

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

GABRIELA CARVALHO DA LUZ

Imagem em Procissão

Um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre

GABRIELA CARVALHO DA LUZ

Imagem em Procissão

Um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em História da Arte, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras

Profa. Dra. Paula Viviane Ramos

Porto Alegre, 2017

CIP - Catalogação na Publicação

Luz, Gabriela Carvalho da
Imagem em Procissão: Um estudo das imagens de
vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de
Porto Alegre / Gabriela Carvalho da Luz. -- 2017.
193 f.
Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR-
RS, 2017.

1. Arte Sacra. 2. Imagens de Vestir. 3. Imagens
de Roca. 4. Objetos processionais . 5. Santa Casa de
Misericórdia . I. Gomes, Paulo César Ribeiro, orient.
II. Título.

Para minha sobrinha Helena, a quem irei
mostrar as coisas belas do mundo.

AGRADECIMENTOS

O amor, a amizade e a dedicação parecem ser as armas com as quais venceremos a ignorância e a intolerância que aparentam estar dia após dia mais fortes nos últimos anos. O cenário no momento em que finalizo este trabalho não é o melhor para quem atua na área cultural. Porém, eu o termino, resisto e produzo conhecimento. Mas, não faço isso sozinha, é com o apoio de tantos que seguem nossas pesquisas e nossos sonhos. E não há jeito melhor de fortalecer esses vínculos do que expressar minha gratidão.

Agradeço ao meu orientador Paulo Gomes por ter aceito me acompanhar neste projeto, pelos conselhos e pelo apoio nas escolhas de pesquisa que realizei. Ao professor Eduardo Veras pelas orientações e conhecimentos transmitidos, mas principalmente pela delicadeza que tem ao tratar das produções dos alunos. À professora Paula Ramos por toda a preocupação em nos fazer crescer e sermos melhores como pesquisadores, e pelo entusiasmo com o tema que escolhi. À professora Katia Pozzer, que apesar de não fazer parte desta banca, foi quem, desde meu primeiro ano acadêmico, me acolheu como bolsista de iniciação científica e me ensinou muito do que é pesquisar, sempre com muita ternura e dedicação. E agradeço aos quatro por mostrar que a paixão pelo que se faz é necessária e bem-vinda.

Agradeço ao curso de História da Arte, por ter me dado a oportunidade de conhecer colegas e professores incríveis com quem pude aprender muito. Sou imensamente feliz por fazer parte desse curso que tanto tem prosperado.

Agradeço ao Centro Histórico Cultural Santa Casa, particularmente à Amanda Eltz e à Kimberly Terrany do museu, à Lauren do arquivo fotográfico, à Andressa e à Gabriela do arquivo histórico, por toda disposição que tiveram em me ajudar. Aproveito para reiterar minha admiração pelo trabalho desenvolvido pelos funcionários dessa instituição, eles são impecáveis! Ao Padre Cláudio Damé e ao Thales Gomes por me receber e me auxiliar com a pesquisa no que diz respeito à Capela Nosso Senhor dos Passos. À Museóloga Caroline Zuchetti da Igreja das Dores e Cúria Metropolitana por todo o suporte na visita técnica e pelas trocas riquíssimas que realizamos; Ao Frei Celso Bordingon do Museu dos Capuchinhos de Caxias do Sul e à Marizete, do Museu Municipal de Caxias do Sul por me receberem e contribuírem com informações tão ricas! À Beatriz Coelho pela disponibilidade em receber o grupo da História da Arte em

Minas Gerais, pelos conhecimentos compartilhados e pelo livro com que gentilmente me presenteou, ele fez toda a diferença!

Agradeço o apoio e o amor incondicional de meus pais, Eloiza e Jeime, que me proporcionaram as melhores condições para que eu pudesse estudar e realizar minha pesquisa, eles acreditaram em todas as minhas ideias e projetos. Saibam que realizo isso pensando em vocês.

Ao meu namorado Fernando por todo amor e apoio, e também pela valiosíssima ajuda com a revisão do texto.

À minha irmã Jamile também, pela ajuda com a revisão e por ter sido um exemplo, a ver estudando me motivou desde criança a querer o conhecimento em minha vida.

Agradeço aos meus amigos por serem tão queridos, por acreditarem em mim e por compreenderem as concessões que precisei fazer para seguir meus estudos, uma delas foi não estarmos juntos com tanta frequência.

Agradeço a todos que de alguma forma contribuíram para a realização desta pesquisa.

RESUMO

A presente monografia trata das imagens de vestir e dos objetos de uso processional da coleção de Objetos Sacros do *Museu Joaquim Francisco do Livramento*, integrante do *Centro Histórico-Cultural Santa Casa*, em Porto Alegre, coleção formada a partir da coleta de objetos no complexo da Santa Casa e, em especial, na Capela Nosso Senhor dos Passos. Ela reflete as tradições religiosas, com destaque para as procissões, recorrentes entre os séculos XIX e XX, e também reflete a presença da Arte Sacra no Rio Grande do Sul da época. Na monografia analisamos a coleção, destacando suas potencialidades dentro do campo da História da Arte; realizamos o resgate do contexto religioso em que esses objetos se inseriam e, finalmente, estudamos cinco imagens escolhidas, destacando suas características formais, seus possíveis usos e origens: duas de Nosso Senhor dos Passos, uma de Santa Rita de Cássia, e duas imagens sem atribuição de identidade.

Palavras-chave: Arte Sacra no Rio Grande do Sul; Centro Histórico-Cultural Santa Casa; Imagens de Vestir; Imagem de roca; Procissão.

RESUMEN

El presente trabajo de fin de grado trata de las imágenes de vestir y los objetos utilizados en procesiones que figuran en la colección de Objetos Sacros del Museo *Joaquim Francisco do Livramento*, integrante del *Centro Histórico-Cultural Santa Casa*, en Porto Alegre. La colección ha sido formada a partir de la recolección de objetos dentro del complejo de la Santa Casa y, en especial, en la Capilla Nosso Senhor dos Passos. Esta colección refleja las tradiciones religiosas, con destaque para las procesiones, recurrentes entre los siglos XIX y XX, y también refleja la presencia del Arte Sacro en el Río Grande do Sul de la época. En este trabajo de fin de grado analizamos la colección, destacando sus potencialidades dentro del campo de la Historia del Arte; rescatamos el contexto religioso en el cual estos objetos están insertados y, al final, estudiamos cinco imágenes, destacando sus características formales, sus posibles usos y orígenes: dos de Nosso Senhor dos Passos, una de Santa Rita de Cássia, y dos imágenes sin identidad conocida.

Palabras clave: Arte Sacro en Rio Grande do Sul; Centro Histórico-Cultural Santa Casa; Imágenes de Vestir; Procesoión.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O MUSEU JOAQUIM FRANCISCO DO LIVRAMENTO E SUA COLEÇÃO DE OBJETOS SACROS.....	22
1.1 Considerações acerca do Museu Joaquim Francisco do Livramento.....	22
1.2 Fragmentos de uma História de Todos Nós.....	30
1.3 Coleção de Objetos Sacros.....	34
1.3.1 Os Objetos Processionais.....	35
1.3.2 A imaginária.....	44
2. O CONTEXTO RELIGIOSO NA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE.....	60
2.1 Irmandade da Santa Casa de Misericórdia e o Compromisso com as Procissões.....	60
2.1.1 A criação da Irmandade e o contexto social.....	60
2.1.2 Um compromisso: sair em procissão.....	62
2.2 Ritos de um solene préstito religioso.....	66
3. REFLEXÕES RELATIVAS ÀS IMAGENS DE VESTIR.....	87
3.1 O culto às imagens.....	87
3.2 Como é vista a imagem de vestir.....	91
3.3 Funções, características e tratamento das imagens de vestir.....	94
3.4 Estudos de caso das imagens de vestir no acervo do Museu Joaquim Francisco do Livramento.....	96
3.4.1 Um pequeno Senhor dos Passos.....	97
3.4.2 Santa Rita.....	106
3.4.3 A indecorosa beleza das imagens sem nome.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
FONTES PRIMÁRIAS.....	127
REFERÊNCIAS.....	128
ANEXOS	
ANEXO A - Entrevista com Amanda Eltz	
ANEXO B - Fichas Catalográficas	
ANEXO C - Esquema de divisão dos módulos da exposição de longa duração	

INTRODUÇÃO

O Museu Joaquim Francisco do Livramento, que integra o Centro Histórico-Cultural Santa Casa (CHC), encontra-se aberto ao público desde 5 de junho de 2014, oferecendo à comunidade um imenso acervo sobre a história da Santa Casa. Apesar de muito novo em termos de exposição ao público, já possui 23 anos de existência. E, em todos esses anos, não houve uma pesquisa que explorasse o acervo do ponto de vista da História da Arte, mesmo com o museu possuindo uma coleção de Objetos Sacros, com exemplares de imaginária, e a coleção Pinacoteca, que possui gravuras, pinturas e desenhos. O primeiro impulso desta pesquisa foi a vontade de olhar o novo e destacar que há muitas possibilidades de pesquisa dentro dessa instituição e da cidade em que o curso para o qual esse trabalho é realizado se insere.

O contato com o CHC se deu, mais diretamente, a partir do *Curso de Restauro de Móveis e Objetos de Madeira*, ministrado pelo restaurador da instituição, Eduardo de Castro Menna Barreto. Realizei o curso durante o segundo semestre de 2016 e, no decorrer das aulas, fui me aproximando mais da história da Santa Casa, conhecendo melhor o acervo do museu e, conseqüentemente, estabelecendo relações, conexões e nutrindo gosto pelos objetos que havia começado a observar.

Ao tomar conhecimento da coleção de Objetos Sacros, a relação da Arte Sacra com a irmandade, com a saúde e com a cidade do Porto Alegre, tudo começou a se tornar muito interessante. Fez-me perceber o quanto essas manifestações artísticas estavam extremamente presentes na história da cidade e na vida das pessoas que viveram o século XIX, que foi um importante período de desenvolvimento urbano. E se tornou interessante, também, por perceber que, hoje, essas imagens que fervilhavam não são mais vistas como parte de uma vida em sociedade.

A partir da coleção de Objetos Sacros do museu, escolhi trabalhar com o assunto "imagens e objetos de uso processional", dando enfoque às imagens de vestir. Pois, além de pesquisar um conjunto de objetos específicos do acervo, também seria necessário retomar a história da tradição de procissões, na qual a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia estava envolvida. Foram selecionadas cinco imagens de vestir, às quais se daria maior atenção: quatro imagens do acervo do museu e uma da Capela Nosso Senhor dos Passos, ainda em contexto original.

As imagens de vestir em Porto Alegre, e em grande parte do Rio Grande do Sul, estão inseridas em seus contextos originais, os espaços religiosos. Ver essas imagens serem tratadas como acervo histórico é um quadro diferenciado, que ocorre pouco na localidade, mas que possui tantas potencialidades de pesquisa, quanto se estivessem em seus primeiros contextos.

O título escolhido para esse Trabalho de Conclusão de Curso, *Imagem em Procissão*, tem como intuito, além de remeter aos principais objetos de pesquisa, aludir às questões dos trânsitos que envolvem essas imagens. A primeira dessas questões é sobre como os sentidos da imagem se alteram perante nosso olhar. As visões são diferentes quando essa imagem assume uma forma teatral em contexto de procissão, quando é uma imagem de adoração em um nicho ou, ainda, quando ocupa o local de acervo de museu. A segunda questão, intrinsecamente ligada à primeira, é sobre como se dá o deslocamento dessas imagens de seu contexto original para o contexto museal, e quais são os percursos que essas imagens realizam dentro da própria instituição. Dessas questões surgiram perguntas e hipóteses, mas não pretendi esgotá-las ou fazer delas o objetivo principal desta pesquisa.

A presente pesquisa tem caráter descritivo e se utiliza de duas formas de estudo: o estudo de caso e a pesquisa documental. O estudo de caso se caracteriza por destinar atenção a um objeto específico; neste caso, as imagens de vestir no acervo do Museu Joaquim Francisco do Livramento e da Capela Nosso Senhor dos Passos. A partir da apropriação de conceitos, discussões e conteúdos relacionados ao objeto, da revisão bibliográfica e da observação, realizar-se-á a descrição formal, estrutural e de sua função, destacando questões que problematizam o objeto. Esse processo será complementado pela pesquisa documental, que visa elucidar os usos e origens dessas imagens, assim como a história das procissões realizadas pela Capela de Nosso Senhor dos Passos.

Em 11 de novembro 2016, realizei a entrevista de cunho exploratório com Claudio Damé, Capelão do complexo da Santa Casa. A entrevista se deu durante os primeiros contatos com a instituição e foi muito importante, tanto para a escolha do recorte de pesquisa, como para a compreensão das diferenças no funcionamento da Capela Nosso Senhor dos Passos, nos séculos XIX e XX, e atualmente. Ela não é citada diretamente no texto final, mas foi a partir dela que percebi que a tradição de procissões

já há muito tempo não se fazia mais presente no cotidiano da capela e que merecia ter um olhar de pesquisa sobre sua relação com as imagens.

Realizei, também, entrevista com Amanda Eltz, coordenadora do Museu Joaquim Francisco do Livramento, a fim de conhecer melhor a estrutura da coleção aqui estudada, das peças selecionadas para o recorte e até mesmo indicações de fontes de pesquisa. Essa entrevista foi muito elucidativa e é citada diretamente no texto, podendo ser encontrada entre os anexos.

Realizei visitas técnicas a igrejas e a museus, para escolher o recorte de pesquisa, para construir o levantamento da presença desse tipo de imagem e para obtenção de subsídios para comparações entre as peças, sendo a maioria delas no Rio Grande do Sul. O relato detalhado dessas visitas será realizado ao longo do texto de introdução.

Também participei da viagem de estudos do curso de História da Arte da UFRGS, em agosto de 2017, a Minas Gerais, quando tive a oportunidade de vivenciar duas procissões muito tradicionais realizadas na cidade de São João Del Rei, um lugar repleto de patrimônios materiais e imateriais, estes últimos, talvez, os mais intrigantes. Em dois dias, foi possível acompanhar a mobilização de irmandades, algumas tradições populares, as missas e o auge da festividade, a procissão. A partir da vivência dessa tradição foi possível perceber os usos de diferentes objetos processionais e a relação daqueles que participavam com esses objetos. A experiência foi extremamente importante no desenvolvimento deste trabalho.

Em termos de Arte Sacra, ao contrário do que muitos pensam, o Rio Grande do Sul apresenta algumas tradições bastante interessantes. Este projeto, assim como outros que têm se voltado ao estudo da arte local, visa apresentar essa Arte Sacra que foi produzida ou utilizada no Estado, que se afasta ou se assemelha com a arte de outros estados do Brasil que já têm uma tradição bastante sólida neste campo, como Minas Gerais ou Rio de Janeiro.

Em 24 de outubro de 1963, Aldo Obino, jornalista e crítico, publicou um texto intitulado *Museu de Arte Sacra*, em que fazia a seguinte colocação: "O Rio Grande do Sul pode não ter um acervo pródigo em Arte Sacra como a Bahia, Minas Gerais e Pernambuco, mas quem procura e seleciona, afinal pode mostrar algo qualitativo"

(OBINO, 1963). A ideia expressa por Obino vai ao encontro da minha convicção de que a Arte Sacra no Rio Grande do Sul é uma temática que proporciona um vasto campo de trabalho ao pesquisador, por ainda contar com muitas lacunas a serem analisadas e completadas e muitas possibilidades de pesquisa.

Entende-se por Arte Sacra os objetos processionais e utilizados em ritos e sacramentos que apresentem padrão estético considerável, como, por exemplo: a imaginária, esculturas que representam imagens de santos e figuras bíblicas; as pinturas parietais e em outros suportes que apresentem temas sacros; a arquitetura de igrejas e capelas; as vestes e paramentos litúrgicos, etc. O Rio Grande do Sul possui um número muito grande de locais de culto, imagens e tradições que envolvem a religiosidade. Por isso, acredito que sejam relevantes os trabalhos que já foram realizados e os que ainda serão, pois ainda há muito o que observar e analisar para se chegar a conclusões sobre as características de uma Arte Sacra no Rio Grande do Sul, que vai além do exemplo mais conhecido do grande público, que é a arquitetura e a imaginária missioneira, proveniente do noroeste do Estado.

O barroco das Missões, como destaca Armindo Trevisan (200, p.17), tornou-se mais popular a partir de eventos como a inclusão das ruínas de São Miguel no Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1983, sob patrocínio da UNESCO, e a exposição realizada no *Petit Palais*, em Paris, entre 1999 e 2000, intitulada *Entre o Céu e a Terra: O Barroco Brasileiro*, em que peças do *Museu das Missões* estiveram expostas. Desde esses eventos, a imaginária missioneira tem ganhado uma certa notoriedade também do ponto de vista acadêmico, com as publicações e trabalhos de pesquisadores como Armindo Trevisan, Arno Kern, Andréa Lacerda Bachettini e Jacqueline Ahlert, entre outros. Ainda assim, há muito a ser feito, principalmente diante do risco de perda desse material, pela precariedade em sua guarda e conservação. Assistimos à falta de manutenção dos museus Júlio de Castilhos e Museu das Missões, que guardam as mesmas peças que anos atrás viajavam para fazer parte de grandes exposições. Acredito que a pesquisa dessas peças e a presença nesses locais, tanto do grande público como dos pesquisadores, são muito importantes para o aumento da proteção desse patrimônio e da melhora dos espaços que o abriga.

Existe também no Estado uma tradição de origem lusitana de Arte Sacra, que se apresenta na arquitetura de igrejas construídas nos séculos XVIII e XIX e na imaginária

da mesma época, de talha inteira ou de vestir. Até o momento, poucos são os trabalhos que apontam essa tradição. Um deles é o livro *Arte Sacra: berço da arte brasileira*, de Eduardo Etzel, publicado em 1984, em que o autor realiza uma síntese, por região, da Arte Sacra do Brasil. O capítulo III, intitulado *O Sul*, tem a maior parte dedicado à Arte Sacra missioneira e o último tópico, com sete páginas, intitulado "Os Açorianos", dedica-se à Arte Sacra colonial portuguesa encontrada no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina. Da arquitetura do Rio Grande do Sul, é destacada a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, localizada em Viamão, com plano do engenheiro militar José Custodio de Sá e Faria. Descreve as imagens que podem ser encontradas nos retábulos realizados em talha, mas não faz leituras formais ou iconográficas aprofundadas. Da imaginária destaca a série de grandes imagens de Jesus na *Via Crucis*, em tamanho natural, que se encontram na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na cidade de Rio Pardo, as quais o autor acredita terem vindo da Bahia, no século XIX, (ETZEL, 1984, p.134).

O livro *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, de Athos Damasceno, publicado em 1971, realiza levantamento que compreende, entre outras temáticas, a Arte Sacra no Rio Grande do Sul, apontando a existência e a história de igrejas e de artistas que atuaram nesse meio. Trabalha as históricas igrejas matrizes de cidades como Rio Grande, Viamão, Triunfo, Taquari, Rio Pardo, Cachoeira do Sul e Porto Alegre. Também escreve acerca da Igreja de Nosso Senhor dos Passos de Rio Pardo, e sobre Igreja de São Francisco da mesma cidade. Fala de mais três importantes igrejas de Porto Alegre: Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora da Conceição. Além disso, realiza relato a respeito exposição de Arte Sacra realizada na Igreja Matriz de Porto Alegre em 1940, em que escreve também sobre imaginária. Este é um guia bastante importante para aqueles que desejam explorar a temática. Uma espécie de livro-arquivo da arte realizada no Estado até a primeira metade do século XX.

O recente trabalho de conclusão de curso intitulado *João do Couto e Silva: um entalhador português na Porto Alegre do século XIX*, realizado por Sofia In da, em 2016, investiga a obra e a trajetória do entalhador português João do Couto e Silva, atuante em Porto Alegre, por meio, principalmente, de documentos encontrados em arquivos históricos e igrejas em que atuou, como a Igreja de Nossa Senhora das Dores ou de Nossa Senhora da Conceição. Acredito que esta seja a primeira pesquisa do ponto

de vista da História da Arte voltada especificamente para obras sacras de tradição portuguesa em Porto Alegre, sendo assim uma excelente contribuição para a área.

A partir desses exemplos, podemos notar que a arquitetura e a talha já vêm ganhando um pouco mais de atenção por parte dos pesquisadores, mas que o estudo da imaginária de tradição portuguesa, no Rio Grande do Sul, ainda é muito pouco realizado, limitando-se às menções em livros gerais sobre Arte Sacra. Compartilhando da ideia de Aldo Obino, de que, sim, encontramos nesse Estado Arte Sacra de qualidade e relevância, percebendo a falta de estudo da imaginária, e a partir do recorte da presente pesquisa, decidi realizar um levantamento sumário de onde as imagens de vestir podem ser encontradas no Rio Grande do Sul. Esse levantamento foi realizado a partir dos dados coletados nas visitas técnicas.

Algumas visitas ocorreram na cidade de Porto Alegre, sendo a Capela Nosso Senhor dos Passos, o Museu Joaquim Francisco do Livramento e o Arquivo Histórico da Santa Casa os locais mais frequentados para a realização da pesquisa. Também realizei visitas à Igreja de Nossa Senhora da Conceição, à Igreja de Nossa Senhora das Dores e ao Arquivo Histórico da Cúria metropolitana, onde pude ter contato com a documentação sobre a Igreja do Rosário.

Em Viamão, realizei visita à Matriz de Nossa Senhora da Conceição e, em Triunfo, à Matriz do Senhor Bom Jesus do Triunfo. Em Caxias do Sul, realizei visitas ao Museu Municipal de Caxias do Sul e ao Museu dos Capuchinhos, onde obtive a indicação da existência de diversas imagens de vestir no Rio Grande do Sul.

Verifiquei a ocorrência de imagens de vestir em diversas cidades do Estado. Geralmente elas se encontram em cidades históricas ou interioranas. A maior parte das imagens de vestir encontradas no Rio Grande do Sul são representações de Nossa Senhora ou Jesus Cristo, sendo pouquíssimas as representações de santos que chegaram até nós.

Em Porto Alegre, averigui, até o presente, que além da Capela Nosso Senhor dos Passos e do Museu Joaquim Francisco do Livramento, onde se encontram as imagens pesquisadas, há imagens de vestir em mais quatro locais. Na Igreja de Nossa Senhora das Dores, onde realizei a visita técnica com acompanhamento da museóloga Caroline Zuchetti, localizei nove imagens de vestir, sendo duas imagens de roca,

representando Nossa Senhora das Dores; uma imagem de vestir sem articulações, representando João Evangelista; uma imagem de vestir semiarticulada de Nosso Senhor dos Passos, em pequenas dimensões. Também há um conjunto de seis imagens de vestir representando Jesus Cristo durante os passos da Paixão, expostas nos retábulos laterais da igreja. Essas seis, segundo Caroline, vieram de Portugal. Este é um acervo em bom estado de conservação, que possui catalogação, mas que ainda precisa ser pesquisado em profundidade.

No Acervo da Cúria Metropolitana de Porto Alegre, segundo Caroline Zuchetti, que também atua organizando o mesmo, é possível encontrar imagens de vestir. Porém, até o fechamento deste trabalho, não houve confirmação do número de imagens existentes ou maiores detalhes sobre elas.

Na Paróquia Santo Antônio, do Partenon, também em Porto Alegre, há uma imagem de roca que representa Santo Antônio com o Menino Jesus. A existência dessa imagem me foi indicada pelo frei capuchinho Celso Bordignon, que a restaurou entre 2004 e 2005. Também indicado pelo Frei Celso, constatei a presença de uma imagem de Nossa Senhora de Belém, na Paróquia de mesmo nome, localizada no bairro Belém Novo.

Em Viamão, encontrei imagens de vestir na Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, a segunda igreja mais antiga do Estado. Durante a visita técnica, localizei duas imagens. A primeira representa Nossa Senhora das Dores e se encontra em um retábulo lateral, por isso não foi possível verificar se sua estrutura é em ripas, o que é bem possível. A imagem tem vestes recentes e não é possível verificar a presença de atributos, pois o manto cobre todo seu torso. A segunda é um Senhor dos Passos que se encontra na sacristia. Essa imagem é de vestir, semi articulada e encontra-se em bom estado de conservação, faltando-lhe apenas a cabeleira para estar conforme a iconografia.

Na cidade de Triunfo, localizei apenas uma imagem com vestes, na Matriz do Senhor Bom Jesus do Triunfo. É uma imagem de talha inteira, que representa Jesus Cristo. Tudo é entalhado, inclusive os cabelos, e o têxtil é um manto vermelho colocado posteriormente. Essa imagem nitidamente recebeu uma repintura que destoava do estilo da policromia dos séculos XIVIII e XIX.

Não foi possível realizar visita para a verificação, mas me foi indicada a existência de imagens de vestir nas cidades de Bagé, Pelotas, Rio Grande, Rio Pardo e Santo Antônio da Patrulha. Tive a confirmação, através de relatos e fotografias disponíveis na Internet, da existência de imagens de vestir no acervo do Museu da Cidade de Rio Grande.

Através de visitas técnicas a museus de Caxias do Sul e da leitura do livro *Retratos da Colônia*, de Arlindo Itacir Battistel, publicado em 2013, pude constatar a existência de uma tradição de imagens de vestir de fatura popular, realizada por colonos italianos. Em Caxias do Sul, foram localizadas duas peças no Museu Municipal. Uma imagem representando Nossa Senhora da Misericórdia segurando o Menino Jesus. Ambos não possuem mais as vestes, mas ainda levam coroas na cabeça. A outra imagem representa São Valentino e possui todos os paramentos.

Localizei, também, duas imagens no Museu dos Capuchinhos (MUSCAP). Uma é catalogada como Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e a outra como Nossa Senhora do Carmo. Ambas seguram o Menino Jesus no braço esquerdo. Embora tenham sido atribuídas identidades às imagens, nenhuma delas possui vestes ou atributos.

Ainda em Caxias do Sul, localizei, através do livro *Retratos da Colônia*, uma imagem representando Nossa Senhora da Saúde, com o Menino Jesus nos braços, com vestes e arco de flores na cabeça, no Oratório de Nossa Senhora da Rocca, na terceira légua. E uma imagem de Nossa Senhora das Graças, com os braços abertos e também com vestes, na Igreja Nossa Senhora das Graças.

Novamente a partir do livro, localizei, no município de Antônio Prado, uma imagem de Nossa senhora das Dores em um capitel — como localmente se chama um oratório — localizado na linha Cândida. Na mesma cidade, o Museu Municipal abriga uma imagem de Nossa Senhora Auxiliadora e a Capela São Roque possui uma imagem representando Nossa Senhora da Imaculada Conceição.

No município de Fagundes Varela, há uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, na Capela de mesmo nome. No município de Veranópolis, há uma imagem na Capela Nossa Senhora do Pedancino e, em Vila Flores, há uma imagem de Nossa Senhora dos Imigrantes, na Capela São Lourenço.

Acredito que explorar essa ampla temática – que, como se pode ver, é mais presente do que se pode imaginar –, a partir de uma um recorte, é importante para se continuar discutindo o tema e alimentar a produção acadêmica sobre ele.

Diante da escassez de bibliografia local sobre o tipo de imagem estudada, os referenciais teóricos se baseiam em pesquisas realizadas para as regiões sudeste e nordeste do Brasil e também para Portugal. O mais completo e importante trabalho realizado no Brasil, dedicado exclusivamente às imagens de vestir, é a tese de doutorado de Maria Regina Emery Quites, intitulada *Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, defendida em 2006 na Universidade Estadual de Campinas, uma referência fundamental para a realização do presente trabalho. De autoria de Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites é o livro *Estudo da escultura devocional em madeira*, publicado em 2014, importante referência, pois esclarece, didaticamente, diversos aspectos que permeiam a temática, como a nomenclatura das imagens de vestir, além de indicar inúmeras outras referências da área. Publicado em 2005, *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*, o livro organizado por Beatriz Coelho compila estudos dela e de outros importantes pesquisadores como Célio Macedo Alves, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Olinto Rodrigues dos Santos Filho, resultantes do inventário de bens móveis e integrados realizado pelo IPHAN em Minas Gerais – e esta também é uma indispensável referência na presente pesquisa. O livro *A Identidade da Beleza: Dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco*, escrito por Vera Lúcia Costa Acioli e publicado em 2008, foi muito importante para a compreensão de diversos termos da Arte Sacra, pois além de realizar uma pesquisa extensiva sobre os nomes que atuavam em Pernambuco na época, ela realiza um glossário bastante completo dos termos que permeiam esse tipo de arte.

Dois estudos sobre as irmandades no Rio Grande do Sul foram importantes fontes para o desenvolvimento da pesquisa: o artigo *Um corpo, ainda que particular: irmandades leigas e Ordens Terceiras no Rio Grande do Sul colonial*, publicado por Fábio Kühn em 2010, que faz um levantamento quantitativo muito interessante dessas ordens e irmandades no estado e, o artigo *A Irmandade do Senhor dos Passos e a Santa Casa de Misericórdia: história, caridade e experiências de urbanidade em Porto Alegre/RS*, publicado por Maria Regina do Nascimento em 2014, que traz informações e dados sobre a realização das procissões dos Passos e de Endoenças, assim como do

funcionamento da irmandade. Também foram importantes para a contextualização geral os livros *Santa Casa 200 anos: caridade e ciência*, do historiador Sergio da Costa Franco e do jornalista Ivo Stigger, e *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755—1900): contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*, de Athos Damasceno, que apontam importantes nomes, datas e referências. Também me utilizei dos estudos da pesquisadora portuguesa Maria Marta Lobo de Araújo, especializada no estudo das Misericórdias portuguesas, com quem tive contato durante uma palestra no CHC Santa Casa, para entender a realização da procissão dos Passos em Portugal, de onde ela foi transmitida para o Brasil. E para tratar do Museu Joaquim Francisco do Livramento e da coleção de Objetos Sacros a referência utilizada foi o livro *Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre: histórias reveladas IV*, publicado em 2015, que compila diversos artigos dos profissionais que atuaram na estruturação e preparação do museu.

Há três nichos bastante destacados na pesquisa: a coleção, o contexto original dos objetos e as imagens de vestir. Para abordá-los, criei a estrutura do texto em três capítulos distintos. O primeiro capítulo, intitulado *O Museu Joaquim Francisco do Livramento e sua Coleção de Objetos Sacros*, possui caráter descritivo e analítico. Realizei a apresentação da instituição da qual parte o recorte de pesquisa, analisando sua exposição de longa duração, a forma de documentação das peças e a coleção de objetos sacros. A partir da coleção, são apresentados os objetos de uso processional e a imaginária, apontando usos e características formais de cada um deles. No tópico *A imaginária*, além de realizar um panorama do que pode ser encontrado no acervo, é introduzido ao leitor o assunto central da pesquisa, que são as imagens de vestir.

O segundo capítulo, intitulado *O Contexto Religioso na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre*, tem como objetivo a compreensão do contexto religioso em que se inseriam as imagens de vestir no século XIX, retomando a história da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e das procissões das quais participava. No subcapítulo *Ritos de um solene préstito religioso*, é analisada a relação da imagem com a procissão, por meio do estudo da escultura de Nosso Senhor dos Passos, que até hoje se encontra como orago na Capela de mesmo nome.

No terceiro capítulo, *Reflexões Relativas às Imagens de vestir*, tratei sobre a revisão da história da consolidação do uso da imagem no catolicismo e em território

brasileiro, assim como a revisão dos conceitos que envolvem a imagem de vestir destacando suas funções e características formais. Na última parte deste capítulo, é lançado olhar sobre as quatro imagens de vestir selecionadas no acervo do museu, descrevendo suas características, levantando hipóteses sobre seus usos e origens e elencando questões que envolvem esse tipo de imagem em diferentes contextos.

Realizar esta pesquisa tem sido uma emoção muito grande, e digo "tem sido" porque a cada dia encontro uma nova informação, ou uma nova referência, que mais do que comprovar a origem de uma imagem ou seu uso, mostra como esse tema não está esgotado, merece e precisa de atenção do pesquisador.

Comecei esta pesquisa há pouco mais de um ano e posso perceber o quanto ela evoluiu desde a primeira entrevista ou a primeira visita ao museu que realizei, e com ela como eu cresci como pesquisadora. A cada campanha tocada, eu precisei me apresentar e afirmar minha posição como uma pesquisadora de História da Arte e com isso assumi as responsabilidades, as dificuldades e as maravilhas de ter escolhido esse caminho.

Os livros, os artigos e os documentos parecem ser infinitos. A cada nota de rodapé lida, uma nova janela se abre na pesquisa. Olhar por todas as janelas se torna difícil, tive um prazo para a realização do trabalho, e talvez eu ainda não tenha aprendido a lidar com o limite que tenho. Mas, ao mesmo tempo, que existe a ânsia de compreender tudo que se apresenta a partir desse tema tão vasto e por vezes tão universal, existe também a satisfação em saber que esta pesquisa cresce, e que as perguntas surgem e deixam espaço para a continuidade dela.

É difícil perceber que nem sempre os objetos de estudo encontrados pelo caminho estão nas melhores condições e recebem os melhores cuidados. Mas a partir disso percebo que o trabalho aqui começado pode ajudar a despertar o interesse por esses objetos e a consciência sobre os cuidados que eles precisam.

Trabalhar com as fontes primárias é um desafio. É preciso aprender a lidar com o fato de que nem sempre o documento necessário se apresenta ou sequer existe, e procurar outros caminhos para seguir a narrativa. Mas também é maravilhoso, porque em alguns casos de um dia para o outro você encontra algo já inesperado e é possível perceber que a pesquisa conduz o pesquisador enquanto ele a conduz. Convido você,

leitor, a acompanhar os resultados obtidos, até o momento, com esta pesquisa, e a perguntar, tanto quanto eu, a esses objetos, como eles foram e o que hoje são.

1. O MUSEU JOAQUIM FRANCISCO DO LIVRAMENTO E SUA COLEÇÃO DE OBJETOS SACROS

1.1 Considerações acerca do Museu Joaquim Francisco do Livramento

O *Museu Joaquim Francisco do Livramento*, fundado em 1994, é responsável pela guarda, conservação e exposição do acervo tridimensional da *Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre* e recebeu esse nome como uma homenagem ao idealizador da Santa Casa. Apesar de possuir 23 anos de existência, o museu só foi aberto ao público em 2014, com a inauguração do *Centro Histórico-Cultural Santa Casa (CHC)*¹, que tem suas origens no ano de 1986, com a criação do Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOP). O CHC enfrentou um longo e trabalhoso processo de formação e revitalização de sua sede (Fig.1) entre 2005 e o ano de inauguração.

O acervo é composto pelas seguintes coleções:

- Administração;
- Botica e Farmácia;
- Arsenal Médico Cirúrgico;
- Objetos Sacros;
- Radiofonia, Placas, Clichês e Audiovisuais;
- Nutrição e Dietética;
- Moedas e Medalhas;
- Pinacoteca;
- Indumentária;
- Engenharia;
- Mobiliário e Artigos Decorativos;
- Acervo Lúcia Gavello Castillo;

¹ O museu, assim como o CHC como um todo, foi criado a partir de leis de incentivo à cultura, tendo pessoas físicas e jurídicas como apoiadores. É sempre muito destacado que nenhum recurso destinado à área de saúde da Santa Casa foi revertido para a instituição de caráter cultural. Até o presente, o CHC se autossustenta através da renda de cursos e serviços de pesquisa oferecidos, além do aluguel dos espaços, como loja, café e teatro. Informações sobre o CHC disponíveis em: <<http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/chc-santa-casa/>>, acesso em: 15 de setembro de 2017.

— Acervo Geraldo Brochado da Rocha.²



Figura 1: Vista externa do Centro Histórico-Cultural Santa Casa, inaugurado em 2014. Fonte: <https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/08/62/pdt_mos_10862.jpg> acesso em: 22 de setembro de 2017.



Figura 2: Vista interna do CHC e da exposição *Fragments de uma História de Todos Nós*, com expografia da arquiteta Ceres Storchi. Fonte: <http://www.besthome.com.br/wp-content/uploads/2015/11/CHCSantaCasa3_Banco-de-Imagem-Santa-Casa.jpg> acesso em: 22 de setembro de 2017.

São coleções que abrigam objetos datados entre os séculos XIX e XX, recolhidos de diversos setores do complexo hospitalar ou espólios de pessoas relacionadas com a história da Santa Casa. O acervo teve uma parte significativa catalogada a partir de

² Informações sobre as coleções disponíveis no site do CHC Santa Casa: <<http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/colecoes-museologicas/>>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

2011 com a organização da exposição de longa duração intitulada *Fragments de uma História de Todos Nós* (Fig.2) e, em 2012, com o programa de gestão de acervo.³

Com esse programa, passou-se a utilizar o banco de dados digital *Collectio*, criado pela empresa *Enovative Design e Tecnologia* especialmente para o uso do CHC. Segundo Sérgio Mello, a instituição necessitava de um novo programa, pois os existentes eram incompletos ou não poderiam ser alterados conforme solicitado.

