeiras prelazias e dioceses brasileiras no contexto da legislação e práticas arquivísticas da Igreja Católica**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Departamento de Ciência da Informação e Documentação da Universidade de Brasília, Brasília, 2005. Disponível em: http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/2228. Acesso em 28 mai. 2014.

SCHUNK, Rafael. **Frei Agostinho de Jesus e as tradições da imaginária colonial brasileira – séculos XVI-XVII.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao---rafael-schunk.pdf - acesso 10 mai.2014.

TIRAPELI, Percival. **A Construção Religiosa no Contexto Urbano do Vale do Paraíba – Estado de São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Artes).Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

ARTIGOS

Artigos em revistas (impressas e eletrônicas)

BAUMGARTEN, Jens. O corpo, a alma e o amor: esculturas do Brasil Colonial entre o performático e o religioso. In: **Desígnio – revista de História da Arquitetura e do Urbanismo.** n.3. São Paulo, Mar. 2005. p. 27-36.

BONNET, Márcia Cristina Leão. A representação do Cristo Seráfico na igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. In: **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 24, nº 40: p.433-444, jul/dez 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/06.pdf acesso em 19 out. 2011.

BORGES, Célia Maia. As imagens da Paixão: plástica e mística nos eremitérios dos carmelitas. In: **Imagem brasileira**. Belo Horizonte. CEIB/EBA/UFMG, 2009. p. 85-89.

CARVALHO, Anna Maria Fausto M. de. A Madeira como arte e fato (Considerações sobre a escultura religiosa de Rio de Janeiro Colonial – em Mestre Valentim, um estudo de caso. **Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura**. n. 10. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 1993.

CARVALHO, Cristina Toledo de. A presença dos monges beneditinos na São Paulo colonial (1598 – 1792). In: **REVELETEO** – Revista Eletrônica de Teologia da PUC-SP. 2007, n.2. http://revistas.pucsp.br/index.php/reveleteo/article/view/6752/4883.

COSTA, Lucio. A arquitetura jesuítica no Brasil. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n. 26. Rio de Janeiro: 1997. p. 104-169.

CYMBALISTA, Renato . Relíquias sagradas e a construção do território cristão na Idade Moderna. In: **Anais do Museu Paulista**. v. 14. n.2. São Paulo: jul-dez. 2006. p. 11-50. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a02v14n2.pdf>. Acesso em 18 jan. 2015.

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos e devoção: o culto às imagens. In: **Imagem Brasileira**. (Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira) n. 3. Belo Horizonte, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2006. p. 11-21.

FAGGIN, Carlos Augusto Mattei. Notas sobre o paradeiro dos retábulos da antiga Igreja de Nossa Senhora dos Remédios em São Paulo. In: **Sinopses** (Revista da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, jun. 1986. p. 07-65.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de vestir na Bahia. In: **Revista Ohun** – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA. Ano 2, nº 2, outubro 2005. Disponível em: http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Maria_Helena.pdf. Acesso em: 26 fev. 2012.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. O Concílio de Trento: as constituições primeiras do arcebispado da Bahia e a arte religiosa no Brasil. In: **Imagem Brasileira.** (Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira). N. 04, Belo Horizonte, 2009. p. 13-20.

GUANAIS, Claudia. Descrição da técnica e análise formal da policromia na imaginária baiana. **Revista Ohun**, ano 3, n. 3, p. 37-71, set. 2007.

LEFTZ, Michel. Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário. In: **Imagem Brasileira.** (Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira). Belo Horizonte, 2006. N. 03. p. 99-111.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A arquitetura e as artes plásticas no século XVIII brasileiro. **Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura**. n. 02. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 1985.

_____. Barroco e Rococó na arquitetura religiosa brasileira. In: **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** – Olhar o Brasil. nº 05. Brasília, IPHAN, 2001. p. 145-169.

PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. In: **Revista História e Estudos Culturais.** Set-dez.2010. vol. 7. Ano VII. N. 3. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Artigo_05_Raquel_Quinet_Pifano.pdf. acesso em 06 mai. 2012.

RAMOS, Orlando. Escultura brasileira – O século XVI e as primeiras imagens. In: Imagem Brasileira. In: **Imagem Brasileira.** (Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira). Belo Horizonte, 2006. N. 03. p. 205-213.

SÁNCHEZ, Carlos Alberto González. Hacia una historia de las imágenes: imagen de culto y religiosidad en la alta edad moderna. In: **Temporalidades** – Revista Discente do Programa do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, vol. 3 n. 1. Janeiro/Julho de 2011. Disponível em: www.fafich.ufmg.br/temporalidades. Acesso em: 18 jul. 2012.

SANTOS, José Eduardo F. e MASSIMI, Marina. Nossa Senhora das Maravilhas: corpo e alma de uma imagem. In: **Memorandum**, Belo Horizonte, 2005. N. 8, 116-129. Disponível em: http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos08/artigo10.pdf. Acesso em 31 mai. 2014.

SOUZA JUNIOR, Mario A. Souza. Esculturas em madeira policromada: deterioração ou vandalismo? In: **Imagem Brasileira.** (Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira). Belo Horizonte, 2003. N. 02 - p. 175-180. (trata de

possíveis causas que tenham levado a um processo de deterioração de uma imagem em Paracatu, MG).
TEDIM, José Manuel. Imaginária religiosa na região do Porto: subsídios para seu estudo. In: **Imagem Brasileira.** (Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira). Belo Horizonte, 2003. N. 02 - p. 11-17.
TRINDADE, Jaelson Bitran. As zonas velhas de São Paulo e seu patrimônio artístico. In: **Barroco**. n. 17. Belo Horizonte, Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, 1993/6. p .121-125.

Jornais

IMAGEM volta restaurada a Aparecida. *O São Paulo.* São Paulo, semana 19 a 25 de agosto de 1978. p.1.
IMAGEM de Nossa Senhora é o novo patrimônio do Estado. *G1 Vale e Região*. 29 nov. 2012. Disponível em : <http://g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/noticia/2012/11/imagem-de-ns-aparecida-e-tombada-como-patrimonio-do-estado.html> . acesso em 19 jun. 2015.

Artigos em Atas e Anais de Eventos Acadêmicos

BONAZZI DA COSTA, M; PASSOS, Maria José Spiteri T. As imagens e retábulos da Matriz da Paróquia Coração Imaculado de Maria (PUCSP): registros estéticos conciliares e neo-coloniais na moderna metrópole paulistana. In: **VIII EAH – Encontro de História da Arte**. Campinas: Universidade de Campinas, 2012. p. 468-480.
CAMPOS, Adalgisa Arantes. Semana Santa na América Portuguesa: pompa, ritos e iconografia.In: **Actas del III Congresso Internacional del Barroco Iberoamericano** – Território, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide – Departamento de Humanidades, 2001. p .99-111.
CARITA, Rui. A madeira e a mobilidade no mundo de expressão portuguesa de artistas e artífices. A necessidade de constituição de um banco de dados para artistas e artífices no mundo de expressão portuguesa. . In: **Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa.** Actas – VII Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte. Porto, Faculdade de Letras de Universidade do Porto, 2005. p. 469-481.
CARVALHO, Anna Maria Fausto M. de. As oficina à academia. A transição do ensino artístico no Brasil. In: **Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa.** Actas – VII Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte. Porto, Faculdade de Letras de Universidade do Porto, 2005. p. 31-40.
COELHO, Beatriz. Imaginária devocional policromada no Brasil: Materiais e técnicas. In: **A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII – estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica.** Actas do Congresso Internacional – Lisboa 29, 30, 31 de outubro de 2002. Instituto Português de Conservação e Restauro. Lisboa . 2002. p. 247-252.
ESPINOSA, Teresa Gomez; REBOCHO-CHRISTO, José António; MOURA, Carlos; PRADAS, Antonio Martin; LEFTZ, Michel; NARANJO, María Campoy. História e evolução da policromia barroca. In: **A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII – estudo comparativo das técnicas, al-**

terações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do Congresso Internacional – Lisboa 29, 30, 31 de outubro de 2002. Instituto Português de Conservação e Restauro. Lisboa . 2002. p. 37-54.

