



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E
SOCIEDADE**

DISSERTAÇÃO

**RESGATE DA BELEZA E DO SAGRADO NA IMAGINÁRIA
COLONIAL DUQUECAXIENSE: A RECUPERAÇÃO DAS
ESCULTURAS DO REI DAVI E BETSABÁ**

Elaine Tavares de Gusmão

2023



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E
SOCIEDADE**

**RESGATE DA BELEZA E DO SAGRADO NA IMAGINÁRIA
COLONIAL DUQUECAXIENSE: A RECUPERAÇÃO DAS
ESCULTURAS DO REI DAVI E BETSABÁ**

ELAINE TAVARES DE GUSMÃO

*Sob a Orientação do Professor
Fabio Ricardo Reis de Macedo*

*E Coorientação do Professor
Edson Motta Junior*

Dissertação submetida como requisito
parcial para obtenção do título de **Mestre**
em Patrimônio, Cultura e Sociedade, no
Programa de Pós-Graduação em
Patrimônio, Cultura e Sociedade –
PPGPACS.

Nova Iguaçu
Rio de Janeiro
2023

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G982r Gusmão, Elaine Tavares de, 1976-
Resgate da Beleza e do Sagrado na Imaginária
Colonial Duquecaxiense: a recuperação das esculturas
do Rei Davi e Betsabá. / Elaine Tavares de Gusmão. -
Rio de Janeiro, 2023.
238 f.: il.

Orientador: Fabio Ricardo Reis de Macedo.
Coorientador: Edosn Motta Junior.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal
Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
Patrimônio, Cultura e Sociedade - PPGPACS, 2023.

1. Imaginária. 2. Patrimônio. 3. Rei Davi. 4.
Betsabá. I. Macedo, Fabio Ricardo Reis de , 1964-,
orient. II. Motta Junior, Edosn, 1952-, coorient. III
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e
Sociedade - PPGPACS. IV. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E
SOCIEDADE



TERMO Nº 588 / 2023 - PPPACCS (12.28.01.00.00.00.22)

Nº do Protocolo: 23083.033541/2023-41

Nova Iguaçu-RJ, 25 de maio de 2023.

Termo de aprovação da dissertação de ELAINE TAVARES DE GUSMÃO, intitulada Resgate da Beleza e do Sagrado na Imaginária Colonial Duquecaxiense: a recuperação das esculturas do rei Davi e Betsabá, submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade, no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Patrimônio, Cultura e Sociedade. A banca examinadora foi composta pelos professores/pesquisadores: Fabio Ricardo Reis de Macedo (orientador); Alexandre Lazzari (UFRRJ); e Ricardo Antônio Barbosa Pereira (UFRJ).

(Assinado digitalmente em 25/05/2023 12:08)

ALEXANDRE LAZZARI
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptH/IM (12.28.01.00.00.88)
Matrícula: 1715558

(Assinado digitalmente em 25/05/2023 10:43)

FABIO RICARDO REIS DE MACEDO
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptAR (12.28.01.00.00.00.81)
Matrícula: 387051

(Assinado digitalmente em 25/05/2023 10:08)

RICARDO ANTONIO BARBOSA PEREIRA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 622.341.297-53

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **588**, ano: **2023**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **25/05/2023** e o código de verificação: **16451785ba**

Ao meu filho, Pedro Henrique, meu companheiro e incentivador de todas as horas. À minha mãe e aos meus familiares que estão por aqui e aos que já se foram, e incluindo minhas amigas e meus amigos que considero da família – minha base de amor recíproco e incondicional.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço, especialmente, ao meu orientador, Prof. Dr. Fabio Ricardo Reis de Macedo, pela competente orientação e direcionamento dos caminhos desta pesquisa, pois, sem os mesmos, não teria sido exequível no campo do Patrimônio.

Um agradecimento especial ao meu coorientador, Prof. Dr. Edson Motta Junior (UFRJ/ EBA), contribuindo com ideias, opiniões e informações importantes e enriquecedoras.

Um agradecimento especial ao Prof. Dr. Alexandre Lazzari do PPGPACS/UFRRJ, pelas gratificantes sugestões durante a banca de qualificação desta pesquisa. E, também, ao Prof. Dr. Ricardo Antônio Barbosa Pereira da EBA/ UFRJ, que contribuiu com observações, recomendações e referências importantes em sua engrandecedora participação na banca de qualificação desta pesquisa.

Minha eterna gratidão à amiga educadora Profª. Drª Tania Maria da Silva Amaro de Almeida pelo apoio, estímulo, dicas e recomendação. Seu exemplo e ensinamentos sempre foram um incentivo para seguir em frente na carreira acadêmica. Desde nosso primeiro encontro como orientadora na graduação, a considero como minha mestra, mentora e amiga.

Meu agradecimento a todos os professores do PPGPACS e colegas de mestrado que trilharam o mesmo caminho que eu, enfrentando as mesmas dificuldades e realizando novas e surpreendentes descobertas. Certamente, irão colher bons frutos do conhecimento oferecido e trocado pelos caminhos do Patrimônio, Cultura e Sociedade.

A Mitra Diocesana de Duque de Caxias, por toda liberdade de acesso à reserva técnica, além de apoio e colaboração sempre. E por acreditar e confiar nas intervenções realizadas nas esculturas.

Ao Prof. Dr. Marcelino José dos Anjos, Vice-Diretor do Instituto de Física Armando Dias Tavares, Laboratório de Instrumentação Eletrônica e Técnicas Analíticas – UERJ, ao Prof. Dr. Davi Ferreira de Oliveira do Laboratório de Instrumentação Nuclear - PEN/COPPE/UFRJ e LIN/COPPE – UFRJ, pelo amparo e assistência na concretização dos procedimentos laboratoriais e obtenção de resultados nos exames e análises realizados nos

objetos. Agradeço também a Prof.^a Dr.^a Cátia Henriques Callado, do Instituto de Biologia Roberto Alcântara Gomes, Laboratório de Análise Vegetal – UERJ, pelo auxílio na identificação das madeiras das obras pesquisadas.

Ao meu amigo, Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves, pelo apoio técnico nos desenhos dos mapeamentos e análises formais e estilísticas, com auxílio das ferramentas AutoCad® e Photoshop.

RESUMO

A proposta desta investigação é identificar a origem, periodização, materiais construtivos, características sociais, estilísticas e iconográficas, a partir de pesquisas científicas e laboratoriais realizadas nas esculturas do Rei Davi e uma de suas rainhas consortes, Betsabá. Busca-se compreender a historiografia da imaginária na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, localizada no bairro do Pilar, no hoje município de Duque de Caxias (RJ), procurando, assim, ressaltar a sua importância histórica e sob uma perspectiva patrimonial. Nossa investigação é de natureza qualitativa e quantitativa documental, científica, bibliográfica e iconográfica. Por meio da metodologia proposta, lançamos a pesquisa e abordagem dos documentos disponíveis nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), da Biblioteca Nacional (BN), da Diocese de Duque de Caxias e da Arquidiocese do Rio de Janeiro. Apoiamos nossa pesquisa em Araujo (1820), Maravall (1997), Nigra (1943), Megale (2001), Oliveira (2014), Coelho & Quites (2014), Panofsky (2014), Rèau (1998) e Pizarro (2008). Para analisarmos a historicidade do município de Duque de Caxias, que é o cenário atual do nosso objeto de estudo, usamos referências bibliográficas dos autores locais, como Almeida (2014), Braz & Almeida (2010) e Souza (2014). Iniciamos as análises dos elementos iconográficos como fontes para catalogação da imaginária e bens integrados que pertenciam à Igreja de Nossa Senhora do Pilar e que, atualmente, integram o acervo da Diocese de Duque de Caxias. Além disso, analisaremos fotografias produzidas entre o ano de 1910 e os dias atuais, que estão disponíveis nos acervos da BN, IPHAN e da Diocese de Duque de Caxias. Acreditamos que será útil reuni-las para que possamos refletir acerca das características, estilos, época e período da imaginária da Igreja. A pesquisa se propõe a descrever os bens integrados e a imaginária por meio dos métodos ligados à historiografia, tendo como base a própria iconografia e a análise científica realizada nas esculturas retabulares do Rei Davi e da Rainha Betsabá. Procuramos, com isso, identificar as semelhanças e diferenças, a fim de compreender as informações nelas contidas, como a época de produção da obra em questão, objetivando entender como se deu a presença da arte sacra colonial no território que hoje compreende o município de Duque de Caxias (RJ). Por fim, ressaltaremos a importância do resgate da memória e da preservação do patrimônio histórico e cultural do município de Duque de Caxias.

Palavras-chave: Imaginária. Patrimônio. Rei Davi. Betsabá.

ABSTRACT

The purpose of this investigation is to identify the origin, periodization, construction materials, social, stylistic and iconographic characteristics, based on scientific and laboratory research on the sculptures of King David and one of his queen consorts, Bathsheba. We seek to understand the historiography of the imaginary in the Church of Our Lady of the Pilar, located today in the neighborhood of Pilar, in the municipality of Duque de Caxias (RJ), thus seeking to highlight its historical importance and from a heritage perspective. Our investigation is of a qualitative and quantitative documentary, scientific, bibliographical and iconographic nature. Through the methodology of the proposed methodology, we launched the research and approach of the documents available in the archives of the National Historical and Artistic Heritage Institute (IPHAN), the National Library (BN), the Diocese of Duque de Caxias and the Archdiocese of Rio de Janeiro. We support our research in Araujo (1820), Maravall (1997), Nigra (1943), Megale (2001), Oliveira (2014), Coelho & Quites (2014), Panofsky (2014), Rèau (1998) and Pizarro (2008). In order to analyze the historicity of the municipality of Duque de Caxias, which is the current scenario of our object of study, we used bibliographic references from local authors, such as Almeida (2014), Braz & Almeida (2010) and Souza (2014). We started the analysis of the iconographic elements as sources for cataloging the imagery and integrated goods that belonged to the Church of Our Lady of the Pilar and that are currently part of the collection of the Diocese of Duque de Caxias. In addition, we will see, analyze, bring photographs produced between the year 1910 and the present day and are available in the collections of BN, IPHAN and the Diocese of Duque de Caxias. We believe it will be useful to bring them together so that we can reflect on the characteristics, styles, times and periods of the church's imagination. The research proposes to describe the integrated goods and the imaginary through methods linked to the historiography itself, based on the iconography itself and the scientific analysis carried out on the altarpiece sculptures of King David and Queen Bathsheba. With this, we seek to identify the similarities and differences, in order to understand the information contained therein, such as the time of production of the work in question, in order to understand how the presence of colonial sacred art occurred in the territory that today comprises the municipality of Duque de Caxias (RJ). Finally, we will emphasize the importance of rescuing memory and preserving the historical and cultural heritage of the municipality of Duque de Caxias.

Key words: Imaginary. Heritage. King Davi. Bathsheba.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Localização da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ.....	37
Figura 2. Planta Baixa da Igreja de Nossa Senhora do Pilar.....	40
Figura 3. Fachada oeste da Igreja de Nossa Senhora do Pilar.....	41
Figura 4. Sino em bronze, Fundição FGC & Filhos. Igreja de Nossa Senhora do Pilar.....	43
Figura 5. Pia de água benta, Igreja de Nossa Senhora do Pilar.....	43
Figura 6. Lavabo, Igreja de Nossa Senhora do Pilar.....	44
Figura 7. Nota de divulgação da festa da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar – Jornal do Commercio (RJ).....	49
Figura 8. Iluminura do Livro de Compromisso da Irmandade do Glorioso Arcanjo São Miguel e Almas.....	50
Figura 9. Folha de Rosto do Livro de Compromisso da Irmandade dos Pretos de Nossa Senhora do Rosário.....	51
Figura 10. Análise formal e estilística do Retábulo-mor de Nossa Senhora do Pilar.....	57
Figura 11. Pormenor do Retábulo-mor de Nossa Senhora do Pilar, medição das folhas metálicas, altura.....	58
Figura 12. Pormenor do Retábulo-mor de Nossa Senhora do Pilar, medição das folhas metálicas, largura.....	58
Figura 13. Análise formal e estilística do Retábulo de São Miguel Arcanjo.....	60
Figura 14. Análise formal e estilística do Retábulo de Sant'Ana Mestra.....	62
Figura 15. Análise formal e estilística do Retábulo de Nossa Senhora do Rosário.....	64
Figura 16. Análise formal e estilística do Retábulo de Nossa Senhora da Conceição...	66
Figura 17. Retrato de Carlos Borromeo.....	70
Figura 18. Escultura de Santa Rita de Cássia.....	74
Figura 19. Escultura de São Sebastião.....	75
Figura 20. Crucifixo de Banqueta.....	76
Figura 21. Pormenor do Crucifixo de Banqueta.....	76
Figura 22. Escultura de Nossa Senhora da Boa Esperança.....	78
Figura 23. Escultura de Nossa Senhora das Maravilhas.....	78
Figura 24. Escultura de Santo Antônio de Pádua.....	81

Figura 25. Escultura de Nossa Senhora do Rosário.....	82
Figura 26. Esgrafito e punção – Pormenor da Imagem de Sant’Ana Mestra.....	83
Figura 27. <i>Pastiglio</i> e Pintura a pincel – Pormenor da Imagem de São Pedro.....	83
Figura 28. Escultura de São Bento.....	84
Figura 29. Conjunto escultórico, Sagrada Família.....	86
Figura 30. Escultura do Senhor Morto.....	87
Figura 31. Escultura de Cristo da coluna (<i>mascarilla</i>).....	89
Figura 32. Conjunto escultórico, Passo da Paixão: Ceia.....	90
Figura 33. Pormenor do retábulo-mor da Capela Dourada.....	92
Figura 34. Sala de exposição do Museu Arte Sacra do Maranhão.....	93
Figura 35. Escultura de Anjo Tocheiro.....	94
Figura 36. Nossa Senhora das Mercês.....	96
Figura 37. Imagem de vestir: Nossa Senhora.....	97
Figura 38. Imagem de roca: Nossa Senhora.....	97
Figura 39. Figura esquemática do cânone – Nossa Senhora do Pilar.....	100
Figura 40. Figura esquemática do cânone – Nossa Senhora do Rosário.....	104
Figura 41. Figura esquemática do cânone – Nossa Senhora da Conceição.....	108
Figura 42. Figura esquemática do cânone – São Miguel Arcanjo.....	112
Figura 43. Figura esquemática do cânone – Sant’Ana Mestra.....	116
Figura 44. Escultura em mármore, David.....	135
Figura 45. Escultura em bronze, David.....	135
Figura 46. Escultura em mármore de Rei Davi.....	136
Figura 47. Pintura de Rei Davi tocando harpa.....	136
Figura 48. Cenas da vida de Betsabá na Bíblia Maciejowski.....	137
Figura 49. Pormenor das esculturas do portal sul da fachada oeste da Catedral de Saint Etienne.....	138
Figura 50. Fotografia do Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar.....	139
Figura 51. Escultura de Rei Davi.....	140
Figura 52. Capa do catálogo.....	141
Figura 53. Escultura de Rei Davi.....	141
Figura 54. Exposição A Arte e o Sagrado. Coleção João Marino.....	141
Figura 55. Escultura de Rei Davi.....	142
Figura 56. Escultura de Betsabá.....	142
Figura 57. Capitel compósito em madeira.....	144

Figura 58. Esculturas de Rei Davi e Betsabá.....	148
Figura 59. Figura esquemática– Rei Davi.....	150
Figura 60. Rei Davi tocando harpa.....	153
Figura 61. Escultura de Rei Davi.....	153
Figura 62. Figura esquemática– Betsabá.....	155
Figura 63. Betsabá recebendo a carta de Davi.....	157
Figura 64. Escultura de Betsabá.....	157
Figura 65. Fotomacrografia, pormenor do rosto da escultura do Rei Davi.....	160
Figura 66. Fotomacrografia, pormenor do rosto da escultura de Betsabá.....	160
Figura 67. Pormenor do rosto da escultura do Rei Davi, exame organoléptico com utilização de fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV).....	161
Figura 68. Pormenor do braço direito da escultura Rei Davi, exame organoléptico com utilização de fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV).....	161
Figura 69. Pormenor do rosto da escultura de Betsabá, exame organoléptico com utilização de fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV).....	162
Figura 70. Pormenor da perna direita da escultura de Betsabá, exame organoléptico com utilização de fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV).....	162
Figura 71. Pormenor da veste escultura de Betsabá, detalhe da reintegração de douramento com pintura, com técnica de pontilhismo.....	163
Figura 72. Pormenor da perna direita da escultura de Betsabá, detalhe da reintegração de douramento com pintura, com técnica de pontilhismo.....	163
Figura 73. Pormenor parte inferior traseira escultura de Betsabá, detalhe de reenchimento de suporte, com uso de epóxi e carga de madeira (serragem).....	164
Figura 74. Representação esquemática de Fluorescência de raios X (XRF).....	165
Figura 75. Equipamento portátil de EDXRF (tubo de raios X, detector). Exame na escultura de Betsabá.....	166
Figura 76. Equipamento portátil de EDXRF (tubo de raios X, detector). Exame na escultura do Rei Davi.....	167
Figura 77. Parte traseira da escultura de Rei Davi.....	168
Figura 78. Espectro de XRF obtido na madeira da escultura do Rei Davi.....	168
Figura 79. Espectro de XRF obtido na camada de preparação da escultura do Rei Davi.....	169
Figura 80. Análise com espectros de XRF na carnação da escultura do Rei Davi (1)...	170
Figura 81. Análise com espectros de XRF na carnação da escultura d Rei Davi (2)...	170

Figura 82. Espectro de XRF obtido na carnação da escultura do Rei Davi.....	170
Figura 83. Pormenor da parte a ser analisada por Espectro de XRF, na região do cabelo da escultura do Rei Davi.....	171
Figura 84. Espectro de XRF obtido no cabelo e na barba da escultura do Rei Davi....	172
Figura 85. Pormenor da parte a ser analisada por Espectro de XRF, na região com vestígios de douramento na bota da escultura do Rei Davi.....	172
Figura 86. Pormenor da parte a ser analisada por Espectro de XRF, na região com vestígios de douramento na veste escultura do Rei Davi.....	172
Figura 87. Espectro de XRF obtido no douramento da escultura do Rei Davi.....	173
Figura 88. Análises da madeira da escultura de Betsabá.....	175
Figura 89. Espectro de XRF obtido na madeira da escultura de Betsabá.....	175
Figura 90. Análises da camada de preparação da escultura de Betsabá.....	176
Figura 91. Espectro de XRF obtido na camada de preparação da escultura de Betsabá	176
Figura 92. Espectro de XRF obtido na zona da carnação da escultura de Betsabá. Área analisada: boca.....	177
Figura 93. Espectro de XRF obtido na zona da carnação da escultura de Betsabá. Área analisada: joelho.....	177
Figura 94. Espectro de XRF obtido na zona da carnação da escultura de Betsabá. Área analisada: braço esquerdo.....	178
Figura 95. Espectro de XRF obtido na zona da carnação da escultura de Betsabá. Área analisada: braço direito.....	178
Figura 96. Espectro de XRF no pigmento marrom dos cabelos da escultura de Betsabá.....	180
Figura 97. Espectro de XRF obtido no douramento da escultura de Betsabá.....	181
Figura 98. Espectro de XRF obtido na reintegração cromática do dourado da escultura de Betsabá.....	182
Figura 99. Equipamento de microscopia Raman DXR2 - Thermo Scientific (Thermo Fisher Scientific).....	183
Figura 100. Espectro do deslocamento Raman para a camada de preparação da escultura de Rei Davi.....	184
Figura 101. Espectro do deslocamento Raman para a camada de preparação da escultura de Betsabá.....	184
Figura 102. Equipamento utilizado para o exame de radiografia digital, escultura de Betsabá.....	187

Figura 103. Radiografia digital da cabeça da escultura de Betsabá, com detalhes dos cravos metálicos identificados.....	188
Figura 104. Radiografia digital do perfil da cabeça da escultura de Betsabá, com detalhes dos cravos e micro cravos metálicos identificados.....	188
Figura 105. Fotografia digital do perfil da cabeça da escultura de Betsabá.....	188
Figura 106. Radiografia digital no dorso da escultura de Betsabá, com detalhe do cravo, prego e estrutura metálica identificados.....	189
Figura 107. Radiografia digital da conexão do antebraço esquerdo da escultura de Betsabá, com detalhe do cravo metálico identificado.....	189
Figura 108. Fotografia digital da conexão do antebraço esquerdo da escultura de Betsabá.....	189
Figura 109. Radiografia digital do braço direito da escultura de Betsabá, com detalhes dos cravos metálicos identificados.....	190
Figura 110. Fotografia digital do braço direito da escultura de Betsabá, com apontamento do local da inserção de prego.....	190
Figura 111. Radiografia digital do braço direito da escultura de Betsabá, com detalhes dos cravos metálicos identificados.....	190
Figura 112. Fotografia digital do braço direito da escultura de Betsabá, com marcação do local de inserção dos cravos identificados.....	190
Figura 113. Radiografia digital do braço e da mão direita da escultura de Betsabá, com detalhes dos micros cravos identificados.....	191
Figura 114. Radiografia digital da cabeça da escultura de Betsabá, com detalhes dos micros cravos identificados.....	191
Figura 115. Radiografia digital do pescoço e dorso da escultura de Betsabá, com detalhes dos micros cravos identificados.....	191
Figura 116. Radiografia digital da perna direita escultura de Betsabá, com detalhe cravo metálico identificado.....	192
Figura 117. Fotografia digital da perna direita da escultura de Betsabá, com apontamento do local da inserção do cravo metálico identificado.....	192
Figura 118. Radiografia digital da perna esquerda da escultura de Betsabá, com detalhes dos pregos identificados.....	192
Figura 119. Radiografia digital perna esquerda da escultura de Betsabá, com detalhes dos pregos identificados.....	192
Figura 120. Radiografia digital da perna direita escultura de Betsabá, com detalhe	

prego identificado.....	193
Figura 121. Fotografia digital da parte inferior da escultura de Betsabá, com apontamentos dos locais com a inserção de pregos.....	193
Figura 122. Equipamento utilizado para o exame de radiografia digital - escultura do Rei Davi.....	193
Figura 123. Radiografia digital de perfil da cabeça da escultura do Rei Davi.....	194
Figura 124. Fotografia digital de perfil da cabeça da escultura do Rei Davi.....	194
Figura 125. Radiografia digital de parte do dorso da escultura do Rei Davi, com detalhe do cravo metálico identificado.....	194
Figura 126. Fotografia digital de parte do dorso da escultura do Rei Davi, com apontamento do cravo metálico identificado.....	194
Figura 127. Radiografia digital da cabeça da escultura do Rei Davi, com detalhes dos micros cravos identificados.....	195
Figura 128. Fotografia digital da cabeça da escultura do Rei Davi, com os apontamentos dos micros cravos identificados.....	195
Figura 129. Radiografia digital de parte do dorso da escultura do Rei Davi, com detalhes dos cravos metálicos identificados.....	196
Figura 130. Fotografia digital de parte do dorso da escultura do Rei Davi, com apontamento dos cravos metálicos identificados.....	196
Figura 131. Radiografia digital do braço e antebraço esquerdo da escultura do Rei Davi, com detalhe do cravo e do sistema de encaixe identificado.....	196
Figura 132. Fotografia digital do braço e antebraço esquerdo escultura do Rei Davi, com apontamento do cravo e do sistema de encaixe identificado.....	196
Figura 133. Radiografia digital do braço e antebraço esquerdo da escultura do Rei Davi, com detalhe dos pregos identificados.....	197
Figura 134. Fotografia digital do braço e antebraço esquerdo escultura do Rei Davi, com apontamento dos pregos de identificados.....	197
Figura 135. Radiografia digital do braço direito da escultura do Rei Davi, com detalhes dos pregos identificados.....	197
Figura 136. Fotografia digital do braço direito da escultura do Rei Davi, com apontamentos dos pregos identificados.....	197
Figura 137. Radiografia digital da parte inferior esquerda da escultura do Rei Davi, com detalhes dos cravos metálicos identificados.....	198
Figura 138. Fotografia digital da parte inferior esquerda da escultura do Rei Davi,	

com apontamentos dos cravos metálicos identificados.....	198
Figura 139. Radiografia digital da parte inferior direita da escultura do Rei Davi, com detalhes dos pregos identificados.....	198
Figura 140. Fotografia digital da parte inferior esquerda da escultura do Rei Davi, com apontamentos dos pregos identificados.....	198
Figura 141. Radiografia digital da parte superior da harpa, com detalhe do prego identificado e encaixe tipo macho e fêmea.....	199
Figura 142. Fotografia digital da parte superior da harpa, com apontamento do prego identificado e encaixe tipo macho e fêmea.....	199
Figura 143. Radiografia digital da parte superior da harpa, com detalhes dos pregos identificados, cravo metálico, chapa metálica e parafusos.....	199
Figura 144. Radiografia digital da parte inferior da harpa, com detalhes dos pregos identificados e cravos metálicos.....	200
Figura 145. Fotografia digital da parte inferior da harpa, com apontamentos dos pregos identificados e cravos metálicos.....	200
Figura 146. Corte transversal e anatomia do tronco.....	201
Figura 147. Parte traseira da escultura do Rei Davi, com marcações dos pontos de retirada das amostras.....	202
Figura 148. Parte dianteira da escultura de Betsabá, com marcações dos pontos de retirada das amostras.....	203

