

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO E DOUTORADO

UM CORPO PARA A AUSÊNCIA

INVENTÁRIO DAS IMAGENS DE VESTIR NO RIO GRANDE DO SUL

VOLUME 1

GABRIELA CARVALHO DA LUZ

PORTO ALEGRE, 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO E DOUTORADO

UM CORPO PARA A AUSÊNCIA

INVENTÁRIO DAS IMAGENS DE VESTIR NO RIO GRANDE DO SUL

VOLUME 1

GABRIELA CARVALHO DA LUZ

Porto Alegre, 2021

GABRIELA CARVALHO DA LUZ

UM CORPO PARA A AUSÊNCIA

INVENTÁRIO DAS IMAGENS DE VESTIR NO RIO GRANDE DO SUL

VOLUME 1

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de concentração em História, Teoria e Crítica.

Orientadora:

Prof^a Dra. Paula Viviane Ramos (PPGAV-UFRGS)

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Regina Emery Quites (PPGArtes-UFMG)

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (PPGAV-UFRGS)

Prof^a. Dra. Joana Bosak de Figueiredo (PPGAV-UFRGS)

Suplente:

Prof^a. Dra. Kátia Maria Paim Pozzer (PPGH-UFRGS)

Porto Alegre, 2021

CIP - Catalogação na Publicação

Luz, Gabriela Carvalho da
Um Corpo para a Ausência: inventário das imagens de
vestir no Rio Grande do Sul / Gabriela Carvalho da
Luz. -- 2021.
351 f.
Orientadora: Paula Viviane Ramos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Imagens de vestir. 2. Inventário. 3. Escultura
devocional. 4. Patrimônio. 5. Arte Sacra no Rio Grande
do Sul. I. Ramos, Paula Viviane, orient. II. Título.

Para todos aqueles que, especialmente nos últimos tempos,
precisaram aprender a conviver com a ausência.

AGRADECIMENTOS

O contexto em que escrevi este trabalho foi permeado por um momento em que as perdas humanas se destacaram mais do que o habitual. Diante dos números alarmantes e crescentes de infecções e mortes por COVID-19, muitos de nós, os que acreditam em “coisas” para além desse mundo material, não têm muito a fazer além de seguir as orientações sanitárias com responsabilidade e rezar, muitas vezes diante de uma imagem, para que tudo melhore.

Devo admitir que esses acontecimentos mudaram os rumos da minha pesquisa, e que as reflexões registradas aqui, a partir das imagens, foram muito mais densas e, em alguns momentos, até mesmo reconfortantes, especialmente quando orbitaram em torno da morte. Registro aqui, antes de iniciar meus agradecimentos, meus mais profundos sentimentos às milhares de famílias enlutadas pelas perdas. Sei que, com o tempo, aprendemos a lidar com a dor, mas que a saudade sempre existe. Não vamos esquecer do que aconteceu, das vidas que se esvaíram tão rapidamente, do imenso capital humano que se perdeu por irresponsabilidades, principalmente cometidas por autoridades. Continuo a amar a humanidade, mas, para mim, as partes ruins dos seres humanos nunca estiveram tão evidentes. Também por isso, faço questão de ressaltar a admiração, o carinho, o amor que tenho e percebo em tantas boas pessoas, na esperança de que os bons sejam maioria.

Agradeço à minha orientadora, Paula Ramos, por ter aceitado me acompanhar neste processo e por ter me ajudado a construir esta pesquisa, conduzindo-me com generosidade pelos caminhos da escrita. Mas agradeço, principalmente, pela escuta e carinho nesses tempos difíceis que vivemos nos últimos anos. Obrigada por acreditar no meu trabalho.

Agradeço aos professores Maria Regina Emery Quites, Joana Bosak, Paulo Gomes e Katia Pozzer pelo aceite em fazer parte da banca examinadora da dissertação, e por todos os ensinamentos que recebi por meio de suas falas ou através de seus trabalhos publicados. Agradeço, igualmente, ao professor Eduardo Veras, que esteve presente na banca de qualificação e cujos apontamentos foram muito importantes no desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me concedeu bolsa durante os dois anos do mestrado, oportunizando que eu me dedicasse exclusivamente à realização da pesquisa; agradeço, também, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pelo suporte e dedicação à pesquisa em artes.

Agradeço poder fazer parte da turma 27, com colegas tão queridos, e poder acompanhar de perto a realização de suas pesquisas. Especialmente, agradeço aos meus queridos amigos e colegas pesquisadores Amanda Eltz, Pedro Meireles, Sofia Inda, Valdriana Corrêa e Yasmin Pol, por todas as referências compartilhadas, pelas trocas de ideias, pelas oportunidades de crescer e, principalmente, pelos sorrisos que vocês colocaram no meu rosto em meio a esse período tão difícil que atravessamos. Sem vocês, esse trabalho não teria sido possível.

Também agradeço ao querido amigo Flávio Gil, por todos os compartilhamentos de referências, pela contribuição na organização de nossas viagens de estudo e suas falas nesses percursos, que foram muito importantes em minha caminhada.

Agradeço, de forma geral, aos profissionais que me receberam nas igrejas, museus e arquivos. Que atenderam da melhor forma minhas demandas de pesquisa, primeiro presencialmente e depois remotamente.

Agradeço, em especial, à museóloga Caroline Zuchetti, responsável pelos acervos da Igreja Nossa Senhora das Dores e Catedral Mãe de Deus, ambas em Porto Alegre, pela parceria em possibilitar que eu e outros pesquisadores possamos acessar esses acervos culturais riquíssimos.

Agradeço a Cláudia D'Ávila, Alexandre Baudt, Rodrigo Toniol, Padre Joacir Meotti, Padre Cláudio Damé, e Terezinha Müller (presidente da Associação Zeladora da Igreja São Francisco de Assis de Rio Pardo), por me concederem entrevistas que foram muito importantes em meu processo de pesquisa.

Agradeço ao meu companheiro, Fernando Soares, pelo apoio e incentivo durante todo o processo de pesquisa, pelo amor e carinho sinceros, pelo abraço que me envolve nos momentos bons e também nos que são mais difíceis.

Agradeço aos meus pais por serem tão presentes, por apoiarem meus projetos, por compartilharem a felicidade de minhas conquistas e por me abraçarem nos momentos de dor, assim como toda minha amada família, minha irmã Jamile, meu cunhado Marcelo e minha sobrinha Helena.

“Representar é tornar presente o ausente.
Portanto, não é somente evocar, mas substituir.
Como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência,
aliviar um desgosto.”

Régis Debray

*Vida e morte da imagem:
uma história do olhar no ocidente (1993)*

RESUMO

Dentre os diferentes tipos de esculturas devocionais, as imagens articuladas e de vestir se destacam pelos elementos peculiares a essa categoria escultórica, como a estatura natural, os olhos de vidro realistas, as cabeleiras constituídas de fios naturais, os têxteis que cobrem o corpo e a carnção vívida da pele. Esta dissertação tem como objetivo a realização de um inventário parcial das imagens de vestir, de matriz luso-brasileira, presentes em nove cidades do Rio Grande do Sul, para com isso obter conhecimento sobre a extensão da presença desse tipo de escultura no Estado e valorizá-las como patrimônio histórico, artístico e cultural. Com base nas imagens inventariadas, foram realizados três estudos de caso que discutem, a partir dos programas iconográficos das imagens e conjuntos escultóricos, questões como: a relação do corpo do fiel com os corpos-imagem; o poder retórico das imagens de vestir; a formação de iconografias através da devoção popular; e os trânsitos dessas imagens entre os espaços devocionais e os espaços de museu.

Palavras-chave: Imagens de vestir; Inventário; Escultura devocional; Patrimônio; Arte sacra no Rio Grande do Sul.

RESUMEN

Entre las diferentes tipologías de imaginería, las imágenes vestideras o con articulaciones llaman la atención por los peculiares elementos de la categoría escultórica, como la altura natural, los ojos de cristal realistas, pelucas hechas de hebras de cabello natural, tejidos que cubren el cuerpo y la apariencia vivida de la piel. El trabajo de fin de master tiene como objetivo la realización de un inventario parcial de las imágenes vestideras de origen luso-brasileña presentes en nueve ciudades del Rio Grande do Sul, con el fin de conocer el alcance de la presencia de este tipo de esculturas en el Estado y valorarlas como patrimonio histórico, artístico y cultural. En función de las imágenes inventariadas, se llevaron a cabo tres supuestos prácticos que discuten, a partir de los programas iconográficos de las imágenes y de los grupos escultóricos, temas como: la relación entre el cuerpo del creyente y los “cuerpos-imágen”; el poder retórico de las imágenes vestideras; la formación de iconografías a través de la devoción popular; y los tránsitos de estas imágenes entre espacios devocionales y espacios museísticos.

Palavras-chave: Imágenes vestideras; Inventario; Imaginería; Patrimônio; Arte sacro en Rio Grande do Sul.

SUMÁRIO

Volume 1

INTRODUÇÃO: IMAGENS DE VESTIR, AFETOS E AUSÊNCIAS.....	12
O que são <i>imagens de vestir</i> ?.....	20
Funções da imagem de vestir.....	28
Imagens de vestir no Rio Grande do Sul.....	32
1. À NOSSA IMAGEM E SEMELHANÇA: OS PASSOS DA PAIXÃO DE RIO PARDO.....	42
1.1 A imagem de Cristo é uma aliança	62
1.2 A imagem de Cristo é uma agulha de costura	66
2. A MORTE DA NOIVA, O SONO DA VIRGEM E UM VESTIDO COMPARTILHADO: AS IMAGENS DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE E DE NOSSA SENHORA DA GLÓRIA DE RIO PARDO.....	91
2.1 A lenda da noiva de Rio Pardo e suas reverberações iconográficas.....	103
2.2 Vestir imagens e vestir a roupa dos mortos	113
3. IMAGEM DEVOCIONAL, VESTÍGIO E OBJETO: TRANSFORMAÇÕES SIMBÓLICAS DAS IMAGENS DE VESTIR	116
3.1 A transformação das imagens de vestir em objetos de museu	131
3.2 A transformação de imagens processionais em imagens retabulares	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
FONTES PRIMÁRIAS.....	153
REFERÊNCIAS.....	155

SUMÁRIO

Volume 2

1. O PERCURSO DE CONSTRUÇÃO DO INVENTÁRIO	4
1.1 Alguns antecedentes.....	5
1.2 Processo de pesquisa	8
1.3 Relatos sobre a pesquisa nas instituições	12
1.4 Apontamentos para uma continuidade da pesquisa	33
2. FICHAS DE INVENTÁRIO.....	41

INTRODUÇÃO: IMAGENS DE VESTIR, AFETOS E AUSÊNCIAS

Em 2020, assistimos a uma mudança acentuada nas relações sociais, por conta da pandemia causada pela COVID-19. O distanciamento social como estratégia para combater a disseminação do vírus fez com que eventos fossem cancelados, lojas e serviços não essenciais fossem fechados, e que as *lives* e chamadas de vídeo se multiplicassem em meio digital, tanto para substituir encontros de trabalho, quanto para reunir amigos. Nas comunidades religiosas não foi diferente. Com a impossibilidade de fraternizar na igreja, sacerdotes e leigos também adotaram as redes sociais. Antes do distanciamento, os perfis nessas plataformas eram utilizados para divulgar agenda, realizar convites em datas especiais e compartilhar fotos e vídeos das festas religiosas. Diante do agravamento da crise epidemiológica no Brasil, porém, em março de 2020, faltando um mês para as festividades da Páscoa, algumas paróquias resolveram transmitir as missas ao vivo, via Facebook, para que a comunidade pudesse vivenciar, de alguma forma, os ritos católicos.

Um exemplo marcante para esta pesquisa está na forma como os oficiantes da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, em Rio Pardo, encontraram para realizar a manutenção de suas tradições religiosas em torno da Semana Santa. Rio Pardo é um município localizado a cerca de 150 km de Porto Alegre, estando às margens do rio Jacuí. É um dos municípios mais antigos do Estado, tendo a paróquia sido fundada em 1762. E ali, também, ainda se mantém a tradição das procissões que envolvem imagens articuladas e de vestir, notadamente durante a Semana Santa.

No dia 10 de abril de 2020, Sexta-feira Santa, a partir das 15 horas, foi realizada a Celebração da Paixão do Senhor na Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, para a adoração da Cruz. De portas fechadas e com transmissão ao vivo, ocorreu o desvelamento da imagem de Cristo crucificado, que consistiu na retirada, pelo padre, do tecido roxo que encobria a imagem de Cristo na cruz. Depois houve o momento da deposição dessa mesma imagem e sua colocação no esquife. Essa ação foi efetuada por três homens, membros da comunidade, que integravam o pequeno grupo que participava da celebração.

A imagem com a coloração já escurecida pelo tempo, datada do século XIX, possui articulações nos ombros e orifícios nas mãos e pés, nos quais podem ser colocados os cravos, permitindo que ela represente tanto o Cristo crucificado, como o Cristo morto em seu esquife. Durante o restante do ano, ela repousa na Capela de Nossa Senhora da Soledade, em um espaço concebido

especialmente para abrigá-la, no frontal do retábulo. Nesse mesmo espaço, porém acima, em um nicho, fica exposta uma imagem de vestir, dessa vez de Nossa Senhora da Soledade, também presente em toda a celebração comentada.

O último ato da Celebração da Paixão junto à Igreja Matriz de Rio Pardo foi a procissão do Senhor Morto, também conhecida como “do Sepultamento”. Em anos comuns, um número significativo de pessoas se reúne em frente ao templo para acompanhar a imagem do Cristo Morto e de Nossa Senhora da Soledade pelas ruas; mas, dessa vez, as imagens é que foram levadas até as pessoas, por meio de dois pequenos caminhões.

Foi possível acompanhar tudo através da tela do celular. Enquanto eu olhava a imagem percorrendo o trajeto, escutava cantos, preces e reflexões transmitidos a partir da igreja. A câmera, um tanto trêmula, revelava vez ou outra os fiéis que assistiam, das janelas, portas e calçadas de suas casas, à passagem das imagens.

Em depoimento concedido via telefone, o Padre Joacir Meotti, que realizou a celebração, relatou-me que a procissão do Senhor Morto é o ponto alto da Semana Santa. "Através da tradição popular local da procissão, a comunidade acaba dando mais ênfase à morte de Cristo do que mesmo à ressurreição, geralmente comemorada no sábado, na cidade", disse. Falou ainda que a circulação da imagem do Cristo morto "é uma forma de mostrar e compartilhar o sofrimento de Jesus, sempre lembrando que após sua morte há o passo da ressurreição". Também destacou as mudanças ocorridas na celebração por conta do distanciamento. Comentou que, em anos normais, após a caminhada, há sempre um momento de bênçãos, quando o número de fiéis participantes é tão grande que são necessários três a quatro padres para atender a todos. Relatou que a não realização da procissão foi um momento chocante para a comunidade; e que vários paroquianos não conseguiram olhar pelas janelas de suas casas para ver a imagem, sentindo-se tristes ou desconfortáveis por não poderem participar integralmente da caminhada.

Para o Padre, a procissão do Senhor Morto é um momento não só importante, como emocionante, com a "força de uma missa". Segundo ele, o fato de as pessoas ajudarem a carregar o esquife tem um simbolismo muito grande.



Capturas de tela da *live* da Missa de Sexta-feira Santa, realizada na cidade de Rio Pardo e transmitida pela página de notícias SP TV, via Facebook, em 10 de abril de 2020. Na primeira imagem, é possível visualizar o momento em que o padre que realizava a celebração retira o tecido roxo para revelar a imagem de Cristo crucificado. Na sequência, podemos observar paroquianos retirando a imagem de Cristo da cruz. Na terceira imagem, em primeiro plano, a escultura de Cristo no esquife e, ao fundo, a imagem de Nossa Senhora da Soledade, ambas sendo direcionadas aos pequenos caminhões que, em seguida, as levariam em trânsito pela cidade.

O paroquiano Alexandre Baudt, que participou do pequeno grupo que fez a deposição da imagem de Cristo da cruz (nas imagens acima reproduzidas, é o que aparece vestindo camisa azul marinho), relatou-me o seguinte, sobre sua relação com a procissão do Senhor Morto de Rio Pardo e sobre a mudança de formato ocorrida em 2020:

Eu tive minha infância ali na rua Moinhos de Vento. Desde criança participo não só da procissão do Senhor Morto, mas de toda a Semana Santa. Naquela época, vinham excursões de todo o interior, faziam acampamento ao lado da Brigada, onde hoje é o Fórum. Hoje em dia, só há movimento na procissão do Senhor Morto. Tenho boas lembranças da procissão, pois toda nossa família caminha junto. Quando eu era criança, ia com meus pais, hoje vou com meus filhos, sogra, sogro, cunhados, sobrinhos... Esse ano foi diferente, e todos sabem o motivo. Para mim, mesmo tendo auxiliado o Padre, tenho o sentimento de que nada aconteceu, que a Páscoa passou em branco.¹

Apesar de ter acompanhado a procissão de modo remoto, meu primeiro contato com imagens articuladas e de vestir foi durante uma viagem de estudos à Bahia, organizada pelo curso de História da Arte da UFRGS, em 2015. Eu havia acabado de concluir o terceiro semestre da graduação e começava a me familiarizar com as questões da arte sacra no Brasil. Esse tipo de imagem me marcou profundamente no percurso da viagem.

A primeira imagem que me lembro de ter visto foi uma "Nossa Senhora da Boa Morte", localizada em uma vitrine lateral do edifício que abriga a Irmandade da Boa Morte², na cidade de Cachoeira. Era uma pálida e delicada figura feminina em dormição, ornada com cabelos naturais e vestes brancas, parecendo uma pequena noiva. Envoltas pela história da confraria afro-católica formada por mulheres negras, que surgiu na primeira metade do século XIX, essa imagem de Nossa Senhora tinha uma visualidade completamente nova para mim, acostumada a ver imagens de talha inteira ou gesso. Eu já havia visto imagens de Cristo morto, em posição horizontal, mas nunca uma imagem de Nossa Senhora representada assim.

¹ Em depoimento à pesquisadora, via telefone, no dia 19 de agosto de 2020. Optou-se por não reproduzir a entrevista na íntegra.

² A irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, ativa até hoje, tem o ano de 1820 e a Igreja da Barroquinha, em Salvador, como balizas de sua data de criação. Posteriormente foi transferida para a cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Segundo Renata Pitombo Cidreira, "[...] a Irmandade foi formada a partir de preceitos étnicos e religiosos que vislumbravam contestar a submissão de mulheres negras numa sociedade altamente racista e patriarcal. A princípio congregava negras alforriadas, denominadas 'negas do partido alto', termo que carregava uma conotação socioeconômica distinta, dada a posição privilegiada que estas mulheres, fundadoras da Irmandade, ocupavam na 'sociedade'. No contexto da época, estas mulheres buscavam representar singularmente seus ideais de libertação e preservação às suas tradições religiosas numa organização de cunho católico, mas que mesclava também rituais simbólicos próprios de suas crenças, num jogo singular de superação da conjuntura dominante" (CIDREIRA, 2015, p.16). Até hoje, a irmandade congrega apenas mulheres negras, mantendo a tradição de suas antecessoras, e organiza todos os anos, nos dias 14 e 15 de agosto, a festa em honra à Nossa Senhora da Boa Morte, amplamente frequentada por locais e turistas.



Imagem de Nossa Senhora da Boa Morte colocada em uma vitrine na lateral do edifício que abriga a irmandade e que é constituído por museu e igreja. Essa não é a imagem utilizada atualmente na festa da Boa Morte, mas foi a primeira com que me deparei na ocasião da visita.

Fotografia: Pedro Cupertino, 2015

Algo também muito marcante, naquele contexto, foi observar que, em várias igrejas baianas, havia armários especiais para as imagens de procissão, chamados de “casas de santo”. Como na Ordem Terceira do Carmo, da cidade de Cachoeira.

Lembro-me de ficar profundamente impressionada com as representações de Cristo morto, com articulações nos ombros, que vi na Bahia. Recobertos por couro e policromia, aqueles ombros dilacerados eram algo muito próximo e “real”, e foi impossível, para mim, não me compadecer pelo sofrimento daquele corpo, não imaginar a dor das torturas que Cristo sofrera. Como disse anteriormente, já havia visto imagens de Cristo Morto, mas elas não possuíam tratamentos tão realistas, e mesmo que, quando criança, eu sentisse um pouco de receio de ver a imagem de uma pessoa morta, elas remetiam-me mais ao descanso da morte do que ao sofrimento em vida.

Fiquei com essas experiências latentes. Não havia ainda me perguntado, por exemplo, porque nunca havia visto esse tipo de imagem no Rio Grande do Sul, ou quais eram as destinações possíveis para essas imagens, além da inquietação e do desconforto que causavam – que em

mim eram de outra ordem que não o "nojo" relatado por tantos diante das tais "imagens com o repugnante cabelo humano".

Em 2016, passei a frequentar o Centro Histórico-Cultural da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e conheci um pouco mais de seu acervo. Estava muito interessada nos objetos litúrgicos em metal, utilizados em missas e procissões. Ao me dar conta da presença de duas enigmáticas imagens de roca, destituídas de suas vestes e atributos, na exposição de longa duração do museu, foi como se um véu tivesse sido retirado da frente dos meus olhos. Aquele tipo de imagem que tanto me impressionara na Bahia estava perto de mim e eu, até então, não havia percebido.

Comecei a desenvolver, para o meu Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Gomes, uma pesquisa acerca das imagens de vestir nos acervos do museu e da capela da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre³ e, na ocasião, trabalhei com cinco imagens, quatro pertencentes ao acervo do Museu Joaquim Francisco do Livramento, e uma em contexto original na Capela Senhor dos Passos. No decorrer da pesquisa, fui incentivada a localizar em quais outros locais do Estado poderíamos encontrar aquele tipo de imagem. Bastou um rápido levantamento para perceber que não eram tão poucas as imagens de vestir no Rio Grande do Sul, mas sim que não havia nenhuma pesquisa inteiramente dedicada a elas, e que muitas não tinham mais um papel central em festividades religiosas como ainda podemos observar em outras partes do país, como em Minas Gerais, na Bahia e no Pará. Pude perceber isso com mais clareza quando, em agosto de 2017, também no contexto de uma viagem de estudos organizada pelo curso de História da Arte, tive a oportunidade de participar das procissões do "Trânsito de Nossa Senhora" e da "Assunção de Nossa Senhora", nos dias 14 e 15 de agosto, respectivamente, em São João del-Rei, Minas Gerais, a cerca de 190 quilômetros de Belo Horizonte.

Foram dois dias em que imergi na experiência da festa religiosa. Fui às missas na Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar, que precediam as suntuosas procissões, e observei cada detalhe. Tudo que eu não sabia ou imaginava sobre as funções das imagens que eu estava pesquisando, e sobre os objetos litúrgicos utilizados em procissões, estava respondido por um

³ LUZ, Gabriela Carvalho da. *Imagem em Procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

denso cortejo que passava por mim, no qual adentrei e segui junto, permitindo-me ser parte daquela comunidade por algumas horas.



Vista da saída da procissão do Trânsito de Nossa Senhora, no dia 14 de agosto de 2017.
Sob o pálio de tecido está a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte em seu esquife.
Esta procissão teve um caráter solene e de pesar, como se realmente se tratasse de um cortejo fúnebre.
Fotografia: Gabriela Luz, 2017

No segundo dia de festa, nos jovens rapazes que levavam as lanternas e o andor com a esplêndida imagem de Nossa Senhora sendo elevada ao céu, estava a definição mais orgânica de tradição. Com seus cortes de cabelo modernos, os brincos nas orelhas e vestindo opas azuis e brancas, o passado e o presente se fundiam de forma perfeita. Pude observar que, entre as flores do andor, eles escondiam um pacote de balas. No decorrer da caminhada, iam puxando as balas e colocavam-nas na boca, e aquele peso sobre os ombros parecia se tornar doce. As luzes das lanternas faziam reluzir a carnação alva da imagem de Nossa Senhora da Assunção, esculpida por Valentim Corrêa Paes (?–1817), com o rosto emoldurado pelas mechas de cabelo castanho e encaracolado, e pelos fogos de artifício, que coloriam o céu índigo. Naquele momento, aquela imagem estava viva, tinha todas as suas qualidades evidenciadas. Era a primeira vez que eu via uma imagem de vestir em procissão, e novamente estava longe de casa.



Na primeira fotografia, observa-se a imagem de Nossa Senhora da Assunção em contexto de procissão. Nas duas outras fotografias, detalhes da mesma escultura preparada para a procissão, mas ainda na igreja.
Fotografias: Gabriela Luz, 2017

O que são *imagens de vestir*?

Dentre os diferentes tipos de esculturas devocionais, as imagens articuladas e de vestir surgem com o intuito de amplificar a experiência sensível do espectador, e isso geralmente ocorre devido a elementos peculiares a essa categoria escultórica, como a estatura natural, os olhos de vidro realistas, as cabeleiras constituídas de fios naturais, os têxteis que cobrem seu corpo e a carnação vívida de sua pele. Todos esses elementos contribuem para o imenso poder retórico dessas imagens, que as fazem ser eficazes na representação de personagens e narrativas católicas. As imagens de vestir se dão a múltiplos usos: em procissões, retábulos, oratórios, grupos escultóricos e cenários efêmeros.

Mas, o que é uma **imagem de vestir**? Invariavelmente, todas as vezes em que telefonei para igrejas no Rio Grande do Sul, buscando saber se havia, nesses espaços, imagens dessa ordem, seguia-se um silêncio. A minha sensação era de que as pessoas, do outro lado da conversa, queriam me perguntar “O que é uma imagem de vestir?”. Ainda que eu explicasse de forma cordial, algumas vezes pairava uma sensação de constrangimento, como se minha ligação fosse muito estranha. Outras vezes, houve mais naturalidade, talvez pelas igrejas em questão serem mais procuradas por pesquisadores.

Para compreendermos de fato o que é uma imagem de vestir, é interessante falarmos primeiro do grande grupo das **imagens de vulto redondo**. Essas são as esculturas devocionais que possuem todos os seus lados esculpidos. Podemos, por exemplo, circular e conhecer o seu entorno, diferente do que ocorre diante de formas escultóricas em baixo relevo. As imagens de vulto podem ser classificadas em três grupos, e para explicar as características de cada um deles, baseio-me na classificação das esculturas devocionais apresentada por Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites no livro *Estudo da escultura devocional em madeira* (2014, p. 39).

O primeiro grupo é o das **imagens de talha inteira**, aquelas que têm tanto seu corpo como suas vestes completamente esculpidos, também sendo encarnados⁴ e estofados.⁵ Esse tipo de escultura pode receber algum complemento têxtil, como um manto, ou algum ornamento em metal, como uma coroa.

⁴ Encarnação é como se denomina a técnica de policromia aplicada para representar a pele humana.

⁵ Estofamento é como se denomina a técnica de policromia aplicada para representar tecidos.



Na primeira fotografia, temos uma imagem de talha inteira representando São Pedro, pertencente ao acervo do Museu Joaquim Francisco do Livramento do Centro Histórico-Cultural Santa Casa, em Porto Alegre. Na segunda fotografia, também de talha inteira, com veste e resplendor metálico, o orago da Igreja Matriz Senhor Bom Jesus do Triunfo.
Fotografias: Juliana Marques, 2013; Ricardo Calovi, 2010.

O segundo grupo se refere às **imagens articuladas**, aquelas que são totalmente esculpidas e policromadas, mas que possuem articulações que permitem movimento dos membros. Em sua maioria, são imagens que representam Cristo, podendo ser semiarticuladas, como a imagem do Senhor morto de Rio Pardo, com articulações apenas nos ombros; ou podem ser completamente articuladas, tendo articulações nos ombros, braços, joelhos, pés e, às vezes, até mesmo no pescoço.



Imagem representando "Cristo morto", pertencente à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, de Rio Pardo. A imagem possui articulações apenas nos ombros, o que a caracteriza como uma imagem semiarticulada. Nas fotografias acima, pode-se observar o braço aberto e fechado, respectivamente.
Fotografias: Gabriela Luz, 2019



Imagem representando "Cristo da Flagelação", pertencente à Matriz de Santo Antônio, localizada em Santa Bárbara, Minas Gerais. Possui articulações nos ombros, cotovelos e joelhos, o que a caracteriza como uma imagem totalmente articulada. Esse Cristo pode ter suas poses modificadas para representar outras devoções como "Ecce Homo" ou "Senhor dos Passos".
Fotografia: Maria Regina Emery Quites, extraída do livro *Estudo da escultura devocional em madeira* (2014).

O terceiro grupo é o das **imagens de vestir**. São as imagens que não são completamente esculpidas ou policromadas e que, necessariamente, recebem complementos têxteis e atributos que contribuem para sua adequação iconográfica, bem como para o decoro. Elas podem ser de quatro tipos diferentes:

[1] as cortadas ou desbastadas, que possuíram um corpo completamente esculpido, mas que em algum momento tiveram parte dele (geralmente as pernas) cortada para se adequar a uma necessidade da comunidade religiosa a qual pertence;

[2] as de corpo inteiro ou anatomizadas, que são aquelas com a estrutura do corpo completamente esculpida, mas que de alguma forma, seja pela falta de uma policromia mais detalhada, ou por se tratar de uma talha pouco pormenorizada, precisam receber vestes;

[3] as imagens de corpo inteiro/roca, que são aquelas que possuem cabeça, tronco, braços, pés e a parte inferior das pernas esculpidas, mas que a ligação entre essas partes é feita por ripas de madeira, criando um volume que aparente um corpo completo abaixo das vestes. Geralmente os pés e parte da perna são esculpidos porque não serão cobertos pelas vestes;

[4] e, por fim, existem as imagens de roca, que são aquelas com toda sua parte inferior substituída por ripas de madeira, geralmente feitas para as representações femininas, que serão completamente cobertas por vestidos, ou para representações masculinas e femininas que usam hábitos de ordens religiosas. Essa estrutura de madeira torna a imagem muito mais leve do que seria, caso fosse completamente esculpida, o que facilita um de seus principais usos, como imagem processional. Devemos atentar para o fato de que as imagens de vestir podem ser também articuladas, e geralmente o são, mas que nem toda a imagem articulada é de vestir. As articulações, além de facilitar a colocação das vestes, permitem dar às imagens diferentes posicionamentos.

Além das roupas e das articulações, outros elementos inseridos nas imagens de vestir que se destacam são: as cabeleiras naturais, os olhos de vidro e o uso de joias e metais na ornamentação. Também é digna de nota a policromia vívida, que geralmente é possível encontrar na carnação e na representação de ferimentos. Todos esses elementos são responsáveis pela criação de um aspecto mais realista das imagens, fundamental para as atribuições que recebem no contexto dos ritos religiosos.

Para Maria Helena Ochi Flexor, as imagens de roca e de vestir estavam constantemente presentes em procissões porque "possibilitavam expressões e gestos teatrais e permitiam a comunicação direta com os acompanhantes. A possibilidade de mudar a roupagem e os gestos

das imagens se coadunavam perfeitamente com a teatralidade barroca e com o que as cenas pediam" (FLEXOR, 2005, p. 166).

Nesse contexto de procissão, ainda segundo Flexor, é que está uma das possibilidades do surgimento da denominação "roca" para essas imagens com estrutura em ripas de madeira. A autora sugere que as Irmandades e Ordens Terceiras portuguesas e brasileiras inspiraram-se em um modelo espanhol para a realização de cenários rochosos em procissões da Semana Santa e Corpus Christi.



Andores com cenários rochosos para levar imagens em procissão.

Museu Sacro Franciscano, Rio de Janeiro

Os andores foram fotografados no Cemitério da Fraternidade Franciscana Secular de São Francisco da Penitência, durante visita virtual.⁶

A *roca* (rocha), que remetia aos cenários de hagiografias dos eremitas e ao calvário de Cristo, era utilizada em carros processionais e em cenários efêmeros. Como, normalmente, as imagens de estrutura com ripas de madeira estavam associadas a esse cenário na Andaluzia, teria ocorrido uma associação. No Brasil ainda temos, como pistas do uso dos cenários rochosos, andores para a colocação de imagens e bases de esculturas de roca e de vestir, principalmente representando o Senhor dos Passos, com essa característica. A partir disso, poderia se concluir que a "designação roca vem da composição de lugar, do cenário sempre rochoso necessário nessa temática" (FLEXOR, 2005, p. 181).

⁶ Disponível em: <<https://my.matterport.com/show/?m=gr4n1NwXGec&sr=2.74,1.41&ss=7>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

Todavia, alguns autores sugerem que o nome "roca", especialmente utilizado no Brasil e em Portugal, estaria ligado à semelhança da estrutura da imagem com os pés de madeira que sustentam o aparelho chamado "roca de fiar", ou por se tratar de um instrumento ligado à confecção de linhas e tecidos, esses utilizados na ornamentação das imagens.

O pesquisador português Duarte Nuno Chaves aponta que os nomes mais recorrentemente citados em espanhol, ao se referir às imagens que conhecemos como "de roca", são *Imágenes vestideras* – equivalente à designação brasileira "imagens de vestir" e portuguesa "imagens de vestidos" –, *Imágenes de candelero* (candelabro) ou *Imágenes de bastidor* (2020, p.164). Essas duas últimas designações devem seus nomes à semelhança visual das esculturas com os objetos. No levantamento sobre a nomenclatura desse tipo de escultura feito por Chaves, aparece também, no espanhol, a designação *Imágenes Devanaderas*, que acredito se referir à *devanadera del hilado*, que, em uma tradução literal, seria a "enroladora de fios", ou seja, um instrumento utilizado para se fazer novelos.



Roca de fiar, século XIX

Cavalete de madeira com pedal, numa extremidade a roda e na outra extremidade engrenagens para fiar o algodão, 85 x 80 x 34 cm
Museu das Bandeiras, Goiás⁷

⁷ Disponível em: <<https://museusibramgoias.acervos.museus.gov.br/museu-das-bandeiras/roca/>>. Acesso em: 16 de julho de 2021.



Artesão fazendo novelo em uma enroladora de fios construída em madeira. Frame do vídeo *Devanadera artesanal de hilo*, publicado pelo canal do Youtube *Tejidos Artesanales La Grana*.⁸



Na primeira fotografia, da esquerda para a direita, pode-se observar um exemplo de imagem de vestir anatomizada, representando um "Senhor dos Passos", pertencente à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Viamão. Ao lado, uma imagem de vestir de roca: ela representa uma Nossa Senhora da Soledade e integra o acervo da Catedral Nossa Senhora Madre de Deus de Porto Alegre.
Fotografias: Manuel Fernandez, 1999; Juliana Marques, 2013

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mv4mpf0YbpQ>>. Acesso em: 30 de setembro de 2021.



Na terceira fotografia, a parte inferior de uma imagem de corpo inteiro/roca. Esta representa Nossa Senhora das Dores e está localizada na cena do calvário do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora das Dores, em Porto Alegre.
Fotografia: Gabriela Luz, 2017

As iconografias das imagens de vestir são definidas especialmente pelos ornamentos, atributos e posições corporais, todos esses, observemos, elementos alteráveis. Quando despojadas de todos seus ornamentos, as imagens de vestir, principalmente as de roca, apresentam uma certa neutralidade. O topo de suas cabeças é liso, possuindo uma demarcação, geralmente em marrom, que indica a necessidade da colocação de uma peruca. Os corpos recebem uma policromia simplificada, sendo bem comum o uso de tonalidades de azul, evitando que as imagens se tornem completamente desnudadas. Podemos identificar se é uma representação feminina pela presença do volume representando seios, ou masculina, pela presença da barba. Às vezes, essas características não estão presentes, sendo possível uma modificação total da devoção representada, uma imagem que representava uma figura feminina pode ser alterada para uma figura masculina; no entanto, não identifiquei um caso desses em meu recorte de pesquisa.

Tradicionalmente, era indecoroso apresentar uma imagem de vestir sem seus respectivos paramentos ou com eles em más condições. Porém, arrisco-me a dizer que, hoje em dia, olhar uma imagem de roca sem suas vestes e cabeleiras, em contexto de museu, geralmente é muito mais apazível do que quando essas estão completamente paramentadas. Muitas pessoas relatam sentir repulsa dos cabelos humanos que são utilizados nas imagens, ou medo, talvez pela semelhança com os vivos, como se as imagens fossem se movimentar a qualquer momento.

Funções da imagem de vestir

Para além de uma definição formal, como observamos, é possível falar das funções dessas esculturas. Ainda que sejam complexos os debates acerca da função da arte, permito-me discorrer brevemente sobre esse aspecto em relação ao objeto de pesquisa, tomando como ponto de partida o conceito de **imaginária devocional**.

Em 1948, os historiadores da arte argentinos Hector Schenone e Adolfo Luis Ribera escreviam, na introdução do livro *El arte de la imagería en el Rio de La Plata*, um conceito para definir **imaginária**.

Incluimos nessa denominação todas as representações plásticas de Deus e dos Santos, em obras de vulto redondo e meio vulto, compreendendo as propriamente escultóricas, como aquelas outras fabricadas mediante procedimentos mecânicos, tais como as esvaziadas em metais [cera perdida] ou feitas em molde. Por isso este estudo não poderia intitular-se *A arte da escultura no Rio da Prata*, pois seu conteúdo seria muito maior em um sentido, entretanto mais limitado em outro. (SCHENONE E RIBERA, 1948, p. 13, tradução da autora)

Essa definição, embora escrita em um momento em que a bibliografia sobre arte sacra na América do Sul ainda era bastante esparsa, pode nos servir de base para discutir sumariamente sobre o que nos referimos ao falar de imaginária devocional. Esse termo diz respeito à escultura religiosa, mais precisamente à sacra, que possui uma função ligada diretamente ao culto. Quando falamos da imaginária, a ideia de arte autônoma não é própria para definir essa produção. Isso se dá por conta de sua estrutura ter sido cunhada em uma época anterior ao surgimento de uma autonomia da obra de arte e do artista, e por ser concebida com fins específicos dentro da religiosidade. Discutir as imagens culturais tridimensionais e a adoção do termo "imaginária", de certa forma, implica em lembrar o surgimento delas na Idade Média, a partir do século X (BASCHET, 2006, p. 487).

O século XII é marcado na história da arte pela criação das corporações de ofício, também chamadas de guildas, que eram associações com o fim de organizar o trabalho de construtores e artesãos, chamados de oficiais mecânicos. Ainda que não houvesse uma noção de autoria, como surgirá posteriormente, inclusive através da assinatura da obra, pode-se observar, na produção medieval, traços de algumas liberdades criativas.

Quando chamamos uma escultura devocional de **imagem**, pressupõe-se uma atitude estética e uma certa autonomia dos autores delas, mas nos distanciamos do anacronismo de chamar a produção medieval de **arte** e esse produtor de **artista**, conceitos posteriores que pressupõem um sistema inexistente na época em questão. Essa ideia é presente no conceito de **imagem-**

objeto, proposto pelo historiador francês Jérôme Baschet⁹, que tem o intuito de evitar um alargamento do conceito de arte e o esquecimento das particularidades dessa atitude estética medieval. É importante lembrarmos também que esse conceito de Baschet carrega a noção de que os objetos se tornam imagem ao serem impregnados de sentidos, sentidos esses construídos a partir do “imaginário” de uma sociedade. Para Jean-Claude Schmitt “imaginário” compreende

[...] uma realidade coletiva que consiste em narrativas míticas, em ficções, em imagens, partilhadas pelos atores sociais. Toda sociedade, todo grupo constituído produz um imaginário, sonhos coletivos, garantidores de sua coesão e de sua identidade. Como Jacques Le Goff observou, o conceito de imaginário se sobrepõe, ao menos em parte, às noções de representação, de símbolo, de ideologia, que designam certos de seus aspectos ou de suas funções. (SCHMITT, 2007, p. 351)

Foi a partir desse conceito de imagem-objeto que comecei a chamar as imagens de vestir de “corpos-imagem”, como estará evidente ao longo desta dissertação. Com esse termo, busco evidenciar que esse corpo de madeira, que é na verdade um objeto inanimado, torna-se imagem através do emprego da roupa que são espelho dos imaginários de quem a veste e de quem a olha. Esse objeto esculpido se torna imagem devocional a partir do imaginário católico construído ao longo de séculos.

Embora iconografias e códigos de leitura fossem bastante claros e "universais" tanto na Idade Média europeia quanto no período colonial brasileiro, cada imaginário¹⁰, ou artífice, vai demonstrar um estilo próprio marcado por detalhes na talha, que podem ser desde a forma com que a madeira é trabalhada, um formato de rosto, até mesmo a forma dos olhos. São esses detalhes que nos permitem identificar autorias, mesmo quando não há documentação que aponte uma identidade. É possível chamar de "mestre" e adicionar uma palavra que o caracterize através das especificidades de suas obras.

Ainda que possamos perceber as especificidades nessas obras e até mesmo identificar alguns dos imaginários atuantes no Brasil colonial, não podemos esquecer que ainda no século XIX o sistema de oficinas, no que concerne à imaginária, era ativo. Algumas das peças que encontraremos ao longo dessa dissertação, por exemplo, são, possivelmente, provenientes de oficinas portuguesas que produziam imagens religiosas a partir de uma visão "mercadológica", com o intuito de abastecer uma colônia que necessitava desse tipo de objeto à medida que

⁹ Jerome Baschet (França, 1960): Historiador medievalista que integra, juntamente com Jean-Claude Schmitt, Jean-Claude Bonne e Michel Pastoureau, o Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris, França.