O *Collectio* é um Sistema de Gestão de Acervos, estará dividido em módulos, onde cada módulo se refere a um tipo de objeto a ser cadastrado. Este objeto pode ser uma peça do acervo do museu, um documento, fotos, vídeos, áudio, mapas, etc. Cada módulo conterá formulários (fichas) específicos para o cadastramento, recuperação das informações do objeto e relatórios. As recuperações das informações serão feitas através de filtros de pesquisa geral em todos os acervos e mais específico como, por exemplo, tipo de objeto. Os módulos são: Acervo Museu Tridimensional; Acervo Fotográfico (Fototeca); Hemeroteca; História Oral; Acervo de Áudio (Audioteca); Acervo de Vídeo (Videoteca); Acervo Cartográfico; Acervo Arqueológico; Catalogação Básica; Para cada módulo também será possível associar: Inventário, cadastramento, catalogação; Pesquisa, localização e apresentação; Temporalidade; Histórico de restaurações; Histórico de movimentações (transferência, recolhimento); Fotos em formatos jpg, gif, png; Áudios em formato mp3; Vídeos em formato mp4, ogv; Documentos digitais em formato pdf, word, excel; Uso e rastreamento; Trilha de auditoria.⁴

O museu nem sempre possuiu uma reserva técnica adequada ou um sistema de catalogação eficiente. Segundo Amanda Eltz⁵, coordenadora do museu, a primeira reserva técnica foi o porão da Capela Nosso Senhor dos Passos, que integra o complexo.

Em 2015, Amanda Eltz e Bianca Santos publicaram o texto *Preparar o Acervo é Preciso! Relato de caso referente ao museu do Centro Histórico-Cultural Santa Casa* no livro *Histórias Reveladas IV*.⁶ Este texto foi escrito a partir da experiência de organização do acervo

³ Informação disponível no site do CHC Santa Casa: <<http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/acervo/museu/>>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

⁴ As informações citadas nesta pesquisa acerca do banco de dados digital *Collectio* foram cedidas via e-mail, no dia 1º de outubro de 2017, por Sérgio Mello, proprietário da empresa *Enovative Design e Tecnologia*.

⁵ No dia 19 de junho de 2017, foi realizada, nas dependências do Museu Joaquim Francisco do Livramento, entrevista com Amanda Mensch Eltz, historiadora e coordenadora deste museu. Amanda é Licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2009) e Especialista em Educação Especial e Gestão de Processos Inclusivos pela mesma instituição (2016). A entrevista encontra-se nos anexos deste trabalho.

⁶ O livro é uma coletânea de artigos científicos e relatos que são os resultados dos trabalhos apresentados durante o *Encontro de Pesquisadores* de 2014. Este encontro, promovido pelo CHC, tem como intuito abrir espaço para os pesquisadores que têm como fonte o arquivo ou acervo, ou como tema de pesquisa algum aspecto da Santa Casa. O livro é publicado sempre no ano posterior ao evento, que encontra-se em sua quinta edição.

que ambas tiveram em 2011. Nele é descrito o processo de diagnóstico desse acervo e seus resultados a partir da análise da documentação museológica existente e do histórico de sua constituição. Foram descritas quatro fases pelas quais a constituição do acervo passou.

A primeira [fase] foi entre os anos de 1986 e 1987, momento em que a principal preocupação da equipe era de recolher e guardar peças encontradas na casa. Contudo, nesse período, não se estabeleceu nenhuma ação de gerenciamento museológico dos objetos encontrados. (ELTZ e SANTOS, 2015, p. 280)

Foi durante a primeira fase que a reserva técnica era o porão da Capela Nosso Senhor dos Passos, um lugar úmido, condição inadequada para a preservação das peças. Na segunda fase do processo, também não foi realizada inventariação, apenas coleta dos materiais históricos. É em 1994, quando o museu ganha autonomia em relação ao CEDOP, que esse processo tem início.

A segunda fase aconteceu a partir de 1988, quando se destinou um espaço de guarda provisória das peças. Primeiramente, os objetos foram acondicionados no Pavilhão Centenário, e, posteriormente, transferidos para o Hospital São Francisco. A terceira fase iniciou-se em dezembro de 1994, momento em que se estabeleceu um espaço físico destinado ao Museu Joaquim Francisco do Livramento. O local era dividido em duas pequenas salas: uma destinada à reserva técnica e outra para exposições. Com uma área de trabalho destinada ao acervo museológico, a equipe da área do museu começou a executar a identificação, a classificação e o tombamento das peças. (ELTZ e SANTOS, 2015, p. 280)

O acervo passou por três tipos de sistemas de registro diferentes ao longo de sua história: o primeiro, em 1994; o segundo, em 2009; e o terceiro e último, em 2011. Nas duas primeiras formas de registro, priorizou-se a inventariação das peças. Ou seja, as fichas de registro (Fig. 3) possuíam os campos básicos para a identificação e tombamento das peças, mas não as descreviam por completo ou realizavam uma pesquisa aprofundada sobre elas.

O primeiro sistema de registro museológico de 1994 apresentava o sistema de classificação "tripartidário/sequencial", constituído pela sigla do museu, ano de tombamento e número de identificação crescente (exemplo: MJFL/ANO/NÚMERO DE REGISTRO). Esse sistema de registro perdurou até o ano de 2009, momento em que, devido à sua ineficácia, se buscou um novo sistema de classificação, iniciando-se a quarta etapa do processo de constituição do acervo. Este segundo sistema de registro passou a ser alfanumérico sequencial, dividido por coleções e crescente (exemplo: MJFL/COLEÇÃO/NÚMERO DE REGISTRO). (ELTZ e SANTOS, 2015, p. 280- 281)

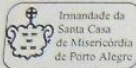
 Ficha de Registro CEDOP - Museu Joaquim Francisco do Livramento		Registro: 1571-40056
Coleção: <i>Arte Sacra</i>	Nome(s) do objeto: <i>capote Santa Rita de Caxias</i>	
Função: <i>decorativa</i>	Origem: <i>paróquia paranaense 1880: de papel amarelado</i>	
Aquisição: <i>transfêrência</i>	Conservação: <i>regular</i> <i>- lã, 100% pês</i> <i>- tecido de lã manchado</i> <i>- tecido de algodão, pintado, amarelo e azul deturpado</i> <i>- armação de madeira com cupim</i>	Dimensões: <i>30x93 cm</i>
Materia-prima: <i>gesso e madeira e tecido</i>	Epoca: <i>-</i> <i>base: pintura manchada</i>	
Procedência: <i>15CM, capote do Hospital Santa Rita</i>	Restauração: <i>sem restauração</i>	Localização: <i>Museu</i>
Informante(s): <i>pesquisa CHCSC</i>		

Figura 3: Modelo de ficha de registro das peças utilizada entre 1994 e 2009. Fonte: Acervo Museológico CHC Santa Casa. Fotografia: Gabriela Luz/2017.

Em 2010, realizou-se a separação deste acervo em coleções por tipologia, essas utilizadas ainda hoje pelo museu. Devido a problemas nos registros das peças, em 2011, a equipe retrabalhou as coleções, revendo as incoerências existentes e reinventariando o acervo, sempre respeitando as tipologias criadas em 2010. Não é interessante perder um trabalho já realizado, pois nele estão contidas memórias do percurso desse acervo. Sobre manter as tipologias, Amanda Eltz comenta:

Porque se tem alguma informação ali, não perdemos essa informação. Na verdade, dentro do museu você trabalha com a memória. Como é que eu vou desrespeitar a memória do outro? (ELTZ, 2017)



O que realmente se alterou foi a forma de registro. Atualmente, o código de cada peça possui a sigla do museu, o ano em que está sendo novamente inventariado, o número da coleção e o número de registro de ingresso do artefato no acervo (Ex: MJFL-2013-04-0023).

Cada um dos objetos recebe uma ficha catalográfica⁷ (Fig.4) contendo os campos básicos determinados pela museologia, mas essas fichas podem receber mais ou menos informação, de acordo com a documentação disponível sobre as peças. Segundo Amanda Eltz

[...] muitos [dos objetos] não vieram com informações básicas, ou seja, chegavam e nós só sabíamos que era um telefone, mas não sabíamos quem tinha utilizado, onde foi utilizado, quando foi comprado. Outros objetos, quando se inaugurou o museu, em 1994, foram deixados na porta do museu na calada da noite. [...] A quantidade de objetos sem uma referência maior é muito grande dentro do acervo. Tão grande que, no momento em que estávamos realizando a pesquisa para a exposição [de longa duração], nós convidamos vários ex-funcionários ou funcionários muito antigos da Santa Casa a visitar a reserva técnica e ver se reconheciam alguns dos objetos. Algumas coisas foram reconhecidas, foi dada uma significação que trouxe então uma maior valoração para o objeto e para o acervo de uma maneira geral (ELTZ, 2017).

Nas peças pesquisadas no presente trabalho, as imagens de vestir, há muitas lacunas nas fichas catalográficas, denotando a necessidade de pesquisa sobre esta coleção e a possível escassez de documentação histórica acerca dos objetos. Os campos geralmente preenchidos são: coleção, nome do objeto, código, tipo, função, partes componentes, procedência, localização, altura, largura, profundidade, descrição, dados históricos, referências bibliográficas e arquivísticas, imagens e identificação dos documentalistas. Nota-se o esforço por parte da equipe em pesquisar e preencher as lacunas. Porém, muitos campos que detalham a peça, principalmente os que descrevem sua origem ou os que se referem a ela, artisticamente estão em branco. Nas peças aqui trabalhadas, algumas informações muito importantes, como autor, local de origem e datação, não puderam ser localizadas no arquivo histórico da instituição pela equipe do museu.

⁷ As fichas catalográficas completas das peças trabalhadas nesta pesquisa podem ser encontradas entre os anexos.

 MUSEU JOAQUIM FRANCISCO DO LIVRAMENTO DO CENTRO HISTÓRICO-CULTURAL SANTA CASA Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre	
Acervo Museu	
	
Identificação	
Coleção	Objetos Sacros
Pertence à	
Nome do Objeto	Imagem
Código	MJFL-2013-04-0002
Códigos Anteriores	
Tipo	Escultura
Função	Ornamentação
Partes Componentes	13
Título Tradução	[Senhor dos Passos]
Época Mês Início	
Época Ano Início	
Época Mês Fim	
Época Ano Fim	
Época Aprox.	Não
Cidade	
Collectio	1/18 7/03/2017

País	
Origem Aprox.	Não
Procedência	Santa Casa
Data	
Autores	
Fonte	
Método de Aquisição	
Motivo de Aquisição	
Proprietário Anterior	Não
Depositante	Não
Nome	
Data Entrada	
Restrições	
Localização	Centro Histórico-Cultural - Reserva técnica
Descrição	
Materiais e Técnicas	
Altura	21.20
Largura	10.50
Profundidade	17.50
Comprimento	
Diâmetro	
Circunferência	
Peso	
Marcas Inscricões	
Descrição	Imagem provavelmente do século XIX, está ajoelhada e olhando para frente. A estrutura da imagem de encenação foi elaborada em madeira compacta de média intensidade, no caso desta imagem é o louro, apresentando os braços articulados por estruturas de formas geométricas cilíndricas (bolacha), permitido os movimentos dos membros superiores (braços). No conjunto ornamental destaca-se por sua expressividade e significação visual, apresenta camada pictórica, com sobreposição de tinta sobre gesso, olhos de vidro. O perisônio possui acabamento decorativo em pigmentação dourada. A base da escultura apresenta com acabamento policromático em tons de azul e verde. Quanto a roupagem são os
Collectio	2/18 7/03/2017

Figura 4: Captura de tela exemplificando o formato das duas primeiras páginas de uma ficha catalográfica utilizada pelo museu Joaquim Francisco do Livramento. Fonte: Acervo Museológico CHC Santa Casa

O Museu Joaquim Francisco do Livramento está em conformidade com as normas museológicas. Tomando como base a *Declaração de Princípios de Documentação em Museus*⁸ publicada pelo Comitê Internacional de Documentação (CIDOC) e pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), é possível observar que o museu cumpre as diretrizes acerca de política de acervo; sistema e procedimento de armazenamento e catalogação das peças; segurança, manutenção e preservação.

As informações acerca do acervo, como fichas catalográficas e fotografias, estão disponíveis para pesquisadores em consulta local ou pela concessão de uso em trabalho acadêmico. Ainda não é possível acessar o catálogo do acervo de maneira virtual, mas essa é considerada uma possibilidade futura.

⁸ Intitulado *Declaração de princípios de Documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos de museus: categorias de informação do comitê internacional de Documentação (CIDOC-ICOM)*, o documento publicado em 2014 traz uma série de dados e recomendações importantes acerca da documentação e informação nos museus e seus procedimentos. Além dos dois textos principais, aos quais o título da publicação já se refere, ela conta também com uma apresentação, que propõe panorama sobre a discussão "documentação na área de museus", e um glossário que podem ser bastante úteis para a apropriação do tema.

Outro ponto a destacar é o projeto de acessibilidade no museu (inaugurado em dezembro de 2016), focado no público com deficiência visual ou auditiva. O projeto conta com um conjunto de dispositivos que tem o objetivo de proporcionar, à essas pessoas, uma visita independente e satisfatória. O museu possui cinco maquetes de toque, com indicações em Braille, quatro delas para localização nos diferentes espaços do CHC e uma apresentando a vista da fachada do prédio, localizada na Avenida Independência. Também há objetos de toque em pontos específicos da exposição, audioguia, guia multimídia em língua brasileira de sinais e cartilhas de informação em Braille e fonte ampliada.⁹

Em 2017, foi finalizado o plano museológico da instituição, elaborado pela museóloga e historiadora Karine Lima da Costa. O plano museológico é uma ferramenta de organização e auxilia na administração de museus. Nele, constam dados que perpassam desde as questões institucionais e de gestão até as questões de infraestrutura e procedimentos museológicos adotados pelo museu. A Portaria Normativa n° 1, de 5 de julho de 2006, considera em seu artigo 3° que

A elaboração do Plano Museológico baseia-se em diagnóstico completo da instituição, levando em conta os pontos fortes e frágeis, as ameaças e oportunidades, os aspectos socioculturais, políticos, técnicos, administrativos e econômicos pertinentes à atuação do museu (ALMEIDA, 2006).

Um método importante para a elaboração desse diagnóstico foi criado por Albert Humphrey, para ser utilizado na área empresarial, mas acabou sendo adotado pela museologia. Esse método consiste em uma tabela intitulada *Strenghts, Weaknesses, Opportunities e Threats* (SWOT), ou, em português, *Forças, Oportunidades, Fraquezas e Ameaças* (FOFA), em que são apontados os pontos fortes e fracos internos, e as oportunidades e ameaças externas do museu para que se visualizem quais projetos e melhorias devem ser priorizados. Um dos pontos ainda fracos internamente no museu Joaquim Francisco do Livramento é o potencial de pesquisa inexplorado, algo que motiva a realização desta pesquisa, que entre seus objetivos visa à apontar que o acervo do Museu Joaquim Francisco do Livramento possui possibilidades de pesquisa no campo da História da Arte.

⁹ Informações acerca do projeto de acessibilidade no museu disponíveis em: <<http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/conheca-o-projeto-de-acessibilidade-no-museu-do-chc/>>, acesso em: 15 de setembro de 2017.

1.2 Fragmentos de uma história de todos nós

A exposição de longa duração, intitulada *Fragmentos de uma história de todos nós*, tem curadoria e expografia da arquiteta Ceres Storchi e nela é possível conhecer, através de parte do acervo tridimensional e de documentos, um pouco da história dos diversos setores da Santa Casa, durante seus primeiros 200 anos de história. A exposição foi dividida em seis módulos, distribuídos em dois pavimentos do CHC. Cada um dos módulos representa determinado aspecto da história da Santa Casa; as narrativas construída nestes módulos são, segundo a curadora, apresentados em *looping*, num processo evolutivo e alternado de tempo histórico e tempo vivido (STORCHI, 2015).

De acordo com a *Proposta museográfica em corte esquemático* (Fig.5) apresentada no texto *A pesquisa e a construção das ideias para a exposição Fragmentos de Uma História de Todos Nós*, o primeiro pavimento tem como base o *Perfil Assistencial* da Santa Casa no século XIX e o segundo pavimento tem como base o *Perfil Terapêutico* da instituição no século XX.

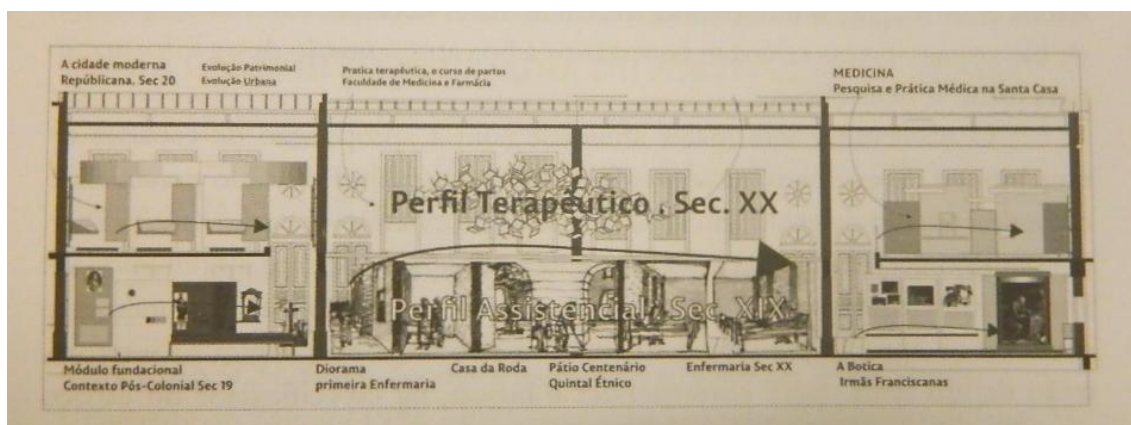


Figura 5: Proposta museográfica em corte esquemático desenhada por Ceres Storchi. Fonte: STORCHI, 2015, p.257.

No texto *O Milagre do Esforço Conjugado* (CUSTÓDIO, 2015) é disponibilizado o esquema de divisão dos módulos da exposição¹⁰ criado por Ceres Storchi. A partir dele, pode-se dizer que o primeiro pavimento, térreo, é dividido em dois módulos. O primeiro, intitulado *As Misericórdias*, é composto por cinco painéis que apresentam textos, acervo tridimensional e documental sobre assuntos como: as misericórdias em Portugal, a origem e fundação da Santa Casa de Misericórdia de Porto

¹⁰ O esquema completo pode ser encontrado entre os anexos.

Alegre e a vida religiosa na Santa Casa. É também no primeiro módulo onde se encontra o texto curatorial.

O segundo, intitulado *Caridade e Assistência* (Fig.6), é formado por cenários que emulam o cotidiano histórico na Misericórdia. São cinco cenários: o primeiro representando a enfermaria do século XIX; o segundo simulando o funcionamento da roda dos expostos; o terceiro representando a convivência no Pátio Centenário da Santa Casa; o quarto cenário mostra a enfermaria entre os anos 1920 e 1930; e o quinto e último cenário é uma ampla representação da botica, que durante sua existência foi coordenada pelas Irmãs Franciscanas, sobre as quais também se refere o último cenário. Na sala onde se encontra o quinto cenário, é possível visualizar, através de uma janela de vidro, parte da reserva técnica do museu, recurso extremamente interessante para a compreensão do público sobre a realidade do museu e os processos museológicos.

O segundo pavimento também é dividido em dois módulos, totalizando quatro módulos para toda exposição. O terceiro módulo, intitulado *A Santa Casa e a Cidade*, é dividido em três painéis que falam sobre a relação da instituição com a cidade de Porto Alegre. São abordados assuntos como o crescimento paralelo entre a cidade e a Santa Casa, a expansão da mesma e a construção do Cemitério da Santa Casa, um marco não só na história da instituição, mas na sociedade de Porto Alegre.

O quarto e último módulo da exposição, intitulado *Hegemonia Terapêutica/Médica*, é dividido em seis partes, que abordam assuntos como: o atendimento assistencial e terapêutico, o regulamento sanitário, faculdades de medicina, práticas médicas, a fundação da Maternidade Mário Tota, instrumental médico-cirúrgico, e a crise e recuperação da Santa Casa.



Figura 6: Vista parcial do segundo módulo da exposição de longa duração intitulado *Caridade e Assistência*. Fotografia: Gabriela Luz/2017.

A exposição é um recorte da história da Santa Casa, uma escolha de pontos a serem mostrados em uma vastidão de percursos percorridos pelas diversas áreas da instituição. Com fragmentos, a exposição realiza um panorama por essa grande história.

Segundo Ceres Storchi

Conceituar essa exposição foi uma ação em duas direções: uma de cunho absoluto (no sentido da busca e do entendimento do todo a ser trabalhado) e outra, inserida nessa primeira, cunhando uma malha conceitual de múltiplas conexões. A diversidade de dados sinalizava infinitas possibilidades. Percebendo esse universo diversificado e significativo de dados e suas possíveis relações, o conceito estabeleceu um recorte, canalizando as escolhas para uma primeira delimitação de caminho (STORCHI, 2015, p.245).

A expografia¹¹ é interativa e bastante complexa: conta com textos, volumes, cores e sons. Além das peças de acervo do museu, foram utilizados objetos cênicos, como manequins, para recriar cenas que retratam o cotidiano na histórica Santa Casa. Esse tipo de objeto, que destoa pelo seu acabamento dos objetos musealizados, cria um

¹¹ Expografia é o conjunto de elementos pensados e utilizados para dar forma à uma exposição. Entre esses elementos podem estar as cores, tipografias, cenografia, criação de ambientes, etc. Uma boa expografia é fundamental para mostrar de maneira compreensível e coerente os objetos, discursos curatoriais ou fatos históricos a serem expostos.

contraponto bastante interessante, promove a sensação de alternância entre tempo histórico e tempo vivido, descrita pela curadora. Sobre esses objetos e sobre a pesquisa de design, Ceres Storchi escreve:

Trabalhamos com estruturas diversas ao longo dessa construção narrativa. Uma estrutura temática contextual foi a opção para a primeira parte da exposição, no pavimento térreo, onde os subtemas são apresentados em cenários que são contextos recriados misturando acervo, imagens e textos, intensificando atributos históricos e interpretativos da narrativa museográfica. A pesquisa de design vai, a partir dos conceitos de narrativa, no universo multidisciplinar e de compartilhamento, estudar essa construção e suas relações (STORCHI, 2015, p.257).

A expografia é composta por muitos elementos que colocam uma distância entre o espectador e a peça, como vitrines, gavetas e barras de segurança. Essa distância pode ser um pouco incômoda já que em alguns casos não é possível visualizar peças, como esculturas, em todos os ângulos. Esculturas de vulto redondo possuem detalhamento também na parte dorsal e isso acaba sendo perdido quando a peça é posta paralela à parede ou painel.

Porém, esses são dispositivos necessários à segurança das peças, já que a exposição de longa duração não conta com vigias durante o horário de visitação. Talvez elementos como as vitrines possam desempenhar, também, o papel de modulação da exposição, já que se toca em muitos temas em espaços muito próximos. Esses elementos podem ajudar a conduzir o espectador pela visita e delimitar um espaço específico para cada um desses temas.

O módulo que se refere ao assunto da presente pesquisa, as imagens de vestir e os objetos processionais no acervo do museu Joaquim Francisco do Livramento, é o primeiro. Este, como já colocado, é intitulado *As Misericórdias* (Fig.7), e toca no contexto pós-colonial do século XIX. Nessa primeira sala trata-se sobre os antecedentes das Santas Casas em Portugal e sobre a fundação da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, estando presentes documentos importantes, como o primeiro compromisso da Irmandade, e objetos significativos para a instituição, como o brasão da Santa Casa. É nesta mesma sala que encontramos informações e objetos que remetem às questões religiosas da instituição. Entre as peças expostas, encontram-se objetos de uso processional, como cajados; objetos ornamentais, como peanhas da antiga capela e trono para a colocação de imagens; crucifixos em metal, e as imagens devocionais, que são as peças com maior destaque no módulo. Estão presentes cinco

imagens em madeira policromada, sendo três delas de vestir e constantes no recorte desta pesquisa. Todos esses objetos que se referem ao uso religioso fazem parte da coleção de objetos sacros do museu.



Figura 7: Vista do primeiro módulo da exposição de longa duração intitulada As Misericórdias. Pode-se observar a presença de objetos e imagens religiosas que constam no recorte da presente pesquisa. Fotografia: Gabriela Luz/2017.

1.3 A Coleção de Objetos Sacros

Como já citado anteriormente, o museu Joaquim Francisco do Livramento possui uma coleção intitulada *Objetos Sacros*, que é formada por objetos provenientes de diferentes setores da Santa Casa, como a capela e os hospitais. Também possui peças provenientes de doações particulares, mas essas últimas em menor número.

Entre os objetos que fazem parte da coleção há peanhas, pinturas sacras, objetos litúrgicos, objetos processionais e imagens devocionais.¹² Dois aspectos dessa coleção

¹² Todos os objetos da coleção estão inventariados, e uma parte está mais profundamente catalogada nas fichas do programa Collectio, mas uma parte maior ainda não. Segundo Amanda Eltz, está em fase de captação um projeto que visa catalogar em sua totalidade a coleção.

interessam diretamente à presente pesquisa: a presença de objetos processionais e a presença de imaginária. Nos tópicos a seguir é descrita detalhadamente de que maneira se dá a presença desses objetos na coleção.

1.3.1 Os Objetos Processionais

Objetos processionais são aqueles utilizados nos ritos de procissões — desfiles públicos de piedade no exterior dos templos (FRANCO e STIGGER, 2003, p. 120.) — promovidas pela igreja. Existem diferentes procissões tradicionais no Brasil, como a procissão dos Passos, a procissão do Encontro, a procissão de Corpus Christi, a procissão de Nossa Senhora da Assunção, entre outras. Apesar das procissões possuírem características invariáveis, como a presença de uma imagem de devoção¹³, das ordens terceiras e confrarias¹⁴, ou a hierarquia entre aqueles que participam, cada procissão possui um protocolo diferenciado, com datas, horários e características especiais. A procissão do Trânsito de Nossa Senhora, realizada na cidade de São João del Rei, em Minas Gerais, por exemplo, é uma procissão silenciosa, pois representa a Dormição de Maria¹⁵. Uma banda acompanha o cortejo executando uma música de tom fúnebre, não são feitas orações em voz alta, apenas pequenos trechos são entoados pelo coral. Já a procissão de Nossa Senhora da Assunção, que acontece no dia posterior ao Trânsito de Nossa Senhora na mesma cidade, tem caráter festivo, o louvor acontece em voz alta,

¹³ Imagem de devoção ou imagem devocional pode ser definida como uma imagem sagrada que representa divindades ou então homens e mulheres excepcionais, como os santos da igreja católica.

¹⁴ Confraria tem o mesmo significado de irmandade, uma associação de caráter religioso formada por leigos que se agregam a uma igreja e têm um santo de devoção (ACIOLI, 2008). A ordem terceira também é formada por leigos, diferente da ordem primeira que é formada por clérigos e da ordem segunda que é formada por mulheres consagradas à religião, as freiras. Segundo Fábio Kühn, "as irmandades e ordens terceiras são originárias da Europa medieval, cuja posterior difusão foi uma decorrência da reforma tridentina que procurou valorizar progressivamente a religiosidade leiga, além de disseminar o culto aos santos e os esforços missionários que visavam a assegurar a perenidade da evangelização das populações do interior do continente. Elas estavam presentes também em Portugal na época da expansão marítima, tendo se disseminado em todo o Império luso, especialmente na América portuguesa, onde se estabeleceram muitas destas sociedades de confrades, dedicadas às mais diversas entidades religiosas que eram veneradas no mundo católico" (KÜHN, 2010). A presença das ordens leigas e irmandades no Brasil é muito notável, tendo maior concentração nas regiões nordeste e sudeste, onde muitas ainda mantêm tradições, mas com menor atuação do que nos séculos XVIII e XIX. Porém, esse tipo de congregação também existiu no Rio Grande do Sul e desempenhava funções sociais. Ainda segundo Kühn, no período entre 1745 e 1819 foram atuantes no Rio Grande do Sul vinte e nove irmandades e três ordens terceiras (KÜHN, 2010, p.122).

¹⁵ A dormição de Maria seria o equivalente à morte da virgem, que geralmente é nomeada como Nossa Senhora da Boa Morte. Essa devoção acaba sendo incorporada pelo sincretismo, pois a igreja católica acredita que Maria não teria morrido e sim ascendido aos céus de corpo e alma, sendo chamada de Nossa Senhora da Assunção. Ambas as festas são comemoradas no dia 15 de agosto. Na igreja católica temos a encenação da dormição, ou procissão do trânsito como é chamada em São João del Rei, no dia 14 e a festa de assunção do dia 15. Após à assunção de Maria, de corpo e alma, aos céus ela também é coroada por Deus pai e Deus filho como rainha do céu, essa é chamada de Nossa Senhora da Glória.

fogos de artifício, confetes e pétalas de rosas são oferecidos à imagem de Nossa Senhora durante todo o percurso. A primeira representa um momento de tristeza, introspecção e reflexão, enquanto a segunda é uma comemoração e confirmação da fé nos milagres de Nossa Senhora.

Em relação às hierarquias, cada membro de uma irmandade leiga, chamado de irmão ou confrade, é responsável por algum papel no evento, e estes geralmente estão ligados ao porte de determinado objeto. Alguns irmãos são responsáveis por carregar o andor, tipo de padiola portátil, com varais, em que são levadas as imagens dos santos nas procissões (ACIOLI, 2008, p.421), geralmente são seis ou oito pessoas que o carregam e este é considerado um lugar de honra. Outros irmãos são responsáveis por guardar essa imagem, carregando nas laterais do andor lanternas ou tocheiros, que geralmente são constituídos de uma pequena redoma de vidro ornada em metal — com aberturas que mantêm a circulação de oxigênio ativa — onde é colocada uma vela, e uma haste para segurar que pode ser em madeira ou metal.

Cada irmandade ou ordem possui uma veste de determinada cor, que é usada pelos irmãos durante procissões ou outros momentos solenes. Essas vestes são chamadas de opa, são capas amarradas apenas no colarinho que não possuem mangas, algumas delas possuem abertura para os braços nas cavas. A confraria do Senhor dos Passos, por exemplo, utiliza a opa roxa.

Cada figura na hierarquia da igreja também possui uma veste própria e objetos que o caracterizam. Um desses objetos é o "báculo", um tipo de cajado semelhante aos utilizados por pastores, porém ricamente ornamentado, que simboliza o papel de "pastor do rebanho divino" de Bispos, Arcebispos, e Cardeais¹⁶; esses são os únicos que podem portá-lo. Essas figuras do prelado também utilizam a "mitra", uma cobertura de cabeça especial para cerimônias.

Outro objeto processional bastante utilizado é o "pálio", um dossel com varas que tem como função cobrir a pessoa festejada, ou o sacerdote que leva a custódia, ostensório de ouro em que se expõe o Santíssimo Sacramento (ACIOLI, 2008, p.426). O

¹⁶ Estes são títulos religiosos com maiores poderes na Igreja Católica. O bispo é aquele que ministra o sacramento da Ordem e da Crisma, está à frente de uma diocese. O Arcebispo tem os mesmos poderes dados ao Bispo, porém este se encontra à frente de uma arquidiocese. Os arcebispos se dividem em Arcebispos de arquidiocese metropolitana e Arcebispo primaz, que está a frente da arquidiocese mais antiga do país ou região. O Cardeal é um dos mais altos "cargos" da igreja católica, estando abaixo apenas do sumo pontífice. Sendo o cardeal a assistir o Papa em diversas situações, inclusive em sua eleição.

pálio, que é levado por outros membros da igreja ou irmandade, também pode proteger uma imagem de devoção.

A Capela Nosso Senhor dos Passos, que faz parte do complexo da Santa Casa, foi idealizada juntamente com o Hospital de Caridade (criado em 1803), mas sua construção iniciou apenas em 1819, tendo sido concluída em 1835. Porém, já em 1921, poderiam acontecer celebrações na capela.¹⁷ A capela que tem como devoção o Senhor dos Passos possui uma longa tradição de procissões, por isso existe a presença dos objetos processionais no acervo do museu. As procissões realizadas pela capela eram a procissão dos Passos, que consistia na transladação da imagem de Nosso Senhor dos Passos da capela para a igreja Matriz, e a procissão de Endoenças, que consistia na visita dos irmãos da Santa Casa de Misericórdia às igrejas da cidade na noite da quinta-feira santa. Segundo Franco e Stigger, a comunidade frequentadora da referida capela participava também da Procissão do Encontro, que consistia no encontro das imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores, que saía ou da Igreja do Rosário ou da Igreja de Nossa Senhora das Dores (FRANCO e STIGGER, 2003, p.120). Todos esses eram eventos importantes para a vida urbana da antiga Porto Alegre.¹⁸

Os objetos processionais encontrados em maior número no acervo são os chamados de "cajado". Além desses objetos, há peças da coleção de têxteis, como bandeiras e opas pretas utilizadas pelos Irmãos da Santa Casa de Misericórdia nos eventos. Há quinze objetos em acervo classificados como cajados. Porém, ao analisá-los, observou-se que algumas das peças poderiam possuir funções diferentes das descritas. As fichas catalográficas não possuem informações suficientes que caracterizassem seus usos em contexto processional ou em qualquer outro contexto religioso. Todos eles são classificados como ornamentais, porém alguns deles possuem funções bastante práticas dentro de um contexto de procissão. Por exemplo: dez dos objetos¹⁹, na verdade, são varas de suporte para andor²⁰ (Fig.8), usadas pelos irmãos para

¹⁷ Informações sobre a Capela Nosso Senhor dos Passos disponíveis em: <http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/historia_conteudo/capela-nosso-senhor-dos-passos/>. Acesso em: 11/10/2017.

¹⁸ Temas como a Irmandade de Nossa Senhora da Misericórdia, ou a popular Irmandade da Santa Casa de Misericórdia, e procissões realizadas pela capela Nosso Senhor dos Passos serão retomados com maior profundidade no capítulo a seguir.

¹⁹ Os códigos de identificação dos dez objetos citados são: MJFL-2013-04-0036; MJFL-2013-04-0037; MJFL-2013-04-0038; MJFL-2013-04-0039; MJFL-2013-04-0040; MJFL-2013-04-0041; MJFL-2013-04-0042; MJFL-2013-04-0043; MJFL-2013-04-0044; MJFL-2013-04-0045.

apoiar os pesados andores nos momentos de pausa da procissão. Assim, não precisavam suportar o peso durante todo o tempo (Fig.9). Esta vara possui a ponteira da parte superior de metal em formato côncavo (Fig.10), as extremidades terminam em uma espécie de voluta, é bastante ornamentada com ornatos que lembram folhas.



Figura 8: Exemplo de vara de suporte para andor encontrada na coleção de Objetos Sacros. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

²⁰ A partir da vivência das procissões do *Trânsito de Nossa Senhora* e de *Nossa Senhora da Assunção*, em São João Del Rei / Minas Gerais, em viagem de estudos pelo curso de História da Arte da UFRGS, foi possível conhecer o uso prático dessas varas de apoio para andor. Antes da experiência de estar em uma procissão não havia achado nenhuma referência acerca de tal objeto.



Figura 9: Vara de suporte para andar em uso durante a procissão de Nossa Senhora da Assunção, em São João Del Rei, Minas Gerais. Fotografia: Gabriela Luz/2017



Figura 10: Ponteira superior da vara de suporte para andar. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

O objeto de código MJFL-2013-04-0034, também classificado como "cajado", pode se tratar, na verdade, de um suporte para estandarte. As fotos presentes na ficha catalográfica mostram o objeto na posição vertical, como um cajado, mas seu uso poderia se dar na posição horizontal. O objeto é composto por duas ponteiros arredondadas de metal dourado nas extremidades de uma haste de madeira, que possivelmente serviam para evitar que o estandarte se desprendesse. Não há registros que mostrem esse objeto sendo utilizado, então esta é apenas uma hipótese.

O objeto de código MJFL-2013-04-0035 tem o formato clássico de um cajado pastoril, mas não se conhece ao certo sua utilidade nos ritos. O certo é que o cajado é um importante símbolo que demonstra que um dos deveres de uma figura religiosa é manter os seus fiéis unidos e no "caminho correto", como um pastor faz com suas ovelhas, sempre utilizando a ferramenta para guiá-las, nunca para agredi-las.

