

ARTEFATOS DA FÉ

SILVELI MARIA DE TOLEDO RUSSO*

RESUMO

O presente artigo visa apresentar uma análise da dinâmica de elementos iconográficos ligados a um conjunto de oratórios produzidos no Brasil, ao longo do século XVII e XVIII. Nessa análise, propõe-se instituir uma breve abordagem acerca da aplicação de imagens correspondentes quer a uma expressão mais voltada à religiosidade popular quer a outras manifestações que traduziriam visualmente os argumentos doutrinários da Igreja.

PALAVRAS-CHAVE: História da Arte; Cultura Material Religiosa; Oratórios; Brasil Colonial.

ABSTRACT

This article presents an analysis of the dynamics of iconographic elements related to a number of oratories produced in Brazil during the 17th and 18th centuries. In this analysis, it is proposed to introduce a brief discussion about the images application corresponding to either focused on the popular religiosity or whether the other events that translate visually the Church's doctrinal arguments.

KEYWORDS: Art History; Religious Material Culture; Oratorie; Colonial Brazil.

Este artigo discorre acerca do tema “cultura material religiosa como parte do fenômeno histórico”, que se constitui de uma abordagem relacionada à ampla temática de valorização do patrimônio cultural conferido ao bem móvel – recorrentemente enaltecido no processo de produção do discurso historiográfico. Nesta abordagem, contempla-se o artefato: oratório – e algumas de suas características formais –, com ênfase aos elementos iconográficos ou imagens religiosas, que se articulam com a sua própria estrutura.

Para explorar esse panorama, considera-se relevante a perspectiva ensejada por Alphonse Dupront [1905-1990], em especial àquelas concernentes às observações entre história e fenomenologia, inspiradoras das abordagens promovidas no âmbito da experiência religiosa, coletiva e individual, perante os oratórios aqui observados e suas significativas imagens.

Tendo em vista a aproximação entre história religiosa e outras disciplinas, sobretudo a antropologia, Dupront, ao explorar o panorama das manifestações religiosas, em *Du Sacré. Croisades et pèlerinages. Images et Languages*, evidencia “a considerável presença da imagem e de sua ajuda espiritual” e a define como um instrumento de “passagem”,¹ estabelecido entre o consenso cultural e a recompensa sobrenatural, concebido sob uma forma humana ou com atributos humanos.

Em termos antropológicos, os postulados das versões produzidas em torno da cultura material, deixam intuir concepções diversas; e, é precisamente essa discussão que faz suspeitar especificidades socioculturais nos debates de cultura material religiosa; são essas especificidades que interessam neste estudo, em especial para que haja compreensão das rotinas e dos rituais, perante os oratórios no contexto doméstico.

Sobre essas questões, o historiador norte americano David Morgan, em *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*,² ao abordar o tema das imagens religiosas, a partir do final da Idade Média até os dias atuais, analisa o que ele chama de “piedade visual”, ou a crença que

as imagens transmitem, tendo em vista enfatizar sua importância na formação social e na manutenção da vida cotidiana.

O autor posiciona-se de forma a corroborar o entendimento do significado social e religioso das imagens, visto que, a seu ver, e não obstante considerar as diferenças temporais e culturais como ponto de inflexão que cercam as representações pictóricas, “olhar com devoção para imagens de Cristo é ter uma experiência religiosa, não estética”.³ Ao invés de considerar ‘ícones’ religiosos populares como meramente ilustrativos das ideias teológicas, examina como tais elementos estabelecem controle sobre as paixões humanas.

Neste sentido, e sob um olhar interdisciplinar, a par das leituras estéticas, políticas e teológicas, Morgan resgata a ideia de uma leitura antropológica, em que a familiaridade com tais imagens é intensificada, oportunamente, ao colocá-las em ambientes domésticos, rodeado por apetrechos da vida cotidiana, onde as práticas devocionais e rituais, bem como as atitudes e propósitos que se articulam através da iconografia religiosa, adquirem um especial valor de apropriação e uso.

Na sequência de ideia, interessa destacar que os conjuntos de oratórios domésticos que hoje se encontram recolhidos às dependências de museus brasileiros, públicos e particulares, figuraram como protagonistas das práticas religiosas desenvolvidas no interior das habitações brasileiras, rurais e urbanas, sobretudo nos tempos de colônia.

Neste contexto, tais artefatos se apresentavam sob dois distintos universos funcionais, respectivamente: de cunho devocional, em que os mesmos se destinam comumente às práticas da oração; e de cunho litúrgico, quando especialmente preparados para a orientação das celebrações oficiais da Igreja Católica Apostólica Romana.

Assim, descortina-se aqui a construção de uma breve abordagem pela observação direta de alguns oratórios domésticos resguardados em acervos do Brasil, em que se reconhece uma conformação especial na convocação de imagens religiosas em sua ornamentação: com destaque para a constituição

de cenas da Paixão de Cristo, da Virgem Maria e dos Santos do hagiológico cristão.

As imagens religiosas configuradas nos oratórios domésticos e os desafios de sua interpretação

Antes de observar as imagens religiosas estampadas no presente acervo, julga-se importante reconhecer a acepção da palavra “imagem” no presente contexto. Lê-se no respeitável *Diccionario Technico e Historico*, de 1875, composto por Francisco de Assis Rodrigues, que “imagens chamam-se as figuras do culto catholico [...] em vulto ou mesmo em estampa [...] também [...] bustos de retratos em cunhos *vero effigie*”.⁴

Vislumbra-se que a variação semântica da palavra sugere significados figurados, exclusivamente religiosos e de aplicação ótica. Deste modo, os estudos acerca da imagem têm recebido uma crescente atenção no âmbito das ciências sociais e humanas, em especial no campo da historiografia, percebidos em diversos eventos e publicações nacionais e internacionais.⁵ As imagens, ou fontes visuais, têm sido observadas como uma importante evidência histórica, e equiparadas em valor à literatura e aos documentos arquivísticos.⁶

Nesta linha, indaga-se: como contextualizar as pinturas de imagens religiosas que conformam os oratórios em análise? Permite-se dizer que, em primeira instância, descontenta-se em estabelecer somente uma escala de valores estéticos às mesmas, tendo em vista observar seus resíduos de caráter antropológico.⁷

Portanto, entende-se que as imagens religiosas, como as aqui abordadas, em conjunto com os próprios oratórios que as suportam, foram elaboradas com um propósito, cuja função e uso transcendem o meramente formal e estético, configurando-se, na realidade, como artefatos inseparáveis das crenças que projetam.

Ideia que auxilia, afortunadamente, na apreensão dos parâmetros do acervo religioso em discussão e que, com efeito, corrobora o entendimento dos artefatos, tal como refere Ulpiano Bezerra de Meneses, enquanto

produto e vetor das relações que seus usuários estabelecem em sociedade.⁸ De tal sorte que seguir-se-á com tal reflexão pela observância direta de alguns oratórios pertencentes a acervos brasileiros, subsequente a um brevíssimo discurso histórico representativo – que será feito nas próximas linhas.