¹⁰ Forma de chamar o produtor de imagens. Assim como escultor, santeiro ou, ainda, entalhador. Considero essa forma de se chamar o produtor das imagens extremamente interessante, pois, de certa forma, esse artífice é o primeiro condutor do “imaginário social” para a imagem que esculpe.

crescia. É por isso que, no decorrer das análises de imagens que realizarei nesta dissertação, retomarei exemplos de esculturas medievais, pois as coisas não se esgotam quando novas sistemáticas e tendências artísticas surgem. Algumas tradições continuaram vivas concomitantemente às mudanças nos sistemas das artes. Interessa-me procurar antecedentes para tentar entender como se formaram as imagens que analiso, buscando compreender a herança que elas carregam.

As imagens devocionais, na atualidade, podem ser encaradas de diversas formas. Elas ainda podem estar em contexto de culto e serem veneradas pelos católicos, como podem ser compreendidas como arte e como objetos de caráter histórico que detêm, de alguma forma, referências do passado. Olhar uma imagem no contexto atual é, certamente, muito diverso do modo como isso ocorria no passado, mesmo que as tradições sejam cultivadas. As chaves de leitura para as imagens são mutáveis com o tempo, esquece-se delas conforme alguns ritos desaparecem.

As imagens podem ser ressignificadas conforme a época em que vivemos. Porém, observamos que a essência da função da imagem devocional perdura: **rememorar** as narrativas bíblicas e hagiográficas¹¹, **persuadir** o fiel a seguir os exemplos das figuras santas, **mediar** o que é visível e o que é invisível, criar um ambiente de mistério para a religião, em que o desejo de ver o invisível é aplacado pela representação dos que se fazem ausentes, mantendo a fé, motor primeiro da conexão com Deus.

É por acreditar nessas premissas que o meu texto transita para o antes e para o depois da execução das obras que pesquiso. Assim como busco as heranças do passado, procuro entender que tipo de relação ainda é possível estabelecer com essas imagens no presente.

A *imagem de vestir* não é apenas um objeto histórico, ela possui características estéticas próprias do campo da arte que demandam um estudo de história da arte. Todavia, penso que esse tipo de objeto artístico exige que se vá além da análise de suas questões meramente formais; é preciso conjugar saberes, entender o papel da imagem nas sociabilidades. Por isso, paralelamente ao estudo das características formais e iconográficas dessas imagens, realizo o esforço de discutir suas funções e de que maneira, dentro dos ritos católicos, acontece a

¹¹ A palavra hagiografia, no contexto aqui colocado, refere-se às narrativas biográficas das vidas dos santos católicos, em que são registrados os seus momentos de conversão, milagres e, quando pertinente, seus martírios. A maioria das vidas de santos são escritas postumamente e costumam carregar uma conotação de heroísmo das figuras que, supostamente, colocavam sua fé em Deus e na Igreja Católica acima das coisas terrenas, inclusive do bem estar de seus corpos.

aproximação desses *corpos-imagens* com os corpos dos fiéis. Ao meu olhar, separar essas duas instâncias ocupadas por esse tipo de imagem é esvaziá-la. Os corpos articulados das imagens de vestir dependem de outro corpo para encontrar o movimento, o corpo que a veste, o corpo do fiel, espectador e participante desses ritos religiosos.

Ao longo de meu estudo, procurei colher depoimentos de pessoas que estabeleceram conexões com essas imagens, buscando realizar uma atualização do tema. Assim como no início desta introdução, ao longo dos capítulos se encontram falas que demonstram encontros reais com as imagens de vestir na atualidade. O uso das fontes orais em minha pesquisa parte da necessidade de compreender a recepção dessas imagens, ainda que não me aprofunde em discussões do campo de estudo da antropologia. Nesse processo também achei importante colocar minha experiência diante dessas imagens.

Na introdução de sua Tese de Doutorado, Maria Regina Emery Quites deixa muito clara a forma como as imagens de vestir foram discutidas durante muitos anos: como um objeto de menor valor artístico.

A imagem de vestir é muitas vezes considerada como uma arte menor, econômica e somente fruto de manifestações populares e processionais, sendo-lhe, muitas vezes, negada 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. 34)

Concordo com Quites. Todavia, acredito que, mesmo se ainda considerássemos as imagens de vestir apenas como fruto das manifestações populares, elas já deveriam ser tomadas como um objeto com uma carga gigantesca e digna de atenção, pois é a devoção popular que garante a sobrevivência da imagem de vestir como objeto vivo, para além de patrimônio musealizado e, a priori, destituído de suas funções originais.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira coloca que o gosto pelas imagens de vestir teria se "desenvolvido no âmbito de uma religião de cunho popular, na qual a familiaridade com as imagens expressava-se através de sua manipulação frequente pelos devotos para a troca de roupagens e adereços oferecidos por pessoas da comunidade" (OLIVEIRA, 2002, p.19).

Esse gosto popular, que muitas vezes promove exageros na forma de ornamentar as imagens, teria sido o disparador de recomendações sobre se parar de produzir imagens de vestir em detrimento das imagens de talha inteira, e de que as imagens de vestir já existentes fossem tratadas com maior decoro. Isso se observa na passagem destacada abaixo das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (1707), escritas pelo Arcebispo D. Sebastião Monteiro da

Vide, com o intuito de adaptar as normas eclesiásticas definidas pelo Concílio de Trento (1545–1563) para a realidade da colônia.

E mandamos, que as Imagens de vulto se fação 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 costumão vestir, ordenamos seja de tal modo, que não se possa notar indecencia nos rostos, vestidos, ou toucados: o que com muito mais cuidado se guardará nas Imagens da Virgem Nossa Senhora; porque assim como depois de Deos não tem igual em santidade, e honestidade, assim convêm que sua Imagem sobre todas seja mais santamente vestida, e ornada. E não serão tiradas as Imagens das Igrejas, e levadas a casas particulares para nellas serem vestidas, nem o serão com vestidos, ou ornatos emprestados, que tornem a servir em usos profanos. (sic. CONSTITUIÇÕES, 1853, p. 256)

As recomendações das Constituições primeiras podem ter influenciado a maneira mais austera de vestir imagens que encontramos no Brasil, se comparada com as maneiras de vestir imagens nos países colonizados pela Espanha, no contexto da América. Entretanto, as imagens de vestir não deixaram de ser produzidas e utilizadas, encontrando certo declínio apenas na primeira metade do século XX.

Observando os contextos das imagens abordadas nesta pesquisa, é possível perceber com facilidade esse declínio, mas também as sobrevivências de algumas tradições. Foram encontradas imagens em seus contextos originais, ainda servindo para fins devocionais, imagens em museus, algumas vestidas, outras despidas, e imagens em situações híbridas, de igrejas que são também frequentadas como museu.

Imagens de vestir no Rio Grande do Sul

Ao perceber que aquele desconhecimento que eu possuía sobre a presença das imagens de vestir no Rio Grande do Sul não era só meu (pude aferir isso em conversas, mas também pela falta de estudos que se dedicassem a esse tipo de imaginária no referido Estado), entendi que recuperar essas imagens do ostracismo era um processo importante, e que poderia se tornar meu projeto de pesquisa.

Tenho diversas perguntas sobre essas imagens: elas passaram por um processo de esquecimento? Qual é a origem dessas imagens? Houve artífices no Rio Grande do Sul que se dedicaram a esculpir imagens desse tipo? Quais eram as funções dessas imagens na época em que foram realizadas? E hoje? Em que ambiente essas imagens estão inseridas atualmente?

Antes de buscar responder essas perguntas, senti que precisava entender qual era a extensão da presença das imagens de vestir no Rio Grande do Sul. Precisava dar um corpo a essas esculturas

que pareciam ausentes. A solução que encontrei para isso foi a criação de um corpus documental, um inventário que reuniria, pelo menos, uma parte dessas imagens, possibilitando-nos olhar para elas lado a lado, mesmo que elas estejam a quilômetros de distância umas das outras.

Realizar o inventário se tornou uma das etapas principais da pesquisa, que em grande medida evidencia a presença desse “objeto esquecido” em nosso meio. Trata-se de um trabalho de campo, com suas várias dificuldades e encantos, ao qual me dediquei com especial afinco ao longo do primeiro ano do mestrado e, felizmente, antes da eclosão da pandemia.

O inventário possibilita a apreciação da totalidade das peças levantadas e assegura sua memória, nesse primeiro momento, sem a necessidade da realização de um estudo aprofundado sobre cada uma delas. Tomo como referência os trabalhos de inventário e catalogação realizados por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, e os trabalhos de pesquisa e conservação de imagens devocionais realizados por Beatriz Coelho, duas pioneiras no estudo e proteção da imaginária brasileira. Pretendo que esse inventário seja disponibilizado à comunidade, tornando-se referência para alavancar outros estudos, assim como projetos de restauro e conservação das peças.

Para alcançar os propósitos iniciais aos quais me propus, é fundamental não apenas realizar contínua revisão bibliográfica calcada nas questões de iconografia religiosa, funções da imagem e da história da arte sacra como um todo, como também realizar um intenso trabalho de campo, buscando, localizando e observando atentamente essas imagens. Primeiramente, localizei as imagens de forma remota, entrando em contato com as instituições por e-mail ou telefone; na sequência, parti para as cidades onde elas se encontram. Em alguns casos, o contato prévio não foi possível, então fui diretamente aos locais, sem saber ao certo o que encontraria. No recorte, estão sendo analisadas apenas imagens disponíveis em ambientes públicos, a exemplo de igrejas e museus – não estou considerando, portanto, as imagens possivelmente existentes em coleções particulares. Mas, como decidi em que cidades e instituições procurar? Esse recorte foi feito baseado na história do povoamento do território.

De forma sumária e sublinhando alguns pontos da presença europeia no território do atual Rio Grande do Sul, devemos lembrar que o mesmo foi tardiamente colonizado. Entre 1687 e 1707, foram estabelecidas as missões jesuítico-guarani que, no âmbito do Estado, eram sete. Naquele tempo, de acordo com a divisão do Tratado de Tordesilhas (1494), a região pertencia à Espanha. Em 1680, Portugal estabeleceu a Colônia do Sacramento, no lado oriental do Rio da Prata, de

frete para Buenos Aires, empurrando suas fronteiras para além dos limites do tratado. A fim de recuperar esse ponto estratégico, Espanha propõe a troca dessa localidade sob domínio Português pelos Sete Povos das Missões, o que foi oficializado no Tratado de Madri, firmado em 1750.

Apesar de já haver presença portuguesa no Rio Grande de São Pedro desde 1737, em 1752 ocorreu a Expedição Científico-Demarcatória do Sul, coordenada pelo governador do Rio de Janeiro e Minas Gerais Gomes de Andrade (1685–1763) e integrada por engenheiros militares portugueses que demarcaram o território descrito no Tratado de Madri construindo fortes, povoados e igrejas. Para isso, utilizaram-se da malha hidroviária do território. Às margens do Rio Jacuí, que é navegável de Rio Pardo até sua foz no Lago Guaíba, encontram-se grande parte das construções religiosas remanescentes dos séculos XVIII e início do XIX (INDA, 2021, p. 6).

Também em 1752 foram mandados ao Porto de Rio Grande casais açorianos que, através de um programa de migração subsidiada, seriam transferidos para o território missioneiro. Todavia, com a eclosão da Guerra Guaranítica (1754–1756) e a anulação do Tratado de Madri, o projeto foi interrompido. Diante desse cenário de instabilidade e de ataques dos Espanhóis à Colônia do Sacramento, em 1763 a Vila de Rio Grande foi invadida pelos espanhóis. A população que ali estava se deslocou para a Freguesia de Viamão, que se tornou a capital. Nesse processo, os casais açorianos que aportaram em Rio Grande se instalaram ao longo do Rio Jacuí, sendo notável suas heranças culturais nessa área.

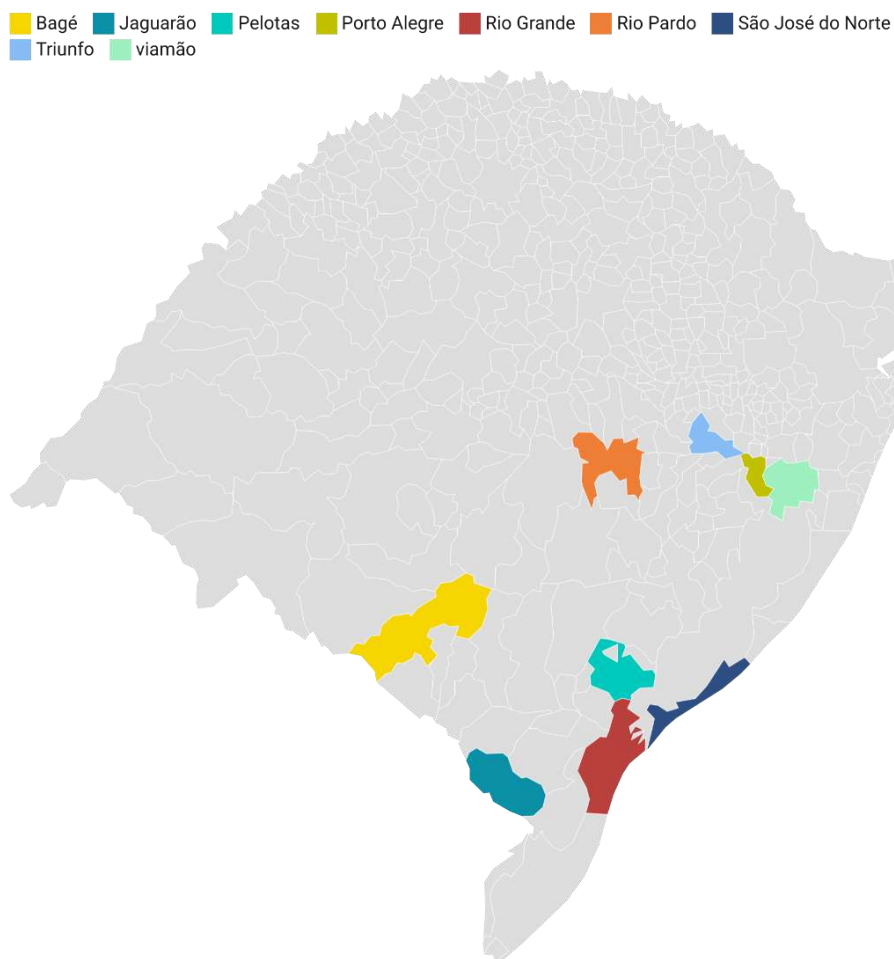
Em 1777, foi instituído o Tratado de Santo Idelfonso, no qual a Colônia do Sacramento passava definitivamente a pertencer aos espanhóis. É a partir desse momento que, em um “cenário de paz”, as vilas e a economia de Rio Grande de São Pedro começam a se desenvolver, principalmente através das charqueadas (BARBOSA, 1995, p. 50).

Ao contrário das capitânicas da Baía de Todos os Santos e de Minas Gerais, por exemplo, que a essa altura já tinham consolidado um significativo número de irmandades leigas e ordens terceiras, no território do atual Rio Grande do Sul essas estruturas religiosas e sociais começavam a surgir, e com elas uma demanda por imaginária. Segundo o historiador Fábio Kühn (2010, p.122), esse tipo de agremiação surge em Rio Grande de São Pedro em 1745, com a criação da “Irmandade do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora da Conceição de Viamão”. O autor destaca que, no período de 1745 a 1819, foi possível identificar a criação de 29 irmandades e 3 ordens terceiras na capitania, o que seria um número considerável

proporcionalmente ao tamanho da população da época, entretanto bastante pequeno se comparado com as outras localidades.

Escolhi realizar a pesquisa em cidades que haviam passado por esse processo, a maioria delas já consolidadas na primeira metade do século XIX, e onde se encontrariam as imagens de matriz luso-brasileira, ou seja, advindas de Portugal ou produzidas no Brasil a partir dos referenciais trazidos por esses colonizadores.

Comecei meu percurso pelas cidades de Porto Alegre e Viamão, percorrendo ainda Triunfo, Rio Pardo, Pelotas, Rio Grande e Jaguarão, todas elas com marcante povoamento português ao longo da segunda metade do século XVIII e do XIX. Nessas cidades, visitei, respectivamente:



Mapa destacando as cidades do Rio Grande do Sul onde foram localizadas as imagens de vestir que constituem o recorte de pesquisa.

Em Porto Alegre: [1] Catedral Madre de Deus; [2] Igreja Nossa Senhora das Dores; [3] Museu Irmão Joaquim Francisco do Livramento, junto à Santa Casa de Misericórdia; [4] Capela Senhor dos Passos, junto à Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

Em Viamão: [5] Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição.

Em Triunfo: [6] Igreja Matriz Bom Jesus de Triunfo.

Em Pelotas: [7] Catedral São Francisco de Paula; [8] Capela da Santa Casa de Misericórdia.

Em Rio Pardo: [9] Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário; [10] Museu de Arte Sacra de Rio Pardo e Igreja São Francisco de Assis; [11] Igreja Senhor dos Passos.

Em Rio Grande: [12] Catedral de São Pedro; [13] Museu da Cidade do Rio Grande.

Em Jaguarão: [14] Igreja Matriz do Divino Espírito Santo.

Foram localizadas imagens de vestir também nas seguintes instituições que, por conta do isolamento social, tiveram de ser catalogadas a partir dos dados ofertados pelas instituições de forma remota: [15] Igreja Matriz São José, em São José do Norte; [16] Museu Dom Diogo de Souza, em Bagé.

Nessa etapa que percorreu, portanto, 16 instituições, identifiquei 66 imagens, sendo a grande maioria delas com problemas de conservação. À medida que localizava as imagens, eu as fotografava, media e observava detalhes. Foi em frente a essas imagens que tomei as primeiras notas que serviram de base para a realização das fichas de inventário disponíveis no segundo volume da dissertação.

Também localizei a existência de outras imagens de vestir, além das aqui catalogadas. Todavia, com a eclosão da crise epidemiológica no Brasil, optei em não as abarcar nesse momento da construção do inventário, pois o contato possível, de forma remota, não me proporcionava dados suficientes para a realização das fichas de catalogação.

Quanto à investigação documental, consulte as seguintes instituições: [1] Arquivo documental da Igreja Nossa Senhora das Dores (PoA); [2] Arquivo da Cúria Metropolitana (PoA); [3] Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. As visitas aos arquivos das demais cidades, que estavam previstas, em meu cronograma, para o ano de 2020, igualmente não foram possíveis, em vista do distanciamento social.

A partir da identificação das imagens e da construção das fichas de inventário, algumas delas foram escolhidas para a realização de estudos de caso, feitos a partir de leituras de viés

iconográfico e interpretativo dos elementos que caracterizam as imagens de vestir dentro de uma categoria muito peculiar entre as imagens devocionais. Partindo desse microcosmos de imagens e localidades específicas, discutirei, ao longo de três capítulos, questões teóricas que podem se aplicar a outras imagens de vestir. Intento, com isso, recuperar a memória das imagens de vestir no Rio Grande do Sul, dando visibilidade a esse patrimônio e contribuindo para a escrita da história da arte sacra local.

Outro aspecto central da reflexão que proponho, de caráter mais conceitual, está relacionado à retórica e ao poder de persuasão desses *corpos-imagens*, em suas dimensões naturais e atravessados por expressões tão vívidas de *pathos*, diante de nossos corpos perecíveis. Entram em jogo, nesse escopo, reflexões calcadas na própria tradição da imaginária cristã, em sua articulação entre vida e morte, tão bem representada pelo culto das relíquias, secularmente preservadas em *corpos-imagens*.

Para conciliar essas discussões e a produção do inventário, valorizando-o esteticamente e como documento construído não apenas para dar origem a um estudo, mas também como resultado de meu processo de pesquisa, optou-se por estruturar essa dissertação em dois volumes. O primeiro, que você lê agora, está organizado, após este texto introdutório, em três capítulos, nos quais abordo questões relativas à imaginária de vestir a partir de estudos de caso.

O primeiro capítulo, intitulado *À nossa imagem e semelhança: os Passos da Paixão de Rio Pardo*, foi dedicado ao estudo das imagens que compõem o conjunto dos Passos da Paixão pertencente à Igreja de São Francisco de Assis, em Rio Pardo. Nele é realizada a revisão dos comentários anteriormente publicados sobre as peças, fazendo a crítica das ideias trazidas pelos autores. Em seguida, buscou-se discutir o programa iconográfico do conjunto e a questão da semelhança existente entre o corpo da imagem e o corpo do fiel, como isso impacta na relação do espectador com a imagem. Ainda procurou-se discutir como a retórica aristotélica, referência constante na cultura barroca, ecoa nessas esculturas.

O segundo capítulo, *A morte da noiva, o sono da Virgem e um vestido compartilhado: as imagens de Nossa Senhora da Boa Morte e de Nossa Senhora da Glória de Rio Pardo*, partiu da observação das imagens de Nossa Senhora da Boa Morte e Nossa Senhora da Glória, também pertencentes à Igreja de São Francisco de Assis, em Rio Pardo. A partir de suas iconografias, buscou-se discutir as relações que se estabeleceram com essas imagens derivadas tanto do dogma oficial da igreja, como das tradições populares, representadas especialmente através da

lenda local da “Noiva de Rio Pardo”. Nesse capítulo, buscou-se também refletir sobre o ato de vestir as imagens, central na iconografia e usos dessas imagens.

O terceiro capítulo, *Imagem devocional, vestígio e objeto: transformações simbólicas das imagens de vestir*, é uma reflexão que parte das imagens de vestir de Santa Cecília, pertencente ao acervo da Catedral Mãe de Deus de Porto Alegre, de Nossa Senhora da Soledade e de Santa Maria Madalena, pertencentes ao Museu Joaquim Francisco do Livramento, e do Senhor dos Passos, pertencente à Capela Senhor dos Passos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, para pensar questões de memória e esquecimento; o papel da modernização e das mudanças sociais da primeira metade do século XX no processo de descontinuidade do uso de algumas imagens de vestir, investigando os trânsitos e transformações de sentidos dessas imagens.

Por fim, o texto intitulado *Considerações finais* retoma os resultados obtidos com a realização do inventário e das reflexões estabelecidas ao longo dos três capítulos, apontando para futuros desdobramentos do trabalho.

Já o segundo volume da dissertação é formado por um texto intitulado *O percurso de construção do inventário*, em que é apresentada mais a fundo a metodologia empregada para se estabelecer o recorte de pesquisa e para a realização do inventário, destacando suas possibilidades como instrumento de proteção do patrimônio. Em seguida, são apresentadas as fichas das 66 imagens inventariadas.

Para a realização desta pesquisa, busco cercar-me de referências que amparem e desafiem minhas ideias, acreditando que olhar uma imagem do ponto de vista da História da Arte não é apenas olhar sua forma, e que trabalhar com a Sociologia da Arte não é ter no objeto artístico apenas justificativas para as questões sociais. Essas ideias vão ao encontro do que diz Jean-Claude Schmitt que, em seu livro *O corpo das imagens: Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média* (2007), coloca:

Uma vez delimitado o campo de pesquisa e definido o método de abordagem, convém desenhar a trama de uma história que se desdobra necessariamente na longa duração da cultura cristã, de seu imaginário e de suas imagens, levando em conta não somente as formas iconográficas ou narrativas, mas suas funções e seus usos nos contextos sociais, políticos e ideológicos, em constante renovação. A esse respeito, é essencial notar que nossas imagens funcionam em espaços sociais articulados, organizando-se em torno de, pelo menos, dois polos: de um lado a universalidade da referência cristã; de outro, o locus particular, a igreja paroquial, o lugar de peregrinação, a cidade que se dedica ao seu santo patrono e ao culto de suas imagens. As mudanças históricas que afetam as relações entre estes dois polos, em geral complementares e por vezes antagônicos, devem ter desempenhado um papel importante no estatuto e nas funções diversas da imagem. (SCHMITT, 2007, p. 20)

Quero buscar entender os lugares ocupados pela imagem hoje, como se deram os processos de esquecimento, quais são suas condições atuais. Essas imagens eram tão inexploradas no contexto sul-rio-grandense que ponderei diante das várias dificuldades. Pensei em realizar um recorte menor, mas fui encorajada a fazer mais, e entendi que esse patrimônio merecia o investimento de um olhar crítico, bem como coragem para protegê-lo por meio da escrita de sua memória. Acredito que, desde então, tenho cultivado essas qualidades.

Uma das perguntas que eu me fazia, no princípio de tudo, versava sobre a autoria dessas imagens. Entretanto, não há notícias claras de artífices e oficinas que produziram as imagens de vestir presentes no Rio Grande do Sul, e sabe-se que elas (ou pelo menos a maior parte) foram trazidas de outros estados brasileiros ou até mesmo do exterior. Imagino que esse foi um dos motivos que levou tal produção a ser tão pouco cotada como objeto de pesquisa, já que ele não dá corpo a um “estilo local”. Talvez não tenham ocorrido grandes fenômenos em torno da realização dessas imagens, mas sua existência nesse território é um tipo de marca de processos de aculturação, expansão e trocas (muitas vezes forçadas) que aconteceram durante o período inicial de povoamento.

Na ausência, muitas vezes, de documentação de origem, posso dizer que esta pesquisa se pauta em dois exercícios: deixar “falar” as imagens e tencionar a relação entre a imagem e quem a vê, por meio da observação dos momentos de ativação das imagens e de depoimentos, pois é o espectador que estabelece o contato entre o objeto artístico e o mundo exterior.¹²

Em termos bibliográficos, acerca do estudo da imaginária devocional em madeira, de matriz portuguesa, no Rio Grande do Sul, foram pouquíssimos trabalhos desenvolvidos. Entre 2003 e 2009, a pesquisadora Marcia Cristina Leão Bonnet, então lotada como professora junto ao Instituto de Artes da nossa Universidade, coordenou o LEPAC (Laboratório de Estudos e Pesquisa em Arte Colonial do IA-UFRGS). Esse laboratório desenvolveu dois projetos de pesquisa: o primeiro intitulado *Arte colonial no Extremo Sul da América Portuguesa*, cujo objetivo principal consistia em mapear e analisar a produção colonial no Continente de São Pedro, na região missioneira e na antiga Colônia de Sacramento; o segundo projeto, intitulado *O conjunto escultórico dos Sete Povos das Missões: Trocas interculturais e produção estética*, detinha-se no estudo da imaginária produzida nas missões jesuíticas da Banda Oriental, focalizando especificamente aspectos relativos às trocas interculturais que se deram no

¹² Parafrazeando Marcel Duchamp quando diz “[...] o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”, no texto *O ato criador*, publicado no *The New Yorker* em 1965.

processo. Desses projetos, desdobrou-se a monografia *A imaginária devocional na América Portuguesa: o caso das imagens coloniais da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição de Viamão* (2008), escrita por João Dalla Rosa Júnior, com orientação da pesquisadora supracitada. Também foram produzidos alguns artigos, mas nenhum analisa a fundo as imagens de vestir no Rio Grande do Sul.

Na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), está em andamento, desde 2016, o projeto de pesquisa intitulado *Imaginária Sacra no Rio Grande do Sul*, coordenado por Larissa Patron Chaves e focado no levantamento, catalogação e salvaguarda do patrimônio sacro da cidade de Pelotas e região, colaborando com a comunidade paroquial e museus locais.

Mesmo em âmbito nacional, são poucos os pesquisadores que se dedicam a esse objeto, ainda que esse número venha sendo ampliado nos últimos anos. Cito, aqui, três pesquisadoras que inspiram meu trabalho com as imagens de vestir desde seu início:

[1] Maria Regina Emery Quites se dedica, desde 1995, ao estudo das imagens processionais. Em seu mestrado, defendido junto à Universidade Federal de Minas Gerais, desenvolveu a dissertação *A imaginária processional na Semana Santa em Minas Gerais* (1997). Em 2006, defendeu sua tese em História (UNICAMP) intitulada *Imagem de vestir: Revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, importante marco na valorização dessas imagens, assim como na elucidação da nomenclatura utilizada para tratar delas.

[2] Maria Helena Ochi Flexor, em sua vasta carreira acadêmica, publicou uma série de artigos dedicados à imaginária barroca da Bahia, derivados também de sua pesquisa acerca das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que replicam as resoluções do Concílio de Trento; entre eles, alguns se dedicam às imagens de roca e de vestir, como *Imagens de roca e de vestir na Bahia* (2005).

[3] A doutora em artes visuais Fuviane Galdino Moreira (UFRJ) desenvolveu a dissertação *Estudos sobre a talha: Panejamento e cabelos da imaginária do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo* (2012) e a tese *Vestes e imagens: A função identitária dos mantos de Nossa Senhora da Conceição Aparecida: origens e trajetórias nas décadas de 1940 a 1960* (2021). Galdino também foi coordenadora do projeto de atualização do inventário do acervo de arte sacra do Museu Solar Monjardim, em Vitória no Espírito Santo.

Faço questão de apontar que a história da arte que aqui começo a escrever é também a história dos meus dias, de como meus olhos apreendem as imagens e de como produzo e vivencio a

cultura. A arte e a história se constituem, entre outros, de debates, e do esforço de observar e compreender a sociedade, e esse esforço não é isento e nem constante. O historiador da arte muitas vezes se converte em “artífice”, um ensamblador que junta os fragmentos históricos por meio de leituras, que são os encaixes necessários. Encontro-me nesse processo de construção de uma possível história dessas imagens, e assim como penso a pesquisa como um processo em aberto, em que precisamos estar preparados para eventuais mudanças, penso criticamente a imagem como um mecanismo vivo, que muda através de nossos olhos, filtrados pelas lentes das ideias, fazendo com que elas tenham novos significados conforme mudamos nossas formas de sociedade.

1. À NOSSA IMAGEM E SEMELHANÇA:

OS PASSOS DA PAIXÃO DE RIO PARDO

Em Rio Pardo, cidade localizada a aproximadamente 150 km de Porto Alegre, encontra-se o conjunto de esculturas devocionais mais enigmático levantado por esta pesquisa. Trata-se dos "Passos da Paixão", composto por seis imagens: cinco representando Cristo e uma representando um anjo. As esculturas pertencem à atual Igreja São Francisco de Assis, onde também funciona o Museu de Arte Sacra de Rio Pardo, criado em 1975. Tanto a igreja como o conjunto de imagens são cobertos de incertezas acerca de sua história e origens.

Nos canais oficiais da Prefeitura de Rio Pardo, o edifício é identificado como "Igreja São Francisco de Assis". Não foi possível localizar em que momento recebeu esse título, mas a Associação Zeladora da Igreja São Francisco foi criada em 1947, já com esta denominação. Originalmente, era Capela de São Francisco das Chagas, tendo sido construída pelos irmãos terceiros de São Francisco.¹³

No Brasil, de forma geral, as ordens terceiras franciscanas passaram a existir entre o final do século XVI e o início do XVII (QUITES, 2006, p. 127). Segundo o historiador Fábio Kühn, a mais antiga ordem terceira a ser fundada no Rio Grande do Sul foi a de São Francisco, "com filiais estabelecidas em Viamão, Rio Grande e Rio Pardo" (KÜHN, 2010, p. 129).

Um aspecto comum entre as ordens terceiras franciscanas estabelecidas no que hoje é o Rio Grande do Sul e em outras partes do território brasileiro é o pertencimento dos irmãos às elites econômicas da época. No caso de Rio Pardo, é possível que a maior parte dos homens vinculados à ordem fossem estancieiros. Kühn destaca que a autorização para criação da ordem foi concedida através de uma provisão episcopal de 17 de outubro de 1785, mas que somente em "1802 foi eleita a primeira mesa diretora, cuja nominata arrolava alguns dos homens ilustres da localidade, possivelmente estancieiros, já que nenhum deles constava da relação de negociantes estabelecidos em Rio Pardo no ano de 1808" (KÜHN, 2010, p. 130).

¹³ As ordens terceiras são instituições que congregam leigos através da devoção a um santo. É um tipo de confraria que se distingue das irmandades por possuírem a chancela das ordens primeiras, ou seja, daquelas que congregam os religiosos ordenados. No caso das ordens franciscanas, a ordem primeira, que congrega os frades, é chamada de "Ordem dos Frades Menores"; a ordem segunda, que congrega as freiras, é chamada "Ordem de Santa Clara"; já a que congrega os leigos é "Terceira Ordem de São Francisco". A primeira ordem terceira secular ligada a São Francisco de Assis em território brasileiro foi a "Ordem Terceira de São Francisco da Penitência", fundada em Olinda, no século XVI. Sobre o assunto, ver: CHAVES, 2020; KÜHN, 2010; MORAES, 2009; QUITES, 2006.

Comentando sobre as características gerais dessas instituições, Maria Regina Emery Quites nos lembra que:

A existência de ordens terceiras condiciona-se à aprovação dos gerais ou dos provinciais das ordens religiosas correspondentes. A admissão é mais seletiva que nas irmandades. Via de regra, as ordens terceiras se caracterizavam por serem associações das camadas mais elevadas, sendo a composição de seu quadro social mais sofisticada. (QUITES, 2006, p. 129)

A estratificação social evidenciada pelos requisitos de ingresso na ordem, e a suntuosidade das capelas geralmente construídas¹⁴ pelos terceiros contrastam com as atitudes descritas na hagiografia de São Francisco. Talvez alguns desses homens buscassem na pobreza, mendicância e penitência do santo a única coisa que suas fortunas não seriam capazes de comprar: a contrição da alma. Mas, antes da preparação para a morte, certamente fazer parte de uma ordem terceira trazia prestígio em vida, através de valiosas conexões sociais.



Capela de São Francisco das Chagas, 1802–1815, Rio Pardo (RS)

Edificação em estilo colonial, singela em seus ornamentos, possui o aspecto de "fortificação", observado nas igrejas coloniais remanescentes do Rio Grande do Sul. É composta por capela-mor, nave central, torre e capela auxiliar, na qual está anexado o Museu de Arte Sacra de Rio Pardo. A nave central e a capela-mor somam 33m de comprimento, e a fachada, considerando também a torre, possui cerca de 11m de largura. A capela auxiliar (localizada no lado direito), onde está instalado o museu, mede cerca de 15 x 5 m.

Fotografia: Site oficial da Prefeitura de Rio Pardo¹⁵

¹⁴ Como exemplo de suntuosas construções realizadas por ordens terceiras franciscanas no Brasil podem ser citadas a Igreja da Ordem Terceira Secular de São Francisco, de Salvador (BA); a Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, de São Paulo (SP); a Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de São João del Rei (MG); e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Ouro Preto (MG).

¹⁵ Disponível em: <<https://www.riopardo.rs.gov.br/portal/turismo/0/9/1302/igreja-sao-francisco-de-assis>>. Acesso em 10 de setembro de 2021.

A Capela de São Francisco das Chagas, em Rio Pardo, aos olhos de hoje, não reflete o poderio econômico que é possível observar nas ordens terceiras de outras localidades, mas encontra-se em consonância com a arquitetura colonial da Província do Rio Grande de São Pedro. O edifício possui o aspecto de "fortificação", observado nas igrejas coloniais remanescentes do Rio Grande do Sul. Atualmente, além do retábulo-mor, tem apenas dois retábulos laterais em madeira, cuja talha singela traz elementos ornamentais ligados aos estilos rococó e neoclássico. Entretanto, conta com mais quatro nichos, dois de cada lado da nave central, inseridos na própria estrutura arquitetônica da igreja. Não se sabe se esses nichos, em algum momento, abrigaram retábulos de madeira, ou se, neles, sempre foram colocadas imagens em destaque, como observamos atualmente.

No retábulo-mor da igreja, entronadas, temos duas imagens de talha inteira representando São Francisco de Assis, orago, recebendo os estigmas do Cristo crucificado. Esse conjunto, proveniente da Bahia, foi adquirido após um incêndio, no qual haveria se perdido outro conjunto com a mesma temática, como veremos adiante. No nicho ao lado esquerdo do retábulo-mor, encontra-se uma imagem de roca de Nossa Senhora da Soledade e, ao lado direito, uma imagem, aparentemente de gesso, de Nossa Senhora da Conceição.



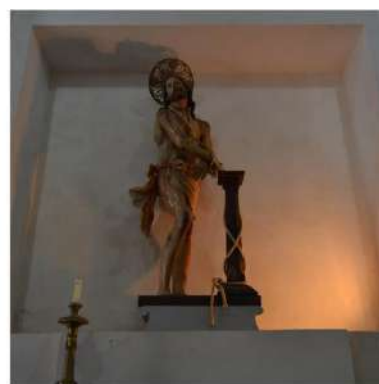
Vista interior da Capela de São Francisco das Chagas, em Rio Pardo (RS)

Na fotografia, pode-se visualizar a nave central, com os nichos que guardam as imagens representando a Paixão de Cristo. Ao fundo, a capela e o retábulo-mor, com o conjunto escultórico representando São Francisco de Assis recebendo as chagas do Cristo crucificado.

Fotografia: Site oficial da Prefeitura de Rio Pardo¹⁶

¹⁶ Disponível em: <<https://www.riopardo.rs.gov.br/portal/turismo/0/9/1302/igreja-sao-francisco-de-assis>>. Acesso em 10 de setembro de 2021.

A leitura do conjunto dos *Passos da Paixão* se dá do altar-mor em direção à porta principal da edificação, começando pelo retábulo de madeira do lado direito, onde está colocado o grupo formado por duas imagens *Cristo no Horto das Oliveiras com anjo*. Ao lado, já em um dos nichos construídos diretamente na estrutura da parede, está o *Cristo da prisão* e, depois, o *Cristo da flagelação*. Já do lado esquerdo, encontram-se as imagens do *Cristo coroado de espinhos* e do *Cristo Ecce Homo*. No último retábulo lateral, em madeira, estão as imagens de *Nossa Senhora da Boa Morte* e de *Nossa Senhora da Glória*, sobre as quais discutiremos no segundo capítulo desta dissertação.



Aqui, as seis esculturas que formam o conjunto dos *Passos da Paixão*, pertencente à Capela de São Francisco das Chagas, localizada em Rio Pardo. Na fileira de fotografias de cima é possível visualizar as três imagens que se localizam no retábulo e nichos do lado direito da capela (do altar-mor em direção à porta da capela), que são: *Cristo no Horto das Oliveiras com anjo*, *Cristo da prisão* e *Cristo da flagelação*. Na fileira de fotografias de baixo estão as duas imagens que se localizam nos nichos do lado esquerdo da capela: *Cristo coroado de espinhos* e *Cristo Ecce Homo*. Essas imagens foram esculpidas em tamanho natural, algumas são de talha inteira e outras de roca. Suas formas e expressões parecem ter sido realizadas a fim de se criar imagens geradoras de emoções (*pathos*).

Fotografias: Gabriela Luz, 2019

Ainda segundo Quites, as ordens terceiras de São Francisco possuíam um calendário festivo "essencialmente articulado com a Paixão e Morte de Cristo, com aspectos da vida de São Francisco e dos santos leigos e, por isso, voltado para o reconhecimento dos pecados, ênfase no

arrependimento, introspecção, mortificação da carne e expiação pública" (QUITES, 2006, p. 177). Recorrentemente, é possível encontrar imagens devocionais representando os Passos da Paixão em igrejas de terceiros franciscanos, que eram utilizadas em pequenas procissões internas e exercícios espirituais. Para Chaves, tanto esses, como a Companhia de Jesus, "foram ordens pioneiras na transposição das cenas da Paixão de Cristo através das procissões, aproveitando as interpretações cênicas do teatro litúrgico" (CHAVES, 2020, p. 149).

Antes de passarmos à análise de cada uma das imagens que integram esse conjunto, retomarei alguns comentários anteriormente escritos sobre elas e sobre a Capela de São Francisco, a fim de começarmos esta discussão observando quais são as fontes de pesquisa e as informações disponíveis, até o momento, sobre esse patrimônio, e como, a partir delas, esse conjunto se tornou uma espécie de "enigma". Também realizarei o cotejamento entre as esculturas de Rio Pardo e diferentes imagens que representam os Passos da Paixão de Cristo, a fim de apontar aspectos iconográficos e soluções formais que suscitam a discussão sobre a origem do conjunto de esculturas.

Na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, há um manuscrito de 1891 intitulado *Comentário Eclesiástico do Rio Grande de São Pedro do Sul desde 1737*¹⁷, escrito pelo Vigário Arcediago Vicente Zeferino Dias Lopes. No Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre, há uma cópia datilografada desse documento, realizada pelo Monsenhor João Maria Balem (1887–1978) sob o título *Nótulas sobre a História Eclesiástica do Rio Grande do Sul 1737–1891 (A.V.Z.D.L.)*. As iniciais entre parênteses indicam a autoria do Arcediago Vicente Zeferino Dias Lopes. As informações que sintetizo na próxima parte do texto encontram-se nas páginas 140, 141, 167 e 184 do documento copiado por Balem.

Entre informações sobre paróquias e irmandades espalhadas pelo território, o autor tece alguns comentários acerca da história da Capela de São Francisco das Chagas, de Rio Pardo, e da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas, responsável pela construção. Segundo o Vigário Dias Lopes (1891, p.140), alguns moradores recém chegados à cidade, referidos como "ferreiros de Viamão¹⁸ e de outros lugares", teriam encomendado do Porto uma grande imagem

¹⁷ Localização: Icono – Caixa 4 – doc. 07. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/es/node/5390>>. Acesso em 11 de setembro de 2021.