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Resultados encontrados para os pigmentos analisados da imagem de Rei Davi.....	174
Tabela 2. Resultados encontrados para os pigmentos analisados da imagem de Betsabá.....	182

LISTA DE ANEXOS

Anexo A. Inscrição de Tombamento, Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ.....	227
Anexo B. Ofício enviado por D. Odilão Moura ao IPHAN, em 25 de março de 1957 - OB_CX375-P. 1603 RJ-Duque de Caxias. Pasta: 0375. P.1603.6 _1957, página 01.....	228
Anexo C. Informação 227/74 - Acervo GEDAB / COPEDOC ANS - Arquivo Noronha Santos - IPHAN.....	229
Anexo D. Comunicação de furto de escultura e outros objetos da Igreja de Nossa Senhora do Pilar.....	230
Anexo E. Decreto de constituição da Comissão para os bens culturais e artes sacras da Diocese de Duque de Caxias.....	231
Anexo F. Recibo de compra da escultura de Rei Davi.....	232
Anexo G. Autorização de venda da escultura de Rei Davi, Ordem Missionária do Santíssimo Sacramento.....	233
Anexo H. Termo de Apresentação e Apreensão: 1055/2020 - Capitel em madeira.....	234
Anexo I. Auto de Depósito - Capitel em madeira - 24 de junho de 2020.....	235
Anexo J. Termo de Apresentação e Apreensão: 1240/2020 – Capitel em madeira – 6 de agosto de 2020.....	236
Anexo L. Auto de Depósito - Escultura denominada Rei David- 6 de agosto de 2020..	237

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
-------------------------	-----------

CAPÍTULO 1

A BELEZA DO SAGRADO E OS ANTECEDENTES COLONIAIS DO MUNICÍPIO DE DUQUE DE CAXIAS.....	26
1.1. Passos de uma Ocupação Sagrada.....	26
1.2. Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e Iaguaré.....	32
1.3. Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu.....	36
1.3.1. Bens Integrados.....	41
1.3.2. Restaurações.....	45
1.4. As Irmandades da Igreja de Nossa Senhora do Pilar e seus Recursos Materiais e Imaterias.....	46
1.5. Morfologia dos Retábulos da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar.....	54
1.5.1. Retábulo-mor de Nossa Senhora do Pilar	56
1.5.2. Retábulo de São Miguel Arcanjo.....	59
1.5.3. Retábulo de Sant'Ana Mestra.....	61
1.5.4. Retábulo de Nossa Senhora do Rosário.....	64
1.5.5. Retábulo de Nossa Senhora da Conceição.....	66

CAPÍTULO 2

ARTE E DEVOÇÃO NA IMAGINÁRIA DUQUECAXIENSE.....	68
2.1. O Culto às Imagens Devocionais e seu Papel no Ritual Litúrgico.....	68
2.2. Imaginária Religiosa e as Escolas Regionais.....	77
2.3. Imaginária Devocional Duquecaxiense: Igreja de Nossa Senhora do Pilar.....	95
2.3.1. Análise formal e estilística das esculturas.....	98
2.3.1.1. Nossa Senhora do Pilar.....	99
2.3.1.2. Nossa Senhora do Rosário.....	103
2.3.1.3. Nossa Senhora da Conceição.....	107
2.3.1.4. São Miguel Arcanjo.....	111
2.3.1.5. Sant'Ana Mestra.....	115

2.4. Furtos e Vandalismo Silenciam os Bens Culturais da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar.....	119
2.5. Diocese de Duque de Caxias.....	128

CAPÍTULO 3

ESCULTURAS RETABULARES DE REI DAVI E BETSABÁ.....	132
3.1. Rei Davi e Betsabá: História e Iconografia.....	132
3.1.1. Esculturas de Rei Davi e Betsabá: desaparecimento, localização e retorno.....	138
3.1.2. Análises formais e estilísticas.....	148
3.1.2.1. Rei Davi	149
3.1.2.2. Betsabá	153
3.2. Análises Físico-Químicas e Laboratorias.....	157
3.2.1. Análises das esculturas: arqueometria.....	164
3.2.2. Análises das esculturas: radiografia digital.....	185
3.2.3. Análises laboratoriais: madeira das esculturas.....	201
CONCLUSÃO.....	205
REFERÊNCIAS.....	209
ANEXOS.....	226

INTRODUÇÃO

A história do município de Duque de Caxias está estreitamente ligada à história da cidade do Rio de Janeiro. Essa relação do recôncavo com a capital carioca deu-se desde os primórdios da colonização, quando no dia 5 de setembro de 1565, o ouvidor-mor de Mem de Sá, Cristóvão Monteiro, recebeu a sesmaria do rio Iguaçu, que deu origem a um dos primeiros engenhos do Recôncavo da Guanabara, território esse que abrange hoje a Baixada Fluminense.

A relação do recôncavo guanabarino com a cidade do Rio de Janeiro sempre foi estreita, dando-se desde os primórdios da colonização quando, em 1591, o Mosteiro de São Bento comprou parte das terras de Cristóvão Monteiro, tendo recebido, de sua viúva, outra porção. Formava-se, a partir daí, a mais antiga e importante fazenda localizada na região que, atualmente, constitui o município de Duque de Caxias (ALMEIDA, 2014, p. 53).

A partir da ocupação colonial, adentrando a Baía de Guanabara e seguindo pelos rios que nela desaguavam – Meriti, Sarapuí, Iguassu, Estrela, Pilar –, os sesmeiros portugueses ergueram igrejas, fazendas, engenhos e povoados, e com o crescimento da população, houve a necessidade de criar freguesias, nas quais havia a Igreja Matriz e suas capelas filiais. Na relação Coroa e Igreja, nota-se a possibilidade de maior controle sobre a região, a população e seus meios de produção.

O território do atual município de Duque de Caxias abrangia as Freguesias de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e Iaguaré, e parte das Freguesias de Santo Antônio de Jacutinga, de São João Batista do Trairaponga e de Nossa Senhora da Piedade de Anhumirim (Inhomirim). A partir de algumas igrejas que faziam parte da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e Iaguaré, buscamos destacar os principais aspectos das construções, arquitetura e imaginária de um cenário do patrimônio sacro colonial que deixou vestígios na memória e cultura do município de Duque de Caxias.

A Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e Iaguaré foi elevada a essa condição, provavelmente entre 1612 e 1629, destacando-se a grande importância do rio Pilar e de seu porto devido às suas posições estratégicas. Após 1699, com a abertura do Caminho Novo do Ouro de Garcia Paes e a construção de um ponto de fiscalização do ouro, o porto transformou-se em um importante entreposto comercial. Devemos destacar também a importância da Igreja de Nossa Senhora do Pilar que, por ser a matriz da freguesia, era

responsável por todos os registros administrativos, além de possuir características arquitetônicas nos estilos barroco e rococó, pouco presente na região da Baixada Fluminense.

Além de sua igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu, no atual bairro do Pilar, a freguesia era composta por mais três capelas filiais. A primeira capela, construída em 1612, era dedicada a Nossa Senhora das Neves, que funcionou como matriz antes do início da construção da Igreja de Nossa Senhora do Pilar; ainda, a capela de Nossa Senhora do Rosário, segundo Monsenhor Pizarro, mandada construir em 1730 por D. Anna Farias, viúva de Paulo Pinto, nas proximidades do rio Saracuruna; e, a Capela de Santa Rita de Cássia da Posse, construída, segundo Monsenhor Pizarro, entre 1765 e 1766, e que pertencia ao Engenho da Posse, cujo proprietário era o Capitão-mor Francisco Gomes Ribeiro. Esta, devido à grande distância entre a capela e a matriz, recebeu o direito de realizar missas, batismos e casamentos. Infelizmente, o que restou da capela encontra-se em ruínas, localizando-se ao pé de uma colina na Estrada da Igreja Velha, antiga Estrada Real para as Minas Gerais, no bairro Santa Alice, em Xerém, 4º distrito de Duque de Caxias.

A fim de aprofundar o conhecimento e contribuir com as pesquisas acerca da presença da arte sacra católica, principalmente da imaginária colonial, que antes pertencia à Igreja de Nossa Senhora do Pilar, localizada no município de Duque de Caxias (RJ), é que apresentamos esta dissertação ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). O acervo patrimonial da referida igreja encontra-se muito presente, porém desconhecido e esquecido. Os bens patrimoniais que integram a história da antiga Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu inscrevem-se como “Patrimônio de Fé”, em uma relação cultural e religiosa, fazendo parte da abrangência da Diocese de Duque de Caxias, instalada no ano de 1981, e que contempla os municípios de Duque de Caxias e São João de Meriti. Consideramos a necessidade de se preservar o Patrimônio da Igreja Católica, em sua rica tradição cultural de herança devocional e artística, afirmando que a preservação e reconhecimento desse patrimônio devem ser estimulados para que as futuras gerações tenham consciência de suas origens e identidades.

A arte desenvolveu-se, ao longo dos tempos, servindo às religiões, principalmente no catolicismo, como verdadeiro instrumento auxiliar aos cultos, por meio de esculturas, pinturas e arquitetura, de maneira que é impossível dissociar o desenvolvimento da história da arte das práticas religiosas. Na arte sacra é possível notar, ao longo de sua trajetória, certa independência de cânones artísticos, apresentando finalidades específicas de acordo com o

contexto em que é produzida. Trata-se de uma evocação do sagrado por meio da materialidade, ou seja, por meio da beleza visível com o objetivo de se chegar ao mistério invisível.

Do ídolo ao ícone, da sobriedade à ostentação, da riqueza à simplicidade, a arte a serviço do sagrado não é apenas um meio para expressar um poder sobrenatural, mas também uma maneira de fazê-lo viver entre os seres humanos. A igreja católica, ao longo de dois mil anos, externou como expressão de seu amor a Deus, a Beleza. A palavra “beleza”, traduzida do hebraico, *Beth + El + Tzá*, quer dizer: “casa onde Deus brilha”. A arte tem sido usada para servir ao divino, usando sua linguagem para exprimir em obras humanas a beleza infinita e converter as mentes humanas para o sagrado.

Com esta proposta de investigação, pretendemos utilizar como objeto de pesquisa o bem material imóvel, analisando as características estilísticas e as descrições arquitetônicas da edificação da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, além de seus bens móveis, como por exemplo: arcaz, batistério, pia de batismo, pia de água benta, credêncie, imaginária nacional e europeia, mobiliário, pintura (quadros), retábulos e outros, incluindo os bens integrados como elementos decorativos, tais como colunas, mísulas, obras de talha, ourivesaria, prataria, pintura (de forros e de paredes), púlpito ou tribuna, sacristia, nave, retábulos, esculturas, cerâmica, retábulo-mor, capela-mor, coro, cruzeiro, oratório e outros.

O foco de nossa pesquisa dar-se-á no aprofundamento sobre a iconografia da imaginária que faz parte do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu. Em especial, nas duas esculturas retabulares, uma representando o Rei Davi e a outra a Rainha Betsabá, ambas decoravam o coroamento do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, antes de terem sido furtadas, em 1974. As esculturas seguiram destinos bem diferentes e permaneceram desaparecidas por mais de quatro décadas até serem localizadas em acervos de colecionadores no ano de 2015, e devolvidas à sua diocese de origem - Diocese de Duque de Caxias -, em setembro de 2021. Para tanto, a pesquisa lança mão de exames físico-químicos e laboratoriais realizados pela UERJ e pela UFRJ, a fim de constituir as provas materiais e empíricas que irão compor peças-chaves unidas com as análises históricas, artísticas e sociais, apoiadas no pensamento de Antonio Maravall (1997) sobre o período barroco na Península Ibérica e nas Américas. Assim, pretendemos compreender a dimensão histórica da Igreja do Pilar e seu conjunto de imaginárias, respeitando sua sacralidade na produção artística regional e nacional.

Utilizamos a análise iconográfica para a leitura organoléptica¹ das obras. A origem da palavra “iconografia” se deu a partir da junção de dois termos gregos: *eikon* (imagem) e *graphein* (escrita), significando, literalmente, “a escrita da imagem”. Portanto, a análise iconográfica é o estudo descritivo de uma criação, seja ela pintura ou escultura, doravante a representação executada pelo artífice, buscando identificar o tema, os personagens, o momento representado e o contexto no qual ocorre o episódio. Por fim, contribuem para as análises apresentadas o estudo hagiográfico e os documentos de registro, ambos responsáveis por retratar a historiografia de homens e mulheres que alcançaram a santidade.

O sufixo “grafia” vem do verbo grego “*graphein*”, escrever; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens assim como a etnografia são a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. [...] a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha. (PANOFSKY, 2014, p. 53)

Entendemos estes bens patrimoniais como “lugares de memória” e de acordo com Pierre Nora (1993), um “lugar de memória” consiste em um espaço criado por indivíduos da cultura contemporânea a fim de manter relações com o passado através da memória, seja ela real ou imaginária. É a partir da preservação dessa memória que esse indivíduo tem a possibilidade de sentir o pertencimento quando inserido em determinado grupo social, e esse sentimento de pertencimento é construído através de uma memória coletiva. Sendo assim, os indivíduos se reconhecem dentro de uma característica comum e isso contribui para a formação identitária daquele determinado espaço no qual aquela sociedade está inserida.

Da mesma forma que devemos à distância panorâmica o grande plano e ao estranhamento definitivo uma hiperveracidade artificial do passado, a mudança do modo de percepção reconduz obstinadamente o historiador aos objetos tradicionais dos quais ele havia se desviado, os usuais de nossa memória nacional. Vejam-na novamente na soleira da casa natal, a velha morada nua, irreconhecível. Com os mesmos móveis de família, mas sob uma nova luz. Diante da mesma oficina, mas para uma outra obra. Na mesma peça, mas para um outro papel. A historiografia inevitavelmente ingressada em sua era epistemológica, fecha definitivamente a era da identidade, a memória inelutavelmente tragada pela história, não existe mais um homem-memória, em si mesmo, mas um lugar de memória. (NORA, 1993, p. 21)

A partir do primeiro capítulo, pesquisamos, analisamos e descrevemos as Freguesias que ocuparam partes do território que hoje é formado pelos municípios de Duque de Caxias e São João de Meriti, pois a Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e

¹ Exame organoléptico, que consiste na utilização dos sentidos, (visão, tato, audição) com o objetivo de realizar um primeiro diagnóstico básico das condições da obra (COELHO e QUITES, 2014, p.107).

Iaguaré, desde sua instalação teve importância significativa para a Coroa. Apresentamos, ainda, a construção do atual templo de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu, acrescentando a importância que a igreja desempenhou, em nome da Coroa, na organização administrativa local, na produção e no controle social, bem como o papel que as irmandades religiosas pertencentes à igreja exerceram.

Como parte importante da pesquisa, descrevemos a morfologia dos retábulos da igreja, com apoio de desenho técnico em perspectiva, de caráter arquitetônico, desenvolvido nos softwares “AutoCad 2021” e “Photoshop”, a fim de garantir a qualidade e a compreensão da leitura dos retábulos com análise formal e estilística, assim como compreender visualmente como eram os retábulos em sua magnitude, com indicativos dos elementos que compõem a talha, tendo sempre como referência analítica o olhar do observador.

No segundo capítulo, apresentamos pesquisas relativas à imaginária e ao culto das imagens devocionais, visto que as imagens religiosas, quando inseridas em uma relação devocional, não somente representam uma ausência que se reconhece por meio dela, mas, sobretudo, o que ela evoca, simbolizando uma forma que se explicita pela sua própria presença. Dissertamos sobre os principais centros produtores da imaginária religiosa setecentista e oitocentista, onde se formaram escolas regionais, com características técnicas e formais específicas.

Realizamos a descrição analítica, formal e iconográfica da imaginária da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, a fim de compreender as características formal e estilística, técnica, fatura, datação e origem, além, é claro, de relatar como se deram os furtos e os desaparecimentos dos bens móveis e integrados pertencentes à igreja. Concluindo o capítulo, apresentamos uma breve história da criação da Diocese de Duque de Caxias que contempla os Municípios de Duque de Caxias e São João de Meriti e a herança devocional da padroeira diocesana.

No terceiro capítulo, apresentamos as esculturas retabulares, que representam os personagens bíblicos do antigo testamento, Rei Davi e Betsabá, pertencentes ao coroamento do retábulo-mor, estilística, técnica, fatura, datação e origem, relatando como se deram os furtos e os desaparecimentos dessas esculturas pertencentes à igreja em devoção a Nossa Senhora do Pilar, furtadas em 1974 e, posteriormente, localizadas em acervos de colecionadores. Apresentamos a história dessas personagens, além da iconografia representada nas artes visuais, seu simbolismo e interpretação nos textos bíblicos. Dissertamos, ainda, sobre o desaparecimento, a localização e o retorno do conjunto

escultórico.

Compreendemos que, na atualidade, a análise científica em obras de arte obteve um crescente interesse, sobretudo em relação aos estudos da imaginária. Com uso de uma metodologia interdisciplinar, este campo de pesquisa também é conhecido como arqueometria². Ao fornecer informações sobre a composição das obras, técnicas e origem de sua manufatura, estas análises podem auxiliar na identificação de falsificações e na avaliação de tratamentos de conservação e restauro. Devido ao valor histórico e cultural dos objetos analisados, a análise científica das obras de artes ocorre através de análises técnicas físico-químicas que não danificam ou prejudicam a obra como, por exemplo, a radiografia, tomografia ou a fluorescência de raios X. A fluorescência de raios X (XRF) é uma técnica de análise espectroscópica bastante utilizada em pesquisas com o uso da arqueometria para investigar a composição elementar de pigmentos, objetos cerâmicos, ligas metálicas e estátuas.

Desse modo, foram realizadas análises científicas físico-químicas das esculturas de Rei Davi e Betsabá, com utilização de exames organolépticos com fluorescência de raios X, radiografia digital, tomografia computadorizada e pesquisa laboratorial para identificar o tipo de madeira utilizada nas esculturas com uso de equipamento portátil. Essas análises foram de grande importância em nossa pesquisa, visto que foi possível identificar os materiais utilizados, pigmentos, composição da camada de preparação aplicada sobre a madeira e o respectivo número de estratos. Sendo possível, ainda, contribuir para o esclarecimento do seu período, originalidade e, a partir de estudos já desenvolvidos, apontar semelhanças ou influências.

Ressaltamos que as obras de arte são agregadas de valores, como a memória, que reflete e documenta um tempo, e a cultura, que expressa a síntese do desenvolvimento de um povo, partindo da premissa de que a utilização de símbolos, figuras, imagens e ícones vêm servindo de forma de comunicação e linguagem desde a origem do homem até os dias atuais. Desse modo, buscamos investigar de que forma a imaginária duquecaxiense constitui-se como patrimônio cultural significativo, integrando memórias que são essenciais para o entendimento da nossa própria história, proporcionando condições de reconhecimento e pertencimento para a população local.

² Arqueometria: união entre a arqueologia e conservação preventiva com as ciências experimentais. Reúne arqueólogos, historiadores, conservadores e cientistas que aplicam técnicas instrumentais aos objetos do patrimônio para extrair deles informações tecnológica, culturais e históricas (CHIARI e LEONA, 2005).

CAPÍTULO 1

A BELEZA DO SAGRADO E OS ANTECEDENTES COLONIAIS DO MUNICÍPIO DE DUQUE DE CAXIAS

1.1. Passos de uma Ocupação Sagrada

A Diocese de Duque de Caxias é uma diocese nova em termos administrativos, mas o seu território, que contempla os municípios de Duque de Caxias e São João de Meriti, tem um passado colonial que se confunde com a história do Rio de Janeiro, por estar ligado a sua evolução. Efetivamente a ocupação do território que hoje conhecemos como Baixada Fluminense começou com a doação de terras de sesmarias em 1565, como forma de agradecimento àqueles que colaboraram na expulsão dos franceses da Ilha de Serigipe (Ilha de Villegaignon). Antes disso, o território era ocupado pelos Tupinambás.