As representações da hagiografia cristã

Da longa duração da cultura cristã, interessa destacar que, relativamente ao seu papel e estatuto, as imagens motivaram controvérsia ante a veiculação da doutrina cristã, estimulando sucessivos debates e querelas, entre a sua promoção e a opção por uma via iconoclasta⁹ a sustentar a sua supressão da vivência religiosa. Razão esta pela qual acabou por se constituir um dos principais argumentos de discussão em um dos mais importantes períodos da história da Igreja de Roma, que contrapôs, ao longo do século XVI, protestantes e católicos.

A partir de suas normas, não é difícil intuir acerca da atitude efetiva com que a Igreja vigia os dogmas das imagens nas perspectivas geográficas da Península Ibérica, visto os seus reflexos nos territórios coloniais. E mesmo que, em sua complexidade, permanecesse fora do alcance de grande parte dos fiéis, inferimos dos ditames do Concílio em nossa conjuntura, particularmente no contexto doméstico, alguns sinais de sua repercussão no envolvimento do cotidiano religioso dos devotos com a variedade de invocações ligadas ao acervo de oratórios em análise.

Neste *corpus*, é possível encontrar um diversificado repertório de imagens com temas correspondentes à iconografia católica, evidenciando a política de evangelização portuguesa que causou uma relevante repercussão no Novo Mundo após Trento. Vislumbra-se a Virgem, e o próprio Cristo, como as personagens sagradas mais invocadas, a suscitar, por certo, interpretações várias, geradas pelo contato dos fiéis com as imagens devotas, estimulando, por certo, a criação de laços de identidade e confiança, e ainda,

rompendo barreiras e estimulando o diálogo em primeira pessoa com a divindade.

Nota-se um forte vínculo protetor sob a invocação da Virgem, a instituir diversas devoções marianas, reflexo da própria diversidade da sociedade colonial brasileira, em que ocorre, igualmente, o estabelecimento de irmandades poderosíssimas, ajustadas tanto para a classe dos fazendeiros, comerciantes e mineradores quanto para aquela dos menos favorecidos, escravos e agregados.

Denominadas por confrarias, as associações religiosas em que se congregavam os leigos do catolicismo colonial eram constituídas por duas organizações fundamentais: as supracitadas ‘irmandades’ e as ‘ordens terceiras’,¹⁰ cujo objetivo precípua era o de promover e perpetuar a devoção a um santo, e até mesmo, exercer a prática assistencial, como no caso da Irmandade da Misericórdia.

Por sua vez, as ordens terceiras, vinculavam-se a uma ordem religiosa em que os fiéis se destinariam também aos exercícios de devoção. Ao longo do período colonial, diversas ordens religiosas estiveram em funcionamento no Brasil, entre as principais: a dos beneditinos, capuchinhos, carmelitas, franciscanos e jesuítas. A Ordem Terceira Franciscana foi instaurada no século XVI; a Ordem Terceira Carmelita, no século XVII; e, então, no século XVIII, estabeleceu-se a Ordem Terceira de São Domingos.¹¹

Todavia, foram os padres da Companhia de Jesus que deram início à vila de São Paulo, primeira colônia no interior e única cidade no Brasil instaurada pelo interesse religioso e não pelo aspecto econômico. Nesta assertiva, lembra-se das palavras de Aracy Amaral sobre a vida nas aldeias da Companhia ao redor de São Paulo, em que os indígenas reduzidos, envoltos pela assistência espiritual oferecida pelos Jesuítas, direcionavam seus misteres ao redor do exercício religioso.¹²

Neste conjunto de condições, não obstante as conjecturas do intercâmbio da região de São Paulo no período do seiscentos com a América Hispânica, nota-se, de todo modo, nas soluções apresentadas pelo retábulo de oratório seiscentista, proveniente de propriedade rural, hoje resguardado

no Museu de Arte Sacra dos Jesuítas, MASJ, localizado na cidade de Embu, São Paulo, certas manifestações em que se pode identificar motivos amplamente utilizados pelos espanhóis e hispano-americanos, segundo Aracy Amaral.¹³

Deste exemplar, eleva-se a pintura cuja sugestão ornamental é passível de proceder das portadas do *Castillo de la Calahorra*, na Província de Granada e da Igreja de Jerusalém, em Potosi, Bolívia. Fala-se dos detalhes decorativos inseridos nos vértices dos ângulos laterais superiores, especificamente nos remates do arco do nicho, onde se encerra uma roseta ladeada de estilizações vegetais, elementos que repercutiram significadamente nas criações inicianas.

Seja como for, o importante é notar que os testemunhos materiais frutos da sensibilidade jesuítica orientada pelos princípios catequéticos cristãos, fizeram-se presentes na concepção ornamental de oratórios resguardados neste acervo paulista, cujos traços remanescentes da tradição europeia se fazem presentes na imitação dos motivos vegetais, quiçá pelas mãos do índio que, em contato com os irmãos artífices da redução, aprenderam a empregar estes motivos.

Também, resguardado no acervo jesuítico supracitado, encontra-se outro exemplar seiscentista, por sua vez, vinculado diretamente a tal ordem religiosa, caracterizando-se como uma das manifestações artísticas mais significativas aqui expostas, cujo repertório de representações figuradas se direciona aos próprios membros da respectiva ordem, tendo em vista, por certo, sinalizar a história e o carisma distintivo da mesma.

Alude-se ao oratório de embutir inserido no interior do outrora convento dos Jesuítas, hoje Museu de Arte Sacra dos Jesuítas do Embu, já referido anteriormente. Além das imagens de São Luis de Gonzaga [Castiglione delle Stivieri, Lombardia, 1568 - Roma, 1591], Santo Inácio de Loyola [Loyola, País Basco, 1491 - Roma, 1556] e Santo Estanislau Kostka [Rostkovo, 1550 - Roma, 1568], este exemplar tem pintado na face externa de suas portas, a imagem de São Francisco de Borja [* - 1572], sustentando

nas mãos uma caveira coroada, atributo iconográfico originado pelo seu conhecido episódio legendário.

Episódio este invocado pela comoção ante o cadáver da imperatriz de Portugal, D. Isabel, esposa de Carlos V, com a qual supostamente havia enamorado: “Grande fue su conmoción al ver el hermoso rostro desfigurado por la muerte y en proceso de descomposición, por lo que vuelto su corazón a Dios”.¹⁴ Passagem novelesca que supostamente deu ensejo a sua célebre frase: “Nunca más he de servir a Señor que pueda morir”, citado por Héctor Schenone.¹⁵

A propósito, e como já discorrido anteriormente, reitera-se que a importância dada à cultura figurativa, no setecentos, era passível de reportar-se ao Concílio de Trento, que manteve todas as formas tradicionais de piedade e confirmou, também, o culto às imagens. A Contra-Reforma e o Concílio deram ênfase à proliferação das imagens como multiplicadoras da própria fé. Elas se faziam presentes nos contextos particulares, nos conventos e moradias, sob diversas formas.