¹⁸ Acredito que uma dessas pessoas fosse o Capitão Felisberto Pinto Bandeira, que nasceu em Viamão em 08 de dezembro de 1753, tendo falecido em Rio Pardo em 28 de maio de 1831. Bandeira foi ministro da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas, tendo sido sepultado em frente à porta da igreja, onde ainda é possível observar sua lápide. Seu neto, Gaspar Pinto Bandeira (1816–1858), ao que tudo indica, também exerceu o cargo de ministro da Ordem, e provavelmente foi o último, pois a mesma acabou no mesmo ano de seu falecimento.

de São Francisco das Chagas e solicitado a criação de uma Ordem Terceira, que foi autorizada em 17 de outubro de 1785 por Dom José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castelo Branco (1731–1805), Bispo de São Sebastião do Rio de Janeiro. Sem capela própria, a imagem foi, então, colocada em um dos retábulos laterais da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário.

A Ordem Terceira teria dado início à construção de sua própria capela em 1802, tendo como local um terreno doado por "Antônio Borges Coelho; cuja doação foi confirmada por provisão régia de 26 de junho de 1810" (LOPES, 1891, p. 140). Faltando recursos para a construção da capela-mor, em 1806 Manoel Macedo Brum e Mathias Simões Pires teriam oferecido seus próprios recursos para erguê-la. No dia 13 de janeiro de 1812, teria ocorrido a inauguração da igreja, sendo realizada a transladação da imagem de São Francisco das Chagas e celebrada a primeira missa pelo Vigário Fernando José Mascarenhas Castelo Branco. Em 23 de novembro de 1853, teria ocorrido um incêndio que devorou a capela-mor, a imagem de São Francisco e a do Senhor crucificado, assim como outros objetos de culto. O autor coloca que houve comoção para a realização dos reparos em virtude do incêndio:

[...] disputando-se o zelo de vários devotos, entre os quais se distinguiu o Capitão Gaspar Pinto Bandeira, então ministro da Ordem 3ª, foi reparado o estrago, e no dia 4 de outubro de 1857 inaugurou-se a nova capela-mor com grande solenidade; sendo substituídas as duas imagens por outras mandadas vir da Bahia, mas muito menos perfeitas do que as que queimaram. (LOPES, 1891, p. 140)

Todavia, no ano seguinte, a Ordem Terceira encontraria seu fim. O autor informa que, por conta de falecimentos, mudanças de endereço e evasões de membros da irmandade, o pequeno número restante solicitou a "D. Manoel do Monte Rodrigues de Araújo autorização para que a Ordem passasse à irmandade conjunta de São Francisco das Chagas e Nossa Senhora da Conceição" (LOPES, 1891, p. 167). Concedida a autorização, "fizeram os devotos um compromisso a 4 de outubro de 1858, o qual foi aprovado por provisão do Vigário Capitular Pe. Juliano de Faria Lobato de 7 de dezembro do mesmo ano e confirmado pela lei provincial nº 449" (LOPES, 1891, p. 184).

Além de fornecer alguns importantes marcos temporais sobre a criação e a dissolução da Ordem Terceira, bem como sobre a construção e a inauguração da capela, o Vigário Dias Lopes nos aponta a procedência das imagens de São Francisco, sendo a perdida no incêndio proveniente do Porto, Portugal, enquanto a imagem que se encontra entronizada no retábulo-mor, procedente da Bahia. Traz também a importantíssima informação, no contexto desta pesquisa, sobre a doação do conjunto de esculturas dos Passos da Paixão de Cristo:

Existem nessa capela preciosíssimas imagens representando os Passos do Senhor, as quais foram doadas à Ordem 3ª a 2 de agosto de 1807 pelo Vice Ministro Joaquim José de Oliveira com a cláusula: 'de nunca serem emprestadas para outra capela ou igreja; perdendo a Ordem todo direito, e passando ao poder de quem as pedir, no momento em que forem emprestadas". Esta doação, recebimento e condição consta de um termo lavrado e assinado pelo doador e mesa a página 14 do livro respectivo. Não obstante o encarregado desta Igreja, que no ano de 1889 tiraram o anjo que oferece o calix [cálice] ao Senhor no Horto, e que o levaram em procissão em um dia festivo, acontecendo de cair e quebrar-se de modo a não poder consertar-se. (LOPES, 1891, p. 141)

Até o momento, desconhece-se o paradeiro dos documentos da Ordem Terceira ou da Irmandade. Há comentários de que os livros teriam se perdido no incêndio, mas então Lopes não poderia ter tido acesso a eles. Outros sugerem que a documentação foi extraviada já no século XX. Ainda que sem a confirmação da fonte primária, é plausível que a data da doação das imagens seja realmente 1807, pois o estilo das esculturas é compatível com peças comprovadamente dessa época.



Detalhes fotográficos que nos permitem observar as mãos do anjo que porta o cálice na primeira estação dos Passos de Rio Pardo, cujos dedos indicadores, das mãos direita e esquerda, e médio, da mão esquerda, encontram-se quebrados. Seriam essas as marcas de um acidente ocorrido com a imagem no final do século XIX?

Fotografias: Gabriela Luz, 2019

Quanto ao acidente com a imagem do anjo, pode-se observar que houve perda de parte do dedo indicador da mão direita; perda do dedo médio da mão esquerda; e a quebra do dedo indicador da mão esquerda. Mas não é possível confirmar se a avaria foi realmente decorrente da história narrada por Lopes. Essa narrativa, inclusive, parece atribuir ao anjo um sentido de "imagem

com vida própria", como aquelas que sangram, choram, e até jogam sapatos de prata (como o Volto Santo de Lucca) desde a Idade Média.¹⁹

Quando dei início à pesquisa desse conjunto de imagens, percebi que, ao longo de anos, especulou-se que essas esculturas tivessem sido realizadas por Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o "Aleijadinho", mesmo sendo, evidentemente, destoantes da obra do artista mineiro. Seguindo as pistas das fontes secundárias – já que, infelizmente, não se encontram documentos primários sobre a aquisição das esculturas –, podemos observar como se iniciou esse mal-entendido.

Francisco Inácio Marcondes Homem de Melo (1837-1918), o "Barão Homem de Melo", teria lido suas memórias de viagem em 1871 no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, do qual fazia parte. Comentava em seus escritos sobre sua passagem por Rio Pardo, em 1867, e sobre a Capela de São Francisco:

[...] em seguida fui ver a capella de S. Francisco. Ahi estão em altares decentes figurados os Passos da Paixão, sendo tudo em tamanho natural: tanto a execução escultural, como a pintura, são de perfeição notavel. No altar-mor está a imagem do Senhor Crucificado. Nos altares lateraes estão o Senhor á columna; o Senhor amarrado, de tunica; o Senhor no horto; e em frente, a Senhora das Dores; o Senhor da canna, em pé; o Senhor sentado. Imagens, como estas, só as vi na igreja de Mattosinhos, em Congonhas do Campo, em Minas, no anno de 1852. (HOMEM DE MELO, 1872, p.112-113)

Como se pode observar, trata-se de um comentário de teor muito pessoal, registrando brevemente o que viu e seu juízo de valor. Além de apreciar as esculturas e enumerá-las (o que nos mostra que, desde aquela data, pelo menos, os Passos já se encontravam em número de cinco), estabelece relação entre o conjunto de Rio Pardo e o Conjunto de Congonhas do Campo, em Minas Gerais, esse sim realizado por Antônio Francisco Lisboa e sua oficina. Todavia, os aspectos dessa relação não são esclarecidos, podendo Homem de Melo estar se referindo à beleza, ao tamanho natural das imagens de Cristo ou, simplesmente, ao fato de ambos serem

¹⁹ Esse tema é discutido, por exemplo, por Jean-Claude Schmitt em *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média* (2007). Reproduzo uma das narrativas sobre o sapato do Volto Santo de Lucca trazidas pelo autor. Derivada de uma versão mais antiga, do século XIII, a versão do poema *Le Saint Vou de Luques* fala de um jogral que ia da França em peregrinação a Jerusalém e fazia uma parada em Lucca, para ver a imagem do Cristo crucificado: "[...] quando o jogral começa a tocar sua viola e a cantar, o Espírito Santo desce na imagem, que ganha vida, pondo-se a falar e a se mover. Cristo solta o pé direito do cravo que o prendia e joga ao jogral seu sapato decorado de ouro e pedras preciosas. O povo alerta o bispo, que manda o jogral devolver o sapato. O jogral aceita, mas o crucifixo fica encolerizado, lembra do dom e manda que o jogral conserve o sapato, a menos que o bispo o comprasse "por um preço muito caro". O jogral acaba por aceitar desfazer-se do sapato ao preço de 200 libras e exhibe ainda muito ouro e prata. Depois disso, o crucifixo recoloca seu pé no cravo e, liberado pelo Espírito Santo, volta à sua rigidez habitual. O jogral chama então todos os pobres da cidade, oferece-lhes um banquete e lhes distribui todo o dinheiro restante. A seguir, põe-se novamente a caminho, para encontrar o martírio nas mãos dos 'bugres'. Depois, seu corpo santo vem a ser venerado em Roma" (SCHMITT, 2007, p. 242).

conjuntos escultóricos. A relação foi tomada por alguns, porém, como uma indicação de origem das imagens.

Athos Damasceno Ferreira, em seu livro *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul* (1971), realiza uma revisão acerca do que já havia sido falado sobre as esculturas dos Passos da Paixão de Rio Pardo. Uma das situações destacadas pelo autor é uma reverberação do comentário de Homem de Melo. Segundo ele, o historiador De Paranhos Antunes²⁰ teria se impressionado com a data da doação das imagens, tanto quanto com o depoimento de Homem de Melo. O autor coloca que Paranhos teria chegado "a admitir a possibilidade de serem as estátuas de autoria de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho", em artigo publicado no jornal *Correio do Povo*, de 29 de agosto de 1959 (DAMASCENO, 1971, p. 40). Para essa crença, haveria três razões: a primeira seria relacionada à data da doação das imagens, que teria acontecido em 1807. Segundo Damasceno, Antunes coloca que Antônio Francisco Lisboa produzira até sua morte, em 1814, por isso poderia ser uma obra sua. Todavia, hoje sabemos que é possível que sua oficina tenha encerrado as atividades entre 1807 e 1809, produzindo poucos trabalhos posteriormente.²¹ A segunda razão seria a "opinião do ilustre Barão Homem de Melo, escritor culto e viajado, e a aproximação que faz entre as imagens da Capela de São Francisco de Rio Pardo e as de Matosinhos" (DAMASCENO, 1971, p. 40) – que, como comentado anteriormente, é apenas um comentário cuja intenção não aparenta ser de uma atribuição de origem das imagens. E a terceira seria a semelhança entre as peças. Segundo Damasceno, Antunes elenca o formato dos cabelos, repartidos ao meio e divididos em mechas, e a barba bipartida, que termina em anéis, como semelhanças gritantes entre as peças. Todavia, essas características são compartilhadas entre muitas das esculturas que representam Cristo, realizadas entre os séculos XVIII e XIX.

Ainda assim, se colocarmos uma escultura de Antônio Francisco Lisboa ao lado de uma das imagens de Rio Pardo, podemos observar que em quase nada se assemelham, a não ser por uma convenção na representação de Cristo, devida à tradição e a referências que circulavam entre países ibéricos e americanos. A barba esculpida por Antônio Francisco Lisboa, por exemplo, é caracterizada por um espaço vazio bem marcado entre os dois anéis, enquanto a barba do Cristo de Rio Pardo, ainda que bipartida, é mais densa. Mesmo com as variações formais existentes

²⁰ Possivelmente Athos Damasceno esteja se referindo ao jornalista e historiador Duminiense Paranhos Antunes (Rio Pardo, 1908–Porto Alegre, 1984).

²¹ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira coloca que "após a obra de Congonhas há ainda registro documental do trabalho conjunto do Aleijadinho e seus oficiais na obra dos retábulos laterais de São João e Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, entre 1807 e 1809. É provável que, uma vez concluídos estes retábulos, a oficina tenha sido desfeita, já que o escultor trabalhou em 1812 como assalariado de um antigo discípulo, Justino Ferreira de Andrade, na obra dos últimos retábulos da mesma igreja" (OLIVEIRA, 2002, p. 16).

entre os "Cristos" de Antônio Francisco Lisboa, a barba aparece como uma espécie de assinatura, que encontramos em outras figuras masculinas esculpidas pelo artista, não sendo, necessariamente, representações de Cristo. Outro traço que caracteriza fortemente as esculturas de Lisboa são os olhos amendoados e com lacrimal acentuado. No caso do *Cristo da prisão* dos Passos de Congonhas, "os olhos são postos quase na diagonal" (OLIVEIRA, 2002, p. 156), com os cantos externos voltados para cima, e as sobrancelhas acompanhando esse formato. No *Cristo da prisão* de Rio Pardo, os olhos são mais estreitos e os cantos externos levemente voltados para baixo. O cenho está levemente franzido e os cantos externos da boca voltados para baixo, dando à escultura de Rio Pardo um semblante mais carregado que a de Congonhas, que é muito expressiva, mas traz uma sensação de serenidade, apesar da densidade da cena.

É importante deixar registrada essa crítica às fontes secundárias, pois, até o momento, elas são as fontes mais recuadas que possuímos sobre os Passos da Paixão de Rio Pardo e são constantemente consultadas pelos interessados nas obras. Isso para evitar que esse tipo de especulação (a meu ver, mais do que resolvida) não torne a acontecer.



A primeira fotografia²² é um detalhe focando no rosto da escultura que representa o "Cristo da Prisão", realizada por Antônio Francisco Lisboa e datada entre 1790–1810. Ao lado, temos o detalhe de um rosto representando o "Cristo da Prisão" da Igreja São Francisco, em Rio Pardo: as diferenças formais e estilísticas, como é possível aferir, são expressivas, observadas não apenas no modo de representar a barba, mas nos olhos.

²² Fotografia: Mário Furtado Fontanive. Imagem disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/493777546625673989/>>. Acesso em 05 de agosto de 2021.

Dante de Laytano, em *Almanaque de Rio Pardo* (1946), apenas replica o comentário de Homem de Melo e levanta questionamentos acerca da origem das esculturas, sem supor uma ligação com Aleijadinho. Francisco Riopardense de Macedo, em *Rio Pardo, a arquitetura fala da história* (1972), também não faz tal suposição, e acrescenta a informação sobre a doação do conjunto à capela, sem citar diretamente a fonte.

Já no artigo *Monumentos Históricos e Artísticos de Rio Pardo* (1932), publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, anteriormente ao *Almanaque de Rio Pardo*, Laytano sugere que as imagens podem ser de origem alemã. Essa ideia foi contraposta por Wolfgang Hoffmann Harnisch em texto para o livro *O Rio Grande do Sul: a terra e o homem* (1941):

Segundo me disse o Dr. Laytano, não há provas para essa afirmação; tratava-se mais de um boato ou coisa parecida. [...] O rosto de Cristo em todas as estátuas, bem como a atitude das duas mais importantes, tem flagrante semelhança com as figuras correspondentes da Pequena Paixão de Albrecht Dürer. Essa semelhança talvez tenha dado na vista de algum curioso, surgindo daí a versão a respeito. Mas por que vir tirar dessa semelhança a conclusão de que sejam de origem alemã? As gravações de ferro e cobre de Dürer andaram espalhadas em todo o mundo, servindo de matrizes em inúmeras oficinas. O mesmo sucedeu com essas estátuas, indiscutivelmente confeccionadas nalguma fábrica portuguesa. Revelam elas mãos sobremodo ágeis e experimentadas; são feitas com grande rotina, são mesmo de perfeição suspeita, e não há um traço sequer que fale do cérebro, do coração e do pulso de um verdadeiro artista. São exemplares interessantes para a fabricação de estátuas de santos, durante determinada entre-era. (HARNISCH, 1941, p. 405)

A Alemanha, de fato, possuía grandes centros de produção de imaginária no séc. XVIII, como a Baviera, assim como grandes escultores, a exemplo de Franz Ignaz Günther (1725–1775), contemporâneo de Antônio Francisco Lisboa. Mas, da forma como posto por Harnisch, voltamos à questão das referências. Algumas formas que encontramos nesse tipo de escultura são convenções, fórmulas utilizadas amplamente na imaginária devocional, por serem eficazes em seu apelo comunicativo. A gravura de Dürer pode ecoar nessas representações, sim, tanto nas obras Günther, como nas obras de Lisboa, nas esculturas de Rio Pardo ou, ainda, nas do escultor espanhol Francisco Salzillo (1707–1783), entre tantos.

Para se fazer atribuição de autoria ou origem para esse tipo de imagem, sem a documentação primária, é preciso ir muito além das fórmulas que se repetem há centenas de anos. Também não é possível se basear no aspecto da policromia, pois as imagens podem ter recebido repinturas ao longo do tempo. Os traços entalhados, sobretudo os do rosto e cabelos, são primordiais para a realização desse tipo de análise.

Considerarei importante apresentar um quadro iconográfico a partir do qual é possível comparar esculturas devocionais em madeira policromada que representam o "Cristo da flagelação", realizadas em diferentes localidades, e a xilogravura de Dürer, que aborda o mesmo tema.

Quadro iconográfico: Cristo da Flagelação ou Senhor da Coluna



Autoria desconhecida
Cristo da Flagelação, séc. XVIII–XIX
Escultura em madeira policromada
Igreja de São Francisco de Assis
Rio Pardo (RS)



Antonio Francisco Lisboa (1738–1814)
Cristo da Flagelação, 1791–1812
Escultura em madeira policromada
Santuário do Bom Jesus de Matozinhos
Congonhas (MG)



Franz Ignaz Günther (1725–1775)
Christ at the Column, 1754
Escultura em madeira policromada
Instituto de Artes de Detroit
Detroit (EUA)



Albrecht Dürer (1471–1528)
Flagelação, da série "Pequena Paixão", 1511
Xilogravura, 12,7 × 9,7 cm
Museu Britânico
Londres (Inglaterra)



Francisco Salzillo (1707–1783)
Jesús a la columna ou "*Los azotes*", grupo escultórico, 1777
Escultura em madeira policromada
Museo Salzillo
Murcia (Espanha)

Nesse quadro iconográfico, são colocadas em comparação quatro esculturas que representam o Passo da Flagelação de Cristo com a gravura realizada por Albrecht Dürer, tratando do mesmo tema. É possível observar que as obras compartilham de soluções formais, como a posição do corpo de Cristo. Todavia, cada artista apresenta diferentes traços em suas obras, destacando-se aqueles que dão a expressão facial da imagem.

A escultura que se encontra em Rio Pardo se destaca pelo seu enorme *pathos*.

Pode-se observar que as esculturas possuem uma posição muito semelhante à apresentada no Cristo da gravura, com as mãos frontalmente atadas à coluna, ao mesmo tempo que o corpo tende a se colocar em paralelo a ela, gerando uma leve rotação do torso, contribuindo para a sensação de desconforto que a cena causa. O peso do corpo parece recair sobre uma das pernas, enquanto a outra aparenta estar mais relaxada, dando a sensação de que o corpo está em desequilíbrio ou exaustão. Na maior parte das imagens, Cristo aparece com a cabeça voltada para frente ou para baixo, com uma expressão muito serena em relação ao que imaginamos de uma pessoa que está sendo torturada. Todavia, nesse aspecto, o Cristo da Flagelação de Rio Pardo se diferencia: seu rosto está voltado para o alto, seus ombros estão dramaticamente inclinados para a frente, e sua expressão remete à súplica. Embora siga a fórmula proposta para a posição do corpo do Senhor da Coluna, a agonia representada no rosto e na postura da imagem não encontra eco nas demais imagens trazidas para a comparação.

O fato é que esse conjunto despertou curiosidade desde o século XIX e, a partir do comentário do Barão Homem de Melo, replicaram-se interpretações um tanto incoerentes. Apesar de buscar revisar essas interpretações e apontar suas falhas, acho importante colocar que as indagações são o início das pesquisas e dos processos de salvaguarda. Na época em que esses comentários foram escritos, os recursos para a comparação de imagens eram muito mais escassos. Hoje, tenho a possibilidade de acessar obras pertencentes a museus europeus por meio de fotografias de alta definição disponíveis na Internet, sem precisar me deslocar ou adquirir uma reprodução impressa. Os interessados nessas obras, em outros tempos, utilizaram os recursos de que dispunham, tentaram traçar suas comparações de acordo com o que conheciam. Hoje, faço o mesmo processo, mas com as pistas que eles deixaram, com os novos recursos que possuo, e focada nessas imagens, já que a maioria desses comentários são provenientes de obras que têm como intuito abordar os assuntos de forma panorâmica.

Atualmente, as hipóteses mais cabíveis sobre a procedência das imagens vão ao encontro do que foi posto por Harnisch: elas possivelmente foram realizadas no contexto de uma oficina portuguesa. Rio Pardo, entre séculos XVIII e XIX, era um importante centro comercial da província, privilegiado em termos de acessos hídricos. Todavia, os produtos ali produzidos estavam ligados à agricultura e pecuária. É possível que houvesse uma necessidade de produtos trazidos de outras partes da colônia ou da própria metrópole.

Em *Arte sacra: berço da arte brasileira* (1986, p. 135), Eduardo Etzel considera que as obras seriam originárias da Bahia. Durante a realização desta pesquisa, seguindo a pista de Etzel, localizei um conjunto escultórico que representa sete dos "Passos da Paixão de Cristo"

entronados em retábulos laterais da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, localizada em Salvador (BA); comparando-as, é possível observar que essas imagens possuem traços similares às de Rio Pardo.

Apesar da Ordem Terceira do Carmo ter sido instituída na Bahia em 1636, a Igreja dos Terceiros que existe hoje não foi a primeira: ela começou a ser construída em 1788, após um incêndio que devastou toda a antiga estrutura e imaginária, tendo restado poucas peças, como a imagem do Cristo Morto, atribuída a Francisco Manoel das Chagas (17??–17??). A igreja da Ordem Terceira do Carmo de Salvador precisou ser reconstruída, e teria sido concluída por volta de 1860.

Tendo por base a informação sobre a doação do conjunto dos Passos de Rio Pardo ter sido realizada em 1807, é possível que ambos os conjuntos tenham sido realizados na mesma época, já que a Ordem Terceira do Carmo, então, realizava a reconstrução de seu templo. É possível, ainda, que os dois conjuntos tenham sido executados em uma mesma oficina. Todavia, isso não significa que ela se localizava, necessariamente, em Salvador. Existe essa possibilidade, já que a cidade foi uma das mais importantes na produção de imaginária no Brasil, mas era também um importante porto para despacho de mercadorias, sendo destinadas para o consumo da própria colônia ou para exportação, e também por lá chegavam produtos importados. A fachada da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Salvador, por exemplo, foi ornamentada com pedra lioz, oriunda de Portugal.

Jacques Résimont, no texto *Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, “O Cabra”*, publicado em 1986 na revista *Barroco*, coloca que as imagens do conjunto da Ordem Terceira do Carmo são “tradicionalmente atribuídas a Manoel Inácio da Costa” (?–1857) e que ilustrariam “a maneira neoclássica do artista” (RÉSIMONT, 1986, p. 103). Essa atribuição, todavia, não teria sido realizada com base em fontes primárias, e a comparação realizada pelo autor com um Cristo crucificado pertencente à Santa Casa de Salvador é muito imprecisa, apenas colocando que, nas imagens, teriam voltado “a aparecer o mesmo modelado diluído” desse crucificado (RÉSIMONT, 1986, p. 103).

Não há a menor possibilidade de precisar, pelo menos não neste momento, o local onde as imagens foram produzidas, ao menos que sejam localizadas outras imagens semelhantes que tenham a origem comprovada, ou, claro, as fontes primárias que indiquem as encomendas. Por ora, realizarei apontamentos acerca das semelhanças existentes entre imagens do conjunto dos Passos localizado em Rio Pardo, e do conjunto dos Passos localizado em Salvador. Para isso,

escolhi duas imagens de cada conjunto, sendo, respectivamente, as imagens que representam o *Cristo da flagelação* e o *Cristo coroado de espinhos*. Acredito ser importante realizar essa comparação para assinalar a possibilidade de que os conjuntos tenham a mesma origem, o que faz do conjunto dos Passos de Rio Pardo um interessante exemplo das trocas comerciais, inclusive de arte, que aconteceram entre as províncias ou entre colônia e metrópole.



Cristo da flagelação e *Cristo coroado de espinhos*, entre séculos XVIII e XIX
Esculturas em madeira policromada, Igreja de São Francisco de Assis, Rio Pardo (RS)
Fotografias: Gabriela Luz, 2019



Jesus atado à coluna e flagelado e *Jesus escarnecido e coroado de espinhos*, entre séculos XVIII e XIX
Esculturas em madeira policromada, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Salvador (BA)
Fotografias: Paul Robert Burley, 2018

Ao observar a dupla de "Cristos" da flagelação, salta aos olhos a semelhança existente em relação à posição corporal das esculturas. Ambas se encontram com os braços esticados para a frente, o direito sobre o esquerdo, e as palmas das mãos voltadas para baixo, perpassados por uma corda têxtil que envolve também o pescoço e ata seu corpo à coluna.

As colunas, por sua vez, receberam diferentes tratamentos. Ambas são de fustes retos. Todavia, na imagem de Salvador, o acabamento é marmorizado e claro, e o capitel é coroado por uma esfera. Seu aspecto remete ao gosto neoclássico. A coluna da imagem de Rio Pardo possui um aspecto mais rústico, tendo sido pintada de marrom, e sem ornamentos.

O formato do rosto, da boca e do nariz são bastante semelhantes, assim como o modo como a barba contorna a mandíbula. Porém, apesar de ambas as barbas terem formato bipartido na altura do queixo, a imagem de Salvador não possui os anéis bem definidos, como na barba da imagem de Rio Pardo.

Ambas as esculturas possuem o mesmo tipo de perizônio, completamente esculpido e policromado; ele representa um tecido branco envolvendo a região pélvica, sendo preso por uma corda que envolve a cintura. As duas extremidades do tecido não se encontram, formando uma fenda que revela o flanco direito. O panejamento é representado com movimento e contribui para a sensação de desconforto e vulnerabilidade do personagem.

Imagino a continuidade desse momento da narrativa congelado pela escultura: a cada chibatada e o movimento involuntário de um corpo que tenta escapar da dor, o tecido se mexe, escorregando pela corda. Com os braços atados, ele não teria a possibilidade de cobrir-se novamente, ficando seu corpo cada vez mais exposto. Nesse momento terrível, a humilhação só aumentaria.

A posição das pernas também é a mesma, em ambas as imagens. O joelho direito encontra-se levemente dobrado, enquanto a perna esquerda aparenta sustentar o peso do corpo. A cabeça jogada para trás, a expressão moderada de súplica e os ombros tensos e voltados para frente completam as semelhanças que me fazem acreditar que as imagens pertencem à mesma oficina, tendo sido executadas a partir de um mesmo modelo, mas por diferentes mãos.

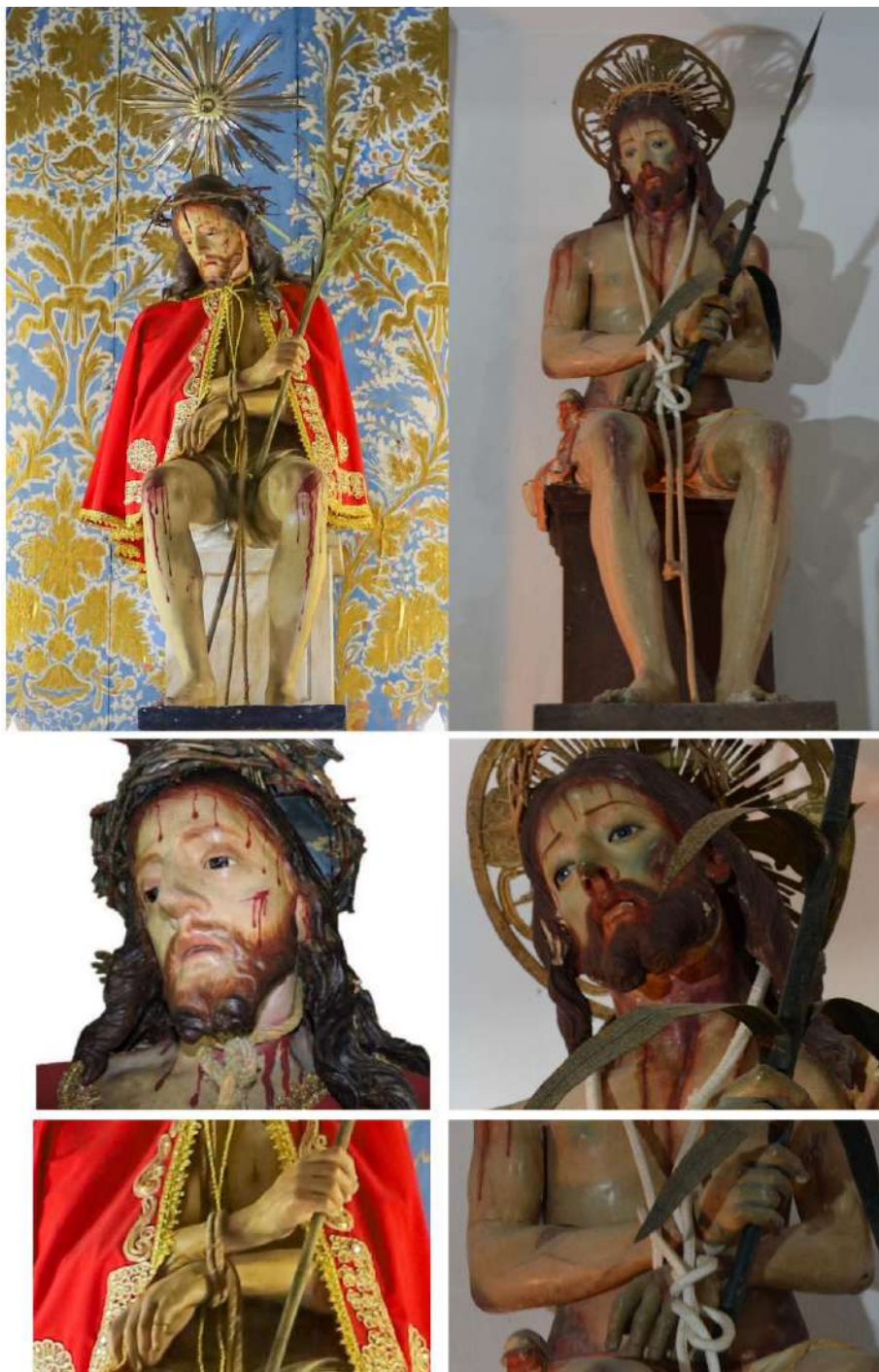


À esquerda: 3º passo: *Jesus atado à coluna e flagelado*, entre séculos XVIII e XIX
 Escultura em madeira policromada, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Salvador (BA)
 Fotografia: Paul Robert Burley, 2018²³

À direita: *Cristo da flagelação*, entre séculos XVIII e XIX
 Escultura em madeira policromada, Igreja de São Francisco de Assis, Rio Pardo (RS)
 Fotografias: Gabriela Luz, 2019

²³Fonte:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Igreja_da_Ordem_Terceira_do_Carmo_Salvador_Statue_3o_Passo_Jesus_Atado_2018-0494.jpg>. Acesso em 13 de setembro de 2021.



À esquerda: 4º passo: *Jesus escarnecido e coroadado de espinhos*, entre séculos XVIII e XIX
 Escultura em madeira policromada, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Salvador (BA)
 Fotografias: Paul Robert Burley, 2018²⁴; Lia Sipaúba Brusadin, 2016²⁵
 À direita: *Cristo coroadado de espinhos*, entre séculos XVIII e XIX
 Escultura em madeira policromada, Igreja de São Francisco de Assis, Rio Pardo (RS)
 Fotografias: Gabriela Luz, 2019

²⁴Fonte:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Igreja_da_Ordem_Terceira_do_Carmo_Salvador_Statue_4o_Passo_Jesus_Escarnecido_2018-0499.jpg>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.

²⁵ Fonte: <<https://www.eba.ufmg.br/boletimceib/index.php/boletimdoceib/article/view/99/82>>. Acesso em 13 de setembro de 2021.

Aspecto similar percebo ao cotejar as imagens que representam o *Cristo coroado de espinhos*. As duas esculturas possuem o mesmo posicionamento corporal, estão entronadas sobre a representação de uma "pedra" retangular e mantêm o estilo correspondente à coluna da imagem do *Cristo da flagelação* de cada um dos conjuntos. Os joelhos estão colocados em paralelo. Ambas portam como atributos a coroa de espinhos e a cana verde, enquanto a capa vermelha está presente apenas na imagem de Salvador. A mão direita está voltada para cima segurando a cana verde, enquanto a esquerda está pendente com a palma virada para baixo. O ponto mais marcante de ambas as esculturas é o olhar do Cristo voltado para baixo. O formato dos olhos, nariz, boca e barba são similares. A forma com a mecha de cabelo recai sobre o ombro esquerdo também é parecida.

Os grupos receberam tratamentos policrômicos distintos, o que é bastante comum, mesmo sendo imagens provenientes de uma mesma oficina, pois podem ter sido realizadas por diferentes pintores, ou podem ter sofrido repinturas ao longo dos anos. As imagens que compõem o grupo de Rio Pardo encontram-se em pior estado de conservação e aparentam possuir uma policromia mais antiga.

Geralmente, os conjuntos escultóricos que representam os Passos da Paixão são compostos por esculturas de tamanho natural, como as que observamos até aqui.²⁶ Esse tipo de conjunto também pode possuir diferentes usos dentro das práticas devocionais católicas. Alguns são projetados para serem exibidos na parte externa da igreja, como nos sacros montes²⁷, em pequenas capelas dedicadas à abrigar as cenas, como é o caso do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, fundado pela Irmandade do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do

²⁶ Há também Passos representados em pintura ou baixo relevo. Esse tipo de técnica torna mais fácil, em termos de manuseio, realizar conjuntos que demonstrem as estações em que Cristo carrega a cruz até o Calvário. Em conjuntos escultóricos que são entronizados em retábulos, geralmente, as várias estações desse caminho são sintetizadas na imagem do Cristo com a Cruz nas costas.

²⁷ Os sacros montes são locais, geralmente constituídos como santuários, que recordam o caminho de Cristo até o monte Gólgota, onde teria sido crucificado. Em terreno elevado, pelo qual o fiel percorre o caminho em subida, estão dispostas capelas com representações da *Via Crucis*. O fiel mortifica a carne por meio do esforço que realiza para subir, compartilhando um pouco do sofrimento de Cristo, ao mesmo tempo em que medita sobre a Paixão. Funciona como um equivalente da Via Dolorosa de Jerusalém. Um exemplo é o Santuário do Bom Jesus do Monte, localizado na cidade de Braga, em Portugal, que inspirou a construção do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo (MG). É tido como um conjunto arquitetônico-paisagístico formado em seu cerne pela basílica (1784), localizada no topo, e pelos três escadórios, contendo 19 capelas com as cenas dos passos formadas por esculturas em tamanho natural, construídos em diferentes períodos, onde estão dispostas as capelas com as estações dos Passos e as fontes alegóricas, a saber: Escadório do Pórtico (1723), Escadório dos Cinco Sentidos (séc. XVIII) e Escadório das Virtudes (1837). Apesar das construções serem mais "recentes", as primeiras manifestações religiosas no local remontam ao século XIV. Fonte: <<https://bomjesus.pt/bom-jesus/historia/>>. Acesso em: 16 de setembro de 2021.

Campo (MG), onde estão os Passos da Paixão esculpidos por Antônio Francisco Lisboa, comentados anteriormente.

Esses conjuntos são bastante complexos, pois as cenas são expandidas, com esculturas de outros personagens, além de Cristo. No caso dos Passos esculpidos por Lisboa e sua oficina para o santuário em Congonhas, são sete passos distribuídos em 6 capelas, totalizando 64 esculturas.

As esculturas também podem ser exibidas nos "Passos de Rua", que são pequenas capelas dispostas em ruas da cidade, que, geralmente, só são abertas durante comemorações e ritos da Quaresma e Semana Santa, encontrando-se fechadas no restante do calendário litúrgico. Esses Passos se localizam nas ruas por onde passam as procissões. Os Passos de Rua "fixos" são mais comuns nas regiões Sudeste e Nordeste do país; no Rio Grande do Sul, não encontramos esse tipo de capela. Em Porto Alegre, por exemplo, essas capelas nunca existiram, mas para a procissão dos Passos – que iremos discutir em maiores detalhes no terceiro capítulo –, eram montados cenários efêmeros para marcar as estações, sendo desmanchados após o término da procissão.

Muitas esculturas que representam os Passos e que participam de procissões são alojadas nas "casas dos santos", espécie de armário das igrejas, localizados na sacristia ou em uma sala específica, em que são guardadas as imagens utilizadas apenas em festas e procissões. Dois exemplos disso podem ser encontrados na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Cachoeira (BA), em que as imagens eram utilizadas nas procissões do Triunfo, e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador (BA), em que as imagens estão ligadas à Procissão de Cinzas.

Há também as esculturas que constituem Passos internos, ou seja, imagens retabulares que podem ou não participar de procissões. De forma geral, quando uma igreja ou capela dedica seus retábulos aos Passos, as cenas são sintetizadas na figura de Cristo. Podemos observar isso, por exemplo, na Capela de São Francisco, em Rio Pardo, e na Igreja de Nossa Senhora das Dores, em Porto Alegre, onde há um conjunto de imagens que representam sete Passos da Paixão de Cristo, provenientes do Porto, entronizados em seis retábulos laterais e no retábulo-mor.²⁸ Nesses casos, não há notícias de que houve um uso das imagens em procissões.

²⁸ Essas imagens constam no inventário desenvolvido durante a pesquisa. As fichas contendo informações e fotografias podem ser visualizadas no segundo volume da dissertação.

Mesmo possuindo diferentes formas de exibição e fruição, as imagens que representam os Passos possuem um ponto em comum: aproximar o fiel de Cristo. Segundo a historiadora Lia Sipaúba Brusadin:

Durante a Época Moderna, a morte e o martírio foram concebidos como experiências redentoras para o fiel católico. No Império Português, as cenas de martírio mais representadas foram as da Paixão de Cristo, enquanto pinturas e relevos da Via Sacra ou esculturas dos Passos da Paixão de Cristo dentro das igrejas. Tais representações sagradas auxiliavam ao fiel nos seus exercícios espirituais, especialmente o da penitência, em memória do sofrimento de Jesus durante a sua Paixão, o que resultava numa experiência ainda mais profícua de purificação da alma. (BRUSADIN, 2019, p. 3)

Mesmo que não participassem de procissões pelas ruas da cidade, ou que não estivessem em um Sacro Monte – onde há um investimento corporal na realização do percurso –, essas imagens ajudavam (e talvez ainda ajudem) na realização das orações e da meditação sobre a Paixão de Cristo. Para a arquiteta e restauradora Vanessa Taveira de Souza, as representações plásticas dos Passos da Paixão "auxiliavam o fiel a visualizar a cena durante sua meditação. Se esse fiel cumprisse com todos os requisitos, ganharia as mesmas indulgências que os que visitavam Jerusalém e refaziam o caminho original" (SOUZA, 2019, p. 27). Ou seja: meditar sobre a Paixão de Cristo poderia garantir benefícios espirituais, indulgências que diminuiriam o tempo passado no purgatório após a morte.

1.1. A imagem de Cristo é uma aliança

Deus disse: "Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra".

Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou.

Deus os abençoou e lhes disse: "Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a; dominai sobre os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que rastejam sobre a terra. Deus disse: "Eu vos dou todas as ervas que dão semente, que estão sobre toda a superfície da terra, e todas as árvores que dão frutos que dão semente: isso será vosso alimento. A todas as feras, a todas as aves do céu, a tudo o que rasteja sobre a terra e que é animado de vida, eu dou como alimento toda a verdura das plantas", e assim se fez. Deus viu tudo que tinha feito: e era muito bom. Houve uma tarde e uma manhã: sexto dia. (Gen. 1: 26–31)

Enquanto lia a Bíblia de Jerusalém²⁹ em busca de passagens que poderiam ser fontes para as iconografias que estudo, deparei-me com o emblemático trecho acima, o qual me suscitou algumas reflexões acerca da imagem do corpo humano nas artes religiosas. Para a tradição

²⁹ Versão em português da francesa *Bible de Jérusalem* (edição de 1998), fruto das pesquisas interdisciplinares da Escola bíblica de Jerusalém. Considerada a melhor tradução em português para estudos aprofundados e pesquisas acadêmicas. BÍBLIA DE JERUSALÉM, A. São Paulo: Edições Paulus, 2002.

judaico-cristã, a passagem de Gênesis aqui citada narra o momento do surgimento do homem, o momento em que o seu corpo é constituído por Deus.

Apesar da premissa de que "o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus" ser popularmente conhecida, ela pode possuir diferentes camadas de significado, conforme a discussão se aprofunda. Isso se dá, especialmente, por conta das diferentes traduções bíblicas, que resultaram em múltiplas leituras.

As notas de rodapé, escritas pelos tradutores da Bíblia de Jerusalém, informam, sobre a passagem acima, que a palavra **semelhança** "parece atenuar o sentido de 'imagem', excluindo a paridade. O termo concreto implicaria uma similitude física" (Bíblia de Jerusalém, 2002, Gen. 1: 26, nota d). A semelhança entre homem e Deus não estaria na forma do corpo, mas sim nas características mentais: o homem seria "dotado de inteligência e de vontade", o que o relacionaria diretamente com Deus. Além disso, também estaria dotado de poder sobre outros seres vivos, este outorgado pelo próprio Criador.³⁰

Também é bastante interessante quando o narrador do Gênesis coloca a fala de Deus no plural: "Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança...". A frase causa um certo estranhamento a quem está acostumado com a constante afirmação sobre a existência de "um" Deus. Ainda nas notas dos tradutores da Bíblia de Jerusalém (2002), explica-se que o caso parece ser um plural deliberativo, uma ferramenta do hebraico para quando "Deus fala consigo mesmo". Quando Deus se refere ao seu próprio poder, há o emprego do plural. Esse plural teria sido uma porta aberta para a interpretação dos Pais da Igreja³¹, que viram já sugerido o mistério da Santíssima Trindade, completada com o nascimento de Cristo, descrito nos evangelhos de Mateus e Lucas: uma sugestão de que o plano da vinda de Cristo já estava no projeto de Deus.