O cajado de código MJFL-2013-04-0033, do qual também não se conhece com precisão o uso, possui uma pomba trabalhada em metal em uma das extremidades. Este, por estar com as asas abertas, pode ser uma representação do Divino Espírito Santo, ainda que não possua os feixes de luz que geralmente acompanham a representação.

O cetro (Fig.11) — bastão que simboliza a autoridade daquele que o porta — de código MJFL-2013-04-0031, era utilizado pelo provedor da Santa Casa em momentos solenes juntamente com a opa preta. O objeto é constituído por um bastão preto com três listras vermelhas e uma pequena placa identificação em metal prateado, na qual se encontra gravado o brasão da Santa Casa (Fig.12). Na extremidade inferior há uma ponteira metálica para apoio, a qual se encontra bastante desgastada pelos anos de uso e apoio no chão (Fig.13). Na extremidade superior encontra-se uma esfera metálica em que está gravada uma coroa de espinhos e em sua base o título "Provedor", indicando por quem o objeto era utilizado (Fig.14). Em fotografia de 1944 (Fig.15), é possível visualizar o provedor da época, Archymedes Fortini, portando o referido objeto e vestindo a opa, assim como outros membros da mesa administrativa também a vestiam durante o lançamento da pedra fundamental da Capela São Joaquim, no cemitério da Santa Casa.



Figura 11: Cajado ou cetro utilizado pelo provedor da Santa Casa de misericórdia em momentos solenes, parte da coleção de objetos sacros. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013



Figura 12: Detalhe do cajado do provedor em que se pode ver as listras vermelhas e a placa com o brasão da Santa Casa de Misericórdia. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013



Figura 13: Detalhe do cajado do Provedor em que se pode ver a ponteira inferior gasta pelo uso. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013



Figura 14: Detalhe do cajado do Provedor em que é possível ver a esfera com coroa de espinhos e a inscrição "provedor". Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013



Figura 15: Lançamento da pedra fundamental da Capela São Joaquim, do cemitério da Santa Casa de Misericórdia, em 01/11/1944, com a presença de membros da Mesa Administrativa, do prefeito, Antonio Brochado da Rocha, e do Provedor Archymedes Fortini. É possível visualizar membros da Mesa Administrativa vestindo as opas pretas, assim como o Provedor, que também porta o cajado. Fonte: Acervo Fotográfico do CHC Santa Casa.

As vestes da irmandade²¹, que, em documentos referentes à Santa Casa, presentes no arquivo histórico da instituição, datados do século XIX ou início do XX, eram chamadas de "balandrau", hoje são chamadas de "opa". Todas pretas, possuíam algumas pequenas diferenças no modelo. As opas dos irmãos da mesa administrativa eram capas não muito compridas com abertura para os braços, a opa do Provedor era mais elaborada, sendo comprida e inteira. Possuía algumas pregas laterais que impediam a visualização dos bolsos. Esses dois tipos de opas encontram-se em acervo, na coleção de têxteis, porém ainda não estão devidamente catalogadas.

²¹ A Irmandade da Santa Casa de Misericórdia era uma irmandade voltada à caridade, composta de membros (irmãos), que faziam parte da elite mercantil porto-alegrense (NASCIMENTO, 2014). Essa irmandade era responsável por administrar a Santa Casa, por isso havia um irmão Provedor, que era como um diretor desse hospital, geralmente um homem com elevado status social e financeiro. Também havia os irmãos da mesa administrativa que desempenhavam funções como procuradores, tesoureiros ou escrivães; e os irmãos mordomos, que cuidavam de setores do complexo, havia sempre um irmão que se ocupava da capela, por exemplo. Mara Regina do Nascimento descreve essa irmandade como sendo bastante elitista e segregadora nos séculos XVIII e XIX, pois só aceitava homens com altas posições na sociedade, que soubessem ler e escrever, e não aceitavam homens negros ou homens brancos que tivessem se casado com mulheres negras, como era bastante comum em irmandades, confrarias e ordens terceiras.

O objeto de código MJFL-2013-04-0032 é um cetro bem similar ao anteriormente citado, mas mais simplificado. É constituído por um bastão preto com cinco listras vermelhas, não possui placa ou qualquer outra identificação. Existia uma ponteira na parte inferior, mas só é possível visualizar as marcas, pois ela foi perdida. Também possui uma esfera na parte superior, mas essa em menor tamanho, com menos destaque. A base da esfera não possui indicações, apenas um discreto ornamento de flores. Pelo padrão que apresenta, acredita-se que o cajado também pode ter sido utilizado por um provedor, ou então, por ser mais simples, pelos outros irmãos da mesa administrativa.

1.3.2 A imaginária

Entende-se por imaginária o conjunto de imagens devocionais que constituem determinado acervo, seja ele um acervo museológico ou de uma igreja, por exemplo. A coleção de *Objetos Sacros* conta com significativo número de imagens devocionais, perpassando as mais variadas técnicas e categorias que esses objetos detêm.

As imagens religiosas têm suas origens na Idade Média europeia. Segundo Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites,

As imagens religiosas passaram a ser representadas desde que o Papa Gregório Magno (ca. 540–604) atribuiu à obra de arte uma função educativa, a de dar "a ler nas paredes o que se escreve nos livros." O Papa Gregório Magno foi quem, ao nível do magistério papal, primeiro interveio no sentido de um reconhecimento do valor da Arte Sacra. Esse papa defendia o uso das imagens, tanto para a fixação da memória histórica da igreja, como para o estímulo daquele sentimento de compulsão que leva o fiel à adoração (COELHO e QUITES, 2014, p.27–28).

Deste modo, a imagem sacra desponta no Brasil com o mesmo intuito que ela tinha na Europa medieval, educar e convencer. Essas imagens chegam ao território brasileiro juntamente com seus colonizadores, por isso elas, de certa forma, "testemunham nossa evolução histórica" (ETZEL, 1979, p.31). A imagem foi mudando conforme a história se desenrolou, acompanhando tendências estilísticas e tecnologias. A imaginária brasileira, como um todo, é abundante e diversa. Cada região possui características próprias na execução das imagens, e estas também possuem variadas funções no cotidiano religioso coletivo e individual.

As imagens devocionais podem ser categorizadas em quatro grupos diferentes: imagem *retabular*, imagem *processional*, conjunto escultórico ou imagem de oratório.

A imagem *retabular* é aquela esculpida para o culto oficial nos retábulos das igrejas e capelas (OLIVEIRA, 2005, p.21). Geralmente são realizadas em talha inteira e algumas podem apresentar acabamento menos apurado na parte dorsal por esta não ficar exposta. Segundo Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira, no texto *A Escola Mineira de Imaginária e suas Particularidades* no qual realiza apresentação de resultados a partir do inventário de Bens Móveis e Integrados de Minas Gerais sobre artistas, características e a relação das ordens terceiras com essas esculturas devocionais,

Algumas características básicas identificam de imediato as imagens concebidas para exposição em retábulos. A expressividade dramática é uma delas, concentrada principalmente no olhar direcionado para baixo, em ângulo variável, dependendo da altura prevista para a situação da escultura no retábulo (OLIVEIRA, 2005, p.21).

A imagem processional tem como função básica "a participação em procissões e outras cerimônias a céu aberto, em datas oficiais do calendário litúrgico e comemorações das irmandades" (OLIVEIRA, 2005, p.21). Neste grupo são classificadas as imagens de vestir, que geralmente possuem articulações, e de acordo com a sua estrutura formal podem ser subdivididas em quatro grupos: imagens cortadas ou desbastadas, imagens de corpo inteiro ou anatomizadas, imagens de corpo inteiro/roca e imagens de roca (COELHO e QUITES, 2014, p.44). Para Adriana Sampaio Evangelista,

No âmbito da imaginária processional, alguns aspectos conferem importância às imagens articuladas. Em primeiro lugar, pelo fato de serem articuladas, pode-se modificar a gestualidade da imagem, alterando inclusive as representações iconográficas. Em segundo lugar, o tratamento realista da imagem, apresentando movimento, feições e vestes naturais, confere a ela traços muito humanos. Por outro lado, a função processional dessas imagens proporciona ao fiel um contato mais direto com seus santos de devoção, reavivando na memória católica as verdades fundamentais da palavra divina através das encenações e procissões (EVANGELISTA, 2006).

Apesar das imagens de vestir terem como principal função sair em procissão, elas também podem desempenhar a função de imagem retabular, principalmente na atualidade em que muitas das procissões não são mais realizadas, ainda assim as imagens são mantidas na igreja ou capela para adoração. Esse é o caso da capela Nosso

Senhor dos Passos, no complexo da Santa Casa, que mantém a imagem original do Senhor dos Passos utilizada nas procissões como imagens central de seu retábulo mor.²²

O terceiro tipo de imagem devocional é o conjunto escultórico, grupos de imagens que reconstituem cenas das hagiografias de Cristo, da Virgem Maria e de outros santos cristãos. As cenas são muito comuns em igrejas datadas entre os séculos XVIII e XIX, em Minas gerais; como exemplo, pode ser citada a igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em São João del Rei, na qual é possível visualizar cenas da vida do santo de devoção. Em Porto Alegre, também é possível encontrar este tipo de grupo. A Igreja de Nossa Senhora das Dores possui um conjunto de seis imagens de Cristo, que representam os Passos da Paixão: estes estão dispostos nos seis altares laterais na nave da igreja. No altar mor da mesma igreja — no lugar de uma imagem central da santa de devoção —, estão dispostas três imagens: a do Cristo crucificado, a de Nossa Senhora das Dores e a de São João Evangelista, que formam a cena do calvário. No acervo do Museu Joaquim Francisco do Livramento há muitas imagens que eram utilizadas para compor cenas de presépio. Também há duas imagens de roca que, hipoteticamente, poderiam fazer parte de um grupo escultórico. Retornaremos a essa questão no decorrer do texto.

O quarto e último grupo, ou tipologia, corresponde às imagens de oratório. Essas imagens são destinadas ao culto privado nas residências (OLIVEIRA, 2005, p.21) e geralmente são de pequenas dimensões. Para Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, em pesquisa para o Museu do Oratório, localizado em Ouro Preto, o oratório "[...] é um objeto devocional, em forma de nicho, em que se entronizam imagens sacras e perante o qual se faz a oração da prece. Objeto de arte, exprime esteticamente o sentimento religioso e revela um universo de características culturais" (SANTOS, 2013, p.13). As imagens de culto privado possuem algumas variações. Elas podem ser portadas pelo fiel em forma de oratório de viagem, podem não estar em um nicho ou ainda podem possuir grandes formatos que correspondem à própria imagem, que nem sempre é pequena, ou ao móvel-oratório que porta várias imagens ao mesmo tempo.

A coleção de *Objetos Sacros* possui imagens devocionais realizadas em diferentes materiais. As mais abundantes são as imagens em gesso. Também são

²² O retábulo mor é o principal retábulo de uma igreja ou capela, colocado a parede de fundo, atrás do altar principal. É destinado às imagens ou relíquias do respectivo orago ou santo padroeiro (ACIOLI, 2008).

encontradas imagens em gesso com partes em madeira e imagens totalmente em madeira, variando entre imagens de talha inteira, imagens articuladas, ou imagens de vestir.

As imagens em gesso hoje são reproduzidas a partir de um molde de silicone da modelagem de uma escultura de barro. O escultor modela a imagem e, a partir dessa obra original, é possível realizar o processo de reprodução. As técnicas de reprodução com gesso começaram a ser utilizadas no século XIX, a partir de tasselos e, mais tarde, a partir de moldes flexíveis feitos com gelatina (RAMOS, 2011, p.27). A reprodução de imagens religiosas em gesso tornou ainda mais popular o hábito de se ter imagens para o culto doméstico. Também se tornou um negócio, já que passou a se substituir as imagens em madeira das igrejas por imagens de gesso. A demanda por esse tipo de imagem foi, e ainda é, grande. As oficinas, ateliês e fábricas que trabalham com a reprodução de peças em gesso geralmente possuem uma produção semi-artesanal, como era o caso do Ateliê Zambelli, fundado em 1914, em Caxias do Sul, por Michelangelo Zambelli. Esse ateliê é um exemplo quando se fala na qualidade de reprodução, já que as peças, que podem ser vistas no Memorial Ateliê Zambelli, em Caxias do Sul, possuem delicadeza dos traços e bom acabamento.

Muitas peças em gesso que são encontradas na coleção de *Objetos Sacros* do Museu Joaquim Francisco do Livramento, são peças que compõem presépios, crucifixos e diversos santos e devoções. Algumas possuem inscrições que indicam o fabricante, como "A.L.C.", "Fabricante: Henrique Reidger", "Atelier de Arte Christã. Roehe & Allgayer", "Depose Italy 162". Porém, nenhuma pesquisa foi realizada sobre essas imagens, que revelam outro tipo de Arte Sacra que é muito presente, mas um tanto desvalorizado, por se tratar de uma técnica que envolve a reprodução e a popularização.

As imagens de talha inteira, também conhecidas como de "talha completa", são, segundo Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites,

[...] totalmente entalhadas, definidas em uma única posição, não possuindo articulações, ou seja, não há possibilidade de alteração na gestualidade dessas esculturas. Elas podem ser constituídas de um ou vários blocos de madeira, com suas estruturas ocas ou maciças. Estas esculturas, na maior parte das vezes, apresentam-se policromadas e caracterizam-se por ter as áreas de panejamento sempre representadas com a utilização de ricas técnicas de ornamentação tendo por objetivo imitar o tecido com todas as suas texturas. Os cabelos são sempre talhados e policromados e os olhos podem ser

representados esculpidos na própria madeira e policromados, ou de vidro (COELHO e QUITES, 2014, p.40).

Na coleção de *Objetos Sacros* se encontram duas peças de talha inteira.²³ A primeira, de código MJFL-2013-04-0001, é uma pequena imagem de, segundo sua ficha catalográfica, Nossa Senhora do Bom Parto (Fig.16). Seus braços seguram um manto sobre o qual deveria estar uma imagem do Menino Jesus, que foi perdida. Por suas pequenas dimensões, pode-se arriscar dizer que essa era uma imagem de devoção particular, estando em algum setor do hospital, mas não em um retábulo da capela.

Essa imagem possui olhos de vidro e foi totalmente policromada. Hoje a policromia²⁴ encontra-se bastante danificada, restando apenas resquícios, de modo que não é possível identificar padrões de ornamentação em suas vestes. A carnação²⁵ do rosto é a área mais bem preservada, porém, não há mais detalhes como cílios, sobrancelhas e cor nos lábios, o que faz a peça perder o caráter naturalista. Do estofamento²⁶ é possível enxergar apenas pequenas áreas em vermelho e azul e a base de preparação branca. O topo da cabeça possui um orifício que, se original, poderia servir para a colocação de uma coroa ou resplendor, como atributo²⁷ de Nossa Senhora. A imagem é bastante contida na gestualidade, apesar de possuir um volume grande de panejamento, este possui apenas uma leve torção para o lado direito.

A segunda imagem, de código MJFL-2013-04-0025, é identificada na exposição *Fragmento de uma História de Todos Nós* como São Pedro (Fig.17), pois porta na mão direita um dos principais atributos de identificação do referido santo, as duas chaves. Existe um desencontro de informações acerca da identidade dessa peça, enquanto para a

²³ Essas duas imagens de talha inteira, assim como as imagens de gesso, não fazem parte do recorte da presente pesquisa, que se foca nas imagens de roca e de vestir. Elas são aqui apresentadas com o intuito de expor um panorama da imaginária na *coleção de Objetos Sacros* do museu Joaquim Francisco do livramento e também como indicação de possibilidade para futuras pesquisas.

²⁴ Policromia é a pintura em várias camadas e etapas, geralmente empregada sobre madeira. A policromia é composta pelas camadas de preparação, que servem para amenizar as imperfeições do suporte; bolo armênio, pasta de cola e argila que pode ter cores como ocre, laranja, vermelho e marrom que serve para acentuar e causar efeitos nas folhas metálicas; folhas metálicas, que são utilizadas para criar ornamentos e padrões no panejamento da peça, por vezes cobre a maior parte do panejamento; e camada de tinta, geralmente têmpera.

²⁵ Tipo de policromia. O nome vem de carne, ou seja, pintura da anatomia aparente da figura, quando se dá a cor da pele (COELHO, 2005).

²⁶ Tipo de policromia que imita os tecidos disponíveis ou em moda na época da execução da peça. Efeito pictórico dos panejamentos da peça.

²⁷ Atributo é um objeto que juntamente com a indumentária, características físicas e gestos identificam a imagem. Um dos exemplos clássicos de atributo é a palma, portada apenas por santos mártires.

exposição, ele é denominado como São Pedro; sua ficha catalográfica não lhe atribui nenhuma identidade, consta apenas "Imagem" como título.

A imagem se encontra em bom estado de conservação, mas há a perda do polegar da mão esquerda da peça. Não há indicativo em sua ficha catalográfica de que tenha passado por restauração. A peça é totalmente policromada, inclusive os olhos. As vestes são em tons de azul e vermelho e receberam douramento nos ornamentos em forma de folhas e flores, alguns detalhes dos mesmos são realizados com punções.²⁸ Nas costas da figura há a presença clara de reservas, a aplicação de folhas metálicas espaçadamente, fazendo com que se tenha poucos espaços disponíveis para esse tipo de ornamentação. Essa era uma técnica largamente utilizada para se economizar com a policromia.

A gestualidade do São Pedro é mais acentuada. A mão direita empunha as chaves enquanto a esquerda repousa levemente sobre o peito. O corpo é ligeiramente jogado para a direita e o panejamento é bastante volumoso e ondulado, sinalizando movimento, uma característica barroca. A imagem aparenta ter sido esculpida para ficar em um local mais alto que o observador, pois seu rosto apresenta uma relativa desproporção no tamanho dos olhos e testa, que é corrigida pela mudança de ângulo (Figs. 18 e 19). Tal característica pode denotar que essa seja uma imagem retabular.

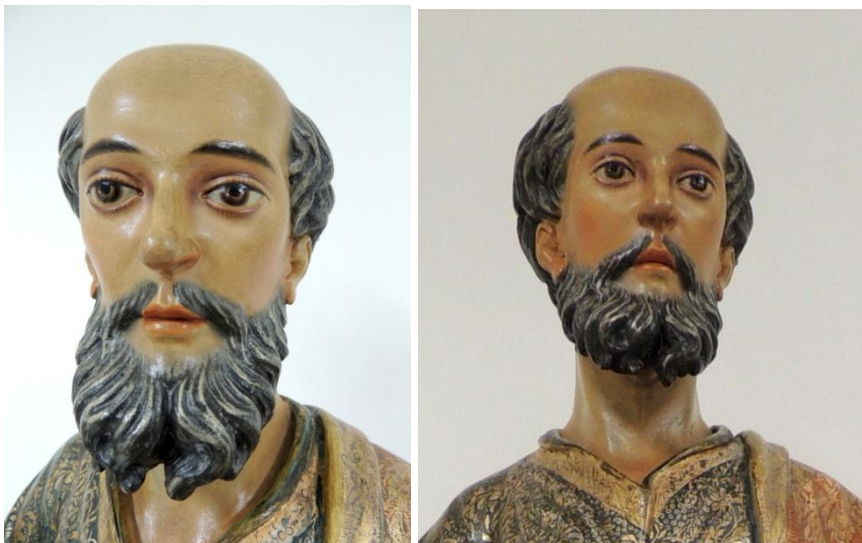
²⁸ Punção é uma técnica utilizada na ornamentação de folhas metálicas. Delicadas e pequenas perfurações são realizadas na policromia.



Figura 16: Nossa Senhora do Bom Parto | Escultura em madeira policromada | 21,3cm x 8cm x 5,9 cm |
Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013



Figura 17: Imagem sem atribuição (São Pedro) | Escultura em madeira policromada | 95cm x 39cm x 20,5 cm Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013



Figuras 18 e 19 da esquerda para direita: Rosto da imagem de São Pedro visto de cima para baixo: anatomia do rosto desproporcional. Rosto da imagem de São Pedro visto de baixo para cima: os traços se tornam mais suaves e naturalistas. Fonte: Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

As imagens articuladas, que podem ser "imagem toda articulada" ou "semiarticulada",

[...] possuem alto nível de elaboração da talha e da policromia como nas imagens de talha inteira, porém com articulações. Como essas imagens podem ser usadas sem vestes de tecido sobre o corpo, as engrenagens das articulações são cobertas originalmente por couro e posteriormente policromadas. Estas esculturas na maior parte das vezes possuem cabelos esculpido e policromado, podendo em alguns casos, possuir também cabelos naturais (perucas). Os olhos podem ser esculpido e policromado, ou de vidro (COELHO e QUITES, 2014, p. 42).

Há quatro imagens semiarticuladas na coleção de Objetos Sacros. Além das articulações, as quatro imagens têm por característica marcante serem, também, de vestir. Esse tipo de imagem possui um realismo muito grande, devido às suas características mais comuns, como o uso do têxtil, dos olhos de vidro e do cabelo natural. Ainda segundo Coelho e Quites, a concepção própria dessas imagens

[...] engloba um suporte de madeira que pode ser uma estrutura simplificada — roca, ou mais complexa, porém sempre deverá ser coberta pelas vestes. Possui partes esculpidas de forma completa e policromadas, habitualmente cabeça, mãos, pés, e às vezes braços e pernas, que geralmente recebem esmerado tratamento da talha e da carnação, pois sempre ficam visíveis. Pode ocorrer uma policromia simplificada nas partes escondidas sob as vestes ou mesmo a madeira estar aparente. A cabeça pode ser um bloco único com o tronco ou um bloco separado, geralmente encaixado pelo sistema macho e fêmea. O tronco pode ser oco ou maciço, possuindo ou não tampo nas costas (COELHO e QUITES, 2014, p.44).

A imagem de código MJFL-2013-04-0002 é semiarticulada, com a anatomia completamente esculpida, e representa Nosso Senhor dos Passos (Fig.20), devoção que retrata uma das estações da Paixão de Cristo, em que ele carrega a cruz nas costas. Mesma representação de Cristo que, juntamente com Nossa Senhora das Dores, figura na Procissão do Encontro. Esta imagem se encontra em ótimo estado de conservação, tendo todas suas partes anatômicas e policromia sem maiores desgastes. Em bom estado de conservação estão também seus paramentos — uma túnica roxa, cor prevista para a iconografia do Senhor do Passos; sobrepeliz branco, usado por baixo da túnica; cingulo, cordão colocado no entorno da cintura; e cabeleira de fios naturais —, assim como seus atributos, a cruz, a coroa de espinhos, o resplendor e quatro objetos metálicos descritos como "tochões" na ficha catalográfica, que são dispostos nos quatro cantos da base da escultura (Fig. 21). Esse pequeno objeto pode representar uma pinha, símbolo bastante encontrado em igrejas e misericórdias.

Essa imagem chama bastante atenção por se tratar de uma peça de pequenas dimensões. Geralmente imagens articuladas e de vestir possuem grandes dimensões, que passam o realismo desejado para convencimento nas procissões e grupos escultóricos. Nesse caso, é quase descartável a hipótese de que essa imagem tenha sido concebida para uso processional.



Figura 20: Senhor dos Passos | Escultura em madeira policromada, têxteis , com 13 partes componentes | 21,20cm x 10,50cm x 17,50cm Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013



Figura 21: Objetos metálicos chamados de tochos são dispostos nos quatro cantos da base da escultura de Nosso Senhor dos Passos.

Sua policromia é bastante detalhada, possuindo a representação de ferimentos e gotas de sangue em várias partes da anatomia. A carnação é feita no corpo todo, a não ser no perisônio²⁹, que recebeu douramento e a clássica cor branca. Suas articulações têm um bom acabamento e estão localizadas nos cotovelos e ombros. As pernas foram esculpidas fixas em genuflexão. No museu, ela é apresentada despida de seus paramentos em uma vitrine; assim, é possível visualizar os detalhes da policromia. Os paramentos e atributos são dispostos lado a lado, juntamente com uma fotografia da imagem vestida.

As outras três imagens são semiarticuladas (ombros e cotovelos) e de roca, ou seja, possuem a parte superior da anatomia esculpida e os membros inferiores substituídos por ripas que criam o volume adequado à colocação da vestimenta. As três são figuras femininas.

A imagem de código MJFL-2013-04-0024 foi esculpida representando uma figura humana em pé (Fig.22), e a de código MJFL-2013-04-0023 representa uma

²⁹ Perisônio se refere ao tecido, geralmente branco, que cobre as partes íntimas do corpo de Cristo nas representações da cena de crucificação.

figura humana em genuflexão (Fig.23). A ambas não foram atribuídas identidades, devido à falta de atributos ou vestes que as poderiam identificar. São extremamente semelhantes entre si, possuindo o mesmo tratamento do torso e membros superiores na talha e na policromia. Possuem o mesmo tipo de corpete, o mesmo formato das mãos, quadril e seios. Os rostos possuem apenas traços que as diferenciam, mas o tratamento da carnção é o mesmo. Essas características podem apontar para a hipótese de que essas imagens foram constituídas para fazerem parte de um mesmo grupo escultórico. Poderiam ser Nossa Senhora e Maria Madalena na cena do calvário, por exemplo. Ou, então, que fosse a representação de uma mesma devoção em diferentes cenas de sua hagiografia.

Essas duas imagens possuem acabamento muito semelhante, também, à imagem de Nosso Senhor dos Passos anteriormente citada. Segundo consta nas fichas catalográficas das peças, são elaboradas em madeira compacta de média densidade, nesse caso, o louro, e possuem articulações em formato cilíndrico, chamado de bolacha. As três imagens possuem olhos de vidro, tratamento semelhante da policromia do rosto e da "espera" para cabeleira. Pode-se presumir que foram realizadas pelo mesmos artífices ou oficina.

A terceira imagem de roca representa Santa Rita de Cássia (Fig.24), monja agostiniana tida como advogada dos desesperados e das causas perdidas (OLIVEIRA, 2005, p.20); esta possui vestes e atributos que a identificam. Ainda que os atributos não acompanhassem a imagem, pode se presumir sua identidade pela chaga presente na testa, que de acordo com a hagiografia, seria um de seus milagres. Santa Rita teria pedido a Jesus que pudesse sentir um pouco de suas dores durante a crucificação, então encravou-se em sua testa um dos espinhos da coroa de Jesus, que lhe causou uma ferida que não fechava. Outros atributos da santa são a cruz e a palma com três anéis. A cruz simboliza sua fé em Cristo; a palma, o martírio sofrido com a ferida causada pelo espinho e os três anéis representam as três fases de sua vida: o casamento, os filhos e a dedicação ao monastério. No caso da imagem presente na coleção, ela possui como atributo uma cruz metálica com a palma, mas não há a presença dos três anéis.

Esta imagem possui, além da mesma tipologia das imagens anteriormente citadas, o tratamento da policromia muito semelhante e a presença de olhos de vidro. Porém, o estilo da escultura é bastante diferenciado. Os traços do rosto, a forma do

corpo, bem mais simplificada, e o tipo de articulação utilizado, esférico, são próprios dessa imagem, em comparação com as outras do acervo. Isso pode apontar que a imagem foi realizada por um autor diferente das demais.

As quatro imagens semiarticuladas acima descritas foram disparadores da presente pesquisa. De nenhuma dessas imagens se conhecem informações sobre origem, autoria ou datação. Suas fichas catalográficas são repletas de lacunas, não conhecemos sequer seus usos originais. Mas, a ausência dessas informações impulsiona a curiosidade e concede ao pesquisador e observador o privilégio de levantar e discutir hipóteses baseadas no contexto em que essas imagens possivelmente se inseriam e em fontes documentais.

A partir deste ponto do texto, após apresentar o contexto museológico em que as imagens pesquisadas se inserem — e algumas das possibilidades de pesquisa da coleção de Objetos Sacros —, voltaremos a atenção para discutir o contexto original de inserção dessas imagens. Ou seja, o contexto religioso da Santa Casa — que era composto, basicamente, pela Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, pela capela de Nosso Senhor dos Passos e, especialmente, pelas procissões promovidas por essa irmandade e capela —, com o intuito de discutir os usos e as relações estabelecidas entre imagem e observador ou devoto.



Figura 22: Santa de Roca | Escultura em madeira policromada | 147cm x 41cm x 30cm | Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013



Figura 23: Santa de Roca | Escultura em madeira policromada | 105cm x 33cm x 55cm | Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013



Figura 24: Santa Rita | Escultura em madeira policromada, têxteis, com 12 partes componentes | 92cm x 43cm x 21,50cm | Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

2. O CONTEXTO RELIGIOSO NA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE

2.1 Irmandade da Santa Casa de Misericórdia e o compromisso com as procissões

2.1.1 A criação da Irmandade e o contexto social

A *Irmandade de Nossa Senhora da Misericórdia*, mais conhecida como Irmandade da *Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre*³⁰, foi formada em 1814 — onze anos após a autorização do Príncipe Regente Dom João que permitia a criação do hospital —, com a eleição de um provedor, o Marquês do Alegrete; um vice-provedor, Joaquim Xavier Corado; e um escrivão, Marechal Miguel Lino de Moraes (NASCIMENTO, 2014, p. 98). Essa irmandade foi criada com o propósito principal de ser a administradora da Santa Casa, provendo os recursos necessários e fiscalizando suas atividades.

As irmandades leigas e ordens terceiras desempenharam um importante papel em várias localidades do Brasil, a partir do século XVIII. Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, no referido século ocorreu a

[...] acentuação dos conflitos entre os poderes religioso e civil, que culminou com a expulsão dos jesuítas em 1759 e reduziu a importância das outras ordens no cenário político e social, favorecendo a expansão das associações leigas conhecidas pelo nome de confrarias, irmandades e ordens terceiras (OLIVEIRA, 2005, p.17).

O número de associações leigas sempre foi exorbitante nas regiões Nordeste e Sudeste, em comparação com a região Sul. No Rio Grande do Sul, foram identificadas por Fábio Kühn a presença de 32 dessas associações atuantes entre 1745 e 1819, sendo três delas ordens terceiras. Porto Alegre, especificamente, possuiu seis diferentes confrarias (KÜHN, 2010, p.122).

³⁰ A fundação da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre foi idealizada pelo irmão catarinense Joaquim Francisco do Livramento (que dá nome ao museu). Foi ele que, com a confiança da Câmara porto-alegrense, viajou até Lisboa e "conseguiu que o Príncipe Regente Dom João lhe deferisse o petítório", que foi expedido em 1803 autorizando a criação do hospital de caridade (FRANCO e STIGGER, 2003, p.18). Porém, as Misericórdias são muito mais antigas do que a existente em Porto Alegre, elas são um modelo português de instituição de caridade que surgiu no final do século XV, com a criação, em 1498, da Santa Casa de Lisboa. Segundo Maria Marta Lobo de Araújo, a Santa Casa foi criada "com o objetivo de praticar as 14 obras de misericórdia. O movimento de expansão destas instituições foi rápido, alargou-se à metrópole e ao império e ganhou a adesão das elites locais, que encontraram nelas um importante espaço para o exercício da caridade e do poder" (ARAÚJO, 2008, p.1075).

Essas associações tinham um papel religioso muito forte. Porém, eram atravessadas constantemente pelas questões sociais. A ocupação de cargos em irmandades — na mesa administrativa da Irmandade da Santa Casa, por exemplo — era sinônimo de prestígio. Para Kühn, "[...] a participação nas confrarias religiosas era um componente fundamental dessa estratégia de ascensão social" (KÜHN, 2010, p.122). Existiam irmandades, ordens e confrarias que atendiam pessoas de diferentes status sociais e etnias. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário era geralmente a ordem que acolhia os negros, este era o caso em Porto Alegre. Havia irmandades também voltadas aos pardos e aos brancos. A criação de irmandades específicas para cada cor de pele enfatiza ainda mais o cenário segregador da época.

A Irmandade da Santa Casa de Misericórdia recebia homens de elevada condição social. No artigo 9 do Compromisso de 1857, é possível ler as normas para o ingresso na Irmandade:

Artigo 9: Podem ser irmãos da Santa Casa quaisquer nacionais ou estrangeiros, contanto que professem a Religião Católica Apostólica Romana, e reúnam as seguintes qualidades:

- 1 — Notória probidade e bons costumes;
- 2 — De boa consciência e tementes a Deus;
- 3 — Modesto, caritativo e humilde, qual se requer para servir a Deus e a seus pobres com a perfeição de vida;
- 4 — Saber ler, escrever e contar e de boa inteligência;
- 5 — Ter 21 anos completos de idade se for solteiro;
- 6 — Que não esteja pronunciando e não se tenha sofrido alguma condenação de homicídio, furto, roubo, bancarrota, estelionato, falsidade, ou moeda falsa;
- 7 — Que não tenha sido escravo, ou casado com mulher de cor preta;
- 8 — Que não esteja ao salário da Santa Casa na ocasião de pretender entrar de irmão;
- 9 — Que seja abastado de bens, ou pelo menos tenha comércio, emprego ou ofício rendoso de maneira que possa acudir ao serviço da irmandade sem cair em necessidade e suspeita de se aproveitar do que correr por suas mãos (COMPROMISSO da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, 1857 Apud NASCIMENTO, 2014, p. 105).

Pode-se observar que o Artigo 9 não denomina a cor da pele do "candidato" à irmandade, porém estabelece algumas "qualidades" que tornariam bem mais raro o ingresso de homens negros como irmãos no contexto social da época. Apesar de não ser colocada explicitamente a questão racial como um critério, a sétima colocação do artigo é discriminatória e deixa claro que a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre era destinada a homens brancos e abastados.

Uma grande diferença que existe entre a Irmandade da Santa Casa e os demais tipos de confrarias e ordens é que a assistência é sempre prestada para o exterior da irmandade, enquanto as demais ordens prestam ajudas mútuas, entre si. A Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, apesar de ser uma das irmandades mais jovens do contexto local, constituiu-se e consolidou-se rapidamente durante o século XIX. Esse fato pode estar ligado à sua importância frente às necessidades da urbanidade de Porto Alegre, que crescia rapidamente e trazia novos problemas. Para Mara Regina do Nascimento

[...] a princípio, a criação de uma irmandade da Misericórdia revela, quase sempre explicitamente, que uma vila ou cidade que carece de sua instalação já possui um grupo social economicamente influente e que existe nesta um desenvolvimento urbano em andamento. Sua fundação relaciona-se de maneira incondicional à organização e manutenção dos hospitais, enfermarias, atendimento a presos, doentes mentais, velhos e inválidos e a crianças abandonadas. Tal público alvo tem sua ocorrência na cidade, acarretam e se constituem de problemas tipicamente urbanos. Evidente que as questões ligadas ao abandono, à pobreza e às doenças em geral também ocorrem no ambiente rural, mas neste contexto elas não são encaradas como um assunto que exige uma política assistencial por parte das autoridades governamentais. (NASCIMENTO, 2014, p.96)

Outro fato que corrobora para a consolidação dessa irmandade é o engajamento da "alta sociedade" de Porto Alegre na realização de caridade e filantropia. Ainda segundo Nascimento, a irmandade da Santa Casa, apesar de não possuir elevado número de integrantes, foi a que mais recebeu contribuições financeiras dos "[...] fiéis formadores da elite católica porto-alegrense" durante o século XIX (NASCIMENTO, 2014, p.95).

3.1.2. Um compromisso: sair em procissão

Pode-se dizer que a função principal da Irmandade não era a religiosa. A religiosidade era um fundamento, mas, na maior parte do tempo, a mesa administrativa se ocupava das decisões práticas que envolviam manter um hospital, das questões financeiras e da construção dos prédios. É possível afirmar isso a partir do distanciamento histórico, pois, no século XIX, os compromissos religiosos e a importância deles estavam impregnados no cotidiano. Apesar da forte questão religiosa que envolve a irmandade, é preciso lembrar que as Misericórdias são instituições de caráter leigo/civil. Elas não respondem às leis canônicas da igreja católica. No entanto, uma das primeiras construções que se decidiu realizar pela primeira mesa administrativa

eleita, foi a capela "[...] para onde se transladaria a imagem do Senhor dos Passos, até então conservada na Matriz" (FRANCO e STIGGER, 2003, p. 22). Apesar de sua construção ser idealizada desde os primórdios da Santa Casa, foi realmente iniciada em 1819, sendo totalmente concluída somente em 1835, como citado no capítulo anterior. Na citação a seguir, pode-se observar o que Franco e Stigger colocam sobre a importância que se deu à construção da capela e à contratação do capelão, fundamental para seu funcionamento.

Por decisões administrativas do final do ano de 1821, vê-se que então se fazia mais empenho na construção da capela do Senhor dos Passos que na do próprio hospital. De 2 contos de réis arrecadados em esmolas, foram gastos 1:264\$655 réis na obra da capela e 818\$850 na do Hospital. Isso explica que já em janeiro de 1822 se cogitasse a contratação de um capelão "para manter o culto divino na capela", devendo ele celebrar missas na 6ª feira e no sábado, além dos domingos e dias santos, com a remuneração de 150\$000 anuais. O capelão tinha outras obrigações, como a de acompanhar a Irmandade sempre que saísse às ruas e dar assistência aos condenados à morte (FRANCO e STIGGER, 2003, p. 24).