É importante frisar que as referências ornamentais e de vestimentas utilizadas pelo clero ou pelos que professaram em algumas das ordens religiosas relacionam-se com as distintas funções ordenadas pela Igreja e com as diferentes classes de autoridades que a representam, sejam santos ou simples membros do clero que, então, distinguem-se pelas vestimentas ou trajes usados nas diversas circunstâncias em que devem atuar e de acordo com sua localização dentro da hierarquia, como também pelos ornamentos litúrgicos que o acompanham.

Sabe-se que a indumentária, seja a litúrgica, seja as próprias vestes dos distintos dignatários, variaram no decorrer do tempo; no entanto, como os exemplares aqui retratados encontram-se definidos por limites temporais precisos, ou seja, sobretudo pelo período colonial, infere-se que as formas, o desenho e as cores que aparecem nas pinturas das imagens correspondem aos testemunhos contemporâneos que chegavam à América entre os séculos XVII e XVIII: retratos literários e estampas de gravuras.

Na sequência de ideia, seguindo os comentários sobre as séries conventuais, interessa expor que as mesmas constituíram-se um importante instrumento na construção de uma identidade visual por parte das ordens religiosas, servindo-se de diversas linguagens artísticas, a exemplo do gênero de retrato que, adaptado à especificidade do universo conventual, permite-se inferir que o mesmo foi um dos meios mais eficazes na formação da memória da própria Igreja militante.

Outro exemplar que expressa bem tal asserção é o oratório que se encontra atualmente sob a guarda do Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, MAS, [Figura 1].



Figura 1: Oratório de pousar, século XVIII.
Localização: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo.
Fonte: Silveli Toledo Russo, 2006.

Artefato precedente, pelo que parece, de uma ordem religiosa, quiçá franciscana, ou de alguma autoridade eclesiástica, visto o propósito de reabilitar em pleno século XVIII a memória dos quatro Doutores da Igreja Latina: o papa São Gregório Magno [540–604], os bispos Santo Ambrósio [Tréveris, 340–397] e Santo Agostinho de Hipona [354–430] e São Jerônimo [Stridón, 341 – Roma, 420], bem como os franciscanos São Boaventura [1218–1274] e São Bernardo [1380–1444].

Interessante perceber que o papa São Gregório Magno, da mesma maneira que comumente surge nas representações escultóricas e pictóricas coloniais, integrando-se com os quatro santos com o título de doutores da Igreja Latina, revela-se neste exemplar com um dos seus atributos mais característicos: escrevendo sob a inspiração do Espírito Santo. Neste caso, eleva-se uma ressalva ao fato de o santo não aparecer ainda com sua característica vestimenta de pontifical, com a cruz triple e a tiara papal.

Por outro lado, os referidos bispos: Santo Ambrósio e Santo Agostinho de Hipona comparecem com os ornamentos próprios da ordem episcopal: a infaltável beca que corresponde ao título aludido, a esclavina e o báculo. Também, Santo Agostinho porta a estola e a mitra e Santo Ambrósio o bonete; enfim, representações bastante difundidas por partes dos bispos.¹⁶ São Jerônimo, por sua vez, aparece representado como um eremita semidespido em penitência [seu atributo mais propagado].

Vale expor uma citação em que o pintor espanhol Francisco Pacheco [1564–1644] se mostra discordante com respeito à utilização desta fórmula iconográfica de São Jerônimo, advertindo que:

los Santos amaron mucho la honestidad, y no es necesario para darse en el pecho, desnudarlo hasta de los zapatos, y añade que: cuando le sucedía esto [...] era mozo de treinta años poco más o menos, y se pinta viejo impropiamente, lo cual por estar tan recibido y usado no parece remediable.¹⁷

Quanto à cena da pedra com a qual São Jerônimo se fere no peito, a mesma procede, pelo que parece, de uma de suas Epístolas, dirigida ao seu discípulo Eustoquio: “acuérdome haber juntado el día con la noche, clamando y suspirando y hiriéndome sin cesar mis pechos”.¹⁸ Verifica-se,

neste caso, entre outros tantos complementos iconográficos utilizados nas suas representações coloniais, a preferência pelo aspecto ascético de sua vida ao invés de suas condições intelectuais.¹⁹

Nesta peça destacam-se ainda o dispositivo cênico de montes e rochedos, a representar quiçá o monte Tabor, o Sinai, o altar do sacrifício de Isaac, o Horeb, o monte das Oliveiras, a gruta da Natividade, o calvário ou o sepulcro. Esse tipo de composição é um traço que influenciou toda a Europa Central e a América com várias gravuras que, deste modo, opunham-se aos cenários constituídos de inspiração positiva, como os elementos arquitetônicos de Templos ou de corte.

Retornando ao discurso do hagiológico, consideram-se, todavia, interessantes descrições dos santos medievais, por meio, inclusive do seráfico fundador da Ordem Terceira da Penitência, São Francisco de Assis e do supracitado São Boaventura, duas figuras emblemáticas da referida instituição religiosa, cujo desempenho, junto a outras ordens religiosas instaladas na América, mostrou-se fulcral no desenvolvimento e na sedimentação do cristianismo, em especial após o Concílio de Trento.

De forma corrente, identifica-se nas peças inventariadas a imagem de São Francisco de Assis [Assis, 1182 – Siena, 1226], fazendo-se notar especialmente na cena em que recebe no Monte Alverne, os estigmas do Cristo na cruz. No entanto, o fenômeno mais curioso aparece no próximo exemplar, hoje resguardado no Acervo do Museu Abelardo Rodrigues, MAR, na cidade de Salvador [Figura 2], onde o santo aparece representado como um asceta, sustentando um crânio e uma cruz – cena Piedosa e também estimulada pelos influxos da Contra-Reforma.²⁰

Neste próximo exemplar, além da representação de São Francisco de Assis, com os atributos supracitados, atesta-se a figura do franciscano Santo Antônio [Lisboa, 1188 – Pádua, 1231] e dos dominicanos São Domingos [Caleruega, 1170 – *] e São Vicente Ferrer [Valencia, 1350 – Vannes, 1419], representantes incontestáveis das duas ordens mendicantes fundadas durante a Idade Média. Este último, o mais eloquente dentre os pregadores, aparece como um “Anjo do Apocalipse”. É visto, sobretudo nas peças

provenientes da região das Minas Gerais, provido de grandes asas nas costas, simbolizando sua excelência de enviado dos céus.²¹



Figura 2: Oratório de pousar, século XVIII.