Olhando para isso, Cristo parece ser a similitude física que não existia entre homem e Deus nos primórdios do mundo, ou seja: a imagem captável pelo sentido da visão. Seria Cristo a necessidade do Criador de mostrar-se em imagem e não só em palavra? Ou a imagem de Cristo

³⁰ Esse poder, em minha visão, seria o livre arbítrio, pois, para o catolicismo, os seres humanos são as únicas criaturas que o possuem, permitindo que se façam escolhas, enquanto os outros animais seguem os instintos naturais. E a principal dessas escolhas seria amar ou não a Deus. Também nesse estágio, antes da Queda, o homem teria recebido dons de Deus, que lhe permitiriam ter características que iriam além de sua natureza, como a imortalidade.

³¹ Forma como são chamados os bispos da igreja cristã primitiva, que foram teólogos importantes na construção da doutrina da Igreja Católica. A maior parte deles viveu entre os séculos II e VII, estando nesse grupo nomes como: Inácio de Antioquia (c. 35–110), Agostinho de Hipona (c. 354–430), Atanásio de Alexandria (c. 293–373), entre outros. O conjunto da obra desses teólogos é intitulado Patrística.

é uma necessidade do homem? A vinda de Cristo, pela perspectiva católica, seria o elo que reconecta os homens a Deus, depois de uma dolorosa ruptura.

Acompanhando o texto bíblico, Deus teria realizado o pacto com Adão e Eva, de que eles poderiam desfrutar livremente do Paraíso e dos dons, como a imortalidade vinda da "árvore da vida", desde que não comessem o fruto da "árvore do conhecimento do bem e do mal". Uma voz sedutora que se opõe a Deus, um anjo destronado, teria seduzido o homem e a mulher para que quebrassem esse pacto, fazendo-os comer da árvore do conhecimento, e este teria sido o primeiro pecado da humanidade, o "pecado original", fonte da ruptura entre Deus e o homem. Além de ficarem apartados, o homem perderia os dons dados por Deus, como a vida eterna.

Na narrativa bíblica, uma parte dos descendentes de Adão, do lado de Caim (que teria cometido o primeiro homicídio), formam uma geração de seres humanos completamente corrompida. Por isso, Deus teria realizado o julgamento através do dilúvio, salvando apenas Noé (descendente de Seth, outro filho de Adão), sua família e casais das espécies animais, para repovoarem a Terra. Nessa ocasião, teria se estabelecido uma aliança entre Noé e Deus, em que esse último entrega os domínios da Terra aos homens, indicando que, em algum momento, seria necessário prestar contas do que iria se passar. Também esclarece que um novo julgamento por meio da água não ocorreria novamente, e dá o "arco-íris" como sinal dessa aliança.

Disse Deus: "Eis o sinal da aliança que instituo entre mim e vós e todos os seres vivos que estão convosco, para todas as gerações futuras; porei meu arco na nuvem e ele se tornará um sinal da aliança entre mim e a terra. Quando eu reunir as nuvens sobre a terra e o arco aparecer na nuvem, eu me lembrarei da aliança que há entre mim e vós e todos os seres vivos: toda carne e as águas não mais se tornarão um dilúvio para destruir toda carne. Quando o arco estiver na nuvem, eu o verei e me lembrarei da aliança eterna que há entre Deus e os seres vivos com toda carne que existe sobre a terra." (Gen. 9: 12–16)

A meu ver, esse é um dos símbolos mais cativantes que há no livro de Gênesis, evocando um belíssimo fenômeno óptico como metáfora. Geralmente, observamos o arco-íris ao final da chuva. Após dissipadas as nuvens de tempestade, a luz do Sol entra em pequenas gotas ainda suspensas (que funcionam como o prisma de Newton), os raios refletem de volta, e as ondas eletromagnéticas de diferentes comprimentos estão separadas, sendo interpretadas pelos nossos olhos como as diferentes cores do arco-íris. Além disso, nós enxergamos um arco, do ponto de vista do chão; mas, quando estamos no alto, é possível visualizar que o fenômeno forma, na verdade, um círculo, como um anel, uma "aliança".

O catolicismo preconiza que o amor de Deus por sua criatura seria tão grande que, mesmo diante da desobediência, ele preparou um plano de salvação para que o ser humano encontre o caminho de retorno a ele. Esse plano só é possível com a vinda de Cristo, a "nova aliança".

A morte seria uma espécie de pagamento pelo pecado original e pelos pecados cometidos durante a vida. Após o pagamento dessa dívida, o ser humano, supostamente, teria a possibilidade de se religar completamente a Deus na vida após a morte, desde que tenha mantido a fé e o amor a Deus vivos em si e não tenha tido também uma "morte espiritual", que seria o objetivo do demônio, com suas "tentações". A possibilidade de salvação e ida para a verdadeira vida se dá porque Cristo, filho de Deus e parte sua, teria "saldado a dívida" dos homens através de sua morte na cruz. Jesus veio para esta vida em um corpo humano, com uma imagem como a nossa. Todavia, ele teria nascido sem o pecado original, pois ele não teria sido gerado de uma relação entre pessoas, das quais se herda esse pecado, mas sim através do Espírito Santo, e gestado no corpo de uma mulher que, segundo o dogma, também não possuía pecados. Além de ser o verbo que se fez carne, Cristo teria vivido com muita pureza, sem cometer pecados ou sucumbir às tentações. Ou seja: Jesus não possuía pecados, por isso não poderia morrer, já que a morte corporal, pós a Queda, dá-se como um "pagamento pelos pecados". Jesus seria a materialização da aliança de Deus com os homens. Ele entrelaça os aspectos humanos aos aspectos divinos. Ele revelaria, através da ressurreição de seu corpo livre de pecado, a possibilidade de uma vida eterna para aqueles que nele se espelham.

Acontecimentos extraordinários que ocorrem no momento da morte de Jesus são descritos no Evangelho de Matheus. Um deles, metáfora ou não, diz respeito à essa reconexão: "Jesus, porém, tornando a dar um grande grito, entregou o espírito. Nisso, o véu do Santuário se rasgou em duas partes, de cima a baixo, a terra tremeu e as rochas se fenderam" (Mt.27: 50-51). Esse véu do Santuário que se rasga se refere ao véu que separa o pequeno santuário, lugar santo dos santos, no templo de Jerusalém. Esse era o lugar da presença do sagrado, onde, no tabernáculo, estaria a "arca da aliança". Esse local só poderia ser acessado pelo sacerdote uma vez ao ano, quando se realizava o sacrifício de um animal inocente, um cordeiro, para uma tentativa de expiação do pecado humano. Esse véu simboliza a ruptura entre os homens e Deus e, com a morte de Cristo, esse véu se rasga, pois ele constrói uma ponte de acesso a Deus, deixando o caminho livre para aqueles que querem o seguir.

E por que faço toda essa reflexão antes de continuar a digressão acerca do conjunto escultórico dos Passos da Paixão pertencente à Capela de São Francisco, em Rio Pardo? Pois seu programa iconográfico é voltado à meditação sobre o plano salvífico. Por meio dele é possível relembrar os sofrimentos vividos por Cristo até o Passo da Crucificação, mas o objetivo dessa meditação é justamente levar os fiéis a pensarem sobre o plano de salvação e, talvez, despertar esse amor

verdadeiro por Deus, necessário, segundo os pressupostos católicos, para alcançar a verdadeira vida.

Para Lia Brusadin, "a ampla reprodução da Paixão de Cristo por meio de esculturas sacras revela um dos sentimentos que mais preocupou o homem católico do Setecentos e que perdura até hoje: a inquietação com o juízo individual após a morte" (BRUSADIN, 2019, p. 4). A meditação sobre a vida de Cristo através das imagens tem como uma de suas funções ajudar o fiel a orientar-se no caminho de salvação, viver com a retidão necessária para cultivar a salvação dada através de Cristo.

Marie-José Mondzain, no livro *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo* (2013), ao falar da economia da imagem no catolicismo, diretamente ligada à questão da trindade, expõe, entre outras, a visão de Agostinho de Hipona, que nos deixa mais claro como a questão da trindade é importante para que os seres humanos compreendam e se aproximem dessa natureza divina. Mondzain coloca que, a partir do livro VIII de Agostinho,

[...] se formula não a questão teológica da disposição revelada da substância divina, mas a da relação específica mantida pela criatura feita à imagem de Deus com a natureza trinitária de seu criador. Há trindade no homem, portanto. Agostinho busca as imagens da trindade próprias da criatura, imagens que lhe permitirão participar diretamente do mistério de Deus. (MONDZAIN, 2013, p.47)

O uso do conceito de economia (*oikonomia*) pela patrística, no sentido da articulação da vida com a atividade divina, foi importante para que se relacionassem as diferentes frentes abordadas pelo cristianismo em um único corpo. É a partir dessa ideia que a Igreja se torna capaz de se legitimar como o corpo de Cristo na Terra. Deus seria formado por vontade (Pai), imagem (Filho) e ação (Espírito Santo), mas é através da imagem que seus mistérios se tornam um pouco mais inteligíveis aos seres humanos, ainda que muito pouco compreensíveis. Cristo teria sido a matriz dessa imagem, matriz "verdadeira e natural"; no entanto, é através da imagem artificial ou consubstancial que ele continua presente.

1.2. A imagem de Cristo é uma agulha de costura

Vejo as imagens devocionais, principalmente as de vestir, como corpos-imagem capazes de despertar emoções naqueles que as olham. São corpos fisicamente semelhantes aos nossos em seu exterior, mas, evidentemente, desprovidos de vida. Seu aspecto mimético pode desencadear sentimentos relacionados à identificação com o corpo representado.

Um dos aspectos centrais da reflexão aqui proposta está relacionado à retórica e ao poder de persuasão desses corpos-imagem, ligados, principalmente, ao tamanho natural e às expressões vívidas mobilizadoras de emoções (*pathos*), que se mostram diante de nossos corpos perecíveis. Para Mondzain, "assim como Deus escolheu um modo de se mostrar para melhor se fazer compreender, seus servos, imitando-o, farão escolhas instrumentais e bem acabadas da fala e da imagem para demonstrar o fundamento e a legitimidade da causa que defendem" (MONDZAIN, 2013, p. 30).

Mondzain coloca esse ponto de vista, em seu livro, a partir dos ícones bizantinos, que têm a produção iniciada em uma época em que a escultura devocional católica não era uma realidade. Todavia, esse aspecto do uso da imagem como instrumento persuasivo caminha juntamente com o desenvolvimento do uso da escultura no catolicismo ocidental.

O pesquisador português Duarte Nuno Chaves nos lembra que,

[...] com o sínodo de Arras³², em 1025, a escultura de pedra nas igrejas passa a exercer um papel de mediação entre a doutrina e o crente, já que lhe é atribuída uma função catequética junto das populações desprovidas de instrução, passando a possuir uma afirmação intermediária de poder. (DUARTE, 2020, p. 125)

É nesse contexto que começa a aparecer um maior número de imagens que humanizam o Cristo e seu sofrimento. Por volta do ano 1000, ocorre uma importante transformação da cruz em crucifixo. Para Jean-Claude Schmitt:

Essa evolução não se reduz a uma transformação de formas plásticas, mas traduz uma mudança considerável da sensibilidade religiosa: a promoção da ideia da humanidade de Cristo, que leva à contemplação do Cristo morto sobre a cruz, e não mais somente a majestade do Deus julgando os homens por ocasião do fim dos tempos. (SCHMITT, 2007, pp. 68–69)

Na escultura românica, as imagens do Cristo crucificado e dos grupos escultóricos do “descendimento” começaram a demonstrar essa tendência à humanização dos personagens. Todavia, elas ainda possuíam uma certa rigidez em suas formas. O crucifixo conhecido como *Volto Santo de Lucca* é um ótimo exemplo disso.

³² O sínodo de Arras foi uma reunião regional realizada em 1025, na cidade francesa de Arras, com o intuito de discutir e fortalecer diretrizes acerca das relações da Igreja Católica com temas refutados pelas heresias medievais, como a eucaristia e as imagens. Todavia, o documento que remete aos acontecimentos desse sínodo foi redigido mais de um século depois de seu acontecimento.



Volto Santo de Lucca, século VIII [?]
Escultura em madeira, 247 cm de altura
Catedral de San Martino, Lucca, Itália³³

O crucifixo esculpido em madeira (que aparece com vestes, ornamentos e atributos em virtude da festa anual em sua homenagem, realizada em Lucca) é rodeado de lendas, sendo um dos mais importantes o de sua própria origem. A lenda conta que a imagem teria sido esculpida por Nicodemos, logo após o sepultamento de Cristo, e que seu modelo havia sido um tecido com o a imagem de Cristo impressa nele. Todavia, enquanto dormia, os anjos teriam vindo terminar seu trabalho, esculpindo no crucifixo a verdadeira face de Cristo”. Ainda segundo a lenda, a escultura teria sido mandada de barco de Jerusalém a Luni, onde chegou em 1782, e posteriormente a Lucca, por sua “própria decisão”.³⁴

Cristo é representado no ápice de seu martírio, mas a expressão facial e a forma hierática do corpo, que parece fundir-se ao formato da cruz com um perizônio reto e comprido, é muito mais próxima do Cristo Pantocrator, dos ícones, do que de um Cristo em sofrimento. Nessa época, a imagem de Cristo é tida como “o próprio Cristo”, assim como a hóstia é o corpo de Cristo (SCHMITT, 2007, p. 228). Isso se deu através da legitimidade que o título de imagem *achéiropoiète*³⁵, dado ao Volto Santo de Lucca, fornecia à escultura. Esse discurso vai mudando

³³ Fotografia disponível em: <<https://pusillusgrex.org/2018/10/17/o-volto-santo-de-lucca/>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.

³⁴ Sobre essa e tantas outras imagens medievais repletas de mistérios, ver: SCHMITT, 2007.

³⁵ As imagens *achéiropoiètes* são aquelas “não feitas pela mão humana” e tidas como “referência fundadora da imagem cristã, modelo de toda imagem” (SCHMITT, 2007, p. 220). Essas imagens teriam sido obtidas de forma sobrenatural, como a “verônica” que teria sido uma impressão do rosto de Cristo em um tecido simplesmente por entrar em contato com ele, ou o Volto Santo de Lucca, cuja face teria sido esculpida por anjos. Se Cristo registra

progressivamente até o estabelecimento da ideia de que a imagem é uma lembrança daqueles que não se fazem mais presentes corporalmente, e não propriamente o próprio Cristo, como a hóstia continua a representar.



Descendimiento de Santa Maria de Taüll, entre séculos XII e XIII
Grupo escultórico em madeira policromada; imagem da Virgem possui 111,5 cm de altura
Museu Nacional de Arte da Catalunha, Barcelona, Espanha³⁶

Nesta fotografia, é possível observar quatro figuras esculpidas em madeira, originalmente policromadas, que formam um conjunto escultórico do Descendimiento de Cristo da Cruz, proveniente de Santa Maria de Taüll e hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arte da Catalunha. O conjunto provavelmente era composto por sete figuras, segundo informações do próprio museu. A figura barbada com os braços abertos seria o Cristo crucificado; já a figura masculina que segura suas pernas se trataria de José de Arimatéia; ao lado, com vestes que a cobrem da cabeça aos pés, e com uma expressão de tristeza, a representação de Maria e, na extrema esquerda, um dos ladrões crucificados, juntamente com Cristo (possivelmente “Dimas, o bom”).

É importante compreender que o aparecimento da imaginária se dá de modo gradual. Elas são construídas através das devoções populares e, com o tempo, através das discussões teológicas, são institucionalizadas pela Igreja Católica, encontrando-se formas para legitimar essas imagens sem ultrapassar os limites da idolatria. No sínodo de Arras comentado por Duarte, por

sua própria imagem através de seu poder ou se os próprios anjos esculpem o rosto de seu Senhor, quem pode dizer que é ruim ter manifestações devocionais relacionadas à imagem?

³⁶ Fotografia disponível em: <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/figuras-del-descendimiento-de-santa-maria-de-taull/anonim/003915-cjt>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.

exemplo, a Igreja Católica buscou reafirmar e legitimar as imagens, escultóricas e de outros suportes, para fortalecer suas formas de devoção, as quais se opunham as heresias medievais.³⁷ Jean-Claude Schmitt aponta-nos, na passagem reproduzida a seguir, que a adoção das imagens como substanciais na igreja se dá efetivamente no século XIII, já na Baixa Idade Média:

O culto das imagens é levado a cabo no século 13 por novas ordens religiosas, franciscanos e dominicanos, as confrarias laicas ligadas a elas. [...] Às novas imagens em duas ou três dimensões (como no caso dos grupos esculpidos da Deposição da cruz) correspondem a práticas novas da imagem, com, de uma parte, procissões públicas, a adoração solene da imagem santa sob a proteção da qual se colocam a confraria, a paróquia, a cidade; ou, ainda, o uso das imagens no teatro religioso; e, de outra parte, o desenvolvimento das devoções privadas, que também reservam lugar maior às imagens. Em todos os planos, o da forma das imagens, de seus temas (que se pense aqui na fixação de modelos da representação da Anunciação, da Coroação da Virgem ou da Trindade), das práticas culturais como da reflexão teórica sobre as imagens, é na passagem do século 12 para o 13 que se fixam todas as atitudes características da cristandade latina da baixa Idade Média que fizeram dela mais que nunca uma "religião das imagens". (SCHMITT, 2007, pp. 85–86)

O historiador Jacques Le Goff, na introdução do livro *O homem medieval* (1989), fala-nos brevemente acerca da mudança de sistema simbólico que ocorre no século XIII. Para ele "o analfabetismo, que restringe a ação do texto escrito, confere às imagens um poder muito maior sobre os sentidos e sobre o espírito do homem medieval. A Igreja, conscientemente, serve-se da imagem para o informar e para o formar" (LE GOFF, 1989, p. 28). Nesse ponto, é importante ressaltar que o uso das imagens em contexto religioso na Idade Média não acontecia somente por uma questão didática, de ensinar os iletrados. A imagem, fosse ela bidimensional ou tridimensional, estava inserida muito fortemente na cultura cotidiana daqueles que tinham acesso ao conhecimento da escrita e da leitura. Diversos manuscritos que, possivelmente, eram acessados apenas por pessoas letradas, são acompanhados de imagens, e essas imagens e textos funcionam em uma lógica complementar.

Le Goff coloca ainda que esse uso didático e ideológico, com todas as deformações cabíveis para o alcance do sentido buscado, prevalecerá sobre o valor estético até o século XIII,

[...] época em que um novo sistema simbólico baseado na imitação da natureza e no uso da perspectiva – a que chamamos «realismo» – o substitui. O homem medieval transferiu do céu para a terra a visão do universo que lhe é dada pela representação artística. (LE GOFF, 1989, p. 28)

Esse novo sistema simbólico dá origem ao que chamamos de estilo Gótico, que se deu entre meados do século XII e o XV. Esse é um importante período de transição nas representações cristãs, em que as esculturas ganham maior proporcionalidade nos corpos e maior expressão

³⁷ "Heresias, na sua origem, eram divergências que se estabeleceram no próprio seio do Cristianismo por oposição a um pensamento eclesiástico que tivera sucesso em se fazer considerar 'ortodoxo'" (BARROS, 2010, p. 34).

dos sofrimentos, abandonando uma certa rigidez observada nas esculturas românicas. A escultura devocional passa a estar mais próxima da realidade do fiel, em um momento em que o mundo urbano começa a se desenvolver de forma mais intensa na Europa, assim como a valorização do ser humano e das ciências na mesma proporção que a ocorrência de crises econômicas e sociais, provocando sentimentos de dualidade entre as coisas mundanas e a fé.



Pietà de Roettgen, início do século XIV
Escultura em madeira policromada, 87,5 cm de altura
Museu Regional da Renânia, Bona, Alemanha

Uma das representações que despontam nesse período é a *Pietà*, cena em que a Virgem Maria tem seu filho, Jesus, morto em seus braços. Maria possui uma expressão de sofrimento e o corpo de seu filho tem forma esquelética, apresentando ferimentos. Também é nesse período que está inscrito o surgimento da invocação mariana de “Nossa Senhora das Dores”, que representa as sete maiores dores da vida de Virgem Maria, todas ligadas ao destino de seu filho. Essa devoção é de extrema popularidade até hoje, principalmente em imagens de vestir, tendo sido amplamente divulgada nos países ibéricos e ibero-americanos.

A humanização das figuras através da expressividade vai reforçar o diálogo com a ideia de *anagoria*, método de interpretação mística ou espiritual dos símbolos. Essa ideia marca o modo

com que a cultura ocidental se relaciona com a imagem de caráter sacro, surgindo assim o modelo de contemplação de uma obra de arte, concebida como via de acesso a Deus (SCHMITT, 2007, p.82).

A experiência sensorial se transmuta em experiência emocional e espiritual, e quando falo de “sensorial” não me refiro somente ao ato de olhar, mas ao de caminhar em uma procissão, beijar os pés de uma imagem, trocar suas vestes em um dia de festa; refiro-me ao momento em que o corpo da imagem, aquele que recorda o corpo santo que não pode se fazer presente substancialmente, encontra-se com o corpo do fiel.

A relação que se estabelece com a imaginária sacra é extremamente ligada ao corpo. No caso das imagens dos Passos, as representações desses corpos lembram o sacrifício, as mortificações e as penitências realizadas por Cristo para a expiação dos pecados do mundo. A historiadora da arte Fátima Justiniano lembra que a iconografia dos Passos da Paixão, exibindo um Jesus ainda mais humano, "foi introduzida pela espiritualidade das ordens mendicantes do século XIII" (JUSTINIANO, 2018, p. 50).

Já o historiador da Arte Horst Bredekamp reitera que, além do rosto de Cristo, os instrumentos de tortura igualmente se transformaram em elementos de exploração do suporte icônico: “A partir do século XIV, os cravos, os látegos, a coroa de espinhos, a esponja, a lança e as feridas tornam-se objeto dos mais diversos tipos de inscrições como *arma Christi*, ou instrumentos da Paixão” (BREDEKAMP, 2015, p. 200). Na iconografia, esses instrumentos de dor são transformados em símbolos da vitória de Cristo sobre o Demônio e sobre o pecado.

No grupo escultórico que representa alguns dos primeiros Passos da Paixão de Cristo, presente da Capela de São Francisco das Chagas, em Rio Pardo, é possível identificar diversos desses objetos. Eles funcionam como atributos das peças, permitindo a quem olha identificar a cena de que trata a imagem. Também compõe o modelo do Cristo que suporta o sacrifício corporal por um objetivo maior. Essa ideia está explicitamente presente na hagiografia do penitente São Francisco, que suporta as dores da carne (e até as deseja) para trilhar o caminho de Cristo, dentro de suas possibilidades como humano pecador.

Assim como uma maquete arquitetônica nos dá a ideia de funcionamento das formas de um projeto ao qual não podemos visualizar antes da execução, Cristo e a história de sua ressurreição seriam o modelo desse plano de salvação pós-morte que é intangível para as pessoas no plano em que se encontram. Esse modelo é especialmente reafirmado a partir do Concílio de Trento (1546–1563), evento organizado no seio da Igreja para debater os rumos da instituição em um

momento de profundas transformações políticas, sociais, econômicas e culturais pós-Reforma. Tais normativas foram bastante difundidas no Novo Mundo, gerando uma profusão de expressões artísticas que deram forma ao *theatrum sacrum*, protagonizado, notadamente, pelas imagens que remetiam ao sofrimento de Cristo.

As imagens de Cristo em tamanho natural que se encontram na Capela de São Francisco das Chagas de Rio Pardo são um exemplo de como essas ideias e formas artísticas, ligadas à transformação da imagem devocional do catolicismo ocidental, espalharam-se por territórios colonizados, e ainda no século XIX eram realizadas e inseridas no cotidiano das igrejas e capelas, sendo, em certa medida, eficazes até o presente momento. As imagens de Rio Pardo que representam cinco Passos, estão colocadas em retábulos no alto, fazendo com que as pessoas as contemplem voltando os olhos para cima. Ao mesmo tempo em que nos identificamos com suas formas humanas, com seu corpo que sofre com as dores físicas e psicológicas, estamos em uma posição de pequenez, divididos entre o aspecto humano e divino de Cristo.



Ícone de Santa Irene, século VII
38,3 x 24,5 cm
Mosteiro de Santa Catarina, Monte Sinai, Egito³⁸

³⁸ Fotografia disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/365424957264476619/>>. Acesso em: 21 de setembro de 2021.

Hans Belting, em seu referencial estudo sobre a imaginária cristã medieval, traz o exemplo de um Ícone de Santa Irene (séc. VII) que tem representada uma pequena figura de um homem (que seria o doador do quadro) prostrado diante da santa em dimensões muito maiores que o ser humano. Para o autor, a pequena figura humana “não é simplesmente uma assinatura visual de seu doador, mas define a situação de culto: o santo monumental recebe a veneração de uma pessoa viva” (BELTING, 2010, p. 99). Essa monumentalidade, representada através do tamanho, não tem a ver com uma representação do real (em que um homem estaria diante de uma imagem da santa que é muito maior que ele), mas sim de um discurso sobre como nos prostramos diante dos santos, seja em pensamento, seja diante de imagens.

Para desdobrarmos um pouco mais a questão, trago o conceito de “monumento”, sintetizado por Françoise Choay no livro *A alegoria do patrimônio* (1992). Observemos:

O sentido original do termo é do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* (“advertir”, “lembrar”), aquilo que traz à lembrança alguma coisa. A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. Nesse sentido primeiro, chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios ou crenças. (CHOAY, 2017, pp.17–18)

Quando colocamos nossos corpos diante de uma escultura devocional em contexto religioso, ela adquire, em grande medida, esse sentido de monumento. Para um devoto, essa pessoa santa que é representada possui o mesmo sentido de uma figura heroica, como aquelas que estão representadas na estatuária romana e nas praças de nossas cidades, sob um pedestal. Todavia, no caso das imagens de Cristo, que olharemos com mais cuidado a seguir, há um tipo de eloquência que não precisa de palavras. Vemos o herói, Cristo, não em uma postura altiva e classicista, mas em um turbilhão emocional.

Os instrumentos básicos da retórica, que são a “antítese” e a “elaboração dramática do tempo e da emoção” (BELTING, 2010, p. 342), são utilizados não em uma forma de fala ou poesia, mas de narrativa visual do Evangelho. Colocamo-nos diante de imagens que representam aquele que é uma parte do Criador, que se permite ser gestado por um ser humano e se entrega ao sofrimento infligido pela própria criatura. Essa dubiedade faz sentido porque compreende-se o intuito final, que é a ressurreição, sem ele estar propriamente representado na imagem. Para Belting, as “antíteses retóricas celebravam a união do irreconciliável, de Deus e homem, ou Criador e criatura, de morte física e vida divina, como objetivo e assunto de um discernimento devoto” (BELTING, 2010, p. 325).

A escultura que é produzida na esteira dos ideais da cultura barroca possui, sim, modelos. Mas o arquétipo do Cristo que paira em uma atmosfera divina, que vem sendo sucessivamente substituído por um Cristo mais humano durante a Idade Média, ganha o aspecto da carne. O flerte que esse tipo de escultura tem com o real impele os devotos a vesti-la, a cuidá-la, a se aproximar desse corpo como se quisessem limpar suas feridas e resgatar sua dignidade frente aos atos de seus algozes. Mas esse cuidado não é puramente fruto de compaixão pela figura representada. Ela sofre, mas ainda é o Senhor da vida de seus devotos.



Cristo no Horto das Oliveiras com anjo [grupo escultórico], entre séculos XVIII e XIX
Madeira policromada, tecidos, escultura maior com cerca de 130 cm de altura
Trata-se da representação da primeira estação do conjunto escultórico dos Passos da Paixão de Cristo, pertencente à Igreja de São Francisco de Assis e Museu de Arte Sacra de Rio Pardo.
Fotografia: Gabriela Luz, 2019

Na primeira estação do conjunto dos Passos da Paixão pertencente à Capela de São Francisco das Chagas, *Cristo no Horto das Oliveiras com anjo*, encontramos uma imagem de Cristo, em tamanho natural e posição genuflexa, com o rosto e as palmas das mãos voltadas ao céu, em

prece, acompanhada da imagem de um anjo em menores dimensões. Ambas são esculpidas e policromadas com riqueza de detalhes, característica que perpassa todas as imagens do conjunto.

Esse Cristo em prece é uma imagem de vestir de roca, ou seja, as partes de seu corpo que ficam revestidas pela roupa possuem estrutura constituída em ripas de madeira, e não esculpidas em forma de corpo humano. Nesse conjunto dos Passos, podemos encontrar diferentes tipologias de imagens devocionais em madeira, de acordo com as necessidades que se têm em respeitar o programa iconográfico adotado para ele. Duas imagens do grupo, em que Cristo aparece vestido com túnica têxtil, foram realizadas com partes da estrutura em ripas, enquanto nas que se encontra seminu, apenas com o perizônio esculpido e policromado, as imagens são de talha inteira, uma delas complementada por uma capa têxtil. Os cabelos, tanto do anjo como do Cristo, são esculpidos e policromados. Os olhos são de vidro, sendo os do anjo castanhos e os do Cristo azuis. A barba de Cristo foi esculpida com textura encaracolada e repartida em duas mechas na altura do queixo, como nas demais imagens do conjunto.

O anjo veste uma túnica branca com fita dourada nas bordas das mangas e um cordão dourado como cingulo. A imagem de Cristo recebeu uma túnica bordô ornada com dupla fita dourada na borda das mangas. Como ornamento, leva na cabeça um resplendor dourado com recortes demasiadamente geometrizados para a época da realização das imagens. Além disso, diferencia-se dos resplendores dos outros “Cristos” do conjunto dos Passos da Paixão. Pressupõe-se que foi um resplendor adotado posteriormente pela comunidade diante de uma perda, para complementação da iconografia.

O conjunto de “Cristo e anjo” representa a passagem bíblica em que Cristo e os discípulos se deslocam ao Horto das Oliveiras, no jardim de Getsemani, para orar após a Santa Ceia. Segundo o Evangelho de São Lucas, é nesse momento que Cristo teria dito, em oração, “Pai, se queres, afasta de mim este cálice. Contudo, não a minha vontade, mas a tua seja feita!” (Lc 22: 42).

Após a súplica, “apareceu-lhe um anjo do céu, que o confortava. E cheio de angústia, orava com mais insistência ainda, e o suor se lhe tornou semelhante a espessas gotas de sangue que caíam por terra.” (Lc 22: 43–44). A frase dita por Cristo é representada iconograficamente pelo cálice dourado trazido pelo anjo em sua mão direita, e podemos observar finas linhas de sangue escorrendo pelo alto da testa de Cristo, que também representam o momento em questão.

Cristo, no momento representado, entrega seu destino nas mãos de seu pai, mesmo com os sentimentos de medo e angústia. O grande historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan, em

seu livro *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco* (2004), comenta as funções das imagens religiosas no contexto dos séculos XVII–XVIII, cujos ecos encontramos no conjunto dos Passos analisado: "O principal objetivo da imagem é induzir no fiel o estado de ânimo e a atitude modesta e humilde que ele deve assumir ao dirigir-se a Deus. Em suma, a imagem começa fornecendo um modelo de comportamento" (ARGAN, 2004, p. 103). Essa primeira estação carrega uma mensagem de incentivo à humildade diante dos planos divinos. Se Cristo, que é o principal exemplo para os católicos, entregou a integridade do seu corpo aos desígnios de Deus, nós todos deveríamos confiar em seus planos, aceitando tanto as vitórias como os sofrimentos encontrados pelo caminho.



Detalhe do rosto da escultura que representa *Cristo no Horto das Oliveiras*, primeira estação dos Passos da Paixão. No alto da testa, é possível visualizar finas linhas vermelhas que representam o suor transformado em sangue durante sua angústia.

Fotografia: Gabriela Luz, 2019

Nessa imagem, o sangue que jorra de dentro para fora do corpo já é introduzido iconograficamente como um símbolo de sofrimento. Nesse caso, funciona como uma metáfora dos sofrimentos psicológicos, que muitas vezes não aparecem externamente, como o medo, a

angústia, o nervosismo, entre outros. O sangue, a cada Passo da Paixão, torna-se cada vez mais abundante no lado externo do corpo de Cristo, demonstrando o aumento do sofrimento. Todavia, nas demais imagens, ele brota das fissuras introduzidas no corpo carnal de Cristo por outros seres humanos.



Cristo da prisão, entre séculos XVIII e XIX

Madeira policromada, tecidos, escultura maior com cerca de 166 cm de altura
Trata-se da representação da segunda estação do conjunto escultórico dos Passos da Paixão de Cristo, pertencente à Igreja de São Francisco de Assis e Museu de Arte Sacra de Rio Pardo.
Fotografia: Gabriela Luz, 2019

A escultura *Cristo da Prisão*, remetendo à segunda estação dos Passos, representa o momento em que Cristo é preso e levado para a casa de Anás, para ser interrogado sobre sua atuação ao lado de seus discípulos. Essa passagem é detalhada no Evangelho de São João:

Jesus lhe respondeu: “Falei abertamente ao mundo. Sempre ensinei na sinagoga e no Templo, onde se reúnem todos os judeus; nada falei às escondidas. Por que me interrogas? Pergunta aos que ouviram o que lhes ensinei; eles sabem o que eu disse”. A essas palavras, um dos guardas que ali se achava, deu uma bofetada em Jesus, dizendo: “Assim respondes ao Sumo Sacerdote?” Respondeu Jesus: “Se falei mal, testemunha sobre o mal; mas, se falei bem, por que me bates?”. (Jo, 18: 20–23)

A passagem é representada pela chaga policromada no lado esquerdo da face da imagem de Cristo e pelas mãos cruzadas e amarradas, evidenciando a prisão. A corda passa pelo pescoço e deixa hematomas, também representados. A imagem foi vestida com uma túnica bordô ornada com dupla fita dourada nas bordas das mangas. A túnica é responsável por encobrir parte do corpo que foi substituída por ripas de madeira. Recebeu também um resplendor em metal dourado, ricamente ornamentado, que possivelmente tem a datação próxima à da imagem.



Detalhe do rosto da escultura que representa *Cristo da prisão*, segunda estação do Passos da Paixão. No lado esquerdo da face está representado a chaga decorrida da agressão que recebeu em seu julgamento, segundo a narrativa bíblica. Há também representação de hematomas no pescoço.
Fotografia: Gabriela Luz, 2019

A imagem foi esculpida e policromada de modo realista, chamando a atenção para em que detalhes da encarnação, da anatomia e da fisionomia. Embora estática, verticalizada e com pouca sugestão de movimento, a imagem apresenta um grande *pathos*. Os brilhantes olhos de vidro na cor azul colaboram para o sentimento de piedade pela figura. A expressão facial de Cristo sugere sentimentos que transitam entre a tristeza, a frustração e a aceitação de que o sofrimento é iminente. Uma expressão capaz de comover.

O livro *Retórica das Paixões*, de Aristóteles, foi uma das principais fontes da cultura barroca europeia. Para o filósofo grego, "As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários" (ARISTÓTELES, 2000, p. 5). O pensador falava das paixões e da retórica a partir do discurso e do teatro, expressões visando à persuasão que são, por assim dizer, performáticas. Ainda que as expressões sejam escolhidas para despertar as emoções de quem presencia o espetáculo, temos, nesse caso, o envolvimento de duas partes conscientes. Como pontua Mondzain, a retórica aristotélica

[...] é o uso do discurso persuasivo cujo motor não é o cinismo nem a dúvida quanto à existência da verdade, mas a consideração do ouvinte e da possibilidade de uma comunicação no terreno movediço da realidade cotidiana. [...] A retórica é um efeito secundário da economia, não o inverso. É como se o pensamento aristotélico fosse invadido pelas ideias de similitude e semelhança. Aquele que é um orador que mimetiza Cristo conforma-se, na escolha das provas e dos argumentos, às escolhas e aos comportamentos de seu modelo divino. (MONDZAIN, 2013, pp. 30–31)

As expressões de *pathos* que são encontradas nas imagens de vestir são disparadoras de uma relação entre visto e vidente que, de fato, acontece integralmente no vidente, em apenas um corpo. O artífice escultor escolhe as expressões que representará, imaginando o efeito provocado no espectador. Entretanto, após concluído seu trabalho, ele não acompanha diretamente os efeitos causados pela imagem que produziu (e talvez nem quisesse). Esses efeitos são derivados das referências e experiências carregadas por quem olha a imagem, por isso podemos nos deparar com pessoas religiosas, ou simplesmente mais sensíveis ao sofrimento alheio, que se emocionam diante de imagens do Cristo de mãos atadas e pele ferida, enquanto outras podem sentir medo, por estarem diante de algo "assustadoramente" vívido – afinal, trata-se de uma cena de violência.

Régis Debray, na introdução de *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente* (1993), coloca que as imagens fazem agir e reagir e que os efeitos delas são, quase sempre, dramáticos:

Quer as imagens tenham um efeito de alívio ou venham a provocar selvageria, maravilhem ou enfeitem, sejam manuais ou mecânicas, fixas, animadas, em preto e branco, em cores, mudas, falantes - é um fato comprovado, desde há algumas dezenas de milhares de anos, que elas fazem agir e reagir. [...] Mas se nossas imagens nos dominam, se, por natureza, são em potência de algo diferente de uma simples percepção, sua capacidade – aura, prestígio ou irradiação – muda com o tempo. Gostaríamos de interrogar esse poder, localizar suas metamorfoses e pontos de ruptura. A história da "arte", aqui, deve apagar-se perante a história do que a tornou possível: o olhar que lançamos sobre as coisas que representam outras coisas. (DEBRAY, 1993, p.15)

Ou seja: hoje possuímos, em geral, um tipo de apreensão da imagem um tanto quanto diferente da época em que foram realizadas por seus autores. Após a popularização do uso de imagens de vestir e grupos escultóricos, tivemos diversas transformações técnicas e estilísticas nas imagens, que influenciaram a mudança de nossa forma de compreensão delas.

Concordo com Debray quando reflete sobre o fato de a imagem ser datada em sua "fabricação", mas também em sua recepção. O que estaria fora de uma cronologia histórica seria o modo que a imagem tem "de ser percebida como expressiva até mesmo por aqueles que não têm seu código. Uma imagem do passado jamais estará ultrapassada porque a morte é o nosso limite inultrapassável e porque o inconsciente religioso não tem idade" (DEBRAY, 1993, p. 40).

As imagens de vestir são uma expressão tipicamente do período barroco na Europa, mas seguem na esteira dessa cultura também no Brasil dos séculos XVIII e XIX, ainda que com reflexos da cultura local e de referências de outros estilos desenvolvidos na Europa, como o Rococó. Acerca da percepção das imagens no período barroco, Argan comenta:

[...] seria muito fácil demonstrar que, na maior parte das figurações religiosas barrocas, não encontramos a expressão da religiosidade do artista, mas sim o reflexo da religiosidade dos devotos. Daí se pode dizer que essa religiosidade depende da avaliação prévia da disposição sentimental do público, bem como da escolha do terreno mais propício, o ponto mais sensível para exercitar a persuasão e operar a comoção dos afetos. Por isso é que essa religiosidade é – e não poderia deixar de ser – convencional ou exterior, sem que, no entanto, o convencionalismo ou a exterioridade (ou sobretudo o caráter coletivo e social do sentimento) produzam a perda ou a anulação das qualidades estéticas das obras. (ARGAN, 2004, p. 37)

Dando sequência ao conjunto que dá corpo a este capítulo, o terceiro Passo consiste na imagem que representa o “Cristo da Flagelação”, também chamado de “Senhor da Coluna”. A cena, como vimos na primeira parte do texto, mostra Cristo amarrado com uma corda que passa por seu pescoço e mãos e é atada a uma coluna, representando o momento em que ele é açoitado por seus algozes. No Evangelho de Mateus, esse momento é apontado logo depois ao julgamento do povo:

Pilatos perguntou: “Que farei de Jesus, que chamam de Cristo?” todos responderam: “Seja crucificado!”. Tornou a dizer-lhes: “Mas que mal ele fez?” Eles, porém, gritavam com mais veemência: “Seja crucificado!”. Vendo Pilatos que nada conseguia, mas ao contrário, a desordem aumentava, pegou água e, lavando as mãos na presença da multidão, disse: “Estou inocente desse sangue. A responsabilidade é vossa”. A isso todo o povo respondeu: “O seu sangue caia sobre nós e sobre nossos filhos”. Então soltoulhes Barrabás. Quanto a Jesus, depois de açoitá-lo, entregou-o para que fosse crucificado. (Mt. 27: 22–26)

Nenhum dos quatro evangelhos apresenta maiores descrições da cena do açoite, mas sabe-se que era um prelúdio normal da crucificação realizada pelos romanos. A cena do flagelo de Cristo é bastante recorrente na escultura devocional brasileira, assim como na portuguesa, e é

possível encontrar variações do tamanho e estilo da coluna, e no volume de machucados representados. Nesse caso, observamos um Cristo de expressão suplicante que, embora bastante ferido, possui a pele menos dilacerada do que é possível encontrar em imagens do auge da produção de influência barroca (séculos XVII e XVIII), principalmente na matriz hispano-americana. Entretanto, a carnação e as representações de sangue se mostram extremamente convincentes. A cor, na escultura devocional, possui o papel de gerar piedade e encantamento no espectador. Mesmo quando as esculturas se afastam do realismo – podendo ser ainda mais percebida “a mão” do artista, com traços próprios de sua produção –, a policromia pode manter a aparência de “coisa viva” daquele corpo de madeira, borrando os limites entre o aspecto da criação divina e da criação humana.