Em 5 de setembro de 1565, o ouvidor-mor de Mem de Sá, Cristóvão Monteiro, recebeu de Estácio de Sá, a sesmaria do rio Iguaçu, que deu origem aos primeiros engenhos do Recôncavo da Guanabara, território esse que abrange hoje a Baixada Fluminense. De acordo com Tania Maria Amaro de Almeida:

A relação do recôncavo guanabarinha com a cidade do Rio de Janeiro sempre foi estreita, dando-se desde os primórdios da colonização quando em 1591, o Mosteiro de São Bento comprou parte das terras de Cristóvão Monteiro, tendo recebido, de sua viúva, outra porção. Formava-se, a partir daí, a mais antiga e importante fazenda localizada na região que, atualmente, constitui o município de Duque de Caxias. (ALMEIDA, 2014, p. 53)

Em 7 de dezembro de 1596, Dona Marquesa Ferreira, viúva de Cristóvão Monteiro, fez uma doação de terras para o Mosteiro de São Bento; dessa maneira, a maior parte das terras que pertenciam à sesmaria do rio Iguaçu passou a ser dos Beneditinos, pois além dessa doação eles já haviam recebido de Jorge Ferreira 300 braças de terras em 11 de novembro de 1591. Em 25 de abril de 1602, o então Governador Francisco de Sousa emitiu uma nova carta de sesmaria, passando a propriedade para o Mosteiro de São Bento. Assim, a Fazenda do Iguaçu passou a se chamar Fazenda de São Bento do Iguaçu. Os beneditinos continuaram a realizar compras de terras na região do Iguaçu até 1669. A fazenda foi um grande produtor de açúcar, melaço, aguardente, farinha, telhas, ladrilhos e tijolos, além da criação de gados e aves, como destaca Silva Nigra:

Desta maneira quasi (*sic*) todo o terreno doado pelas sesmarias de 5 de setembro de 1565, e de 16 de outubro de 1567, a Cristóvão Monteiro, passou a ser propriedade do mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro; a pedido do mesmo mosteiro, aos 25 de abril de 1602, o Governador Francisco de Sousa confirmou esta posse expedindo em seu favor uma nova carta de sesmaria. (NIGRA, 1943, p. 264)

Os colonizadores portugueses iniciaram sua ocupação, a fim de evitar possíveis ataques franceses no Recôncavo da Guanabara, navegando pela Baía de Guanabara e adentrando pelos seus principais rios e instalando portos nas suas margens. Dentro do que hoje corresponde ao município de Duque de Caxias, podemos destacar os rios Meriti, Iguassu, Sarapuí, Estrela e do Pilar, conforme relata Marlucia Santos de Souza:

Os principais portos localizavam-se nas margens dos rios Iguáçu, Pilar, Meriti, Estrela e Sarapuí. O primeiro foi o principal escoadouro colonial da Baixada Fluminense durante o século XVI. Por ele, chegava-se às águas da Baía da Guanabara em direção ao porto do Rio de Janeiro, para embarcar a produção agro-exportadora com destino à Europa ou para a comercialização do comércio interno. (SOUZA, 2014, p. 45)

Nas margens dos principais rios, foram erguidas igrejas, fazendas, engenhos e engenhocas e, na medida em que os arraiais prosperavam, surgia a necessidade de criar freguesias, para que a coroa pudesse ter o maior controle possível sobre os seus meios produtivos na região.

A Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu era parte das Freguesias de Santo Antônio de Jacutinga, São João Batista do Traraiponga e Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim (Inhomirim), ocupando o atual território do município de Duque de Caxias e São João de Meriti. A partir das freguesias, vamos destacar os principais episódios ou construções de um cenário colonial que deixou vestígios na atual Diocese de Duque de Caxias. Segundo Marlucia Santos de Souza:

As Freguesias do Pilar, Meriti, Anhum-mirim e Jacutinga ocupavam parte do atual território do município de Duque de Caxias. Os limites de cada uma foram traçados sem muito rigor e sofreram diversas alterações ao longo do tempo. No século XVIII, as Freguesias de Pilar e Meriti pertenciam ao Distrito de Irajá; Piedade, Jacutinga e Marapicu, ao Distrito de Guaratiba. (SOUZA, 2014, p. 44)

Sobre a Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e Iaguaré, elevada a essa condição provavelmente entre 1612 e 1629, destacamos a grande importância de seu porto, do rio Pilar, sua posição estratégica no Caminho Garcia Paes e a construção de um ponto de fiscalização do ouro, transformando-o em um grande entreposto comercial. Devemos destacar também a importância de Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu que, por ser a matriz da freguesia, era responsável por todo registro administrativo, além de trazer para a

região, características arquitetônicas importantes, como as encontradas no estilo barroco e rococó, pouco presentes na Baixada Fluminense.

A Freguesia de São João Batista do Traraiponga foi elevada a essa condição em 1647, sendo mais tarde denominada de São João Batista de Meriti, e sobre ela devemos destacar a importância do rio Meriti, que escoava livremente o produto das lavouras. Funcionaram entre, 1769 e 1779, nove engenhos de açúcar e duas engenhocas, a produção de farinha, de feijão, de milho e de arroz. Destacamos a Igreja de São João Batista do Traraiponga, que serviu de matriz para a freguesia até meados de 1660; como entrou em processo de ruínas, foi abandonada, sendo construída outra igreja mais próxima do rio, com o orago de devoção a São João Batista do Meriti, que também entrou em processo de ruínas, havendo a necessidade da construção de uma nova capela em 1708, esta com orago dedicado a Nossa Senhora da Conceição. Quanto à antiga Matriz de São João de Batista do Trairaponga, houve uma reforma em 1930, mandada realizar pelo bispo diocesano de Barra do Piraí, Dom Guilherme Mueller, mudando o nome para Igreja Santa Terezinha do Menino Jesus, atualmente no território do bairro Parque Lafaiete, em Duque de Caxias. De acordo com Gênesis Pereira Torres:

A pequena capela serviu como sede da matriz até 1660. Com o tempo, o prédio arruinou-se. Por isso, o núcleo social e religioso transferiu-se para a zona portuária, do rio Miriti, onde fora edificada em 1708 nova Capela dedicada a Nossa Senhora da Conceição. (TORRES, 2008, p. 30).

Sobre a Freguesia de Santo Antônio de Jacutinga, elevada a essa condição em 1755, destacamos a grande importância da Fazenda São Bento do Iguaçu, com a sua produção de açúcar, farinha e sua olaria. A produção da olaria do mosteiro além de comercializada, serviu para obras da fazenda e para a construção do Mosteiro de São Bento na cidade do Rio de Janeiro, e suas produções alimentícias abasteceram as tropas que vieram de Minas Gerais para combater os invasores franceses no ano de 1711. A capela de devoção a Nossa Senhora das Candeias teve a sua construção, provavelmente, finalizada entre 1645 e 1648. Devemos salientar que a construção da casa grande que ainda resiste ao tempo se mantendo erguida, teve a sua construção entre 1754 e 1757. No século XVIII, as terras passaram para as mãos da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos que, mais tarde, transferiu a devoção da capela para Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Atualmente, a sede da antiga fazenda São Bento do Iguaçu está localizada no bairro de São Bento, em Duque de Caxias. Segundo os professores Antônio Augusto Braz e Tania Maria Amaro de Almeida:

Ao longo dos séculos XVI e XVII, sob propriedade da Ordem Beneditina, a fazenda produziria açúcar, melaço e aguardente. Ao longo do século XVIII, então denominada São Bento, especializar-se-ia na produção de farinha, aguardente, feijão e na extração de madeira que abasteceria cada vez mais significativo mercado consumidor da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. A região estabeleceu-se, então, como uma área de produção agrícola voltada para o abastecimento da urbe carioca e da capitania, mas sem abandonar uma bem assentada produção de açúcar voltada para exportação que, no entanto, não alcançou a mesma relevância de outras áreas produtivas da colônia, assim como uma importante produção de farinha voltada para o mercado interno, mas também para abastecer o comércio interatlântico de cativos africanos. (BRAZ e ALMEIDA, 2010, p. 21)

Na Freguesia de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim (Inhomirim), elevada a essa condição em 1647, destaca-se a grande importância da abertura do Caminho do Proença em 1724, por Bernardo Soares de Proença, uma variante que ligava Paty do Alferes à Serra dos Órgãos, que atravessava o rio e fazia parada no porto Estrela; de lá, seguia para o porto dos Mineiros, atual Praça XV. Esse caminho era menos íngreme, encurtava ainda mais a viagem, o que favorecia a segurança das mercadorias e as despesas com as tropas seriam menores. Mesmo com o esgotamento do ouro em Minas Gerais, o Porto Estrela não perdeu sua importância e continuava sendo o melhor caminho. Em 1846, foi criada a Vila de Estrela, perdendo o *status* de vila em 1891.

Em 10 de dezembro de 1836, foi fundada, pela segunda vez, a Vila de Iguassu. Após sua primeira fundação em 1833, houve alguns fatores políticos que levaram à extinção da vila em 1835. A vila de Iguassu foi formada pelas seguintes freguesias: Nossa Senhora da Piedade do Iguassu, Santo Antônio do Jacutinga, Nossa Senhora do Pilar, São João Batista de Meriti e Nossa Senhora do Marapicu. Em 1833, a Freguesia de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim (Inhomirim) fazia parte do território da Vila de Iguassu. Com sua extinção, ela foi anexada à Vila de Magé e não retornou ao território da Vila de Iguassu. No artigo publicado na *Revista Pilares da História*, intitulado “O ouro e o café na região do Iguaçu: da abertura de caminhos à implantação da estrada de ferro”, Rafael da Silva Oliveira nos relata que:

Apesar de a Lei nº 57 restaurar a vila “nos precisos termos de sua criação”, isso não aconteceu plenamente, pois a freguesia de Inhomirim, que estava em 1833, subordinada à jurisdição de Iguaçu, não retornou – não sendo esclarecido nem por ato Legislativo ou tampouco pela presidência Provincial. (OLIVEIRA, 2004b, p. 14)

Durante o século XIX, o estreitamento das relações das freguesias da Baixada da Guanabara com o Rio de Janeiro se intensificara, graças ao abastecimento da capital com alimentos e madeiras, além do escoamento da produção cafeeira do Vale do Paraíba. Em 30 de abril de 1854, Irineu Evangelista, depois Barão e Visconde de Mauá, inaugurou a primeira estrada de ferro do Brasil, um empreendimento privado. Inicialmente, o seu trecho ferroviário

seguia da Estação Guia de Pacobaíba, no atual município de Magé, até Fragozo, localidade de Inhomirim, também conhecida como Raiz da Serra. Esse trecho foi apenas o começo de um projeto grandioso que viria mudar a rotina e característica da cidade. Em 1858, foi inaugurado o primeiro trecho da Estrada de Ferro Dom Pedro II, que ligava a Freguesia de Santana à Freguesia de Marapicu, hoje localizada no município de Queimados. Em 1883, foi inaugurada a Estrada de Ferro Rio D’Ouro, que foi construída para auxiliar nas obras de construção das adutoras para o abastecimento de água da cidade do Rio de Janeiro. Tinha como objetivo inicial transportar os materiais e os operários empregados durante a construção, mas em 1883, foi aberta para o uso de toda a população. Segundo Tania Maria Amaro Almeida:

Na década de 80 do século XIX, a abertura de duas novas ferrovias incrementou o desenvolvimento dos subúrbios. Em 1883, foi aberta ao tráfego a Estrada de Ferro Rio D’Ouro e, em 1886, a Rio de Janeiro Northern Company, mais tarde, chamada de Leopoldina Railway. A primeira foi construída com a finalidade de transportar material para as obras de construção de uma nova rede de abastecimento de água da cidade do Rio de Janeiro, captada em Xerém e Tinguá (áreas hoje dos municípios de Duque de Caxias e Nova Iguaçu, respectivamente). Esta função de acompanhar os encanamentos que traziam a água, no sentido de conservá-los, não impediu que, posteriormente, a Rio D’Ouro fosse dotada de um serviço regular de passageiros, o que estimulou o desenvolvimento de pequenos núcleos urbanos ao longo do seu trajeto. (ALMEIDA, 2014, p. 65)

Em 23 de abril de 1886, foi inaugurada mais uma ferrovia, a The Rio de Janeiro Northern Railway que, posteriormente, viria a ser chamada de Leopoldina Railway. Sua primeira linha ligava São Francisco Xavier a Merity que, mais tarde, se tornou a sede do município de Duque de Caxias. Com a abertura dessa linha, houve uma aceleração no crescimento urbano, tanto em termos comerciais quanto demográficos nas localidades que ficavam próximas as estações de trem, pois facilitava o deslocamento da população. Conforme os professores Antonio Augusto Braz e Tania Maria Amaro de Almeida:

A Leopoldina Railway atravessava terras mais baixas, pois seus trilhos corriam para o leste, próximo ao litoral da baía, mas teve um papel introdutor muito maior que o Rio D’ouro. Sua primeira linha foi inaugurada em 1886, ligando São Francisco Xavier a Merity, esta que, mais tarde, seria a sede do município de Duque de Caxias, E interligou vários núcleos urbanos que já existiam como Bonsucesso, Ramos, Olaria, Penha, Brás de Pina, Cordovil, Lucas e Vigário Geral. (BRAZ e ALMEIDA, 2010, p. 41)

No final do século XIX, a região da Baixada da Guanabara já não era tão próspera. Os caminhos dos tropeiros e os portos fluviais já não eram tão usados e cada vez mais estavam sendo substituídos pelo novo meio de transporte, a ferrovia. O desinteresse do uso dos rios para transportes de mercadorias comprometeu a manutenção de limpeza dos rios, o que foi agravado com a abolição da escravatura, pois quem fazia a limpeza eram os escravos. A falta

de interesse, somada com a falta de mão de obra, levou ao assoreamento nos rios. Aterros realizados para a colocação dos trilhos para as linhas ferroviárias agravaram ainda mais a essa situação e a insalubridade acelerou as epidemias das doenças endêmicas na região, como malária e a cólera morbo. Segundo Tania Maria Amaro Almeida:

Nos últimos anos do século XIX, a região já não contava com o dinamismo econômico que havia conquistado na primeira metade do século. A posição de ligação entre o litoral e o interior havia sido superada pelo novo eixo de transporte: a ferrovia. A elite proprietária deslocou seus interesses para o negócio do café, com a aquisição de propriedades no Vale do Paraíba, para produzir e investir no financiamento e no transporte do produto. No entanto, seus interesses na região continuaram, pois através das práticas de arrendamento de terras para a produção de alimentos e criação de gado, a elite continuava a possuir boa parte de suas propriedades, garantia de acesso ao crédito bancário e a manutenção do *status político* necessário através das práticas clientelistas e do domínio da política local. (ALMEIDA, 2014, pp. 57; 58)

Com a Proclamação da República, houve uma reorganização jurídica e mudanças político-administrativas, transformando vilas em municípios e as freguesias em distritos. Em 1891, essas transformações reorganizaram o território que hoje conhecemos como o município de Duque de Caxias. A Vila de Estrela, no ano de 1891, perdeu sua autonomia administrativa e não se tornou município, tendo seu território dividido entre os municípios de Magé e Iguassu.

O município de Iguassu passou a ser composto pelos distritos de Santo Antônio de Jacutinga, Marapicu, Piedade de Iguassu, Santana dos Palmeiras, Merity e Pilar (atuais Imbariê e Xerém, respectivamente 3º e 4º distritos do município de Duque de Caxias), que anteriormente faziam parte da extinta Vila de Estrela. Em 1916, o município de Iguassu já se denominava Nova Iguaçu e encontrava-se dividida por sete distritos: 1º) Nova Iguaçu, 2º) Marapicu, 3º) Cava, 4º) Arraial de Pavuna e São João de Meriti, 5º) Santa Branca, 6º) Xerém, 7º) São Mateus. Em 14 de março de 1931, pelo decreto estadual nº 2559, foi inaugurado o 8º distrito de Nova Iguaçu, que foi denominado Caxias, sendo formado pelos Povoados de Merity, que se tornou a sede do distrito, e o de São João de Meriti, além das terras do Pilar que foram desanexadas do distrito de Xerém. Segundo os professores Antonio Augusto Braz e Tania Maria Amaro de Almeida:

Ainda em 1891, a reordenação jurídica republicana transformou as vilas em municípios e as freguesias em distrito. Nesse mesmo ano, a Vila de Estrela perdeu sua autonomia administrativa tendo seu território dividido entre Magé e Iguassu, que por sua vez passou a ser composto por distritos de Santo Antônio de Jacutinga, Marapicu (atual Queimados), Piedade de Iguassu, Merity (atuais São João de Meriti e Duque de Caxias, Santana das Palmeiras (Tinguá) e Pilar, este último formado pelos atuais distritos de Xerem e Imbariê, desanexados da extinta Vila de Estrela. (BRAZ e ALMEIDA, 2010, p. 32)

Em 31 de dezembro de 1943, sob o decreto lei estadual de nº 1055 e confirmado pelo, de nº 1056, o então oitavo distrito de Nova Iguaçu, Caxias, foi emancipado e foi criado o município de Duque de Caxias. E conforme o decreto lei 1063 de 28 de janeiro de 1944, ordenou os distritos do município. Primeiro, Duque de Caxias, que se tornou a sede do município e, em seguida, Merity e Imbariê, respectivamente segundo e terceiro distritos. Em 20 de junho de 1947, o primeiro distrito, Merity, foi emancipado e desanexado do município de Duque de Caxias e passou a constituir um novo município sob a denominação de São João de Meriti. Em 28 de maio de 1954, sob a lei 2157, as terras do 3º distrito foram desmembradas e criados novos distritos: o segundo, Campos Elíseos, e o quarto, Xerém. De acordo com os professores Antonio Augusto Braz e Tania Maria Amaro de Almeida, no livro “De Merity a Duque de Caxias: encontro com a História da Cidade”:

Em dezembro de 1943, através do decreto estadual nº 1055, o distrito de Caxias alcançou sua autonomia política, tornou-se o município de Duque de Caxias, composto pelos distritos de Duque de Caxias (sede), Merity e Imbariê. Pouco depois, em 1947, o distrito de Merity alcançou também sua autonomia administrativa, dando origem ao município de São João de Meriti e, em 1954, o distrito de Imbariê, desmembrado, deu origem aos novos distritos de Xerém e Campos Elíseos. (BRAZ e ALMEIDA, 2010, p. 63)

A estrutura político-administrativa dos municípios de Duque de Caxias e São João de Meriti que nós conhecemos hoje foi palco e cenário de grandes passagens e momentos históricos que poucos conhecem o seu valor. Neste território, foi instituída uma jovem Diocese que busca resgatar o seu passado colonial deixado pelos rastros arquitetônicos de um período esquecido e ignorado.

1.2. Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e Iaguaré

A freguesia é uma designação portuguesa de paróquia, sendo um território submetido à jurisdição espiritual de um pároco ou vigário que também exerce administração civil. No Rio de Janeiro, em 1569, foi fundada a primeira freguesia, a de São Sebastião, mas com o crescimento da cidade houve a necessidade de fundar novas freguesias. No Recôncavo da Guanabara, provavelmente entre 1612 e 1629, foi fundada a Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e Iaguaré, batizada com os nomes dos rios que banhavam o território da freguesia, entre os rios Iguaçu e as terras do Couto, hoje Xerém, Duque de Caxias e Petrópolis. A data de fundação da freguesia é incerta. Segundo Monsenhor Pizarro, a

fundação da freguesia deu-se durante a prelazia³ do Prelado Aborim, o Padre Mateus da Costa Aborim.

Na ocupação do Recôncavo da Guanabara tem destaque a instalação de templos católicos e como era comum, nesse período, a presença dessas instituições significava o grande interesse da Coroa e da Igreja no território, seja ela política, financeira ou geográfica. Após a ocupação portuguesa, nas margens dos rios, surgiram portos e capelas. As capelas que eram construídas de pau a pique deterioravam com muita facilidade e, frequentemente, essas igrejas eram substituídas por outras mais próximas dos portos e com materiais mais resistentes, como pedra e cal. Com o crescimento dos povoados, houve a necessidade de novas capelas e as que pertenciam aos engenhos, juntamente com a matriz, passaram a formar uma paróquia que atenderia à freguesia. Conforme Theóphilo Antônio da Rocha Mattos:

Às margens dos rios, surgiram os primeiros engenhos. Tabernas, portos, estradas e toscas capelinhas construídas, em sua maioria, de pau-a-pique, nas quais os rudes e embrutecidos desbravadores elevavam as preces a seus santos. Dessas capelas, originaram-se as paróquias, normalmente mantendo o nome do(a) padroeiro(a), localizando-se nas terras doadas pelos proprietários de fazenda da região. Com o passar do tempo, ao redor dessas capelas, surgiram os arraiais; assim, a região, que aglomerava várias capelas, possuía uma grande movimentação de pessoas e de mercadorias, recebia uma igreja e era elevada à categoria de Freguesia. (MATTOS, 2006, p. 15)

No território da freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e Iaguare, já existia uma capela de orago dedicado a Nossa Senhora das Neves construída em 1612 e que ficava no alto do morro do Cangulo, sete quilômetros, aproximadamente, de distância do Porto do Pilar. O terreno em que foi construída a Capela de Nossa Senhora das Neves foi doado pelo casal Domingo Nunes Sardinha e sua esposa Maria Cunha. Segundo Noronha Santos⁴, Domingos Nunes Sardinha era descendente direto de Gaspar Sardinha que, em 1571, tinha sido um grande sesmeiro do vale do rio Iguaçu, no qual havia recebido 500 braças de terra em quadra em local próximo ao rio Iaguaré. No inventário de patrimônio eclesiástico das freguesias do Rio de Janeiro, realizado em 1794 por José de Souza Azevedo Pizarro e Araujo,

³ Prelazia: trata-se de um território pastoral, separado da diocese, onde a autoridade maior é o prelado, subordinado ao Papa, dispendo de todas as faculdades e honras episcopais. (MAIA, 1966, p. 161)

⁴ Noronha Santos: Francisco Agenor de Noronha Santos, historiador do antigo Arquivo Municipal, a partir de março de 1937 começou a trabalhar como funcionário da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), e depois como simples colaborador, exerceu extensa atividade como historiador, traduzida por trabalhos memoráveis publicados na Revista da D.P.H.A.N. Disponível em: <http://expagcrj.rio.rj.gov.br/noronha-santos-francisco-agenor-de/>. Acesso em 2 de fevereiro de 2021.

também conhecido como Monsenhor Pizarro⁵, o relato a respeito da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e Iaguaré é o seguinte:

Existindo o Prelado Aborim teve origem a Freguezia, dedicada à N. Senhora do Pilar, em Iguacú, distrito do Reconcavo da Cidade, estabelecendo-se o Curato na capella da invocaçāo de N. Senhora das Neves, sita no mesmo territorio. Além da Escritura de 9 de Junho de 1612 porque Domingos Nunes Sardinha, e sua mulher Maria da Cunha, doáram quinhentas braça de terra em quadro à essa Ermida, collocada em lugar proximo ao Rio Jaguáré, nenhum documento apparece, que firme, em duvida, a época do seu principio. O Santuario Marianno tratando da presente Freguezia no T. 10 Liv. 3 Tit. 50, nada disse sobre o seu começo, entretendo-se à penas era advertir aos Parocos, que deviam reedificar as Igrejas, por perceberem avultadas rendas, provenientes das suas administraçōens, e do negocio dos Mineiros, que n'aquelle porto paravam no giro das Minas Geraes. O Doutor Araujo ⁶na Informaçāo da sua Visita 1. ^a do Bispado em 1737, relatou esse facto pelo modo seguinte = Esta Freguezia foi criada a muito mais de cem annos J e servia de Capela Curada a de N. Senhora das Neves, aonde se faziam os Sacramentos, e as funçōens parochiaes; e haverá quarenta para cincuenta annos que se fundou uma Capella com o titulo do Pilar, pouco distante da Matriz nova, que hoje se acha, e para ella veio o Reverendo Capellaõ Curado o Padre Joaquim Moreira exercer as funçōens de Parocho, passando para Ella, o titulo de Parochia, que até entaõ estava na dita Capella das Neves. (ARAUJO, 1820, pp. 122; 123)

Em 1794, Monsenhor Pizarro, em suas visitas pastorais, relata que devido ao péssimo estado de conservação e tamanho da Capela de Nossa Senhora das Neves, no ano de 1715 a matriz foi mudada para um local mais próximo do Porto do Pilar. Já havia sido iniciada a construção de uma igreja em um terreno doado pelo casal Manoel Pires e sua esposa Catherine de Senne, provavelmente em 1697, e esse terreno estava destinado à construção do templo, adro⁷ e cemitério. Entre 1702 e 1704, o casal, antigo benfeitor da Irmandade⁸ de Nossa Senhora do Pilar, fez novas doações de terras, agora para a Irmandade. Esse terreno ficava no entorno da igreja e nas cercanias do rio Pilar e a nova proprietária deveria arrendar as terras para os fregueses para que construíssem as suas casas e comércios, a fim de dar início à formação do arraial. Conforme José de Souza Azevedo Pizarro e Araujo:

⁵ José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo (1753-1830), também conhecido como Monsenhor Pizarro, escritor do livro Memórias Históricas do Rio de Janeiro. Em 1786, ocupou o cargo de comissário do Santo Ofício (cargo esse que já havia sido ocupado por seus tios Gaspar Gonçalves de Araújo e José de Sousa Ribeiro de Araújo). Em 1794, por portaria de 17 de agosto, passou a representar o bispo do Rio de Janeiro em visitas pastorais, em que ficou responsável por inventariar todo patrimônio eclesiástico das freguesias; verificar como os párocos cuidavam dos paramentos sagrados; verificar os livros de batismo, casamento e óbito das freguesias e almas sujeitas aos sacramentos. Monsenhor Pizarro catalogava as freguesias, mapeava-as, identificava suas diferenças e estabelecia possíveis vínculos entre essas construções sagradas. (GALDAMES, 2007, p. 11)

⁶ O Doutor Araujo citado pelo Monsenhor Pizarro, é Gaspar Gonçalves de Araujo, comissário do Santo Ofício que em 1737, visitou as terras do bispado do Rio de Janeiro. (GALDAMES, 2007, p. 10)

⁷ Adro: área de terreno em frente a uma igreja; em sentido lato, o lugar que a cerca. (MAIA, 1966, p. 11)

⁸ Irmandades: são associações de perfil leigo, originárias da Europa medieval, cuja posterior difusão foi uma decorrência da reforma tridentina que procurou valorizar progressivamente a religiosidade leiga, além de disseminar o culto aos santos e os esforços missionários que visavam a assegurar a perenidade da evangelização das populações do interior do continente. (KÜHN, 2010, p. 121)

Combinando a noticia sobredita com a doação referida de Sardinha, e sua mulher, certifica-se a criação do Curato na Capella das Neves pelos annos, mais, ou pouco menos, de 1612, e a fundação do 1.º Templo dedicado à N. Senhora do Pilar, ou antes de 1696, ou n'essa mesma era, em que Manoel Pires, e sua mulher Catharina de Senne, tendo permittido o terreno, reduziram a doação a Escritura publica em dias do mez de Agosto: c construido o edificio em termos de servir de Parochia, principiou a ter uso, depois de benzido pelo Provisor Thomé de Freitas da Fonceca no dia 3 do mez dito, e anno de 1697. (ARAUJO, 1820, pp. 123; 124)

A descoberta do ouro nas Minas Gerais, no final do século XVII, deu início à abertura de caminhos que proporcionavam mais segurança e rapidez ao transporte do ouro das Minas Gerais para o Rio de Janeiro. E foi assim que, em 1704, Garcia Rodrigues Paes concluiu a primeira ligação direta do Rio de Janeiro com as Minas Gerais e transformou o porto do Pilar em um importante entreposto comercial, pois, ali foi construído um posto de registro para a fiscalização do ouro, de acordo com a carta topográfica da Capitania do Rio de Janeiro, feita pelo sargento-mor Manoel Vieira Leão⁹, em 1767. No vice-reinado do Conde da Cunha¹⁰ existe uma marcação na confluência do rio Pilar com o rio Iguaçu, com a legenda “Guarda do Pilar”, tendo o porto servido de grande importância para o recebimento e despacho de embarcações.

Além da igreja matriz, a Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Iguaçu, a freguesia era composta por mais três capelas filiais. A primeira delas foi a capela de Nossa Senhora das Neves, construída em 1612, e que funcionou como matriz antes do início da construção da Igreja de Nossa Senhora do Pilar. A segunda foi a capela de Santa Rita de Cassia da Posse, construída, segundo Monsenhor Pizarro, entre os anos de 1765 e 1766, e que pertencia à Fazenda e Engenho da Posse, sendo um de seus primeiros proprietários o Capitão-mor, Francisco Gomes Ribeiro. Devido à grande distância entre a capela e a matriz, a mesma recebeu o direto de realizar missas, batismos e casamentos. E, a terceira e última capela, de Nossa Senhora do Rosário, foi construída, de acordo com Pizarro, em 1730, por D. Anna Farias, viúva de Paulo Pinto, nas proximidades do rio Saracuruna. Segundo José de Souza Azevedo Pizarro e Araujo:

Tem por Filiaes as Capellas 1.ª de N. Senhora das Neves, fundada antes do anno 1612, como se collige do que fica referido à principio: 2.ª de N. Senhora do Rosario, construida na proximidade do Rio Saracuruna por D. Anna de Faria, Viuva de Paulo

⁹ Manoel Vieira Leão: (governador da fortaleza do Castelo de São Sebastião do Rio de Janeiro) durante o período do 9º Vice-reinado, ele foi incumbido de levantar os “Cartas Topográficas da Capitania do Rio de Janeiro”, de 1767, que é considerado o mais importante da cartografia colonial. Disponível em: <https://ihp.org.br/?p=4181>. Acesso em 8 de junho de 2022.

¹⁰ Conde da Cunha: Antônio Álvares da Cunha, Fidalgo português que ganhou o título de conde por D. José, em 14 de Março de 1760, posteriormente se tornou o 9º vice-rei do Brasil (1763-1767). Disponível em: <http://www.pensario.uff.br/texto/1763-1767-d-antonio-alvares-cunha-conde-cunha>. Acesso em 8 de junho de 2022.

Pinto, com Provisaõ datada no anno de 1730: 3.^a de Santa Rita de Cassia, mandada erigir por Francisco Gomes Ribeiro, para cuja obra applicou em seu testamento a terceira parte dos seus bens. Antonio Ribeiro de Avellar, como testamenteiro, levantou-á, com Provisaõ de 22 de Abril de 1765, no anno seguinte de 1766; e collocando n'ella Imagens Santas mui perfeitas, e bem ornadas, deixou-a tambem com paramentos asseados para o uso do Santo Sacrificio. Tem patrimonio em 100 braças de terra. (ARAUJO, 1820, p. 128)

A matriz da freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e Iaguaré, como era de costume nesse período, tornou-se instrumento de sociabilidade, órgão administrativo da Coroa Portuguesa e de organização de seus fregueses, registrando, nos seus livros de tombo, nascimentos, casamentos, óbitos, sepultamentos, registros de escravizados, registros de compra e venda de casas, terras e produtos.

1.3. Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu

Segundo Nilza Botelho Megale (MEGALE, 2001, p. 388), no livro “Invocações da Virgem Maria no Brasil”, Nossa Senhora do Pilar é uma das mais antigas devoções marianas, tendo realizado a sua primeira aparição em 2 de janeiro do ano 40 d.C., para o apóstolo Tiago, o maior, em Saragoça, na Espanha. De acordo com a tradição da Igreja, Maria, mãe de Jesus, antes mesmo de subir de corpo e alma aos céus, fez sua aparição a Tiago quando ele estava repousando. O apóstolo acordou com vozes angelicais cantando a oração da Ave Maria. Maria, mãe de Jesus, apareceu sentada em um pedaço de coluna de mármore e o convidou para se aproximar, mostrando-lhe o lugar onde queria que fosse edificada uma igreja - local este onde foi construída a Igreja de Senhora do Pilar, em Saragoça, entre os anos de 1680 e 1754. Apesar de ser uma devoção espanhola, ela foi introduzida no Brasil pelos carmelitas instalados na Bahia desde 1586, tendo igrejas e capelas devotadas ao seu orago nas principais cidades do período colonial.

Localizada na Avenida Governador Leonel de Moura Brizola, no Bairro do Pilar, no 2º Distrito de Duque de Caxias, Estado do Rio de Janeiro (Figura 1), a fundação da Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu teve início com a construção do primeiro templo em 1697, mas devido ao material usado não ser duradouro, não tardou para que fosse necessária a construção de um templo mais resistente à ação do tempo e das intempéries. Foi então, sem uma data precisa, que se iniciou a construção do templo atual, com paredes de pedra e cal, com a contribuição financeira dos fregueses, paroquianos, viajantes, côngrua do vigário e da Fazenda Real. Em 26 de janeiro de 1717, após requerimento enviado pelo vigário da Matriz

de Nossa Senhora do Pilar do Iguaçu, João Alvares de Barros, à Fazenda Real, sua Majestade, D. João V, contribuiu por quatro anos com a quantia de 400\$000 (quatrocentos mil réis) para a conclusão da igreja. Ainda sendo necessários mais recursos para a conclusão da obra, o então vigário João Alvares de Barros pediu nova ajuda à coroa. Encontramos no Arquivo Histórico Ultramarino, na caixa 16, doc. 1729, grande número de cartas e despachos sobre as solicitações de contribuições à Fazenda Real.



Figura 1. Localização da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Google Maps, 2023.

Em 6 de setembro de 1721, após nova solicitação de recursos, no despacho do Provedor da Fazenda Real, Dr. Manoel Correa Vazquez, este ordena que o vigário informe sobre o andamento das obras e para isso solicita que o arquiteto Manoel dos Reis Couto e o escrivão da Fazenda Real, visitem a igreja e procurem o mestre de obras responsável pela construção, Sr. Luis Moreira, e façam a medição de toda obra, capela-mor, corpo da nave, sacristia e terreno fora dos alicerces. No mesmo despacho, pede-se que avaliem os portões, grades de ferro, cantaria e em tudo que se tenha usado os valores contribuídos pela Fazenda Real.

Em 2 de janeiro de 1722, o escrivão da Fazenda Real formalizou o Termo de Juramento, na presença dos senhores Manoel dos Reis Couto, Manoel Ribeiro Batalha e Manoel Coutinho, em que firmaram avaliar toda a obra da capela, sacristia e corpo da igreja desde o alicerce às paredes, além de tudo incorporado à obra. Em 6 dezembro de 1722 é finalizada a medição e a avaliação da obra, no valor total de 233\$202 (duzentos e trinta e três mil duzentos e dois réis); foi realizada a medição das paredes da capela, sacristia, vão do arco

cruzeiro e o corpo da igreja. Foram avaliadas duas janelas e duas grades da sacristia, dois portões de ferro, duas grades de ferro da capela-mor, material de cantaria, madeiramento e tábua usadas para os andaimes, ferragens, material e trabalho de carpintaria, ainda com a observação de que os portões de ferros deveriam ser refeitos.

Em carta de 24 de novembro de 1723, o vigário solicita ao provedor da Fazenda Real, Bartolomeu de Sequeira Cordovil, nova contribuição para a finalização da obra, descrevendo a pobreza dos moradores da freguesia e que muito de suas rendas e dízimos seriam auferidos pela oferta dos viajantes a caminho das Minas. Uma carta enviada pelo Provedor da Fazenda Real ao Rei D. João V, em 4 de março de 1724, comunicava sobre a nova solicitação feita pelo vigário João Alvares de Barros. Foi ordenada à Fazenda Real a contribuição por mais quatro anos, agora com o valor de 250\$000 (duzentos e cinquenta mil réis). Com esses recursos, além das esmolas dos paroquianos, viajantes e de seus fregueses e a congrua do vigário, foi que o templo começou a apresentar a suntuosidade exigida para uma igreja matriz de grande importância para região. O novo templo foi construído em pedra e cal e no seu interior foram erguidos os cinco retábulos no estilo barroco, apresentando características da segunda fase, o barroco joanino, com exceção do retábulo de Nossa Senhora da Conceição, que apresenta características do rococó e do neoclássico. Conforme José de Souza Azevedo Pizarro e Araujo:

Levantado o Templo com materiaes pouco duráveis, não tardou, que as paredes externas precisassem de reparo; e premeditando o Povo construir nova Igreja, fabricada com paredes de pedra e cal, nas margens do Rio Pilar, concorreu para a obra com as suas esmolas. e o Paroco ajudou a despeza, contribuindo com a sua Congrua: mas, não podendo progressar o trabalho pela falta de mais avultado auxilio; por Ord. de 26 de Janeiro de 1717 contribuiu a Fazenda Real com a quantia de 400.000 réis, em efeitos, por cada um de quatro annos successivos, para se fazer a Capella mor; e requerendo o Paroco Padre Joaõ Alvares de Barros a protecção de EIRéi, para se ultimar a obra do corpo da Igreja, foi Mandado, que dos efeitos mais promptos que houvessem da Fazenda Real, se dessem 250.000 réis por anno, pelo tempo de quatro, mostrando-se. que com efeito se achava acabada a Capella mó, e Sacristia, e posta em sua última perfeição, como consta da Provisão de 3 de Julho de 1727 registrada nos Livros da Provedoria. Concluído o edifício com o comprimento de 81 ½ palmos, desde a porta principal até o arco cruzeiro, e largura de 41 ½, d'allí, ao fundo da Capella mó, com 54 palmos de comprido, e 34 de largo. accomodou n'esse espaço cinco altares, e no maior d'elles se colocou o Sacrario, onde he perpetuamente adorado o Santíssimo Sacramento. (ARAUJO, 1820, p. 125; 126)

Segundo Monsenhor Pizarro, na publicação intitulada “Memórias históricas do Rio de Janeiro e das Províncias annexas a jurisdição do Vice-Rei do Estado do Brasil dedicadas a El-Rei Nossa Senhor D. João VI”, de 1820, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu possuía quatro irmandades: do Santíssimo, de Nossa Senhora do Pilar, de São Miguel e Almas e de Nossa Senhora do Rosário, esta que mais tarde foi anexada à confraria de São Benedito.

Essas irmandades cuidavam da preservação, manutenção e decoração dos retábulos com os seus santos de devoção, além de manter os paramentos e objetos litúrgicos sempre bem asseados.

As irmandades tinham a função espiritual de cultivar a veneração e exaltação do Santíssimo e ao santo padroeiro da irmandade, através da realização de procissões, festividades e cultos. Uma das mais importantes funções das irmandades era a de integrar o leigo no cotidiano da fé e assegurar a boa morte, já que acreditavam que, ao morrer, a pessoa poderia ir para o céu ou para o inferno. Para assegurar o direito de chegar ao céu era, necessária muita oração e caridade na vida. Ainda era de responsabilidade das irmandades, organizar os sepultamentos, juntamente com o pároco, os fabriqueiros¹¹ (nomeados pelo pároco) cuidavam das finanças das fábricas¹² que eram registradas em livros específicos de dívidas e quitações de arrendamentos anuais de terras da freguesia. Em 2008, foi lançada a obra intitulada “O Rio de Janeiro nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro – Inventário da Arte Sacra”, publicada pelo INEPAC e coordenada por Marcus Antônio Monteiro Nogueira, em que foi realizada a reprodução parcial do manuscrito original “Livro das visitas pastorais” de Monsenhor Pizarro entre 1794 e 1795, em que encontramos relatado:

Altares tem 5 com o Maior. Neste está Colocada a imagem de N. S.^{ra} do Pilar Padroeira, e o Sacrario, da p.^{te} do Evang^o - 1º de N. S.^{ra} do Rozario; 2º de N.S.^{ra} da Conceiçam: da parte da Épistola, 1º de S. Miguel; 2º de S. Ana: todos ele de madeira talhada e doirada, menos p de S. Miguel, q' ainda se conserva por doirar; e de gosto antigo, á exceção do da Com.^{cam}. O asseio em quase todos, hé muito pouco, p.^r corresponderem ao zelo de quem os tem á seo cargo.

Irmandades tem 4: 1^a __ do Santissi, ereta p.^r Autoridade do R.^{mo} Vigario Capitular D.^r Henrique Moreira de Carvalho, em Provisão de 9 de 7.^{bro} de 1745.

2^a __ da Senhora do Pilar, ereta p.^r autoridade de Il.^{mo} S.^r Bispo D. Fr. Antonio de Guadalupe, em Provisão de 5 de Nov.^o de 1735.

3^a __ da Sr.^a do Rozario, ereta por autoridade do m.^{mo} S.^R em Provisão de 27 de Fever.^o de 1729.

4^a __ de S. Miguel e Almas, ereta por Autoridade do m.^{mo} Senhor em Provisão de 13 de Dezembro de 1729.

Álem das referidas, há mais a confraria de S. Benedita, ereta, e anexada à Irm.^{de} de N. S.^{ra} do Rosário, por despacho do Il.^{mo} S.^r B.^o D. Fr. João da Cruz, de 16 de Oit.^o de 1743. (NOGUEIRA *apud* ARAUJO, 2008, p. 260)

A Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu foi construída em um terreno um pouco acima da Guarda do Pilar e media aproximadamente 814 palmos (aproximadamente 186,08

¹¹ Fabriqueiros: responsáveis por arrecadar as rendas da fábrica de uma igreja, seja o pároco, o vigário ou o cabido, valendo-se dos serviços que dela despendem, como aquisição de sepulcros, terrenos aforados e missas de sufrágio, para citar alguns deles (BLUTEAU, 1712, pp. 3, 4).

¹² Fábrica: instância da igreja católica em que consiste em uma pessoa jurídica não colegial a que pertencem todos os bens e direitos destinados à conservação, reparação e manutenção de uma igreja, e ao exercício do culto. Em uma catedral o administrador é o bispo com o cabido, e na igreja matriz paroquial é o pároco. (BLUTEAU, 1712, pp. 3, 4).

metros), que se estendiam da porta principal até o arco do retábulo-mor, 54 palmos (aproximadamente 12,44 metros) de comprimento e 34 palmos (aproximadamente 7,77 metros) de largura. A igreja apresenta uma orientação geral leste-oeste e sua fachada está posicionada para oeste, com maior comprimento no sentido ântero-posterior¹³. A arquitetura externa da igreja é simples, o templo foi constituído de um único corpo, composto por capela do Santíssimo (originalmente usada como batistério), nártex, presbitério e sacristia construída com o teto um pouco mais baixo que a nave, a cobertura construída em formato de gamela, em madeira com tirantes. O telhado é feito em telha em duas águas. A planta baixa (Figura 2) é composta por dois blocos quadrangulares, sendo o primeiro composto pelo nártex, capela e a nave, enquanto o segundo é composto pelo presbitério e a sacristia. Na torre, o acesso é externo, não havendo ligação interna.

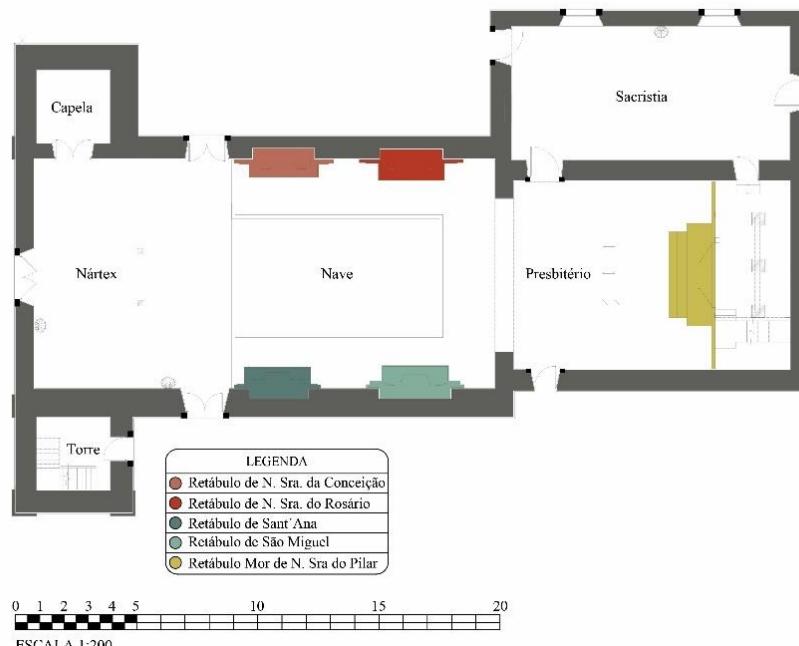


Figura 2. Planta Baixa da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves, desenvolvido nos programas AutoCad2021 e Photoshop, 2021.

A fim de tornar um modelo explicativo da fachada oeste da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar (Figura 3), iremos analisá-la a partir do seccionamento dividido em três faixas horizontais: coroamento, corpo e base. Vejamos, a seguir, cada um desses segmentos:

¹³ Ântero-posterior: refere-se ao que se localiza na parte anterior e posterior; que se situa da frente para trás. (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p. 38)

1º segmento – coroamento: contempla a primeira faixa acima da grande cimalha. A torre única é quadrangular, composta por um imponente coruchéu bulboso octogonal arrematado por um pináculo em sua superfície. Nas suas laterais, encontram-se um conjunto de mais quatro pináculos. Adita-se ao campanário, oito janelas sineiras das quais é possível ver um quarteto de sinos confeccionados em bronze. Separando a torre, é possível identificar um frontão recortado em voltas laterais, encimado por uma cruz que paira sobre um acrotério de formato retangular. No campo central do tímpano, tem-se um óculo de formato circular envidraçado.

2º segmento - corpo: corresponde às duas janelas do coro, dispostas em simetria entre a base e o coroamento. As ventanas foram estruturadas em arco abatido compostas por vergas, ombreiras e contravergas, lavradas em pedra de cantaria. Soma-se a essas aberturas um par de sobrevergas argamassadas. As janelas seguem o modelo guilhotina, com vidraças em caixilhos.