Localização: Museu Abelardo Rodrigues da Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia, Salvador, BA.

Fonte: Silveli Toledo Russo, 2008.

Esta parcial maneira de elaborar sua iconografia desde o século XVII se apresenta realçada por dois versículos apocalípticos que com frequência o acompanham: “*Timete Deum et date illi honorem quia venit hora judicii eius*”, (Temei a Deus e dai-lhe a honra porque se aproxima a hora do juízo Apc XIV); um segundo: “*Ego sum angelus Apocalipsis*”, (Eu sou o anjo do Apocalipse)”.²² Outro atributo bastante comum que o cerca é o livro aberto com o versículo 37 do capítulo 13 de São Marcos.

Agora, a respeito de São Domingos, o mesmo é identificado com o tradicional hábito branco e manto negro, exibindo, como um dos atributos, um ramo de flores brancas na mão direita que, se presume, serem flor-de-lis, um dos seus principais símbolos. Esta representação se apresenta parcialmente incorreta na medida em que, de acordo com a sua hagiografia, à figura de São Domingos se associa, além dos lírios, a estrelas e a um cão, em referência ao presságio que sua mãe havia tido antes do seu nascimento, no qual vislumbrou o seu filho com a testa marcada por uma estrela e acompanhado por um cão preto e branco que levava na boca um archote aceso.²³

Trata-se de um modelo delineado como uma alusão ao papel que o próprio São Domingos viria a desempenhar, enquanto guardião da Igreja contra a heresia. Já a representação de Santo Antônio com o hábito franciscano surge associada a um dos temas mais elogiáveis de sua iconografia, falamos da ‘Visão de Santo Antônio’, alusiva à aparição do Menino no percurso de uma viagem do Santo pela França – que determina um dos seus mais importantes atributos, o do Menino sobre o livro.²⁴

Dessa fidelidade iconográfica, além dos atributos a ele associados, o Santo apresenta em outras figurações do acervo em estudo, a palma, sinônimo do martírio, a que este não foi sujeito. Interessa ressaltar também, como salienta Héctor Schenone, que

a pesar de que fue obeso y de talla inferior a la normal, ha sido representado como un joven imberbe y delgado y sólo los imagineros lusitanos respetaron los rasgos físicos antes señalados, aunque idealizándolos”.²⁵

Em geral, sobre a figuração temática cristã enunciada, denota-se no acervo em curso uma importante fidelidade ao programa iconográfico tradicional, quer no que concerne aos atributos que as figurações ostentam, quer nas características fisionômicas ou de adereços a que se associam. Além dos protagonistas supracitados, subsistem, ainda, algumas peças com representações de santos cujo reconhecimento não foi possível efetivar, em virtude do mau estado de conservação do respectivo artefato ou da insuficiência de elementos que assegurassem a sua identificação.

De certa forma, a construção visual dos potenciais santos faz notar que a consecução do objetivo era mostrar aos fiéis católicos a primazia das ordens na contribuição santoral, certamente definidas no Concílio de Trento como o verdadeiro sustento da Igreja militante. Todavia, da importância desses últimos para entender em sua totalidade o contexto espiritual de muitas imagens que conformam o presente acervo, introduz-se um segundo elemento no corrente discurso, em que o protagonismo não corresponde com exclusividade ao universo conventual, sobretudo masculino.

Em outros exemplos, as impressões registradas pelas imagens utilizadas permitem formar uma ideia mais completa de que o funcionamento de oratórios pertencia em grande parte a seculares, ocasião em que o marco social da imagem religiosa atravessa os muros dos conventos, alcançando o cenário visual doméstico por excelência, como bem se confirmou nas próprias fontes literárias utilizadas, nos documentos eclesiásticos, nos inventários *post mortem* e, também, nos testamentos.

Esta noção entre as imagens figuradas sugere que o clero tinha seu gosto e sua concepção da imagética religiosa, como também indica que o processo de evangelização dos segmentos populares estava assentado num projeto figurativo considerado apropriado à leitura de mundo dos mesmos. No entanto, como se verá adiante, a receptividade da elaboração plástica das figurações religiosas por tais devotos não é passiva, opera-se nessa dinâmica uma combinação de diversos elementos que refletem a intimidade com a imagem celestial.

Tais assertivas, deste modo, direcionam o olhar para outro aspecto, em que, ao lado das representações plásticas institucionalizadas (eclesiásticas ou evangelizadoras), observam-se certas figurações propriamente devocionais, diante das quais os fiéis devotos dos segmentos populares exercitam suas venerações segundo determinadas especialidades a tais figurações atribuídas, ou seja, por sua capacidade e poder de instrumentalizar, cada qual, um milagre divino.

Criadas e enfatizadas pela matriz sensorial das práticas devocionais – vale dizer que algumas imagens a ornamentar os oratórios domésticos

levavam à meditação, enquanto outras, certamente, provocaram piedade nos fiéis – suscitada, por certo, diante das cenas de sofrimento de Cristo e da Virgem Maria, especialmente nos Passos da Paixão e nas lágrimas de Maria diante do sacrifício de seu Filho, que, à imitação de figuras teatrais, compunham o conjunto de oratórios, sobretudo setecentistas.

Quanto às imagens de Maria, os oratórios domésticos acolheram de forma recorrente as representações da Senhora da Conceição, particularmente a Imaculada Conceição, de pele branca, idealizada pelos portugueses que, será também reconhecida no Brasil, a partir do século XVIII, por Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Esta nova imagem, acolhida nas profundezas de um rio paulista denominado Paraíba, em 1717, remeter-se-á à pele negra por apresentar-se em madeira escura, não policromada.

Na observação geral das invocações, acentuam-se as seguintes segmentações: a Virgem da Conceição, como padroeira dos fiéis de origens diversas, e a do Rosário, como padroeira dos escravos e também dos menos favorecidos, a corroborar, quiçá intolerantemente, no estabelecimento da expressão “Puríssima” Conceição em relação à Virgem do Rosário.

Lembre-se que a devoção a Nossa Senhora do Rosário se encontra no âmago da sociedade paulistana, em “Irmandades e confrarias na São Paulo colonial”, como afirma a historiadora Maria da Conceição dos Santos. A autora sustenta a ideia de que o surgimento da Irmandade do Rosário, neste contexto, ocorre justamente para legitimar essa devoção, e que, inclusive, “são os negros aqueles que a perpetuam em São Paulo de Piratininga, depois na cidade de São Paulo, até os dias atuais”.²⁶

Contudo, vislumbra-se durante o período colonial um vínculo sagrado e protetor dos escravos com Nossa Senhora, por certo favorável ao estabelecimento de “um elo poderoso, permanente e unísono entre os vários segmentos da sociedade.”²⁷ Do mesmo modo como Nossa Senhora do Rosário foi a protagonista do núcleo devocional mariano dos escravos, a invocação de Nossa Senhora da Conceição Aparecida torna-se difusa, aos poucos e cada vez mais, na sociedade colonial, sendo daí entronizada como a Padroeira nacional.²⁸

E assim, em meio a tradições diversas, a fé na América portuguesa reuniu condições para o programa de uma manufatura artística cujas características, viria a revelar-se em manifestações híbridas, típicas da vida ao longo da empresa colonizadora. No entanto, e apesar disso, nota-se na ornamentação dos oratórios do presente acervo a ausência da representação de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, dos santos negros e de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em pintura ou estampa.