Cristo da flagelação, entre séculos XVIII e XIX

Madeira policromada, tecidos, escultura maior com cerca de 166 cm de altura

Trata-se da representação da terceira estação do conjunto escultórico dos Passos da Paixão de Cristo, pertencente à Igreja de São Francisco de Assis e Museu de Arte Sacra de Rio Pardo.

Fotografia: Gabriela Luz, 2019

No momento do açoite, Cristo é despido, sendo representado apenas com o perizônio branco, aqui policromado para parecer ensanguentado. O entalhador foi capaz de representar um movimento interessante na imagem, em que o corpo parece lutar para manter-se em pé. O panejamento do perizônio é esvoaçante e com muitas dobras, acentuando a sensação de movimento. Os ombros estão caídos para frente, por conta da pouca altura da coluna, que faz com que essa posição aparente ser extremamente desconfortável. A cabeça pende para trás e o olhar, marcado pelo brilho realista do vidro, está voltado para cima.

Das cinco imagens pertencentes ao conjunto, essa é a que possui maior expressividade em seu todo; as demais concentram o *pathos* na expressão facial. Talvez a imobilidade do corpo ferido seja também uma fórmula que causa comoção.

Olhando essas características, o conjunto parece ser um bom exemplo de produção artística do Entresséculos, desenvolvida em um mundo que é colonial e ao mesmo tempo convive com revoluções e ideias liberais. São imagens que lembram as diretrizes do Concílio de Trento, ao mesmo tempo que nos fazem pensar em questões mais atuais.

Evidentemente, uma pessoa que frequentava a Capela de São Francisco das Chagas no século XIX não teria o mesmo olhar que tenho hoje de uma imagem que retrata o sofrimento de Cristo.³⁹ Todavia, continuam sendo os mesmos objetos, que, com as devidas ressignificações, mantêm uma essência. A imagem de Cristo é como uma agulha de costura que perpassa as várias partes de um tecido franzido. Ela é capaz de rasgar o véu do tempo, criando uma identidade coletiva na atualidade que remonta a uma tradição do passado.

³⁹ Constantemente penso nos presos políticos e nas vítimas de guerras quando olho para essas imagens. No passado, acredito, poderia haver uma relação mais ligada ao temor reverente, uma identificação e admiração que coexistia com o medo de se perder a salvação no plano pós morte. Já sou incapaz de temer uma imagem do divino, pois o humano, que conheço melhor, me assusta mais. O sagrado traz a esperança de que algo melhor existe. Cada indivíduo, e cada sociedade como um todo, precisará achar maneiras de entender seus traumas.



Cristo coroado de espinhos, entre séculos XVIII e XIX

Madeira policromada, tecidos, escultura maior com cerca de 150 cm de altura

Trata-se da representação da quarta estação do conjunto escultórico dos Passos da Paixão de Cristo, pertencente à Igreja de São Francisco de Assis e Museu de Arte Sacra de Rio Pardo.

Fotografia: Gabriela Luz, 2019

A quarta estação, representada pela figura entronada em banco de madeira, é o *Cristo Coroado de Espinhos*, também conhecido como *Senhor da Cana Verde* ou *Senhor da Pedra Fria*, pois, em muitos casos, ao invés de estar sentado em uma estrutura de madeira, está sentado em uma estrutura que sugere uma rocha. Aparece nos quatro Evangelhos a passagem que é fonte para essa iconografia. O Evangelho de Mateus oferece uma narrativa mais completa do momento após o açoite:

Em seguida, os soldados do governador, levando Jesus para o Pretório, reuniram contra ele toda a corte. Despiram-no e puseram-lhe uma capa escarlate. Depois, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lhe na cabeça e um caniço na mão direita. E, ajoelhando-se diante dele, diziam-lhe, caçoando: “Salve, rei dos judeus!” E cuspido nele, tomavam o caniço e batiam-lhe na cabeça. (Mt. 27: 27–30)

A capa escarlate descrita era um manto de soldado romano, o *sagum*. A sua cor vermelha evoca, como forma de zombar, a púrpura real. Geralmente, nas imagens de Cristo em tamanho natural, como as desse conjunto escultórico, é adicionada uma capa em tecido, como observamos na

imagem *Cristo Escarnecido* do conjunto dos Passos da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Salvador, com a qual comparamos essa imagem na primeira parte do texto. No caso em questão, a capa não está colocada.

Além dos elementos caricatos de poder, a imagem recebeu uma corda que passa pelo pescoço, por baixo dos cabelos, e ata as mãos de Cristo. Recebeu, também, um resplendor em metal dourado. A expressão é comovente, seu olhar está voltado para baixo, enquanto o corpo fica imóvel diante da violência sofrida. Uma cena de injustiça atemporal, com a qual ainda é possível se identificar.



Detalhe do rosto da escultura que representa o Cristo Coroado de Espinhos. Destaca-se a intensidade do olhar.
Fotografia: Gabriela Luz, 2019

O sentimento despertado por muitas imagens de vestir, em especial as que representam a Paixão de Cristo, é o da compaixão, um dos aspectos discutidos por Aristóteles em *Retórica das Paixões*.

Como os infortúnios que parecem próximos são dignos de compaixão, e como, por não os esperarmos nem trazermos à memória, os que ocorreram ou ocorrerão num intervalo de mil anos absolutamente não nos causam compaixão, ou pelo menos não no mesmo grau, segue-se que necessariamente os que animam suas palavras com gestos, vozes, vestimentas e, em geral, com a capacidade teatral, são mais dignos de compaixão (porque fazem parecer mais próximo o mal, pondo-o diante de nossos olhos, como algo iminente ou há pouco consumado). E o que ocorreu recentemente ou está prestes a ocorrer é mais digno de compaixão; por isso são assim também os sinais, por exemplo, as vestes dos que sofreram e todas as coisas semelhantes, igualmente as ações, os discursos e tudo mais que se relaciona com os que estão sofrendo, por exemplo os moribundos. E é sobretudo digno de compaixão o fato de serem honestas as pessoas que estão em tais circunstâncias, pois todos esses fatos, por parecerem próximos, avivam nossa

compaixão, uma vez que o infortúnio e imerecido e aparece diante de nossos olhos. (ARISTÓTELES, 2000, p. 57)

Diante da citação acima reproduzida, torna-se mais simples compreender por que os escritos de Aristóteles foram uma fonte fundamental da cultura barroca que reverbera nas imagens de vestir. O cristianismo é uma crença duradoura por ser capaz de atualizar-se e, ao mesmo tempo, cultivar uma tradição, alimentar-se em sua história. As imagens são fundamentais para o processo de persuasão dos fiéis, pois elas presentificam o sofrimento de Cristo, fazendo com que sejamos capazes de sentir compaixão por alguém que teria vivido no primeiro milênio da Era Comum. Como afirma Duarte Nuno Chaves, o papel da arte na religião está ligado à exteriorização da fé, e a escultura não estaria apenas ligada à "transformação de uma determinada matéria em figuras humanas", mas "também no seu sentido platônico e aristotélico, em que a figuração assume um papel naturalista da essência humana, concebendo o fenômeno artístico como uma imitação, ou mimese, dessa natureza" (CHAVES, 2020, p. 117).

Uma palavra moderna para o que ocorre quando sentimos compaixão através das imagens do sofrimento de Cristo é **empatia**. Diante de uma forma corporal humana realista, com olhos de vidro brilhantes, que parecem úmidos como nossos próprios olhos, estamos sujeitos a nos colocarmos no lugar daquela figura e a projetar, nela, sentimentos humanos.

A escultura devocional está muito atrelada à mimese e a uma lógica teatral, a um momento específico da narrativa. Bredekamp coloca que "ao contrário da linguagem, a imagem dispõe da capacidade de, aparentemente, perpetuar o movimento e assim de manter 'em vida' os corpos representados" (BREDEKAMP, 2015, p. 192). E completa: "A força plástica do artista enche a obra de tal vida que, ao invés, também o homem se petrifica: fórmula que acentua e confirma a raiz medusante do ato icônico intrínseco, gerado e produzido pelo olhar que irrompe da obra" (BREDEKAMP, p. 182).



Cristo Ecce Homo, entre séculos XVIII e XIX

Madeira policromada, tecidos, escultura maior com cerca de 166 cm de altura

Trata-se da representação da quinta estação do conjunto escultórico dos Passos da Paixão de Cristo, pertencente à Igreja de São Francisco de Assis e Museu de Arte Sacra de Rio Pardo.

Fotografia: Gabriela Luz, 2019

A imagem conhecida como *Ecce Homo* corresponde ao quinto Passo. O Evangelho de João é o único que descreve o momento que baseia a iconografia, citando a expressão *Ecce Homo* (Jo. 19:4–6). Após toda humilhação e violência sofrida por Cristo, Pilatos o teria apresentado diante do povo e dito a expressão que significa “eis o homem” (Jo. 19: 5).

A imagem foi totalmente esculpida e policromada com tratamento realista, apresentando o mesmo tipo de perizônio branco manchado de sangue, assim como os mesmos tipos de marcas e ferimentos encontrados em outros exemplares do conjunto. A peça recebeu importantes elementos iconográficos que dão continuidade à cena da coroação de Cristo: a corda que prende seu pescoço e suas mãos, a capa escarlate sobre os ombros, a cana verde na mão direita, a coroa de espinhos sobre a cabeça, o resplendor em metal dourado.



Detalhe do rosto da escultura que representa o “Cristo coroado de Espinhos”
Fotografia: Gabriela Luz, 2019

Esse é o último momento da narrativa em que houve a chance de a população desistir de culpar Cristo, mas novamente a crucificação foi solicitada. A cena de apresentação do Cristo humilhado é o encontro entre a humanidade repleta de piedade, representada pela figura de Cristo, e a humanidade errante sobre suas escolhas. Temos, nessa cena, o limiar entre os que vivem em Cristo e os que escolhem abandoná-lo. Talvez seja esse o momento de maior dor nos Passos da Paixão, pois não é a dor da carne, mas sim a do abandono pelos seus semelhantes.

O conjunto de imagens presente na Capela de São Francisco das Chagas, em Rio Pardo, encerra com a imagem *Cristo Ecce Homo*. Todavia, a maioria dos conjuntos que representam os Passos da Paixão e são entronizados em retábulos de igrejas e capelas, possuem também a imagem do "Senhor dos Passos", o Cristo com a cruz nas costas, aludindo ao caminho feito por ele até a chegada no calvário, a Via Sacra. A ausência dessa imagem na Capela de São Francisco não possui uma explicação comprovada, mas podemos conjecturar que talvez houvesse uma exclusividade na detenção da imagem do Cristo com a cruz nas costas pela Irmandade dos Passos, também existente em Rio Pardo; ou que a imagem foi perdida no citado incêndio.



Senhor dos Passos, entre séculos XVIII e XIX

Madeira policromada, tecidos, escultura maior com cerca de 160 cm de altura

Trata-se da representação do Cristo que carrega a cruz nas costas a caminho do Calvário. Geralmente compõe a sexta estação dos Passos da Paixão de Cristo. Nesse caso é orago da Igreja da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de Rio Pardo.

Fotografia: Gabriela Luz, 2019

Há uma última citação que trago, de Giulio Carlo Argan, que fala sobre o papel da arte do período barroco como impulsionadora da meditação sobre o plano de salvação, que acredito ser válida também para as imagens dos Passos da Paixão de Rio Pardo que vimos ao longo desse capítulo:

Nada é factível se não puder ser imaginado feito; e, para salvar-se, a humanidade deve imaginar-se e prefigurar-se salva. [...] Graças à imaginação e à técnica, caem as barreiras entre o que é e o que se desejaria ser: os homens viverão felizes no espaço e no tempo da imaginação. (ARGAN, 2004, p. 422)

Imaginação ou não, os sentidos que essas imagens carregam são testemunhas de emoções humanas; são patrimônio de uma comunidade que chorou e que sorriu diante delas. A Igreja de São Francisco de Assis é um museu e é também um templo onde se celebram missas,

casamentos e batizados, onde as pessoas vão para rezar e para ver arte. O conjunto dos Passos da Paixão vive em tempos distintos, no passado colonial e no presente que ainda busca curar as feridas daquele tempo. Vive em duas realidades que se entrelaçam na arte sacra, a devoção a Deus e a devoção à arte. Por qualquer um desses lados, são imagens que merecem cuidado e atenção como patrimônio, por fazerem parte da história de muitos, por fazerem parte da fé de tantos outros, por serem expressão do tempo e de um saber fazer que se esvai.

2. A MORTE DA NOIVA, O SONO DA VIRGEM E UM VESTIDO COMPARTILHADO:
AS IMAGENS DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE
E DE NOSSA SENHORA DA GLÓRIA DE RIO PARDO



Retábulo lateral localizado no lado da Epístola [à direita de quem entra] da Igreja de São Francisco de Assis e Museu de Arte Sacra de Rio Pardo. No nicho horizontal, mais abaixo, encontra-se a imagem de vestir de Nossa Senhora da Boa Morte, e no nicho central a imagem de Nossa Senhora da Glória, desprovida de paramentos têxteis.
Fotografia: Gabriela Luz, 2019

Na Igreja de São Francisco de Assis, localizada na cidade de Rio Pardo, existem duas imagens representando a Virgem Maria; elas se encontram entronadas no mesmo retábulo de madeira, localizado na lateral direita do templo, no lado da Epístola.⁴⁰ Essas imagens representam as invocações de Nossa Senhora da Boa Morte e Nossa Senhora da Glória, e podem ser lidas como um conjunto.

A leitura desse conjunto dá-se de baixo para cima. Sendo assim, a primeira imagem, um corpo deitado, está colocada no nicho em formato retangular, projetado especificamente para essa escultura. O nicho possui o tamanho ideal para a acomodação da imagem, e há uma porta de vidro que, ao mesmo tempo que a protege, permite-nos visualizá-la. O nicho é decorado com renda e damasco, e há um travesseiro no qual a cabeça da imagem repousa.



Nossa Senhora da Boa Morte, século XIX

Madeira policromada, tecidos, cerca de 150 cm de comprimento

A imagem de vestir em tamanho natural encontra-se deitada no nicho inferior de um dos retábulos de madeira da Igreja de São Francisco de Assis em Rio Pardo.

Fotografia: Gabriela Luz, 2019

Trata-se de uma escultura em madeira e policromada. A talha possui características realistas, assim como a policromia, da qual podemos destacar a habilidade empregada na realização da carnção do rosto. A representação da pele é delicada, estendendo-se de modo contínuo, sem marcas ou excessos, e com as bochechas levemente rosadas. Os cílios são suaves e desenhados fio a fio, e as sobrancelhas finas formam arcos sobre os olhos. As mãos parecem ser o centro

⁴⁰ Chama-se "lado da epístola" o lado direito da igreja e "lado do evangelho" o lado esquerdo da igreja, quando observados da entrada principal.

da imagem, o elemento que atrai o olhar em um primeiro momento. Os dedos são bem delineados, as falanges são finas e as unhas possuem formato oval. Essas mãos acentuam o realismo e podem causar desconforto, pois, a uma certa distância, e com o jogo de luz e sombra, podemos ter a sensação de que dividimos a nave da igreja com um outro corpo: um corpo com massa, volume, sombra, e que, mesmo desprovido de vida, faz-se presente.

Nossa Senhora da Boa Morte é também chamada pelo nome do evento que representa: o Trânsito de Nossa Senhora. Trata-se de uma figura deitada e com mãos unidas em posição de oração. Essa devoção representa “a dormição de Maria”, ou seja, a passagem da Virgem Maria da vida terrena para a glória dos céus. Entretanto, não aparenta se tratar de uma representação mortuária: é muito mais um sono profundo, marcado pelas pálpebras semicerradas e pela boca entreaberta.



Detalhe mostrando o rosto da imagem de vestir de "Nossa Senhora da Boa Morte". Os lábios estão entreabertos, sendo possível visualizar os pequenos dentes esculpido e policromados em branco. Os olhos dão a ilusão de que estão fechados, mas possuem aberturas, por onde é possível ver que são escavados e não houve aplicação de olhos de vidro ou outro material para preencher as cavidades. Sua cabeça é coroada por véu e grinalda.

Fotografia: Gabriela Luz, 2019

"Mas, então, Maria não morreu?". Essa é uma pergunta que você, leitor, poderia me fazer agora. A resposta não seria tão simples... Afinal, “quem sou eu” para respondê-la, não é mesmo? Mas, vamos partir dos fatos: a iconografia de Nossa Senhora da Boa Morte faz parte da narrativa

sobre a "Assunção de Maria", intimamente ligada à narrativa da "Imaculada Conceição de Maria". Ambas foram cunhadas a partir de um texto apócrifo que, em sua versão latina, intitulava-se *Aprocrifum de assumptione Virgini*, atribuído a São João Evangelista. Esse texto, de fato, foi escrito em grego no século IV, mas especialmente popularizado pela *Legenda Áurea*, de Jacopo de Varazze, publicada por volta de 1260.

Apesar dessas narrativas serem amplamente divulgadas entre os fiéis e representadas por artistas e artífices muitos séculos antes, a Imaculada Conceição de Maria foi proclamada dogma da Igreja Católica apenas em 8 de dezembro de 1854, pelo Papa Pio IX, através da Bula *Ineffabilis Deus*. Esse acontecimento despertou uma ainda mais calorosa discussão sobre tornar dogma também a Assunção da Virgem, o que ocorreu em 1º de novembro de 1950, através da Bula da Constituição *Munificentissimus Deus*, proclamada por Pio XII. O que era discutido e representado desde o século V, e já havia se tornado devoção, foi reconhecido como doutrina da Igreja Católica apenas nos séculos XIX e XX.

Nesse ponto, é importante esclarecer que os documentos escritos pelos papas que proclamaram os dogmas não descrevem com riqueza de detalhes como, exatamente, “teriam ocorrido os eventos”; tampouco reproduzem textos apócrifos. O que baliza as iconografias desses dogmas, surgidas muito antes de sua oficialização, são os relatos apócrifos e as construções populares.

O dogma da Imaculada Conceição nos diz que Maria teria sido concebida sem a mancha do pecado original e que, não somente isso, teria se mantido livre de pecado durante toda sua vida. Essa premissa tem implicações diretas na condição de sua morte.

A Igreja preconiza que os seres humanos nascem já maculados pelo pecado original e que, por isso, nossos corpos perecem após a morte e nossas almas passam por um processo de purgação até chegarem ao paraíso. O catolicismo também prega que no chamado "juízo final" todos os corpos daqueles que viveram em Cristo ressuscitarão e viverão no paraíso. Partindo dessas ideias, pensa-se que, como Maria seria livre desse pecado com que supostamente já nascemos, ela não precisaria padecer a corrupção do corpo. Assim, passamos a falar do dogma da Assunção.

O dogma coloca que Maria teria sido elevada ao céu de corpo e alma, pelo poder de seu filho, sem passar pela morte – pelo menos como a conhecemos. No momento em que sua vida terrena findou, sua alma teria sido recebida no céu, mas seu corpo não teria sido corrompido; e, de acordo com a narrativa de Varazze, alguns dias depois, teria sido elevado ao céu por inteiro.

Buscando simplificar o pensamento, é como se Maria tivesse "pulado etapas" e antecipado aquilo que a Igreja coloca que seus fiéis viverão no Julgamento Final. Talvez por isso, a representação do corpo desfalecido de Maria tem muito mais características de um corpo que dorme do que de um corpo morto. Sua morte é, por assim dizer, tranquila. Além disso, existe um paralelo entre dormir e morrer, pois, para os que nisso acreditam, assim como após o sono despertamos para um novo dia, após a morte despertaríamos para uma nova vida.

É muito importante salientar que a construção do Dogma da Assunção não se deu de forma linear. A crença no Trânsito de Maria – e até mesmo a concepção da vida pós morte⁴¹ do catolicismo – passou por diversas mudanças ao longo da história, e as discrepâncias coexistiram. De forma breve, a historiadora Sabrina Mara Sant'anna coloca que

[...] podemos dizer que os relatos sobre a sorte final de Maria dividem-se entre os que afirmam sua morte e os que atestam sua imortalidade. Todos os textos, independente do grupo em que estão classificados, exprimem a ideia da incorruptibilidade do corpo da mãe de Jesus, embora reservem a este corpo destinos diferentes. A tradição literária latina, de maneira homogênea, privilegiou a versão apócrifa que considera o falecimento, a ressurreição e a transladação da Virgem aos céus. (SANT'ANNA, 2008, p. 6)

A incorruptibilidade do corpo de Maria é essencial à ideia de santidade geralmente expressa nas narrativas hagiográficas medievais. Nesse caso, ao contrário dos homens santos, cujos corpos tornam-se relíquias, sejam íntegros ou fragmentados, Maria tem seu corpo levado ao céu. O que nos resta como sinais de sua existência são as relíquias ditas secundárias e as imagens.

As relíquias de segunda ordem seriam, por exemplo, mechas de cabelo cortadas em vida, ou, ainda, roupas e objetos utilizados pela pessoa santa: fragmentos que não estavam diretamente atrelados ao seu cadáver. Esse tipo de relíquia acaba se tornando muito popular por conta da ausência das relíquias corporais do corpo essencial de Cristo e da Virgem Maria.

Multiplicaram-se na Europa medieval os pedaços do Santo Lenho, cravos da crucificação, panos da mortalha de Cristo e âmbulas com seu sangue, para citar alguns. Essas relíquias, mesmo sendo secundárias, não deixariam de possuir poderes através dos quais seriam concedidos milagres, assim como as relíquias corporais dos santos.

Em relação a Maria, um caso bastante peculiar é a relíquia do "Santo Cinto", ou "Cinto de Tomé". Essa aparece na narrativa sobre a Assunção da Virgem, no supracitado *Legenda Áurea*, da seguinte maneira:

⁴¹ Uma referência que considero fundamental a este tema é o livro *O nascimento do purgatório* (1981), de Jacques Le Goff.

O Salvador falou assim: "Levante-se, minha mãe, minha pomba, tabernáculo de glória, vaso de vida, templo celeste, e da mesma maneira que me gerou sem coito e sem mácula, também no sepulcro manterá o corpo íntegro". Imediatamente a alma de Maria aproximou-se de seu corpo, que saiu glorioso do túmulo e foi alçado ao tálamo celeste, acompanhado por uma multidão de anjos. Tomé não estava lá, e como se recusa a acreditar no que acontecera, subitamente caiu do ar o cinto usado por ela, de forma que ele compreendesse que ela subira ao Céu também de corpo. (VARAZZE, 2003, p. 662)

Estão espalhadas por diversas localidades mais do que uma relíquia do pedaço de tecido que, supostamente, cingia a roupa de Maria. Entretanto, destaca-se o Santo Cinto colocado em um relicário e alojado na *Cappella del Sacro Cingolo* da Catedral da cidade de Prato, na Itália, entendido com autêntico. Para Schmitt, a autenticidade de uma relíquia está vinculada ao seu reconhecimento social e institucional, sendo necessária uma encenação "material, imagística e ritual" desse reconhecimento. Seria esse o papel do relicário: "Se a relíquia autenticada exige um relicário, pode-se dizer que é o relicário que faz a relíquia" (SCHMITT, 2007, p. 288).



Na fotografia acima, mulher e criança veneram o "Santo Cinto", relíquia mariana alojada na *Cappella del Sacro Cingolo* da Catedral da cidade de Prato, na Itália.⁴²

Tanto as relíquias e seus invólucros (que muitas vezes são imagens), como as imagens devocionais, são "compreendidas como modos, entre outros, de presentificação e visualização do sagrado", sendo possível encontrar diferenças e relações mútuas entre elas (SCHMITT, 2007, p. 281). Esses dispositivos têm a função de ligar o passado com o presente, o divino e o humano; por isso, "as imagens, como as relíquias, são aqui embaixo uma parte do céu e por isso

⁴² Imagem disponível em: <<https://www.tvprato.it/2020/03/il-19-marzo-festa-di-san-giuseppe-ostensione-straordinaria-del-sacro-cingolo-per-chiedere-protezione-sui-pratesi/>>. Acesso em: 13 de maio de 2021.

é que são eficazes" (SCHMITT, 2007, p. 289). A diferença essencial que separa as imagens das relíquias, como destaca Schmitt, seria que essas últimas são "os vestígios de um corpo humano criado por Deus. A força que se supõe que tenham prolonga diretamente o gesto do Criador, ativado pelos méritos próprios do santo", enquanto que a imagem, ao contrário, é uma obra humana⁴³ (SCHMITT, 2007, p. 293).

A incredulidade de Tomé na narrativa replicada por Varazze parece exemplificar o comportamento humano que torna necessária a ligação entre céu e terra por meio desses objetos sagrados. Tomé, ainda que com a fama de incrédulo, aparece nas narrativas como um apóstolo fiel, um ser humano imperfeito que contou com a atitude carinhosa de Maria em dar um reforço material para a sua fé. No caso da Virgem Maria, temos a impossibilidade de recorrer aos seus vestígios corporais; no máximo, aos objetos que supostamente teriam sido utilizados por ela. Assim, a imagem, sua efígie que lembra a aparência que poderia ter tido em vida, torna-se um veículo indispensável para que os fiéis se mantenham espelhados na figura da mãe de Cristo e recordem sua fé na encarnação do verbo.

A imagem da Boa Morte, além de recordar a conduta da Virgem em vida, serve também para ajudar os fiéis a se prepararem para o momento da morte. O "bem morrer" ou "a arte de morrer" (*Ars Moriendi*) foi popularizada em território brasileiro durante o período colonial, através de escritos com esse mesmo nome, surgidos durante a Idade Média na Europa. A ideia de bem morrer coloca que um bom cristão deve se preparar em vida para o momento da morte, não a temendo, pois vive com a expectativa do paraíso, de que a uma vida plena se inicia após sua morte terrena.

A *Ars Moriendi* está fundamentada na premissa de que, ao morrer, cada ser humano passa por um juízo particular. Nesse tribunal, seus pensamentos bons e maus são pesados, sendo responsabilidade individual seu destino após a morte. Além de instruir os cristãos a levarem uma vida baseada em bons pensamentos e ações, e refletir sobre a morte para lembrar do valor da vida, esses livros incentivavam algumas práticas importantes para o auto preparo da passagem e para o pós-morte.

⁴³ Poderíamos aqui discutir também a questão das imagens para as quais tende-se a negar a natureza de objeto fabricado pela mão humana, atribuindo-lhe o título de "*achéiropoiète*" (não feito pela mão humana), sobre as quais Jean-Claude Schmitt também discute em *O corpo das imagens* (2007). Entretanto, essa questão não está diretamente ligada às imagens que buscamos melhor compreender por meio desta pesquisa, embora seja um tema fundamental no contexto da história da arte sacra e eu tenha o abordado, muito brevemente, no capítulo anterior.

A realização do testamento é uma dessas práticas, pois, além de organizar materialmente a morte, ajuda a repassar as ações cometidas em vida, havendo tempo para mudanças e arrependimentos. Deixar organizados sufrágios para o pós-morte, como missas e orações, eram outras das práticas incentivadas, sendo esse um dos principais papéis das confrarias: dar assistência aos irmãos também após a morte. Outra questão abordada nesses escritos é sobre a consciência de que o demônio poderia tentar a alma do fiel no momento da passagem. Os escritos orientam o fortalecimento das virtudes para manter-se longe das tentações, até que se chegue ao céu. É nesse contexto que surge, por exemplo, o tema da morte do justo e do pecador, difundido notadamente através de pinturas e gravuras.

Além do incentivo a uma boa preparação para o momento da morte, não é difícil imaginar a necessidade de uma devoção a qual se possa recorrer na iminência dela, em um momento em que os recursos médicos eram escassos. Sabrina Sant'anna comenta sobre a invocação de Maria e, em especial, de Nossa Senhora da Boa Morte, no contexto da grande peste que assolou a Europa no século XIV:

As bruscas rupturas sentidas no cotidiano – silêncio na cidade, solidão (abandono) na doença, interrupção dos ritos públicos de alegria e de tristeza, dissolução da família causada por falecimentos, substituição dos sepultamentos personalizados por inumações conjuntas em covas comuns, entre outras –, aliadas a uma crescente insegurança social, minaram, gradativamente, a possibilidade de conceber projetos de futuro. [...] Neste ambiente, desestruturado pela angústia do homem diante do fim derradeiro, o exemplo da Dormição e da Assunção de Maria tornou-se imprescindível. Sua morte, considerada como um simples sono, inspirava os fiéis a vencerem com serenidade e contrição a última etapa da existência terrena. A elevação da alma e do corpo da Virgem aos céus transmitia aos cristãos a convicção da vida eterna, transformando o trânsito entre a “Jerusalém Peregrina” e a “Jerusalém Celeste” em um desejável e incomparável gozo. (SANT'ANNA, 2008, p. 13)

Como mencionado anteriormente, a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte presente na cidade de Rio Pardo pertence à igreja cujo orago é São Francisco de Assis. Há uma coerência muito grande nisso, pois, a partir das narrativas hagiográficas, São Francisco erigiu, em vida, uma preparação para a morte. Varazze coloca, em *Legenda Áurea*, que, para Francisco, "mesmo a morte, que é tão terrível e odiosa para todos, também era convidada a receber sua hospitalidade e era acolhida com alegria, dizendo-lhe 'Seja bem-vinda, minha irmã morte'. Quando chegou sua hora final, adormeceu no Senhor" (VARAZZE, 2003, p. 846).

Se analisarmos os três principais conjuntos de imagens que se encontram na Igreja de São Francisco, em Rio Pardo, teremos as três instâncias em que os católicos devem buscar se espelhar: Cristo, a Virgem Maria, e um homem santo, São Francisco. Dois dos aspectos que essas figuras carregam em comum são a aceitação do sofrimento e a acolhida da morte sem medo.

Em relação ao dogma da Assunção, existem outras duas iconografias bastante difundidas, além da "Nossa Senhora da Boa Morte": a "Nossa Senhora da Assunção" e a "Nossa Senhora da Glória". A primeira representa Maria sendo assunta⁴⁴ ao céu. Essa iconografia geralmente a exhibe em pé sobre nuvens, com pequenos anjos que a acompanham; suas mãos e seu olhar estão voltados ao alto, e pode ser encontrada vestida de branco ou vermelho, com manto azul; em pintura, é representada flutuando até os céus. Em escultura, esse aspecto possui maiores dificuldades em ser representado; por isso, percebe-se o emprego recorrente de alguns elementos, como a base em forma de nuvens, que remetem ao céu e ao voo. Também aparecem as representações dos anjos que acompanham Maria, e os braços erguidos e abertos, que além de representarem sua entrega, contribuem para a sensação de movimento direcionado para cima.

Em alguns casos, quando a escultura é pensada para um contexto de grupo escultórico e cenários efêmeros, podem-se encontrar complexas estruturas que se utilizam de suportes e tecidos para a criação do efeito do movimento em direção ao céu. É o caso da imagem de Nossa Senhora da Assunção utilizada nas festividades da Boa Morte em São João del Rei, um exemplo muito marcante do aspecto teatral das imagens de vestir. Na fotografia reproduzida abaixo, datada entre 1940 e 1950, pode-se visualizar um grande grupo escultórico representando uma cena completa da assunção de Maria. As imagens dos apóstolos estão distribuídas ao redor do suntuoso leito no qual repousava o corpo; alguns têm a cabeça voltada para o alto, já outros olham o leito vazio, pois a imagem de Maria encontra-se suspensa, com o crescente a seus pés.

⁴⁴ Sobre a denominação "assunção", é importante pontuar que ela significa "ser elevado por um poder externo a si". Maria foi elevada ao céu por vontade e poder de Deus Pai e Deus Filho. Já "ascensão" é "ser elevado pelo seu próprio poder e vontade", o que aconteceu com Cristo após sua ressurreição.



Registro fotográfico da festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte em São João del Rei, c. 1940–50
Arquivo do Consistório da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, Paróquia da Basílica Catedral de
Nossa Senhora do Pilar, São João del Rei, Minas Gerais
Digitalização: Marcos Luan (CEPHAP-UFSJ)

"Nossa Senhora da Glória" é uma representação de Maria já no céu, sendo coroada como rainha. Geralmente aparece entronada sobre nuvens com anjos ou com as mãos e o olhar voltados ao céu, ou com as mãos em posição de oração. O elemento de destaque é uma suntuosa coroa na cabeça. Também é possível encontrar representações em que ela tem o Menino Jesus no braço esquerdo e um cetro na mão direita, ou outras em que tem as mãos em oração e está acompanhada das imagens de Deus Pai e Deus Filho, constituindo um grupo escultórico.

A imagem superior que encontramos no nicho que abriu nosso capítulo, em Rio Pardo, é reconhecida pela comunidade como "Nossa Senhora da Glória". Ela representa uma figura entronada sobre uma nuvem, na qual temos anjos que voltam o olhar para o rosto da Virgem. Nessa imagem, as iconografias de Nossa Senhora da Assunção e de Nossa Senhora da Glória se mesclam com facilidade, mas o elemento da coroa deixa clara a denominação. A escultura foi realizada em madeira policromada, sendo que a nuvem e os anjos receberam policromia

mais complexa, com detalhes e douramento. Já na figura de Nossa Senhora, o detalhamento se restringe às mãos, cabeça e pescoço; o restante do corpo é coberto por uma anágua em policromia azul simplificada, como é comum em imagens de vestir.



Nossa Senhora da Glória, século XIX

Escultura em madeira policromada, cerca de 150 cm de altura

A imagem se encontra entronada no nicho central de um dos retábulos de madeira da Igreja de São Francisco de Assis em Rio Pardo, logo acima da imagem de Nossa Senhora da Boa Morte. O estado muito ruim de conservação em que a peça está se sobressai. É possível visualizar, na parte inferior, uma cabeça de anjo completamente destacada do corpo da escultura. Também são bastante visíveis as perdas policrômicas.

Fotografia: Gabriela Luz, 2019

Atualmente, a imagem se encontra exposta da forma descrita acima, sem as roupas que deveriam cobrir a anágua e ocultar as articulações dos cotovelos. Ao levar em consideração a qualidade da carnação da imagem e da aplicação dos olhos de vidro, bem como a qualidade da

policromia da base, em forma de nuvem, fica evidente que o vestido azul simples é a base para a cobertura têxtil natural, e não a vestimenta definitiva.

Acredita-se que, em algum momento da trajetória da peça, a tradição de vesti-la foi perdida. Também por se tratar de uma talha mais elaborada do que se costuma encontrar nos corpos de imagens de vestir, foi confundido com um vestido azul, cor muito comum das vestimentas das invocações marianas. Ainda podemos destacar a cabeleira natural, longa e solta. Elemento extensivamente empregado em imagens de vestir. A cabeleira encontra-se descuidada, colocando em evidência a perda da tradição de zelo pela imagem.

Assim como se perderam suas vestes (se é que um dia ela foi de fato vestida), comecei a pensar em outros atributos que poderiam ter sido perdidos. Porém, essas são apenas suposições que levanto em meio à observação da imagem: suposições que me fazem perceber como a roupa é parte essencial da iconografia em uma imagem de vestir.

Para as pessoas que frequentam a Igreja de São Francisco Assis há muitos anos, pode ser costumeiro visualizar uma imagem mariana desprovida de vestes mais elaboradas, e a representação de um simples panejamento azul pode ter-se tornado o padrão dessa imagem em suas concepções. Entretanto, quando vi a imagem pela primeira vez, só pude pensar que algo faltava nela. Para o pesquisador português Duarte Nuno Chaves,

Não nos podemos esquecer que a indumentária representa um dos principais símbolos de identificação hagiográfica. [...] Uma imagem de vestir sem o seu guarda-roupa, ou desprovida dos atributos que lhe são inerentes, encontra-se despida da sua essência enquanto imagem sacra. Atendendo ao contexto teatral em que as imagens de vestir se encontram inseridas, é natural que a escolha do traje auxilie a personificação e uma determinada personagem. (CHAVES, 2020, p. 173)

A vestimenta, ainda que seja um elemento inserido posteriormente nesse tipo de escultura, é intrínseca a ela, sendo essencial para que demonstre sua total potencialidade como imagem. Através das roupas, uma imagem de Nossa Senhora (que, *a priori*, é apenas a representação de um corpo feminino) ganha os contornos do sagrado. As ideias abstratas englobadas pelo conceito de santidade são representadas através das cores e cortes de suas roupas. Sobre essa questão, a pesquisadora Fuviane Galdino Moreira coloca que

[...] a vestimenta, nos seus aspectos de ornamento e no seu sentido de belo, atua como um emblema. É capaz de exprimir um determinado status social e evidenciar a elevação sagrada de um determinado objeto. Quando utilizado como adorno de cunho religioso, esse artefato acaba enfatizando, de maneira ostensiva, a dignidade do ambiente em que se encontra e/ou da pessoa ou objeto que o recebe. Pode servir, dessa forma, como verdadeira insígnia de exaltação humana e do campo celeste. (MOREIRA, 2018, p. 43)

A ressignificação do corpo através da indumentária é mais que uma tradição: trata-se de um fenômeno humano. Cada sociedade, em cada tempo, possui suas formas de ler a estratificação social através da roupa. Os clérigos e os militares podem ter a hierarquia facilmente reconhecível através da vestimenta. Os corpos femininos, por exemplo, foram (e, em alguma medida, ainda são) controlados através da indumentária. O exemplo mais emblemático disso será sempre representado pelo espartilho, em vigor ao longo dos séculos XVIII e XIX, que moldava as costelas das mulheres com o intuito de tornar os corpos mais esguios, evidenciando a ideia de um corpo feminino frágil. Estar despido, ou vestido de maneira inapropriada ao ambiente frequentado, é considerado indecoroso, e isso vale também para as imagens devocionais. Sabendo disso, concordo com o que coloca Fuviane Galdino Moreira acerca do ato de vestir as imagens: "Vestir um(a) santo(a), o Cristo, ou a Virgem Maria, acaba sendo um modo de realçar a natureza viva de uma imagem ou, mais concretamente, sua capacidade de atuar como se fosse um ser vivo" (MOREIRA, 2017, p. 605).

2.1. A lenda da noiva de Rio Pardo e suas reverberações iconográficas

A imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, com que iniciei a discussão aqui proposta, é atravessada pela lenda da noiva de Rio Pardo. Conta-se que uma moça em idade de casamento, filha de militar de alta patente, teria se interessado por um rapaz que avistara em uma missa, e teria proposto aos pais que contraísse matrimônio com o jovem.

Fez promessa à Nossa Senhora da Boa Morte: se conseguisse casar com seu escolhido, doaria seu vestido de noiva à imagem da Igreja de São Francisco de Assis. O pai, observando que se tratava de um soldado raso, sem a perspectiva financeira ou origem familiar desejável para sua abastada filha, foi contra o enlace. Para evitar que tivessem contato, mesmo sem sua permissão, providenciou que o soldado fosse transferido para outro posto.

Consternada, a menina iniciou uma greve de fome. Ao perceber que a filha definhava, o pai decidiu chamar o soldado de volta para Rio Pardo e permitir que os jovens contraíssem núpcias. Os preparativos foram realizados, o vestido cosido, mas já era tarde: fraca, a noiva mal conseguia caminhar até o altar, e morreu nos braços de seu amado, na porta da Igreja de São Francisco de Assis, após trocar as alianças ali mesmo.

Sua mãe, mesmo diante da dor pela perda da filha, resolveu cumprir a promessa feita pela menina à Nossa Senhora da Boa Morte e doou seu vestido de noiva para vestir a imagem pertencente à igreja onde se realizara o casamento. Curiosamente, até hoje muitas mulheres

doam seus vestidos de noiva à imagem, que já possui um guarda roupa com 24 vestidos, todos expostos no museu anexo à igreja.