3º segmento - corpo: compõem-se, inicialmente, por uma soleira em cantaria até a altura da sobreverga da porta de entrada. A porta central também foi estruturada em arco abatido, composta por sobreverga, verga com chave central, ombreiras e soleira. A porta é dividida em duas bandas e pode ser enquadrada na tipologia de calha. Arremata a seção, três socos/emassamentos laterais.

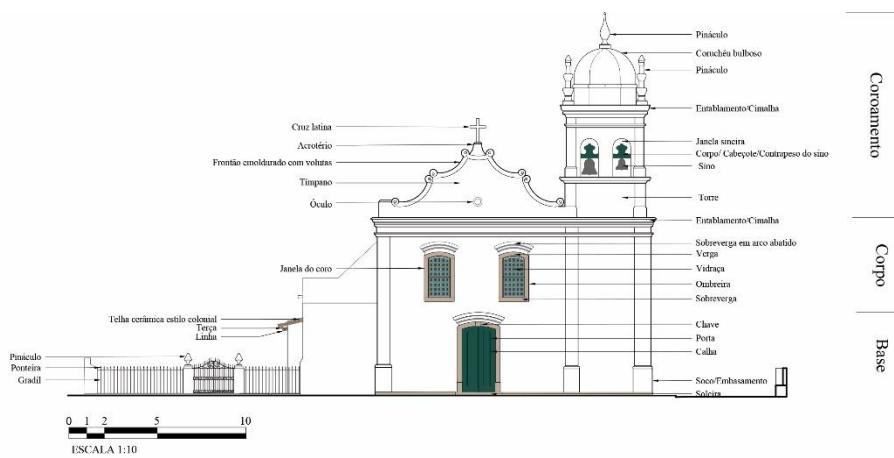


Figura 3. Fachada oeste da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves, desenvolvido nos programas AutoCad2021 e Photoshop, 2021.

1.3.1 Bens Integrados

Os bens integrados são objetos vinculados ou fixados à superfície construída, seja interna ou externa. As peças que, mesmo podendo ser removidas, encontram-se integrados à estrutura arquitetônica. Nesta categoria, incluem-se os altares, retábulos, arco-cruzeiros, tarja do arco-cruzeiro, painéis de talha, pinturas parietais, painéis fixos, arcazes fixos, balaustrada de coro, mesa de comunhão, pia batismal, pia de água benta, para-vento, pinturas e talhas de forros, nichos e oratório fixos, relógios de torre e de sol, portas, janelas, decoração de capitéis, cunhais, sobrevergas decoradas, esculturas heráldicas, azulejaria, sinos, entre outros. Não devem ser retirados, pois alteram radicalmente o espaço e a forma, rompendo com a unidade da obra arquitetônica.

Na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, existe um conjunto de bens integrados que necessitam de preservação, devido a sua estética e relevância histórica. Abaixo relacionaremos os principais objetos:

Sinos

A torre sineira da igreja possui um quarteto de sinos em bronze que compõe seu conjunto musical. Formado pelos bordões, o sinal (Figura 4) maior, apresenta 480 quilos, com diâmetro 91 centímetros e altura de 82 centímetros, nota musical G# (sol sustenido), gravado o nome de seu fundidor, F G Coelho & Filhos¹⁴, não possuindo data. O segundo sinal, de porte médio, possui 230 quilos, diâmetro 67 centímetros e altura 62 centímetros, nota musical C (dó), possui inscrições na base da coroa, datado de 1800. Segundo seus respectivos repiques, o terceiro sinal pesa 50 quilos, 43 centímetros de diâmetro e 40 centímetros de altura, nota musical F# (Fá sustenido); e o menor sinal possui 40 quilos, diâmetro de 40 centímetros e altura de 38 centímetros, nota musical A (lá), gravados com esfinge de uma cruz, não possui data. As informações relatadas anteriormente, só foram possíveis, após exame organoléptico e sonoro, com o auxílio do profissional conservador-restaurador, Manoel Cosme dos Santos¹⁵, especialista em restauro de sinos e carrilhões.

¹⁴ Foi a primeira Fundição industrial de sinos no Brasil, Fundição FGC & Filhos, Florindo Gonçalves Coelho, fundidor português que começou seu trabalho no Brasil em meados do ano 1820, situado na Rua São Lourenço 44, localizada em uma rua próxima a central do Brasil, mais precisamente atrás do ministério do exército. Com esse nome funcionou até meados de 1857 após isso passou a ser chamada CGC e Filhos, quando seu filho Cláudio Gonçalves Coelho assumiu a fundição até 1870, após essa data não se teve mais notícias dessa fundição.

¹⁵ Formado pela Royal Eijsbolts, Asten, Holanda.



Figura 4. Sino em bronze, Fundição FGC & Filhos, Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ.
Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Pia de água benta

No nártex da igreja, há um conjunto de três pias de água benta em rocha de lioz rosa, em forma de concha, do século XVIII, de origem portuguesa. Devemos lembrar que as pias servem para os fiéis purificar-se antes do início da missa. Por esse motivo, elas estão dispostas próximas às portas de entrada da igreja. A primeira pia (Figura 5) que detalharemos, está disposta ao lado da porta esquerda da lateral da igreja, medindo 23 centímetros de altura, 68 centímetros de largura e 53 centímetros de profundidade. Todas as demais pias apresentam as mesmas dimensões e características estilísticas e estão dispostas, uma ao lado esquerdo da porta principal e a outra ao lado da porta direita, na lateral do bem. As pias apresentam boas condições de conservação, mas necessitando de algumas intervenções, pois apresentam sujidades, perdas de suporte, sinais de vandalismo, inserção de material inadequado (argamassa) e respingos de tinta branca de parede.



Figura 5. Pia de água benta, Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Lavabo

O lavabo (Figura 6) é um recipiente colocado na sacristia e utilizado para as ablucções do presbítero antes e depois da celebração da missa, para escoar a água da purificação e os resíduos das substâncias bentas depois de reduzidas a cinza. Pode ter associado, sobre a bacia, um reservatório com torneira. A peça em questão está instalada na sacristia, na parede direita entre duas janelas. Confeccionada em rocha de lioz branco, do século XVIII, é formada por duas peças, um respaldar, medindo 28 centímetros de altura, 27 centímetros de largura e 5 centímetros de profundidade. Em sua decoração, ao centro, identificamos um mascarão¹⁶, ladeada por cinco conchas abertas. Ainda formando o conjunto do lavabo, encontramos a bacia, que se encontra fragmentada e a parte faltante está desaparecida.



Figura 6. Lavabo, Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Ainda, na decoração interna, existem cinco retábulos, sendo o retábulo-mor de devoção a Nossa Senhora do Pilar. Os retábulos laterais estão dispostos a partir da entrada: do lado da Epístola (direita), o primeiro de devoção à Sant'Ana Mestra e o segundo de São Miguel Arcanjo; no lado do Evangelho (esquerda), o primeiro de devoção a Nossa Senhora da Conceição e o segundo de Nossa Senhora do Rosário. Tanto o retábulo-mor quanto os

¹⁶ Mascarão, que também pode ser denominado de carranca, cabeça ou quimera. Uma escultura de um o imaginário fantástico, esculpida em pedra, madeira ou metal, colocada como motivo decorativo em cimalhas, frisos, áticos, fontes, chafarizes, lavabos e outros. (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p. 374)

retábulos laterais são trabalhados em talha e são completamente diferentes entre si e apresentam características perfeitas do barroco joanino, com exceção do retábulo de Nossa Senhora da Conceição, que apresenta características do rococó e do neoclássico. Mais à frente, realizaremos toda análise formal e estilística dos retábulos.

1.3.2 Restaurações

A Igreja de Nossa Senhora do Pilar passou por algumas intervenções e restaurações após o seu tombamento em 1938. A primeira intervenção aconteceu em 1944, quando foram realizados trabalhos visando à consolidação dos retábulos e reforçando a sua estrutura. Somente entre 1945 e 1946, aconteceu a primeira restauração arquitetônica completa, patrocinada e licitada pela IPHAN¹⁷.

Em 1952, foi solicitado ao IPHAN, pelo então presidente da Câmara Municipal de Duque de Caxias, o vereador Adolpho David, novas intervenções na igreja, que foram realizadas em 1954, e contemplaram a cobertura, pintura geral, nova consolidação de todas as peças dos retábulos, recomposição da parte superior da torre e modificação no frontão. Nessa restauração, foram executadas intervenções que, ao que parece, alteraram algumas características originais, pois o frontão da igreja que apresentava linhas retas e triangulares foi modificado para um frontão com volutas. Além de um nicho que se apresentava acima da portada, que foi perdido, pois, o mesmo foi tapado.

O primeiro grande restauro realizado nos retábulos, está registrado no arquivo da Superintendência do IPHAN/RJ, Área de Identificação e Documentação - Processo: 01400.013324/2005 – Histórico de obras, onde encontramos a informação de que, em 1959, Geraldo Francisco Xavier Filho¹⁸ (também conhecido por Ládio), realizou as intervenções nos retábulos, mas sem muitas informações sobre os procedimentos e as técnicas realizadas. Podemos dizer que esse foi o último restauro realizado na parte artística da igreja.

¹⁷ IPHAN = Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

¹⁸ Geraldo Francisco Xavier Filho trabalhou como membro de equipe de restauração chefiado por Edson Motta, mas também chefou suas próprias equipes locais nos trabalhos. Iniciou sua prestação de serviços ao IPHAN como auxiliar, em obras nas suas cidades natais, e prosseguiram seu aperfeiçoamento em restauro com Edson Motta em estágios no ateliê-laboratório do Rio de Janeiro, praticando nas demais obras em que vieram a trabalhar. De acordo com o currículo de Geraldo Francisco Xavier Filho, ele só realizou estudos práticos de restauração, e os iniciou com o professor Edson Motta, em 1957. (MOTA, 2018. p. 92)

Em 1976, a comunidade local reivindicou nova restauração, que só foi iniciada em 1985, patrocinada pela Fundação Roberto Marinho e a Petrobrás, finalizada e entregue à comunidade em 1987. Após esse período, nenhuma grande intervenção foi realizada ou ações de preservação, o que ocasionou graves degradações no bem. Somente em dezembro de 2019, após elaboração de projeto executivo, iniciou-se uma nova restauração, patrocinada pela União, que contemplava toda parte arquitetônica da igreja, sendo possível verificar o andamento das obras no processo de nº 01500.001578/2019-23.

Referente à parte artística, a proprietária, Mitra Diocesana de Duque de Caxias, deu início, em setembro de 2022, à primeira etapa para futuro restauro dos elementos artísticos. Na primeira etapa, foram realizadas a conservação emergencial do retábulo-mor de Nossa Senhora do Pilar e dos retábulos de São Miguel, Sant'Anna Mestra e Nossa Senhora da Conceição, em que os objetivos foram: executar a consolidação da camada pictórica e do douramento; promover a higienização mecânica dos retábulos, a fim de que essas ações conservativas curativas possam salvaguardar os bens históricos, artísticos e culturais até que os mesmos possam ser restaurados. A intenção principal é devolver a dignidade ao espaço religioso e a realização da atualização de mapeamento de danos e diagnóstico, para a elaboração de um futuro projeto executivo do restauro artístico dos retábulos. Essa fase foi completada e a Mitra Diocesana de Duque de Caxias está em busca de patrocinadores para a elaboração do projeto artístico.

1.4. As Irmandades da Igreja de Nossa Senhora do Pilar e seus Recursos Materiais e Imateriais

Dominadas pela fé cristã no Brasil, as pessoas atravessaram a vida em preparativos para uma boa morte. Para garantir que a alma alcançasse os céus, católicos ricos doavam em testamento parcela dos bens a irmandades religiosas em troca de enterro digno e de orações para bem-aventurança divina. Criadas para socorrer os confrades nas doenças, na morte e na vida eterna, assistência aos desvalidos, entre outras benfeitorias, essas irmandades juntaram patrimônio e isso ajudou a fortalecer a Igreja como linha auxiliar do poder da coroa.

Além do monopólio do sepultamento, as irmandades recebiam doações em propriedades e em obras, o que ampliava o patrimônio da Igreja, assegurava os privilégios dos componentes das irmandades, a conservação das igrejas e o sustento dos párocos. As terras obtidas pelas irmandades eram freqüentemente arrendadas. (SOUZA, 2002, p. 40)

Devemos recordar que as irmandades leigas são associações religiosas cujos membros reúnem-se em torno de uma devoção ou orago. Seu funcionamento e gestão são regulamentados em um estatuto ou compromisso. No geral, os regimentos estabeleciam-se com critérios de admissão, a partir de valores a serem pagos pela entrada, anuidades, esmolas aos santos, como também as normas para eleger a mesa diretora, responsável por administrar os assuntos cotidianos da confraria. Suas principais finalidades constituíam-se em promover os cultos públicos devocionais e a assistência material e proteção espiritual aos irmãos, tanto para os vivos, quanto aos defuntos. As irmandades ainda exerciam função de mediadora entre a igreja e a sociedade.

As irmandades ofereceram para a Igreja uma dupla vantagem: foram simultaneamente gestoras e sedes de devoção, além de serem eficientes instrumentos de sustentação material do culto [...] substituíram o papel precípua do clero, como agentes e intermediárias da religião. No segundo momento, arcando com os onerosos encargos dos ofícios religiosos, eximiram esse mesmo clero de combater a instituição do Padroado régio [...] além de aliviar o Estado do compromisso de aplicação dos dízimos eclesiásticos recolhidos na implementação do culto religioso, os irmãos leigos acabaram por absorver a responsabilidade dos serviços de toda a população colonial. (BOSCHI, 1986, p. 93)

Nas irmandades católicas, os membros, congregados pela devoção ao santo patrono, se uniam por meio dos laços de solidariedade e de auxílio mútuo, favorecendo enterros dignos, homenagens às almas dos irmãos falecidos e assistência às viúvas e órfãos. Inúmeros fiéis doavam parte de seu patrimônio às irmandades, motivados pela fé, por promessas, pela vontade de garantir um lugar longe do inferno, pela necessidade de afirmação de sua fortuna perante a sociedade e, principalmente, pela busca da eternidade.

A devoção levou a população a filiar-se em irmandades e confrarias que surgiram com muita força e se multiplicaram ao longo do século XVIII. Inspiradas pelo culto a um santo padroeiro, instalaram-se em igrejas ou altares. Depois de organizados, os confrades ou irmãos elegiam os representantes da igreja, a partir de suas ações de caridades e anúncio de fé. Por essas atividades, recebiam indulgências que lhes garantiam perdão dos pecados, socorro quando necessitavam e os ajudavam na boa morte ou no bem morrer¹⁹, prestando-lhes os serviços fúnebres em geral: o enterro e os respectivos sufrágios.

Uma das atribuições mais lembradas nos capítulos dos estatutos ou compromissos das irmandades refere-se à garantia de um enterro para os escravos, freqüentemente abandonados por seus senhores nas portas das igrejas ou nas praias para que fossem levados pela maré da tarde. (QUINTÃO, 2000, p. 163)

¹⁹ Bem Morrer: ou seja, de passar a consciência a limpo e estar pronto para o julgamento individual na eternidade. (SANT'ANNA, 2006, p. 60)

Por todo o Brasil, espalharam-se as irmandades e confrarias apoiadas pela Igreja que garantia, sem esforço da sua parte, a divulgação e o apoio material ao culto. Ao agregarem-se numa confraria, os fiéis evitavam também a marginalização visto que, através delas, enquadram-se nos respectivos modelos sociais e raciais da sociedade colonial. Nelas, organizava-se a vida social daquele período, que girava à volta das cerimônias e acontecimentos religiosos. As suas festas e procissões, frequentes e participadas, quebravam a monotonia e era ocasião de sociabilidade.

As festas, além de misturar estilos, sons e partituras, misturavam também os corpos. Embora a maioria dos narradores destaque a presença de nobre de armas, chefes militares, embaixadores, arcebispos, bispos e prelados (...) são também unâimes em destacar a presença do povo. (PRIORE, 1994, p.19)

A partir de fins do século XVII, surgiram as primeiras associações de leigos, denominadas de irmandades ou confrarias, no Recôncavo da Guanabara. Assim como em todo solo da colônia, as irmandades ou confrarias do território do Recôncavo da Guanabara possuíam seu altar específico, suas cores, seu estandarte e a sua devoção própria. Os espaços compartilhados pelos irmãos leigos eram de sociabilidade, de solidariedade e de trocas simbólicas, entre os que apresentassem semelhanças étnicas, linguísticas, de hábitos e de tradições.

Percebemos a presença de irmandades de brancos, de mulatos e de negros que expressavam as hierarquias sociais e étnicas existentes no interior da colônia. Nas irmandades dos homens pretos, os conflitos étnicos eram notados, visto que determinavam o impedimento da participação de uns nas irmandades ou confrarias de outras etnias. Por sua vez, os que se reuniam em torno de uma devoção desfrutavam de práticas comuns, de experiências de solidariedade, afirmando, assim, elos de identidade e pertencimento. Segundo o inventário de Monsenhor Pizarro, cabia as irmandades da Igreja de Nossa Senhora do Pilar:

Segundo os inventários, o papel das irmandades iguaçuanas era: manter cruz, castiçais, adornos e toalhas asseadas; preservar a pintura e a imagem do altar daquela irmandade; promover uma maior devoção, veneração e exaltação ao Santíssimo e ao santo da irmandade por meio de procissões, festividades e cultos; cobrar a omissão dos fiéis; e organizar os sepultamentos. As finanças da fábrica eram de responsabilidade das irmandades, e estas, em conjunto com o pároco, deveriam manter a matriz em bom estado de conservação. (SOUZA, 2002, p. 38)

Como destacamos anteriormente, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu, possuía quatro irmandades: do Santíssimo Sacramento, de Nossa Senhora do Pilar, do Glorioso Arcanjo São Miguel e Almas e de Nossa Senhora do Rosário, esta que, mais tarde, foi anexada à confraria de São Benedito. Geralmente, as igrejas que foram elevadas à

condição de sede de paróquia tinham as irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de São Miguel e Almas e, necessariamente, a do Santíssimo Sacramento, visto que ela era responsável pelo culto da Hóstia Consagrada, culto comum a todos os cristãos, independentemente da sua devoção de preferência.

Como a sociedade local organizava sua vida social em torno de sua vida religiosa e as festas e procissões eram momento de sociabilidade e movimentavam a vida dos confrades e irmãos, encontramos em uma nota do Jornal do Comercio, de 22 de janeiro de 1853 (Figura 7), o anúncio da festa da padroeira, convidando os irmãos para o comparecimento, não somente para a missa, como também para a procissão e o *Te-deum*²⁰.

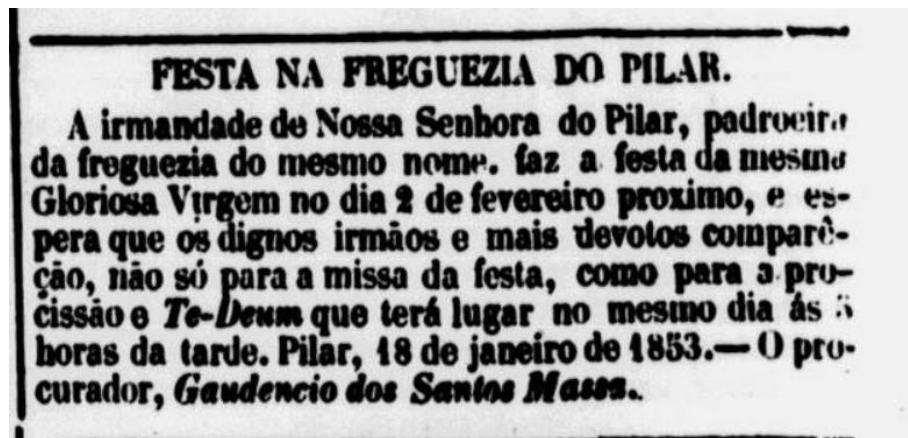


Figura 7. Nota de divulgação da festa da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, Jornal do Comercio (RJ), Ano 1853, Edição 0022, Pg. 02. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_04&pagfis=4795. Acesso em 4 de abril de 2021.

Em pesquisas no Arquivo Eclesiástico da Diocese de Petrópolis, encontramos os livros de compromissos das Irmandades do Glorioso Arcanjo São Miguel e Almas, de 1730, e o de Nossa Senhora do Rosário, de 1728, além de um livro de bens da fábrica, três livros de arrendamentos, um livro de prestação de contas e um livro de entrada e eleição dos irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, escritos entre 1789 a 1855, além do livro do inventário realizado pelo Monsenhor Pizzaro, de 1794, e o livro de Atas da Irmandade do Santíssimo Sacramento, de 1911. No mesmo arquivo, ainda encontram-se livros do cotidiano administrativo da matriz da freguesia, vinte livros de assento de batizado, cinco livros de assento de casamento, onze livros de assento de óbito.

²⁰ *Te-deum*: um rito católico, com o ofício de ação de graças em que a música (hino) desempenha importante papel. É um rito que pode ser recitado ou cantado, dividido em três partes: louvores à SS. Trindade, louvores ao Redentor e súplicas. (MAIA, 1966, p. 198)

No arquivo do bispado de Petrópolis, localizamos os Livros de Compromisso das Irmandades do Glorioso Arcanjo São Miguel e Almas, de 1730 e o de Nossa Senhora do Rozário, de 1728, ambas pertencentes à Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassú. (SOUZA, 2002, p. 38)

Também encontramos o livro de compromisso da Irmandade do Glorioso Arcanjo São Miguel e Almas, de 1730, um manuscrito com caligrafia elaborada e encadernado com revestimento em tecido bruto, decorado com iluminuras coloridas, frontispício com iconografia (Figura 8) específica do santo da irmandade (São Miguel), página de rosto, capitulares e vinhetas com ilustrações decorativas. No livro, foi possível identificar alguns ordenamentos que os irmãos leigos deveriam seguir, tais como: mandar rezar uma missa em todas as segundas-feiras do ano por todos os irmãos vivos e defuntos; garantir a participação de quatro irmãos usando opas e côas acesas no altar; deixar os afazeres na igreja para preparar a festa do padroeiro; dar e recolher esmolas; manter os três livros da irmandade em dia; realizar o sepultamento de forasteiros brancos, pobres e degenerados que falecessem no local; realizar o sepultamento e o acompanhamento dos irmãos da irmandade e de seus respectivos filhos menores de 12 anos (a esposa e filhos maiores só teriam direito caso fossem membros da irmandade); acompanhar as procissões e os sepultamentos; cobrar pelos serviços prestados; manter uma casa para depositar o defunto; manter a cruz, um esquife e seis opas verdes para o uso em algumas ocasiões por pessoas que não fossem irmãs, dentre outras obrigações.