Já a representação de São José aparece com frequência, a conformar especialmente os oratórios oitocentistas, onde se pode notar um maior número de figurações pintadas; associadas à Virgem e a Jesus, constituindo a Trindade Jesuíta [Jesus, Maria e José] - momento, por certo, em que adquire elevada dignidade e atuação mais de acordo com sua santidade.

Neste ínterim, reitera-se que a devoção pela maioria das imagens católicas na América surgiu de tradição europeia, particularmente da Península Ibérica. Via de regra, interessa notar que os atributos de tais imagens procedem da legenda do santo, tais como: a custódia de Santa Clara de Assis [Assis, *-*, 1243], a torre de Santa Bárbara [*-*] [Figura 3] e o instrumento musical de Santa Cecília [*-*]. Ou mesmo recordam o ofício ou profissão que o santo exercia, a exemplo das ferramentas do carpinteiro São José e dos potes de farmácia de Cosme e Damião [Arábia, *-*]; há ainda aqueles que lembram o martírio, como a roda denteada de Santa Catarina de Alexandria [*-*]. Sem esquecer de citar os que derivam do antropônimo do santo.

Durante os séculos XVIII e XIX, a sociedade brasileira tinha o religioso como predominância, abrangendo todas as camadas raciais e sociais e tornando-se um fator importante inclusive para a hegemonia senhorial.²⁹ Para ratificar o dito, acrescenta-se, de um universo mais amplo, as considerações da historiadora mexicana Solange Alberro, a afirmar que as relações que se estabelecem entre os seres humanos e seus protetores celestes:

correspondem, por sua vez, a uma sociedade particular, em que os segmentos, setores e instituições, embora diferenciados e distantes, estão ligados por estreitas relações clientelares de dependência mútua:

o homem pede um favor e promete uma recompensa, o sobrenatural o outorga e recebe o prêmio [tradução e interpretação minhas].³⁰

Infere-se desta última citação que no universo das trocas religiosas estabelecidas entre os fiéis e os personagens da corte celeste, um diálogo familiar entre o santo e o devoto é estabelecido, muitas vezes sem o objetivo precípua da salvação e glória eterna, mas da busca pelo alívio de frustrações sociais e pessoais: solução de problemas financeiros, familiares e afetivos, e até mesmo pela própria subsistência.



Figura 3: Oratório de embutir, século XVIII.

Localização: Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Campos do Jordão, São Paulo.

Fonte: Silveli Toledo Russo, 2006.

Tais considerações motivadoras corroboram a dinâmica de análise do universo iconográfico da religião católica que conforma o acervo de oratórios elegido. Neste segmento, permite-se enunciar que, no quadro de

sua criação artística, tais artefatos participam da cultura figurativa de seu tempo, assimilando e refletindo, por um lado, as questões suscitadas em redor da imagem e, de igual modo, a conjuntura em que sua produção se encontra inserida.

E assim se contempla uma conformação especial na convocação de imagens, com destaque aos santos patronos e aos símbolos religiosos mais populares, representando relatos históricos ou de tradições religiosas associadas aos santos, como a constituição de cenas da vida de Cristo, da Virgem Maria e dos Santos do hagiológico cristão que exemplificam, entre outros, a caridade, a piedade, o sacrifício, a fé inabalável e a missão evangelizadora.

Verifica-se ainda que o recurso aos anjos, que gradualmente se convertem em *putti*, é comum na representação mariana, sobretudo na cena em que a Virgem é coroada. Em termos compositivos, verifica-se que as temáticas introduzidas em alguns exemplares articulam-se com enquadramentos de diferentes características, designadamente, estruturas de índole arquitetônica e paisagística, que se manifestam independentemente de se associar a figuras do hagiológico ou da Virgem.

Com características semelhantes, lembra-se da existência de outras entidades devocionais, ligadas às imagens católicas, que fomentaram certo afeto e veneração, talvez, mais particularizados. Além do predomínio de uma tradição santoral e de imagens do próprio Cristo, ocorreram outras devoções muitas vezes afiançadas pela estima e apreço que acolhiam de membros da nobreza, da família real e de autoridades eclesiásticas que ocupavam altos cargos no corpo da Igreja.

A respeito dos afetos e venerações dos soberanos a diferentes santos ou entidades sagradas, a disposição para manifestar em ato público tais sentimentos podia até mesmo recair em alterações na própria hierarquia das celebrações do ciclo litúrgico. Haja vista, por exemplo, como discorre Fortunato de Almeida, em “História da Igreja em Portugal”, as dádivas concedidas pelo decreto de 27 de fevereiro de 1781 da Congregação dos

Ritos, propondo a realização em Portugal e conquistas do ofício e missa própria do Santíssimo Sacramento a 24 de março de cada ano.³¹

De todo modo, tais ofícios religiosos revelam grande importância na sedimentação da religiosidade na América, seja na devoção ao Cristo Eucarístico, vinculada à Igreja, seja na devoção a uma imagem autônoma,³² que surge em cada cidade ou vila como padroeira, ou em cada família entronizada no oratório doméstico e festejada por meio de novenas e ladainhas, realizando a imanência entre os seres humanos e os sobrenaturais: Jesus Cristo, a Virgem Maria e os anjos e santos protegem, auxiliam e curam os devotos que imploram.

Vislumbra-se, de tal modo, ao lado de um grande número de invocações de Nossa Senhora e de Jesus Cristo, de origem europeia, que foram estimuladas devoções novas relacionadas à aparição de imagens e milagres. Como se falou até aqui, as congregações missionárias – jesuítas, franciscanos e dominicanos – introduziram o culto aos santos de devoção dos próprios fundadores, aos quais seriam posteriormente acrescentados santos nativos reconhecidos canonicamente pela hierarquia católica.

Aludiu-se também aos cultos oficializados pela Igreja, na América Latina, que a hierarquia estimulou, ou ao menos tolerou, incorporando tradições pré-cristãs de natureza devocional. Contudo, como se pode notar em alguns oratórios, a quantidade de devoções e práticas admitidas não foi suficiente para satisfazer as necessidades espirituais das populações, ocorrendo devoções não canônicas, isto é, a consagração como “santos” de pessoas não reconhecidas como tal segundo as regras de declaração do estado de santidade e autorização para a realização de culto pelas autoridades eclesásticas, segundo as normas do Direito Canônico.