Vista da coleção de vestidos de noiva doados por devotas à imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, acondicionados no Museu de Arte Sacra de Rio Pardo anexo à Igreja de São Francisco de Assis. A coleção conta com 24 vestidos.
Fotografia: Gabriela Luz, 2019

Cláudia D'Ávila, professora de artes visuais das séries iniciais de uma escola estadual, em Rio Pardo, e em uma escola municipal, em Santa Cruz do Sul, foi uma das mulheres que doou seu

vestido de noiva para Nossa Senhora da Boa Morte. Cláudia me concedeu um depoimento acerca das motivações que a levaram a realizar a doação que ocorreu no ano de 2002:

Em Rio Pardo temos muitas lendas, mas a da Noiva de Rio Pardo sempre chamou muito minha atenção, pelo encantamento da noiva, esse mistério que ela gera. Muitas pessoas pensam que a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte é a noiva embalsamada, que é a própria noiva que está ali. Ela desperta alguns sentimentos, às vezes o medo, ou uma sensação de mistério. Eu sempre olhei ela com muito carinho. Essas dúvidas, se era real, se era imaginário, se aconteceu de verdade, tudo isso sempre fez parte.⁴⁵

Em seguida, relatou a história da noite de seu casamento, que aconteceu em 1991. Segundo seu depoimento, foi um momento muito especial para ela, uma festa grande e tradicional que reuniu toda sua família. Para seu casamento, ela foi até outra cidade, na companhia de seu pai, comprar o vestido de noiva, que mais tarde viria a ser doado para a imagem da Boa Morte. Inclusive, D'Ávila anexou ao vestido doado um texto de sua autoria no qual narra como foi seu casamento. No depoimento citado, ela explicita suas motivações para doar o vestido, contando como foi esse momento e quais foram os resultados dessa experiência:

Esse casamento durou dez anos. Eu estava com esse vestido guardado com todo carinho, então, me veio essa ideia brilhante de fazer uma promessa para Nossa Senhora da Boa Morte. Muitas mulheres fazem promessa no sentido de terem outro marido, que outro casamento dê certo, e o meu caso não é esse. Faz 21 anos que eu sou divorciada, tenho um filho de 29 anos que é autista. E faz 21 anos que estou me dedicando a essa parte da cultura, do jornal, da escrita, que eu amo. Queria ter sido jornalista. Me dedico a fazer pontes entre as pessoas, estar divulgando seus trabalhos, é o que me move hoje. Essa promessa que eu fiz, quando eu entreguei o vestido, na verdade foi uma troca: eu pedi para ela, de verdade, que ela ajudasse na união das famílias, porque as famílias estão muito perdidas, muitas vezes dentro do problema da drogadição, e também com a questão da tecnologia do celular: estão no mesmo ambiente e não se falam, não se visitam. Eu pedi muito para ela que realizasse essa união das famílias. Isso está acontecendo ao meu redor; hoje eu estou observando muito as famílias, e qual é minha leitura: na faixa etária de 24 ou 25 anos, como está voltando o romantismo! Está voltando o companheirismo. Vários rapazes que eu conheço, que já foram meus alunos, vêm e me dizem: “Prof.^a, eu quero me casar”, “eu quero ter alguém”, “eu quero me dedicar”, “eu vou ser o melhor marido”. Então, nesse sentido, eu posso me sentir bem realizada com essa promessa que eu fiz.

⁴⁵ Cláudia D'Ávila em depoimento à pesquisadora, via telefone, no dia 18 de setembro de 2021. Optou-se por não reproduzir a entrevista na íntegra.



Na primeira fotografia, de cima para baixo, pode-se observar os sapatos bordados da imagem de Nossa Senhora da Boa Morte; na segunda, uma das tranças de sua cabeleira presa com laço branco; na terceira, suas mãos postas em oração e portando um terço de contas transparentes.
Fotografias: Gabriela Luz, 2019

A imagem de Nossa Senhora da Boa Morte encontra-se ricamente vestida com um dos vestidos de noiva doados por devotas. O vestido costuma ser trocado apenas quando está com sujidades aparentes. A última troca foi realizada em 2014. Possui sapatos dourados e bordados, mais antigos que o vestido, aparentemente datados do século XIX. Possui cabeleira natural com penteado de tranças –também doada por devota –, sobre a qual está colocado o véu e a grinalda. Entre os dedos, carrega um terço de contas cristalinas.

Quadro iconográfico: Imagens de "Nossa Senhora da Boa Morte" ou "Dormição de Maria" com vestes brancas



Nossa Senhora da Boa Morte, séc. XIX
Igreja de São Francisco de Assis
Rio Pardo (RS)



Nossa Senhora da Boa Morte, séc. XIX
Igreja da Boa Morte
São João da Barra (RJ)



Nossa Senhora da Boa Morte, séc. XIX
Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar
São João del Rei (MG)



Nossa Senhora da Boa Morte, séc. XIX
Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição
Aiuruoca (MG)



Nossa Senhora da Boa Morte, séc. XIX
Catedral de São Francisco de Paula
Pelotas (RS)



Virgen de la Dormición, séc. XVIII
Convento de Santa Rosalía
Sevilha (Espanha)



Nossa Senhora da Boa Morte, séc. XIX
Centro Cultural da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte
Cachoeira (BA)



Nossa Senhora da Boa Morte, séc. XVIII
Igreja Matriz de São Pedro do Funchal
Ilha da Madeira (Portugal)

Como se pode observar no quadro iconográfico acima, é possível encontrar com facilidade imagens de Nossa Senhora da Boa Morte com vestidos brancos, remetendo instantaneamente à concepção de noiva que circula atualmente na cultura ocidental. Todavia, nem todas elas estão explicitamente ligadas a uma lenda como a de Rio Pardo. Foram selecionadas oito imagens de vestir que representam Nossa Senhora da Boas Morte, sendo seis delas do Brasil, do século XIX, e duas de Espanha e Portugal, do século XVIII.

Pode-se observar, ao comparar essas imagens, que, apesar de todas vestirem branco, há algumas diferenças iconográficas. A maior parte traz as mãos postas em oração; todavia, a imagem pertencente à Catedral de São Francisco de Paula, em Pelotas (RS), traz os dedos interlaçados sobre o corpo, posição usual aplicada aos mortos. A "Virgen de la Dormición", de Sevilha, Espanha, possui a posição das mãos para serem postas em oração, mas em diversos registros fotográficos disponíveis ela aparece com as mãos abaixadas. As imagens de São João da Barra (RJ) e Cachoeira (BA) possuem as mãos um tanto separadas e portam, geralmente, um buquê de flores brancas. Já quanto aos adornos de cabeça, as imagens de São João del Rei (MG), São João da Barra (RJ), Cachoeira (BA) e Sevilha possuem uma suntuosa coroa de metal; as demais imagens têm adereços que variam entre diademas, mantos, véus e grinaldas. Para esse quadro de imagens, foram escolhidas fotografias das imagens vestidas de branco, porém algumas roupas receberam toques de dourado e azul. Em alguns casos, a cor da vestimenta pode variar, inclusive a cada festa realizada, como é o caso das imagens de Sevilha, São João del Rei e Cachoeira.



Imagem de Nossa Senhora da Boa Morte pertencente à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, em Cachoeira, na Bahia. Circundada pelas irmãs da Boa Morte durante as festividades, a imagem veste túnica azul, manto branco e porta uma suntuosa coroa.

Fotografia: Vinicius Xavier⁴⁶

É preciso pensar que o vestido de noiva de uma mulher que não faz parte da nobreza ou das mais altas camadas da sociedade é, provavelmente, a melhor, mais cara e nobre roupa que ela possuirá em sua vida. Entretanto, o vestido de noiva nem sempre foi um vestido costurado para essa única ocasião. Antes do século XIX, para o casamento, as mulheres escolhiam os melhores vestidos que possuíssem entre seus pertences, e esse vestido nem sempre era branco. Dispensar uma grande quantia em um vestido que seria usado uma única vez seria considerado um desperdício.

A cientista social Eva Heller destacou em seu livro *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*, publicado originalmente em alemão no ano de 2000, que o branco foi uma cor de destaque na moda do século XIX, pois evidenciava o status social de quem a vestia. "A senhora que vestia branco tinha serviçais às quais delegava o serviço de remover quaisquer manchinhas de sujeira que aparecessem no tecido. Com a moda do vestido branco surgiu também o vestido branco de noiva" (HELLER, 2013, p. 310).

⁴⁶ Imagem disponível em: <<https://www.salvadorbahia.com/festa-de-nossa-senhora-da-boa-morte/>>. Acesso em: 29 de julho de 2021.

A primeira mulher a se casar de branco utilizando um véu e lançando a moda que se mantém até hoje foi a rainha Vitória, da Inglaterra, que contraiu matrimônio com o príncipe Albert em 1840. Seu vestido era feito com cetim inglês branco, renda, e, a grande novidade: o véu branco. Ainda segundo Heller, o véu era utilizado pelas mulheres somente após o casamento. O véu de casamento da rainha Vitória teria sido interpretado na ocasião como uma "referência ao véu das freiras – como uma noiva de Cristo, assim ela se dirigiu ao altar". Todavia, portar o véu teria sido uma maneira de "incentivar a indústria da fiação em seu país, que lutava contra a concorrência francesa" (HELLER, 2013, p. 322).

Na cidade de Aiuruoca, em Minas Gerais, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, há uma imagem de Nossa Senhora da Boa Morte para qual se realiza um "velório" todos os anos. Essa tradição surgiu juntamente com a criação, na cidade, da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, em 1814. Essa imagem, que se encontra no quadro iconográfico acima, possui uma similaridade com a de Rio Pardo: as noivas também doam seus vestidos brancos para ela. Entretanto, até onde foi possível investigar, não circula nenhuma lenda que conecta tão diretamente as noivas com a imagem, como em Rio Pardo. Esse simbolismo estaria mais ligado à ideia da Igreja como noiva de Cristo.

Na Epístola aos Efésios, o apóstolo Paulo estabelece um paralelo entre o casamento do homem com a mulher e a união de Cristo com a Igreja, tendo como referência os momentos em que, no Velho Testamento, Israel aparece como a esposa de Iahwe:

Sede submissos uns aos outros no temor de Cristo. As mulheres o sejam a seus maridos, como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é cabeça da Igreja e o salvador do corpo. Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos maridos. E vós, maridos, amai vossas mulheres, como Cristo amou a Igreja e se entregou por ela, a fim de purificá-la com o banho da água e santificá-la pela Palavra, para apresentar a si mesmo a Igreja, gloriosa, sem mancha nem ruga, ou coisa semelhante, mas santa e irrepreensível. Assim também os maridos devem amar suas próprias mulheres, como a seus próprios corpos. Quem ama sua mulher ama-se a si mesmo, pois ninguém jamais quis mal à sua própria carne, antes alimenta-a e dela cuida, como também faz Cristo com a Igreja, porque somos membros do seu Corpo. Por isso deixará o homem seu pai e sua mãe e se ligará à sua mulher, e serão ambos uma só carne. É grande este mistério: refiro-me à relação entre Cristo e sua Igreja. Em resumo, cada um de vós ame a sua mulher como a si mesmo e a mulher respeite seu marido. (EFÉSIOS 5: 21–33)

Entende-se que essa passagem tem o objetivo de discutir uma temática da moral doméstica ao mesmo tempo que relembra os endereçados da carta do pacto firmado entre Cristo e a Igreja, de cuidado e devoção, que também deveria haver entre homens e mulheres. Entretanto, essas palavras, como tantas outras que integram a Bíblia, são também matéria da forja de um modelo feminino de pureza e santidade, espelhado em Maria.

Esse modelo, no século XIX, foi o esperado das esposas e das moças que estão prestes a realizar esse rito de passagem. O casamento é, nessa época, o rito de passagem mais importante da vida de uma mulher, pois é a abertura para sua vida adulta, o momento em que desempenhará o papel para o qual “foi destinada”: constituir uma prole e educá-la. Segundo Heller, a cor branca possui caráter feminino, nobre e de fraqueza, representando o silencioso, tranquilo e passivo (HELLER, 2013, p. 280). Essas características remetem muito a como Nossa Senhora é descrita dentro do catolicismo, como o exemplo de modéstia, de uma mulher que se fez “invisível” durante sua vida terrena.

A partir dessas colocações, pode-se pontuar alguns paralelos existentes entre a noiva e Nossa Senhora da Boa Morte. Tanto Nossa Senhora da Boa Morte como a noiva vivem ou simbolizam um rito de passagem para uma nova vida, sendo a primeira a vida no paraíso, e a segunda a vida adulta e conjugal. Nossa Senhora é tida como um exemplo de docilidade e pureza. Esse ideal é muito semelhante ao que deveria ser alcançado por uma jovem candidata ao casamento no século XIX. Em ambos os casos, a pureza é expressa, principalmente, através da virgindade.

Embora a virgindade seja incentivada pelo catolicismo tanto para mulheres quanto para homens, a iniciação de uma vida sexual anterior ao casamento é muito melhor aceita socialmente entre os homens, sendo um atributo indispensável para “se arranjar um bom casamento” no que diz respeito às mulheres, na época em questão. Para Maria Alice Ximenes,

Parece impossível reprimir a fantasia feminina de que a rígida educação católica tentava se valer, controlando sua sexualidade com ensinamentos religiosos e visitas à igreja. A sociabilidade mariana, os rosários nos quais as mulheres mais velhas incluíam as mais novas e as congregações de Filhas de Maria produziam um exercício de constante vigilância à virgindade das jovens. (XIMENES, 2011, p. 41)

O uso do branco acaba por simbolizar os aspectos acima destacados. Vinculado à inocência, temos, por exemplo, o lírio branco, símbolo mariano da pureza. Essa cor também pode aparecer como uma cor de iniciação ou renascimento. Cristo ressuscitado desponta vestido de branco e vermelho em grande parte das representações. As crianças, geralmente, estão vestindo branco quando são batizadas, assim como as que vão realizar a Primeira Eucaristia, o que simbolizaria o início de uma vida cristã.

Para Heller, branco, azul e dourado "são as cores da verdade, da honestidade, do bem. [...] o branco puro toma do ouro o material esplendor; o versátil azul se torna, ao lado do branco, a cor das virtudes espirituais" (HELLER, 2013, p. 277). Segundo Michel Pastoureau, a Virgem começa a ser representada, no contexto da pintura, vestida de azul com mais recorrência entre os séculos XI e XII (PASTOUREAU, 2016, p.54), e destaca que:

Como o barroco, uma nova moda vai pouco a pouco ganhando forma: a das virgens de ouro ou douradas, cor que passa por ser da luz divina. No entanto, a partir da adoção do dogma da Imaculada Conceição [...] a cor iconográfica da Virgem torna-se o branco, símbolo da pureza e da virgindade. A partir de então, e pela primeira vez desde os tempos mais remotos do cristianismo, a cor iconográfica e a cor litúrgica de Maria por fim são idênticas: o Branco. (PASTOUREAU, 2016, pp. 57–58)

Não seria uma questão de gosto, e muito menos uma coincidência, essas serem cores recorrentes no vestuário mariano. Acerca disso, Fuviane Galdino Moreira comenta:

[...] enquanto a túnica pode simbolizar a virgindade, o manto, termo provavelmente aplicado pela primeira vez apenas no século X, personifica autoridade, poder e proteção. Com o dourado bordado e a coroa que essas esculturas normalmente usam, faz-se uma referência à realeza e à glória dessa estatuária. (MOREIRA, 2017, p. 597)

O ideal mariano expresso através de seus paramentos parecem ser um espelho perfeito para as jovens esposas do século XIX, que eram, ao mesmo tempo, o centro da vida privada, com o “poder” de gestar herdeiros, e solitárias criaturas usadas como “capital simbólico” por seus maridos uma vez que, em tese, morriam para a vida pública.

A relação estabelecida entre a Nossa Senhora da Boa Morte e a noiva, pela lenda de Rio Pardo, parece falar mais diretamente do alcance de uma vida gloriosa. Nossa Senhora aceita a morte com facilidade, pois sabe que a “verdadeira vida” começa após ela. Uma vida gloriosa no esplendor do paraíso, por isso temos a imagem de Nossa Senhora da Glória representando sua chegada ao céu. A jovem, por sua vez, anseia pelo casamento (sua morte para a vida pública), pois, com ele, iniciará sua vida como uma mulher adulta que constrói um lar. Podemos imaginar que a moça, personagem da lenda, fez sua promessa à Nossa Senhora da Boa Morte para que ela a ajudasse a conquistar essa glória. E mesmo com o terrível desfecho de sua morte, é inegável que a jovem noiva morreu em glória, com seu sonho realizado e seu papel social cumprido.

Outro uso do branco, bastante importante para o contexto analisado, está na mortalha, a vestimenta dos mortos. A mortalha é diferente em cada cultura e tempo histórico. Todavia, o uso da roupa branca em rituais fúnebres é bastante difundido. As roupas podem ir de uma simples túnica branca até um tecido que envolve todo o corpo, não deixando nem mesmo o rosto a mostra.

Os sepultamentos de judeus e de mulçumanos, cada um com suas especificidades, são feitos até hoje dessa última forma. Os hindus são vestidos de branco, com roupas novas que não tenham sido utilizadas em vida. No catolicismo, o uso do tecido branco foi bastante recorrente,

derivando das tradições judaicas. Todavia, estabeleceu-se também a tradição de vestir os mortos com os hábitos das ordens dos santos de devoção, se assim tivesse sido o desejo do falecido, registrado em testamento.

De acordo com Norberto Tiago Gonçalves Ferraz, que realizou estudo sobre a mortalha a partir de uma amostra de 250 testamentos redigidos na cidade de Braga (Portugal), no século XVIII, era difundido entre os mais abastados deixar em testamento o desejo e a quantia necessária para que seu corpo fosse vestido com o hábito do santo fundador de uma ordem religiosa, sendo, entre os homens, o hábito de São Francisco de Assis o mais requisitado e, entre as mulheres, o da Ordem do Carmo. "O objetivo era garantir a intercessão desse santo junto a Deus, como forma de assegurar a salvação eterna do indivíduo que envergasse essa veste envolvendo seus restos mortais" (FERRAZ, 2016, p.111).

Aqueles que não poderiam pagar por um hábito, ou que não pudessem receber muita assistência financeira de uma irmandade para a realização de seu enterro, geralmente eram sepultados envoltos em um lençol branco. A função do tecido branco estaria ligada à representação da pureza de espírito e à simplicidade no encontro com o criador.

Embora em várias representações da passagem da “dormição” Maria apareça vestida com outras cores de túnica (geralmente vermelho), não é estranho encontrar representações de sua morte em que esteja de branco, pois, como vimos acima, essa cor está profundamente atrelada aos rituais fúnebres.

2.2 Vestir imagens e vestir a roupa dos mortos

O ato de vestir uma imagem devocional funciona como uma aproximação entre o sagrado e o profano. Oferecer a uma imagem uma “roupa sua” ou “seu cabelo” é como ofertar um pouco de si. A vestimenta da imagem pode estar carregada com a intenção de tornar a imagem mais humana e, portanto, mais eficaz no que diz respeito à identificação do fiel com o discurso que ela porta. Pode ser uma forma de denotar o caráter divino e superior daquela figura representada, através da suntuosidade dos tecidos e acessórios. Ou, ainda, ser uma forma de legitimação daqueles que doam as roupas, pois, ao doar e vestir uma imagem com nossas roupas, colocamos uma parte de nós em um lugar de prestígio.

Entretanto, além dessas intenções, há o mais difícil de ser explicado, mas ao mesmo mais fácil de se entender como sentimento humano: a fé. Nunca saberemos a intensidade da fé daquelas

que doaram seus vestidos de noiva à imagem de Nossa Senhora da Boa Morte de Rio Pardo, ou para quem esse ato foi apenas uma espécie de convenção social. Mas, de forma geral, os devotos mais fervorosos de Nossa Senhora, em qualquer uma de suas invocações, fazem o exercício de "entregarem suas vidas nas mãos da Virgem Maria". Cabelos e especialmente roupas, sejam elas usadas ou feitas para as imagens, são dadas como pagamento de promessas, uma espécie de *ex-voto* que se agrega à imagem. Após entregar o "seu destino" à Nossa Senhora, o que de mais precioso poderia ser ofertado? Talvez apenas o próprio corpo.

Marize Malta, no artigo *Entre afetos e estranhamentos: objetos maus e cabelos no mundo da arte* (2012), discute um elemento do corpo humano que, durante muito tempo, foi usado para a confecção de requintadas lembranças de pessoas, ou mesmo como matéria-prima para objetos artísticos. Como ela nos informa, os cabelos

[...] são partes do corpo que podem ser retiradas e usadas sem comprometer a integridade física e a condição biológica do doador. Representam uma parte da pessoa que foi dela arrancada ou cortada. Apesar de não fazerem falta, fios ou mechas de cabelo dados a alguém costumavam ser prova de afeto. Inúmeras mulheres davam de lembrança cachos de suas madeixas aos amados, prática ampliada a partir do século XVIII e alastradas, de modo endêmico, no XIX. (MALTA, 2012, p. 1455)

Todavia, esse ato de entrega do fiel para a imagem de Nossa Senhora, que perpassa a devoção e o amor, é atravessado pelas convenções de hierarquia. Ressalto o que é posto por Fuviane Galdino Moreira, acerca do privilégio de determinadas pessoas de vestir as imagens da Virgem.

[...] o ato de vestir era (e ainda é), em algumas ocasiões, uma cerimônia hierárquica em que se reúnem várias donzelas, lideradas por uma de *status* social mais elevado. Diante do fato de muitas esculturas de Nossa Senhora serem vestidas como rainhas, das roupas íntimas às jóias, enfatizou-se sua importância como representações de um ser divino, contrariando, no entanto, uma possível conexão mais próxima com o devoto. (MOREIRA, 2017, p. 599)

Paramentar imagens com túnicas e mantos ornados por bordados suntuosos é investir a imagem com o poder do sagrado. Despidas, as imagens de vestir não são ainda objeto de devoção. A investidura desse poder, dessa possibilidade de ser vista como uma santa, se dá através da roupa, como quando o rei Luis XIV da França é representado por François José Hyacinthe Rigaud (1659 – 1743) em uma pintura realizada por volta de 1700, com um manto azul bordado com diversas flores de lis douradas, símbolo recorrentemente utilizado como emblema real. Para Michel Pastoureau, “o estampado exprime sempre algo solene, majestoso, até sagrado. Daí seu emprego em algumas insígnias reais, nos mantos de sagração, em muitos objetos litúrgicos e imagens onde aparece o divino” (PASTOUREAU, 1993, p. 35).

No caso da imagem de Nossa Senhora da Boa Morte de Rio Pardo, as vestimentas doadas não eram de seu uso exclusivo: anteriormente à doação, foram utilizadas pelas noivas, o que traz a essa roupa um sentido de memória. Peter Stalybrass, no sensível texto *A vida social das coisas: roupas, memória, dor*, que integra o livro *O casaco de Marx* (1998), narra sobre como ele se deu conta, de forma prática, que a roupa retém memórias de quem a usa. Ao apresentar um trabalho em um evento científico, o autor usava uma jaqueta herdada de seu falecido amigo Allon.

Então, à medida em que comecei a ler, fui habitado por sua presença, fui tomado por ela. Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de "memória". Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro. Foi assim que comecei a pensar sobre roupas. Eu lia sobre roupas e falava aos amigos sobre roupas. Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. (STALYBRASS, 2008, pp. 9–10)⁴⁷

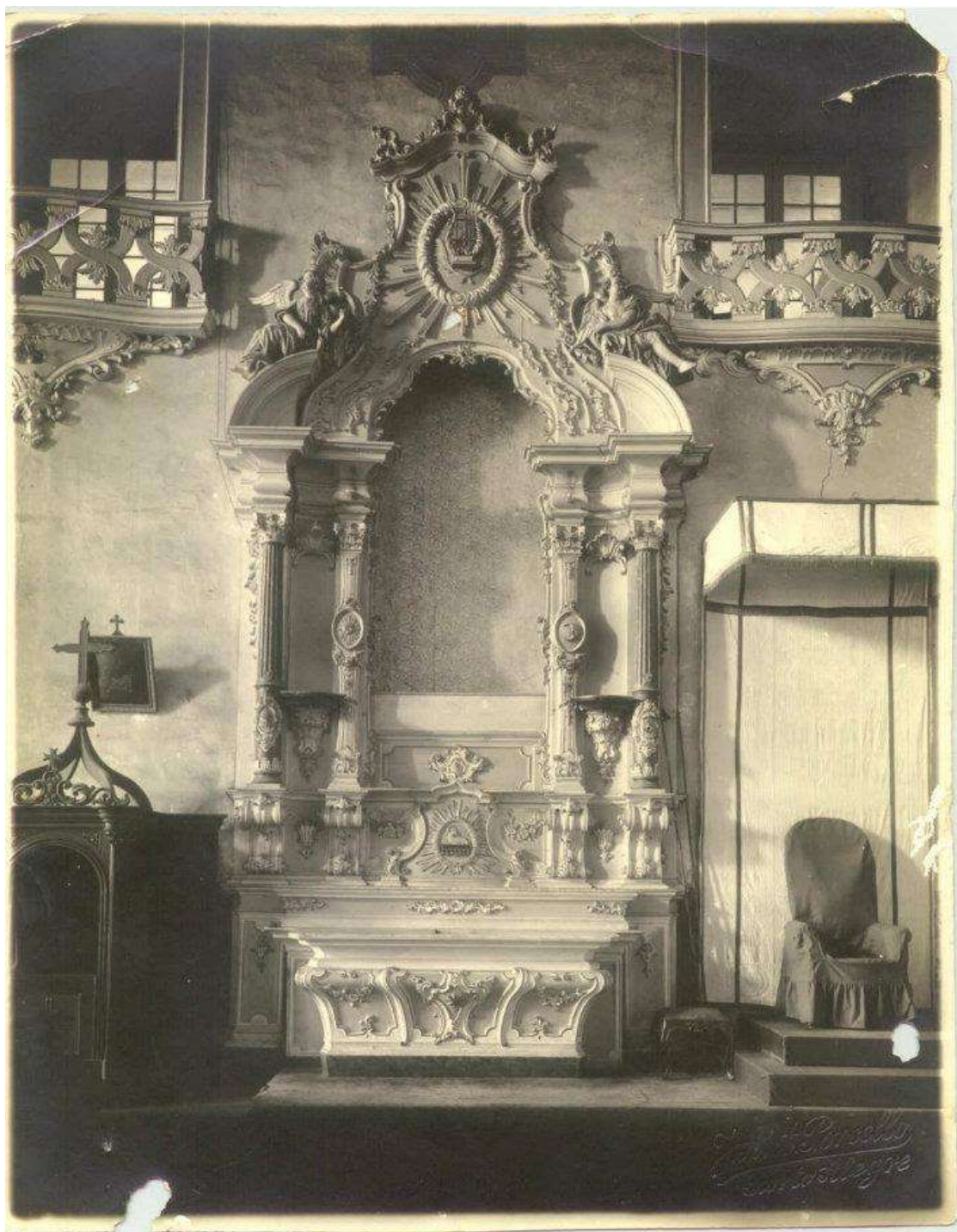
Na lenda da Noiva de Rio Pardo, poderíamos pensar no ato da mãe, que doou o vestido após a morte da filha, como respeito à memória da moça, impedida de cumprir sua promessa. Ao mesmo tempo, poderia se tratar de uma forma de mantê-la “viva”, de alguma forma, circulando socialmente, pois estar associada à Virgem era, sem dúvida, gozar de imenso prestígio. Poderíamos também compreender esse ato como uma forma de “livrar-se” da presença da filha, que, na verdade, fazia-se ausente. A roupa tende, pois, a estar poderosamente associada à memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um “tipo de memória”. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente (STALYBRASS, 2008, p. 14). A roupa é uma relíquia.

O vestido de noiva, nesse caso, poderia se tornar um peso insuportável para a mãe, pois sua filha morreu revestida por ele, e por conta do que ele representa. Um vestido que carrega traços de uma morte sofrida poderia ser ressignificado ao tornar-se traje daquela que representa uma morte tranquila.

⁴⁷ Esse tipo de memória carregada pela roupa, que pode se tornar dolorosa, é por vezes a possibilidade de elo material com pessoas que amamos sem mesmo conhecer. Eu não conheci minhas avós, mas logo que minha mãe começou a me contar histórias sobre elas, meu interesse e amor começou a crescer. Sempre tive vontade de que pudessem estar comigo e vivenciar algumas das coisas bonitas que eu vivia. Em 2018, quando fui apresentar uma parte dos resultados da pesquisa que realizei como Trabalho de Conclusão de Curso, no Seminário de História da Arte, vesti a camisa branca de minha avó Patrícia, com a esperança de que, de alguma forma, eu pudesse compartilhar com ela aquele momento da minha trajetória, ainda que não tenhamos nos conhecido. "Uma rede de roupas pode efetuar as conexões do amor através das fronteiras da ausência, da morte, porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal" (STALYBRASS, 2008, p. 26).

3. IMAGEM DEVOCIONAL, VESTÍGIO E OBJETO:

TRANSFORMAÇÕES SIMBÓLICAS DAS IMAGENS DE VESTIR



José Antônio Porcello
Retábulo de Santa Cecília, 1929

A fotografia acima mostra o retábulo da Irmandade de Santa Cecília, sem a escultura devocional entronizada, na antiga Igreja Matriz Madre de Deus, demolida no mesmo ano da produção da imagem.

Fotografia: Coleção fotográfica *Antiga Matriz (interior)*/AHCMPA

Início este texto com uma imagem que remete ao vazio. Essa fotografia traz diferentes informações, mas o que me interessa aqui não é o que se mostra, e sim o que se faz ausente. A imagem nos dá a ver um detalhe do interior de uma igreja que não existe mais, a antiga Igreja Matriz Madre de Deus de Porto Alegre, erguida em 1779, elevada à catedral em 1848 e demolida, em duas etapas, em 1920 e em 1929, para a construção de uma nova.

O retábulo que está no centro da fotografia era dedicado à Santa Cecília e pertencia à *Episcopal Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília*, fundada em 1856 por Joaquim José Mendanha (1801–1885) – músico ouro-pretense que à época era maestro junto à Igreja Matriz de Porto Alegre, assim como junto à Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora das Dores. A irmandade em honra a Santa Cecília nasceu com o objetivo de congregar os músicos da capital do Rio Grande do Sul em torno do culto de sua padroeira, oferecendo suporte social aos membros da irmandade em vida e em morte.

O retábulo pode ser identificado principalmente pela lira, representada em seu coroamento. Encontrava-se localizado no lado esquerdo da igreja e hoje já não existe mais, assim como a irmandade. Entretanto, o que aparece ausente nessa imagem, o que deveria ocupar o nicho central do retábulo, foi um dos poucos vestígios materiais que restou da referida irmandade: sua imagem devocional.

A imagem de Santa Cecília em questão é uma imagem de vestir, e por sua estrutura em ripas de madeira que substituem os membros inferiores, é classificada como “imagem de roca”. Foi realizada em madeira policromada e recebeu carnação na cabeça, pescoço, mãos, antebraços e pés. A maior parte de seu corpo conta com policromia simplificada na cor azul, a mesma do tecido que recobre as ripas de madeira que simulam o uso de uma anágua, evitando a “nudez” da figura.

Ornada com uma velha cabeleira natural e indumentária de cores esmorecidas, traz próxima ao corpo uma pequena harpa, também de madeira, e o braço esquerdo está solto, separado do restante do corpo. A poeira tornou incompatível a imagem de Santa Cecília com o que se espera encontrar como representação da que é considerada a primeira santa mártir de corpo incorrupto do catolicismo. Apesar da cabeleira sem vida, das vestes deterioradas e da instabilidade do revestimento de seu busto, as feições delicadas da virgem mártir e seus brilhantes olhos de vidro continuam indicando, a olhares atentos, que se trata de uma imagem de excelente execução técnica, e que, provavelmente, por baixo da poeira existia uma história mais profunda.



Santa Cecília, 1856–1857

Escultura em madeira policromada, tecidos, olhos de vidro, cabeleira natural, 130 cm de altura
A escultura que pertenceu à *Episcopal Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília* hoje se encontra na Reserva Técnica da Catedral Madre de Deus, em Porto Alegre.
Fotografias: Gabriela Luz, 2019



Detalhes mostrando o braço esquerdo da imagem de Santa Cecília e a harpa, seu atributo, que se encontram destacados do corpo da imagem. Todavia, com trabalho de restauro é possível reintegrar as partes à peça.
Fotografia: Gabriela Luz, 2019

No momento do registro fotográfico realizado para esta pesquisa⁴⁸, a imagem de Santa Cecília, pertencente ao acervo da Catedral Nossa Senhora Madre de Deus de Porto Alegre, estava vestida com um manto vermelho decorado com pequenos triângulos bordados em um vermelho mais escuro, com aplicações de estrelas de metal, e sua borda foi toda trabalhada em fios dourados. Ao retirar seu manto, o vestido desbotado revelou-se, nas partes que estiveram protegidas durante anos, em um azul brilhante. Também foi trabalhado em todas as bordas com fios de ouro. Dois ricos bordados de estrela e um de flor-de-lis ornaram a parte frontal superior. Por cima do vestido, um cinturão vermelho e dourado ajustava a silhueta da imagem.



Detalhe mostrando a cor azul das costas do vestido, revelada quando foi retirada a capa vermelha que estava sobre os ombros da imagem.
Fotografia: Gabriela Luz, 2019

De baixo do vestido, a imagem de Santa Cecília trajava uma camisola branca com seu nome escrito no lado esquerdo do peito, uma sutil e emocionante confirmação de sua identidade escrita com a caligrafia típica do século XIX. Por cima da camisola, usava uma saia ornada com discretas flores marrons. Na parte inferior há bordados de estrela e flor-de-lis, como no vestido, que também podiam ser visualizados por conta do corte frontal da peça azul. Seus pés possuem sandálias entalhadas e policromadas. O cuidado e o requinte da roupa, notáveis apesar de seu estado de conservação, dão-nos mais uma pista de que essa imagem pertenceu a algum contexto importante.

⁴⁸ Tive o privilégio de acompanhar o processo em que a imagem foi retirada do cofre no qual foi guardada por vários anos, para a sala onde foi constituída a Reserva Técnica do acervo da Catedral Madre de Deus de Porto Alegre. Também me foi concedida a oportunidade de despir a imagem e fotografar o processo, todas as peças de roupa e seu estado de conservação.



Detalhe da camisola da imagem de Santa Cecília no qual se vê a denominação escrita com tinta ferrogálica.
Fotografia: Gabriela Luz, 2019

Para Andreas Huyssen, "lembrar significa ler vestígios; requer imaginação, atenção do olhar, construção" (2014, p. 68). Minha pesquisa tem sido sobre esses vestígios dos quais fala Huyssen; sobre imagens devocionais que sobreviveram às mudanças de gosto, às rupturas; sobre imagens que se encontram mais ou menos ativas na atualidade; que mantêm, de alguma forma, vivo um passado, ao mesmo tempo que podem ser ressignificadas no presente. Tento iniciar a análise de uma escultura simplesmente pelo que ela é, mas, conforme me aprofundo, não posso negar sua parte como fragmento de uma história que a rodeia.

A escultura devocional, em sua origem na Idade Média, deriva de um tipo de vestígio, da relíquia, uma parte de outrem que, sumariamente, serve como lembrança, que faz presente alguém que está ausente. No caso que aqui apresento, a própria imagem torna-se uma espécie de relíquia de uma irmandade que deixou de existir, cuja documentação escrita foi possível reunir em uma pequena pasta de arquivo.

Falar em vestígios, em minha opinião, requer que se fale em esquecimento. Quando iniciei a busca por imagens de vestir no Rio Grande do Sul e comecei a encontrá-las, a maioria em estado ruim de conservação e muitas delas destituídas de suas funções originais, logo pensei que essas imagens haviam passado por um processo de esquecimento. Sim, elas passaram, mas por qual esquecimento? Foi um "projeto" esquecê-las? Alguém tentou manter sua memória? As procissões nas quais elas eram utilizadas é que foram deixadas de lado? O que aconteceu, afinal?

Quando vi pela primeira vez a imagem de vestir de Santa Cecília, juntamente com outras imagens devocionais antigas, perguntei-me: por que aquela imagem não havia sido mais bem preservada? Como se chegou até esse estágio de abandono?

Huysen coloca que "o esquecimento precisa ser situado num campo de termos e fenômenos como silêncio, desarticulação, evasão, apagamento, desgaste, repressão – todos os quais revelam um espectro de estratégias tão complexo quanto o da própria memória" (2014, p. 158). Creio que, entre esses fenômenos, o do apagamento e o da repressão não são próprios para se falar da situação que analiso, pois, ainda que haja uma relação histórica de poder e dominação de clero para fiel, nesse caso houve uma preocupação, como veremos adiante, de se fazer uma manutenção da memória.

Também sinto que colocar esse acontecimento relativo à escultura – que ocorreu no mesmo século das guerras mundiais e ascensão de movimentos ditatoriais e fascistas – no espectro da repressão não faça nenhum sentido. Desarticulação, evasão e desgaste são termos que poderiam descrever melhor os acontecimentos que resultaram na indiferença que parece ter se criado em relação à imagem. Acredito que o esquecimento que ocorreu em relação a alguns tipos de imagens, principalmente na capital do Estado, se dê por conta de uma busca pela modernização.

A antiga Igreja Matriz Madre de Deus de Porto Alegre foi construída durante o período colonial, e remetia totalmente a este. Após 41 anos de sua elevação como Catedral, o Brasil entrou no período conhecido como Primeira República, entre 1889 e 1930; um período marcado pela secularização das elites e do governo. Período no qual também ocorreram grandes mudanças no urbanismo das cidades brasileiras, incluindo Porto Alegre. Para Huysen, a "arquitetura e planejamento urbano estiveram entre os principais transmissores do modernismo no mundo não ocidental" (2014, p. 32). Alguns dos fatores que contribuíram para o processo de reurbanização da cidade de Porto Alegre foram a estabilidade política do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), o crescimento populacional e o processo de industrialização. Nas primeiras décadas de 1900, observa-se a edificação de prédios monumentais marcados pelos revivalismos, como o neoclássico, o neogótico e o ecletismo entre clássico e barroco, que acompanhavam também as mudanças sociais. Para Charles Monteiro,

A área central da cidade foi mais afetada pela nova política urbana. Os cronistas se referem aos anos 1920–30 como um período de efervescência da vida pública e de constituição de uma nova cultura urbana. Tal vida pública se diferenciava das velhas formas de sociabilidades comunitárias, tais como as festas e procissões da cidade do século XVIII e XIX ou os saraus nas casas da elite. (MONTEIRO, 2012, p. 56)

Diante desse contexto, é evidente que uma instituição como a Igreja Católica, imbricada com a monarquia e o colonialismo, precisaria atualizar-se para que continuasse a exercer influência dentro do novo sistema político. É justamente a “atualização” a característica que faz o Cristianismo ser duradouro, mesmo diante de crises. Mantém-se aquilo que é funcional e são trazidas novas características. Todavia, geralmente, essas "novas características" são recuperações do passado. Afinal, a Igreja Católica não abandona suas tradições.

Um exemplo interessante para entendermos essa sistemática é a questão da santidade medieval. Quando analisamos hagiografias de santos escritas durante a Idade Média, podemos perceber que elementos da narrativa heroica se repetem, assim como características derivadas dos personagens bíblicos. Os santos penitentes possuem fortes semelhanças com Maria Madalena e os mártires com Cristo, por exemplo. Através dos textos e imagens que carregam essas semelhanças de figuras do passado e ausentes, o catolicismo executa uma espécie de anacronismo em que o passado vive no agora.

O mesmo podemos observar na atualização que ocorre, principalmente com a derrubada de igrejas de arquitetura colonial para a edificação de igrejas monumentais e revivalistas, durante a primeira república no Brasil. Esse fenômeno será chamado de “romanização”, pois vai buscar na Igreja de Roma uma espécie de "passado verdadeiro", buscando abandonar as tradições populares surgidas durante o período colonial. Karin Philippov propõe em sua tese⁴⁹ que esse processo

[...] faz nascer um novo tipo de fiel adaptado às premissas da Igreja e do Estado republicano laico, posto que haja um processo abrupto de substituição de sistemas visuais, no qual o modelo antigo é substituído pelo novo, seguindo os preceitos da Igreja Romanizadora, que prega novos cultos, substituição de santos populares não reconhecidos pela Santa Sé por santos cultuados a partir do Cristianismo primitivo, além da defesa do fim do Barroco como linguagem artística, arquitetônica, escultural e até mesmo teológica. (PHILIPPOV, pp. 21–22)

O sonho da construção de uma nova Catedral para Porto Alegre era bastante anterior à demolição da antiga. Segundo Dom Antônio do Carmo Cheuiche, no livro *Catedral Metropolitana de Porto Alegre: guia histórico-artístico* (2012),

Na primeira reunião da Comissão de Obras, em 14 de outubro de 1916, Dom João Becker conclamou seus membros a tornarem realidade "a ideia grandiosa da construção de uma nova Catedral que estivesse à altura de um templo de Deus e de uma obra de arte digna da civilização do Rio Grande do Sul". (CHEUICHE, 2012, p. 24)

⁴⁹ A tese de doutorado em história de Karin Philippov intitula-se *A obra religiosa de Benedito Calixto de Jesus através do mecenato de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília* (2016) e versa sobre os mecanismos de mecenato religioso na cidade de São Paulo no início da Primeira República, tendo como foco a produção em pintura de Benedito Calixto para a Igreja de Santa Cecília na mesma cidade.

Nos anos seguintes, houve a discussão do projeto, que inicialmente seria uma catedral neogótica assinada pelo arquiteto Jesus Maria Corona (1871–1938). Esse projeto foi abandonado pela comissão, tendo como justificativa a impossibilidade de execução pelo preço e a falta de mão de obra especializada em motivos ornamentais tão complexos.

Em 1920, Dom João Batista Becker (1870–1946), Arcebispo de Porto Alegre, concedeu ao Monsenhor João Maria Balem (1887–1978) o cargo de diretor das obras da nova catedral metropolitana. Deixando em suspenso, nesse momento, os pormenores da complexa história acerca do projeto da catedral, foi Balem quem organizou os trâmites para que o novo edifício tivesse, finalmente, o projeto em estilo renascentista do arquiteto italiano Giovanni Battista Giovenale (1849–1934), trazendo para a capital a monumentalidade romana.