Observa-se também que o capelão tinha entre suas obrigações acompanhar a irmandade sempre que saísse às ruas. Acredita-se que essas "saídas" se referem às procissões que partiam da capela Nosso Senhor dos Passos e estavam entre os compromissos dos irmãos da misericórdia.

Os membros dessa Irmandade têm como norte um documento chamado Compromisso³¹ da Santa Casa de Misericórdia. Esse Compromisso foi escrito pela primeira vez em 1857 e nele estão descritas as obrigações, deveres e condutas de um irmão. É possível encontrar diversos Compromissos no arquivo histórico da Santa Casa, pois, com o passar dos anos, os compromissos foram mudando, novas versões foram escritas para se tornar mais condizentes com realidade contemporânea. No Compromisso de 1867, por exemplo, consta como obrigação "reunir-se com a Irmandade na quinta-feira à noite no caso de que haja procissão de Endoenças" (FRANCO e STIGGER, 2003, p.120). Já no Compromisso da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre de 1898, aprovado durante a provedoria de Antônio Soares de Barcellos, não consta mais essa obrigação.

No segundo capítulo desse mesmo documento, constam as obrigações de um membro da Irmandade da Santa Casa sob o título de *Das obrigações dos Irmãos em*

³¹ O compromisso de Lisboa de 1516 foi a base para a criação de todos os outros compromissos das misericórdias do império português.

geral. A primeira e a terceira obrigações dizem respeito à participação dos membros da irmandade nas cerimônias promovidas por ela. A primeira obrigação trata sobre a vestimenta: "Comparecer aos atos em que a Irmandade tenha de se reunir, revestidos com seus Balandraus" (1898). Ou seja, os membros da irmandade deveriam comparecer aos eventos da irmandade sempre vestidos com os balandraus, atualmente chamados de opas, descritos no primeiro capítulo. A terceira obrigação descrita no documento é relativa a três eventos ordinários da Santa Casa: a festividade de aniversário da abertura do hospital, a procissão dos Passos e o ofício por alma dos benfeitores falecidos, que era realizado na capela.

3. Reunir-se para todos os atos solenes da Irmandade, sendo convocados quando não fizerem parte da mesa, e independentemente de aviso, ou convite público ou particular, três vezes ao ano, a saber:

1.º No dia 1º de janeiro de cada ano, para assistir a festividade do aniversário da abertura do hospital.

2.º Para acompanhar a imagem do Senhor dos Passos, quando for depositada na Catedral, e a procissão do mesmo Senhor.

3.º Finalmente, no dia em que a mesa mandar celebrar o ofício por alma dos irmãos e benfeitores do estabelecimento. (COMPROMISSO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE, 1898)

Este tipo de documento revela o funcionamento da irmandade e, de certa forma, ajuda a rastreamos até quando perduraram as tradições de procissões na cidade. Segundo Franco e Stigger, no Compromisso de 1952, ainda era prevista a participação nas procissões e o uso do balandrau (2003, p.120). Há, no acervo fotográfico da Santa Casa, uma foto de 1926 na qual está registrada uma procissão de Corpus Christi passando em frente à capela Nosso Senhor dos Passos (Fig.25). A procissão está repleta de participantes, o que denota a força que o evento possuía ainda em 1926. Não se sabe ao certo a proveniência e história por trás dessa imagem, não ficando claro se era uma procissão que partia dessa capela ou se apenas estava passando por ela.



Figura 25: Procissão de Corpus Christi, em 1926. Fonte: Acervo Fotográfico do CHC Santa Casa.

Na irmandade também havia os chamados "irmãos mordomos", que desempenhavam funções em partes do complexo hospitalar. A capela tinha um desses irmãos mordomos responsável por ela, como mostra o Relatório da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre apresentado pelo provedor Coronel Antônio Soares de Barcellos, publicado pela Livraria do Globo em 1909, mas correspondente ao ano de 1908. Juntamente com a abertura do documento escrito pelo provedor, há uma nota de falecimento de João Lopes de Barros, que era irmão e na "mesa administrativa, desempenhava as funções de mordomo da capela". A nota ainda informa que ele foi substituído por Gaspar da Silva Frões, que foi convidado pelo provedor e aceitou o compromisso (RELATÓRIO da provedoria da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, 1909, p.3).

Além do Capelão e do Irmão Mordomo, as Irmãs Franciscanas³² também eram responsáveis pela limpeza e ornamentação da capela. Essa informação está presente em diversos relatórios da provedoria, sempre apontando a qualidade do trabalho das irmãs.

³² Desde 1857 havia o desejo de tornar as Irmãs Franciscanas, cujo nome correto da ordem é *Irmãs de Penitência e Caridade da Ordem 3ª de São Francisco de Heythuizen* (da Alemanha), responsáveis pela administração interna da Santa Casa. Mas isso só foi concretizado no dia 2 de abril de 1893, quando dezessete Irmãs assumiram a administração do hospital, tendo como Superiora a Madre Anna Moeller,

Ainda sobre as obrigações dos Irmãos da Misericórdia, pode-se encontrar nos relatórios da provedoria uma seção dedicada somente aos investimentos e acontecimentos na capela. No seguinte trecho, pode-se ler a descrição do Aniversário de Abertura do Hospital, comemorado em todo o dia primeiro de janeiro. O documento tem o teor de prestação de contas e busca engrandecer as realizações da irmandade.

Como de costume, os serviços divinos que nos são impostos pelo nosso compromisso, foram durante o ano executados com toda a solenidade. Em 1º de janeiro com assistência da mesa administrativa e o templo repleto de fiéis devotos, efetuou-se a festividade comemorativa do aniversario da abertura do hospital, constante de missa de 1ª classe, cantada pelo capelão do estabelecimento, rev.º Padre Carlos Becker; acolitado pelos rev. Os Padres Fur e Pacifico, tendo por mestre de cerimônias o rev. Padre Expurio, pronunciando da tribuna sagrada um substancioso panegírico relativo ao ato o rev. Padre Fidelis. Para brilhantismo da festa concorreu a orquestra dirigida pelo maestro da capela Alberto Volhmer, sendo a Ave Maria cantada pela senhorita Conceição Masson. E o coro composto de distintas jovens que, com suas encantadoras vozes, muito realce deram ao ato. (RELATÓRIO da provedoria da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, 1909, p.18)

Assim como há a descrição do evento de aniversário, é possível encontrar notas sobre as procissões. Sobre essas, trataremos mais adiante no texto.

2.2 Ritos de um solene préstito religioso

Maria Regina Emery Quites, em sua tese intitulada *Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, aborda diversas questões que dizem respeito às imagens de vestir. Entre hagiografias, aspectos históricos, técnicos e artísticos desse tipo de imagem, uma das questões abordadas é a *procissão de cinzas e as imagens dos terceiros franciscanos*, correspondente ao terceiro capítulo da tese. A autora traz a questão da procissão para justificar o uso processional que as imagens de vestir podem possuir. Quites discorre sobre os aparatos utilizados e sobre o cerimonial da procissão a partir, principalmente, de fontes primárias, que são documentos disponíveis nos arquivos das ordens terceiras pesquisadas por ela.

que chegou ao Brasil em 1872. No decorrer do tempo, elas foram assumindo diferentes serviços: em 1918 tomam conta da Farmácia; em 1923 lhes foi conferida a administração geral do Hospital. Nesses anos e nos anos seguintes as Irmãs estão nas enfermarias, nas salas de operações, na cozinha, dispensa, lavanderia, no gabinete de radiologia, etc. Em 1946, além do Hospital Geral e do São Francisco, estão presentes no Hospital São José e, em 1952, integram a equipe do Hospital Santo Antônio. Informações disponíveis em: < http://www.centrohistoricosantacasa.br/historia_conteudo/irmas-franciscanas/>. Acesso em: 07 de novembro de 2017.

A autora revela, a partir de recibos, regimentos, termos e inventários, mais do que o histórico desse tipo de uso das imagens, comprova todo o tratamento que era dado — e que em alguns casos ainda é — às mesmas quando saem em procissão. Encarnação das imagens, tecidos, fitas, reforma ou encomenda de andores e decoração para os mesmos, estão entre os gastos que envolvem apresentar uma imagem em uma procissão. Além do investimento financeiro das irmandades nesses eventos, houve e há também a dedicação ao ritual de vestir e cuidar dessas imagens por parte dos irmãos.

Assim como no caso das Ordens Terceiras Franciscanas estudadas por Quites, que apresentam um imenso número de imagens processionais, na Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre também existiu uma relação entre as imagens de vestir e as procissões.³³ Porém, como nos leva a crer a menor incidência de imagens e de documentos, essa relação era um pouco mais abrandada se comparada com as tradições de procissões das regiões Sudeste e Nordeste do país. A datação também contribui para isso, pois a maioria dos documentos analisados por Quites datam do século XVIII, enquanto a Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre só surge no século XIX. A imagem de Nosso Senhor dos Passos que se encontra ainda hoje como orago da Capela Nosso Senhor dos Passos foi, durante muitos anos, uma imagem processional.

Visto que o tema que permeia este capítulo é a procissão, procuraremos manter claro o conceito. Na abertura do terceiro capítulo de sua tese, Quites traz uma citação longa do *Dicionário Litúrgico* de Basílio Rower, contextualizando o que é uma procissão e como elas se dão. Partiremos desse mesmo trecho:

A procissão é um solene préstito religioso do povo com o clero, litúrgico ou quase litúrgico, com ou sem conexão com outra função litúrgica, que geralmente de um lugar santo (igreja) se dirige a outro, para exercitar a piedade dos fiéis para louvar a Deus, dar graças ou pedir sua proteção. Ordinárias são as procissões que se realizam todos os anos em certos dias ou ocasiões, extraordinárias as que a autoridade eclesiástica prescreve ou permite para fins e em circunstâncias especiais (ROWER, 1947 in QUITES, 2006, p. 167).

³³ A história das procissões realizadas na cidade de Porto Alegre no século XIX e primeira metade do XX ainda é muito nebulosa; poucos trabalhos foram dedicados a elas e, até o momento, não foi localizado nenhum que tivesse como tema central esses acontecimentos. A presente pesquisa é realizada a partir de fontes secundárias e poucas fontes primárias, não se pretende realizar um estudo extensivo sobre essas procissões, apenas elucidar o contexto em que as imagens estudadas possivelmente se encontravam.

As procissões têm sua raiz na Idade Média europeia. E, para Maria Regina Emery Quites, Portugal está desde essa época

inserido no conjunto dos países católicos onde a procissão tem um peso bem significativo no seu cotidiano. Não será, portanto, de estranhar que tenha aderido com entusiasmo à política tridentina que se serviu da procissão, enquanto espetáculo teatral de propaganda, para fazer vincar uma certa moralidade e um certo tipo de conduta de vida cristã. A sociedade portuguesa estava profundamente inserida numa mentalidade comandada pelos ritos da Fé (QUITES, 2006, p.174-175).

O Brasil, como colônia portuguesa, acabou por repercutir essa tradição e tomá-la para si, realizando as mudanças necessárias ao contexto local.

As Misericórdias portuguesas possuem uma forte tradição de festas e procissões, que deu origem às tradições encontradas nas Misericórdias do Brasil. Estas festividades e desfiles religiosos eram preparados com muito cuidado e pompa, e seguiam à risca as diretrizes determinadas no compromisso da instituição. No apogeu do clima barroco de exteriorização, as procissões realizadas nos séculos XVII e XVIII possuíam grandiosidade na ornamentação e dramaticidade nas encenações. As procissões eram compromissos e atos religiosos, mas, ao mesmo tempo, possuíam caráter social. Segundo a pesquisadora Maria Marta Lobo de Araújo

As festas constituíam momentos marcantes na vida dos que militavam nas fileiras da igreja católica e originavam momentos agregadores de todos os crentes em torno do templo e da instituição que as promovia. A festa era um ato aglutinador, à volta do qual novos e velhos se uniam numa comemoração ritual de fé (ARAÚJO, 2008, p.1075).

Araújo coloca ainda que esses momentos de festividade proporcionavam "encontros entre conhecidos, novos relacionamentos e ocasiões de convívio entre os participantes, gerando momentos de sociabilidade importantes entre os membros da Misericórdia e entre estes e os que se encontravam presentes" (ARAÚJO, 2008, p.1078-79). Apesar das procissões promovidas pela Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre acontecerem em um contexto diferente, já nos séculos XIX e XX, pode-se considerar que o caráter de sociabilidade foi uma característica que permaneceu e que, mesmo sendo em menor intensidade, ainda é presente nas procissões realizadas em cidades menores ou históricas do Brasil. O caráter social e de convencimento estão intrínsecos às procissões.

Para Maria Regina do Nascimento, as procissões realizadas pela irmandade em Porto Alegre possuíam caráter pedagógico quanto à religião:

Ao tocar seus corações e espíritos, do mais simples escravo ao mais ilustre da hierarquia militar, as procissões encabeçadas pela irmandade da misericórdia funcionavam, então, como importantes instrumentos pedagógicos dos ritos e dogmas da religião em questão. (NASCIMENTO, 2014, p. 116)

Esta colocação está ligada ao sentido de persuasão presente na procissão. Este ato público e coletivo não é um sacramento previsto pela igreja, mas uma forma de adoração e convencimento do fiel. A procissão é um grande teatro sacro, no qual todos são convidados a atuar. Segundo Quites, "[...] a procissão vem do desejo humano de exteriorizar sua fé, com dignidade e grandeza, e desperta um grande interesse popular porque nela desfila simbolicamente toda a sociedade"(QUITES, 2006, p.175).

Uma das mais importantes procissões a cargo das Misericórdias, não somente no Brasil, sendo muito forte em Portugal, foi a procissão de Endoenças. Essa procissão era realizada na Quinta-feira Santa e consistia na visita dos irmãos, em procissão, às igrejas da cidade, à noite, onde estivesse exposto o Santíssimo Sacramento (NASCIMENTO, 2014, p.113).

Como a Misericórdia de Porto Alegre é consagrada ao Senhor do Passos, ela ocupava lugar central nas festividades da semana santa. Essas possuíam um apelo muito forte diante da população, pois simbolizavam o período da Paixão de Cristo, que fundamenta o catolicismo e é capaz de gerar o espírito de misericórdia e caridade³⁴ nos fiéis. A Lei n.602, do Compromisso da Santa Casa, de 1867, descreve como se iniciava a procissão de Endoenças:

A procissão saía logo depois de escurecer, levando os painéis que representavam a Sagrada Morte e a Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo e os fogaréus, rematando o préstito O Senhor Crucificado, conduzido pelo capelão revestido de sobrepeliz (LEI n. 602 de 10 de janeiro de 1867, p. 103 Apud NASCIMENTO, 2014, p.115).

³⁴ Durante a palestra *As Misericórdias Portuguesas na Idade Moderna: entre as práticas de caridade e o exercício do poder*, realizada no CHC Santa Casa em 07 de novembro de 2017, a pesquisadora Maria Antónia Lopes, docente na Universidade de Coimbra, em Portugal, explanou sobre os significados e diferenças entre as palavras *misericórdia* e *caridade*. A diferença entre esses dois termos é a presença ou ausência divina. Misericórdia é quando uma pessoa é capaz de sentir o que o outro sente, ter solidariedade e compaixão sem uma influência da questão religiosa. Já a caridade é um triângulo entre a pessoa caridosa, a pessoa que necessita de ajuda e Deus. A caridade pressupõe que Deus "me ama" e ama o próximo, e "eu" devo amar e ajudar o próximo porque ele é amado por Deus, e não necessariamente porque possui compaixão.

Apesar da procissão de Endoenças possuir relevância nos ritos da quaresma e nos compromissos da Santa Casa, a procissão que nos interessa do ponto de vista do estudo da imagem de vestir e seu uso processional é a Procissão dos Passos. Essas duas eram "as que concentravam maior número de fiéis" (NASCIMENTO, 2014, p. 113).

Quando se fala na Procissão dos Passos realizada em Porto Alegre, promovida pela Misericórdia, fala-se de dois eventos conjuntos. Primeiramente, a cerimônia de transladação, ou depósito, da imagem de Nosso Senhor dos Passos, e depois a procissão do mesmo Senhor.

A cerimônia de transladação ocorria no dia anterior à procissão principal, era uma preparação para a grande procissão dos Passos. Ela reunia todos os irmãos da Misericórdia. Estes acompanhavam a imagem de Nosso Senhor da capela até a Igreja Matriz de Porto Alegre, onde ficaria depositada até o dia posterior. Esta primeira procissão

[...] ocorria à noite e consistia em transportar, além da imagem, também as insígnias da irmandade, alfaias, o pálio e um estandarte de cor roxa, bordado com galões e franjas de ouro, contendo as iniciais S.P.Q.R. (Senado de Todo o Povo Romano), que poderia ser portado por um homem de força, ainda que não fosse irmão. Nesta mesma procissão, protegida pelo pálio, seguia a Sagrada Relíquia do Santo Lenho, conduzida pelo reverendo capelão. (NASCIMENTO, 2014, p.113).

Ainda segundo Mara Regina do Nascimento, somente homens da elite estavam autorizados a carregar o andor com a imagem de Nosso Senhor dos Passos; estes poderiam ser irmãos da misericórdia ou figuras ilustres convidadas por eles. O andor era sustentado por oito homens. A transladação era realizada com muito esplendor e logo após "sucedia-se, até a meia-noite, a cerimônia em que os fiéis, formando longas filas, vinham beijar os pés da estátua do Senhor dos Passos" (NASCIMENTO, 2014, p.114).

A "grande Procissão do Nosso Senhor dos Passos" consistia na saída da imagem do Cristo ajoelhado com a cruz nas costas da igreja Matriz, onde havia sido depositada, para o desfile pelas ruas da cidade encenando as estações da via crúcis.³⁵ Essa procissão

³⁵ A via-crúcis, ou via-sacra, é o caminho realizado por Cristo carregando a cruz até o calvário. É uma prática religiosa, realizada na quaresma, recriar esses caminhos seja com encenações ou apenas mentalmente. Uma clássica via-crúcis possui 14 estações, que são cenas da Paixão de Cristo. São elas: [1] Jesus é condenado à morte; [2] Jesus carrega a cruz às costas; [3] Jesus cai pela primeira vez; [4] Jesus encontra a sua Mãe; [5] Simão Cirineu ajuda a Jesus; [6] Verônica limpa a face de Jesus; [7] Jesus cai

passava por algumas das mais importantes ruas da cidade e essas eram preparadas para receber cada um dos passos da Paixão.

Em Minas Gerais, é comum encontrar pequenas capelas espalhadas pela cidade, representando as estações da Paixão de Cristo. Eram utilizadas como marcos nas procissões, capelas permanentemente construídas, algumas ainda hoje utilizadas como local de devoção. Isso pode ser observado em cidades históricas como Ouro Preto e Tiradentes.

Já em Portugal, havia a cultura da arte efêmera, segundo Maria Marta Lobo de Araújo

[...] para a realização dos Passos, os confrades encomendavam a feitura das capelas a um carpinteiro, normalmente residente na vila, tendo, em 1757, contratado os serviços de António José de Araújo e de José Martins, residentes em Monção, pelo preço de 6 mil réis. A construção de arte efêmera não era novidade. Desde tempos remotos que se ganhou o gosto por este tipo de arte e nos finais da Idade Média atingiu proporções significativas (ARAÚJO, 2008, p.1081).

Em Porto Alegre, há registros de uma decoração efêmera, realizada nas ruas pelas quais a procissão passaria. Segundo Sofia Inda,

[...] é descrito na Ata da Irmandade, em 1873, em que a Mesa se reúne para elencar os lugares onde ficariam os Sete Passos e pedir auxílio à vizinhança na decoração desses. O 1º passo era na Rua da Igreja, o 2º na Rua Pecados Mortais (atual Rua Bento Martins), o 3º na da Praia, não excedendo a Rua Clara, ou pelo menos sua proximidade, o 4º no Largo da Alfândega, o 5º na Rua da Praia, nas proximidades do beco da Casa da Ópera, o 6º na mesma e nas proximidades do de Santa Catarina, sendo o 7º o do Calvário dentro da Capela do Senhor dos Passos (INDA, 2016, p.24).

Em relação à data de sua realização, houve mudanças. Segundo Franco e Stigger, os Compromissos de 1867 e de 1898 colocam que a procissão dos Passos deveria ocorrer na sexta-feira seguinte ao primeiro domingo da Quaresma. Posteriormente, sua data teria sido alterada para o sábado antecedente à Semana Santa.

Embora a procissão dos Passos fosse tradicionalmente realizada em todos os anos, houve algumas exceções, geralmente por conta das obras e reformas realizadas na

pela segunda vez; [8] Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; [9] Jesus cai pela terceira vez; [10] Jesus é despojado de suas vestes; [11] Jesus é pregado na cruz; [12] Jesus morre na cruz; [13] Jesus é descido da cruz; [14] Jesus é Sepultado.

Capela Nosso Senhor dos Passos ou pela falta de recursos financeiros. No relatório escrito pelo provedor José Antonio Coelho Junior, em 1879, consta que, no ano de 1878, "[...] deixou de haver a procissão dos Passos, por não comportarem com essa despesa os recursos do cofre, mas praticaram-se na capela todos os atos da semana santa".

Durante as procissões dos Passos mais tradicionais, ocorrem encenações das estações. Uma das mais emocionantes para os fiéis e mais elaboradas é a encenação do encontro³⁶ de Cristo com sua mãe, Nossa Senhora. Em Porto Alegre não era diferente. A Imagem de Nossa Senhora das Dores, com vestes na cor roxa, e com uma espada perfurando o peito, partia da Igreja de Nossa Senhora das Dores³⁷ ou da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em uma procissão separada que se encontrava com a Procissão dos Passos no largo da Alfândega (FRANCO e STIGGER, 2003, p. 121). Certamente o momento de encontro entre mãe e filho causava comoção entre os fiéis, e o elemento comovente da cena era aumentado pelo tipo de imagem utilizada na procissão, as imagens de vestir.

Para Miryam Andrade Ribeiro de Oliveira, as devoções do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores têm origem no "[...] século XV medieval, época em que a arte religiosa, influenciada pelas representações teatrais dos mistérios promovidas pelas confrarias, enfatizou o lado patético nas cenas da Paixão, com nuances de realismo que incluíam já nessa época as imagens de vestir." (OLIVEIRA, 2005, p.21)

A igreja de Nossa Senhora das Dores possui hoje, em seu acervo, duas imagens da devoção que a nomeia, que podem ter sido utilizadas na referida procissão. A primeira (Fig.26), de um realismo surpreendente e tamanho natural, tem datação a partir da segunda metade do século XVIII (RAMOS, 1989, p.80). Esta foi transladada em

³⁶ A Procissão do Encontro é bastante comentada quando se fala nas histórias das igrejas de Porto Alegre. Porém, ocorrem algumas confusões quanto sua realização. No texto de Franco e Stigger, coloca-se que a Procissão dos Passos é o que chamamos de transladação e que a procissão do dia posterior é a Procissão do Encontro. Porém, nesse caso, acredita-se que a Procissão do Encontro é uma parte da Procissão dos Passos. Apesar disso, algumas fontes se referem ao evento realizado no domingo somente como Procissão do Encontro. Ainda não foi encontrada uma fonte que descreva o itinerário desta procissão, então não está realmente claro se ela era uma clássica Procissão dos Passos com diversas cenas da Paixão, ou se era realmente apenas dedicada à cena do encontro entre Nossa Senhora e Cristo.

³⁷ A Igreja Nossa Senhora das Dores, localizada na rua dos Andradas, em Porto Alegre, é uma edificação eclética em sua ornamentação. Possui traços de barroco e neoclássico. Essa variação é devida ao fato de que a igreja levou um longo tempo para ser concluída. Em 1807 foi lançada sua pedra fundamental, mas só foi concluída em 1904. A igreja foi mandada pela e para a Irmandade de Nossa Senhora das Dores, instituída oficialmente em 1801, mas culto existente desde 1779 na igreja Matriz.

1813, da Igreja Matriz de Porto Alegre, para a então concluída capela mor da Igreja das Dores. Hoje, encontra-se no retábulo mor da igreja compondo a cena do calvário junto com as imagens de Cristo crucificado e João evangelista.

A imagem está em posição em pé e corresponde à iconografia clássica "das Dores". As mãos são justapostas e elevadas ao peito. O olhar é baixo, remetendo à tristeza, sofrimento e pesar. Possui o atributo da espada³⁸, que perfura o peito representando as dores que sente vendo o sofrimento do filho.

Esta imagem, realizada em madeira, é de roca, tendo cabeça, busto e membros superiores entalhados. Estes últimos são articulados, possibilitando a troca de posição. Possui parte dos membros inferiores (pés e panturrilhas) entalhados e fixados na base da escultura, não sendo eles a dar sustentação. Para esse fim, foram colocadas ripas de madeira (Fig.27). A madeira é policromada, sendo a policromia de cabeça, membros superiores e inferiores com detalhamento, e a do busto uma policromia simplificada, em azul. A cintura da imagem é bastante marcada, como se simulasse o uso de um espartilho.

Possui cabelo entalhado, castanho e dividido ao meio, com mechas que caem sobre os ombros, diferente da maioria das imagens trabalhadas nessa pesquisa, que recebem cabeleiras naturais posteriormente. A face tem formato arredondado e possui detalhamento na expressão, sendo a área da boca e as dobras do pescoço, alguns dos mais notáveis detalhes, além das pálpebras que caem pesadas sobre o volumoso globo ocular (Fig.28). Possui furos nos lóbulos da orelha, nos quais são colocados brincos. Quando está vestida, a imagem recebe um esplendor dourado, na mesma cor da espada, com diversas estrelas, um vestido³⁹ roxo, faixa para a cintura e manto de veludo, bordados a mão com lantejoulas. Manto este que também é significativo em sua iconografia.

³⁸ As imagens de Nossa Senhora das Dores recebem espadas como atributo, que representam as sete dores de Maria. Estas espadas podem vir em número de sete, uma para cada dor, ou apenas uma representando todas as dores. As sete dores são: [1] a profecia de Simeão sobre Jesus; [2] a fuga da Sagrada Família para o Egito; [3] o desaparecimento do Menino Jesus durante três dias; [4] o encontro de Maria e Jesus a caminho do Calvário; [5] o sofrimento e morte de Jesus na Cruz; [6] Maria recebe o corpo do filho tirado da Cruz; [7] o sepultamento do corpo do filho no Santo Sepulcro.

³⁹ No restauro, realizado recentemente, optou-se em substituir a túnica mais antiga que vestia a imagem por um vestido novo costurado pelas paroquianas da igreja. Esse ato demonstra a escolha de manter a imagem em seu contexto original, continuar o uso devocional dela, e dar continuidade também à tradição de manter a imagem com vestes novas e limpas. As vestes antigas são conservadas no acervo da igreja como objeto museal.



Figura 26: Imagem de roca de Nossa Senhora das Dores, em madeira policromada. A fotografia foi feita após o restauro da imagem que estava deslocada de seu lugar original, o altar da igreja, onde compõe a cena do calvário. Fonte: Acervo Memorial Igreja Nossa Senhora das Dores. Fotografia: Gabriela Luz/2017.



Figura 27: Detalhe da imagem de Nossa Senhora das Dores mostrando pés e panturrilhas esculpidos separados do restante do corpo e fixados na base, e ripas de madeira que a classifica como "imagem de roca". Fonte: Acervo Memorial Igreja Nossa Senhora das Dores. Fotografia: Gabriela Luz/2017.



Figura 28: Detalhe da imagem de Nossa Senhora das Dores mostrando rosto, mãos e parte de um de seus atributos, a espada fincada no peito. Fonte: Acervo Memorial Igreja Nossa Senhora das Dores. Fotografia: Gabriela Luz/2017.

A segunda imagem é uma Nossa Senhora das Dores de menores dimensões que a primeira (Fig.29). Esta foi doada pela senhora Rita de Mello Azeredo, em 1820 (RAMOS, 1989, p.80). Esta imagem foi esculpida em madeira, possui olhos de vidro, e o rosto recebeu acabamento em porcelana. As expressões são bastante suaves, não possuindo tanta dramaticidade quanto a primeira imagem.

Também possui uma espada como atributo e esplendor estrelado, ambos em metal prateado. Suas vestes são na cor roxa e possuem bordados, aparentemente de ponto cheio, na cor dourada aplicados. Encontra-se em uma redoma acrílica, na entrada lateral da igreja, o que impossibilita uma análise mais cuidadosa de sua anatomia e de seus materiais. Porém, é possível notar que os membros superiores são articulados e que se trata de uma imagem de roca.

Acredita-se que a primeira imagem apresentada fosse mais adequada à procissão, já que possui maior dramaticidade e maiores dimensões, e aparentemente é a mais antiga. Também se considera essa hipótese por ser uma das imagens centrais no retábulo mor, a imagem que representa o orago da igreja em um de seus locais mais nobres.



Figura 29: Imagem de Nossa Senhora das Dores doada por Rita de Mello Azeredo em 1820. A imagem encontra-se em uma redoma acrílica, na entrada lateral, próxima a secretaria da igreja. Fonte: Acervo Memorial Igreja Nossa Senhora das Dores. Fotografia: Gabriela Luz.

Na Capela Nosso Senhor dos Passos, encontra-se a imagem do orago que dá nome a ela, localizada na capela mor no nicho central de um conjunto de três (Fig.30). O Senhor dos Passos (Fig.31), com cerca de dois metros de altura, se colocado em pé, é uma imagem que pode ser classificada como "imagem de vestir de corpo inteiro semiarticulada". Ela possui todas as partes da anatomia esculpidas, inclusive as que são cobertas pela roupa, diferente das imagens de roca, que possuem estruturas que criam volume embaixo das roupas, dando a impressão de que ali existem as partes anatômicas. A imagem encontra-se fixada na posição de genuflexão em uma base, sendo que o joelho direito está apoiado no chão e o esquerdo flexionado em noventa graus. A escultura foi realizada em madeira e recebeu policromia.

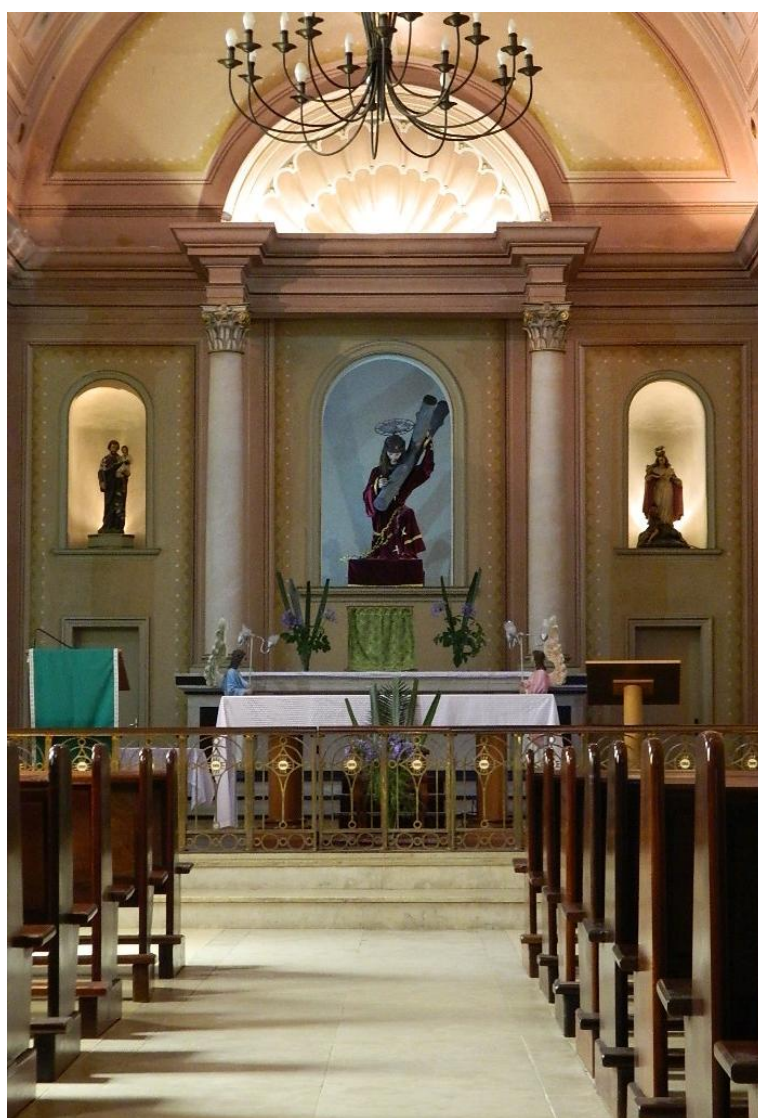


Figura 30: Vista dos três nichos da capela mor, no nicho central se encontra a imagem do orago, Nosso Senhor dos Passos. Fotografia: Gabriela Luz/2017.

A imagem representada é de Cristo carregando uma enorme cruz de madeira para o calvário. Os atributos que identificam o Senhor dos Passos, além da genuflexão recorrente entre imagens dessa devoção, são a cruz, as vestes na cor roxa ou vermelho e a coroa de espinhos. A cruz que atualmente se apresenta possui armação de madeira, mas é revestida por gesso e tecidos, e pintada para criar o efeito de tronco cortado, ainda com nós. No relatório da provedoria de 1911, foi escrito pelo provedor Antônio Soares de Barcellos que, devido às reclamações por parte dos irmãos, uma nova cruz foi confeccionada:

Havendo em anos consecutivos recebido reclamações por parte de irmãos que conduzem na procissão o andor do Senhor dos Passos relativo ao peso da cruz, e carecendo agora a aludida cruz de reparo e pinturas, encarreguei o cenógrafo Sr. Alfredo Tubino de confeccionar uma nova, porém que fosse de proporções menores, afim de sanar o inconveniente acima apontado. (RELATÓRIO da provedoria da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, 1911, p.17)

Possivelmente, a cruz ainda hoje utilizada é esta criada por Alfredo Tubino.⁴⁰ É possível que ele tenha achado no revestimento de gesso um elemento cênico que solucionaria a questão do peso, já que ela não é maciça. Anteriormente, o artista já havia trabalhado com o mesmo material e visualidade. Segundo Athos Damasceno, em 1898, o artista teria ofertado ao jornal *Correio do Povo* uma "consistente e exótica mesa, trabalhada em massa e imitando troncos toscos de árvore, aos quais não faltavam nem os nós nem o musgo" (DAMASCENO,1971, p.298).

Os membros superiores da imagem são articulados e se encontram posicionados de modo que aparentem estar segurando a grande cruz de madeira. Os membros inferiores possuem encaixes nos joelhos, que ao primeiro olhar podem ser confundidos com articulações, o que não seria prático, pois não existem articulações entre os membros inferiores e o tronco (Fig.32).

⁴⁰ Alfredo Tubino foi um artista atuante no Rio Grande do Sul, do qual falou Athos Damasceno em seu livro *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Não se conhece a data e nem mesmo o local de nascimento de Tubino, apenas o local e data de falecimento: Porto Alegre, 19 de agosto de 1928. Segundo Damasceno, o primeiro registro de atuação de Tubino que se verificou foi em 1886, quando foi chamado a ornamentar o Teatro São Pedro (DAMASCENO,1971, p.297). Desenvolveu trabalhos em diversas áreas, mas o maior destaque foi para a cenografia e a pintura de panos de boca para tetos. Atuou também como pintor e dourador, e ainda como carnavalesco. É bastante interessante observar um artista cenógrafo e carnavalesco realizando uma peça para uma imagem processional, esse fato aproxima o ato da procissão com a festa, dois préstitos com temáticas diferentes, mas que não deixam de ser atos igualmente sociais.



Figura 31: Escultura em madeira policromada representando Nossos Senhor dos Passos, localizada no altar mor da Capela Nosso Senhor dos Passos, na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Fotografia disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:N-s-dos-passos-3.jpg#filelinks>>.



Figura 32: Membros inferiores da imagem de Nosso Senhor dos Passos. Fotografia: Gabriela Luz/2017.