Figura 8. Iluminura do Livro de Compromisso da Irmandade do Glorioso Arcanjo São Miguel e Almas, Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu, 1730. Fonte: Arquivo Eclesiástico da Diocese de Petrópolis/RJ.

O livro de compromisso da Irmandade do Glorioso Arcanjo São Miguel é constituído por vinte e um capítulos, dentre os quais são determinantes os fatores estruturais e organizativos da irmandade. Os irmãos de mesa eram responsáveis pela administração, cuidado e gestão da irmandade. Quanto mais elevado o cargo, maior era o prestígio do fiel junto à Igreja e à Coroa portuguesa. No capítulo treze do livro acima citado, podemos entender como se dava a hierarquização existente entre os irmãos de mesa, abaixo, transscrito para o português atual:

Haverá nesta irmandade um juiz que será obrigado a dar de esmola nove mil réis, um escrivão que será obrigado a dar de esmola dez mil réis e doze irmãos de mesa que darão no mínimo dois mil e quinhentos e quarenta réis. Haverá também um procurador e um tesoureiro, os quais pelo trabalho que tem não ficarão obrigados a dar esmolas por este compromisso, mas se quiser por serviço de Deus, bem das almas e aumento desta irmandade, contribua com o que puder. (LIVRO DE COMPROMISSO, Irmandade do Glorioso Arcanjo São Miguel e Almas, 1730, p. 11)

No livro de compromisso da Irmandade dos Pretos da Nossa Senhora do Rosário, do ano de 1728, em sua folha de rosto (Figura 9), é possível confirmar o ano de ereção da irmandade. Encontra-se em péssimo estado de conservação, sendo difícil o seu manuseio. Formado por vinte e um capítulos, a compreensão de todo o teor dos textos dos capítulos ficou comprometida devido às páginas terem sido severamente agredidas por insetos bibliófagos²¹.



Figura 9 – Folha de Rosto do Livro de Compromisso da Irmandade dos Pretos de Nossa Senhora do Rosário, Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Iguaçu, 1728. Fonte: Arquivo Eclesiástico da Diocese de Petrópolis/RJ.

²¹ Os insetos bibliófagos compõem um grupo de diversos insetos, que incluem as traças, baratas, cupins, besouros e piolhos-de-livro. Alguns consomem e vivem no papel, outros preferem materiais aplicados ao papel, como cola, goma e gelatina. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/inimigos-dos-livros-cartilha-mostra-como-evitar-detectar-e-combater-insetos>. Acesso em 10 de março de 2021.

O livro dos bens da fábrica da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, iniciado em 20 de maio de 1789, encontra-se um pouco danificado e com a legibilidade comprometida, mas sendo possível identificar alguns bens móveis que a irmandade possuía. Nos escritos são citados: a imagem de Nossa Senhora e o Menino Jesus; uma coroa de prata cravejada de pedras, pertencente à imagem de Nossa Senhora; uma coroa de prata, pertencente ao Menino Jesus; um cálice de prata; uma cruz processional; um crucifixo de madeira escura; uma casula²²; um esquife para anjos (usada); uma bacia de estanho para pedir esmolas; seis livros de compromisso; uma caixa com fechadura; seis castiçais de madeira pintada de cor vermelha; uma imagem grande de Nossa Senhora; duas toalhas com bordados a ouro do retábulo-mor; dois anjos tocheiros; dezoito castiçais de talha dourada para o trono de Nossa Senhora do Pilar; uma vara de prata; uma toalha verde; uma galheta de louça do Porto; uma cruz de talha prateada e dourada com capa de algodão; uma cortina de damasco de seda com franja de ouro, usada no trono de Nossa Senhora; dois tocheiros de talha dourada; um arca de madeira maciça para guardar alfaias; um par de galhetas de vidro e base dourada; uma túnica²³ de tecido dourada; duas imagens de santos; duas alvas²⁴ para diáconos e subdiáconos; dois amitos de linho²⁵; um crucifixo de banqueta e seis jarros com palmas prateadas.

No mesmo livro, encontramos uma série de relatos de presentes ofertados a Nossa Senhora, como nos casos que citaremos: em 1839, recebeu de D. Cândida Maria Ferreira, um par de brincos de ouro de filigrana; em 1841, recebeu de D. Beatriz Maria de Jesus e de seu marido Domingos Lopes, um par de brincos de pedras e um cordão de ouro em filigrana de José M. Gomes; em 1842, recebeu de João Anastácio Carrilho, um par de brincos de ouro com diamantes. Devemos lembrar que o ato de presentear uma escultura religiosa é prática comum até a atualidade, como forma de pagamento por uma graça atendida. Mas os presentes não eram somente joias, encontramos também a doação de um sobrado de casas no largo da igreja ao lado do muro, o nome do doador ficou com a legibilidade prejudicada pela condição de conservação do texto.

²² Casula: uma peça da indumentária litúrgica usada no rito católico pelo clero que o sacerdote usa na celebração da Missa. Capa redonda ampla e com capuz, cujo corte tem variado com o tempo. (MAIA, 1966, p. 45)

²³ Túnica: uma peça da indumentária litúrgica usada no rito católico pelo clero. Cobre os ombros e o pescoço, pode ser circular ou retangular. Vestuário antigo comprido e ajustado ao corpo por correias, cordões e fivelas; muitos paramentos litúrgicos tiveram sua origem na túnica: alva, dalmática, tunicela, casula etc.. (MAIA, 1966, p. 207)

²⁴ Alvas: uma peça da indumentária litúrgica usada no rito católico pelo clero. É uma túnica simples e geralmente branca com ou sem renda. (MAIA, 1966, p.124)

²⁵ Amito: uma peça da indumentária litúrgica usada no rito católico pelo clero. Espécie de lenço que evoluiu do sudar romano, usado como costume, em torno do pescoço, para absorver o suor da cabeça e cachaço, usado junto com a batina. (MAIA, 1966, p. 16)

A Irmandade de Nossa Senhora do Pilar relata em seu livro de bens que a mesma possuía terras que mediam setenta e cinco braças de testada e trezentas braças de fundos, dentro das quais incluem o terreno da igreja e do cemitério, que foi doado por Manoel Pires e sua mulher Catherine de Senne.

Metade das catacumbas existentes na matriz era pertencente à irmandade de Nossa Senhora do Pilar e a outra metade pertencente à Irmandade do Santíssimo Sacramento, sendo impossível identificar o número exato de catacumbas existentes até 1850. Os enterros dentro dos templos católicos foram proibidos a partir de 1850 e transferidos para cemitérios públicos. A perda do monopólio sobre os ritos fúnebres seria o um dos primeiros indícios da perda de influência das irmandades. O processo de declínio se acentuou nas décadas seguintes, na medida em que o catolicismo foi cedendo espaço para outras religiões e o assistencialismo passou a ser oferecido diretamente pelo poder público.

No arquivo eclesiástico da Diocese de Petrópolis²⁶, existe apenas um livro da Irmandade do Santíssimo Sacramento, de 1911, que registra as reuniões, entrada de novos irmãos e nomeação dos membros da mesa. A ausência dos livros mais antigos, impossibilitou-nos o conhecimento dos bens da irmandade e seu cotidiano. Através do livro da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, encontramos a venda de metade do consistório²⁷ para a Irmandade do Santíssimo Sacramento.

Nos arquivos consultados, não foi encontrado o livro de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar e do Santíssimo Sacramento. Encontramos, no Arquivo da Cúria Diocesana de Duque de Caxias, uma cópia do Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, de 2 de agosto de 1945, na página 06, o “Extrato de Compromisso da Irmandade”, sendo possível identificar os principais ordenamentos da irmandade:

A Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, tem sua sede na Igreja existente na Freguesia do Pilar, e terá duração por tempo indeterminado, tem por fim, promover e sustentar da Santíssima Virgem Maria, sob a invocação de Nossa Senhora do Pilar. A irmandade será administrada por uma Mesa, composta de um Provedor, um Vice-Provedor, um Secretário Geral, um Secretário ajudante, um Tesoureiro, um Procurador, um Vigário do Culto e doze definidores. Este compromisso só poderá ser reformado com a aprovação do Reverendíssimo Bispo Diocesano. Será representada a Irmandade em todos os atos, pelo Provedor. Junto ao compromisso, está uma relação dos membros da mesa atual, com a respectiva qualificação de cada

²⁶ Elevada a essa condição em 13 de abril de 1946, pela Bula “*Pastoralisquaurgemur*”, com território desmembrado das Dioceses de Niterói e Barra do Piraí. O território da Diocese de Petrópolis compreendia os seguintes municípios: Petrópolis, Teresópolis, São José do Vale do Rio Preto, Magé, Guapimirim, Duque de Caxias, São João de Meriti, parte do município de Três Rios (Bemposta) e parte do município de Paraíba do Sul (Paróquia de Inconfidência). Disponível em: <https://diocesepetropolis.com.br/diocese/historia/>. Acesso em 10 de junho de 2022.

²⁷ Consistório: local designado para reuniões e assembleias. (MAIA, 1966, p. 56)

um e a residência do Provedor Freguezia do Pilar, 20 de julho de 1945. – O Provedor, Bernardino Costa de Menezes Camara - Casado, brasileiro Comercio, com 69 anos, residencia á F. N. do Pilar. (EXTRATO DE COMPROMISSO DA IRMANDANDE DE N. S. PILAR - Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, p. 06, 2. agosto de 1945)

As irmandades foram extintas da matriz de Nossa Senhora do Pilar na segunda metade do século XX e a igreja passou a ser administrada pela diocese de Petrópolis, que foi instalada durante pontificado do Papa Pio XII, no dia 13 de abril de 1946, pela Bula *Pastoralis qua urgemur*, que ficou responsável pelos territórios da Baixada Fluminense e parte da região serrana, sendo seu primeiro bispo Dom Manoel Pedro da Cunha Cintra. Com a criação da Diocese de Duque de Caxias, em 11 de outubro de 1980, pelo Papa João Paulo II, a igreja, que antes pertencia à Diocese de Petrópolis, passou a fazer parte do recém-criado território desta diocese, compreendendo, assim, dois municípios: Duque de Caxias e São João de Meriti.

1.5. Morfologia dos Retábulos da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar

Parte da decoração interna, os retábulos presentes nas igrejas católicas representam muita mais que decoração, são destinados ao culto e devoção e cresceram em dimensão e invocação espiritual, ocupando espaço no interior dos templos. Sua elaboração e construção envolvem profissionais de arquitetura, escultura e pintores. Segundo Fabrino (2012, p. 13), “o termo retábulo tem origem no latim, *retro*: o que está atrás, e *tabulum*, que se refere ao altar que, originalmente, era uma mesa de madeira”. É a construção assente sobre ou atrás do altar, normalmente fixada à parede. Integrado ao altar, que é o centro do espaço celebrativo, o retábulo se insere na liturgia católica e atrai para si a atenção de fiéis contemplativos na oração particular ou comunitária, através de elementos que o compõe, como o tabernáculo, pinturas ou esculturas de santos ou cenas bíblicas e relíquias.

Geralmente, o nome altar é atribuído a toda estrutura do retábulo, no entanto, essa nomenclatura se aplica apenas à mesa que fica na sua frente. O retábulo é um patrimônio que guarda e integra a arte e arquitetura que surgiu no século XII e atingiu seu apogeu no período Barroco, como instrumento pedagógico para propagação da fé cristã e que, utilizando as linguagens artísticas, favoreceu a criação de cenário teatral para a liturgia. Perdeu sua função litúrgica no Concílio Vaticano II; porém, muitos exemplares permanecem na composição das

igrejas e favorecem a visualidade da comunidade frequentadora desse espaço (HAMOY, 2012, p.10).

Influenciados pelos dípticos e trípticos presentes nas Catedrais da Idade Média, o retábulo começou a surgir nas igrejas do Renascimento em forma de mármore e pedra, na Itália, e madeira, na Espanha. No Brasil, os primeiros retábulos foram feitos de pedra, mas com a chegada dos jesuítas, introduziram os retábulos em madeira em seus templos. Os retábulos são compostos por três partes: base, corpo e coroamento.

A estrutura retabular é composta por três partes bem definidas: base, corpo e coroamento. A base fica por trás da mesa do altar imagens. O coroamento sustenta o corpo onde estão inseridas as pilastras e colunas que ladeiam o camarim, podendo também conter nichos laterais para colocação de outras é a parte estrutural que confere dignidade ao retábulo, por isso concentra a ênfase ornamental da estrutura. (FABRINO, 2012, P. 13)

Em 25 de maio de 1938, foi realizado o tombamento da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, sendo assinado pelo então diretor do IPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade e a inscrição assinada por Carlos Drummond de Andrade, inscrita sob o nº 76, folha 14, do livro 3 de Belas Artes, processo legal de nº 160-T-38(Anexo A). Após o tombamento, boa parte da rotina da igreja está registrada no arquivo central do IPHAN, Arquivo Noronha Santos e no arquivo da superintendência, 6^a Coordenação Regional do IPHAN. A partir de telegramas, ofícios, boletins internos, reportagens, inquéritos policiais e orçamentos, podemos analisar as obras de restaurações, furtos e loteamentos do terreno do entorno da igreja. A partir desses documentos, foi possível identificar que, entre a década de 60 e final dos anos de 2001, a Igreja de Nossa Senhora do Pilar passou por uma série de furtos, roubos e atos de vandalismo, além do descaso e da ausência de manutenção, fazendo com que 100% de seu acervo de bens móveis tenha desaparecido e os bens integrados gravemente afetados e quase dilapidados.

Nosso intento é realizar uma descrição iconográfica dos retábulos, favorecendo uma leitura, compreensão e uma descrição mais integral do objeto de estudo. De acordo com Panofsky, a “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, 2014, p. 47). Portanto, a análise iconográfica é o estudo descritivo de uma criação, seja ela pintura ou escultura, doravante a representação executada pelo artífice, buscando identificar o tema, os personagens, símbolos, atributos, o momento representado e o contexto no qual ocorre o episódio.

A fim de compreender morfologia e características das talhas, bens integrados e os bens móveis do retábulo-mor e laterais, usamos como fonte de pesquisa, fotos, ofícios,

descrições históricas e arquitetônicas de inventários realizados pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e DPHAN (Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), atual IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), entre 1938 a 1979, e o acervo que ainda se mantém na igreja, para elaborarmos desenho técnico em perspectiva, de caráter arquitetônico, desenvolvido nos softwares “AutoCad 2021” e “Photoshop”, em parceria com o arquiteto urbanista Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves²⁸, a fim de garantir a qualidade e a compreensão da leitura dos retábulos com análise formal e estilística, e também de compreendermos visualmente como eram os retábulos em sua magnitude, com indicativos dos elementos que compõem a talha, tendo sempre como referência analítica o olhar do observador.

A Igreja de Nossa Senhora do Pilar, apesar de sua construção do templo ter sido iniciada provavelmente em 1696, teve a sua decoração interna realizada ao longo do século XVIII e finalizada, possivelmente, no início do século XIX. A origem e autoria das obras são desconhecidas, tanto dos retábulos quanto dos bens móveis, pois não existem identificações ou documentações que comprovem a autoria ou origem das obras.

O retábulo-mor, em devoção a Nossa Senhora do Pilar, apresenta características da talha do barroco joanino, assim como os retábulos de Sant’Ana Mestra e de Nossa Senhora do Rosário. O retábulo de São Miguel, além de manifestar características do barroco joanino, contém, igualmente, elementos típicos e influências do estilo rococó. O retábulo de Nossa Senhora da Conceição, por sua vez, é o mais diferente de todos, apresentando um misto de elementos da talha rococó e neoclássica.

1.5.1. Retábulo-mor de Nossa Senhora do Pilar

Ao adentramos na igreja, ao fundo da capela-mor, após o arco-cruzeiro, encontra-se o retábulo-mor em devoção a Nossa Senhora do Pilar. Para garantir a qualidade e a compreensão da leitura dos retábulos com análise formal e estilística, foi elaborado um desenho técnico em perspectiva do retábulo-mor (Figura 10), a fim de compreender os elementos que compõem a talha e sua policromia.

²⁸ Pós-Graduado em Conservação e Restauro pelo Instituto Prominas. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto de Medicina e Reabilitação - IBMR. Profissional Conservador e restaurador de bens culturais.



Figura 10. Análise formal e estilística do Retábulo-mor de Nossa Senhora do Pilar. Fonte: Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves, desenvolvido nos programas AutoCad2021 e Photoshop, 2021.

Análise formal e estilística (iconográfica):

O retábulo apresenta características do barroco joanino, constituído por madeira entalhada e douramento; com 893 centímetros de altura, 772 centímetros de largura, 480 centímetros de comprimento e com profundidade de 65 centímetros. O retábulo possui um douramento em revestimento completo (na imagem acima o uso do tom em amarelo refere-se ao douramento), policromia existente somente no trono escalonado com uso das cores verde e vinho.

Em exame organoléptico, identificamos que a madeira utilizada em toda parte estrutural do retábulo e no piso do camarim, se trata de Pinho de Riga²⁹ (*Pinus Sylvestris*). O douramento foi realizado com a aplicação de folha metálica de ouro, sobre bolo armênio³⁰. É importante ressaltar que o bolo servia de preparação para a folha metálica e era responsável pela reflexão do ouro, tornando-o mais avermelhado ou mais amarelado. As folhas metálicas utilizadas no retábulo-mor possuem altura de 6,03 centímetros (Figura 11) e largura de 6,03 centímetros (Figura 12).

²⁹ Árvore perenifólia da família das Pináceas, de ampla distribuição eurasiática e com populações autóctones na serra do Gerês, em Portugal, sendo cultivada sobretudo como ornamental e para extração da madeira. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/pinheiros-silvestres>. Acesso em 3 de março de 2022.

³⁰ Argila ferruginosa (óxido de ferro hidratado) sendo usada dissolvida na cola de boi ou de coelho. Somente na técnica de douramento brunido, devido sua plasticidade e a possibilidade de polimento. Disponível em: <https://manualdoartista.com.br/o-dourado-com-bolo-armenio-base-de-agua/>. Acesso em 12 de junho de 2022.



Figura 11. Pormenor do Retábulo-mor de Nossa Senhora do Pilar, medição das folhas metálicas, altura. Fonte: Elaine Gusmão, com uso de paquímetro digital, 2021.



Figura 12. Pormenor do Retábulo-mor de Nossa Senhora do Pilar, medição das folhas metálicas, largura. Fonte: Elaine Gusmão, com uso de paquímetro digital, 2021.

O coroamento, em dossel com franjas e borlas, é composto por dois anjos e quatro querubins. Na parte superior do lado esquerdo, encontra-se a imagem de Betsabá, de 120 centímetros, bastante peculiar, pois se apresenta com o seio esquerdo desnudo. Na parte superior do lado direito, a imagem de Rei Davi, de 120 centímetros, tocando uma harpa. A ornamentação era formada por volutas e elementos fitomórficos (florões).

O corpo do retábulo é composto por quatro colunas salomônicas de 280 centímetros, sustentadas por quatro míslas com entalhes de querubins de 58 centímetros cada e encimadas por capitéis compósitos. Acima das colunas, encontra-se o entablamento. O camarim exibe uma abertura em arco abatido, com as bordas decoradas com elementos em volutas e, ao centro, um oratório com a imagem da padroeira do templo, Nossa Senhora do Pilar, de 152 centímetros de altura, 67 centímetros de largura, 67 centímetros de comprimento lateral, 45 centímetros de diâmetro e 38 centímetros de profundidade, segurando o Menino Jesus de aproximadamente 46 centímetros, sustentado por um trono escalonado.

O nicho esquerdo (composto por peanha e coifa em dossel) era decorado com a imagem de São Francisco de Assis, de 70 centímetros de altura e no nicho direito (composto por peanha e coifa em dossel), a imagem de São João Batista de 70 centímetros de altura. Existiam dois querubins acima dos nichos, um sacrário com entalhes de dois querubins e uma figura antropomórfica (humana) com o cálice nas mãos, na porta. Ainda no corpo do retábulo,

encontramos a presença de símbolos marianos: poço e espelho; símbolos angélicos (instrumentos musicais): alaúde, trombeta e harpa e símbolos da *Arma Christi*³¹: cálice (usado na última Ceia), escada (usada na deposição da cruz), tenaz, coluna da flagelação, cana (que foi dada a Cristo como um cetro), três cravos, martelo, coroa de espinhos, esponja e lança. A ornamentação é formada por volutas e elementos fitomórficos. A decoração era completada por dezessete tocheiros (no inventário são nomeados como castiçais), seis jarros com palmas douradas e um crucifixo de 70 centímetros.

Na base do retábulo, ao centro, a mesa do altar elaborado em linhas retas e em formato retangular, com 110 centímetros de altura, 355 centímetros de largura, com decorações de elementos fitomórficos, volutas, curvas e contracurvas, além de dois símbolos marianos, o sol e a lua. Nas laterais, apresentavam-se frisos em linhas retas e elementos decorativos em volutas, curvas e contracurvas.

Atualmente, o retábulo-mor encontra-se totalmente descaracterizado após sucessivos furtos, vandalismo e ausência de conservação preventiva. Restando apenas a estrutura, com poucas talhas e elementos decorativos. Algumas partes de sua talha já foram recuperadas em leilões e antiquários. As peças recuperadas encontram-se acondicionadas em reserva técnica, aguardando projeto de restauração artístico que englobe a consolidação estrutural, reintegração das talhas originais, feituras de peças e lacunas existentes ou desaparecidas e reintegração do douramento.

1.5.2. Retábulo de São Miguel Arcanjo

Na nave da igreja, no lado da Epístola (direita) próximo ao presbitério, encontra-se o retábulo em devoção a São Miguel Arcanjo. Preparamos um desenho técnico em perspectiva do retábulo de São Miguel Arcanjo (Figura 13), a fim de assimilar os elementos que compõem a talha e sua composição cromática.

³¹ *Arma Christi*: objetos associados à Paixão de Jesus Cristo no contexto do simbolismo e arte cristãos. Estes objetos são tratados como símbolos heráldicos e também como as armas que Cristo utilizou para obter sua vitória sobre Satã. Disponível em: <http://pilulasliturgicas.blogspot.com/2022/03/a-devocao-aos-instrumentos-da-paixao-do.html>. Acesso em 13 de março de 2021.