Contudo, sem pretender resumir a miríade de considerações de cunho ornamental oferecidas pelos artefatos religiosos aqui apresentados, aproveita-se para evidenciar neste ponto outra tipologia que apresenta estilemas do vocabulário decorativo de caráter contra-reformista, a figurar nas suas estruturas composicionais. Neste intento, distingui-se o oratório que

emerge da parede de uma das salas do Mosteiro de Nossa Senhora da Luz, em São Paulo [Figura 4].

Tal exemplar, posicionado particularmente na ala que abriga o Museu de Arte Sacra de São Paulo, MAS, e que se integra à taipa da arquitetura edificada no século XVIII, funciona como um testemunho da excelência de uma rústica técnica construtiva, baseada na madeira e no barro, possivelmente acompanhando as tradições nas construções da época em São Paulo, onde as ferragens são excepcionais.

Este oratório, datado do século XVIII, foi construído possivelmente em fase anterior à construção do referido convento e adaptado posteriormente como oratório embutido. Graças à espessura das paredes do convento, apresenta adequação formal em arcos concêntricos de forma torsa em espiral, revelando a presença significativa de uma simbologia eucarística na sua ornamentação – o motivo simbólico ornamental da videira.

Desta forma, sob a linha quebrada das impostas, erguem-se as arquivoltas de extrema rusticidade e beleza, revestidas com motivos fitomorfos, com folhas de acanto em alto relevo, sendo algumas encrespadas e decoradas com símbolos eucarísticos, numa ornamentação que nos remete à arte da talha dourada, encontrada nos retábulos portugueses do primeiro ciclo de sua evolução.³³

Assim, inferi-se, oportunamente, que a difusão do imaginário que se desdobra nos usos das imagens e dos ornamentos, estimulando laços de identidade e confiança.

Ao lançar o olhar para a relação entre os devotos e suas invocações na América colonial, particularmente no Brasil, interessa expor que não fica claro que os cultos representados pelas imagens dos santos fossem tidos estritamente por gênero. Neste âmbito, vislumbra-se, sobretudo por meio das fontes primárias pesquisadas que homens e mulheres chegavam a devotarem e congregavam tanto imagens de Cristo e de santos masculinos como de santos da esfera feminina. Entretanto, devido à forte segregação daquele período, não é surpresa que os santos de devoção fossem muitas vezes do mesmo gênero do devoto.

Aos santos se associa a recuperação e promoção do hábito romano de honrar os heróis, particularmente consoante com os santos mártires, ou confessores da fé [título dado aos canonizados], isto é, aqueles que se sacrificaram no testemunho da palavra de Cristo.



Figura 4: Oratório de embutir, século XVIII.

Localização: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo.

Fonte: Silveli Toledo Russo, 2006.

No horizonte da observância religiosa, os mártires eram reputados como indivíduos que não temeram a morte. Sobre o martírio de Cristo, por exemplo, acrescentam-se as palavras de Renato Cymbalista, quando o autor discorre, em sua tese de doutorado, que “o martírio de Cristo significou um fator de identidade da religião cristã, e o próprio Novo Testamento deu ao sofrimento de Cristo um sentido exemplar e pedagógico: ‘por ter ele mesmo sofrido, ao ser posto à prova, pôde vir em auxílio daqueles que estão sendo postos à prova’” [Hebreus 2, 18].³⁴

Alguns atributos correspondem a grupos estabelecidos, segundo Schenone: os mártires se distinguem pelo fato de levar consigo a palma; as autoridades, as coroas e os cetos e os doutores, o livro e a maquete da Igreja, enquanto que o lírio distingue os castos e as virgens. E assim, no horizonte de tal observância surgem diversos atributos difíceis de qualificar, em que ocorre uma tendência do mesmo atributo ser o distintivo de um ou mais santos ou para cuja identificação não há regras precisas.

Em outros exemplares, pode-se ver ainda Santa Rita de Cássia [*-*], da Ordem dos Agostinianos, trazendo um crucifixo e uma palma com três coroas, alusivas a uma vida triplamente exemplar de donzela, de esposa e de monja. Como atributo característico, tem a fronte estigmatizada, marca que lhe apareceu devido às suas intensas meditações sobre a paixão de Cristo diante de um crucifixo.³⁵



Figura 5: Oratório de pousar, séc. XVIII.

Localização: Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Campos do Jordão, São Paulo.

Fonte: Silveli Toledo Russo, agosto de 2006.

No que implica a reconstituição de cenas do ciclo da Paixão de Cristo, associando o sacrifício de Cristo ao de suas testemunhas, verifica-se que tal narrativa tornou-se o paradigma de uma morte santa. Entre o repertório de temas, o episódio da Paixão aparece com frequência, haja vista no exemplar apresentado a seguir, localizado nas dependências do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, AACPG [Figura 5].

Diante das considerações oferecidas até aqui, acredita-se não ser demais aceder a visualização do elemento decorativo do Oratório proveniente da morada-sede da fazenda de nome Pirahy, em Itu, Estado de São Paulo, datado do século XVII, de colorido intenso após o restauro atual, especificamente no ano de 2004. Trata-se de um importante representante da categoria, ora também recolhido às dependências do Museu de Arte Sacra de São Paulo, mais especificamente ao corredor principal do Museu, desde 1971 [Figuras 6 e 7]. Como um componente do altar, sua estrutura ornamental parece ter sido construída de modo a emular os retábulos que costumavam adornar, na mesma época, os altares das principais igrejas paulistas guarnecidos de talha dourada.³⁶

Afigura-se no plano estético do seu tímido peso escultórico à veiculação da doutrina cristã, sob informações de inspiração meramente floral e vegetal. Demarcador do espaço destinado à representação de um Santo orago ou de um mistério cristológico – acredita-se tenha sido o Cristo em algumas de suas venerações, visto na tábua posterior da peça o desenho de um rútilo sol, irrompendo de um fundo carmesim em rústico fingimento de lacas, que o cristianismo retomou da tradição pagã, conferindo-lhe também uma conotação cristológica.³⁷

Relativamente diante deste retábulo de oratório elevado a altar, reconhece-se a adoção articulada da conjugação de duas componentes, designadamente, de uma, notadamente estrutural, definida pelos arcos concêntricos que conferem efeitos arquitetônicos à peça, como de outra pictórica, assegurada, sobretudo, pelos motivos de índole vegetalista e floral que constituem a sua composição plástica, como as folhas de acanto

douradas ora em relevo ora vazadas, evidenciando ainda uma encenação organizada à maneira dos retábulos.