Da imagem, não se conhece o criador, mas podemos falar um pouco de sua origem. A imagem de devoção do Senhor dos Passos exposta até hoje na capela é a mesma imagem utilizada nas procissões acima descritas. Como citado anteriormente, ela foi transferida da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Madre de Deus de Porto Alegre. A partir de um documento, que se encontra no Arquivo Histórico da Santa Casa, intitulado "Apontamentos para a história da fundação do hospital da Santa Casa de Misericórdia da cidade de Porto Alegre", escrito pelo Irmão Manoel José de Freitas Travassos, em 1859, é possível conhecer um pouco mais da trajetória da escultura. A imagem foi encomendada aproximadamente em 1806 e é proveniente do Rio de Janeiro. Como a Capela Nosso Senhor dos Passos ainda não se encontrava concluída, a imagem ficou sob os cuidados da Irmandade do Santíssimo Sacramento na Igreja Matriz e só foi transferida para a Capela em 1821, como se pode ler no seguinte trecho:

Muitos fiéis devotos animados e protegidos pelo então Governador Sebastião Xavier da Veiga Cabral e Câmara se propuseram a mandar vir do Rio de Janeiro a Imagem do Senhor dos Passos. Manoel de Meirelles Lima foi, segundo consta, o primeiro tesoureiro encarregado de gerenciar as esmolas para esta Imagem, e de recebê-las, bem como as alfaias, e tudo o mais que pudesse obter para a grandeza de seu sagrado culto. Por sua morte passou este encargo a Manoel da Silva Lima. Reconhecendo mais tarde a Irmandade do SS. Sacramento, que tal cargo podia ser desempenhado sem inconveniente

algun pelo seu tesoureiro, fez, com que as esmolas, e o mais que se tinha recolhido, fossem entregue a José Manoel Affonço, que nesta qualidade servia no ano compromissal que decorria de 1807 a 1808, ficando desde então a devoção do Senhor dos Passos sem tesoureiro especial. [...] A mesa da Santa Casa julgando da mais urgente necessidade anexar ao Hospital uma Capela solicitou a competente licença que lhe foi concedida por provisão de 12 de Novembro de 1818. A actual Capela teve pois princípio em 1819, e só foi concluída em 1825. No dia 03 de maio de 1820, não obstante não estar ella acabada, teve lugar a celebração dos primeiros officios divinos. Tendo a Mesa da Santa Casa requerido em 26 de fevereiro de 1821 à Irmandade do SS. Sacramento a entrega da Imagem do Senhor dos Passos, por licença do Vigário Geral de 29 de março do dito anno foi ella trasladada para a nova Capela, á qual por provisão de 22 de dezembro de 1825 foi concedido o sacrário, e conseguintemente a faculdade de se ministrar o SS. Sacramento aos enfermos e mais pessoas empregadas no serviço da Santa Casa. [...] (APONTAMENTOS para a história do hospital da Santa Casa de Misericórdia da cidade de Porto Alegre, 1859).

A expressão da imagem é de sofrimento e cansaço (Fig.33). Seu rosto possui ferimentos, as sobrancelhas arqueadas são puxadas para baixo, juntamente com as pesadas e avermelhadas pálpebras. Os olhos amendoados passam a sensação de incredulidade ou súplica. O que estaria sentindo Cristo durante seu suplício? Para a fé cristã, qualquer dessas dores e sentimentos foram suportados em prol do projeto de Deus. Os lábios estão roxos e entreabertos, podendo ser observados os dentes e a língua. Sangue escorre pelos cantos da boca até a barba ondulada e castanha entalhada na madeira, essa divide-se em duas partes no queixo.

Os ferimentos estão espalhados pelos pés, pernas, pescoço e mãos, até onde não se vê. A pele sobre as articulações dos dedos das mãos está rósea, como se tivesse sido molestada com batidas, ou friccionada, ou por estar muito tempo dobrada e realizando esforço para segurar a cruz. As unhas são entalhadas delicadamente, e são precisos e mansos detalhes em meio à violência representada pelo sangue escarlate que escorre fino pelos dedos.



Figura 33: Detalhes do rosto da imagem de Nosso Senhor dos Passos. Fotografia: Gabriela Luz/2017.

A imagem recebe uma cabeleira de fios naturais na cor castanha clara. Coroando-a está uma larga e densa coroa de espinhos, que fere a testa de Cristo e faz escorrer dela uma fina linha vermelha pelo nariz. Também possui um brilhante e pomposo resplendor prata que surge por trás de sua cabeça, fixado em sua nuca através de uma haste metálica (Fig.34). Dentro do círculo do resplendor está um triângulo, que provavelmente representa a Santíssima Trindade, com uma pequena pedra no meio, do qual saem dezenas de representações de feixes de luz, evidenciando o caráter divino da imagem. Ainda segundo o Relatório da Provedoria da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre de 1911 "pela exímia Senhora Dona Eliza Trindade de Souza, de Santana do Livramento, foi oferecido a imagem do senhor dos passos um resplendor de prata e uma cabeleira".

Possivelmente, o resplendor e a cabeleira que vemos até hoje foram os doados por Eliza Trindade de Souza. Este ato de doação evidencia a tradição que se tinha com essas imagens de cuidado e adoração. Com frequência, as doações eram feitas como

forma de agradecimento por uma graça. As pessoas que doavam essas peças eram abastadas, isso é evidenciado pelo título de "Dona" que a doadora carrega antes do nome. Outro cuidado que se tinha com as imagens, além de enfeitá-las, era deixá-las "decentes", com uma boa encarnação e sempre com roupas novas e limpas. É possível encontrar nos Relatórios da Santa Casa passagens que indicam investimento nesses cuidados. No relatório de 1883, consta na "receita da capela" donativos para a túnica do Senhor dos Passos no valor de 94\$000 (réis). Já no relatório de 1894, o Provedor Francisco Soares de Almeida escreve:

[...] de acordo com o respectivo mordomo o prestimoso Irmão Augusto Baptista da Silva Pereira de dar a esta capela maior brilho, e iniciando uma subscrição entre os devotos, empregou o produto desta na encarnação das sagradas imagens de Nosso Senhor dos Passos e Nossa Senhora da Misericórdia, oragos dela, em uma túnica e cordão novos para a primeira [...] (RELATÓRIO da Provedoria da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, 1894).

Como se pode observar nos dois exemplos, fica evidente que as manutenções nas imagens eram realizadas a partir dos donativos de fiéis.



Figura 34: Resplendor e coroa de espinhos da Imagem de Nosso Senhor dos Passos. Fotografia: Gabriela Luz/2017.

A veste que encontramos hoje na imagem é avermelhada e de aspecto aveludado, que certamente ainda é trocada de tempos em tempos. Possui detalhes em dourado e é larga o bastante para dar a impressão de que a imagem é menor do que realmente é. Suas dimensões são grandes. A imagem aparenta transcender o caráter naturalista, suas dimensões exacerbadas favorecem o caráter divino. Para o fiel que olha da nave da capela, tudo, com exceção do pé esquerdo, mãos e cabeça, está coberto pela veste. Se olhada de costas, seu pé e panturrilha direita não são cobertos pela túnica (Fig.35).



Figura 35: Parte dorsal da imagem de Nosso Senhor dos Passos. É possível observar a cruz, o resplendor fixado na nuca da escultura e o membro inferior direito exposto. Fotografia: Thales Gomes/2017.

A fatura escultórica desse Senhor dos Passos lembra a de Nossa Senhora das Dores, que se encontra no altar mor da Igreja das Dores. Ambas imagens não possuem olhos de vidro, mas bastante detalhamento e encarnação uniforme. As sobrancelhas de ambas imagens são arqueadas, os olhos amendoados com pálpebras um pouco fechadas. Essas características fazem levantar a hipótese de que essas duas imagens podem ter sido realizadas pelo mesmo escultor, e que elas poderiam ser as duas imagens que

figuravam na Procissão do Encontro. Outro fato que contribui para a crença de que as imagens são do mesmo autor e possuem datação próxima é que as duas, em algum momento, passaram pela Igreja Matriz. Poderiam elas terem sido encomendadas conjuntamente? Levando em consideração que a pedra fundamental da Igreja de Nossa Senhora das Dores foi lançada em 1807 e a imagem de Nosso Senhor dos Passos foi encomendada aproximadamente em 1806, é plausível que as irmandades tenham encomendado as imagens de um mesmo escultor ou oficina.

Observa-se que a imagem se encontra em um nicho bastante adequado, que possui o tamanho necessário para que fique bem colocada a escultura. Porém, aparentemente, nem sempre foi essa a condição em que se encontrou o Senhor dos Passos. No Relatório de 1873, escrito pelo Provedor José Antonio Coelho Junior, no item "Capella do Senhor dos Passos", é descrita a necessidade da adequação do nicho para a colocação da imagem de Cristo:

Logo que tomei conta da Provedoria deste estabelecimento, uma das coisas que mais chamou a minha atenção foi o estado pouco decente em que se achava a capela Senhor dos Passos, e as obras e concertos de que ela necessitava, principalmente o nicho em que estava colocada a Sagrada Imagem do Redentor.

Não tendo a Santa Casa meios de acudir a essa despesa, apelei para os sentimentos religiosos da população desta capital, e não apelei em vão, pois quase todas as pessoas a quem tive a honra de dirigir-me pedindo uma esmola para as obras da capela, com a maior vontade a deram, produzindo um total de 4:505\$810 rs. (RELATÓRIO da provedoria da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, 1873, p.9).

A capela passou por diversas reformas desde a data do documento acima citado, mas nas fotos mais antigas que se pode encontrar, no arquivo da Santa Casa, de seu interior, ela já possuía essa estrutura de três nichos.

A imagem que outrora estava em movimento, participando de procissões, sendo limpa e vestida todos os anos, hoje permanece na clausura do nicho com a poeira acumulada sobre toda sua estrutura. Apesar de ter perdido sua função processional da mesma forma como a cidade perdeu sua tradição processional, a imagem é ainda de devoção para os fiéis. Hoje, a Capela Nosso Senhor dos Passos já não é mais responsável pela organização desses préstitos, que eram de muita importância até algumas décadas atrás. No entanto, é responsável pelo serviço espiritual e de escuta

prestado às famílias e pacientes dos hospitais da Santa Casa, que, para a realidade contemporânea, acaba se sobrepondo ao tipo de tradição aqui estudada.

3. REFLEXÕES RELATIVAS ÀS IMAGENS DE VESTIR

3.1 O culto às imagens

No primeiro capítulo da presente pesquisa, foi rapidamente apresentada a origem das imagens religiosas no contexto católico europeu da Idade Média. Partindo da tese de Maria Regina Emery Quites e analisando também outros autores, aprofundaremos no presente subcapítulo, a questão da origem da imagem sacra no contexto católico e seus antecedentes. Apresentando, por fim, a introdução do culto das imagens sacras no Brasil.

No quarto capítulo de sua tese, Quites realiza contextualização sobre os antecedentes das imagens de vestir e da imaginária sacra como um todo. Sobre a antiguidade, ela expõe as questões do culto e criação de imagens presentes na Bíblia. Destaca que, em alguns momentos, as imagens são condenadas e que, em outros, aparece o apoio divino à criação das mesmas. Explica também que, em momento algum, é realizada, na Bíblia, distinção entre os conceitos de ídolo e imagem.⁴¹ Com isso, ficaria explícito que a imagem é um elemento de ambiguidade, principalmente no monoteísmo, desde a antiguidade.

Também é abordada por Quites a existência de atos processionais e imagens de vestir na antiguidade pagã. Em seu texto, traz a carta de Jeremias no livro de Baruc (capítulo 6, versículo 1-72) que alerta os Judeus a não adorarem os ídolos que veriam na Babilônia durante o exílio. A autora coloca que as esculturas descritas na carta parecem ser "as primitivas estátuas gregas de madeira, denominadas *Xoana*, que seriam as precursoras das nossas imagens de vestir" (Quites, 2006, p.214). Ainda sobre essas estátuas, ela coloca que

Pelas citações de Pausânias as *Xoana* deveriam ser de madeira. Muitas *Xoana* deveriam ser pintadas mesmo que fosse para proteger a madeira. Algumas eram douradas, com exceção da cabeça, mãos e pés que eram cor de carne. Algumas deveriam ser sem pintura ou haviam perdido a policromia, pois Pausânias pode apreciar a madeira destes fetiches sagrados (QUITES, 2006, p.215).

⁴¹ Para Quites "Ídolo é aquilo que não existe, algo que os olhos não veem, mas que a mente imagina, como por exemplo uma cabeça de cachorro com membros humanos". A imagem, ao contrário, é construída a partir da reprodução de algo existente, como um animal ou uma pessoa (QUITES, 2006, p.211).

Depois de expor essas questões sobre a presença da imagem na antiguidade, Quites conclui que é em virtude das crenças pagãs greco-romanas que em seus primórdios o cristianismo rejeita a figura humana, retomando-a posteriormente:

Para distinguirem-se das crenças pagãs greco-romanas, cujos deuses eram figurados, as comunidades cristãs primitivas, inseridas no contexto cultural clássico, rejeitaram inicialmente figurações antropomorfas de imagens sagradas, e em particular as do Cristo feito homem. Foi somente a partir do Século III que começaram a aparecer cenas bíblicas nas catacumbas, estendidas às Igrejas no século seguinte, com a oficialização da Religião Cristã em 313 pelo imperador Constantino. Desde então, essas representações passam a incluir episódios do Novo Testamento e cenas da vida do Cristo e da Virgem Maria, bem como dos primeiros santos da Era Cristã (QUITES, 2006, p.216-217).

Quites destaca, a partir desse ponto do texto, alguns dos principais acontecimentos na história cristã que contribuíram para a instauração de uma cultura da imagem, muito forte durante o período barroco, mas existente ainda na atualidade. Coloca que a Arte Sacra ganha notoriedade a partir do posicionamento do papa Gregório Magno (591–604), que atribui função educativa e de persuasão à arte religiosa.

Esse papa defendia o uso das imagens, tanto para a fixação da memória histórica da Igreja, como para o estímulo daquele sentimento de compulsão que leva o fiel à adoração. Acima de tudo pensa o papa, as imagens constituem o instrumento com o qual se pode ensinar aos iletrados os acontecimentos narrados na escritura (QUITES, 2006, p.217).

Este tipo de uso das imagens perdurou e foi necessário durante séculos. Hoje, o sentido da imagem que encontramos é mais relacionado à persuasão, também extremamente presente durante Idade Média e Barroco, e de aproximação do fiel com o culto, mas já é bem menos intenso do que em épocas anteriores.

Ernst Gombrich, no livro *Os Usos das Imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação social*, coloca que a leitura das imagens sacras era possível mesmo para aqueles que careciam de formação.

[...] embora alguém possa duvidar de que essas pessoas que não eram capazes de ler textos conseguissem de fato ler os signos e símbolos da arte eclesiástica, não há como negar o elemento de clareza pictográfica dessa tradição, que culminou na imagística das grandes catedrais. (GOMBRICH, 2012, p. 51)

Isso se deu pois os escultores que se dedicavam a realizar essas imagens seguiam um cânone iconográfico difundido entre os observadores. Para Myriam Andrade de Oliveira, "[...] o comprometimento básico do escultor era com a adequação iconográfica, fundamental para que o 'santo' pudesse ser reconhecido pelo seu aspecto e atributos específicos" (OLIVEIRA, 2005, p. 15). Isso não foi importante somente na Idade Média europeia, mas também no período colonial brasileiro e da América Latina como um todo.

Qutes destaca o papel do II Concílio de Nicéia, convocado em 787, para a legitimação da veneração das imagens, e para o estabelecimento dos critérios do "que veio a ser posteriormente a iconografia cristã" (QUITES, 2006, p.217). Qutes traz em seu texto, também, a questão da falta de profundidade religiosa que a imagem poderia causar. Ela tornaria o sagrado mais real e, portanto, poderia aproximar o fiel desse sagrado, ou poderia implicar em irreverência, pela falta de contato com o infinito (QUITES, 2006, p.218). Essa teria sido uma das motivações da Reforma Protestante para a não adoção das imagens em seu culto. A partir de *O Declínio da Idade Média*, de Huizinga, Qutes escreve:

Os constituintes emocionais da veneração dos santos tinham se ligado tão firmemente às formas e às cores das suas imagens que a percepção meramente estética ameaçava a todo instante apagar o elemento religioso. A forte expressão produzida pelo aspecto das imagens com os seus ares de êxtase e compaixão, o brilho do ouro e do suntuoso vestuário, tudo reproduzido admiravelmente por uma arte muito realista, mal deixavam lugar para uma reflexão doutrinal (QUITES,2006, p.218).

Outro marco importante das decisões relacionadas à imagem na igreja católica foi o Concílio de Trento, que ocorreu entre 1545 e 1563, durante a Contra-Reforma que "[...] tem suas origens nos movimentos reformistas que eram independentes da Reforma Protestante, mas tornou-se cada vez mais identificada com os esforços para se contrapor à mesma" (QUITES, 2006, p.219). Durante o Concílio de Trento foram instituídas as funções da imaginária religiosa. A imagem poderia

[...] ser utilizada para veneração desde que fosse por motivos de semelhança, ou seja, que aquele fosse o modelo a ser seguido, assim a veneração deveria ser feita ao exemplo de vida de um determinado santo, ao Cristo que fez milagres e amou o homem a ponto de morrer por ele, à Virgem Maria como exemplo de pureza, de fé, de resignação. A imaginária teria a função de incentivar as práticas religiosas seguindo os santos exemplos. Fica claro também que a imaginária deveria ter a função de instruir o povo menos culto, através da força da comunicação visual (QUITES, 2006, p.219).

Armindo Trevisan, em seu livro *O Rosto de Cristo*, descreve a mudança de representação de imagens que acontece a partir da Contra-Reforma. As imagens de homens santos passam a demonstrar, principalmente durante o período barroco, o estado de ânimo no lugar em que antes era representado o estado de espírito. Para o autor,

[...] a Igreja já não se contenta em expor os dogmas de sua Fé, como ocorria nos séculos passados; agora ela se propõe a defendê-los, a demonstrá-los. Se, antes, bastava apresentar aos fiéis episódios da bíblia ou das legendas dos santos, para torná-los ocasiões para emoções, agora as próprias imagens são sentimentalizadas, isto é, criadas para serem gatilhos da emotividade. Já não são ocasiões, são causas das emoções (TREVISAN, 2003, p.246).

E com essa representação exacerbada de emoções as figuras santas se tornavam mais humanizadas, sendo melhores compreendidas pelos fiéis. Seu caráter santo e espiritual continuava demonstrado, mas os sentimentos e sensações representados nas esculturas tocavam o fiel de forma a inspirá-lo, já que poderia sentir misericórdia por ela e se colocar no lugar.

Para Attilio Colnago Filho, no Brasil o culto à imagem sacra foi difundido pelo fato de ser colônia de Portugal, "um país essencialmente católico" (FILHO, 2011, p.43).

Para o autor, a Arte Sacra

[...] estava intimamente ligada à doutrina e aos interesses de propagação da fé definidas pelo Concílio de Trento que traçava as diretrizes para a sua produção com a proibição de temas heréticos e irrelevantes, e dessa forma enfatizando as diversas representações da Virgem Maria, dos mártires e santos, com a finalidade de instruir e evocar a fé (FILHO, 2011, p.43).

A imaginária está presente no território brasileiro desde o século XVI, trazida pelos colonizadores portugueses para auxiliar na realização e propagação do culto católico. A presença das imagens sacras acompanhou o crescimento populacional, tornando-se necessário, em um dado momento, a criação de diretrizes que "regulamentassem" o uso das imagens devocionais nas igrejas. As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, criadas em 1707, "[...] representavam a única legislação eclesiástica do primeiro período colonial que regulamentam o culto e a vida religiosa no século XVIII no Brasil" (QUITES, 2006, p.230).

Entre essas *Constituições* está o tópico VIII, intitulado *Do culto as Santas Relíquias e Sagradas Imagens*, em que uma das mais destacadas indicações é que as imagens só devem ser utilizadas se a veneração for ao que elas representam e não se a crença for de que o objeto em si possua alguma mágica ou divindade. É também

destacado que as imagens necessitam ter decência e se adverte sobre os excessos cometidos na ornamentação de imagens. Muitas dessas advertências estão ligadas às imagens de vestir. Na passagem a seguir, citada por Quites, a fabricação de novas imagens de roca é desencorajada e é sugerido um tratamento mais "conveniente" e "decente" às imagens de vestir já existentes; isso inclui a procedência da roupa e dos ornamentos e o local em que a imagem será preparada.

E mandamos que as Imagens de vulto se façam daqui em diante de corpos inteiros, e ornados de maneira que se escusem vestidos, por ser assim mais conveniente, e decente. E as antigas que se costumam vestir, ordenamos seja de tal modo, que não se possa notar indecência nos rostos, vestidos, ou toucados. E não serão tiradas as imagens da Igreja, e levadas a casas particulares para nelas serem vestidas, nem o serão com vestidos, ou ornados emprestados, que tornem a servir em usos profanos (Constituições da Bahia. Regimento do Auditório Eclesiástico do Arcebispado da Bahia, 1853, v.4, p 256 apud QUITES, 2006, p. 231).

As imagens de vestir despertavam certo "receio" nas autoridades religiosas, por se tratarem de algo carregado de realismo e exagero ornamental, que poderia ofuscar os limites existentes entre o sagrado e o profano. Apesar de existirem essas advertências, as imagens de vestir foram largamente utilizadas e produzidas no Brasil, resultando em um imenso patrimônio material e imaterial, quando falamos dos ritos e tradições que cercam essas imagens. Isso mostra o quanto o gosto popular influenciou no que se produziu e no que era utilizado e também deixa uma reflexão sobre a forma como se deve pesquisar a arte produzida no passado. As imagens devem ser vistas, pois muitos documentos apontam o decoro aconselhado, mas poucos narram as verdadeiras utilidades e tratamentos dados às imagens, os deslizos ou as incoerências. Essas imagens de devoção não são apenas símbolos ou peças materiais de uma tradição, são documentos do dia a dia das irmandades, que revelam a realidade social de uma época. E, primeiramente, são objetos artísticos que possuem uma estética própria e marcam um longo período da Arte Sacra.

3.2 Como é vista a imagem de vestir

No Brasil, o aparecimento e desenvolvimento das imagens de vestir estão extremamente ligados às Ordens Terceiras, mas sua disseminação é devida, também, à intensa devoção e gosto popular por esse tipo de imagem. Os santos de vestir foram largamente utilizados no país entre os séculos XVII e XX, tendo o culto às imagens do Nosso Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores atingido seu apogeu no século

XVIII. Apesar disso, é possível encontrar exemplares de imagens de vestir já datados do século XVI no Brasil. Portanto, pode-se dizer que essa tradição escultórica é presente desde os primeiros tempos de colonização do território brasileiro.

No Brasil, a tradição das imagens de vestir foi negligenciada por anos, havendo, até 2006, ano de publicação da tese de Maria Regina Emery Quites, apenas alguns artigos realizados a partir de estudos de caso, e citações ao assunto em livros gerais de escultura ou História da Arte barroca. Essas primeiras referências com certeza foram extremamente importantes para "abrir os olhos" e despertar questões nos pesquisadores que realizaram trabalhos mais aprofundados e conseguiram elevar o status desse tipo de arte, que, hoje, nas regiões sudeste e nordeste, recebem o tratamento merecido tanto de apreciação como de conservação.

Para Maria Regina Emery Quites

[...] a imagem de vestir é muitas vezes considerada como uma arte menor, econômica e somente fruto de manifestações populares e processionais, sendo-lhe, inclusive, muitas vezes negada a sua condição de arte escultórica. A imagem de vestir possui uma múltipla materialidade escultórica e também uma múltipla funcionalidade, que lhe confere uma estética própria e uma força devocional que nos leva a tratá-la como importante documento histórico e social de nossa cultura (QUITES, 2006, p. 224)

As imagens de vestir ainda são consideradas por alguns de menor valor se comparadas com as imagens de talha inteira. As primeiras representariam economia ou decadência na técnica escultórica. Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites discordam dessa ideia:

Se as imagens de vestir foram utilizadas no Brasil desde o século XVI até o século XX, podemos inferir que não são uma forma escultórica de decadência, ou seja, sempre foram usadas concomitantemente às imagens de talha inteira, douradas e policromadas. Consideramos sim, que há uma economia e simplificação nesta diferenciação entre as imagens de vestir e que, muitas vezes, o trabalho mais primoroso era executado apenas na cabeça, mãos e pés, onde realmente se economizava com um bom escultor e policromador. No entanto, pudemos constatar que seus custos são relativos, se considerarmos a economia com a talha e com a policromia, mas contabilizarmos os gastos com as vestes (tecidos importados) e acessórios, que eram renovados ou trocados a cada ano, durante as procissões (COELHO e QUITES, 2014, p.56-57).

Maria Regina Emery Quites pontua que a bibliografia de História da Arte em geral apresenta uma escassez de referências sobre as imagens de vestir, ficando claro que a imagem de vestir é vista como uma técnica anexa, estando subordinada à outras

técnicas escultóricas. Após a publicação de sua tese, esse cenário já é diferente, mas ainda é possível notar uma invisibilidade das imagens de vestir, principalmente no Rio Grande do Sul, onde existem e nunca foram tratadas do ponto de vista acadêmico como uma unidade a ser estudada, por, possivelmente, não terem sido aqui fabricadas. Com o intuito de mudar, mesmo que minimamente, esse cenário na região sul, é que se realiza essa pesquisa.

Diana Rafaela Martins Pereira também destaca em sua dissertação *Imagens de Vestir em Aveiro: A Escultura Mariana Do Século XVII à Contemporaneidade*, que a negligência com o estudo das imagens de vestir também acontece em Portugal:

Em Portugal, esta categoria (que vai muito além da escultura) tem sido sucessivamente ignorada, apesar da sua importância quer para o entendimento da imaginária, dos têxteis, da ourivesaria, do devocionismo, do estatuto das imagens ou do culto a que se referem em determinada região, quer para um conhecimento econômico social da comunidade onde está integrada a imagem (PEREIRA, 2014, p.44).

A nomenclatura e a classificação das imagens de vestir adotada nesta pesquisa é definida a partir de terminologias encontradas em documentos do século VIII e utilizadas por Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites no livro *Estudo da escultura devocional em madeira*. A classificação propõe que existe um grande grupo chamado de "Imagens de vulto", que corresponde às esculturas livres no espaço, inteiramente trabalhadas da qual podemos ter diferentes pontos de vista de acordo com a posição da qual observamos.

Esse grande grupo é subdividido em três: o grupo "Talha Inteira", o grupo "Imagens Articuladas" e o grupo "Imagens de Vestir". A imagem de talha inteira pode ou não receber vestes, mas quando as recebe geralmente é um complemento, como um manto, por exemplo. As vestes principais que cobrem o corpo são entalhadas diretamente na madeira e essas imagens não possuem articulações.

O grupo "Imagens Articuladas" engloba dois tipos de imagens, as semiarticuladas e as totalmente articuladas e presume-se que a imagem articulada também é uma imagem de vestir. O grupo "Imagens de Vestir" tem como característica comum entre as imagens que o integram, que todas elas, em sua iconografia e funções originais, recebem vestes. As imagens de vestir podem ser subdivididas em quatro tipos:

imagem cortada ou desbastada, imagem de corpo inteiro ou anatomizada, imagem de corpo inteiro/roca, ou imagem de roca.

3.3 Funções, características e tratamento das imagens de vestir

A principal função da imagem de vestir realista é o convencimento. Após isso, o seu uso mais destacado foi o uso processional. Porém, sua forma possibilita os mais diversos usos de uma imagem.

As imagens de vestir possuem uma técnica e estética próprias, diferente de outras categorias escultóricas e sua função devocional faz com que sua utilização seja múltipla, servindo a retábulos, procissões, conjuntos cenográficos efêmeros, sermões e mesmo imagens de oratórios e outros fins devocionais. Enfim, são essenciais ao teatro sacro da arte religiosa (COELHO e QUITES, 2014, p.57).

A Arte Sacra barroca, em especial a escultura, utilizou-se de artifícios para promover a identificação do fiel com a representação do divino. Esses recursos foram empregados de forma a obter o realismo e o ilusionismo necessários à persuasão. Nas imagens de vestir, os elementos com essa função que mais se destacam, além da recorrente "estatura real", são os olhos de vidro, a representação de lágrimas, sangue e ferimentos, os acessórios e as vestes.

Os olhos das imagens de vestir podem ser esculpidos e policromados ou de vidro. Em ambas as técnicas, a representação pode ser satisfatória. Porém, o olho de vidro promove maior realismo, pelo fato de o material possuir "as características necessárias à representação do olho humano, uma certa translucidez e luminosidade" (QUITES, 2006, p. 258). Os olhos de vidro eram artigos importados da Europa, o que tornava sua aplicação um luxo na confecção de uma peça. Muitas das esculturas com olhos de vidro encontradas no Brasil também já vinham prontas de Portugal. É possível encontrar imagens de vestir tanto com olhos esculpidos e policromados como com olhos de vidro aplicados. Esses últimos podem ser encontrados também em imagens de talha inteira, seu uso não é limitado à imagem de vestir.

Outros elementos, estes relacionados à policromia da imagem, que conferem às mesmas grande realismo, são representações de lágrimas, sangue e ferimentos. A devoção que comumente possui representação de lágrimas é a Nossa Senhora das Dores. São aplicadas gotas de resina transparente sobre a superfície policromada para que fiquem brilhantes e em alto relevo sobre o rosto da imagem. O sangue e os

ferimentos são encontrados na maior parte das vezes em imagens que representam cenas da Paixão de Cristo. O sangue pode ser policromado ou também aplicado como resina cor de rubi, popularmente confundida com a própria pedra. Para os ferimentos, também são utilizadas resinas, pigmentos vermelhos, verdes e roxos e até mesmo couro para criar a ilusão de uma ferida aberta.

Vários são os acessórios utilizados nas imagens de vestir, os mais recorrentes são o cabelo para as perucas, em alguns casos também para os cílios, e as peças em metal, material utilizado "na confecção de coroas, resplendores, espadas e demais atributos, com grande riqueza e sofisticação" (QUITES, 2006, p.258). As imagens também podem receber joias com pedras preciosas em sua ornamentação.

As vestes utilizadas nas imagens de vestir são correspondentes à indumentária da época em que foi produzida ou utilizada, incluindo roupas de baixo e tecidos nobres, de acordo com a moda vigente. É possível encontrar vestes riquíssimas em detalhes como bordados em fios de ouro e prata. A tradição manda que essas vestes estejam sempre decentes, por isso elas poderiam e deveriam ser anualmente trocadas ou reformadas, o que coloca em jogo a noção de *originalidade*, quando se fala em imagens de vestir.

Esse tipo de imagem pode ser muito versátil, podendo ser mudada de acordo com as necessidades de uma irmandade, por exemplo. Além da possibilidade de alteração das vestes, as articulações proporcionavam facilidade em fixar atributos e para vestir as imagens, e ainda alterar sua gestualidade, possibilitando até mesmo uma mudança iconográfica.

Ter uma veste antiga costurada para uma imagem de vestir é importante para a compreensão dos usos que se fazia da imagem e que tipo de tratamento ela recebia. Além disso, a partir dessas vestes é possível estudar a moda e as ornamentações recorrentes na época de sua realização. Essas vestes são importantes como objetos históricos de pesquisa a serem preservados e, ao mesmo tempo, podem vir a representar para uma comunidade religiosa a profundidade de uma tradição em muitos lugares ainda existentes.

Porém, também é preciso pensar que, tradicionalmente, no contexto religioso, é importante, faz parte do decoro, que as imagens estejam visualmente agradáveis. Isso inclui que o estado da policromia seja bom, podendo ser realizada uma repolicromia

para melhorá-la, que os atributos estejam colocados em seus lugares corretos e que de preferência sejam confeccionados com bom gosto, e que as vestes sejam novas ou estejam em boas condições de uso. Dito isso, a necessidade de originalidade das vestes e até mesmo de outras partes componentes, quando se trata de uma imagem que é ainda de uso devocional, que está em seu contexto original, é questionável.

Muitas vezes, é um certo fetichismo querer manter têxteis originais frágeis e desgastados em um contexto de uso devocional. De um ponto de vista é responsabilidade de um pesquisador, conservador ou museólogo estimular e realizar o cuidado na conservação e a guarda dessas importantes peças têxteis e deixar que haja a adequação das imagens com novas vestes que atendam às necessidades de uma comunidade religiosa.

3.4 Estudos de caso das imagens de vestir no acervo do Museu Joaquim Francisco do Livramento

No primeiro capítulo da presente pesquisa, foram realizadas descrições de quatro imagens de vestir, sendo três delas de roca e semiarticuladas e uma de corpo inteiro também semiarticulada. Essas quatro imagens, como já destacado, integram a coleção *Objetos Sacros do Museu Joaquim Francisco do Livramento*, uma coleção repleta de objetos, de todas as ordens, relacionados ao culto católico.

Até o presente momento, essa coleção não havia sido estudada do ponto de vista da História da Arte, e apontar suas potencialidades nesse campo foi um dos disparadores dessa pesquisa. A escolha em realizar um estudo de caso se deu pela amplitude de assuntos que permeiam essa coleção. Analisá-la por completo, neste momento, não seria um objetivo plausível.

Escolheu-se um recorte que tocaria em mais uma questão disparadora, a existência de uma tradição do uso de imagens de vestir no Rio Grande do Sul, que não foi vista como uma unidade e tampouco foi estudada pela academia. Como apresentado na introdução deste trabalho, encontram-se poucos apontamentos sobre as imagens de vestir no Rio Grande do Sul. A maior parte da bibliografia da Arte Sacra no Estado é direcionada à imaginária missioneira, que ainda assim também carece de estudos.

O intuito deste estudo de caso é olhar para a tradição das imagens de vestir através desse recorte de quatro imagens, levantando questões pertinentes que surgem a

partir de cada uma das imagens selecionadas, mas nem sempre as respondendo, destacando o embate existente entre as práticas tradicionais e religiosas que permeiam esse tipo de imagem e o tratamento que se dá atualmente às imagens como objetos musealizados. Não foram encontradas evidências documentais significativas quanto à origem, autoria e datação dessas peças. Por isso, aqui são realizadas suposições baseadas em ocorrências comuns entre esse tipo de imagem, que podem vir a ser confirmadas, ou não, por uma pesquisa posterior.

3.4.1 Um pequeno Senhor dos Passos

O *Evangelho segundo João*, livro da Bíblia, descreve a cena que dá origem à devoção de Nosso Senhor dos Passos, também conhecida como "Cristo com a cruz nas costas" ou "Jesus Nazareno".

Então, finalmente, Pilatos entregou Jesus a eles para que fosse crucificado. Eles levaram Jesus. Jesus carregou a cruz nas costas e saiu para um lugar chamado "Lugar da Caveira", que em hebraico se diz "Gólgota" (Jo 19: 16–17).

Uma imagem emocionante para um fiel, ou para qualquer um que seja demasiadamente sensível para imaginar a cena. Cristo, após passar por vários tipos de violências e humilhações, é obrigado a carregar sua própria cruz. Com dores, a fraqueza vai tomando conta de seu corpo. Desistir, cair, fugir: teria tudo isso passado pela mente de Cristo, mesmo sabendo de seu objetivo maior? Nesse momento, o filho de Deus experimenta o pior do que é ser feito de carne e representa aqueles que sofrem com as injustiças terrenas, mas, mesmo assim, segue. Essa é uma narrativa poderosa quando se adiciona a ela a derradeira frase "ele morreu por nós, para nos salvar". Uma narrativa de convencimento, das mais importantes do catolicismo, que foi espalhada através do realismo das imagens de vestir e das procissões.

O Senhor dos Passos foi umas das devoções mais presentes na Península Ibérica e nas colônias da América Latina, podendo se encontrar diferentes tipos de representação desse Cristo. Segundo Lia Brusadin, existem três tipos de representação bastante frequentes na América:

[...] a primeira comum no México, a qual Jesus está inclinado pelo peso da cruz e pela fadiga, abraçando com ambas as mãos a haste da cruz; o segundo tipo, Jesus está esgotado em posição genuflexa sobre o joelho esquerdo e seu olhar é direcionado ao fiel, comum nos países andinos; por último, o terceiro tipo, imagem dramática e impressionante, encontrada em regiões mexicanas,

cujo Cristo não aguenta mais o peso da cruz e evitar cair de braços (BRUSADIN, 2014, p.117).

O mais recorrente no Brasil é o Cristo em posição genuflexa. Como vimos, é nesta posição que se encontram as imagens dessa devoção aqui estudadas.

A imagem de Nosso Senhor dos Passos encontrada no acervo do Museu Joaquim Francisco do Livramento tem 21,20 cm de altura, 10,50 cm de largura e 17,50 cm de profundidade. A imagem chama atenção, pois apesar de suas pequenas dimensões, é possível visualizar seu detalhamento. Cílios, sobrancelhas e a barba são policromados em tom castanho, que combina com a minúscula cabeleira natural que a imagem recebe ao ser vestida. Seus olhos são de vidro, mas foram aplicados em uma cavidade muito profunda, o que tornou-os pouco brilhantes, não favorecendo seu realismo (Fig.36).