Balem, além de clérigo, atuou como historiador, tendo ingressado como membro do Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS) em 1949. Dedicou-se à produção escrita da história da Igreja Católica no Rio Grande do Sul e demonstrou uma preocupação com a memória que seria deixada sobre a demolição da antiga Igreja Matriz e a construção da nova Catedral. Por iniciativa de Balem, as fotografias do interior da igreja do século XIX foram realizadas, assim como as fotografias que registram a construção do novo prédio, deixando como legado um fundo arquivístico hoje muito importante para a compreensão da arte sacra na cidade. Um exemplo de pesquisa a partir desse fundo é o livro *Das pedreiras às torres e carrancas: uma nova Catedral para Porto Alegre* (2021), realizado por Caroline Zuchetti, Lucas Bernardo Volpato e Vanessa Gomes de Campos. Segundo os autores “O acervo deste eminente sujeito pautou a configuração de nossa narrativa, pois o entendemos como agente central, não só enquanto fonte material, mas do próprio processo da Nova Catedral” (CAMPOS, 2021, p. 23).

Os autores localizaram, através das correspondências de Balem com Giovanale, um outro motivo para a realização de um registro tão completo desse processo: informar o arquiteto que via à distância seu projeto ganhar forma.

Mas foi no rascunho da carta que Balem mandou para Giovanale, datada de 22 de junho de 1922, que se confirmou o objetivo da formação deste incrível acervo imagético: “Estou expedindo hoje um novo pacote postal com diversas fotografias do local da nova Catedral para que possa acompanhar os trabalhos e ter uma ideia do que se está fazendo”. Ao que provavelmente Giovanale respondeu, em 1º de agosto de 1922: “Recebi o pacote das belíssimas fotografias que Vossa Reverendíssima teve o prazer de enviar-me, e por elas consegui formar uma ideia do progresso dos trabalhos”. (CAMPOS, 2021, p. 25)

Mesmo diante da preocupação em construir uma memória do processo de demolição e construção demonstrada por Balem, é preciso lembrar que ele era um homem de seu tempo. No livro *A Catedral de Pôrto Alegre*, escrito em 1956 com o intuito de reverter o valor de sua venda para a construção da Nova Catedral, Balem relembra o passado colonial, colocando como centro do desenvolvimento da atual capital a construção primitiva da matriz, anterior à construção demolida em 1929. Depois, conduz o leitor a olhar para a Nova Catedral que está sendo construída como centro da transformação urbana de Porto Alegre.

A Capela de São Francisco do Pôrto dos Casais, em cuja roda se agruparam os índios, os lagunistas e casais das ilhas dos Açores, foi o núcleo da povoação que, duzentos anos mais tarde, se acharia transformada nesta bela e grande cidade de trabalho, onde hoje, além de 30 paróquias está também a sede do florescente arcebispado de Pôrto Alegre. (BALEM, 1956, pp. 16–17)

Talvez pelo que era visto como papel do historiador na época ou com o intuito de construir uma história dessa forma, Balem não se atém a narrar nenhum aspecto das irmandades e festividades que envolviam a antiga Matriz. Os dados históricos são trazidos de forma evolutiva, justificando uma gloriosa transformação que se concretizará com o término da construção da Nova Catedral.

Ainda sobre o aspecto de "engrandecimento" do projeto, coloca que "Giovenale elaborou o atual projeto do grande templo, onde procuraria, escreveu, *colocar nele as perfeições das Igrejas de Roma, e evitar-lhe as imperfeições*" (BALEM, 1956, p. 28), exaltando as características "romanas" da nova construção.

Em 1940, quando a Nova Catedral ainda se encontrava em construção, foi organizada uma exposição de arte sacra nas salas onde hoje funcionam as sacristias. Essa mostra, que na época foi denominada *Exposição de Arte Antiga*, esteve aberta entre os dias 19 de novembro e 31 de dezembro. Ela aconteceu junto ao programa de comemorações ao bicentenário da cidade de Porto Alegre (que poderíamos chamar de "Primeiro Bicentenário de Porto Alegre", já que, posteriormente, houve a revisão da data de fundação da cidade).

Foram expostas peças pertencentes tanto à catedral como peças emprestadas por outras paróquias de Porto Alegre, de cidades do interior do Estado e de colecionadores particulares. É possível conhecer um pouco das peças expostas a partir de fotografias pertencentes ao Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre e de um relato no qual Balem enumera algumas peças que integraram a exposição.

Através dessas fontes é possível identificar a participação de algumas peças pertencentes ao acervo da catedral, como são os casos das imagens de roca que representam Santa Cecília e

Nossa Senhora Mãe de Deus, e também de algumas peças emprestadas, como a imagem do Senhor Morto com braços articulados, da qual falamos na introdução desta dissertação, pertencente à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, localizada em Rio Pardo. Cada uma dessas três, atualmente, compõe um caso diferente de “uso da imagem devocional”.

Na fotografia abaixo, na qual é mostrado um aspecto da primeira sala da exposição, é possível observar que a imagem de Santa Cecília, à esquerda, encontrava-se, ainda, em bom estado de conservação e, além dos paramentos já citados, possuía também um véu e um diadema sobre a cabeça. Todavia, é a partir do término da exposição que, acredito, inicia seu processo de “esquecimento”.



Primeira sala da Exposição de Arte Antiga, 1940

Na fotografia acima é possível visualizar uma das salas da Exposição de Arte Sacra, realizada em 1940 nas dependências da nova catedral ainda em construção.

Fonte: AHCMPA

Já a escultura que representa o Senhor Morto retornou à sua casa em Rio Pardo e cumpre o mesmo papel até hoje, sendo utilizada nas solenidades da Sexta-feira Santa, que inclui uma procissão. Segundo Vicente Zeferino Dias Lopes, essa imagem do Senhor Morto foi mandada

vir da Bahia por "Antônio José Coelho Leal no valor de 115\$000 a expensas da irmandade de N. S. das Dores" (LOPES, 1891, p. 42).

Em outra fotografia, podemos observar a sala de outro ângulo, sendo possível visualizar, em primeiro plano, a imagem de roca de Nossa Senhora Mãe de Deus que, segundo Balem (1941, pp. 130–138), costumava ser utilizada em procissões. Hoje, essa imagem se encontra na reserva técnica, mas, no mês de outubro, que é dedicado à padroeira dessa paróquia, é vestida e exposta na capela-mor da catedral. Todavia, não sai mais em procissão.



Imagem de Nossa Senhora Mãe de Deus na primeira sala da Exposição de Arte Antiga, 1940

Essa imagem de roca, semiarticulada, é uma escultura realizada em madeira policromada e datada do século XIX. É conservada no acervo sem as vestes e recebe seus paramentos no mês de outubro, para as comemorações.

Fonte: AHCMPA

Outro aspecto interessante da fotografia da sala de exposição é que ela nos mostra, no lado direito, ao fundo, uma série de fotografias expostas. Balem destaca a presença dessas fotografias na exposição em seu relato: “lembram a antiga matriz em todos os seus aspectos, sua antiga sacristia, a capela do santíssimo seus altares laterais. [...] Outras fotografias representam as diversas fases de demolição da Matriz e da Capela do Império” (BALEM, 1941, pp. 130–138). Entre essas fotografias está a que mostra o retábulo de Santa Cecília, com que abrimos o presente capítulo. Ocupam a mesma sala a imagem do retábulo vazio e a escultura que deveria ocupá-lo –talvez tenha sido a última vez que esses dois vestígios da *Episcopal Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília* tenham sido vistos juntos. Todavia, esse encontro ainda pode ser possível, pois ambos se encontram preservados nos acervos da Arquidiocese: a fotografia no Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre e a escultura na reserva técnica de objetos históricos e artísticos pertencentes à Catedral.



Detalhes da fotografia que mostra a primeira sala da Exposição de Arte Antiga, realizada em 1940 nas dependências da nova Catedral de Porto Alegre. Do lado direito está o detalhe que mostra a imagem de roca de Santa Cecília; do lado esquerdo, abaixo, está o detalhe que mostra a imagem articulada do Senhor Morto, pertencente à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, de Rio Pardo; e, acima desta, o detalhe que mostra as fotografias com vistas da antiga Matriz que foram expostas, estando circulada em vermelho a fotografia do retábulo de Santa Cecília que abriu este capítulo.

Fonte: AHCMPA

A próxima tentativa de valorizar a existência de um acervo de esculturas devocionais pertencentes à Catedral, mas não mais presentes em seus retábulos, dar-se-ia apenas em 1963, e dessa vez com o intuito de musealização, por iniciativa de Leandro Silva Telles, advogado, conselheiro-fundador do Conselho Municipal de Turismo (COMTUR) e sobrinho do então prefeito de Porto Alegre, José Loureiro da Silva, figura muito importante na modernização da cidade. Telles propôs ao COMTUR a realização de um Museu de Arte Sacra a partir do acervo de imaginária da Catedral Madre de Deus de Porto Alegre. Com o apoio da Arquidiocese, deram início ao projeto, que vinha na esteira das discussões sobre patrimônio no Brasil após a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN), na década de 1930.

De acordo com o relato publicado por Telles no jornal *Correio do Povo*, em 1971, intitulado *Arte Sacra: Um Museu com as portas fechadas*, o Arcebispo D. Vicente Scherer permitiu a criação do museu em das salas da cripta da Catedral e incumbiu Mons. José Maria Balem a colaborar com a COMTUR. Após isso, foram iniciados os trabalhos para a organização e conservação do acervo:

Do alto das torres da Catedral, em companhia de funcionários do COMTUR e da Secretaria Municipal de Transportes (onde exercia a função de Assistente Jurídico) transportamos mais de vinte imagens para o local, das quais algumas se encontravam bastante danificadas. [...] Como algumas imagens se encontravam bastante corroídas pelo cupim e mesmo com mau aspecto pela ação do tempo, o dr. Juan Kern, colecionador, historiador, médico psiquiatra argentino, radicado há muitos anos em P. Alegre, gentilmente se dispôs a nos ministrar ensinamentos para a limpeza e preservação das imagens. Auxiliado por funcionários do COMTUR, apliquei várias injeções de terebintina com cupinicida, numa tentativa de salvar as peças ameaçadas pelo cupim. (TELLES, 1971, p.16)

O museu foi aberto à visitação em 3 de outubro de 1963. Todavia, com o afastamento de Telles da COMTUR, fechou as portas já em 1964. No mesmo ano, uma parte do acervo foi exposta na Galeria Candido Portinari, localizada no Instituto de Idiomas Yazigi. No dia 25 de novembro, o museu tornou a funcionar na catedral. Entretanto, essa segunda fase de abertura do museu também não teve êxito. Em 18 de janeiro de 1966, o Cura da Catedral, Mons. João Maria Balem, enviou ao prefeito uma correspondência desfazendo a parceria entre as instituições no que se referia à salvaguarda do acervo:

Tem a presente a finalidade de comunicar a V. Excia. ser desejo do Exmo. Sr. Arcebispo Metropolitano desfazer a combinação existente entre a Cúria Metropolitana e essa Prefeitura Municipal, referente ao Museu de Arte Sacra da Catedral, localizado na cripta do referido templo. Julga S. Exvia. Revma. ser de melhor alvitre deixar o Museu exclusivamente sob os cuidados do reverendo Cura da Catedral. Por isso

ficará dora em diante o Cura da Catedral, sob sua inteira responsabilidade, o único encarregado de zelar e abrir o Museu.⁵⁰

Não se encontram evidências de que o museu tenha continuado em funcionamento após o envio da correspondência. Também ressalto que, em diferentes ocasiões e documentos em que são enumeradas as peças escolhidas para a exposição permanente, inclusive uma lista anexada à referida correspondência, a imagem de roca de Santa Cecília não é citada.

Em 2003 foi iniciado outro projeto de musealização do acervo tridimensional da Arquidiocese, por iniciativa do Pe. Carlos Steffen, participando também Dom Antônio do Carmo Cheuiche, que foi Coordenador do Vicariato de Cultura da Arquidiocese. Entretanto, o projeto não se concretizou.

Atualmente, a Arquidiocese de Porto Alegre considera que suas paróquias constituem um único acervo, e que os bens culturais de cada uma delas correspondem a uma coleção. Neste texto, tratamos mais diretamente da coleção da Catedral Metropolitana, à qual pertence a imagem de roca de Santa Cecília, por exemplo.

O patrimônio cultural da Arquidiocese está institucionalizado, pois há uma organização e um cuidado desse acervo realizado pela museóloga Caroline Zuchetti, desde 2017. Há, também, um trabalho de educação patrimonial realizado através de visitas mediadas. Outra ação de difusão são as exposições temporárias de peças do acervo, realizadas em instituições culturais externas ou nas dependências da própria igreja. Todavia, ainda não foi constituído um espaço próprio para a realização de exposições de longa duração, o que possibilitaria uma maior visibilidade do acervo, criação de vínculos mais duradouros com os visitantes e de ressignificações desses bens. Muitas peças, como é o caso da imagem de roca de Santa Cecília, não são expostas ao público, ao que tudo indica, desde a década de 1940.

Trata-se de um acervo museológico que passa, atualmente pelo processo de preservação, investigação e inventário. As ferramentas de divulgação desses bens para o público ainda se encontram em fase bastante inicial de desenvolvimento, havendo ideias para a realização de espaços físicos e virtuais de exposição.

⁵⁰ Carta de Mons. Balem ao Prefeito Municipal, 1966. Documento pertencente ao Acervo Arquivístico da Catedral Metropolitana e transcrito pelo historiador Pedro von Mengden Meirelles em 2017, mesmo ano em que realizou o histórico do acervo que serve de base para a panorâmica que aqui realizo. Todavia, esse trabalho ainda não se encontra publicado, tendo sido cedido pelo historiador para a realização desta pesquisa.

Em 2018, quando eu realizava trabalho voluntário junto à Catedral Madre de Deus de Porto Alegre, sob supervisão da museóloga Caroline Zuchetti, identifiquei a presença de um conjunto significativo de imagens de vestir no acervo e comecei a me fazer as perguntas sobre o esquecimento com que iniciei a discussão.

A partir da leitura do texto *Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público*, de Andreas Huyssen, publicado no livro *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória* (2014), comecei a repensar o tipo de conotação que dava anteriormente à questão do esquecimento. Huyssen coloca que,

[...] quando se trata de teorizá-lo, o esquecimento aparece, na melhor das hipóteses, como um complemento inevitável da memória, uma deficiência, uma falta a ser suprida, e não como o fenômeno de múltiplas camadas que serve como a própria condição de possibilidade da memória. (HUYSSSEN, 2014, p. 155)

Dei-me conta de que a guarda dessa imagem poderia ser lida como uma tentativa de manter uma memória material da antiga Matriz, assim como a fotografia do retábulo de Santa Cecília. A imagem devocional e a fotografia de seu retábulo suscitam que há uma escolha no que se deve guardar e do que não foi de tanta importância ser lembrado. Mas, também, quando falamos de uma imagem devocional, deve-se pensar que é incomum o descarte de imagens em boas condições. Isso poderia ser tido como uma profanação, além de desrespeito com a memória da Igreja.

Acredito que tenha sido guardada sem a ideia de que fosse esquecida por tanto tempo. Porém, com a substituição dos tipos de festividades e sociabilizações em Porto Alegre, sua presença não fez mais falta à comunidade, tendo sido lembrada na exposição da década de 1940 e, depois, somente em processos mais recentes de reconhecimento de bens culturais, assim como em minha pesquisa.

Quanto à omissão da imagem da exposição permanente do museu fundado em 1963, acredito que isso possa ter-se dado por duas possibilidades. A primeira é que a imagem já se encontrava com grandes desgastes e não houvera meios ou recursos para restaurá-la na época, ou que, então, não tenha sido considerada uma imagem com valor artístico, assim como as imagens de vestir foram tratadas por muitos anos. Entretanto, havia outras imagens de vestir na exposição, tornando essa segunda hipótese menos factível.

Como uma admiradora de imagens devocionais e de técnicas escultóricas, lamentei ao encontrar uma imagem devocional em precário estado de conservação. Mas, como uma historiadora da arte, não consigo ignorar que sua deterioração por falta de uso de uma comunidade religiosa é

parte fundamental de seu percurso. Ter nas mãos uma imagem como essa é segurar um vestígio das escolhas feitas pelas lideranças da igreja na primeira metade do século XX e por entusiastas do patrimônio cultural na segunda metade. Percebo que houve uma escolha em se abandonar uma parte do passado colonial, a parte mais visível e imediata: a arquitetura. Mas que o passado, como podemos observar nos escritos de Balem, é na maior parte das vezes invocado e editado para se contar uma história de sucesso.

Neste momento, vejo como memória e esquecimento caminham tão juntos e dependem tanto um do outro. O "querer esquecer" é parte das transformações ocorridas em nossa sociedade. Ele é, por vezes, criminoso, quando falamos do apagamento da história de etnias ou da dor de quem sofreu com a repressão. Entretanto, esquecer é também sobreviver, é uma defesa contra o trauma. Por mais que o esquecimento simplesmente aconteça, na maior parte das vezes o vestígio existe, e só por ele sabemos que algo foi esquecido. É no vestígio que se encontra o paradoxo da memória e do esquecimento. Sem ele, nada existe ou existiu.

Ao meu ver, o esquecimento se diferencia do apagamento à medida que esse último é inscrito dentro de um projeto de devastação, como quando documentos de pessoas raptadas de seus países de origem, ou levadas para campos de extermínio, são destruídos para que não possam ser identificadas. O esquecimento me parece ser um fenômeno secundário, que decorre de algum ato como, por exemplo, modernizar a Igreja, que não inclui propriamente o ódio e a subjugação. O esquecimento me parece permitir um resgate de origem, feito através de documentos que esperam por serem descobertos, enquanto o apagamento cria uma lacuna cujas bordas rodeamos e rodeamos com o que temos acesso, mas cujo cerne se mantém vazio e pode ser preenchido com a dor ou com a resistência. Pesquisar e musealizar documentos recuperados do esquecimento é uma forma de dar a conhecer o passado e possibilitar sua ressignificação, assim como a ressignificação dos próprios objetos a partir de nossa carga cultural.

3.1. A transformação das imagens de vestir em objetos de museu

Assim como a imagem de Santa Cecília esteve em estado de esquecimento durante alguns anos, há outras imagens de vestir que passaram por esse mesmo processo, e hoje encontram-se em exposição no museu: as imagens de *Nossa Senhora da Soledade* e de *Santa Maria Madalena*, pertencentes ao acervo do Museu Joaquim Francisco do Livramento, situado no Centro Histórico-Cultural da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, são um caso interessante dessa situação.

Em uma vitrine em forma de caixa de vidro, localizada na primeira sala da exposição de longa duração do museu, ficam expostas as duas imagens de roca. Em um primeiro olhar, é possível reconhecer que se trata de alusões a corpos femininos, por conta das cinturas marcadas e das representações de seios. Elas carregam expressões faciais que nos reportam aos sentimentos humanos, e olhos brilhantes que buscamos ler, como quando tentamos compreender outras pessoas. Todavia, ao mesmo tempo que aludem a corpos, suas estruturas simplificadas, que as caracterizam como imagens de roca, e a falta de paramentos, como roupas e cabeleiras, denunciam ainda mais a não humanidade das imagens.

Aos que não conhecem esse tipo de imagem, ou não possuem proximidade com a escultura devocional como um todo, e não se atêm à legenda disponível ao lado das esculturas, com o que elas se parecem? Manequins? Autômatos? Bonecas? Por mais que os espaços expositivos disponibilizem recursos de comunicação que permitiriam aos visitantes conhecer também as leituras históricas desses objetos, é importante pensarmos sobre a autonomia dos visitantes em decidir se se dedicarão, ou não, a esse material. O primeiro contato com “a coisa” exposta por vezes pode ser o contato definitivo, em que se constroem as leituras a partir das referências que se carrega.

Todas as coisas que existem, sejam elas materiais ou imateriais, tornam-se objetos a partir do momento em que alguém atribui sentido a elas. Esse processo se dá quando as coisas são escolhidas para entrar em uma coleção de museu, por exemplo, mas acontece novamente toda vez que alguém as contempla. Como nos lembra Maria de Lourdes Parreira Horta, “a informação e os sentidos contidos em um objeto não são fixos e cristalizados nele. É a mente e a percepção do observador, o sujeito, que vai investir o objeto com significados” (HORTA, 2014, p. 48).



Santa Maria OMadalena e Nossa Senhora da Soledade (datadas aproximadamente de 1857), expostas em vitrine na exposição de longa duração do Museu Joaquim Francisco do Livramento, localizado no Centro Histórico-Cultural da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.
Fotografia: Gabriela Luz, 2017

Até o final de 2017, essas imagens não possuíam atribuições de identidade, sendo chamadas genericamente de “imagens de roca” e reconhecidas por seus códigos no acervo, sendo MJFL-2013-04-0023 a imagem que representa Santa Maria Madalena, e MJFL-2013-04-0024 a imagem que representa Nossa Senhora da Soledade. Apesar de estarem destituídas de paramentos, a partir da leitura de alguns elementos iconográficos presentes nas peças – como as posições dos corpos e expressões – e através de fonte primária localizada no Arquivo Histórico da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, foi possível atribuir identidades a elas.

A imagem em pé possui expressão claramente triste. 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. Os braços se encontram paralelos ao corpo, mas em contexto original provavelmente eram colocados de outra forma, levados ao peito, por exemplo. Diante das características apresentadas pela imagem – em especial as lágrimas –, levantou-se a hipótese de que se tratava de uma Nossa Senhora da Dores que formaria um conjunto de cena do calvário, assim como a

imagem genuflexa, que representaria Santa Maria Madalena, um Cristo crucificado e, talvez, um São João Evangelista.



Nossa Senhora da Soledade, 1857
Escultura em madeira policromada, 147 cm de altura
Museu Joaquim Francisco do Livramento –
CHC Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre
Fotografia: Juliana Marques, 2013

A imagem em posição de genuflexão possui os olhos de vidro voltados para o alto, como se ela estivesse tendo 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, e é possível ver os dentes superiores, como em uma expressão de incredulidade. Acreditou-se que essa fosse a imagem que representaria a Maria Madalena no hipotético conjunto do Calvário.



Santa Maria Madalena, 1857
Escultura em madeira policromada, 105 cm de altura
Museu Joaquim Francisco do Livramento –
CHC Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre
Fotografia: Juliana Marques, 2013

No Relatório da Provedoria da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, escrito pelo Provedor Dr. Manoel José de Freitas em 1858, referente ao ano de 1857, encontrou-se a indicação de origem e a identidade de duas imagens que correspondem às hipóteses construídas a partir dos elementos descritos acima. Está transcrito a seguir o trecho do tópico "Capella"⁵¹, em que constam as informações:

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 momento em que foi organizada a exposição de longa duração em que foram expostas as esculturas, não se tinha essas informações, então não havia no material comunicativo as indicações desse possível conjunto escultórico, mas que poderia ser considerado a partir das semelhanças formais das duas imagens.

⁵¹ Todos os Relatórios da Provedoria da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre possuem esse tópico em que são descritas as despesas e receitas destinadas para a manutenção da capela e para a realização das festas e procissões religiosas. Em algumas edições é possível encontrar pequenos descritivos de acontecimentos religiosos do ano corrente, como a procissão do Passos.

Essas imagens foram encaminhadas ao museu por volta de 1994, quando este foi fundado. Todavia, nos anos seguintes, as imagens ficaram armazenadas no porão da Capela Senhor dos Passos, que foi uma primeira reserva técnica para o museu. Nesse momento, ao que tudo indica, já estavam sem seus correspondentes paramentos e destituídas das funções devocionais, o que levou a não serem identificadas em sua catalogação. Nos anos seguintes, passaram por processo de restauro, tendo sido devolvidos braços que se encontravam separados dos corpos das esculturas, por exemplo. Com isso, as imagens receberam parte de sua integridade novamente, tornando-as mais “aprazíveis” ao olhar.

Ao serem elencadas para compor a exposição de longa duração, os profissionais envolvidos optaram por não as paramentar. Nesse caso, acredito que essa tenha sido a decisão museológica mais viável, pois assim foi preservado o percurso histórico das imagens, demonstrando que são objetos que já não encontravam mais uma função devocional na capela do complexo hospitalar; valorizou-se a observação da técnica construtiva dessas imagens, dando acesso ao observador à estrutura da imagem de roca que, nas igrejas, vemos cobertas pelos tecidos; evitou-se de se realizar uma atribuição de sentido fechado para elas e de se atribuir uma identidade que poderia estar equivocada. A roupa, tanto aos corpos das esculturas, como aos nossos corpos, não são simples proteções: ela atribui sentidos e, muitas vezes, uma identidade.

Através da pesquisa de documentação, conseguimos identificar as imagens, mas seria próprio vesti-las agora? A meu ver, essas imagens, assim como estão, ganharam outras camadas de sentido muito importantes, que dizem respeito ao museu e aos seus frequentadores.

O ambiente do museu – mesmo se tratando de uma sala dedicada à dimensão religiosa da Santa Casa –, somado à ausência dos paramentos, não propicia que surja ímpeto de devoção em frente a essas imagens. Como aponta Attilio Colnago Filho, “[...] 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” (FILHO, 2011, p. 72). Nesse caso, elas estão muito mais ligadas a uma ideia de imagens como documentos. Algo que, em conjunto com os outros objetos expostos, remetem às antigas práticas religiosas que ocorriam no ambiente da Santa Casa. Para Horta,

O que normalmente chamamos “documentos” é, antes de tudo, uma “coisa” – um pedaço de papel ou uma forma tridimensional. O ato que constitui essas coisas em documentos é o mesmo ato pelo qual as constituímos como “objetos” – isto é. O ato de olhar para elas com os olhos da mente, e assim processar todas as informações e significados que eles possam carregar. (HORTA, 2014, p. 47)

A imagem de vestir como objeto de museu e desprovida de suas vestes abre caminhos para diversas interpretações. Um *insight* que muito me chamou a atenção foi a relação estabelecida pelo antropólogo Rodrigo Toniol, e registrada no blog (Des)religião⁵² em 2015, em que aproximou as duas imagens expostas no Centro Histórico-Cultural da Santa Casa com a personagem Ava, do drama de ficção científica *Ex Machina* (2014), dirigido por Alex Garland. No filme, Ava é um robô humanoide criado pelo excêntrico diretor executivo Nathan Bateman, que criou e comanda o fictício motor de busca na internet *Bluebook*. No enredo, Nathan convida seu funcionário Caleb Smith a testar, em segredo, as potencialidades da inteligência artificial de Ava. Todavia, não está propriamente interessado no parecer do programador Caleb, e sim em observar se Ava é capaz de manipular os sentimentos de um ser humano. Algumas das cenas mais marcantes de Ava são quando ela, por conta própria, escolhe se vestir e colocar perucas para ficar mais próxima da imagem humana. Toniol escreveu no blog:

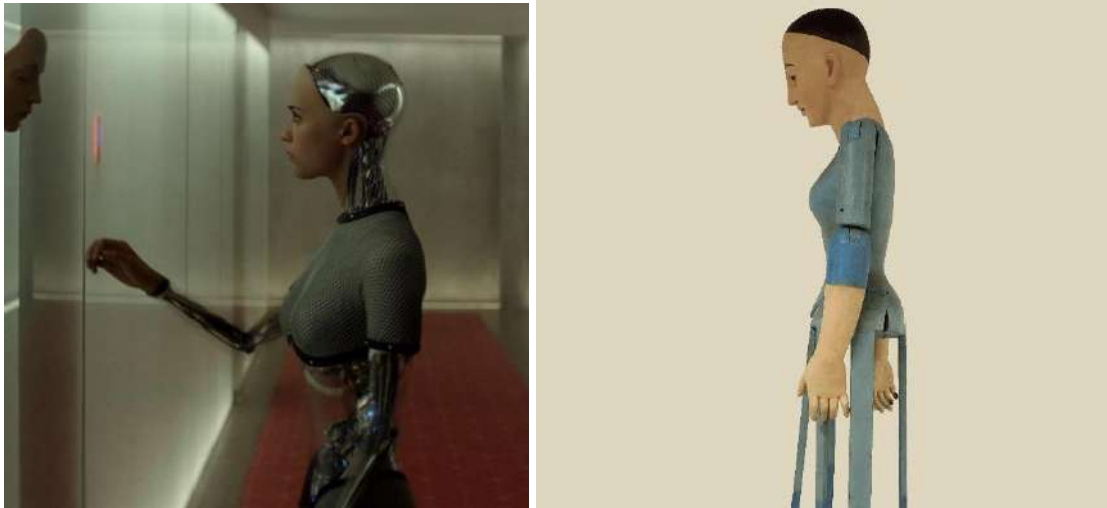
Normalmente vistos com todas as pompas de suas vestes, aqui, esses santos estão nus, numa espécie de antessala do sagrado. Ava, na foto, também está nua, na antessala de sua humanidade, que só fica completa quando se veste como humano (numa das cenas mais emblemáticas e de maior plano no filme). O santo sem a roupa não é santo. Ava sem a roupa não é (quase) humana. (TONIOL, 2015)



Lado a lado vemos, à esquerda, o rosto da imagem que hoje sabemos representar Maria Madalena e, à direita, o rosto da humanoide Ava, do filme *Ex Machina* (2014). Elas se assemelham na delicadeza de seus traços femininos, mas principalmente pela ausência dos cabelos.⁵³

⁵² TONIOL, Rodrigo. O Sci-fi do santo ou a santidade do Sci-fi? *Ex Machina* e os santos de vestir. Blog (Des)religião, 23 de junho de 2015. Disponível em: <<https://desreligiao.wordpress.com/2015/06/23/o-sci-fi-do-santo-ou-a-santidade-do-sci-fi-ex-machina-e-os-santos-de-vestir/>>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

⁵³ Fotografia e frame do filme disponíveis em: <<https://desreligiao.wordpress.com/2015/06/23/o-sci-fi-do-santo-ou-a-santidade-do-sci-fi-ex-machina-e-os-santos-de-vestir/>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2021.



Acima foram colocadas Ava, à esquerda, e a imagem que hoje sabemos representar Nossa Senhora da Soledade, à direita, ambas de perfil. Se assemelham pela ausência dos cabelos e pelo corpo esquemático que, pelos traços femininos, aproxima-as parcialmente do aspecto de um corpo humano.⁵⁴

Toniol, Doutor em Antropologia pela UFRGS e Professor adjunto do Departamento de Antropologia Cultural da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Unicamp, em entrevista, falou sobre como ele construiu essa relação no momento em que, por acaso, visitou o Centro Histórico-Cultural da Santa Casa de Porto Alegre:

Para minha surpresa, tinha aquela imagem da santa, que eu achei muito impactante. No texto eu brinco que ela ainda não é uma santa, na medida em que ela não está vestida, está em uma espécie de antessala da santidade. Sempre achei esses santos [de vestir] interessantes, sobretudo porque eu já havia acompanhado eles por meio do trabalho de um camarada chamado Edilson Pereira. Ele é professor da UFRJ, fez um doutorado na UFRJ sobre a Semana Santa em Ouro Preto. Já estava um pouco informado por aquela tese, estava impactado, tinha acabado de ver uma apresentação dele, fiquei pensando um pouco naquilo e, tempo depois, assisti o *Ex Machina*, acho que em um voo. Eu adorei, achei muito bacana, gostei do filme, mas não fiz a conexão naquele momento. Embora já tivesse visto a apresentação do Edilson, na hora do filme não conectei as duas coisas. Eu não tinha feito a conexão até ver a imagem na Santa Casa, aquilo me pareceu um pouco... muito evidente na verdade. A conexão veio por uma semelhança que me pareceu imagética mesmo, sobretudo, pela cabeça, uma careca que ao mesmo tempo dá espaço para um cabelo. Acho que na hora me lembrei.⁵⁵

No decorrer da entrevista, Toniol falou sobre o efeito causado pela falta das roupas na personagem e na imagem, e como isso o levou a algumas reflexões sobre o papel da vestimenta.

O que dispara, para mim, a relação entre esses objetos, não são as roupas, mas a falta delas. As roupas produzem um outro efeito em mim que é, justamente, o efeito de humanização, e isso me abre uma

⁵⁴ Frame do filme disponível em: <<https://www.fxguide.com/featured/ex-machina-the-making-of-ava/>>. Acesso em: 02 de outubro de 2021. Fotografia da imagem de Nossa senhora da Soledade: Juliana Marques, 2013.

⁵⁵ Rodrigo Toniol em depoimento dado à pesquisadora, via telefone, no dia 01 de outubro de 2021. Optou-se por não reproduzir a entrevista na íntegra.

possibilidade de pensar sobre esse lugar das roupas, como o lugar de própria produção da realidade. O que eu estou querendo dizer com isso é que nem a personagem é humana até se vestir, e nem o santo é santo até que ele seja vestido. A roupa não tem só uma função de acréscimo, mas ela tem uma função de produzir uma realidade, que constrói, que performa, nos dois casos, algo que se deseja performar. Eu acho que esse paralelo que a gente está fazendo aqui permite pensar sobre o lugar dessas roupas, o lugar desses, em princípio, “adereços”, não só como adereços, mas aquilo que propriamente constitui aquela pessoa, ou seja, é um pouco como Sansão: o cabelo dele é cortado, ele perde a força, ele perde a própria identidade no sentido profundo, num sentido muito consequente dessa palavra. Eu até me arriscaria a me perguntar: o robô é humanoide sem roupa? A santa é santa enquanto ela não está vestida?

Entretanto, não são todas as imagens religiosas que, quando musealizadas, deixam para trás sua função devocional. Tirar uma imagem da igreja e levá-la para o exterior (ou então transformar um edifício religioso em museu) não significa que ela passa a habitar um mundo que é só profano. Em certos casos, quando as imagens são utilizadas pela comunidade apenas em procissões ou em algum período específico do ano, as esculturas podem fazer parte das exposições dos museus e serem retiradas para as ocasiões. Esse é o caso das imagens de vestir expostas no Museu Vivo do Franciscanismo, localizado no arquipélago dos Açores, em Portugal, “espaço outrora conventual e agora museológico, inaugurado em 2013 na cidade de Ribeira Grande, Ilha de São Miguel, consagrado na sua exposição permanente às imagens de vestir da procissão dos Terceiros dessa localidade” (CHAVES, 2020, p. 32).

A visão de uma relíquia ou imagem como detentoras de alguma ligação com os santos, de poder ou do *status* de “milagrosas”, depende de sua aceitação como tal por um grupo de pessoas. Na cidade de Rio Grande (RS), por exemplo, temos a Coleção de Arte Sacra do Museu da Cidade do Rio Grande, que se encontra exposta na Capela de São Francisco de Assis⁵⁶, tendo sido inaugurada em 29 de junho de 1986. Nela podemos observar duas imagens de vestir que se encontram paramentadas: a imagem de *Nossa Senhora do Bom Parto* e a imagem de *Santa Rita de Cássia*.

⁵⁶ Mandada construir pelo Brigadeiro Rafael Pinto Bandeira, em 1792. Não podendo concluí-la, fez doação do terreno e benfeitorias à Ordem Terceira de São Francisco, em 1794. Construída em estilo barroco colonial português, a capela ficou pronta em 1814 e permaneceu em uso por longos anos, possivelmente foi desativada por conta da extinção da Ordem Terceira Franciscana na cidade. Disponível em: <<https://museucrg.com.br/colecao-arte-sacra/>>. Acesso em: 01 de outubro de 2021.



Nas fotografias acima se pode observar de que forma são expostas as imagens de *Santa Rita de Cássia* e de *Nossa Senhora do Bom Parto* (da esquerda para a direita respectivamente), datadas do século XIX e atualmente pertencentes à Coleção de Arte Sacra do Museu da Cidade do Rio Grande, após serem doadas pela Catedral do Rio Grande de São Pedro ao citado museu.

Fotografias: Gabriela Luz, 2019

Essas imagens, além de terem suas identidades conhecidas e sua paramentação preservada, estão inseridas em um ambiente que, apesar de atualmente ser de caráter museológico, preservou aspectos do ambiente devocional. A imagem de Santa Rita está exposta no nicho da direita do que era o retábulo principal da capela, e a imagem de Nossa Senhora do Bom Parto está exposta em um oratório de madeira. Esse ambiente proporciona que, por exemplo, um visitante devoto das santas representadas estabeleça uma ligação com elas que vai além do sentido de documento histórico. Para o artista e restaurador Atílio Colnago Filho, o "objetivo inicial é restaurado toda vez em que a imagem conseguir aprisionar o olhar de alguém, seja fiel ou espectador, nem que seja somente por um momento, possibilitando assim a abertura de uma fresta de fé, sonho ou devaneio em quem a vê" (FILHO, 2011, p. 78). Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira também destaca a possibilidade de autonomia das imagens devocionais no despertar de sentimentos de devoção em quem as olha:

[...] as imagens devocionais têm autonomia funcional e representativa, destinadas que são à comunicação direta com os fiéis e a suscitar sentimentos favoráveis à prática cristã. Este apelo devocional as faz portadoras de carga emotiva, cujos efeitos continuam a se fazer sentir até mesmo fora do contexto religioso de origem, como se pode ver com frequência nas reações do público de museus e exposições. (OLIVEIRA, 2002, p.11)

Todavia, diferentemente do Museu Vivo do Franciscanismo, essas imagens não são utilizadas em procissões; elas foram doadas pela Catedral de São Pedro do Rio Grande em 1984 para definitivamente fazerem parte do acervo do museu. Esse sentimento que pode ocorrer no visitante do museu se dá exclusivamente através da estética dessas imagens vestidas e na carga cultural carregada pelo visitante. Suas experiências anteriores vão determinar se está ou não suscetível a se emocionar com esse tipo de representação, ou se essa aproximação se dará mais no campo da fruição da arte. Nesse sentido, é importante lembrar que são os “olhos e a mente do observador que determinam a transformação de uma ‘coisa’ em um ‘objeto de conhecimento, de admiração, de desejo” (HORTA, 2014, p. 47).

3.2. A transformação de imagens processionais em imagens retabulares

Como última situação que trago neste capítulo para ilustrar e discutir as transformações que podem ocorrer nos usos e significados das imagens de vestir, reporto-me à escultura que representa o Senhor dos Passos, orago da Capela da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Essa é uma imagem de vestir de corpo inteiro em posição genuflexa, datada do início do século XIX e com aproximadamente 150 cm de altura.



Senhor dos Passos, início do século XIX
Escultura em madeira policromada, têxteis, cabelos naturais, cerca de 150 cm de altura
Capela Senhor dos Passos, Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre
Fotografia: Gabriela Luz, 2017

O que se sabe até o momento sobre sua origem é advindo de um documento narrativo escrito pelo Irmão Manoel José de Freitas Travassos em 1859, 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*. Trata-se de um documento que é preciso olhar por meio da historiografia, pois já havia um distanciamento dos fatos narrados. Tomamos-o por base, mas não o consideramos como uma fonte primária sobre a origem da imagem.