MOURA, Carlos; BARREIRO, Alexandrina; RIBEIRO, Isabel. Os bustos relicários – Alguns casos notáveis da escultura seiscentista de barro em Alcobaça. In: **A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII – estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica.** Actas do Congresso Internacional – Lisboa 29, 30, 31 de outubro de 2002. Instituto Português de Conservação e Restauro. Lisboa . 2002. p. 63-70.

ROMÃO, Paula; PARREIRA, Henrique R. B.; VITORINO, Patrícia; BRASIL, Paulo. Os bustos relicário da Igreja do Colégio Jesuíta de Angra. In: **A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII – estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica.** Actas do Congresso Internacional – Lisboa 29, 30, 31 de outubro de 2002. Instituto Português de Conservação e Restauro. Lisboa . 2002. p. 207-219.

SOUZA, Ney de. Cristandade e teologias no Brasil colonial. IN: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2001.

OUTROS DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

BARBOSA NETO, Ir. João Batista. OSB. **Dom Miguel Kruse – abade do Mosteiro de São Bento de São Paulo.** Disponível em : <http://bibliotecadomosteiro.com.br/dom-miguel-kruse-–-abade-do-mosteiro-de-sao-bento-de-sao-paulo/> acesso em 08 jun. 2015.

Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - 1938 – 2009. 5ª. ed. Revisada e ampliada. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1356. Acesso em 20 jul. 2012.

A 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> acesso em 12 mai. 2014

MARTINEZ, Amalia Barboza. **Sobre el método de la interpretación documental y el uso de las imágenes em la sociologia: Karl Mannheim, Aby Warburg e Pierre Bourdieu**. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/se/v21n2/a05v21n2.pdf acesso em 06 mai. 2012.

THE COUNCIL of Elvira. ca. 306. Disponível em: http://faculty.cua.edu/pennington/Canon%20Law/ElviraCanons.htm. Acesso em 13 abr. 2014.

ZECCHETTO, Victorino. **Imágenes em acción. El uso de las imágenes religiosas em la religiosidad popular latinoamericana**. Quito: Abya-Yala, 1999. Disponível em: http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/11766/Imagenes%20en%20acci%C3%B3n.pdf?sequence=1. Acesso em 18 set. 2012.

OUTROS DOCUMENTOS

CAVATERRA, Cristiana. **Relatório técnico dos trabalhos de restauração das imagens sacras da Catedral de Santo Antonio da cidade de Guaratinguetá, SP**.

Santo Antonio de Pádua ou Lisboa (altar-mor). Guaratinguetá: Studio d´ Arte e Restauro Cristiana Cavaterra, 2006. 16p.

Documentos do Arquivo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de São Paulo (Livros de Actas).

INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Organizado pela equipe da Prof.ª Serafina Traub Borges do Amaral, entre os meses de janeiro e fevereiro de 1980. Arquivado na Biblioteca do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Mais que um retrato na parede. BOLETIM SPHAN/PRO-MEMÓRIA, mai-jun.1980 – p. 5-6.

Documento do tombamento da Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco. Disponível em: http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.bb3205c597b9e36c3664eb10e2308ca0/?vgnextoid=91b6ffbae7ac1210VgnVCM1000002e03c80aRCRD&Id=2912a077515bc010VgnVCM2000000301a8c0____ acesso em 22 dez.2011

Arquivo da Província Carmelitana de Santos Elias, Belo Horizonte, Seção: Mogi das Cruzes; Referência: 5777; **Livro de Receitas e Despesas de 1780 a 1822** (páginas iniciais faltantes e sem capa).