Figura 36: Detalhes do rosto da imagem de Nosso Senhor dos Passos. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

Os ferimentos e gotas de sangue foram realizados em resina e estão espalhados por todo o pequeno corpo. Um sinal de preciosismo e cuidado do policromador, pois a maioria dos ferimentos é coberta pelos paramentos quando a imagem é vestida (Fig.39), sendo os do rosto e das mãos a ficarem mais expostos. No rosto, as gotas de sangue que partem da testa, por conta dos ferimentos causados pela coroa de espinhos, têm imenso

destaque. As mãos, apesar de muito pequenas, possuem o entalhe das unhas, um ferimento nas costas da mão e o pulso bastante ensanguentado, como se amarras muito apertadas tivessem cortado a pele (Fig.37).



Figura 37: Visão dorsal da imagem de Nosso Senhor dos Passos. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

Hoje, no contexto de exposição do museu, podemos observar cada um de seus detalhes, pois optou-se em expor a peça despida de seus paramentos, colocando-os expostos ao lado da imagem. É possível ver nas costas da imagem a representação da violência. O sangue que verte em razão do uso da coroa de espinhos escorre da cabeça até a lombar, unindo-se com o sangue das feridas deixadas pelas chibatadas, cortes representados por linhas vermelhas. O líquido mancha o perisônio branco e dourado que

envolve parte do corpo do Cristo. O sangue também escorre do ferimento presente no joelho esquerdo, das laterais do abdome e do pescoço.

Outras representações de ferimentos estão espalhadas pelos pés e pernas, até mesmo nos diminutos dedos dos pés. Nas costas da imagem estão fixados dois grampos metálicos que servem para a colocação do resplendor (Fig.38), que tem sua parte superior colocada logo atrás do crânio. Essa peça foi realizada em metal dourado e é uma das mais belas peças que compõe o conjunto de atributos desse Senhor dos Passos. Em formato circular, oito feixes que se repartem em três partes e oito feixes simples partem do centro para as bordas como se fossem uma luz que se dissipa. O centro é formado por dois círculos de pequenas folhas e uma flor de quatro pétalas que se destacam do fundo, tendo uma pedra preciosa na cor roxa — cor recorrente na iconografia do Senhor dos Passos — como miolo. Esse resplendor possui uma haste que é passada pelo espaço dos grampos para fixação e encoberta pelas vestes.



Figura 38: Resplendor dourado. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

Além da peruca, do resplendor e da coroa de espinhos, esta peça tem em seu pequeno guarda roupa (Fig.40) uma cruz com dimensões de 26cm x 15cm x 1cm, que é fixada por uma vara de apoio na cor prata, um sobrepeliz, uma espécie de túnica utilizada por baixo dos demais paramentos, uma túnica roxa, com aplicações douradas na barra, nas mangas e na gola, e um cingulo, uma corda colocada em torno da cintura.

Como comentado anteriormente, as principais funções da imagem de vestir são a processional e a retabular. Porém, por conta das dimensões, pode-se imaginar que essas pequenas imagens foram feitas para o culto doméstico. O surpreendente é o grau de preciosismo aplicado em uma imagem de culto doméstico, desde os pequenos detalhes até as roupas.



Figura 39: Imagem de Nosso Senhor dos Passos com vestes e atributos ao ser encontrada na Capela Nosso Senhor dos Passos durante processos de restauração da mesma. Fonte: Acervo Fotográfico do CHC Santa Casa.



Figura 40: Nosso Senhor dos Passos juntamente com seus paramentos e caixa de proteção. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

Diana Rafaela Martins Pereira apresenta em sua dissertação algumas imagens de vestir de pequenas dimensões encontradas em Portugal, muito semelhantes à imagem aqui estudada. A primeira apresentada pela autora é um Senhor dos Passos que faz parte da coleção da Casa-Museu de Arte Sacra de Ovar, cuja proveniência e datação são desconhecidas. A segunda imagem é uma Nossa Senhora das Dores, que se localiza no mesmo museu da primeira, também de proveniência e datação desconhecidas (Fig.41). Pereira conclui:

Nas nossas pesquisas encontramos sobretudo pequenas imagens de vestir relacionadas com a Paixão de Cristo (sem contarmos com os inúmeros Presépios), quer do Senhor dos Passos, quer da Senhora das Dores ou Soledade [ou das Dores]. Estas iconografias vão ao encontro do que nos conta José de Freitas Carvalho, no seu estudo sobre o oratório particular na Idade Moderna, onde analisou as orientações dos clérigos sobre como e onde fazer as suas orações e leituras: segundo o Padre Juan Ávila, nas indicações que dá a D. Sancha de Carrillo aconselhando-a a melhor decorar e “ambientar” um oratório (c. 1527-1537), incita-a a recolher-se pelo menos duas vezes por dia - de manhã, para pensar na sacra Paixão de Cristo, e à noite para “pensar no exercício do próprio conhecimento” (PEREIRA, 2014, p. 89-90).

Apesar do culto doméstico ser a utilidade mais óbvia para essas imagens de vestir de pequenas dimensões, a autora lembra que a devoção particular não é a única utilidade delas, "[...] também se encontram imagens de vestir pequenas nos altares das igrejas e que algumas até saiam em procissão, e por isso a escala menor não implica a sua proveniência de um oratório privado necessariamente" (PEREIRA, 2014, p.88).



Figura 41: Imagens de Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores, que fazem parte da coleção da Casa-Museu de Arte Sacra de Ovar. Fonte: (PEREIRA, 2014. p.89)

Dom José Barea, em seu livro *História da Igreja de Nossa Senhora do Rosário*, que tem texto baseado em documentações antigas referentes à igreja, escreve sobre a doação de uma pequena imagem de Nosso Senhor dos Passos:

Em 1870, João Francisco de Souza Pinto e suas irmãs doaram uma pequena imagem de Nosso Senhor dos Passos, vestida, com túnica de veludo roxo, oferta que a irmandade agradeceu em 17 de julho daquele ano. Os mesmos doaram, naquela ocasião, um crucifixo muito fino, com guarnições de prata e cruz de jacarandá. Os descendentes desta família, ao depararem, nas festas do centenário da paróquia, com a notícia publicada nos jornais, acudiram para ver as imagens, chorando de comoção diante das mesmas (BAREA, 2004, p 234).

A descrição da imagem doada é muito semelhante à imagem que se encontra no acervo do Museu Joaquim Francisco do Livramento, e leva a crer que podemos estar falando da mesma imagem. Uma hipótese é que a imagem tenha sido doada pela Igreja do Rosário, em razão de sua destruição em 1951, para a Capela Nosso Senhor dos Passos, onde ela se encontrava antes de ser adicionada à coleção do museu. Foi verificado que a Igreja do Rosário hoje não possui uma imagem com essas características. Se a imagem estudada é a mesma que consta nos documentos da Igreja

do Rosário, então temos um exemplo de imagem que transitou por duas realidades: primeiramente o culto particular, quando pertencia à família "Souza Pinto", e após a doação a devoção pública na igreja. Seriam todas as pequenas imagens encontradas em igrejas doações de fiéis?

Foram encontradas algumas outras imagens de pequenas dimensões em igrejas e museus durante visitas que fizeram parte deste percurso de pesquisa. Na Igreja de Nossa Senhora das Dores, em Porto Alegre, se encontrou um Senhor dos Passos de vestir semiarticulado (Fig.42), medindo 31cm de altura, 15cm de largura e 15cm de profundidade, segundo a ficha catalográfica da peça. Um pouco maior que a imagem do acervo do Museu Joaquim Francisco do Livramento, mas com a policromia bem mais simplificada, sendo o rosto, braços e pés as partes trabalhadas com mais detalhamento, ou seja, apenas o que não era coberto pelas vestimentas. Porém, o rosto da imagem encontrada na Igreja das Dores é elevadamente mais realista do que o encontrado no museu. A imagem, de seus paramentos, ainda possui uma pequena peruca, uma túnica branca, uma túnica marrom em veludo e um cingulo.



Figura 42: Senhor dos Passos | Madeira esculpida e policromada | 31cm x 15cm x 15cm | Fonte: Acervo Memorial Igreja Nossa Senhora das Dores. Fotografia: Gabriela Luz/2017

No *Museu de Arte Sacra do Pilar*, localizado na igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, também foi possível visualizar uma imagem de Nosso Senhor dos Passos muito semelhante à encontrada na Igreja de Nossa Senhora das Dores de Porto

Alegre. Porém, a imagem do Museu de Arte Sacra encontra-se vestida com todos os paramentos e atributos de um Senhor dos Passos: uma belíssima túnica vermelha com detalhes dourados, sobrepeliz branco, o cingulo, coroa de espinhos, a cruz e quatro ornamentos nos cantos da base da escultura. Conta com um maior detalhamento, possuindo até pequenos furos nas mãos, o que sugere que poderia ser trocada de posição e transformada em um Cristo crucificado. Ela também aparenta ter dimensões maiores que a imagem encontrada na igreja das Dores, o que tornaria sua "utilidade" na igreja mais eficiente.



Figura 43: Nossa Senhora das Dores (entre 1851 e 1800) | Madeira esculpida e policromada, revestimento em folha de estanho | Fonte: Museu Regional de São João del Rei. Fotografia: Gabriela Luz/2017.

No Museu Regional de São João del Rei, há uma imagem de vestir semiarticulada representando Nossa Senhora das Dores (Fig.43). A peça é datada entre 1751 e 1800. A imagem é apresentada em um pequeno altar entalhado em madeira e coberto por folha de estanho. Neste altar há a representação das sete dores de Maria e o símbolo de Nossa Senhora das Dores, o coração perfurado por uma espada. Possui olhos de vidro, realismo na expressão piedosa, e possui carnação da cabeça, pescoço, colo e braços em bom estado de conservação. Atualmente, é apresentada no museu sem

nenhum de seus parâmetros ou atributos. A imagem possui uma túnica branca entalhada diretamente na madeira, que dá o volume necessário às roupas que provavelmente receberia. Essa imagem causa uma dúvida quanto à nomenclatura. Seria ela uma imagem de roca, mesmo não possuindo ripas, por não possuir os membros inferiores, apenas um volume que alude à existência deles por baixo da saia? Seus braços articulados também não a classificam como uma imagem de talha inteira.

Tanto a pequena imagem do Senhor dos Passos encontrada no Museu Joaquim Francisco do Livramento, como as demais, possibilitam entender melhor o efeito causado pelas imagens de dimensões realistas utilizadas em procissões. O impacto causado pela imagem pequena é completamente diferente, sendo bem menos intenso. Apesar de ser detalhada, o sentimento de compaixão e identificação com a imagem é suprimido, sendo ela apenas a representação de algo intrínseco ao culto, uma lembrança das passagens da Paixão para causar meditação acerca da fé em Cristo no fiel que ora em sua casa ou diante da imagem em uma igreja.

3.4.2 Santa Rita

Santa Rita de Cássia foi uma monja agostiniana que viveu entre 1381 e 1457. Foi uma mulher que sofreu muito com questões familiares e violência até a morte de seus filhos e sua conversão à monja. Mas a paixão por Cristo é presente durante toda sua trajetória. A santa italiana é muito popular no Brasil, segundo Myriam Andrade, "o número de representações de Santa Rita de Cássia em Minas ultrapassa o de outras Santas, com exceção de Santana Mestre" (OLIVEIRA, 2005, p. 20)

Longe dos olhos do público, na reserva técnica do museu, encontra-se uma imagem de roca, do quadril para baixo, semiarticulada, que representa Santa Rita de Cássia. Esculpida em madeira e policromada, com 92cm de altura, esta é, certamente, uma imagem de vestir de caráter erudito.

Seu torso foi esculpido em formato que lembra uma ampulheta e recebeu volume na parte superior que insinua a presença de seios (Fig.44). As imagens de roca tradicionalmente recebem uma policromia simplificada no corpo, que funciona como uma espécie de anágua com a função de manter invisíveis os detalhes de sua anatomia. Neste caso as partes a serem cobertas posteriormente pelos tecidos foram esculpidas com simplicidade, mas com um bom acabamento, e pintadas de azul. Os pés são

esquemáticos. É representada apenas a metade da frente do pé, como se calçasse sapatos fechados e escuros para o caso de aparecerem sob as vestes.



Figura 44: Imagem de Santa Rita de Cássia vista de perfil. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

As mãos e parte do antebraço receberam carnação e possuem bastante delicadeza (Fig.45). A mão esquerda representa um movimento muito sutil, os dedos polegar e indicador se tocam como se segurasse algum objeto muito pequeno, deixando um espaço circular entre eles. Os outros três dedos dobram-se revelando os vincos da palma da mão. As articulações dos dedos são representadas de forma amena, como se

pequenas esferas se escondessem por baixo da carne lisa e brilhante. Também são representadas unhas arredondadas e brancas. A mão direita é a que segura o atributo e ela foi esculpida especialmente para esse fim. Encontra-se fechada, mas pode se ver toda a extensão dos dedos, na palma da mão foi criado um espaço cilíndrico onde pode ser encaixada a cruz de metal que é um dos seus atributos. Recebeu articulações nos cotovelos e nos ombros.

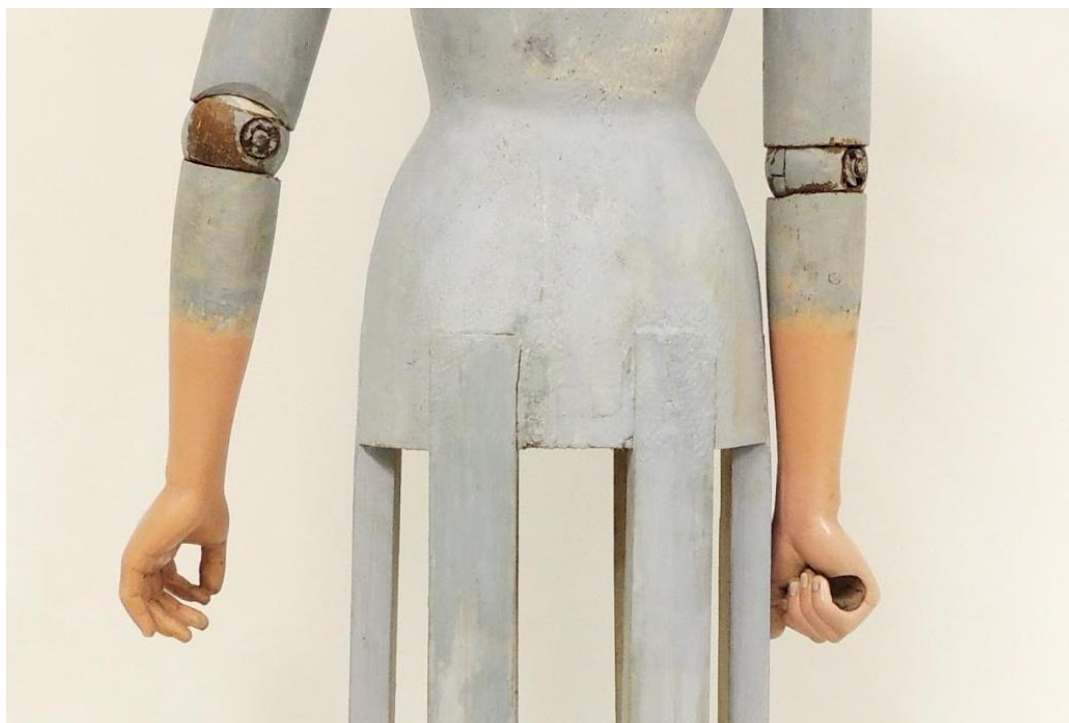


Figura 45: Detalhes da imagem de Santa Rita de Cássia. Na foto é possível ver as mãos, as articulações dos cotovelos e de que forma são anexadas as ripas de madeira ao torso da imagem. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

Parte do colo e o pescoço foram encarnados, e é belíssima a representação das clavículas e do músculo trapézio, que trazem realismo à figura. Esse detalhe é bastante curioso, pois no contexto original essa parte do corpo só seria visualizada quando houvesse a troca das vestes, e mesmo assim se teve uma preocupação com o acabamento dessa área da escultura (Fig.46).



Figura 46: Detalhe da imagem de Santa Rita de Cássia. Na foto é possível visualizar a representação de ossos e músculos de parte do colo e pescoço. Também é possível observar a articulação do ombro direito.
Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

A cabeça recebeu carnação, mas o topo é policromado de castanho, marcando a área de colocação da peruca. O rosto é bastante detalhado com traços marcantes (Fig.47). As sobrancelhas são arqueadas e extensas, fazendo com que a área das pálpebras seja grande. Os olhos são de vidro na cor castanho escuro e os cílios foram policromados no mesmo tom da sobrancelha. O nariz é bastante marcado e realista, com a ponta proeminente e com narinas esculpidas de forma que se possa enxergar seu interior. É possível perceber o volume das maçãs do rosto e de uma leve papada que desponta abaixo do queixo, que também recebeu atenção do escultor. Os lábios são finos e estão fechados. Foram policromados em tom rosado, que fica bastante discreto em contraste com a chaga vermelho vivo que se encontra no alto da testa. As orelhas têm anatomia bastante realista e nos lóbulos há furos onde possivelmente se colocavam brincos.

Hoje, a policromia encontra-se craquelada, mas ainda aderida à pele. Mesmo assim é possível notar que o policromador possuía habilidade em realizar uma carnação bastante uniforme e luminosa.



Figura 47: Detalhes do rosto da imagem de Santa Rita de Cássia. Acervo Museológico: CHC Santa Casa
– Fotografia: Juliana Marques/2013

Sobre a origem da escultura pouco se conhece. Segundo Amanda Eltz, a imagem foi encontrada no Hospital Santa Rita, do complexo da Santa Casa, em uma área de depósito, e foi transferida para o museu.

Segundo o Relatório da Santa Casa de Porto Alegre de 1874, escrito pelo provedor José Antônio Coelho Júnior, fez-se naquele ano o altar mor e mais quatro altares "todos de obra de talha". Isso significa que diferente da atual configuração da Capela Nosso Senhor dos Passos, ela possuía espaços adequados para mais imagens. Há a hipótese que uma dessas imagens seja a de Santa Rita, ela é levantada a partir do seguinte trecho do relatório de 1894:

[...] e no dia seguinte, tendo presidido o ofício do ritual, a sagração do altar mor onde foram depositadas esquirolas de quatro santos mártires, celebrando em seguida a missa conventual. Podemos-nos ufanar de que é o nosso o primeiro templo do Estado que mereceu a infinita graça de proporcionar aos seus devotos uma solenidade inteiramente nova, e de ser depositário de tão preciosas relíquias (RELATÓRIO da Provedoria da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, 1894).

Visto que Santa Rita pode ser considerada uma santa mártir, a capela poderia ter recebido uma relíquia sua e, portanto, é possível que uma imagem da santa também tenha sido depositada. O Hospital Santa Rita só foi inaugurado pela Santa Casa em 1967, mas a imagem possui características que levam a crer que sua fabricação foi realizada no século XIX.

Onde esteve essa imagem antes de estar no hospital? É possível que a imagem fizesse parte da Capela Nosso Senhor dos Passos e que tenha sido transferida para o hospital para integrar a capela do mesmo, localizada no terceiro andar. É muito comum que imagens de madeira que se encontram em seus contextos originais sejam substituídas por imagens novas de materiais considerados mais modernos, como gesso e resina, quando começam a se deteriorar por falta de cuidados específicos. Esta é uma hipótese para o seu percurso na Santa Casa, pois até o momento não foram encontrados documentos em que conste a imagem, sua datação ou origem.

Essa é a única imagem de roca do acervo a qual se pode fazer atribuição de identidade, pois possui os paramentos e os atributos necessários à identificação. Como comentado no primeiro capítulo, a chaga na testa e a cruz com a palma "denunciam" sua identidade. Além dos atributos, juntamente com a imagem foram encontradas as vestes e uma cabeleira, ambos bastantes deteriorados. As vestes, possivelmente, não são as

primeiras que tenha recebido, mas são bem interessantes. Os paramentos de Santa Rita (Fig.48) são correspondentes ao hábito agostiniano, ordem da qual fez parte. O hábito encontrado é composto por uma túnica preta fechada com botões, recebeu alguns remendos de tecido quando estava em uso por conta dos rasgos, uma anágua branca com rendas nos punhos e também com botões. Uma faixa preta colocada em torno da cintura e uma capa, igualmente preta, colocada sobre os ombros. Uma touca rígida branca que emoldura o rosto e cobre o colo e um véu preto sobre a cabeça.



Figura 48: Imagem de Santa Rita de Cássia com suas vestes e atributo. Fotografia: Marcelino G. Moraes/ 2009

Como já apresentado nesta pesquisa, a tradição de manter as imagens limpas e bem vestidas, com roupas novas, e ornamentadas com joias, foi algo muito importante

dentro das comunidades religiosas, e em alguns lugares é até hoje.⁴² Em regiões mais centrais, é comum encontrar imagens de vestir, como a de Santa Rita, sem vestes ou com vestes muito deterioradas ou mal cuidadas. Até mesmo em algumas igrejas, onde esse tipo de tradição foi deixada de lado há algum tempo em troca de modernização. Enquanto, em outros lugares, geralmente em cidades mais interioranas, as imagens de roca nunca podem ser apresentadas sem estar devidamente vestidas, ou que se mantém a tradição de apenas mulheres cuidarem de imagens femininas e apenas homens cuidarem de imagens masculinas, um tipo de pudor ou intimidade reservada a cada um dos gêneros.

Algumas questões acerca do relacionamento do fiel e do espectador com essas imagens rondam este tema, mas não podem ser respondidas pela inviabilidade de uma pesquisa de público. Como as pessoas que vivem ainda hoje essas tradições veem o seu objeto de culto ser musealizado e as diferenças no tratamento que a ele é dado? Será que ainda hoje teriam pessoas que não aceitariam a musealização desses objetos? Ou ele só é visto como sagrado, mesmo pelos fiéis, em um contexto religioso? Nessas comunidades onde as imagens antigas são ou foram descartadas ou negligenciadas, o papel da imagem já não é tão importante?

Acredito que, atualmente, a não aceitação é muito pequena, pois a própria igreja possui seus museus, e o trabalho de preservação é cada vez mais realizado em um conjunto entre os profissionais e a comunidade. A consciência histórica e do valor material e imaterial desse tipo de objeto cresce cada vez mais, mas ainda estamos longe do ideal.

3.4.3 A indecorosa beleza das imagens sem nome

Ao visitar a exposição permanente do Museu Joaquim Francisco do Livramento, somos recepcionados por duas esculturas de figuras femininas. Essas são duas imagens de roca, semiarticuladas, que estão expostas em uma vitrine (Fig.49). Uma das imagens

⁴² Por exemplo, em Morro Vermelho (MG) ocorre todos os anos o banho de cachaça no Senhor dos Passos, realizado como preparação da imagem para as festas. Na cidade se acredita que a cachaça poderia preservar melhor a imagem e que após a cerimônia, em que a imagem de Cristo é despida e lavada apenas por homens, o líquido se tornaria bento. Estão disponíveis na internet vídeos com entrevistas e imagens dos rituais de preparação de imagens, tratando-os como patrimônios imateriais. Graças às novas mídias e tecnologias é possível manter contato com tradições realizadas em diversos locais do Brasil e do mundo, e preservar essas tradições que ainda estão vivas. Sobre o Banho do Nosso Senhor dos Passos é possível assistir vídeo no link. disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=VqtuvuV-uvE>>. Acesso em: 10 de novembro de 2017.

está na posição genuflexa e mede 105 cm de altura, enquanto a outra está em pé, e mede 147 cm de altura. As duas certamente foram realizadas pelo mesmo artista, pois possuem traços e acabamentos muito semelhantes.



Figura 49: As duas imagens femininas de roca em vitrine na exposição de longa duração do Museu Joaquim Francisco do Livramento. Fotografia: Gabriela Luz/2017

Nas duas, as mãos, parte dos antebraços, cabeça, pescoço e uma pequena parte do colo foram encarnadas. O resto do corpo esculpido e a estrutura de ripas receberam uma policromia simplificada em azul, como é bastante comum. Os torsos das duas figuras são semelhantemente esculpido, ambas aparentam vestir espartilhos apertados que afinam a cintura, e possuem volume que representa os seios (Fig.50). Ao olhar as figuras pelas costas (Fig.51) é possível ver um formato triangular causado pelos largos ombros e a finíssima cintura. As duas imagens são articuladas nos cotovelos e ombros. A estrutura de ripas começa logo abaixo do quadril e vai até a base, dando sustentação à imagem. Como a imagem de Santa Rita, anteriormente apresentada, as imagens possuem pés esquemáticos calçados que podem aparecer abaixo das vestes.



Figura 50: Vista frontal das imagens de roca (consultar as figuras 22 e 23 em maior tamanho). Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013



Figura 51: Vista dorsal das imagens de roca. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

Essas duas imagens possuem uma questão complicada. Não se conhece a devoção ou santo que representam, pois chegaram ao museu desprovidas de suas vestes e atributos. As duas imagens, assim como o pequeno Senhor dos Passos, foram encontradas na Capela da Santa Casa durante processos de restauração da mesma e

foram encaminhadas ao acervo do museu. Quando foram achadas na capela já estavam despidas e não se encontrou o material correspondente. A situação era precária, por conta dos anos passados no porão da capela. Receberam restauro, assim como todas as peças que fazem parte da exposição permanente. Aparentemente, essas peças já não possuíam mais um uso devocional antes mesmo de serem levadas ao museu.

Verdadeiras incógnitas, hoje essas esculturas figuram como exemplos de uma tradição processional que existiu, mas não fazem parte de uma narrativa concreta. Representam uma estrutura, tornam-se um esquema explicativo. Attilio Colnago Filho, ao discutir uma situação semelhante a essa, coloca:

As imagens de roca ou articuladas agora se mostram sem suas túnicas, e mantos, e véus, e perucas, e brincos e colares. Mostram-se carecas e nuas, como estranhas personagens, expostas à curiosidade alheia, com suas vergonhas aparentes. O que agora aparece é o seu processo construtivo – as ripas das armações e as articulações –, que foram feitas para ficar ocultas sobre os cabelos e as sobreposições dos tecidos. Não foram construídas para se apresentar sem suas roupas e complementos, pois sem eles perdem seu referencial iconográfico e não figuram como santos (FILHO, 2011, p.79).

Como já comentado anteriormente, é inimaginável, em um contexto religioso, encontrarmos imagens expostas dessa maneira. Para a tradição das imagens de vestir, isso é algo totalmente indecoroso. Uma das perguntas que surge ao ver essas imagens na situação em que se encontram é: o que muda quando uma imagem passa de um contexto religioso para o museu? Essa pergunta, que surgiu desde os primeiros passos dessa pesquisa, também surgiu para Attilio Colnago Filho, e ele elabora uma resposta no terceiro capítulo de sua dissertação, intitulado "*O percurso das imagens entre a devoção e a coleção*".

O ponto é: a diferença existente entre o espaço do museu e o espaço da igreja altera a percepção acerca do objeto. O museu é um lugar primordialmente neutro, onde curadores e organizadores de exposições imprimem suas impressões e direcionam os olhares. O museu coloca a peça como objeto artístico e histórico. Nesse caso, a exposição oferece algumas informações sobre os santos de roca, uma questão mais formal dando maior valor à estética do objeto e não a sua função. Para Filho,

O olhar do visitante por certo vai reconhecer o objeto religioso, mas a organização do espaço expositivo obedece aos critérios museográficos dos museus de arte. A iluminação e o desenho cenográfico, diferentemente da igreja, não convidam o visitante para a oração. Sua colocação fora do espaço

utilizado para os rituais cristãos também as afasta da relação com uma única religião, tornando-os objetos de fruição universal (FILHO, 2011, p.67).

Apesar de perderem sua função original ligada à devoção, "as imagens retomam a sua forma e força de objeto individual, que por um tempo tinha sido quase perdida" (FILHO, 2011, p.77). Isto é, são agora observadas como objeto artístico, estético, passível de ressignificação. Pois antes, o objeto mesclava-se ao espaço da igreja, à emoção causada pela devoção, e as próprias outras imagens que estavam no mesmo espaço. O objeto sofre transformações nesta caminhada entre espaço religioso e espaço museal. "O objeto extraído de sua origem agrega outro referencial. Passa a ser expressão museológica, exemplar de sustentação da verdade museológica" (CASTRO, 2009, p.71 apud FILHO, 2011, p.73). Sobre isso, Filho ainda escreve:

Ao terem preteridas suas funções religiosas, as imagens [...] perdem, por certo, dados relacionados com a anterior função, significado e simbologia. Sua descontextualização é ainda mais ampliada, pois longe da igreja estão também desligadas dos elementos imateriais que as ritualizavam, como a liturgia, as homilias, a gestualidade e principalmente o ambiente que as envolvia com toda sua carga simbólica. [...] A curadoria vai definir ou influenciar no sentido da significação da obra e ao mesmo tempo também alterar a forma de nela pousar o olhar do espectador, definindo novas formas de ver os objetos. O sagrado cada vez mais vai se apartar dessas obras, ficando então evidente o seu estatuto histórico e artístico, a sua vinculação à produção de um artista ou de uma região específica; sua conotação de peça com fatura mais erudita ou popular (FILHO, 2011, p.72).

Por certo, cada um desses ambientes agrega visões interessantes para a imagem, pois tanto olhá-la como objeto artístico como ver seu lado devocional, sua função primordial, é interessante. Neste momento, não temos certeza dos usos que foram feitos dessas imagens quando estavam ativas em um contexto religioso, mas podemos levantar algumas hipóteses a partir de suas características formais.

A imagem em posição genuflexa tem o brilhante olhar voltado para o alto, como se tivesse uma visão ou estivesse olhando admirada para alguém. A cabeça é voltada para a direita, acentuando ainda mais a gestualidade da imagem. Os traços do rosto são delicados, mas ao mesmo tempo transmitem dramaticidade. Os lábios estão entreabertos, é possível ver os dentes superiores, com uma expressão de incredulidade (Fig.52).

A policromia dos detalhes como cílios, sobrancelhas e lábios está um tanto apagada, mas é possível perceber sua existência. Apesar do desgaste da imagem, é

possível ver a qualidade do trabalho do policromador, que realizou uma pele bastante uniforme. Não é possível saber se a carnação possuía maior detalhamento, como veias e cores róseas que tornam a pele mais realista, ou se desde o começo foi um trabalho mais simples.

As mãos da imagem hoje estão em posição paralela ao corpo, mas nada impede que na sua real colocação, as mãos estivessem em sinal de prece, com as palmas erguidas e voltadas para cima, por exemplo, ou que fossem levadas em direção ao peito, reagindo à visão que a deixa maravilhada ou incrédula.



Figura 52: Rosto da imagem de roca, esculpida em posição genuflexa, voltado para a direita. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

A imagem que se encontra em pé tem os mesmos traços delicados e o mesmo tipo de policromia que a imagem genuflexa, porém sua expressão é mais clara. O olhar é voltado para baixo assim como a cabeça, que se inclina levemente para a direita. O canto interno dos olhos recebeu, cada um, uma grande lágrima de resina transparente, que não deixa dúvidas sobre sua expressão de tristeza (Fig.53). Os braços também se

encontram paralelos ao corpo, mas possivelmente realizavam algum movimento no contexto original.



Figura 53: Rosto da imagem de roca esculpida em pé. Lágrima de resina colocada no canto interno do olho. Acervo Museológico: CHC Santa Casa – Fotografia: Juliana Marques/2013

Essas imagens não são tão parecidas por acaso. Há a possibilidade delas terem sido encomendadas para fazer parte de um grupo escultórico. Na procissão dos Passos, dentro da capela Nosso Senhor dos Passos, onde essas imagens foram encontradas, ficava localizada a última parada da procissão, a cena do calvário. Essa cena normalmente é composta de quatro figuras: Jesus crucificado, João Evangelista, Maria Madalena e Nossa Senhora. É possível que a imagem genuflexa tenha representado Maria Madalena com o olhar voltado para Jesus na cruz, e que a imagem em pé, com lágrimas nos olhos, tenha representado Nossa Senhora das Dores diante de seu filho crucificado. Em Ouro Preto (MG), durante viagem de estudos realizada em agosto de 2017, foi possível visualizar a cena descrita, em uma pequena capela próxima à Igreja de Nossa Senhora do Pilar, que se acredita ser uma capela dos Passos, que servia para a

realização de paradas durante a procissão (Fig.54). Essa é uma hipótese para o passado das imagens sem identificação.



Figura 54: Grupo escultórico representando a cena do calvário em pequena capela de Ouro Preto (MG).
Fotografia: Gabriela Luz/2017

Pela tipologia das imagens e pelas datas de construção da capela Nosso Senhor dos Passos, assim com as anteriormente mencionadas, acredita-se que sejam datadas do século XIX. Segundo suas fichas catalográficas, as quatro imagens estudadas neste capítulo foram esculpidas em louro, uma madeira de média densidade e nobre, utilizada na fabricação de mobiliário de luxo. É uma madeira que permite o trabalho com cola e ferramentas manuais e mecânicas, permitindo um excelente acabamento.

Essas características justificam seu uso para a escultura das partes com melhor acabamento das peças. A imagem de vestir de Nosso Senhor dos Passos é totalmente feita desta madeira, enquanto as três imagens de roca receberam as armações de madeira de baixa densidade. A primeira característica que justifica o uso desse tipo de madeira para a armação é a leveza, que facilitaria no transporte da imagem. A segunda característica que pode ter sido considerada também é o preço, que promoveria a economia com a utilização de uma madeira menos nobre na armação.

Quando se trata de imaginária, conhecer a madeira utilizada pode significar ter uma pista de sua procedência. O louro é uma madeira típica da região mediterrânea, existente também em Portugal. A madeira não é natural do Brasil e possivelmente foi introduzida pelos colonizadores, mas não se sabe a época exata em que isso ocorreu. Hoje é cultivada principalmente nas regiões sul e sudeste.

A presença de olhos de vidro nas quatro imagens somada à utilização do louro, podem significar que a fabricação dessas imagens foi realizada na Europa, mais precisamente em Portugal. Ou, então, se imagem foi realizada no Brasil, os olhos foram importados e a madeira já era cultivada no país.

Outra questão que esses materiais levantam é sobre o investimento realizado nessas imagens. Tanto se foram feitos no Brasil como se foram trazidas de Portugal, as imagens possivelmente tiveram um preço bastante elevado, que foi pago pela comunidade, como era usual na Santa Casa, ou por um doador. Como podemos perceber no decorrer dessa pesquisa, a devoção era parte muito importante da vida em sociedade e aparentemente isso resultava na valorização desse tipo de arte. Esses incríveis tesouros resultantes de tradições religiosas possuem uma imensa carga histórica por ser desvendada e compreendida. Também possuem características estilísticas ainda por serem estudadas e comparadas e materiais, como pigmentos e madeira, para serem analisados. Essas imagens pedem para serem vistas além do que a etiqueta de museu pode descrever; elas são parte da Arte Sacra presente no Rio Grande do Sul que precisa ser vista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi iniciada com o objetivo de destacar a importância da coleção de Objetos Sacros do Museu Joaquim Francisco do Livramento como objeto de pesquisa para a História da Arte. Isso foi realizado por meio do estudo dos objetos de uso processional, com foco nas imagens de vestir.

Acredito que esse escopo tenha sido atingido, assim como alguns objetivos mais específicos que haviam sido delimitados na fase de projeto da pesquisa. Caracterizei e descrevi o museu e a coleção em questão, apontando as riquezas de seu acervo e algumas das possibilidades de pesquisa encontradas nele. Realizei a contextualização histórica sobre a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia e sobre sua relação com as procissões, alinhada com a presença e uso das imagens nesse contexto. Descrevi as especificidades das peças selecionadas no recorte de pesquisa, abordando suas características formais e buscando compreender seus usos e os comportamentos despertados por elas, tanto em contexto original, como no contexto museológico.

Além disso, acredito que esta pesquisa é eficiente em apontar a importância e a necessidade de se olhar para a Arte Sacra presente no estado do Rio Grande do Sul. Esse patrimônio existe e precisa ser cuidado e valorizado, tanto pelos pesquisadores como pelo público, seja ele frequentador de um museu que possui esse tipo de acervo, seja ele a comunidade que cerca uma igreja, onde muitas vezes se situa o próprio acervo. Pude perceber durante a realização dessa pesquisa, principalmente na ocasião das saídas de campo, que a manutenção do patrimônio, principalmente daquele que se encontra em uso, em contexto original, não é realizada apenas por especialistas. O público que o cerca diariamente tem papel fundamental para a preservação ou perda do mesmo. Por isso, a educação patrimonial e a expansão das pesquisas, não somente na área acadêmica, são extremamente importantes para essa conscientização.

Acredito que muito se perdeu, tanto no contexto aqui pesquisado, como em muitos outros, pela falta de interlocução entre a comunidade religiosa e os profissionais interessados na preservação desse material. Hoje há bem mais consciência histórica do já se teve, o que impede um pouco o descarte desenfreado de peças artísticas por não satisfazerem mais os gostos dos seus espectadores. Também acredito que a relação entre esses profissionais e a comunidade vem melhorando à medida que se entende que manter imagens antigas em contextos originais é algo importante e necessário à

manutenção de diversas tradições. Acredito que uma relação de trocas e educação mútua entre essas partes são importantes para a preservação e segurança desse tipo de patrimônio, que foi tão negligenciado durante décadas e hoje é extremamente visado, dos melhores aos piores sentidos.