Travassos coloca que “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” (TRAVASSOS, 1859). O Primeiro Comissário Sebastião Xavier ocupou esse cargo no período de 31 de maio de 1780 a 5 de novembro de 1801. Se Travassos estiver correto, teria sido nesse período que se estabeleceu a devoção ao Senhor dos Passos em Porto Alegre, sendo posteriormente, em 1803, fundada a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, que assumiu a devoção. A imagem estava sob a guarda da Irmandade do Santíssimo Sacramento, lotada na Igreja Matriz Madre de Deus de Porto Alegre, e só passou a estar junto à Irmandade da Santa Casa em 1821, quando a capela, onde está até hoje, já se encontrava pronta, como registrou Travassos:

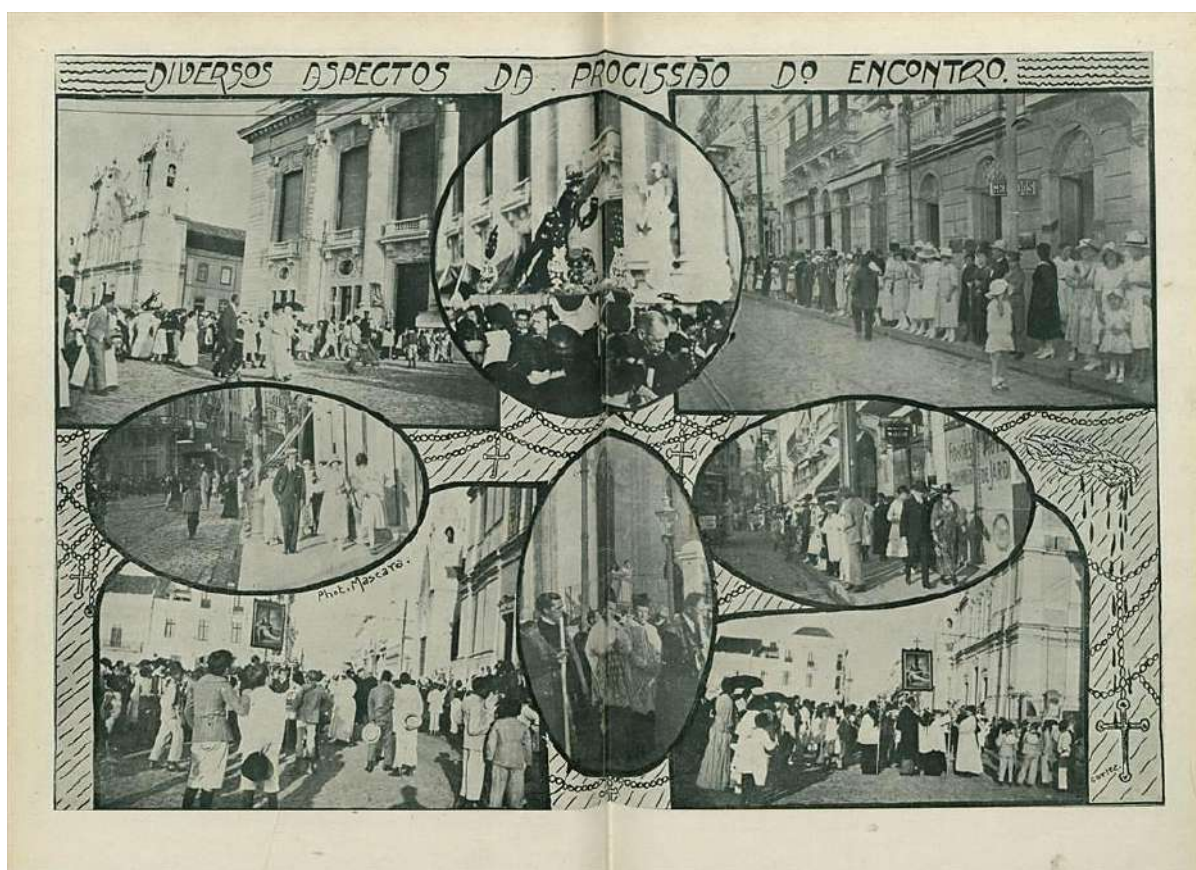
Tendo a Mesa da Santa Casa requerido em 26 de fevereiro de 1821 à Irmandade do SS. Sacramento a entrega da Imagem do Senhor dos Passos, por licença do Vigário Geral de 29 de março do dito ano foi ela trasladada para a nova Capela, à qual por provisão de 22 de dezembro de 1825 foi concedido o sacrário, e consequentemente 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)

Essa imagem era a protagonista de uma das procissões mais relevantes naquela época: a Procissão dos Passos. Esse evento acontecia em dois momentos: primeiramente, havia a transladação da imagem de sua “casa”, na Capela Senhor dos Passos, para a Igreja Matriz, ponto de partida da procissão. Isso, ao que tudo indica, ocorria no dia anterior à realização da procissão. Segundo a historiadora Mara Regina do Nascimento, a cerimônia de depósito da imagem do Senhor dos Passos na Matriz

[...] ocorria à noite e consistia em transportar, além da imagem, também as insígnias da irmandade, alfaias, o púlpito 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 púlpito, seguia a Sagrada Relíquia do Santo Lenho, conduzida pelo reverendo capelão. (NASCIMENTO, 2014, p. 113)

No dia seguinte se daria a realização da Procissão dos Passos, que partia da Matriz e passava por algumas das mais importantes ruas da cidade, onde havia pontos de parada que

simbolizavam as estações da Via Crucis. O andor era levado por membros da Irmandade da Santa Casa, que eram na época somente homens, ou figuras ilustres convidadas por eles. O momento mais especial entre as estações seria o encontro entre a imagem do Senhor dos Passos e a imagem de Nossa Senhora das Dores. 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 Dores 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). É possível encontrar em publicações periódicas da época menções à Procissão do Encontro, como nas páginas da revista Máscara, de 1919, reproduzidas abaixo e que mostram, ao centro, uma fotografia da imagem do Senhor dos Passos sendo carregada no andor em frente ao Palácio Piratini (sede do governo do Estado), localizado ao lado da Igreja Matriz, ainda em sua construção mais antiga.





Reprodução de compilação de fotografias da *Procissão do Encontro* realizada em Porto Alegre em 1919, publicada na edição número 10 da revista *Máscara*. No detalhe em destaque, é possível observar a escultura do Senhor dos Passos pertencente à Capela da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

Fonte: Hemeroteca Nacional Digital, *Mascara (RS) –1918 a 1928 / Ano 1919 / Edição 00010*⁵⁷

Em Porto Alegre, acredita-se que a decoração dos pontos de parada dos Passos era efêmera, pois esses locais eram escolhidos em reuniões da mesa administrativa da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Segundo a historiadora da arte 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)

Será que o Passo do Calvário organizado dentro da Capela Senhor dos Passos, ponto final da procissão, era constituído com o conjunto das imagens de Nossa Senhora da Soledade e de Santa Maria Madalena que comentamos anteriormente? Essa é uma possibilidade bastante factível. Todavia, ainda não é possível realizar essa afirmação, pois não consta nos documentos pesquisados.

Embora a procissão dos Passos fosse tradicionalmente realizada todos os anos, houve algumas exceções, geralmente por conta das obras e reformas realizadas na Capela Nosso Senhor dos Passos ou pela falta de recursos financeiros. No relatório escrito pelo provedor José Antonio

⁵⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=174181&pagfis=2351>>. Acesso em: 03 de setembro de 2021.

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" (LUZ, 2017, pp. 71–72).



Na fotografia, é possível observar o interior da Capela Senhor dos Passos. Ao fundo, está entronizada no nicho central da capela-mor a imagem de vestir representando o Senhor dos Passos, que no passado era utilizada em procissões e hoje cumpre apenas a função de imagem retabular.

Fotografia: Gabriela Luz, 2017

Hoje, essa procissão não acontece mais e a imagem do Senhor dos Passos tornou-se uma imagem tão somente retabular. Ela continua sendo orago da Capela Senhor dos Passos da Santa Casa, mas não deixa mais o nicho central do altar-mor para ser levada em procissão.

Em 2016, tive a oportunidade de entrevistar o Padre Cláudio Moni Damé, Capelão da Santa Casa. Em um momento dessa conversa, em que abordamos a questão dos sacramentos e ritos realizados na capela e no complexo hospitalar como um todo, despontaram reflexões importantes sobre as mudanças ocorridas no padrão de rituais organizados pela irmandade e pela capela. Foi quando Cláudio Damé disse:

Hoje nós temos um foco na pessoa, sobretudo. Nós passamos por uma preparação para termos uma escuta ativa. Escutarmos as pessoas que estão no hospital, primeiramente, é um grande sacramento não religioso no sentido do sagrado, mas é, sem dúvida, uma habilidade muito importante. Escutar o que as pessoas têm a pedir e a dizer. Junto com isso, logo após a escuta, nós também nos colocamos na parte religiosa, no que a pessoa desejar.⁵⁸

⁵⁸ Entrevista concedida à pesquisadora, de forma presencial, no dia 11 de novembro de 2016. Optou-se por não reproduzir a entrevista na íntegra.

Ou seja, a Capela possui toda uma função devocional ainda ativa, com a realização de missas, confissões, sacramentos, mas ela está muito mais ligada a um sentido de escuta e assistência para os enfermos e acompanhantes que estão nos hospitais da Santa Casa, sendo eles católicos ou não. Durante essa conversa, questionei se ocorria ainda hoje alguma procissão organizada pela Capela Senhor dos Passos, e Cláudio Damé respondeu:

Muito poucas, porque aqui é uma capela que está dentro de um complexo hospitalar e existe toda a questão do respeito às outras crenças; a procissão é sempre algo mais externo. Nós já fizemos pequenas procissões aqui dentro da capela mesmo, ou se dirigindo ao oratório de Nossa Senhora de Lourdes. Procuramos nos adequar ao contexto. Você não está em uma paróquia; está dentro de um hospital que tem uma capela: é diferente; então, procuramos sintonizar com isso.

A devoção exteriorizada e pública que resulta nas procissões, no caso da Capela Senhor dos Passos, foi totalmente substituída pela devoção em forma de assistência e acolhimento. Imagino que, hoje, a imagem do Senhor dos Passos, que fica sempre no altar-mor, funciona como aquelas imagens do conjunto dos Passos de Rio Pardo sobre as quais discutimos no primeiro capítulo desta dissertação: ela está lá devolvendo o olhar de seus fiéis que meditam e oram – nesse caso, em busca de conforto em uma situação difícil, como é estar com a saúde debilitada ou com algum familiar ou amigo em tratamento em um hospital. A imagem que antes protagonizava um rito público, com sons, cheiros e movimentos, hoje recebe aqueles que buscam um momento de tranquilidade em meio ao caos e à incerteza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reitero que penso a pesquisa como um processo em aberto e, assim como as imagens são ressignificadas, no futuro é possível que encontre respostas diferentes ou complementares às que encontrei até agora, assim como o podem fazer, também, meus pares. Por isso, considero um processo difícil dar por concluída uma pesquisa em artes. Por vezes, as extensões dos temas nos exigem estabelecer um ponto de parada em meio às possibilidades.

A palavra “inesgotável”, quando se trata de arte sacra, não soa, para mim, como exagero. Todavia, é preciso pensar objetivamente, nesse momento, e deixar um pouco de lado o prazer que tenho em estabelecer as conexões entre as imagens, iconografias e acontecimentos, e apontar quais foram as respostas que encontrei para aquelas perguntas iniciais, até o momento, através de minhas reflexões.

Foi colocado no texto introdutório desta dissertação que uma das questões iniciais que serviu de estímulo para a realização da pesquisa foi compreender se houve, de fato, um processo de esquecimento das imagens de vestir no Rio Grande do Sul. Também visava investigar quais são as funções dessas imagens na atualidade, em comunidades religiosas ou nas instituições de caráter museal em que se encontram.

Foram estabelecidos alguns objetivos que, na medida em que procurava cumpri-los, também ajudaram a responder essas questões. Objetivou-se construir um inventário das imagens de vestir de matriz luso-brasileira presentes no Rio Grande do Sul e, através dele, recuperar a memória dessas imagens, dando visibilidade a esse patrimônio e contribuindo para a escrita da história da arte local. Também propus adotar estudos de caso a partir dos quais, além de me dedicar a essas questões, discutiria os programas iconográficos das peças, tentando entender, através deles, as referências culturais presentes nessas imagens, a retórica e o poder de persuasão dessas esculturas diante dos olhos humanos, a relação entre a tradição da arte sacra e as construções locais.

Estruturando o inventário, que exigiu voltar o olhar para diversas instituições, foi possível observar que esse esquecimento, que me parecia nítido, não é uma situação generalizada. Notou-se que o que domina não é, de fato, o abandono dos significados e funções religiosas dessas imagens, mas do cuidado com elas.

Como observamos no terceiro capítulo, existem imagens de vestir que, de fato, perderam suas funções devocionais, seja por conta da extinção de uma irmandade religiosa, seja por um processo de modernização que justificava a substituição de algumas imagens por outras, cuja estética estivesse mais condizente com os novos formatos de igreja. Algumas dessas imagens, além de, por muito tempo, não estarem no cotidiano das paróquias, também passaram décadas sem serem expostas ou estudadas, o que as levava a não serem valorizadas como objeto artístico e histórico pela comunidade, como é o caso das imagens de vestir pertencentes à Catedral Mãe de Deus de Porto Alegre, situação que vem mudando de forma gradual. Entretanto, durante o levantamento para a realização do inventário, foi possível aferir que diversas imagens de vestir ainda são, sim, utilizadas em procissões ou como imagens retabulares, mas que a maioria delas se encontra em estado ruim de conservação ou com sujidades, denotando que, apesar das atividades devocionais que circundam as imagens, o zelo por elas não se manteve na atualidade na mesma medida que nos contextos dos séculos XVIII e XIX.

Isso pode ser observado nas imagens retabulares pertencentes à Igreja de São Francisco de Assis em Rio Pardo, cujos conjuntos dos Passos da Paixão e de Nossa Senhora da Boa Morte analisamos no primeiro e no segundo capítulo, respectivamente. Ao que tudo indica, a igreja e suas imagens ainda são alvo de devoção. Todavia, a falta de estudos e recursos adequados para a conservação levaram essas imagens a um estado bastante delicado, mesmo sendo um reconhecido bem cultural da cidade.

Identifiquei situação semelhante na Igreja Matriz do Divino Espírito Santo, em Jaguarão. As imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor dos Passos são utilizadas em procissões, exercendo também, a de Nossa Senhora das Dores, função retabular. Mesmo assim, receberam inadequada manutenção, notadamente na substituição de partes quebradas por resinas industriais.

Percebi que está por ser construída uma noção mais sólida dessas imagens como patrimônio cultural. Já é possível observar um pouco dessa consciência em relação aos patrimônios arquitetônicos, por conta dos tombamentos realizados em nível estadual e nacional de alguns prédios históricos e trabalhos de restauro, mas os bens móveis, em especial as imagens devocionais, carecem de esforços para a educação nesse sentido. Esse aspecto lembra a famosa frase tantas vezes proferida pelo arquiteto, professor, pesquisador e primeiro superintendente do IPHAN no Rio Grande do Sul, Julio Curtis (1929–2015), que dizia: “A gente só protege o que ama, e só ama o que conhece”.

Ao fazer essas observações, vislumbrei dois possíveis caminhos para a continuidade desta pesquisa, que são complementares, é claro. Poderia ser dada sequência a esse trabalho através da identificação de autores, procedências e escolas de imaginária, como demonstram os apontamentos presentes no volume dois da dissertação. Também é possível, e necessário na cena local, a realização de um trabalho de educação patrimonial, pois os membros das comunidades religiosas, no caso das igrejas, são, na maior parte das vezes, os que têm o acesso mais direto a esses bens, com a possibilidade de preservá-los no dia a dia.

Fica evidente, por meio dos estudos de caso realizados ao longo da dissertação, que é possível falar a partir dessas imagens, discutir questões iconográficas e que flertam com o social. Todavia, para vislumbrar um estudo mais aprofundado acerca das origens, autorias e localização de uma produção local, foi necessário, primeiramente, reunir imagens que pudessem ser comparadas entre si e indicassem semelhanças e diferenças. Hoje, cruzando essas imagens, comparando-as entre si e com produções de outras localidades, começo a pensar na possibilidade de que algumas tenham sido produzidas localmente. Essa percepção, no entanto, ainda requer muita investigação.

No começo do projeto, quando vivíamos uma conjuntura diferente, pensei que teria acesso a mais fontes primárias, e que, a partir de sua interpretação, seria possível encontrar respostas, pelo menos para uma parte das imagens inventariadas, acerca de suas procedências ou algum apontamento para a possibilidade de produções locais. Entretanto, como comentado anteriormente, alguns arquivos não puderam ser consultados, o que me faz ter a sensação de que ainda é possível localizar respostas para questões como autoria e procedência.

Outro aspecto dessas imagens, que ainda pode ser mais explorado em pesquisas futuras, versa sobre as relações estabelecidas no ato de vestir, especificamente no século XIX. O compromisso de algumas irmandades, como o da *Episcopal Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília*, que existiu em Porto Alegre (como vimos no terceiro capítulo), indica, de forma muito clara, a importância dos que se comprometerão em cuidar da apresentação das imagens. As “relações sistêmicas”, digamos, em torno das imagens de vestir, são complexas. Não é possível simplificar a cadeia de realização e consumo dessa peça em um quadro que tem em uma ponta o artista e na outra o observador (e acredito que isso seja possível em poucas obras de arte). Para produzir uma imagem de vestir trabalham artífices da escultura, da policromia, do vestuário, e ainda existem as figuras do patrono da encomenda e a vestideira ou camareira, geralmente mulher, que se ocupa de paramentar a imagem e torná-la completa em sua iconografia. E, após vestida e exposta, as interações com essa imagem continuam podendo

gradualmente transformá-la, através das histórias que se criam ao seu redor e da ampliação de seu guarda roupa, por meio de doações. Esse tipo de relação complexa é inerente aos objetos artísticos.

O que me faz amar essas imagens, além dos processos artísticos, é saber que elas tornaram a vida de quem tem fé mais confortável diante dos problemas e tristezas. Não posso deixar de imaginar quantas promessas foram feitas aos santos diante dessas imagens. Quantas mães suplicaram aos pés dessas "nossas senhoras" pela saúde de seus filhos. A fé das pessoas transforma essas imagens em um importante patrimônio todos os dias. Jean-Claude Schmitt coloca que:

Com efeito, a experiência religiosa não consiste apenas em crenças e num imaginário do além e do divino, nem em palavras e gestos (orações, homilias, ritos, etc.), mas consiste, também, em manipulações de objetos de toda espécie, cuja natureza, grau de consideração e funções variam segundo as épocas. (SCHIMITT, 2007, p. 280)

Acredito ser importante imaginarmos que, em um futuro mais longínquo, essas imagens não façam mais sentido como fazem (ainda) hoje. Preservá-las e documentá-las é também um serviço para que os que virão possam conhecer a história desse país em suas mais diversas expressões artísticas e religiosas. Sobre isso, há uma passagem no livro *A alegoria do patrimônio*, na qual Françoise Choay reflete sobre a restauração de edificações antigas – à qual John Ruskin se opunha veementemente – e seu debate na Inglaterra oitocentista. A autora comenta que uma das grandes conclusões do lado contrário ao restauro se deve ao fato de que "[...] é-nos proibido tocar nos monumentos do passado. Eles não nos pertencem. Pertencem em parte àqueles que os edificaram, em parte ao conjunto das gerações humanas que virão depois de nós. Qualquer intervenção sobre essas 'reliquias' é um sacrilégio" (CHOAY, 2017, p.155).

Esse trecho, especificamente, me fez pensar muito sobre a condição da imagem de vestir como obra do passado. A imagem de vestir, quando ativa, é tocada e modificada com frequência. Como foi colocado em alguns momentos da dissertação, esse tipo de imagem costuma receber camadas de repintura, há a troca das vestes, há a devoção popular com uma relação com as imagens que envolve o toque. Quando destituímos uma imagem de vestir dessa interação, ela perde seu sentido primeiro.

Evidentemente, hoje busca-se pela preservação das imagens de vestir em seu sentido material, e isso é extremamente importante. Mas acredito que essa preservação não deva ser feita pela remoção das imagens que ainda estão em seus contextos originais. Precisamos focar em projetos

que eduquem para a preservação das dimensões material e imaterial dessas peças. A restauração não tem um sentido de reconstituição e cópia, como poderia denotar anteriormente; até os críticos das intervenções admitiam a manutenção e a consolidação dos monumentos, e é nesse sentido que falamos de conservação e restauro. Ao conservar a escultura, conservamos o registro da técnica e respeitamos o trabalho do artífice.

Concluo com uma pequena narrativa do meu processo de pesquisa: no dia oito de dezembro de 2020, no início da noite, eu chegava à cidade de Jaguarão para, no dia seguinte, realizar as anotações relacionadas às imagens da Igreja Matriz do Divino Espírito Santo. Naquele dia, era celebrado o dia de Nossa Senhora da Conceição e, em vista disso, acontecia uma carreata em homenagem à invocação mariana. Normalmente, essa homenagem é realizada através de uma procissão; todavia, diante do cenário de crise sanitária, a comunidade encontrou na carreata uma forma de manutenção de sua tradição, apesar do isolamento social. No dia seguinte, na igreja, cheguei mais perto do andor florido que portava a imagem de talha inteira utilizada no préstito. As flores ainda estavam vistosas e a imagem era removida por um dos padres da paróquia.

Na secretaria da igreja, enquanto aguardava o Padre Waldeir da Paixão Silva para conversar sobre o acervo de imagens da igreja, estudava o livro *Igreja Matriz do Divino Espírito Santo da Cidade de Jaguarão*, escrito por Eduardo Alvares de Souza Soares, no qual foram compiladas transcrições de fontes primárias sobre a Igreja Matriz do Divino Espírito Santo. Entre os textos, havia um intitulado “A Festa da Imaculada Conceição de 1856”, que começava com a seguinte informação: “O juiz e os irmãos da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, em virtude de que em 8 de dezembro do ano anterior, face à epidemia, haviam declinado da Festa da Imaculada, acordaram em realizá-la em 31 de março de 1856” (SOARES, 2011, p. 119). A epidemia referida no texto é a terceira pandemia de Cólera-morbo (1846–1860), que atingiu o Brasil em 1855, trazida em um navio português que atracou em Belém do Pará e se espalhou pelo território brasileiro através das rotas de transporte fluvial, afetando especialmente a população escravizada.

Foi surpreendente ler esse relato e, 165 anos depois, estar vivendo uma situação muito semelhante. Instalou-se em mim uma sensação de que a história se repete e que, apesar das tecnologias mudarem, das necessidades cotidianas serem um tanto quanto diferentes, a essência humana se mantém, carregando alguns dos mesmos anseios. Essa mesma sensação tive em outubro de 2020, pela ocasião de beatificação de um jovem, um tempo antes do encontro com essa narrativa em Jaguarão.

O catolicismo prega o "tornar-se santo", tendo como exemplo de vida primeiramente Cristo e depois mulheres e homens que teriam sido pessoas comuns, mas que atingiram a santidade através de suas ações e espelhamento em Cristo, muitas através do martírio. Acreditar que é possível seguir essa santidade não é algo fácil. Mas, quando se entra em contato com algo que torna presente a corporalidade dessas figuras, como uma imagem ou uma relíquia, somos capazes de acreditar na possibilidade de sermos como eles. Um exemplo é a recente beatificação do jovem italiano Carlo Acutis (1991–2006). Seus restos mortais foram cobertos com uma delicada máscara de silicone que replica o rosto jovial registrado em fotografias. Acutis teve seu corpo exposto vestindo moletom e tênis da marca Nike, o que deixou os jovens católicos que realizam seu apostolado na Internet em polvorosa. Também foram divulgadas pela sua família fotos de Acutis quando menino, vestido com uma fantasia do personagem “Homem Aranha”. Saber que um menino que nasceu no mesmo ano que muitos deles, que assistiu aos mesmos desenhos animados que eles, foi beatificado, foi tido nessas comunidades como um sinal de que ainda é possível ser santo em nossos dias, que ainda é possível obter a salvação dada através de Cristo.⁵⁹ Pensando nesses aspectos, fico com o sentimento de que as formas de apreensão das imagens mudam através dos séculos, mas que a capacidade de empatia diante dessas obras e a ânsia do ser humano por explicações sobre o que não se pode ver são infundáveis. Será que é por isso que temos essa necessidade de representação? De tornar presente o que é ausente (DEBRAY, 1993, p. 38)?

⁵⁹ Aqui trago o exemplo do vídeo *O que realmente importa sobre Carlo Acutis*, postado no canal do Youtube *Santa Carona*, voltado para o público jovem católico. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jrHW-ufTgTk>>. Acesso em: 17 de setembro de 2021.

FONTES PRIMÁRIAS

COMPROMISSO DA EPISCOPAL IRMANDADE DA GLORIOSA VIRGEM E MARTYR SANTA CECÍLIA EM PORTO ALEGRE. AHCMPA – II-2 1/B. 1/2

LIVRO DE REGISTRO DE OFFICIOS DA EPISCOPAL IRMANDADE DA VIRGEM MARTYR SANTA CECÍLIA (ATAS). AHCMPA – CATII-2.1B.2

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

HOMEM DE MELO, Francisco Inácio Marcondes. REVISTA TRIMESTRAL DO INSTITUTO HISTÓRICO GEOGRAPHICO E ETHNOGRAPHICO DO BRASIL. Rio de Janeiro: B. L. Garnier editor, tomo XXXV, parte 2, 1872, pp.112–113.

LOPES, V.Z. D. 1891. Comentário eclesiástico do Rio Grande de São Pedro do Sul desde 1737. Cachoeira do Sul, datiloscrito, 220 p. (IHGRGS, Caixa D, nº 10)

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

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

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

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

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

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

RELATÓRIO DA PROVEDORIA 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.

TELLES, Leandro Silva. Arte Sacra: Um Museu com as portas fechadas. Correio do Povo. Porto Alegre, ano LXXVI, n. 119, 21/02/1971, p. 16.

REFERÊNCIAS

Obras de referência

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

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. Prefácio de Michel Meyer; introdução, notas e tradução do grego de Isis Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARDI, Pietro M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1975.

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.

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.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era de arte*. Rio de Janeiro: M.B.M. Souza, 2010.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulus, 2002.

BOGÉA, Kátia Santos (Org.); RIBEIRO, Emanuela Sousa; BRITO, Stella Regina Soares de; ROCHA, Edgar [fotografias]. *Olhos da Alma: Escola Maranhense de Imaginária*. São Luís: 2002.

BRASIL. *Constituição (1988)*. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988.

BREDEKAMP, Horst. *Teoria do acto icónico*. Lisboa: KKYM, 2015.

CHAVES, Duarte Nuno. *As imagens de vestir da procissão dos Terceiros: um legado franciscano em S. Miguel, Açores – Séculos XVII a XXI*. Ponta Delgada: Letras Lavadas edições, 2020.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2017.

_____. *O patrimônio em questão: antologia para um combate*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

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

COELHO, Beatriz (Org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2005.

CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia. Por Dom Sebastião Monteiro da Vide. São Paulo: Typografia 2 de dezembro, 1853, 5v.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

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

_____. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos; Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

HELLER, Eva. *A Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São paulo: Gustavo Gili, 2013.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

_____. *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

LOPES, José Rogério. *A imagética da devoção: a iconografia popular como mediação entre a consciência da realidade e ethos religioso*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

MIRANDA, Valtair Afonso. Mártires na Antiguidade e na Idade Média. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues da (Orgs.). *Mártires, confessores e virgens: o culto aos santos no Ocidente medieval*. Petrópolis: Vozes, 2016.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

OLIVEIRA, Selma Soares de. *Imagens de Roca: uma coleção singular da Ordem terceira do Carmo de Cachoeira*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2014.

- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- PASTOUREAU, Michel. *Azul: a história de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.
- PASTOUREAU, Michel. *O Pano do Diabo: uma história das listras e dos tecidos listrados*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- PELIKAN, Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- QUITES, Maria Regina Emery. *Esculturas devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração*. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.
- SCHENONE, Hector; RIBERA, Adolfo Luis. *El arte de la imaginería en el Rio de La Plata*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires, 1948.
- SCHENONE, Hector. *Iconografía del arte colonial: Jesu Cristo*. Buenos Aires: Fundacion Tarea, 1998. Disponível em: <<https://www.anba.org.ar/wp-content/themes/anba2014/libros/Jesucristo-Schenone.pdf>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.
- SCHENONE, Hector. *Iconografía del arte colonial: Los santos Vol. 1*. Buenos Aires: Fundacion Tarea, 1992. Disponível em: <<https://www.anba.org.ar/wp-content/themes/anba2014/libros/Los-Santos-Vol-I-Schenone.pdf>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.
- SCHENONE, Hector. *Iconografía del arte colonial: Los santos Vol. 2*. Buenos Aires: Fundacion Tarea, 1992. Disponível em: <<https://www.anba.org.ar/wp-content/themes/anba2014/libros/Los-Santos-Vol-II-Schenone.pdf>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.
- STALYBRASS, Peter. *O casaco de Marx – Roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

XIMENES, Maria Alice. *Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

Rio Grande do Sul: aspectos sobre arte, história e cultura

BALEM, João Maria. *A Catedral de Pôrto Alegre*. Porto Alegre: Tipografia da Pia Sociedade Filhas de São Paulo, 1956.

_____. *A primeira paróquia de Porto Alegre: Nossa Senhora Madre de Deus (1772–1940)*. Porto Alegre: Tipografia do Centro S.A.; Centro da Boa Imprensa, 1941.

BARBOSA, Fidélis Dalcin. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Edições EST, 1995.

CHEUICHE, Antônio do Carmo. *Catedral Metropolitana de Porto Alegre: guia histórico-artístico*. Porto Alegre: Diagramme Produções, 2012.

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

DREHER, Mantin N. (Org.). *Populações rio-grandenses e modelos de igreja*. Porto Alegre: Edições EST: São Leopoldo: Sinodal, 1998.

HARNISCH, Wolfgang Hoffmann. *O Rio Grande do Sul: a terra e o homem*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1941.

INDA, Sofia. *Patrimônio Sacro Arquitetônico do Rio Jacuí: cartilha e roteiro*. Porto Alegre: Vinco Estúdio, 2021. Disponível em: <<https://issuu.com/igrejasjacui>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

MONTEIRO, Charles. *Breve História de Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Cidade; Letra & Vida, 2012.

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. In: *Séculos XVIII–XIX*. Paralellus, Campinas, v. 5, n.9, pp.93–118, jan./jun. 2014.

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.

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

SOARES, Eduardo Alvares de Souza. *Igreja Matriz do Divino Espírito Santo da Cidade de Jaguarão*. Porto Alegre: Evangraf, 2011.

TREVISAN, Armindo. O rosto indígena da arte das Missões. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

WEIMER, Günter. *Arquitetura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

_____. *Arquitetos e construtores rio-grandenses na Colônia e no Império*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2006.

Pesquisas acadêmicas [monografias, dissertações e teses inéditas]

ARAÚJO, Andrezza Conde. *A imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores de Sabará: a essência da devoção e seus contextos processional e retabular*. 2018. 151 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2018.

BRUSADIN, Lia Sipaúba. *Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)*. 2016. 260p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Artes, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAC-9Q3NMG>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

DIAS, Cibele Ferreira. *Caetano José Ribeiro Junior: um artista de obras sacras e sua memória*. 2013. 89f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural). Universidade Federal de Pelotas, Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Pelotas, 2013. Disponível em: <<http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/5369>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

FILHO, Attilio Colnago. *Ambivalências do Sagrado: o percurso dos objetos entre a devoção e a coleção*. 2011. 200 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em Artes, Vitória, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufes.br/handle/10/2084>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

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 em História da Arte). Universidade

Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/156770>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

JÚNIOR, João Dalla Rosa. *A imaginária devocional na América Portuguesa: o caso das imagens coloniais da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição de Viamão*. Monografia de pós-graduação Latu Sensu (Especialização em Cultura e Arte Barroca). Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, 2008. Disponível em: <<https://www.monografias.ufop.br/handle/35400000/392>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

LUZ, Gabriela Carvalho da. *Imagem em Procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/173153>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

MARQUES, Letícia Rosa. *O maestro Joaquim José de Mendanha: música, devoção e mobilidade social na trajetória de um pardo no Brasil oitocentista*. 251 p. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Escola de Humanidades, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7382>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

MORAES, Juliana de Mello. *Viver em penitência: os irmãos terceiros franciscanos e as suas associações, Braga e São Paulo (1672–1822)*. Tese (Doutorado em História). Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, Braga, 2009. Disponível em: <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/10870>>. Acesso em: 28/10/2021.

MOREIRA, Fuviano Galdino. *Estudos sobre a talha: panejamento e cabelos da imaginária do acervo de arte sacra do Espírito Santo*. 2012. 202 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufes.br/handle/10/5659>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

PHILIPPOV, Karin. *A obra religiosa de Benedito Calixto de Jesus através do mecenato de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília*. 2016. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/321421>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

QUITES, Maria Regina Emery. *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. 2006. 383p. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280544>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A Boa Morte e o Bem Morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)*. 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/VCSA-6X6PTL>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

SOUZA, Vanessa Taveira de. *Passos de Rua: cenários religiosos urbanos em Tiradentes e São João Del Rey*. 2019. 184 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, – Faculdade de Belas Artes, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAP-BBLPEX>>. Acesso em 18 de novembro de 2021.

Artigos acadêmicos

CHAVES, Larissa Patron; ESPÍRITO SANTO, Renan; PRATES, Luiza; SANTOS, Noemi; ANTUNES, Isis Melo Molinari. *A globalização da cultura material dos jesuítas e a dificuldade de mapear imagens em marfim*. Boletim do CEIB, Belo Horizonte, vol. 24, n. 75, fev./2020. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/boletimceib/index.php/boletimdoceib/article/view/96>>. Acesso em 18 de novembro de 2021.

BARROS, José D'Assunção. Heresias: considerações sobre a história de um conceito e sobre as discussões historiográficas em torno das heresias medievais. In: *Fronteiras*. Dourados: v. 12, n. 21, pp. 33–49, jan./jun. 2010. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/570>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

BERTO, João Paulo. Os bens culturais no território da Diocese de Limeira: conhecimento, salvaguarda e difusão. In: *Figura. Studies on the Classical Tradition*. Campinas, v.6, nº2,

pp.165–190, jul./dec. 2018. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/9955>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

BRASIL, Paulo. Imagens de vestir. In: *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, vol. LXIX–LXX, 2012, pp. 35–56. Disponível em: <<http://ihit.pt/codeigniter/assets/upload/pdf/6c9c6d10cbe0b97a9d42e6f75613d0b2.pdf>>. Acesso em: 08 de novembro de 2021.

BRUSADIN, Lia Sipaúba. A imagem cristã do homem: a Paixão de Cristo representada em esculturas devocionais. In: *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte: vol. 23, n. 73, jul./2019. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/boletimceib/index.php/boletimdoceib/article/view/99>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

_____ e QUITES, Maria Regina Emery. Dados históricos, iconográficos e artísticos sobre as esculturas dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto (MG). In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, n. 27, dezembro de 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/21192/15432>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

CAMPOS, Vanessa Gomes; ZUCHETTI, Caroline; VOLPATTO, Lucas Bernardo. *Das pedreiras às torres e carrancas: uma nova Catedral para Porto Alegre*. Disponível em: <<https://www.catedralpoa.com.br/100anos>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos de Devoção: o culto às imagens. In: *Imagem Brasileira*. v. 1, n. 3, pp.11–21, 2006. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembasileira/article/view/58>>. Acesso em: 18 de novembro de 2018.

FERRAZ, Norberto Tiago Gonçalves. Vestidos para a sepultura: a escolha da mortalha fúnebre na Braga setecentista. In: *Revista Tempo*, Niterói, Vol. 22 n. 39, pp.110–125, jan-abr. 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/tem/a/hMC35gbN7jLJ7SYNDGcQjBv/?lang=pt>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de Roca e de vestir na Bahia. In: *Revista Ohun*, Salvador, Ano 2, nº 2, pp.165–184. 2005. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Maria_Helena.pdf>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira. O “link” (ou a relação) das coisas com os objetos, com os sujeitos, com os documentos, com o museu e o que isso tudo quer dizer... In: *Revista Mouseion*, Canoas, n. 19, dezembro 2014, pp. 43–52. Disponível em: <<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/download/1882/1234>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

JOHN, Naiana Maura. O Entorno da Igreja Nossa Senhora da Conceição de Viamão. In: Beatriz Adams Landau. (Org.). In: *Patrimônio: Práticas e Reflexões*. Programa de Especialização em Patrimônio Artigos (Turma 2007). 6ed. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015, v. 1, pp. 155–179.

JÚNIOR, João Dalla Rosa. As imagens devocionais e o Continente de São Pedro: relações e questionamentos sobre a imaginária religiosa e o sul da América Portuguesa. In: *XXIV Simpósio Nacional de História*, Atas, 2007. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210411_547e35fc1781b8d5b0527f4b0ecdca35.pdf>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

JUSTINIANO, Fátima. As imagens da Paixão de Cristo da Procissão do Triunfo das Veneráveis Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo no Brasil e seus antecedentes portugueses. In: *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte, 09, 2018 pp. 49–53. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/306>>. Acesso em: 18 de novembro de 2021.

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, pp.121–134, mai./ago., 2010. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/4713>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

LADEIRA, Paulo. A Confraria e a Capela de Nossa Senhora da Boa Morte, na Igreja de São Pedro, no Funchal (1646–1846) – Organização, Atividades e Património. Funchal: Arquivo Histórico da Madeira, Nova Série, n.º 2, 2020, pp. 399–492. Disponível em: <<https://ahm-abm.madeira.gov.pt/index.php/ahm/article/view/42/37>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

LORETO, Mari Lucie. A arte sacra no Rio Grande do Sul: um estudo iconográfico das imagens da Virgem na cidade de Pelotas. In: *Revista Seminário de História da Arte*, Pelotas, v. 01, n, 7, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13479>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

LUZ, Gabriela Carvalho da. Imagem de vestir: objeto de convencimento e poder. In: *XIII Encontro de História da Arte*, Campinas, 2018, atas. Campinas: UNICAMP, 2018, pp. 420–426. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2018/eha2018completo.pdf>>. Acesso em: 05 de março de 2019.

MALTA, Marize. Entre afetos e estranhamentos: objetos maus e cabelos no mundo da arte. In: *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, pp. 1453–1465, 2012. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/marize_malta.pdf>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

MOREIRA, Fuviane Galdino. A beleza do divino: vestes como ornamento na imaginária cristã. In: *Revista dobras*, 11, 2018. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/710>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

_____. Um olhar sobre os usos e as funções das vestimentas na imaginária cristã. In: *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 26., 2017, Campinas. Anais do 26. Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. pp.594–608. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/HTCA/26encontro_____MOREIRA_Fuviane_Galdino.pdf>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

_____. Fluxos metodológicos: uma cartografia vestimentar da(o)s padroeira(o)s do Brasil. In: *XII Encontro de História da Arte*, Campinas, 2017, atas. Campinas, UNICAMP, 2017, pp. 262–270. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Fuviane%20Galdino%20Moreira.pdf>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. A trajetória de preservação dos bens móveis e integrados sob a ótica dos projetos institucionais de inventário. In: *Encontro de História da Arte*, 2, 2006, Campinas/SP. Anais. Campinas/SP: IFCH-Unicamp, 2006. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/12536947-A-trajetoria-de-preservacao-dos-bens-moveis-e-integrados-sob-a-otica-dos-projetos-institucionais-de-inventario-1.html>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

PEREIRA, Walmir. Patrimônio Cultural e Memória Social das Missões Jesuíticas Guarani – Ruínas de São Miguel: Ação Patrimonial e Identidade Ameríndia na Região Platina da América

do Sul. In: *SURES – Revista Digital do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História Universidade Federal da Integração Latino-Americana-UNILA*, 2013, n. 2, pp. 40–58. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/sures/issue/view/9>>. Acesso em: 09 de julho de 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, 1995, pp. 9 – 27.

QUITES, Maria Regina Emery e Radichi, Gersa de Alkmin. Imagens de Vestir: da procissão ao oratório. In: *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v.16, n 51, mar. 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/boletimceib/index.php/boletimdoceib/issue/view/53>>. Acesso em: 18 de novembro de 2021.

RÉSIMONT, Jacques. Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, “O Cabra”. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte: CS Cultural Design, 1986, pp. 101–118.

ZWILLING, Carin. Santa Cecília: um percurso através da arte e da devoção. In: *Teoliterária*, v. 5, n. 9, pp.147–183, 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/23441>>. Acesso em: 14 de novembro de 2019.

Catálogos, inventários, documentos

Arte Barroca – *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo

CRUZ, Beatriz; ROSSI, João. *Imagens de roca e de vestir*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2021. Disponível em: <<http://museuartesacra.org.br/imagens-de-roca-e-de-vestir/>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

GOMES, Rafael Azevedo Fontenelle (Org.). *Inventário da Arte Sacra Fluminense*. Rio de Janeiro: INEPAC, 2010. Disponível em: <<http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/acervo/detalhar/34/0>>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

IPHAN. *Portaria nº 160, de 11 de maio de 2016b*. Dispõe sobre os instrumentos de Inventários do Patrimônio Cultural no âmbito do IPHAN. Disponível em: <https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/21520489>. Acesso em: 23 de junho de 2021.

LEMOS, Carlos A. C. *Imaginária Paulista: esculturas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*. Rio de Janeiro: Capivara, 2002.

MONTEIRO, Marcus. *Devoção e esquecimento: presença do barroco na Baixada Fluminense*. Rio de Janeiro: Zappa Comunicação e conteúdo, 2001.

ROCHA, Nico. *Missões*. Porto Alegre: MARGS, 2000.

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

SPHAN. *Boletim SPHAN e pró-memória*, nº 38, 1987. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/boletim_38.pdf>. Acesso em: 09 de julho de 2021.

VIEIRA, Mabel Leal; COUTINHO, Maria Inês (Orgs.). *Inventário da imaginária missioneira: relatório final*. Canoas: La Salle, 1993.

Páginas da internet

Capela de Nossa Senhora da Boa Morte, no interior da igreja de São Pedro, Freguesia de São Pedro, Concelho do Funchal. Disponível em: <<https://arquivo-abm.madeira.gov.pt/details?id=557567>>. Acesso em: 10 de maio de 2021.

FERNANDES, Phael; RODRIGUES, Danutta. Irmandade da Boa Morte: G1 conta história da festa secular do recôncavo que resiste ao tempo. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/08/13/irmandade-da-boa-morte-g1-conta-historia-da-festa-secular-do-reconcavo-que-resiste-ao-tempo.ghtml>>. Acesso em: 10 de maio de 2021.

Mortalha (verbetes). Disponível em: <<http://www.museuvirtualdalusofonia.com/glossario/mortalha-mortulha/>>. Acesso em: 10 de maio 2021.

Museu Dom Diogo Souza. Disponível em: <<https://urcamp.edu.br/acao-comunitaria/museus/museu-dom-diogo-de-souza-faturcamp>>. Acesso em: 23 de outubro de 2021.

Retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte, 1770, matriz de São Pedro do Funchal, ilha da Madeira. Disponível em: <<https://www.arquipelagos.pt/imagem/retabulo-de-nossa-senhora>>

da-boa-morte-1770-matriz-de-sao-pedro-do-funchal-ilha-da-madeira-2/>. Acesso em: 10 de maio 2021.

Santa Casa de Pelotas. História. Disponível em: <<https://santacasadepelotas.com.br/index.php/historia/>>. Acesso em: 23 de outubro de 2021.

TONIOL, Rodrigo. *O Sci-fi do santo ou a santidade do Sci-fi? Ex Machina e os santos de vestir*. Blog (Des)religião, 23 de junho de 2015. Disponível em: <<https://desreligiao.wordpress.com/2015/06/23/o-sci-fi-do-santo-ou-a-santidade-do-sci-fi-ex-machina-e-os-santos-de-vestir/>>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

Tradicional festa de Aiuruoca tem santa vestida de noiva. Disponível em: <http://www.correiodopapagaio.com.br/aiuruoca/noticias/tradicional_festa_de_aiuruoca_tem_santa_vestida_de_noiva>. Acesso em: 10 de maio de 2021.