Figura 6: Oratório da Fazenda Pirahy, Itu, São Paulo, século XVIII.
Localização: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo.
Fonte: Silveli Toledo Russo, 2008

Outros elementos interferem na sua decoração: na parte superior da peça, surge no eixo central, uma ilustração dos mistérios da Doutrina Cristã – a pomba, símbolo da paz e da esperança, a partir do episódio de Noé [Gn

8, 10-11], em que regressa à arca com o ramo que anuncia o fim do Dilúvio. E ainda:

Destaca-se na base da peça, sobretudo entre os dois singulares querubins, duas largas barras com florão esculpido em desenho de rosácea ladeada por duas palmas horizontais; elemento decorativo que se aproxima do atributo martirológico, ou seja, as palmas da entrada de Cristo em Jerusalém no Prelúdio da Paixão, e que, por extensão se associam aos confessores da fé.³⁸



Figura 7: Oratório da Fazenda Pirahy, Itu, São Paulo, século XVIII.
Localização: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo.
Fonte: Silveli Toledo Russo, 2008.

Na sequência de considerações, é possível inferir o tipo de discurso adotado sobre as gramáticas decorativas utilizadas no *corpus* em análise, que permitem identificar um panorama de manufatura caracterizado pela conjugação de contributos plásticos que denotam uma importante intenção à

representação temática cristã, atento às observâncias religiosas da época; ou seja, ao programa iconográfico tradicional, quer no que concerne aos atributos que as figurações ostentam quer nos adereços a que se associam.

NOTAS

** Arquiteta. Este texto decorre de tese de doutorado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em maio de 2010, intitulada: “Espaço Doméstico, Devoção e Arte: A Construção Histórica do Acervo de Oratórios Brasileiro, Séculos XVIII e XIX”. Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da CAPES. E-mail : silveli@usp.br

¹ DUPRONT, Alphonse. *Du Sacré. Croisades et pèlerinages. Images et Languages*. Paris: Éditions Gallimard, 1987, p. 460-461: “Entre le consensus culturel et l’élection surnaturelle reconnue, s’établit le ‘passage’, c’est-à-dire l’aller et retour d’un monde à l’autre. Pour cette opération mentale naturelle aux simples, l’image le plus souvent est la voie. Voie, non symbole, et voie en ce sens que l’objet sacré, toujours plus ou moins anthropomorphisé [...]. Plus l’image est matérielle, plus elle supporte la double opération où va s’équilibrer tout ensemble piété, recours et religiosité populaire: tout extérieure, l’image, elle impose la distance, donc recul e vénération ; par ailleurs, accessible, elle s’offre au contact, ce gest physique et sublimant d’unité”.

² MORGAN David. *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998.

³ MORGAN David. *Visual Piety...*, 1998, Op. cit., p. 33.

⁴ RODRIGUES, Francisco de Assis. *Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 222.

⁵ Neste sentido, interessa expor que os métodos utilizados para analisá-las têm buscado conhecimentos deveras sistemáticos e consistentes, levando em conta o lugar reservado a elas no funcionamento das sociedades - SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Bauru: Edusc, 2007, p. 26 -, auferindo uma importância além daquela ligada às suas qualidades estéticas, visando à sua capacidade de representar os imaginários sociais e de evidenciar as mentalidades coletivas - CHARTIER, Roger. “Imagens”. In: BURGUIÈRE, André. *Dicionário das Ciências Históricas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1993, pp. 406-407.

⁶ BURKE, Peter. “Testemunho das imagens”. In: _____. *Testemunho ocular. História e imagem*. Bauru: Edusc, 2004, p.15.

⁷ Sobre a possibilidade de uma aproximação antropológica à cultura visual do passado: o que atualmente se propõe, não obstante comentar sobre as imagens tendo em vista refletir sobre o cultural e o artístico, é “analisar a arte

em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu”, e ainda, compreender sua função estética como uma dimensão essencial de seu significado histórico. Cf. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*, 2007, Op. cit., 2007, p. 33-54.

⁸ MENESES, Ulpiano Bezerra de. “Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público”. In: *Estudos Históricos*, vol. 11, n. 21, 1998, p. 89-104.

⁹ O iconoclasmo, traduzido por Leloup como “ódio à imagem”, sob um ponto de vista teológico, “fundamenta-se sobre a proibição do livro do Êxodo: ‘Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe aos que existe lá em cima nos céus, ou embaixo na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra’” (Ex 20, 4). Acrescente-se que “a proibição não se refere somente a Deus que, evidentemente, permanece inacessível, inominável, invisível, irrepresentável; Deus é um deus escondido, como bem o lembra a liturgia de São João Crisóstomo assim como os textos bíblicos”. LELOUP, Jean-Yves. *O ícone: uma escola do olhar*. São Paulo: Unesp, 2006, p. 13.

¹⁰ Maria da Conceição eleva as palavras de Julita Scarano no trecho em que esta autora discorre que ‘vinculadas à tradição medieval das confrarias, as irmandades brasileiras davam maior importância às categorias raciais e sociais, não se integrando em qualquer finalidade profissional’. SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1978, v. 357, p. 24 *apud* SANTOS, Maria da Conceição dos. “Irmandades e confrarias na São Paulo colonial”. In: VILHENA, Maria Ângela; PASSOS, João Décio (Orgs.). *A Igreja de São Paulo: presença católica na história da cidade*. São Paulo: Paulinas, 2005, p. 247. Sobre isso, Conceição acrescenta que “como no Brasil o que imperava era o sistema escravista, as irmandades religiosas aparecem ligadas às confrarias medievais, de finalidade religiosa e caritativa”. SANTOS, Maria da Conceição dos. “Irmandades e confrarias na São Paulo colonial”..., 2005, Op. cit., p. 247.

¹¹ SANTOS, Maria Conceição. “Irmandades e confrarias na São Paulo colonial”..., 2005, Op. cit., p. 250.

¹² AMARAL, Aracy A. *A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antonio*. São Paulo: Nobel: Editora da Universidade de São Paulo, 1981, p. 72.

¹³ *Idem* p. 109, nota 79.

¹⁴ “Grande foi sua comoção ao ver o lindo rosto desfigurado pela morte e em processo de decomposição, que voltou seu coração a Deus” [Tradução e Interpretação minhas]. SCHENONE, Hector. *Iconografia Del Arte Colonial*, 1992, Op. cit., vol. I, pp. 399-403.

¹⁵ SCHENONE, Hector. *Iconografia Del Arte Colonial*, SCHENONE, Hector. *Iconografia del Arte Colonial*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992, vol. I, p. 399-403. Para perpetuar a memória dos santos foram produzidos vários escritos de gênero literário desde os primeiros tempos do cristianismo, designados comumente como “Martirológicos históricos” e, posteriormente, como “Vidas dos Santos”, tendo em vista, segundo Schenone, apresentar tanto ao clero como aos fiéis devotos informações mais amplas a respeito dos

santos venerados, nos quais se agregaram esclarecimentos da vida dos mesmos ou dos respectivos martírios, assim como a localização cronológica dos feitos realizados. Assim, diversos foram os livros destinados a analisar criticamente as representações dos temas religiosos, interessantes como fontes de consulta para os estudos iconográficos, a facilitar inclusive a identificação dos santos, seus atributos, tipos físicos e vestimenta.