Muitas páginas deste trabalho foram destinadas à revisão de conceitos e da bibliografia. Porém, busquei trazer a público novas informações acerca dos objetos de pesquisa, sejam elas resultados da observação ou das buscas em fontes primárias. A seguir estão reunidas as conclusões a que cheguei até o momento, os apontamentos para pesquisas futuras e as questões que ficam em aberto, pois este, com certeza, não é um trabalho que finda aqui, dele pode-se obter alguns desdobramentos.

Durante a finalização deste Trabalho de Conclusão de Curso, no dia 7 de dezembro de 2017, Amanda Eltz, coordenadora do Museu Joaquim Francisco do Livramento, encontrou, em meio às documentações antigas do museu, um bilhete escrito a mão que indica as origens de algumas imagens do acervo. Amanda, gentilmente, informou-me sobre a existência dessas anotações e, no dia 8 de dezembro, em visita ao Arquivo Histórico da Santa Casa, encontrei informações no relatório escrito pelo Provedor Dr. Manoel José de Freitas em 1858, que podem indicar a origem e a identidade das duas imagens estudadas que não possuem vestes ou atributos e, por isso, não foram identificadas. Está transcrito a seguir o trecho do tópico "Capella", em que constam as informações:

Em sessão de 30 de Abril do dito anno resolveu a Meza que a dita Comissão comprasse o material preciso para se poder hoje collocar a pedra fundamental da nova igreja. A despeza que por esta autorisação se tem feito é da quantia de 1:014\$640 rs. Forão entregues ao actual Mordomo da Capella as Imagens do Senhor Crucificado, de Nossa Senhora da Soledade, e de Santa Maria Magdalena, que a Meza transacta mandou vir da Bahia por intermedio do nosso Irmão Lopo Gonçalves Bastos. A despeza com a aquisição dellas foi de 488\$660 rs (RELATÓRIO da Provedoria da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, 1858, p.3).

No capítulo *Reflexões Relativas às Imagens de Vestir*, levantei a hipótese de que essas imagens fariam parte de um grupo escultórico representando a cena do calvário, em que a figura em genuflexão representaria Maria Madalena e a figura em pé representaria Nossa Senhora das Dores. Se as informações constantes no documento se

referem a elas, o que é muito possível, essa hipótese se confirma. Levantou-se também a hipótese de que as imagens teriam sido importadas de Portugal por conta do material utilizado. No entanto, o documento afirma que as imagens são originárias da Bahia, invalidando tal hipótese.

Tanto para essas duas imagens, como para a imagem de Nosso Senhor dos Passos presente na capela, da qual tratei no capítulo *O Contexto Religioso na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre*, agora temos evidências documentais que apontam seus locais de origem e datação. A partir desses dados pode-se realizar o estudo das características estilísticas dessas imagens e chegar, quem sabe, à correta atribuição de autoria, através da comparação com a imaginária produzida na época na Bahia e no Rio de Janeiro.

Ainda sobre as imagens, concluo este trabalho deixando em suspenso a procedência da imagem de pequenas dimensões de Nosso Senhor dos Passos e da imagem de Santa Rita de Cássia, ambas parte da coleção de Objetos Sacros. Não foi possível encontrar, até o momento, evidências documentais sobre suas origens, tendo sido apenas levantadas hipóteses de seus usos a partir de trechos encontrados em fontes primárias.

Uma das conclusões a que cheguei é que a presença das imagens de vestir se dá em diversas cidades do Rio Grande do Sul e sua entrada no Estado aconteceu majoritariamente através de encomendas a outros estados brasileiros ou até mesmo a outros países, como Portugal. Fica a questão sobre a realização desse tipo de imagem no próprio Estado: Existiram oficinas locais? Se sim, quais foram as imagens aqui produzidas? Produzimos imagens de fatura erudita ou a maior parte delas é de fatura popular? Também se pode imaginar que estas imagens já foram muito mais numerosas, pois como em poucos lugares houve a manutenção das tradições religiosas, as imagens de vestir foram sendo perdidas por conta das intempéries e pela mudança no gosto dos fiéis, muitas imagens foram descartadas por serem consideradas antiquadas.

Durante as leituras dos documentos em arquivos, ficou evidente que muitos dos objetos e imagens utilizados na capela eram encomendados em outros estados do Brasil, porém, muito se refere à repolicromia das imagens e reformas nos objetos, não mencionando onde elas eram realizadas. Poderia ter o Rio Grande do Sul uma escassez

de santeiros e oficinas que se dedicassem à fabricação dessas peças de fatura erudita e, ao mesmo tempo, possuir artífices capazes de executar estes trabalhos de manutenção?

Mostrou-se, através deste trabalho, que as lacunas presentes nas fichas catalográficas da coleção de Objetos Sacros podem ser preenchidas pelo trabalho de pesquisa, mesmo que de forma gradual. Objetos que antes eram encaixados em categorias genéricas como "ornamental" ou "imagem", a partir da pesquisa podem ter suas características melhor observadas. E mesmo não encontrando dados como datas e origem de todas elas, começamos a enxergar que suas histórias se cruzam; que, apesar de serem objetos únicos e catalogados individualmente, seus sentidos e a reconstrução de seus usos estão muito interligados.

Penso que nunca poderei dizer em quantas vidas as imagens têm lugar, em quantas elas já tiveram lugar. Nunca saberei dizer a quantos as imagens já causaram ilusões e a quantos a imagem é simplesmente o mais precioso símbolo da fé. Posso olhar uma imagem devocional por vários ângulos. Suas constantes mudanças, sejam elas de espaço ou de contexto ou, ainda, as mudanças através do olhar do espectador, transformam os sentidos da imagem. As imagens estão em um constante caminhar.

Imagem aqui é câmbio. Ela troca de sentido quando muda de lugar. O que ela significa para um fiel? O que ela é quando não está em procissão? O que acontece com a imagem devocional que é tirada de seu contexto original? O que se torna a imagem no museu? Tentar saber o que é a imagem devocional, ou simplesmente o que é a imagem, me soa quase como realizar as perguntas fundamentais: Quem sou? De onde venho? Para onde vou? O que origina essa vontade tão forte de produzir imagem, seja ela sacra ou não?

Concluo, por ora, acreditando que o tema "Arte Sacra no Rio Grande do Sul" será cada vez mais visto e debatido e que esta pesquisa faz parte desse processo de resgate de um patrimônio artístico tão importante para a compreensão dos processos históricos do estado. E acredito, também, que nem todas as perguntas são sempre respondidas e que elas nem sempre devem ser respondidas.

Espero ter produzido com essa pesquisa um conteúdo relevante que demonstre a qualidade do acervo trabalhado e que incentive os estudantes de História da Arte a

realizar o exercício de identificar os problemas e as possibilidades de pesquisa que muitas vezes se encontram, literalmente, na rua ao lado.



FONTES PRIMÁRIAS

APONTAMENTOS PARA A HISTÓRIA DO HOSPITAL DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DA CIDADE DE PORTO ALEGRE. Irmão Manoel José de Freitas Travassos, 1859.

COMPROMISSO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antônio Soares de Barcellos, 1898.

RELATÓRIO DA PROVIDORIA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Dr. Manoel José de Freitas, 1858.

RELATÓRIO DA PROVIDORIA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor José Antonio Coelho Junior, 1873.

RELATÓRIO DA PROVIDORIA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor José Antonio Coelho Junior, 1874.

RELATÓRIO DA PROVIDORIA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor José Antonio Coelho Junior, 1879.

RELATÓRIO DA PROVIDORIA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor José Ferreira dos Santos da Silva, 1883.

RELATÓRIO DA PROVIDORIA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Francisco Soares de Almeida, 1894.

RELATÓRIO DA PROVIDORIA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antônio Soares de Barcellos, 1909.

RELATÓRIO DA PROVIDORIA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antônio Soares de Barcellos, 1911.

REFERÊNCIAS

CATÁLOGOS

SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo; ÁVILA, Cristina. Museu do Oratório: Coleção Angela Gutierrez. Belo Horizonte: Conceito, 2013.

LIVROS

ACIOLI, Vera Lúcia Costa. A Identidade da Beleza: Dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco. Recife: Fundação Joaqui Nabuco, Ed. Massangana, 2008.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de. As Misericórdias em festa: os Passos na Santa Casa de Monção (século XVIII). In: CAMPOS, Adalgisa A. QUILES, Fernando. SANT'ANNA, Sabrina. MARQUES, Breno. Atas Do Iv Congresso Internacional Do Barroco Ibero-Americano. Ouro Preto: UFOP, 2008, p. 1075-1089.

BAREA, Dom José. História da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Porto Alegre: EST Edições e Correio Riograndense, 2004.

BASTOS, Rodrigo Almeida. A Maravilhosa Fábrica de Virtudes: O Decoro na Arquitetura Religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2013.

BATTISTEL, Arlindo Itacir. Retratos da Colônia. Caxias do Sul: A.I. Battistel, 2013.

CIDOC, ICOM. *Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos*: categorias de informação do CIDOC. São Paulo: secretaria de estado de cultura de São Paulo; Associação de amigos do museu do café; Pinacoteca do estado de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/sisem-sp/docs/cidoc_guidelines>. Acesso em: 15 de setembro de 2017.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. Estudo da escultura devocional em madeira. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

COELHO, Beatriz. Materiais, Técnicas e Conservação. in: COELHO, Beatriz (Org.). Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2005.

CUSTÓDIO, Maria Teresa. *O Milagre do Esforço Conjugado*. in: Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre: histórias reveladas IV. Porto Alegre: Evangraf / Ed. da ISCMPA, 2015.

DAMASCENO, Athos. Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900) : contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense. Porto Alegre : Globo, 1971. 520p.

ELTZ, Amanda Mensch; SANTOS, Bianca Ferreira dos. *Preparar o Acervo é Preciso! Relato de caso referente ao museu do Centro Histórico - Cultural Santa Casa*. in: Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre: histórias reveladas IV. Porto Alegre: Evangraf / Ed. da ISCMPA, 2015.

ETZEL, Eduardo. Imagem sacra brasileira. São Paulo: Melhoramentos; Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

ETZEL, Eduardo. Arte Sacra: berço da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos; 1984.

FRANCO, Sérgio da Costa; STIGGER, Ivo. Santa Casa 200 anos: caridade e ciência. Porto Alegre: Ed. da ISCMPA, 2003. 195p.

GOMBRICH, E. H. Os Usos das Imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação social. Porto Alegre: Bookman, 2012.

HUIZINGA, Johan. O Declínio da Idade Média. Lisboa: Editora Ulisseia, 1985.

OBINO, Aldo. Museu de Arte Sacra (1963). In: GOLIN, Cida (org.). Aldo Obino: notas de arte. Porto Alegre: MARGS, Nova Prova; Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Escola Mineira de Imaginária e suas Particularidades. in: COELHO, Beatriz (Org.). Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2005.

RAMOS, Maria Beatriz Cunha. Igreja das Dores: Importância Histórico-Cultural para a cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: Pallotti, 1989.

STORCHI, Ceres. *A pesquisa e a construção das ideias para a exposição Fragmentos de Uma História de Todos Nós*. in: Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre: histórias reveladas IV. Porto Alegre: Evangraf / Ed. da ISCMPA, 2015.

TREVISAN, Armindo. O Rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã. Porto Alegre: AGE, 2003.

TREVISAN, Armindo. O Rosto Indígena da Arte das Missões. in Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

ARTIGOS, DISSERTAÇÕES, PERIÓDICOS E TESES

ALMEIDA, Luiz Fernando de. Portaria Normativa N° 1. Diário Oficial da União. República Federativa do Brasil: Imprensa Nacional, 5 de julho de 2006. Disponível em: < http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Portaria-01_2006.pdf>. Acesso em: 30 de setembro de 2017.

BRASIL, Paulo. Imagens de Vestir. Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira, LXIX, LXX: 35 a 56. 2012

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). 2016. 260p. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Artes. Belo Horizonte (MG), 2014.

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos de Devoção: o culto às imagens. In: Imagem Brasileira. V. 1, nº 3, p.11-21, 2006.

FILHO, Attilio Colnago. Ambivalências do Sagrado: o percurso dos objetos entre a devoção e a coleção. 2011. 200 p. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Vitória (ES), 2011.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de Roca e de vestir na Bahia. REVISTA OHUN, Salvador, Ano 2, nº 2, p.165-184. 2005.

INDA, Sofia. João do Couto e Silva: um entalhador português na Porto Alegre do século XIX. 2016. 180 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Bacharelado em História da Arte, Porto Alegre (RS), 2016.

KÜHN, F. Um corpo, ainda que particular: irmandades leigas e Ordens Terceiras no Rio Grande do Sul colonial. In: História Unisinos, v.14, n.2, p.121-134, mai./ago.,2010.

NASCIMENTO, Maria Regina do. A Irmandade do Senhor dos Passos e a Santa Casa de Misericórdia: história, caridade e experiências de urbanidade em Porto Alegre/RS. Séculos XVIII-XIX. Paralellus, Campinas, v. 5, n.9, p.93-118, jan./jun. 2014.

OLIVEIRA, Selma Soares de. As Seculares Imagens de Roca. Sitientibus, Feira de Santana, n. 40, p.203-215, jan./jun. 2009.

PEREIRA, Diana Rafaela Martins. Imagens de Vestir em Aveiro: A Escultura Mariana Do Século XVII à Contemporaneidade, 2014. Dissertação (Faculdade de Letras) Universidade do Porto, Porto, 2014.

QUITES, Maria Regina Emery. Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. 383p. Tese (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) Universidade Estadual de Campinas,Campinas, 2006.

RAMOS, Mariana Correia. O Gesso na Escultura Contemporânea: a história e as técnicas. 2011. 139 p. Dissertação - Universidade de Lisboa. Lisboa, 2011. Arquivo digital.

INTERNET

CHC Santa Casa.

Disponível em: <<http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/chc-santa-casa/>>. Acesso em: 15 de setembro de 2017.

Capela Nosso Senhor dos Passos.

Disponível em: <http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/historia_conteudo/capela-nosso-senhor-dos-passos/>. Acesso em: 11 de outubro de 2017.

Coleções Museológicas.

Disponível em: <<http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/colecoes-museologicas/>>.

Acesso em 15 de setembro de 2017.

Irmãs Franciscanas.

Disponível em: <http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/historia_conteudo/irmas-franciscanas/>. Acesso em 07 de novembro de 2017.

Museu.

Disponível em: <<http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/acervo/museu/>>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

Conheça o Projeto de Acessibilidade no museu do CHC.

Disponível em: <<http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/conheca-o-projeto-de-acessibilidade-no-museu-do-chc/>>. Acesso em: 15 de setembro de 2017.

ANEXOS

ANEXO A - Entrevista com Amanda Eltz

No dia 19 de junho de 2017, foi realizada, nas dependências do Museu Joaquim Francisco do Livramento a entrevista apresentada a seguir, com Amanda Mensch Eltz, historiadora e coordenadora do museu, que é parte do Centro Histórico-Cultural Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

Amanda é Licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, no ano de 2009, e Especialista em Educação Especial e Gestão de Processos Inclusivos pela mesma instituição no ano de 2016.

Gabriela: Amanda: eu gostaria de saber como foi sua formação e como você chegou até o Centro Histórico Cultural Santa Casa?

Amanda: Quando eu entrei na Universidade, não foi para cursar História, iniciei no curso de Engenharia. Descontente com o curso, acabei indo para a área da História, fiz a faculdade na PUC-RS. Na Universidade, já comecei a participar de grupos que pesquisavam e refletiam sobre o patrimônio. Esses grupos pesquisavam sobre arte funerária, sobre arqueologia e a questão da cultura material. Acabei sempre me direcionando para esse lado, porque os assuntos da museologia, da história e do patrimônio sempre me chamaram muita atenção.

Após formada, como eu já havia pesquisado aqui no Centro Histórico, quando foi aberta a vaga, uma das meninas que trabalhava aqui na época, a Gabriela, entrou em contato comigo dizendo que a vaga estava aberta. Particpei da seleção, e assim ingressei no Centro Histórico Cultural no dia 1º de fevereiro de 2011. Já faz seis anos que eu trabalho aqui. Eu ingressei para trabalhar na pesquisa e na organização do acervo que iria para uma exposição de longa duração. Já tinha se começado essa pesquisa, mas nunca de uma maneira mais persuasiva e efetiva, dentro da reserva técnica ou aqui no espaço do CHC.

Gabriela: Após essa pesquisa, você foi direcionada para qual cargo?

Amanda: Eu não entrei como historiadora, entrei em uma vaga alternativa que eles tinham, que não era para trabalhar em um cargo específico, o nome era Assistente

Administrativo. Depois fiquei como responsável, coordenadora do museu, devido ao meu trabalho e ao conhecimento sobre a parte do acervo e da estrutura que se tinha na época da inauguração. Foi assim que eu cheguei ao meu cargo atual.

Gabriela: E o museu foi inaugurado em 2014, certo?

Amanda: Isso, 5 de junho de 2014.

Gabriela: Mas, já faz uns vinte e poucos anos da fundação, não é?

Amanda: Sim! O museu foi fundado em 1994. Ele tem registro junto ao Ibram, ao Sistema Estadual de Museus. Quando foi criado, mesmo tendo a necessidade de toda uma organização de acervo e sistema, isso não foi muito bem priorizado, foi mais priorizada a coleta desses materiais, mas não foram, na sua totalidade, inventariados e sistematizados. O que aconteceu foi que, durante muitos anos, recolheu-se muitos objetos sem ter um registro específico.

Gabriela: E vocês tiveram que fazer tudo isso posteriormente à coleta?

Amanda: Sim. E ainda tem trabalho sendo feito.

Gabriela: O acervo é composto por esses materiais coletados do hospital e da irmandade?

Amanda: Sim, por esses materiais dos hospitais, da irmandade, que foram achados em diversos espaços aqui do quarteirão da Santa Casa. Muitos não vieram com informações básicas, ou seja, chegavam e nós só sabíamos que era um telefone, mas não sabíamos quem tinha utilizado, onde foi utilizado, quando foi comprado. Outros objetos, quando foi inaugurado o museu em 1994, foram deixados na porta do museu na calada da noite. Então, assim como existiu a roda dos expostos, existiu a porta dos objetos expostos. [risos]

A quantidade de objetos sem uma referência maior é muito grande dentro do acervo. Tão grande que, no momento em que estávamos realizando a pesquisa para a exposição, nós convidamos vários ex-funcionários ou funcionários muito antigos da Santa Casa a visitar a reserva técnica e ver se reconheciam alguns dos objetos. Algumas coisas foram reconhecidas, foi dada uma significação que trouxe uma maior valoração para o objeto, e para o acervo de uma maneira geral.

Gabriela: Que incrível isso! Pois, realizando essa entrevista agora, penso que essa também é uma maneira de abordar a fonte oral.

Amanda: Sim! É uma fonte oral.

Gabriela: Como foram separadas as coleções, e qual foi o critério utilizado?

Amanda: Quando se criou o museu em 1994, se criou um sistema de registro sequencial por ano. Vamos supor: a sigla do museu, MJFL, traço 98, vamos supor, barra 001 (MJFL-98/001) e depois vinha o segundo objeto que era o 002, mas não eram da mesma tipologia ou do mesmo assunto.

Em 2010, ingressou aqui no Centro Histórico uma moça que começou a fazer a organização do acervo. Quando começou a se fazer essa organização, ela dividiu as coleções. Essa divisão não foi realizada pela equipe que estava comigo em 2011, foi antes de mim, e pelo que me falaram, o critério foi a questão das tipologias. Para os instrumentos médicos se criou uma coleção específica chamada Arsenal Médico Cirúrgico. Tinham também várias roupas que deram origem a coleção Indumentárias, tinha-se inúmeras telas, e então se criou a coleção Pinacoteca, e assim por diante. Assim que foram sendo criadas as coleções aqui dentro.

Quando eu ingressei, devido a problemas no sistema de registro das peças, por confusões que ocorreram em 2010 no momento de fazer o registro da peça, nós voltamos a trabalhar as coleções, verificando o que tinha e o que não tinha coerência, mas permanecemos com a mesma tipologia de coleções. O número de registro tem a sigla do museu, o ano em que está sendo novamente inventariado, o número da coleção e o número de registro de ingresso desse artefato dentro do acervo.

Gabriela: Bastante interessante. Por que se optou em manter esse trabalho que ela teve e trabalhar encima disso, isso é muito bonito.

Amanda: Porque se tem alguma informação ali, não perdemos essa informação. Na verdade, dentro do museu você trabalha com a memória, como é que eu irei desrespeitar a memória do outro?

Gabriela: Claro! Então existem duas coleções que possuem objetos considerados artísticos, a de Objetos Sacros e a Pinacoteca, certo?

Amanda: Exato.

Gabriela: E essas coleções ainda estão em formação?

Amanda: As coleções estão sempre em formação, porque pode sempre chegar um novo objeto no acervo. A Coleção de Objetos Sacros ainda está em trabalho de inventariação, e a pinacoteca, em quase toda sua totalidade, vamos dizer 98%, foi inventariada, porque ela foi inventariada em 2012, mas no último ano ingressaram algumas peças que não foram colocadas dentro do banco de dados, mas a maior parte foi inventariada.

Gabriela: Você considera que a coleção de objetos sacros possui um caráter artístico?

Amanda: Muitos dos objetos sim, possuem um caráter artístico. Dentro da coleção há objetos em que é possível ver que ocorreu todo um trabalho de composição, e tem outros que são reproduções. Por exemplo, nós temos vários presépios, e esses presépios são reproduções feitas por uma grande empresa que produz presépios. Claro que você pode verificar ali o que era pensado como um estilo artístico de um presépio, mas ele perde um pouco de representatividade por ter sido feita uma grande escala de presépios. Mas, posso estar completamente enganada. Muitos dos objetos, nós consideramos que testemunham movimentos estilísticos dentro da História da Arte, como por exemplo as Santas de roca, o São Pedro que está na exposição, e outros objetos que estão dentro dessa coleção.

Gabriela: Qual é a situação atual da catalogação de objetos sacros? É uma maior parte que já está catalogada?

Amanda: É uma menor parte. Nós tivemos agora, este ano, aprovado um projeto junto a Secretaria Estadual de Cultura, da Lei de Incentivo à Cultura Estadual, que é um projeto de inventariação do acervo. Um dos acervos que nós elencamos, para ser trabalhado e inventariado ao longo desse projeto, foi o de Arte Sacra e o de indumentárias porque é um acervo muito fragilizado. Dentro desse acervo de indumentária nós temos as indumentárias que eram utilizadas pelos padres na capela, e algumas indumentárias lindíssimas que são bordadas. Lindas! Maravilhosas! Esse projeto já foi aprovado, e agora nós vamos para a parte de captação. Pós captado nós vamos trabalhar nessas duas coleções.

Gabriela: Dentro dessa coleção de indumentária, entram as indumentárias dos irmãos que eram utilizadas nas procissões?

Amanda: Sim!

Gabriela: Bandeiras também entram na indumentária?

Amanda: Também!

Gabriela: E qual é o estado de conservação das peças?

Amanda: A maioria está em um bom estado de conservação. Algumas precisam passar por uma conservação mais efetiva, uma restauração. Porém, nenhuma peça posso dizer que está em péssimo estado de conservação.

Gabriela: Eu acredito que muitas dessas peças devem ter ficado mal acondicionadas na época em que estavam na capela, estou certa?

Amanda: Sim, é que lá em 1994, quando se criou o museu, o porão da capela era a reserva técnica. Ali era um lugar muito úmido, até hoje é, então isso faz com que materiais como madeira e tecidos fiquem mais deteriorados, desgastados pela ação do clima e da temperatura, enfim, pelas condições climáticas do ambiente.

Gabriela: É por esse motivo que as Santas de roca, em sua maioria, não têm mais seus adereços?

Amanda: Sim

Gabriela: E você acha que eles ainda poderiam estar na capela, ou foram realmente perdidos?

Amanda: Acho que ao longo da história se perdeu isso, acho até que se perdeu antes de chegar na gente. Quando eu estava trabalhando com as Santas, conversei com algumas pessoas que passaram antes de mim pelo museu, e elas falaram que quando receberam as imagens de roca já receberam sem as indumentárias. A única imagem de roca que nós temos indumentária é a Santa Rita, que foi recebida já quando eu estava aqui. Foi achada lá no Hospital Santa Rita, em uma área de depósito. Ela estava com uma roupinha, provavelmente uma roupinha feita não no momento em que foi criada a imagem, mas a partir da roupa original.

Gabriela: Então essa santa estava no hospital Santa Rita, não na capela?

Amanda: Sim, não na capela. É uma coisa confusa, tem toda a razão de estar me olhando com uma cara meio de confusão. [risos] Porque existem os objetos que foram recebidos pelo centro histórico, pelo museu lá em 1994, 95, 96, 98, 99, que foram acondicionados no porão da capela. Porém, ao longo desses anos, também foram sendo encontrados outros objetos, alguns no Hospital Santa Rita, outros no Hospital Pereira Filho, enfim, até hoje nós coletamos objetos dentro do hospital, e essa Santa Rita foi coletada lá no Hospital Santa Rita.

Gabriela: Então há uma grande chance dessas imagens de roca não terem saído em procissões.

Amanda: Exatamente, existe. A imagem de roca que nós temos certeza que saiu em procissão não está aqui no museu, está lá na capela.

Gabriela: O Senhor dos Passos do altar mor.

Amanda: Isso, essa nós temos certeza que saiu em procissão, de acordo com os relatórios da provedoria.

Gabriela: E aquele pequeno Senhor dos Passos, que está na exposição permanente, você acha que a utilidade dele, digamos assim, era mais pedagógica?

Amanda: Poderia ter uma utilidade pedagógica, mas um Senhor dos Passos similar ao que temos na exposição, tem em outras Santas Casas no Brasil. Não sei se aquilo não era um objeto, vamos supor, utilizado de uma maneira menos formal nos momentos de encontro da irmandade. Estou levantando hipóteses, tá? Não tenho nenhuma fonte específica sobre isso. A única fonte que tenho, porque já vi, é que existem Santos de roca muito parecidos com aquele. Na irmandade do Hospital de Caridade Santa Catarina que é uma Santa Casa. Tem um outro na Santa Casa do Recife, e tem também na Santa Casa de São Paulo. Então, esses três lugares eu sei que têm esse Santo de roca em menor proporção, mas eu não sei pra que fim ele era utilizado, poderiam ser o fim pedagógico ou de celebração, em alguma festividade da irmandade. Eu não sei, mas existe em outros lugares.

Gabriela: Quais são as singularidades dessa coleção de Arte Sacra?

Amanda: Eu vejo que é uma coleção muito rica em alguns pontos, principalmente quando você estuda a cultura barroca. Ela tem vários elementos que apontam a cultura barroca, o barroco brasileiro. A Santa de roca e o São Pedro que está na exposição entram no estilo do barroco brasileiro, alguns anjos que nós temos no acervo a mesma questão. Acredito que no momento em que foi criada essa igreja, em 1914, aqui em Porto Alegre, ainda era um momento do barroco. É um apontamento que eu faço, não sei se tem relação. Ainda existia essa influência da arte barroca, isso devido ao distanciamento, provavelmente, dessa população com o centro do país, que já estava sofrendo influências de novos estilos arquitetônicos e artísticos. Mas, é isso que eu vejo, então talvez, através de alguns determinados objetos, você consegue lembrar um pouco desse momento histórico de formação da vila de Porto Alegre. E não somente na questão social, mas também na questão artística.

Gabriela: Há estudos, do ponto de vista acadêmico, das coleções de objetos sacros e pinacoteca?

Amanda: Foi feito um estudo acadêmico por um graduando de história. Ele estudou as imagens sacras, mas não evoluiu, focou mais em apresentar o museu, apresentou que tinha essa coleção, mas ele não fez um estudo aprofundado nos estilos das imagens sacras presentes, ou da Arte Sacra que está dentro dessa coleção. É o único estudo. Depois ocorreram alguns estudos específicos, por exemplo, a Júlia que estudou o compressor, mas aí não está ligado com o seu tema.

Gabriela: Há planos para essa coleção de objetos sacros, além da catalogação? Eu sei que você tem feito muitas exposições do acervo, exposições temporárias.

Amanda: Sim. Nosso objetivo ao longo dos anos foi sempre tentar trazer um acervo diferente para dentro da área de comunicação, a área expositiva. Acho que após toda essa inventariação que vai acontecer, um acervo que vai estar bem "caliente", pedindo uma exposição, vai ser esse. Então acho que sim, é um objetivo do museu trazer sempre novas informações sobre seu acervo para a comunidade. Acredito que pode ser tema de exposição em 2019 ou 2020.

Gabriela: Gostaria de voltar um pouco nas imagens de roca, pois me surgiu mais uma dúvida. As outras duas imagens, porque tem quatro catalogadas, tem o Senhor dos

Passos e as três imagens femininas. As outras duas que não têm nomes atribuídos, mas que estão catalogadas, elas também foram encontradas em hospitais?

Amanda: Essas duas não demos nomes porque quando elas chegaram até nós não tinham nenhuma identificação, a não ser santa de roca, então não sabíamos. Ao contrário da Santa Rita que veio com a roupinha da Santa Rita, essas outras duas não tinham nenhuma identificação através da ornamentação, por isso nós não demos nenhum nome.

Elas foram recebidas em 1994, eram guardadas pelas Irmãs Franciscanas, e quando elas chegaram no acervo foram acondicionadas no porão da capela. Nessa época elas já não tinham roupas e nenhuma indicação através dos ornamentos ou das vestes que narrasse que Santa seria essa. No arquivo tem um livro de inventário da Santa Casa de mil oitocentos e noventa e alguma coisa, acho que 96 ou 98, e lá nesse livro eles apontam quatro imagens narrando que são de roca. Mas, eu não sei se dar com precisão se alguma dessas quatro imagens são as duas que estão ali.

De repente o que você poderia fazer, que eu não fiz na época quando eu achei, é novamente pesquisar, ver quais são essas imagens e dar uma pesquisada no estilo delas. Porque através da posição que está essa imagem, você vai conseguir ver se tem alguma relação com a imagem do livro, e assim saber se é, vamos supor, a imagem de Nossa senhora de Lourdes. Acho que aí poderia ser um ponto de pesquisa. Na época, quando eu vi isso eu não fiz, eu poderia ter feito, mas eu não fiz. Acho que pode ser um caminho.

Gabriela: E a documentação da Irmãs Franciscanas também está no arquivo daqui?

Amanda: Isso, tem a crônica das irmãs franciscanas. É um documento que elas redigiram com máquina e nós temos uma cópia.

Gabriela: Aqui no acervo, além dessas três figuras femininas que estão catalogadas e o Senhor dos Passos pequeno, quais são as outras imagens de roca que tem?

Amanda: Nós temos um outro Senhor dos Passos, que foi doado por um senhor que não é da Santa Casa. Ele tinha essa imagem e queria deixar conosco porque com ele não teria nenhuma serventia. Então nós recebemos essa imagem. A outra imagem não havia

sido catalogada no momento porque estava em conservação no laboratório do Eduardo. São essas duas imagens, depois não entrou mais nenhuma.

Gabriela: E essa vem de dentro da Santa casa?

Amanda: Sim, essa é de dentro da Santa Casa.

Gabriela: E é um Nosso Senhor ou é algum outro santo masculino?

Amanda: Eu acho que é um outro santo masculino, eu não sei qual.

Gabriela: E Nosso Senhor dos Passos da capela, ele é original?

Amanda: Ele é original, é da época. A única coisa que eles modificaram foram as roupas, mas o restante é da imagem da época. E essa imagem do Nosso Senhor do Passos da capela tem uma história bem interessante, eu achei isso em um livro de relatório, que ela pertencia à Catedral Metropolitana. Depois de alguns anos, a igreja já construída, se foi feita a doação dessa imagem para a Santa Casa. Durante muitos anos foi realizada uma procissão, que era a procissão do encontro, que a imagem de Nosso Senhor do Passos saía aqui da Santa Casa, ia em direção à catedral, ficava exposta uma semana, geralmente a de Corpus Christi, e lá da catedral vinha para cá uma imagem de Nossa Senhora, então, ao longo dessas procissões, se encontravam essas duas imagens. Para trazer um simbolismo desse pertencimento da imagem Nosso Senhor dos Passos à catedral, no passado. ⁴³

Gabriela: Também tem a questão do encontro entre o filho e a mãe.

Amanda: Exato, é uma coisa bem simbólica.

⁴³ Nesse momento a entrevistada cometeu alguns equívocos relacionados à história das procissões. A procissão em que o Senhor dos Passos era levado para a Igreja Matriz era a da trasladação e lá ela permanecia apenas um dia. A procissão do encontro é parte da grande procissão dos Passos que acontecia no dia posterior.

ANEXO B - Fichas Catalográficas



MUSEU JOAQUIM FRANCISCO DO LIVRAMENTO DO CENTRO HISTÓRICO-CULTURAL SANTA CASA

Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre

Acervo Museu



Identificação

Coleção	Objetos Sacros
Pertence à	
Nome do Objeto	Imagem
Código	MJFL-2013-04-0002
Códigos Anteriores	
Tipo	Escultura
Função	Ornamentação
Partes Componentes	13
Título Tradução	[Senhor dos Passos]
Época Mês Início	
Época Ano Início	
Época Mês Fim	
Época Ano Fim	
Época Aprox.	Não
Cidade	

País	
Origem Aprox.	Não
Procedência	Santa Casa
Data	
Autores	
Fonte	
Método de Aquisição	
Motivo de Aquisição	
Proprietário Anterior	Não
Depositante	Não
Nome	
Data Entrada	
Restrições	
Localização	Centro Histórico-Cultural - Reserva técnica

Descrição

Materiais e Técnicas	
Altura	21.20
Largura	10.50
Profundidade	17.50
Comprimento	
Diâmetro	
Circunferência	
Peso	
Marcas Inscrições	
Descrição	<p>Imagem provavelmente do século XIX, está ajoelhada e olhando para frente. A estrutura da imagem de encenação foi elaborada em madeira compacta de média intensidade, no caso desta imagem é o louro, apresentando os braços articulados por estruturas de formas geométricas cilíndricas (bolacha), permitindo os movimentos dos membros superiores (braços). No conjunto ornamental destaca-se por sua expressividade e significação visual, apresenta camada pictórica, com sobreposição de tinta sobre gesso, olhos de vidro. O perisônio possui acabamento decorativo em pigmentação dourada. A base da escultura apresenta com acabamento policromático em tons de azul e verde. Quanto a roupa são os</p>

seguintes paramentos:

Cíngulo (corda): É uma [veste litúrgica](#), usada em volta, ou acima da cintura, dimensões: 104cm.

Sobrepeliz (camisão branco): veste utilizada abaixo da túnica, dimensões: 17x24cm

Cabeleira: feita com fios naturais.

Túnica: Veste utilizada por Cristo para o seu Sacrifício, dimensões: 19x20cm

Cruz de Cristo: Instrumento do sacrifício, os cravos, que são os pontos de conexão de Cristo com a Cruz, nas duas mãos e nos dois pés, são 4 das cinco chagas, dimensões: 26x15x1cm

Coroa de espinhos: representação de uma de suas chagas, dimensões: 0,6x3,3x4cm

Esplendor: Significa a verdade, através do livro João 14:06 – “Disse-lhe Jesus: Eu sou o caminho, e a verdade e a vida; ninguém vem ao Pai, senão por mim”. Também significa a santidade da representação litúrgica, dimensões: 13,8x5,8x1,2cm.

Pecinhas de prata: Tochões, que representam a iluminação a Humanidade com a morte de Cristo. dimensões: 5,9x2x2cm.

Caixa: 30,5x16x34cm.

Proteção

Condições de Segurança

Proteção

Análise Histórico-Artística

Conservação

Detalhamento Conservação

Dados Históricos

As imagens de roca e suas múltiplas faces:

As imagens de roca apresentam diversas designações, entre elas: imagem de vestir, imagem de bastidor, imagem de procissão;

porém a principal característica deste o objeto é a possibilidade de ser vestida. O nome “**Santo de Roca**” está associado com a roca de fiar, utensílio utilizado para a confecção dos fios vegetais, a fim da produção dos tecidos para as vestimentas, através dos teares. No dicionário Aurélio[1] diz que roca é a “armação de madeira das imagens dos santos”.

Esta prática da utilização das imagens começou devido aos movimentos religiosos de fé Católica no século XVI: a Contra-Reforma e ao Concílio de Trento, que utilizavam tais representações para as encenações religiosas e procissões. Estas atividades se davam em espaços de manifestação pública e coletiva de religiosidade e funcionavam didaticamente para o desenvolvimento da fé católica.