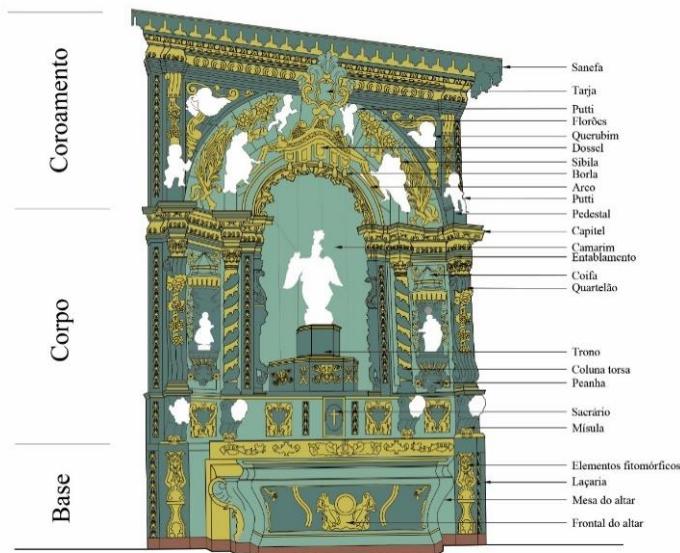


Figura 13. Análise formal e estilística do Retábulo de São Miguel Arcanjo. Fonte: Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves, desenvolvido nos programas AutoCad2021 e Photoshop, 2021.

Análise formal e estilística (iconográfica):

O retábulo expõe características do barroco joanino e a mesa do altar com características do rococó, constituído por madeira entalhada com policromia e douramento. Possui 604 centímetros de altura, 482 centímetros de largura e com profundidade de 55 centímetros. O retábulo possui uma policromia com uso de tons verdes claros e escuros (na imagem acima os elementos representados no tom em amarelo são os objetos com douramento). O coroamento em sanefa reta com franjas e borlas, tendo ao centro, uma tarja (brasão ou escudo) em dossel com franjas e borlas. Há também dois *putti*³² sobre pedestais, dois *putti* ladeando a tarja (brasão ou escudo), dois querubins e duas sibilas³³. Ornamentação com elementos fitomórficos (de ornamentos florais e ramos de oliveira/palmeta), laçarias e volutas.

O corpo sendo composto por duas colunas torsas de 165 centímetros, sustentadas por duas míslas, com entalhes de querubins e encimadas por capitéis compósitos, dois quartelões

³² *Putti*: é a forma plural de *putto* (do latim *putus* ou do italiano *puttus*, quer dizer: menino), um termo que, no campo das artes, refere-se a pinturas ou esculturas de um menino gordinho e nu, representado às vezes com asas, derivando da figura mitológica grega do cupido jovem, símbolo do amor e da pureza. No período dos séculos XVI e XVII, infantes alados, nas artes foram representações de deuses do amor ou cupidos. Durante o período Barroco, a figura do *putto* ressurge para representar a onipresença de Deus. (BORGES, 2015, p. 7)

³³ *Sibila*: são mais conhecidas como figuras da mitologia greco-romana. São sacerdotisas de Apolo e têm a seu cargo dar a conhecer os oráculos deste deus. Coletâneas de oráculos sibilinos circularam ainda nos primórdios da idade helenística. Desde cedo os oráculos tinham uma função de propaganda religiosa e política. São míticas, provenientes da Ásia Menor e passam para as culturas gregas e romanas. A Igreja conjuga suas profecias com a vinda de Cristo. (MAGNANI, 2016, p. 88)

em canelura com elementos fitomórficos de 165 centímetros de altura, além de ser sustentada por duas mísulas com entalhes de querubins e encimadas por capitéis compósitos. Acima das colunas, encontra-se o entablamento. O camarim exibe uma abertura em arco abatido, com as bordas decoradas com elementos em volutas e querubins e ao centro a imagem do padroeiro São Miguel, de 150 centímetros de altura, sobre um trono.

No nicho esquerdo (composto por peanha e coifa em dossel) decorado com a imagem de Nossa Senhora do Rosário, de 60 centímetros, e, no nicho direito (composto por peanha e coifa em dossel), a imagem do Menino Deus, de 50 centímetros; também composto por um sacrário com um crucifixo entalhado. A ornamentação é formada por volutas, elementos fitomórficos e laçarias. A decoração completada por dois tocheiros, dois jarros com palmas prateadas e um crucifixo de 150 centímetros.

Na base do retábulo, ao centro, encontra-se mesa do altar elaborado características do rococó, com curvas e contracurvas e presença das *rocailles* (desenho assimétrico, formados por conchas estilizadas associadas a laços, flores, folhagens) com 117 centímetros de altura e 278 centímetros de largura. A ornamentação composta por elementos fitomórficos, laçarias e volutas.

O retábulo de São Miguel, que segundo Monsenhor Pizarro em suas visitas pastorais, realizadas em 1794, apresenta-se sem o douramento e policromia. Contudo, no inventário do DPHAN (Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), realizadas entre 1974 e 1979 e a sua apresentação atual, podemos afirmar que esse douramento aconteceu após a passagem de Monsenhor Pizarro pela freguesia.

Na atualidade, o retábulo encontra-se bastante descaracterizado após sucessivos furtos, vandalismo e ausência de conservação preventiva. Várias partes de sua talha já foram recuperadas em leilões e antiquários, restando apenas as colunas torsas serem localizadas. As peças recuperadas encontram-se acondicionadas em reserva técnica, aguardando projeto de restauração artístico que englobe a consolidação estrutural, reintegração das talhas originais, feituras de peças e lacunas existentes ou desaparecidas e reintegração pictórica e do douramento.

1.5.3. Retábulo de Sant'Ana Mestra

Na nave da igreja, no lado da Epístola (direita) próximo ao nártex, encontra-se o retábulo em devoção à Sant'Ana Mestra. Para assegurar a qualidade e a compreensão da leitura dos retábulos, com análise formal e estilística, foi criado um desenho técnico em perspectiva do retábulo de Sant'Ana Mestra (Figura 14), a fim de visualizar os elementos que formam a talha e sua policromia.

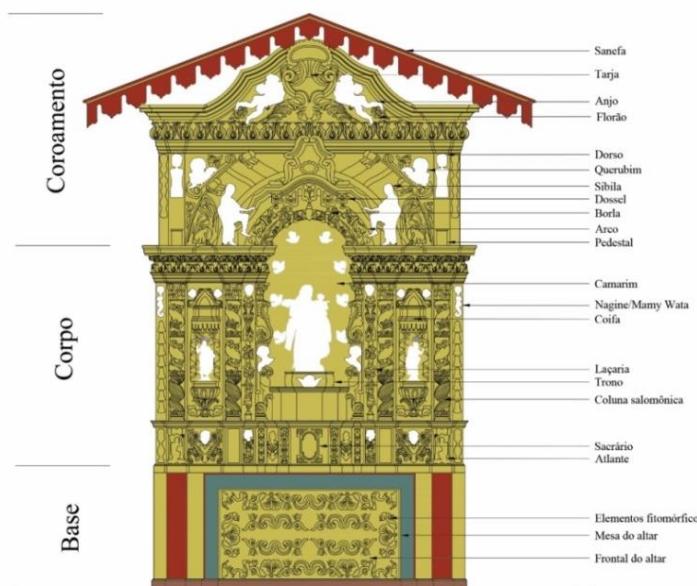


Figura 14. Análise formal e estilística do Retábulo de Sant'Ana Mestra. Fonte: Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves, desenvolvido nos programas AutoCad2021 e Photoshop, 2021.

Análise formal e estilística (iconográfica):

O retábulo ostenta características do barroco joanino, constituído por madeira entalhada com policromia e douramento; com 705 centímetros de altura, 430 centímetros de largura e com profundidade de 62 centímetros. O retábulo possui um douramento em quase sua totalidade (na imagem acima o uso tom em amarelo refere-se ao douramento), policromia pontual com uso das cores verde e vinho.

O coroamento sendo dividido em duas partes por entablamento e encimado por uma sanefa triangular com franjas e borlas, ao centro a presença da tarja (brasão ou escudo) ladeada por dois *putti*. Ainda no coroamento, vemos a presença de mais dois *putti* sobre pedestais, dois querubins, dois dorsos de figuras humanas e duas sibila e dossel com franjas e

borlas. A ornamentação composta por elementos fitomórficos (de ornamentos ramos de oliveira/palmeta), laçarias e volutas.

O corpo sendo composto por quatro colunas salomônicas de 165 centímetros, sustentadas por quatro míslas, duas com entalhes de atlantes³⁴ e duas com entalhes de querubins e encimada por quatro capitéis compósitos; acima das colunas, encontra-se o entablamento. O camarim exibe uma abertura em arco abatido, com as bordas decoradas com elementos em volutas, querubins e com entalhes de laçarias; ao centro encontrava-se a imagem da padroeira do retábulo Sant'Ana Mestra, de 140 centímetros de altura, sobre o trono; oito querubins decoram o fundo do camarim. A representação iconográfica da padroeira presente nesse retábulo se dá em uma das formas mais raras, pois a imagem é retratada de pé com Maria ao colo, quando em sua grande maioria Sant'Ana é retratada sentada.

O nicho esquerdo (composto por peanha e coifa em dossel) estava decorado com a imagem de São José, de 60 centímetros de altura, e, o nicho direito (composto por peanha e coifa em dossel) com a imagem de São Joaquim de 68 centímetros de altura, além do sacrário com um crucifixo entalhado na porta. A ornamentação composta por volutas, elementos fitomórficos e laçarias. A decoração completada por dois castiçais, dois jarros e um crucifixo de 150 centímetros. Ainda no corpo do retábulo, verificamos a presença de dois entalhes no canto superior (esquerda e direita) de uma figura antropozoomórfica com dorso feminino e calda de peixe bipartida, podendo estar representando a figura lendária da sereia. A decoração arrematada por cinco jarros com palmas douradas, quatro tocheiros e um crucifixo de madeira de aproximadamente 90 centímetros.

Na base do retábulo, ao centro, verificamos a presença da mesa do altar, elaborado em linhas retas e em formato retangular com 132 centímetros de altura, 275 centímetros de largura com decorações de elementos fitomórficos (folhas de acanto), conchas, laçarias, volutas, curvas e contracurvas, presente na mesa do altar e nas laterais.

Atualmente, o retábulo encontra-se bastante desfigurado, por conta de inúmeros furtos e vandalismo, além da ausência de ações conservativas. Alguns elementos decorativos foram recuperados em leilões e antiquários e encontram-se acondicionada em reserva técnica. No momento presente, aguarda-se a elaboração e execução de projeto de restauração artístico que

³⁴ Atlantes: ornato em forma de figura de homem a sustentar um elemento da construção, como coluna, cornija ou pilastra. (ALBERNAZ e LIMA, 1998, p. 70)

contemple a consolidação estrutural, feituras de peças e lacunas existentes ou desaparecidas, reintegração das talhas originais e reintegração do douramento e da camada pictórica.

1.5.4. Retábulo de Nossa Senhora do Rosário

Na nave da igreja, no lado do Evangelho (esquerdo) próximo ao presbitério, encontra-se o retábulo em devoção a Nossa Senhora do Rosário. Com o objetivo de compreender os elementos que compõem a talha e a composição cromática, elaboramos um desenho técnico em perspectiva do retábulo de Nossa Senhora do Rosário (Figura 15), com a análise formal e estilística.

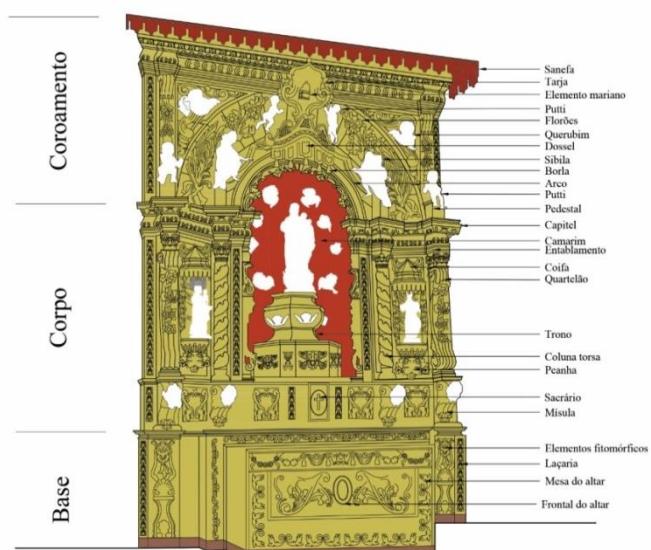


Figura 15. Análise formal e estilística do Retábulo de Nossa Senhora do Rosário. Fonte: Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves desenvolvido nos programas AutoCad2021 e Photoshop, 2021.

Análise formal e estilística (iconográfica):

Exibe características do barroco joanino, constituído por madeira entalhada com policromia e douramento, com 604 centímetros de altura, 482 centímetros de largura e 55 centímetros de profundidade. O retábulo possui um douramento em quase sua totalidade (na imagem acima o uso tom em amarelo refere-se ao douramento), policromia existente somente no fundo do camarim e na sanefa, com uso da cor vermelha.

O coroamento em sanefa reta com franjas e borlas, ao centro presença da tarja (brasão ou escudo), em dossel com franjas e borlas, no centro da tarja verificamos presença de entalhe de uma torre; dois *putti* sobre pedestais, dois *putti* ladeando a tarja (brasão ou escudo), dois querubins e duas sibilas. Ornamentação com elementos fitomórficos (de ornamentos florais e ramos de oliveira/palmeta), laçarias e volutas.

O corpo sendo composto por duas colunas torsas de 165 centímetros, sustentadas por duas mísulas, com entalhes de querubins e encimadas por capitéis compósitos; possuindo dois quartelões em canelura com elementos fitomórficos de 165 centímetros; também sustentadas por duas mísulas com entalhes de querubins e encimadas por capitéis compósitos; acima das colunas, encontra-se o entablamento. O camarim exibe uma abertura em arco abatido com as bordas decoradas com elementos em volutas e querubins; ao centro, sobre o trono apresentava-se a imagem de Nossa Senhora do Rosário de 125 centímetros de altura.

O nicho (composto por peanha e coifa em dossel) da esquerda decorado com a imagem de São Benedito aproximadamente de 75 centímetros de altura e no nicho (composto por peanha e coifa em dossel) direto com a imagem de Santo Antônio de 75 centímetros de altura; um sacrário ladeado por laçaria e com entalhe de uma cruz envolta a flores, na porta; oito querubins decorando o fundo do camarim. A ornamentação formada por volutas, elementos fitomórficos e laçarias. A decoração era completada por quatro tocheiros e dois jarros com palmas prateadas.

Na base do retábulo, ao centro apresentava-se a mesa do altar elaborado em linhas retas e em formato retangular com 127 centímetros de altura, 282 centímetros de largura com decorações de elementos fitomórficos (folhas de acanto), conchas, laçarias, borlas, volutas, curvas e contracurvas, presente na mesa do altar e nas laterais.

No ano de 2004, antes da realização de obras emergenciais, o retábulo de Nossa Senhora do Rosário desprendeu-se totalmente da parede e encontrava-se em fragmentos; eles foram acomodados sem nenhum tratamento, segurança ou manutenção. Os principais danos inerentes ao retábulo foram às infiltrações provenientes da cobertura, a umidade ascendente e descendente, o ataque das termitas, o vandalismo, desgaste natural do material ao longo do tempo (intempéries) e a falta de conservação. Várias destas patologias contribuíram para a deterioração dos seus pilares de sustentação que foram muito danificados.

Em outubro de 2018, a Comissão para os Bens Culturais e Artes Sacras da Diocese de Duque de Caxias elaborou e realizou o projeto de separação, catalogação, translado e

acondicionamento das partes fragmentadas do retábulo, atualmente armazenadas em uma reserva técnica, aguardando projeto de restauração artístico que englobe a montagem e consolidação estrutural, reintegração das talhas originais, feituras de peças e lacunas existentes ou desaparecidas, reintegração pictórica e do douramento.

1.5.5. Retábulo de Nossa Senhora da Conceição

Na nave da igreja, no lado do Evangelho (esquerdo) próximo ao nártex, encontra-se o retábulo em devoção a Nossa Senhora da Conceição. Para garantir a compreensão da visualização dos retábulos, foi elaborado um desenho técnico em perspectiva do retábulo de Nossa Senhora da Conceição (Figura 16), com a finalidade de compreender a estruturação cromática, bem como sua talha.

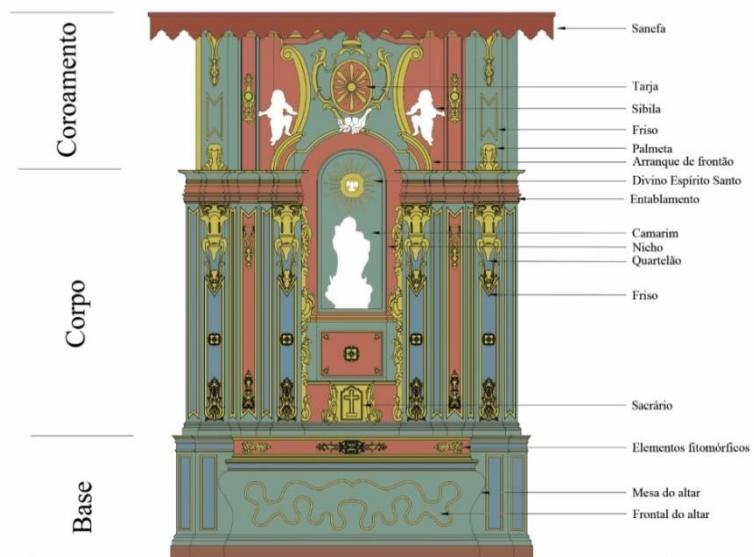


Figura 16. Análise formal e estilística do Retábulo de Nossa Senhora da Conceição. Fonte: Fernando Gonçalves desenvolvido nos programas AutoCad2021 e Photoshop, 2021.

Análise formal e estilística (iconográfica):

O retábulo de Nossa Senhora da Conceição é o que mais se destaca por sua diferença sobre os demais, pois apresenta elementos do estilo rococó e do neoclássico, com verticalidade acentuada, sem muitos ornamentos, bens móveis e integrados. Constituído em

madeira entalhada com policromia e douramento com 604 centímetros de altura, 482 centímetros de largura e 55 centímetros de profundidade. O retábulo possui uma policromia com uso das cores verde, azul e rosa/terroso (na imagem acima o uso tom em amarelo refere-se ao douramento).

O coroamento em sanefa reta com franjas, ao centro é possível identificar a presença da tarja (brasão ou escudo) com um entalhe da hóstia consagrada raiada, ladeada por duas sibilas e na parte inferior da tarja vemos a presença de dois querubins. A ornamentação mostra frisos, palmetas, arranque de frontão e elementos fitomórficos, volutas e *rocaille*.

O corpo composto por quatro quartelões de 70 centímetros (o elemento decorativo foi usado em substituição de colunas) com elementos em volutas. Abaixo dos quartelões, a decoração é formada por frisos como efeito de continuidade decorativa. Entre eles, foram inseridos oito frisos de espessuras diferenciadas. O camarim exibe uma abertura em arco abatido, com as bordas decoradas com elementos em volutas e ao centro a imagem da padroeira do retábulo, Nossa Senhora da Conceição, de 98 centímetros de altura, acima da imagem da padroeira é possível identificar uma talha representando o símbolo do Espírito Santo, com uma pomba envolta a um círculo raiado de aproximadamente 55 centímetros de altura. Verificamos a presença de um sacrário, com a borda decorada com elementos em volutas e *rocaille* e com uma cruz entalhada na porta. A decoração concluída por quatro tocheiros, dois jarros com palma dourada e um crucifixo de 130 centímetros.

Na base do retábulo, vemos ao centro a mesa do altar elaborado com características do rococó, com curvas e contracurvas e presença das *rocailles* com 137 centímetros de altura, 219 centímetros de largura. A ornamentação com o uso de elementos fitomórficos, frisos, laçarias e volutas.

Atualmente, o retábulo encontra-se descaracterizado, devidos os furtos, processos de vandalismo e ausência de procedimentos de conservação preventiva. O retábulo necessita de um projeto de restauração artístico que inclua uma consolidação estrutural, restituição das talhas originais, fazimentos de peças e lacunas existentes ou desaparecidas e reintegração da camada pictórica e do douramento.

CAPÍTULO 2

ARTE E DEVOÇÃO NA IMAGINÁRIA DUQUECAXIENSE

2.1. O Culto às Imagens Devocionais e seu Papel no Ritual Litúrgico

Desde os primeiros séculos do cristianismo, a presença das imagens sacras nas igrejas tem sido utilizada para conceber, no espaço litúrgico, uma linguagem visual e catequética, que seria capaz de divulgar a base religiosa do cristianismo. Na Idade Média, surgiram várias discussões e conflitos sobre o uso e a presença de imagens nos templos. São Gregório Magno (590-604)³⁵ foi o grande defensor de seu uso, elaborando as principais bases para a sua legitimação com uma fundamentação teológica. Em carta enviada ao Bispo Serenus de Marselha, São Gregório Magno (GREGORIVS MAGNVS, *Epistola ad Serenum Massiliensem episcopum* XI. 13) recriminava a destruição de imagens, além de justificar o seu uso, afirmando que elas exerciam uma tripla função: evocar a história sagrada, suscitar o arrependimento dos pecadores e instruir os iletrados que, ao contrário dos clérigos, os leigos não tinham acesso direto às Escrituras.

Em julho de 599, o papa escreveu uma carta ao bispo marselhês. Nela, o pontífice afirmava que contatos com Marselha revelaram que o bispo local, “tendo notado adoradores de imagens, quebrou e lançou para fora as imagens das igrejas”. Gregório, apesar de elogiar tal zelo, a proibição de adorar qualquer coisa feita pelas mãos humanas, opôs-se ao tratamento das imagens. Afinal, “As imagens são colocadas dentro das Igrejas de modo que aqueles que não conseguem ler possam ao menos ler as imagens dos muros o que são incapazes de ler nos códices”. (CHARRONE, 2017, pp. 238; 239)

A legitimação do uso de imagens e sua função nos templos católicos surgiu a partir do cumprimento de seu papel como objeto de culto, mediadora entre o homem e o divino, bem como a de servir como um instrumento na instrução tanto de fiéis letrados quanto de iletrados. Esse tema foi retomado durante a Reforma Protestante³⁶, um movimento que usou os textos da Bíblia em detrimento das representações por imagens, causando uma crise iconoclasta³⁷ com sérias consequências para as artes religiosas dos países que aderiram ao movimento, gerando grande destruição de esculturas, principalmente Alemanha e Inglaterra.

³⁵ Gregório Magno: Papa e Doutor da Igreja, Nascido em Roma no ano 540. (CHARRONE, 2017, p. 99)

³⁶ Reforma Protestante: movimento religioso organizado por Lutero, que avançou a Europa entre 1517 e 1564, diversificando formas independentes de manifestações religiosas. (QUITES, 2019, p. 13)

³⁷ Iconoclasta: o nome dado ao membro do movimento de contestação à veneração de ícones religiosos, que surgiu no século VIII, denominado Iconoclastia. (MAIA, 1966, p. 103)

A fim de evitar o crescente alastramento do protestantismo pela Europa, que colocava em risco a hegemonia espiritual e política da igreja, foi instalado, em 13 de dezembro de 1545, o Concílio de Trento³⁸, para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica, além da realização de uma grande reforma, personificando os ideais da Contrarreforma³⁹, como grandes metas em oposição à reforma protestante e a expansão mercantilista.