¹⁶ Segundo Hector Scenone, “as representações mais difundidas dos romanos pontífices, sejam eles canonizados ou não, correspondem a dois tipos bem definidos: em um caso, aparecem revestidos com os paramentos litúrgicos destinados às grandes cerimônias: em consistórios públicos, canonizações e bênçãos *Urbi e Orbi*. Já em outro caso, aparecem em traje de audiência ou etiqueta.” [tradução e interpretação minhas] de: “las representaciones más difundidas de los papas, sean ellos canonizados o no, son de dos tipos bien definidos: en unas aparecen revestidos con los paramentos litúrgicos destinados a las grandes ceremonias, como ser: consistorios públicos, canonizaciones, bendiciones *Urbi et Orbi* etc., mientras que otras los muestran en traje de audiencia o de etiqueta”. SCHENONE, Hector. *Iconografía Del Arte Colonial*, 1992, Op. cit., vol. I, p. 482.

¹⁷ “os santos admiraram a honestidade, e não seria necessário representá-lo ferindo a si próprio, despi-lo até os pés, e acrescente-se que: quando lhe sucedera isto [...] era um jovem de mais ou menos trinta anos, e não um velho [...]” [tradução e interpretação parciais minhas]. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas*. Madrid, 1866 *apud* SCHENONE, Hector. *Iconografía Del Arte Colonial*, 1992, Op. cit., vol. I, p. 482.

¹⁸ “recordo-me haver unido o dia com a noite, clamando e suspirando e ferindo-me no peito sem cessar”. [tradução e interpretação minhas]. SCHENONE, Hector. op. cit., vol. I, p. 482.

¹⁹ No entanto, seguindo as conceituações de Schenone, nota-se que os atributos que efetivamente particularizam São Jerônimo são: a trombeta do Juízo Final que se relaciona com seguinte frase a ele atribuída: “*Sea que coma, sea que beba, siempre me parece que resuena en mis oídos la trompeta que dice: “Levantaos, muertos y venid a Juicio!”*”, ou seja, “Seja o que coma, seja o que eu beba, sempre parece ressoar em meus ouvidos a trombeta que diz: Levante os mortos e os tragam ao Juízo!” [tradução e interpretação minhas]. Acrescente-se também que sua atividade apologética enfatizou a virgindade de Maria, a veneração aos mártires e às relíquias, e o estado monástico. SCHENONE, Hector. *Iconografía Del Arte Colonial*, 1992, Op. cit., vol. I, p. 483.

²⁰ SCHENONE, Hector. *Iconografía Del Arte Colonial*, vol. I, 1992, Op. cit., p. 327-399.

²¹ SCHENONE, Hector. *Iconografía Del Arte Colonial*, vol. II, 1992, Op. cit., p. 773-779.

²² *Idem*, p. 774.

²³ SCHENONE, Hector. Op. Cit. , vol. I, p. 262-284.

²⁴ *Idem*, p. 156-165.

²⁵ “Apesar de ter sido obeso e de altura inferior a normal, foi representado como um jovem imberbe e esguio, e somente os imagineiros lusitanos respeitaram os traços físicos antes assinalados, ainda que idealizando-os” [tradução e interpretação minhas]. SCHENONE, Hector. *Iconografia Del Arte Colonial*, vol. I, 1992, Op. cit., p. 158.

²⁶ SANTOS, Maria da Conceição dos. “Irmandades e confrarias na São Paulo colonial”..., 2005, Op. cit., p. 259.

²⁷ MOURA, Margarida. “Devoções Marianas na roça e na vila”. In: *Cadernos CERU*, n. 8, 1997, p. 126.

²⁸ Especificamente no período da República, após sedimentar-se, de fato, no cerne das atenções políticas da sociedade brasileira.

²⁹ Ver OLIVEIRA, Pedro. *Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1985.

³⁰ “las relaciones que establecen los seres humanos con sus protectores celestiales corresponden, a su vez, a una sociedad particular, donde los segmentos, sectores y estamentos, aunque diferenciados y distantes, están ligados por estrechas relaciones clientelares de dependencia mutua: el hombre pide un favor y promete una recompensa, el sobrenatural lo ortoga y recibe el *premio*”. ALBERRO, Solange. “Retablos y religiosidad popular en el México del siglo XIX”. In: *Retablos y exvotos. Colección, uso y estilo*. México: Museo Franz Mayer/ Artes de México, 2000, pp. 28.

³¹ ALMEIDA, Fortunato de Almeida. *História da Igreja em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 4 v., v. 3, livro 4, 1967-1971, pp. 452-453.

³² PEREIRA, José Carlos. “A Linguagem do Corpo na Devoção Popular do Catolicismo”. In: *Revista de Estudos da Religião*, nº. 3, 2003, pp. 67-98.

³³ Ver ALVES, Natália. *A Arte da Talha no Porto na época Barroca*, vol. 1. Porto: Arquivo Histórico – Câmara municipal do Porto, 1989; _____. “Robert Smith e a talha do reino”. In: *Robert Smith – A Investigação na História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 146-61; _____. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte Ltda., 1962.

³⁴ CYMBALISTA, Renato. *Sangue, Ossos e Terras. Os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro, séculos XVI e XVII*. 2006. 428 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 36.

³⁵ SEBASTIÁN, Santiago. *Contrareforma y Barroco. Lecturas Iconográficas e Iconológicas*. Madrid: Alianza, 1989, p. 674.

³⁶ BONAZZI, Mozart Alberto Bonazzi. “A Talha dourada na antiga Província de São Paulo: exemplos de ornamentação barroca e rococó”. In: Percival Tirapeli (org.). *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*. São Paulo: Editora Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 20.

³⁷ LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. In: *Catálogo da Exposição: Altares Paulistas. Resgate de um Barroco*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2004, pp. 14-16.

³⁸ Associando o sacrifício de Cristo ao das suas testemunhas, mártires ou confessores da fé (nome dado aos canonizados), isto é, aqueles que se sacrificaram no testemunho da Sua palavra, o altar cristão, além de refletir

aquelas tradições do mundo pagão, cumpre a descrição que lhe é feita no texto apocalíptico: “Quando abriu o quinto selo, vi debaixo do altar as almas dos que foram mortos por causa da palavra de Deus e por causa do testemunho que deram” (Ap 6, 9); Ver ROQUE, Maria Isabel Rocha. *Altar Cristão. Evolução até à Reforma Católica*. Lisboa: Universidade Lusíada, 2004, p. 27.