Por seguinte, o objeto tornou-se um elo entre a igreja e os fiéis, devido à comunicação visual representada pelas imagens e suas atribuições. Deve-se considerar que neste período o grande contingente populacional era analfabeto e as estatuas aumentavam a capacidade de expressão litúrgica através de gestos teatrais. *Essa noção de reciprocidade, entre imagens e fiéis, permite entender o papel crucial que a escultura desempenhou nas procissões, especialmente nas penitenciais, e explica porque as imagens eram essenciais* (FLEXOR, p. 165).

No Brasil e na América Latina as imagens de vestir chegaram no século XVII pela colonização portuguesa e espanhola. No entanto, somente nos séculos XVIII e XIX que este tipo de imagem atingiu popularidade. No século XVIII, as imagens de vestir, tornaram-se uma das mais importantes expressões estilísticas e estéticas do período barroco.

Quanto à estrutura das imagens de roca, são divididas em duas partes: a escultura de encenação onde se encontra a cabeça, o tronco, os braços e as mãos, geralmente elaborada em madeira compacta de média intensidade, no caso das imagens de vestir do Museu são o louro; e a outra parte é base de sustentação, oculta pela vestimenta, que trata-se de uma armação de ripas de madeira de baixa densidade.

Em Portugal, as imagens de vestir, eram comuns nos séculos XVI e XVII. Por sua vez, se atribuiu inúmeras recomendações sobre a estética ornamental, derivadas das Ordens, Confrarias, Irmandades e das Constituições Sinodais dos Bispados de várias cidades. Dentre estas: não poderiam ser vestidas ou ornamentadas com artefatos profanos; as cores, o corte, não poderiam apresentar indecência alguma; as imagens poderiam somente ser vestidas por pessoas do mesmo gênero sexual representado; os cabelos deveriam ser naturais.

A ornamentação destaca-se por sua expressividade e significação visual, segundo Selma Soares de Oliveira, *Por exemplo, os cabelos naturais, nas perucas; os rubis, nas extremidades dos sangramentos; e o marfim, nos dentes. A utilização do olho de vidro tornou-se comum a partir do século XVII*". .As articulações destas imagens apresentam formas geométricas cilíndricas (bolacha) ou esféricas, permitindo os movimentos dos membros superiores. A indumentária e os outros atributos decorativos (anéis, perucas, coroas) eram confeccionadas por freiras ou por devotas como é o caso narrado no Relatório da Provedoria: "*Pela Exma Sr. D. Eliza Trindade de Souza, de Sant'Anna do Livramento, foi oferecido a imagem do Senhor dos Passos um resplendor de prata e uma cabelereira*[2]".

Na Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, ocorriam também às procissões, com a utilização da imagem devocional de roca do Nosso Senhor dos Passos. Estas festividades religiosas aconteciam em dois momentos: A procissão do Nosso Senhor dos Passos, sempre no dia 01^º. De janeiro, onde era transladada imagem da Capela do Hospital até a Igreja Matriz[3]. Em comemoração pelo aniversário de inauguração da primeira enfermaria, que ocorreu no dia 1^º. de janeiro 1826.

O segundo momento eram as festividades da Semana Santa, de acordo com o Compromisso da Irmandade, que eram: as Devoções da Via Sacra e Misirere, durante a Sextas feiras da Quaresma, a Procissões de transladação do Nosso Senhor dos Passos e a a Procissão do Encontro. No relatório da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, ano base 1916, página 17 [4] há referências destas festividades:

“Fiel e estauído no <<Compromisso>> realizou o revmo. Pe. Capellão, perante grande assistencia de fieis, as Devoções da VIA SACRA e do Miserere[5] durante as Sextas-feiras da Quaresma, poferindo sempre pequenas, porem instructivas práticas, obedecendo neste particular, as prescripções diocesanas.

À tardinha do sabbado precedente ao Domingo da Paixão effectuou-se a popular e imponente Procissão da <<transladação do Senhor dos Passos>> para a Catedral Metropolitana. O andor com a Imagem foi carregado pelos snrs Mesarios e outros Irmãos e o Santo Lanh pelo nosso Capellão. [...] Em complemento a esse solemne acto de Religião, enormemente concorrido, sahiu no dia seguinte, Domingo da Paixão, a Procissão do <<Encontro[6]>> não menos imponente e tocante que a da vespera. Recolhida a Procissão á Capella proferiu o <<Sermão das Lagrimas>> [...].

Para Flexor segundo Webster (FLEXOR p. 167), *“a característica principal da procissão da Semana Santa eram as cenas esculturais, em tamanho natural, representando personagens ou cenas da Paixão, carregadas pelas ruas”*. Tais considerações de Maria Helena Ochi Flexor podem ser notadas no Relatório da Provedoria, através das considerações sobre o peso e tamanho da Cruz da Imagem do Senhor dos Passos:

“Havendo em anos consecutivos recebido reclamações por parte de Irmãos que conduzem na procissão o andor do Senhor dos Passos, relativo ao peso da cruz, carecendo agora a aludida cruz de reparo e pinturas, encarreguei o cenógrafo Sr. Alfredo Tubino de confeccionar uma nova, porém que fosse de proporções menores afim de sanar o inconveniente acima apontado”[7]

[1]HOLANDA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: J.E.M.M Editores Ltda, 1986. p. 1514.

[2] RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antonio Soares Barcellos, 1911, p. 17.

[3] A imagem do Nosso Senhor dos Passos até a constituição da Capela e da Primeira Mesa Administrativa, em 1815/16, estava guarnecida na Igreja Matriz a cargo da Irmandade da Santíssimo Sacramento.

[4] RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Dioclécio Pereira, 1916, p. 17.

[5] Palavra oriundo do latim, Miserere, mei Deus, que significa: Deus, tende compaixão de mim. Palavras iniciais do Salmo 51, um dos salmos penitenciais .

[6] A chamada de Procissão do Encontro, a qual representa o encontro de Jesus e Maria na Via Crucis. Este evento ocorre na quarta feira santa ou no Domingo de Ramos. Após a Procissão é realizado o sermão das sete últimas palavras de Jesus na Cruz.

RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Coronel Antonio Soares de Barcellos, 1911. p. 17.

Características Técnicas

Características Estilísticas

Características Iconográficas Ornamentais

Referências Bibliográficas Arquivísticas

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de vestir na Bahia. Revista OHUN – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes visuais da Escola de Belas Artes da UFBA Ana 2, no. 2, outubro 2005. p. 165 - 184.

FRANCO, Sérgio da Costa, STIGGER, Ivo. Santa Casa 200 anos: caridade e ciência

HOLANDA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: J.E.M.M Editores Ltda, 1986. p. 1514.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A escultura devocional na época barroca; aspectos técnicos e funções. In: Barroco, Belo Horizonte/ Ouro Preto, n. 18, p. 247 - 267, 1999.

OLIVEIRA, Selma Soares de. As seculares imagens de roca. Sitientibus, Feira de Santana, n. 40, p. 203-215, jan/jun. 2009

RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antonio Soares Barcellos, 1908.

RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antonio Soares Barcellos, 1911.

RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Dioclécio Pereira, 1916, p. 17

A Bíblia Sagrada On- line, em :
<http://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/14>

Observações

Caixa: 30,5x16x34cm; Coroa: 0,6x3,3x4cm; Cruz: 26x15x1cm; Cordão: 104cm; Esplendor: 13,8x5,8x1,2cm; Pecinhas: 5,9x2x2cm; Túnica: 17x24cm; Roupa: 19x20cm.

Acervo Museu

Acervo Museu

Relatório de Atividades

Data	01/02/2013
Documentalista	Amanda Eltz
Data	01/02/2013
Documentalista	Juliana Marques

Imagens



3456x4608

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



3096x4128

Juliana Marques



4368x3276

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



Collectio



10/18

7/03/2017



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



Collectio



11/18

7/03/2017



3168x2376

Juliana Marques



2976x3968

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3036x4048

Juliana Marques



2952x3936

Juliana Marques



3616x2712

Juliana Marques



3013x4018

Juliana Marques



3312x4416

Juliana Marques



Collectio



13/18

7/03/2017



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



3888x2916

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



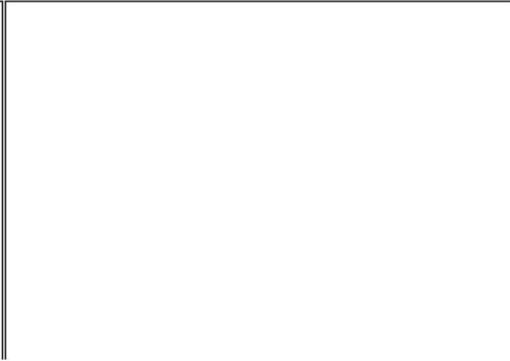
4608x3456

Juliana Marques



Collectio

15/18



7/03/2017



4608x3456

Juliana Marques



4320x3240

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



2832x3776

Juliana Marques



Collectio



16/18

7/03/2017



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



Collectio



17/18

7/03/2017



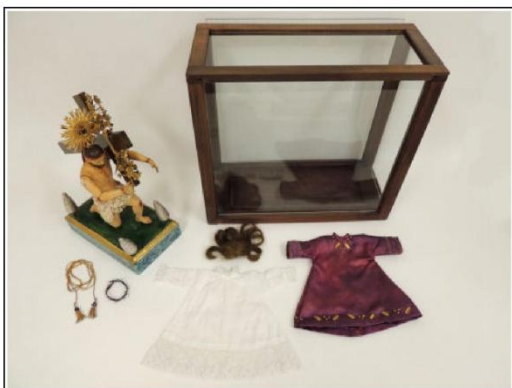
4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4404x3303

Juliana Marques

Acervo Museu



Identificação

Coleção	Objetos Sacros
Pertence à	
Nome do Objeto	Imagem
Código	MJFL-2013-04-0024
Códigos Anteriores	
Tipo	Escultura
Função	Ornamentação
Partes Componentes	1
Título Tradução	
Época Mês Início	
Época Ano Início	
Época Mês Fim	
Época Ano Fim	
Época Aprox.	Não
Cidade	

País	
Origem Aprox.	Não
Procedência	Santa Casa
Data	
Autores	
Fonte	
Método de Aquisição	
Motivo de Aquisição	
Proprietário Anterior	Não
Depositante	Não
Nome	
Data Entrada	
Restrições	
Localização	Centro Histórico-Cultural - Reserva técnica

Descrição

Materiais e Técnicas	
Altura	147.00
Largura	41.00
Profundidade	30.00
Comprimento	
Diâmetro	
Circunferência	
Peso	
Marcas Inscrições	
Descrição	<p>A imagem está em pé e olhando para frente com gesto de clemência por piedade. A estrutura da imagem é dividida em duas partes: a escultura de encenação onde se encontra a cabeça, o tronco, os braços e as mãos, foram elaboradas em madeira compacta de média intensidade, no caso desta imagem é o louro; e a outra parte é base de sustentação, oculta pela vestimenta, que trata-se de uma armação de ripas de madeira de baixa densidade. No conjunto ornamental destaca-se por sua expressividade e significação visual, apresenta camada pictórica, na região da face, com sobreposição de tinta sobre gesso, olhos de vidro. O corpo</p>

recebeu acabamento de verniz a óleo na cor azul. As articulações desta imagem apresentam formas geométricas cilíndricas (bolacha), permitindo os movimentos dos membros superiores (braços).

Proteção

Condições de Segurança

Proteção

Análise Histórico-Artística

Conservação

Detalhamento Conservação

Dados Históricos

As imagens de roca apresentam diversas designações, entre elas: imagem de vestir, imagem de bastidor, imagem de procissão, porém a principal característica deste objeto é a possibilidade de ser vestida. O nome “**Santo de Roca**” está associado com a roca de fiar, No dicionário Aurélio, diz que roca é a “armação de madeira das imagens dos santos”.

Esta prática das “Sagradas Imagens” começou devido aos movimentos religiosos de fé Católica no século XVI: a Contra-Reforma e o Concílio de Trento, que utilizavam tais esculturas devocionais para as encenações religiosas. Estas atividades se davam em espaços de manifestação pública e coletiva de religiosidade e funcionavam didaticamente para o desenvolvimento da fé católica.

Por seguinte, o objeto se tornou um elo entre a igreja e os fiéis, devido à comunicação visual representada pelas imagens e suas atribuições. Um fator que se deve considerar é que, neste período, grande parte da população era analfabeta. Assim as estátuas religiosas aumentavam a capacidade de expressão litúrgica através de gestos teatrais. *“Essa noção de reciprocidade, entre imagens e fiéis, permite entender o papel crucial que a escultura desempenhou nas procissões, especialmente nas penitenciais, e explica porque as imagens eram essenciais”* (FLEXOR, p. 165).

Em Portugal, as imagens de vestir, eram comuns nos séculos XVI e XVII. Por sua vez, se atribuiu inúmeras recomendações sobre a estética ornamental, derivadas das Ordens, Confrarias, Irmandades e das Constituições Sinodais dos Bispados de várias cidades. Dentre estas: não poderiam ser vestidas ou ornamentadas com artefatos profanos; as cores, o corte, não poderiam apresentar indecência alguma; as imagens poderiam somente ser vestidas por pessoas do mesmo gênero sexual representado; os cabelos deveriam ser naturais.

No Brasil e na América Latina as imagens de vestir chegaram no século

XVII pela colonização portuguesa e espanhola. No entanto, somente nos séculos XVIII e XIX que este tipo de imagem atingiu popularidade. No século XVIII, as imagens de vestir, tornaram-se uma das mais importantes expressões estilísticas e estéticas do período barroco.

Quanto à estrutura das imagens de roca, são divididas em duas partes: a escultura de encenação onde se encontra a cabeça, o tronco, os braços e as mãos, geralmente elaboradas em madeira compacta de média intensidade, no caso das imagens de vestir do Museu são é o louro; e a outra parte é base de sustentação, oculta pela vestimenta, que trata-se de uma armação de ripas de madeira de baixa densidade.

A ornamentação destaca-se por sua expressividade e significação visual, segundo Selma Soares de Oliveira, *"Por exemplo, os cabelos naturais, nas perucas; os rubis, nas extremidades dos sangramentos; e o marfim, nos dentes. A utilização do olho de vidro tornou-se comum a partir do século XVII.* As articulações destas imagens apresentam formas geométricas cilíndricas (bolacha) ou esféricas, permitido os movimentos dos membros superiores. A indumentária e os outros atributos decorativos (anéis, perucas, coroas) eram confeccionadas por freiras ou por devotas como é o caso narrado no Relatório da Provedoria: *"Pela Exma Sr. D. Eliza Trindade de Souza, de Sant'Anna do Livramento, foi oferecido a imagem do Senhor dos Passos um resplendor de prata e uma cabelereira".*

Características Técnicas

Características Estilísticas

Características Iconográficas Ornamentais

Referências Bibliográficas Arquivísticas

- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de vestir na Bahia. Revista OHUN - Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes visuais da Escola de Belas Artes da UFBA Ana 2, no. 2, outubro 2005. p. 165 - 184.
- FRANCO, Sérgio da Costa, STIGGER, Ivo. Santa Casa 200 anos: caridade e ciência. Porto Alegre: Ed. Da ISCMPA, 2003.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: J.E.M.M Editores Ltda, 1986. p. 1514.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A escultura devocional na época barroca; aspectos técnicos e funções. In: Barroco, Belo Horizonte/ Ouro Preto, n. 18, p. 247 - 267, 1999.
- OLIVEIRA, Selma Soares de. As seculares imagens de roca. Sitientibus, Feira de Santana, n. 40, p. 203-215, jan/jun. 2009
- RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antonio Soares Barcellos, 1908.
- RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antonio Soares Barcellos, 1911.

Observações

Acervo Museu

Acervo Museu

Relatório de Atividades

Data	01/02/2013
Documentalista	Amanda Eltz
Data	01/02/2013
Documentalista	Juliana Marques

Imagens



3456x4608

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



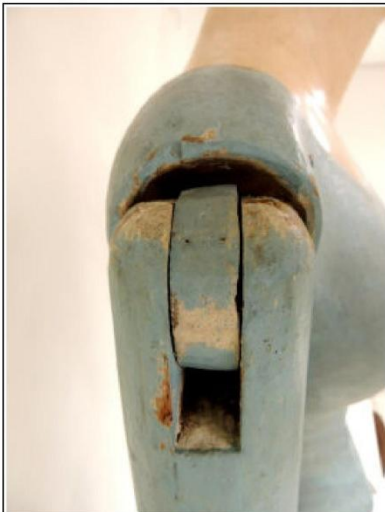
3456x4608

Juliana Marques



3127x4169

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



Collectio



6/7

7/03/2017



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3344x4458

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques

Acervo Museu



Identificação

Coleção	Objetos Sacros
Pertence à	
Nome do Objeto	Imagem
Código	MJFL-2013-04-0023
Códigos Anteriores	
Tipo	Escultura
Função	Ornamentação
Partes Componentes	1
Título Tradução	
Época Mês Início	
Época Ano Início	
Época Mês Fim	
Época Ano Fim	
Época Aprox.	Não
Cidade	

País	
Origem Aprox.	Não
Procedência	Santa Casa
Data	
Autores	
Fonte	
Método de Aquisição	
Motivo de Aquisição	
Proprietário Anterior	Não
Depositante	Não
Nome	
Data Entrada	
Restrições	
Localização	Centro Histórico-Cultural - Reserva técnica

Descrição

Materiais e Técnicas	
Altura	105.00
Largura	33.00
Profundidade	55.00
Comprimento	
Diâmetro	
Circunferência	
Peso	
Marcas Inscrições	
Descrição	<p>A imagem está ajoelha e olhando aos céus, gesto de clemência por piedade. A estrutura da imagem é dividida em duas partes: a escultura de encenação onde se encontra a cabeça, o tronco, os braços e as mãos, as quais foram elaboradas em madeira compacta de média intensidade, no caso desta imagem é o louro; e a outra parte é base de sustentação, oculta pela vestimenta, que trata-se de uma armação de ripas de madeira de baixa densidade. No conjunto ornamental destaca-se por sua expressividade e significação visual, apresenta camada pictórica, na região da face, com sobreposição de tinta a óleo sobre gesso,</p>

olhos de vidro. O corpo recebeu acabamento de verniz a óleo na cor azul. As articulações desta imagem apresentam formas geométricas cilíndricas (bolacha), permitindo os movimentos dos membros superiores (braços).

Proteção

Condições de Segurança

Proteção

Análise Histórico-Artística

Conservação

Detalhamento Conservação

Dados Históricos

As imagens de roca apresentam diversas designações, entre elas: imagem de vestir, imagem de bastidor, imagem de procissão, porém a principal característica deste objeto é a possibilidade de ser vestida. O nome “**Santo de Roca**” está associado com a roca de fiar, No dicionário Aurélio, diz que roca é a “armação de madeira das imagens dos santos”.

Esta prática das “Sagradas Imagens” começou devido aos movimentos religiosos de fé Católica no século XVI: a Contra-Reforma e o Concílio de Trento, que utilizavam tais esculturas devocionais para as encenações religiosas. Estas atividades se davam em espaços de manifestação pública e coletiva de religiosidade e funcionavam didaticamente para o desenvolvimento da fé católica.

Por seguinte, o objeto se tornou um elo entre a igreja e os fiéis, devido à comunicação visual representada pelas imagens e suas atribuições. Um fator que se deve considerar é que, neste período, grande parte da população era analfabeta. Assim as estátuas religiosas aumentavam a capacidade de expressão litúrgica através de gestos teatrais. *“Essa noção de reciprocidade, entre imagens e fiéis, permite entender o papel crucial que a escultura desempenhou nas procissões, especialmente nas penitenciais, e explica porque as imagens eram essenciais”* (FLEXOR, p. 165).

Em Portugal, as imagens de vestir, eram comuns nos séculos XVI e XVII. Por sua vez, se atribuiu inúmeras recomendações sobre a estética ornamental, derivadas das Ordens, Confrarias, Irmandades e das Constituições Sinodais dos Bispados de várias cidades. Dentre estas: não poderiam ser vestidas ou ornamentadas com artefatos profanos; as cores, o corte, não poderiam apresentar indecência alguma; as imagens poderiam somente ser vestidas por pessoas do mesmo gênero sexual representado; os cabelos deveriam ser naturais.

No Brasil e na América Latina as imagens de vestir chegaram no século

XVII pela colonização portuguesa e espanhola. No entanto, somente nos séculos XVIII e XIX que este tipo de imagem atingiu popularidade. No século XVIII, as imagens de vestir, tornaram-se uma das mais importantes expressões estilísticas e estéticas do período barroco.

Quanto à estrutura das imagens de roca, são divididas em duas partes: a escultura de encenação onde se encontra a cabeça, o tronco, os braços e as mãos, geralmente elaboradas em madeira compacta de média intensidade, no caso das imagens de vestir do Museu são é o louro; e a outra parte é base de sustentação, oculta pela vestimenta, que trata-se de uma armação de ripas de madeira de baixa densidade.

A ornamentação destaca-se por sua expressividade e significação visual, segundo Selma Soares de Oliveira, "*Por exemplo, os cabelos naturais, nas perucas; os rubis, nas extremidades dos sangramentos; e o marfim, nos dentes. A utilização do olho de vidro tornou-se comum a partir do século XVII.* As articulações destas imagens apresentam formas geométricas cilíndricas (bolacha) ou esféricas, permitido os movimentos dos membros superiores. A indumentária e os outros atributos decorativos (anéis, perucas, coroas) eram confeccionadas por freiras ou por devotas como é o caso narrado no Relatório da Provedoria: "*Pela Exma Sr. D. Eliza Trindade de Souza, de Sant'Anna do Livramento, foi oferecido a imagem do Senhor dos Passos um resplendor de prata e uma cabelereira*".

Características Técnicas

Características Estilísticas

Características Iconográficas Ornamentais

Referências Bibliográficas Arquivísticas

- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de vestir na Bahia. Revista OHUN - Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes visuais da Escola de Belas Artes da UFBA Ana 2, no. 2, outubro 2005. p. 165 - 184.
- FRANCO, Sérgio da Costa, STIGGER, Ivo. Santa Casa 200 anos: caridade e ciência. Porto Alegre: Ed. Da ISCMPA, 2003.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: J.E.M.M Editores Ltda, 1986. p. 1514.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A escultura devocional na época barroca; aspectos técnicos e funções. In: Barroco, Belo Horizonte/ Ouro Preto, n. 18, p. 247 - 267, 1999.
- OLIVEIRA, Selma Soares de. As seculares imagens de roca. Sitientibus, Feira de Santana, n. 40, p. 203-215, jan/jun. 2009
- RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antonio Soares Barcellos, 1908.
- RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antonio Soares Barcellos, 1911.

Observações

Acervo Museu

Acervo Museu

Relatório de Atividades

Data	01/02/2013
Documentalista	Juliana Marques
Data	12/12/2013
Documentalista	Amanda Eltz

Imagens



3456x4608

Juliana Marques



3240x4320

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3348x4464

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3348x4464

Juliana Marques





3456x4608

Juliana Marques

Acervo Museu



Identificação

Coleção	Objetos Sacros
Pertence à	
Nome do Objeto	Imagem
Código	MJFL-2013-04-0021
Códigos Anteriores	
Tipo	Escultura
Função	Ornamentação
Partes Componentes	12
Título Tradução	[Santa Rita]
Época Mês Início	
Época Ano Início	
Época Mês Fim	
Época Ano Fim	
Época Aprox.	Não
Cidade	

País	
Origem Aprox.	Não
Procedência	Santa Casa
Data	
Autores	
Fonte	
Método de Aquisição	
Motivo de Aquisição	
Proprietário Anterior	Não
Depositante	Não
Nome	
Data Entrada	
Restrições	
Localização	Centro Histórico-Cultural - Reserva técnica

Descrição

Materiais e Técnicas	
Altura	92.00
Largura	43.00
Profundidade	21.50
Comprimento	
Diâmetro	
Circunferência	
Peso	
Marcas Incrições	
Descrição	<p>Imagem de Santa Rita, composta de 12 partes, sendo estas: a própria escultura, cruz, túnica, vestido, capa, faixa, 2 véus, peruca, 2 pedaços de pano e 1 retalho. A imagem está em pé e olhando para frente. A estrutura da imagem é dividida em duas partes: a escultura de encenação onde se encontra a cabeça, o tronco, os braços e as mãos, foram elaboradas em madeira compacta de média intensidade, no caso desta imagem é o louro.</p> <p>As articulações desta imagem apresentam formas geométricas</p>

cilíndricas esféricas, entre o braço e o ante-braço e forma cilíndrica (Bolacha) entre o membro e o tronco, permitido os movimentos dos membros superiores (braços). A outra parte é base de sustentação, oculta pela vestimenta, que trata-se de uma armação de ripas de madeira de baixa densidade. No conjunto ornamental destaca-se por sua expressividade e significação visual, apresenta camada pictórica, na região da face, com sobreposição de tinta sobre gesso, olhos de vidro. O corpo recebeu acabamento de verniz a óleo na cor azul.

Proteção

Condições de Segurança

Proteção

Análise Hitórico-Artística

Conservação

Detalhamento Conservação

Dados Históricos

As imagens de roca apresentam diversas designações, entre elas: imagem de vestir, imagem de bastidor, imagem de procissão, porém a principal característica deste o objeto é a possibilidade de ser vestida. O nome “**Santo de Roca**” está associado com a roca de fiar, No dicionário Aurélio, diz que roca é a “armação de madeira das imagens dos santos”.

Esta prática das “Sagradas Imagens” começou devido aos movimentos religiosos de fé Católica no século XVI: a Contra-Reforma e o Concílio de Trento, que utilizavam tais esculturas devocionais para as encenações religiosas. Estas atividades se davam em espaços de manifestação pública e coletiva de religiosidade e funcionavam didaticamente para o desenvolvimento da fé católica.

Por seguinte, o objeto se tornou um elo entre a igreja e os fiéis, devido à comunicação visual representada pelas imagens e suas atribuições. Um fator que se deve considerar é que, neste

período, grande parte da população era analfabeta. Assim as estátuas religiosas aumentavam a capacidade de expressão litúrgica através de gestos teatrais. *“Essa noção de reciprocidade, entre imagens e fiéis, permite entender o papel crucial que a escultura desempenhou nas procissões, especialmente nas penitenciais, e explica porque as imagens eram essenciais”* (FLEXOR, p. 165).

Em Portugal, as imagens de vestir, eram comuns nos séculos XVI e XVII. Por sua vez, se atribuiu inúmeras recomendações sobre a estética ornamental, derivadas das Ordens, Confrarias, Irmandades e das Constituições Sinodais dos Bispados de várias cidades. Dentre estas: não poderiam ser vestidas ou ornamentadas com artefatos profanos; as cores, o corte, não poderiam apresentar indecência alguma; as imagens poderiam somente ser vestidas por pessoas do mesmo gênero sexual representado; os cabelos deveriam ser naturais.

No Brasil e na América Latina as imagens de vestir chegaram no século XVII pela colonização portuguesa e espanhola. No entanto, somente nos séculos XVIII e XIX que este tipo de imagem atingiu popularidade. No século XVIII, as imagens de vestir, tornaram-se uma das mais importantes expressões estilísticas e estéticas do período barroco.

Quanto à estrutura das imagens de roca, são divididas em duas partes: a escultura de encenação onde se encontra a cabeça, o tronco, os braços e as mãos, geralmente elaboradas em madeira compacta de média intensidade, no caso das imagens de vestir do Museu são de ouro; e a outra parte é base de sustentação, oculta pela vestimenta, que trata-se de uma armação de ripas de madeira de baixa densidade.

A ornamentação destaca-se por sua expressividade e significação visual, segundo Selma Soares de Oliveira, *“Por*

exemplo, os cabelos naturais, nas perucas; os rubis, nas extremidades dos sangramentos; e o marfim, nos dentes. A utilização do olho de vidro tornou-se comum a partir do século XVII. As articulações destas imagens apresentam formas geométricas cilíndricas (bolacha) ou esféricas, permitido os movimentos dos membros superiores. A indumentária e os outros atributos decorativos (anéis, perucas, coroas) eram confeccionadas por freiras ou por devotas como é o caso narrado no Relatório da Provedoria: "Pela Exma Sr. D. Eliza Trindade de Souza, de Sant'Anna do Livramento, foi oferecido a imagem do Senhor dos Passos um resplendor de prata e uma cabelereira".

Características Técnicas

Características Estilísticas

Características Iconográficas Ornamentais

Referências Bibliográficas Arquivísticas

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de vestir na Bahia. Revista OHUN – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes visuais da Escola de Belas Artes da UFBA Ana 2, no. 2, outubro 2005. p. 165 – 184.

FRANCO, Sérgio da Costa, STIGGER, Ivo. Santa Casa 200 anos: caridade e ciência. Porto Alegre: Ed. Da ISCMPA, 2003.

HOLANDA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: J.E.M.M Editores Ltda, 1986. p. 1514.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A escultura devocional na época barroca; aspectos técnicos e funções. In: Barroco, Belo Horizonte/ Ouro Preto, n. 18, p. 247 – 267, 1999.

OLIVEIRA, Selma Soares de. As seculares imagens de roca. Sitientibus, Feira de Santana, n. 40, p. 203-215, jan/jun. 2009

RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antonio Soares Barcellos, 1908.

RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Antonio Soares Barcellos, 1911.

RELATÓRIO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Provedor Dioclécio Pereira, 1916, p. 17

Observações	Cruz: 21,3x11,9x0,9cm; Túnica: 77x68cm; Vestido: 76x54cm; Capa: 58x106cm; Faixa: 122x2,5cm; Véu 1: 37x71cm; Véu 2: 61x53cm; Pano 1: 29x21cm; Pano 2: 64x55cm; Retalho: 10,5x17cm.
--------------------	---

Acervo Museu

Acervo Museu

Relatório de Atividades

Data	01/02/2013
Documentalista	Juliana Marques
Data	18/11/2013
Documentalista	Amanda Eltz

Imagens

	
<p>3456x4608</p> <p>Juliana Marques</p>	<p>3456x4608</p> <p>Juliana Marques</p>

--	--



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



Collectio



7/16

7/03/2017



3456x4608

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



Collectio



8/16

7/03/2017



4608x3456

Juliana Marques



4130x3098

Juliana Marques



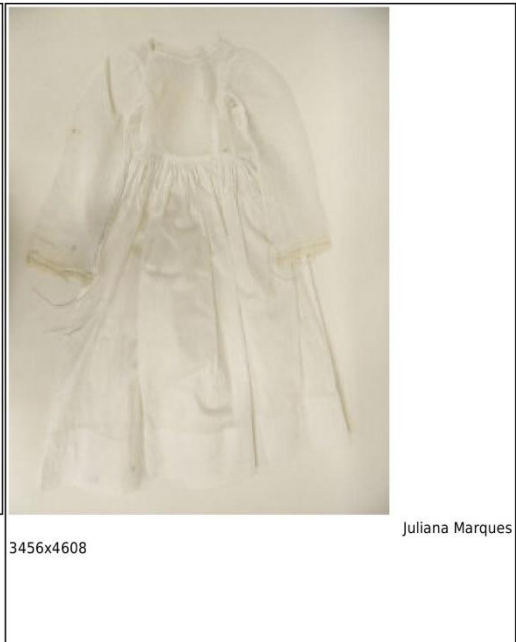
3149x4200

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques





4608x3456

Juliana Marques



3296x4394

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4488x3366

Juliana Marques



Collectio



11/16



7/03/2017



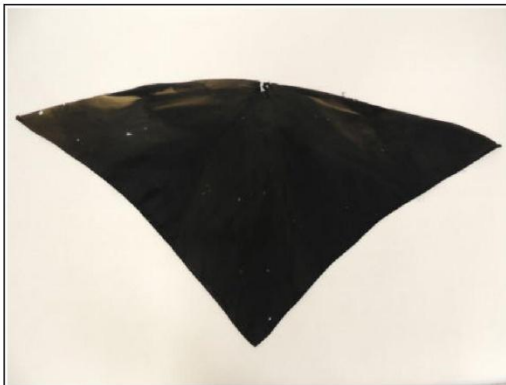
4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4512x3384

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



Collectio

12/16

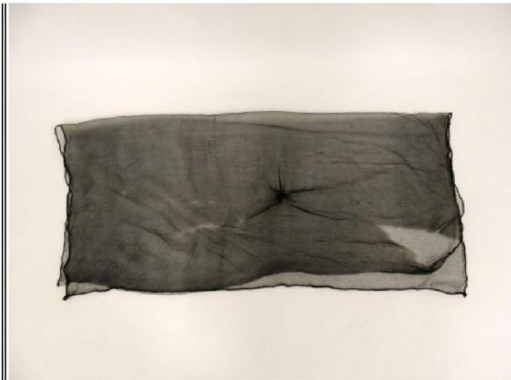


7/03/2017



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



Collectio



13/16

7/03/2017



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



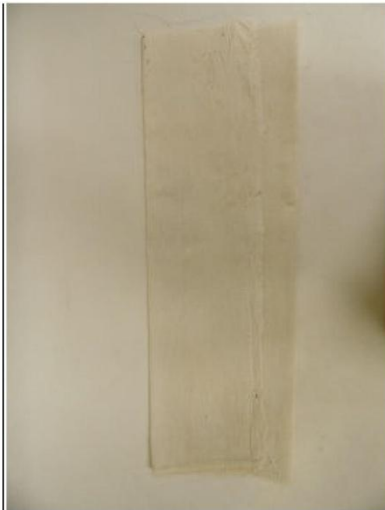
3456x4608

Juliana Marques



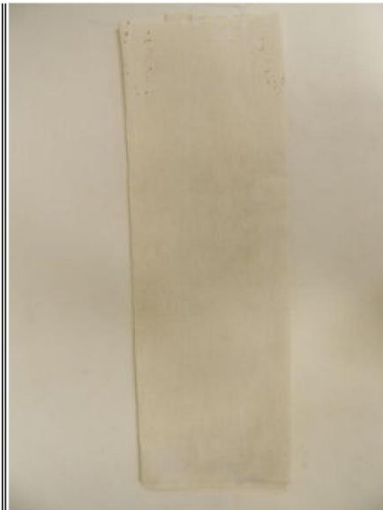
3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3456x4608

Juliana Marques



3144x4192

Juliana Marques



3096x4128

Juliana Marques



3056x4074

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



4608x3456

Juliana Marques



3828x2871

Juliana Marques

ANEXO C - Esquema de divisão dos módulos da exposição de longa duração

TÉRREO

Módulo I - As Misericórdias

Painel 1

A Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre

Maxilegenda — Visconde de São Leopoldo

Painel 2

Sem título (imagens sacras/de roca)

Maxilegenda — Senhor dos Passos

Legenda — Santa

Legenda — Pedaco de forro — anjo pintado

Vitrine com imagens de roca

Maxilegenda — Origem barroca das imagens de procissão

Painel 3

Portugal das Misericórdias

Painel 4

Prover

Painel 5

Texto curatorial — Escrito e assinado pela arq. Ceres Storchi

Módulo II - Caridade e Assistência (cenários)

Cenário A - Enfermaria séc. XIX

Maxilegenda — Caridade e Assistência

Introdução das enfermarias, conceito do Hospital Geral

Cenário B - A roda dos expostos

Painel 6

Introdução

Maxilegendas — três placas. Precisamos 5 — tem muita história

Cenário C - O pátio Centenário

Painel 7 (painel grande)

Introdução

Relatos, etc. 5 maxilegendas

Cenário D - Enfermaria anos 1920/30

Painel 8 (de vidro)

Introdução

Cenário E - A Botica

Painel 9 (grande)

Introdução

Farmácia hoje

Painel 10 (com foto da freira)

Atuação das irmãs - 5 maxilegendas

SEGUNDO PAVIMENTO

Módulo III - A Santa Casa e a Cidade

Painel 11

Crescemos juntas

Painel 12

A ocupação do sítio

Painel 13

O cemitério

Módulo IV - Hegemonia Terapêutica/Médica (sobre área da passarela)

Painel 14

Atendimento assistencial e terapêutico/ Hegemonia Terapêutica

Regulamento sanitário

Faculdades (escolas e cursos de enfermagem)

Painel 15

Maternidade Mário Totta

Objetos pendurados com legendas

Cenário F - Consultório de oftalmologia

Falar sobre todos os consultórios, da pesquisa e do primeiro transplante de córnea

Painel 16

A prática médica na Santa Casa

Anfiteatro - defronte há painel adesivado *Santa Casa Hoje* e tela retrátil para projeções

Alameda

Lado 1- crise e recuperação (falar dos vários momentos de crise)

Lado 2- constelação de notícias, cases médicos de sucesso (NÃO param com a crise: pesquisas, transplantes, etc.)

Painel 17

Instrumental médico-cirúrgico (última parede)

Instrumentos e catálogos com desenhos agrupados por especialidade