– ARQUIVO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - 9ª. SR

INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS da Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Organizado pela equipe da Prof.ª Serafina Traub Borges do Amaral, em setembro de 1981. Arquivado na 9.ª SR – IPHAN sob inscrição MTSP 64.4, 2 volumes, 1984.

Parecer Técnico do IPHAN, de Carlos G. F. Cerqueira, emitido à sra. Arqª. Jurema Kopke Arnaut, em 06 mai. 1988 (Ofício n. 150/88) – IPHAN/SP Pasta PT02689. – Processo da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo.

Processo 0216-T-39 - Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Monte do Carmo (Santos, SP) – Pastas PT 00388 a PT 00399

Processo 790-T-67 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo (Mogi das Cruzes, SP). – Pastas PT 00264 a PT 00282

Processo 0384-T-48 – Convento e Igreja de Nossa Senhora do Carmo (Itu, SP) – Pastas PT 00220 a PT 00237

MTSP 64.4, 2 - Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (São Paulo, SP)

Processo 0343-T-44 – Igreja de Nossa Senhora do Pilar (Taubaté, SP) – PT 00565 a 00578.

TRINDADE, Jaelson Bitran. **Igreja da Ordem 1ª. da Ordem de N. Sra. do Carmo. Santos – SP**. São Paulo, 29 mar. 1982. (Documento datilografado) Processo 0216-T-39

TRINDADE, Jaelson Bitran. **Informação: imagens do acêrvo da Igreja do Carmo de Itu, tomabada por esta 9a. DR. São Paulo,** 28 set. 1983. 3p. (Documento datilografado) PT 0222 0384-T-48 – P3

TRINDADE, Jaelson Bitran. **CI 111/95 – 9a. CR/IPHAN/SP**. Carta a respeito "da existência de imagens pertencentes ao importante acervo artístico-arquitetônico de Itu – tombadas pontanto – em coleções públicas e particulares" en-

dereçada à Cecília H. Godoy Rodrigues. (Documento datilografado) PT 0222 0384-T-48 – P3. São Paulo, 24 out. 1995.

– ARQUIVO DA CÚRIA METROPOLITANA DE SÃO PAULO

Inventário 1747-1846. (Sé de São Paulo)**.** livro 1-2-20, p. 8-9.

Livro de entrega para Inventario de todos os ornamentos, ouro, prata e imagens sagradas da dita Igreja. Livro 12-1-61

Livro de Tombo da Antiga Sé. Livro 2-2-27.

Registro dos Objetos pertencentes à antiga catedral, entregues a diversas igrejas e particulares. Livro 59-1-34, 1920-1921.

– ARQUIVO DA CURIA DE JUNDIAÍ

Itu Fabrica da Matriz. Inventario de alfayas, joias, etc. 1804. – Livro 491.

Itú. Inventarios. Traslado do inventario dos bens das Capellas, Conventos, Matrizes e Confrarias – Livro 490.

São Paulo. Parochia de Jundiahy. Tombo 1904-1929.

DEPOIMENTOS E INFORMAÇÕES ORAIS

BONAZZI DA COSTA, Mozart A. **Técnicas escultóricas e pictóricas aplicadas à construção de retábulos e imagens devocionais nos períodos Barroco e Rococó**. Informações apresentadas durante o Projeto Minas Gerais nas edições 2014, 2015.

Depoimentos de Irmã Matilde. Ordem das Carmelitas Descalças. Mosteiro de Santa Teresa, São Paulo, SP, 2012.

ROSSI, João. **A Igreja Abacial do Mosteiro de São Bento**: desenvolvimento das obras de restauro. palestra apresentada durante do II Seminário Internacional Patrimônio Sacro, no Mosteiro de São Bento, em São Paulo. 04 jun.2015.