As elites diocesanas reunidas no Concílio de Trento chancelaram a importância do papel das imagens como grande suporte material para a representação do sagrado e grande parte dos artifícios usados pelos artistas barrocos carimbaram nas suas obras os ideais da contrarreforma, como os de reafirmar os dogmas⁴⁰ recusados pelo protestantismo: reafirmar as doutrinas (principalmente a doutrina do purgatório); reafirmar o papel intercessor dos anjos e dos santos; reafirmar o papel devocional da imagem; evitar cenas indecorosas e de natureza profana em lugares reservados ao culto; defesa dos sacramentos (batismo, eucaristia, santo crisma, penitência, matrimônio, ordenação sacerdotal e a extrema-unção); fortalecer o tema cristológico (nascimento, infância, a vida pública, paixão, morte e ressurreição de Cristo); exaltação à Virgem Maria e da Sagrada Família; exaltação do êxtase a da visão celestial (distinguindo do divino do mundano os artistas empregavam a profusão de nuvens ou contrastes – claro/escuro) e a escatologia⁴¹ (temas envolvendo morte, juízo, inferno e paraíso). A Sessão XXV do Concílio de Trento, “A invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e as sagradas Imagens”, discorre que:

986. Quanto às Imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros Santos, se devem ter e conservar especialmente nos templos e se lhes deve tributar a devida honra e veneração, não porque se creia que há nelas alguma divindade ou virtude pelas quais devam ser honradas, nem porque se lhes deva pedir alguma coisa ou depositar nelas alguma confiança, como outrora os gentios, que punham suas esperanças nos ídolos (cfr. Sl 134, 15 ss), mas porque a veneração tributada às Imagens se refere aos protótipos que elas representam, de sorte que nas Imagens que osculamos, e diante das quais nós descobrimos e ajoelhamos, adoramos a Cristo e veneremos os Santos, representados nas Imagens.⁴²

³⁸ Concílio de Trento ou concílio ecumênico (1545-1563): reunião de cunho religioso convocada pelo papa Paulo III em 1546 na cidade de Trento. (QUITES, 2019, p. 13)

³⁹ Contrarreforma ou Reforma católica: maneira encontrada pela Igreja para combater a crescente onda do protestantismo. Para enfrentar as novas doutrinas, a igreja católica lançou mão de uma arma muito antiga: a Santa Inquisição. (QUITES, 2019, p. 13)

⁴⁰ Dogma: ponto fundamental da doutrina católica, o que é apresentado como tal é dado como certo e indiscutível. (MAIA, 1966, p. 71)

⁴¹ Escatologia: uma doutrina que trata do destino do homem e do mundo; pode apresentar um discurso profético ou um contexto apocalíptico. (MAIA, 1966, pp. 78; 79)

⁴² Disponível em: <https://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento/#sessao25>. Acesso em: 15 de junho de 2022.

Na última sessão do Concílio de Trento, em dezembro de 1563, foi definido o papel designado às artes na comunidade católica reformada. Admitindo assim o uso da imaginária e reproduções pictóricas, como instrumento de apoio ao ensino religioso, ao mesmo tempo em que se exigiu a mais estrita e correta disciplina na versão das histórias sagradas.

O Cardeal Carlos Borromeu (Figura 17), publicou, em 1577, a obra *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, composta por dois livros. O livro I é composto por trinta e quatro capítulos que se refere diretamente à construção das igrejas e os objetos necessários para a sua composição. As instruções partiam desde a posição da igreja, a sua forma e muros externos. Orientava sobre as posições do átrio e pórtico, teto, pavimentos, capela-mor, altar-mor, retábulos, coro, tabernáculo, o batistério, portas, janelas, escadas e os degraus da igreja. Diretrizes para o posicionamento dos relicários (com as relíquias dos santos), esculturas e as pinturas sacras, além dos mobiliários e outros acessórios, como: sacrário, pia para água benta, lavabos, lampadário, ambão, púlpito e confessionário. Nesse volume, ainda havia a orientação para as divisões da igreja; o posto para as mulheres, sepulcros e os cemitérios, sacristia, oratórios, campanários e sinos. O segundo volume refere-se às alfaias eclesiásticas, com cinco capítulos.



Figura 17: Retrato de Carlos Borromeo, óleo sobre tela, 48cm x 41cm, Giovanni Ambrogio Figino, 1575- 1599. Pinacoteca Ambrosiana, Milão- Itália. Disponível em: <https://www.ambrosiana.it/opere/ritratto-di-san-carlo-borromeo/>. Acesso em 6 de julho de 2022.

A obra serviu como um código de diretrizes, a fim de orientar por um mínimo de decoro nas igrejas, ressaltando a proibição para as imagens que poderiam induzir a erros,

contendo um dogma falso ou contrário às Sagradas Escrituras. Aos artífices e mestres, foram dadas orientações sobre as imagens esculpidas e pintadas, com a finalidade de evitar algo falso, duvidoso, estranho ou supersticioso, além de elementos de caráter profano, desonesto e obsceno, devendo ainda ser representadas com grande dignidade e decoro, conforme os padrões estabelecidos nos textos. De acordo com o historiador José Antonio Maravall, em sua obra intitulada “Cultura do Barroco. Análise de uma estrutura histórica”, a arte e literatura foram colocadas sob o controle e influência de monarcas e autoridades eclesiásticas, que se orientavam através das premissas do Concílio de Trento (MARAVALL, 1997, p. 144).

Entretanto, compreendemos que o Barroco nasce a partir do Concílio de Trento, e ficou conhecida como a arte da contrarreforma, por estar vinculada aos ideais do movimento de afirmação e renovação da igreja católica, a fim de evitar o crescente alastramento do protestantismo pela Europa, que colocava em risco a hegemonia espiritual e política da igreja.

O barroco foi além do estilo que evidenciava somente o visual. Ele se tornou parte da cultura e estilo de vida, estando presente durante toda vida social no período em que o estilo ficou em evidência e perambulou pela elite da sociedade, relacionando-se com a crença religiosa e a política. Contudo, é importante relembrar que o Barroco⁴³ europeu compreendeu o período que vai do fim da Renascença, segunda metade do XVI, até fins do século XVII. O barroco chegou às colônias americanas, tardivamente, através de seus conquistadores missionários do novo continente.

[...] o Barroco é uma cultura que consiste na resposta dada, em torno do século XVII, por grupos ativos pertencentes a uma sociedade que entrou em dura e difícil crise, relacionada com flutuações críticas na economia desse período. (MARAVALL, 1997, p.65)

Com a igreja reformada, iniciou-se uma nova era na arte religiosa e uma série de escritos teóricos sobre o tema atingiu também as colônias. Adaptando as normas tridentinas⁴⁴, as *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia*, criadas em 1707 por D. Sebastião Monteiro da Vide, representavam a legislação eclesiástica do período colonial e regulamentavam o culto e a vida religiosa do século XVIII no Brasil. Revelando algum incentivo para que as devoções e, consequentemente, as imagens se propagassem:

Nós, contudo, para mais os animar, lhes rogamos, e encomendamos muito, que tratem desta devoção das confrarias e de servirem e venerarem nelas aos santos; principalmente a do Santíssimo Sacramento, e do nome de Jesus, à de Nossa

⁴³ Barroco é para nós um conceito histórico, que compreende, aproximadamente, os três primeiros quartos do século XVII, concentrando-se com maior intensidade, em sua mais plena significação de 1605 a 1650 (MARAVALL, 1997, p.42).

⁴⁴ Referente às normativas decretadas no Concílio de Trento.

Senhora e das almas do Purgatório, quanto for possível e a capacidade dos fregueses o permitir, porque estas confrarias é bem as haja em todas as Igrejas. (VIDE, 2010, p. 327)

D. Sebastião Monteiro da Vide dedicou uma atenção especial à problemática da devoção religiosa, em especial a reprodução das imagens dos santos, a fim de dignificar e evitar o uso de elementos profanos, de maneira que elas ficassem de acordo com a fé, a piedade e as leis religiosas tradicionais, procurando, por exemplo, instruir os católicos no tratamento devido às imagens sacras, para estarem aptas para o uso sagrado:

Pelo que mandamos que nas igrejas, capelas ou ermidas de nosso arcebispado não haja em retábulo, altar, ou fora dele imagem que não seja das sobreditas, e que sejam descendentes e se conformem com os mistérios, vida, e originais que representam. E mandamos que imagens de vulto se façam daqui em diante de corpos inteiros, pintados e ornados de maneira que escusem vestidos, por ser assim mais conveniente e decente. (VIDE, 2010, p. 270)

No parágrafo 705, das *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia*, há recomendações especiais aos visitadores (pastorais ou diocesanos) e aos ministros religiosos para os cuidados nas igrejas, ermidas e capelas que forem visitados, para que sejam feitos exames nas sagradas imagens contra qualquer indecência, erro ou abuso.

Para que nas imagens sagradas se evitem totalmente as superstições, abusos, profanidade e indecências que já houverem e se podem introduzir, encarregamos muitos a nossos visitadores e mais ministros que, com particular cuidado nas igrejas, ermidas, capelas e lugares pios de nosso arcebispado que visitarem, façam exame nas sagradas imagens assim pintadas como de vulto, há alguma indecências, erros e abusos contra a verdade dos mistérios divinos, ou nos vestidos e composição exterior coisa contra a forma de direito as nossas Constituições. E as que acharem mal e indecentemente pintadas ou envelhecidas, as façam tirar dos tais lugares, e as mandarão enterrar nas Igrejas em lugares apartados das sepulturas dos defuntos. E os retábulos das pintadas, sendo primeiro desfeito em pedaços, se queimarão em lugar secreto, e as cinzas se deitarão com água na pia batismal ou se enterrarão, como das ditas imagens fica dito. E o mesmo se observará com as Cruzes de pau. (VIDE, 2010, p. 272)

A partir das normativas na obra *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* e das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, as imagens sacras ou devocionais traduziram de forma mais adequada às representações religiosas no catolicismo, deram ênfase à proliferação das obras, como promulgadores da fé. São representadas sob diversas formas e tipologias e estão presente em todos os espaços religiosos. Determinando o ordenamento espacial dos monumentos e dos fiéis na igreja, além dos objetos de culto, a decoração, o mobiliário e todas as alfaia. Para a disposição das imagens nos retábulos, deveria se seguir uma hierarquia, precedendo sempre Cristo e a Virgem Maria e, por último, os santos.

No Código de Direito Canônico de 1917 (*Codex Iuris Canonicus*), é possível encontrar os cânones relacionados no “Título XVI - Do culto dos santos, imagens sagradas e relíquias”, reafirmando os ordenamentos do uso das imagens nas igrejas. As diretrizes e leis dirigiam-se também aos padres, que deveriam zelar para que as representações das imagens não incorressem em abusos e erros. Além disso, não era permitido colocar uma escultura no templo sem inquirição e aprovação dos padres.

Cânone 1279:

§1. É lícito que ninguém coloque ou faça ser colocado em igrejas, mesmo que sejam isentas, ou em outros lugares sagrados qualquer imagem insólita, a menos que aprovada pelo Ordinário local.

§2. Mas o Ordinário não aprovará, para expor à veneração pública dos fiéis, imagens sagradas que não estejam de acordo com o uso admitido pela Igreja.

§3. O Ordinário nunca permitirá que imagens sejam expostas em igrejas ou outros lugares sagrados expressar algum falso dogma, ou em que haja algo menos de acordo com decência e honestidade ou que oferecer ocasião de erro perigoso para o ignorante.

§4. Se as imagens, expostas à veneração pública, forem solenemente abençoadas, esta bênção é reservada ao Ordinário, que pode, no entanto, confiá-la a qualquer sacerdote.

Apesar das proibições presentes nas Constituições e no Código do Direito Canônico, as produções de arte religiosa fugiram das regras e foram altamente contaminadas por fontes iconográficas advindas de textos apócrifos⁴⁵, lendas e novos cultos, promovendo um aumento de representações iconográficas nas imagens sacras. No Brasil, através das Visitas Pastorais, no século XVIII, que eram realizadas pelo vigário geral ou um padre visitador, nomeado pela Igreja, nota-se que:

A visita pastoral permitia que se estabelecesse o contato direto do bispo com os fiéis, mas, em seu impedimento, poderia ser feita pelo vigário geral ou visitador, em toda a diocese ou em sua maior parte, anualmente. Caso fossem necessárias, as Visitas poderiam ser complementadas no ano seguinte. Era um momento de legitimação e fortalecimento do poder religioso, e exigia do bispo constantes viagens que lhe permitiam ter um maior conhecimento de seu rebanho, nele englobados os fiéis propriamente ditos, o clero, as instituições e entidades católicas, as coisas e lugares sagrados encontrados no território de sua diocese. (QUITES, 2019, p.17)

Nessas visitas, era de suma importância que as imagens estivessem perfeitas, pois a decência para o culto divino é a questão central dos provimentos às freguesias da diocese. Nos relatos das visitações, não havia uma preocupação de descrever todas as imagens presentes nos retábulos, mas as descreviam com a forma que se apresentavam, tais como: “muita decência”, “devota e respeitável”, “boa imagem”, “bem encarnada e bonita”, “estofada de

⁴⁵ Apócrifo é uma palavra de origem grega *apokryphos*, que significa ‘oculto’, aquele que não foi explorado. É um termo muito usado pelos católicos para se referir aos escritos sagrados, não incluídos pela Igreja cristã nos livros de inspiração divina, que são considerados autênticos ou canônicos. Os textos apócrifos também são denominados pseudocanônicos. (MAIA, 1966, pp. 21; 22)

ouro”, “de madeira e os vestidos bem estofados”, “de vulto e perfeita”, “de roca”, entre outros adjetivos (QUITES, 2019, p. 17).

Além da decência e decoro explícito, era absolutamente proibido que se colocassem imagens nas igrejas, nos altares e nos retábulos sem licença, devendo ser bentas, na forma pontifical ou pelo rito romano, permitindo somente santos canonizados. No entanto, encontramos no acervo da Diocese de Duque de Caxias, uma escultura de Santa Rita de Cássia (Figura 18), de fatura erudita, que conforme os documentos encontrados na Cúria Diocesana, afirmam que a obra foi trazida pelos proprietários no século XVIII. A obra é proveniente da antiga Capela de Santa Rita de Cássia da Posse, construída em 1766, que atualmente encontra-se em ruínas. Devemos ressaltar que, Santa Rita de Cássia foi beatificada em 1627, pelo Papa Urbano VIII, mas, somente em 24 de maio de 1900, foi canonizada pelo Papa Leão XIII.



Figura 18. Escultura de Santa Rita de Cássia, século XVIII, da antiga Capela de Santa Rita de Cássia da Posse, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

Segundo Maria Regina Emery Quites (QUITES, 2019, p. 21), nas produções das obras religiosas, a regra geral era no sentido de limitar, de conter e de não exagerar, sendo proibida a representação das imagens com rostos humanos, vivos ou defuntos. As esculturas traduziram de forma mais adequada às representações religiosas católicas, por sua capacidade sugestiva de retratar figuras viventes. Sendo considerada, a primeira das artes que reconheceu a singularidade do povo brasileiro em sua manufatura, a arte sacra incorporou as feições do

mulato, do caboclo e do indígena e, paulatinamente, foi se afastando do biotipo europeu, em favor dos tipos regionais. Encontramos uma escultura em madeira policromada, representando um São Sebastião (Figura 19) de uma coleção particular, na qual é possível notar as características indígenas executadas na face, pelo artista.



Figura 19. Escultura de São Sebastião, século XVIII, Coleção Particular, Nilópolis/RJ. Fonte: NOGUEIRA, Marcus Antônio Monteiro e LAZARONI, Dalva. Devoção e Esquecimento: Presença do Barroco na Baixada Fluminense. Catálogo das Imagens de Esculturas dos Santos das Igrejas e Capelas da Baixada. Exposição de 19 de novembro a 16 de dezembro de 2001, na Casa França Brasil. Rio de Janeiro: Ed. J. Sholna, 2001.

As primeiras representações de Cristo na cruz datam do século V. Apesar de se tratar de cenas de crucificação, nessa fase Jesus não aparece flagelado pelo sofrimento, sendo apresentado com cabeça erguida e expressão facial serena. A partir do século XI, começa a ser retratado morto, com seus olhos fechados e com a cabeça pendendo sobre o ombro direito. É possível encontrar obras que simbolizam o Jesus Crucificado em diversos estilos artísticos, mas no geral, sempre está pregado na cruz, com três ou quatro cravos desde o século XIII, e com os braços bastante abertos.

A partir do século V, começam, então, a surgir às primeiras representações de Cristo na cruz, mas sempre como imagens triunfantes, encarnando a personagem heroica de um homem vivo, sem vestígios de sofrimento, de olhos abertos e triunfando sobre a morte. (RÉAU, 2008, p. 495)

Outra interpretação surgiu, no século XI, na arte bizantina. Aqui, Jesus Cristo aparece, enquanto homem frágil, morto e de olhos fechados. Esta interpretação disseminou-se amplamente, ao ser alvo de estudo e interesse crescente o sofrimento da crucificação, de acordo com o misticismo vivido ao longo dos tempos. É, aliás,

representativa do interesse atual de historiadores, intelectuais e artistas plásticos sobre o mistério da morte e da encarnação de Cristo. (RÉAU, 2008, p. 497)

A coroa de espinhos pode ser considerada mais símbolo de escárnio do que instrumento de tortura. Essa coroa surgiu pela primeira vez na Baixa Idade Média (1250 a 1500). Por uma questão de decoro, o Cristo não é representado totalmente nu, mas com o perizônio (*perizonium*) contornado por uma ou duas cordas. Representações da humanização de Cristo na cruz somente são encontradas a partir do século XIV, com ênfase no realismo do sofrimento, da agonia e nos ferimentos (Figura 20 e 21). O rito litúrgico deste período destacou os aspectos humanos, principalmente com a narrativa da salvação na Paixão de Cristo. Sendo a representação do crucificado o objeto central no ato litúrgico, a partir desse período, é possível encontrarmos belas e impactantes representações com policromia e douramento.



Figura 20. Crucifixo de Banqueta, século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.



Figura 21. Pormenor do Crucifixo de Banqueta, século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

Em 25 de dezembro de 1961, foi convocado o Concílio Vaticano II (CVII), XXI Concílio Ecumênico da Igreja Católica, pelo Papa João XXIII. E, em 1963, o concílio determina no artigo nº. 111, sobre as Festas dos Santos, que, consoante à tradição do rito católico, a Igreja deve render culto aos santos e venerar suas imagens e suas relíquias autênticas, propondo exemplos para a imitação dos fiéis. Contudo, as festas dos santos não podem prevalecer, sobre os mistérios da salvação (QUITES, 2019, p. 22).

E, em relação ao culto das imagens, encontramos no artigo nº. 125, a seguinte determinação: “mantenha-se o uso de se expor imagens nas igrejas à veneração dos fiéis. Sejam, no entanto, em número comedido e na ordem devida, para não causar estranheza aos fiéis nem contemporizar com uma devoção menos ortodoxa”. Esse artigo causou muitas interpretações errôneas, puristas e exageradas, que levaram a uma grande retirada das imagens das igrejas, sendo elas destruídas, vendidas ou dissociadas de vários acervos.

2.2. Imaginária Religiosa e as Escolas Regionais

Segundo Myriam Andrade Ribeiro Oliveira (OLIVEIRA, 1984/1985, p. 7), o termo imaginária indica imagens religiosas, esculpidas em madeira ou modeladas em barro e é uma subdivisão do campo da escultura, compreendendo também a talha. Pode também ser caracterizada pelos relevos em madeira dos retábulos e dos ornamentos de decoração das igrejas.

As imagens religiosas que encontramos hoje nas igrejas ou nos museus brasileiros são frutos de influências portuguesas. Devemos analisar as obras elaboradas no Brasil e entender que a imaginária religiosa surge do colonialismo e resultou da cultura portuguesa da época. Com a expansão de novos territórios da Coroa Portuguesa, houve a ampliação do número de fiéis do catolicismo, já que a Colônia se apresentava com um terreno fértil para tais expectativas.

Assim, ao desembarcar das naus, os portugueses trouxeram alguns objetos necessários para o início da colonização e, entre eles, estavam algumas imagens. Parte das práticas religiosas do período era costume trazer nas viagens, esculturas de seus santos de devoção, de Jesus ou da Virgem, como forma de proteção. A primeira imagem a aportar no Brasil, foi trazida por Pedro Álvares Cabral em 1500⁴⁶. O navegador português trouxe em seu camarote no navio, a escultura de devoção da família, a Nossa Senhora da Boa Esperança (Figura 22), esculpida em pedra de ançã⁴⁷, de 110 cm de altura. Hoje, a imagem encontra-se na Igreja da Sagrada Família, na cidade de Belmonte, em Portugal.

⁴⁶ Em abril de 1500, Frei Henrique de Coimbra celebrou a primeira missa nas terras brasílicas. E, em meio a um altar improvisado, encontrava-se a imagem de Nossa Senhora da Esperança, que acompanhara a expedição de Cabral, desde Portugal. (ANDRADE, 2014, p.40).

⁴⁷ Pedra calcária de cor clara, muito macia, originária da região de Ançã, no concelho de Cantanhede distrito de Coimbra. Disponível em: <https://stonebyportugal.com/stone/pedra-anca-2/>. Acesso em 8 de junho de 2022.



Figura 22. Escultura de Nossa Senhora da Boa Esperança, século XIV-XV. Igreja da Sagrada Família, Belmonte, Portugal. Fonte: Elaine Gusmão, 2020.

A produção artística, presente nos primeiros séculos do Brasil colonial, é voltada às demonstrações religiosas e devocionais. Podemos afirmar que as imagens religiosas foram uma das primeiras manifestações artísticas europeias a chegar ao território recém-ocupado. Possivelmente, a imagem mais antiga no Brasil seja a de Nossa Senhora das Maravilhas (Figura 23), trazida em 1552 por Dom Pero Fernandes Sardinha, primeiro Bispo da Bahia. Imagem de origem portuguesa, em madeira policromada, produzida no século XVI, posteriormente, na segunda metade do século XVII, foi revestida de prata. Procedente da Catedral Basílica de Salvador, atualmente faz parte do acervo do Museu de Arte Sacra - Universidade Federal da Bahia (UFBA).



Figura 23. Escultura de Nossa Senhora das Maravilhas, séc. XVI. Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/BA. Fonte: Elaine Gusmão, 2018.

Entre o final do século XVI e durante o século XVII, as capitâncias litorâneas de São Vicente (São Paulo), Pernambuco, Rio de Janeiro e Bahia foram as primeiras produtoras de arte sacra no Brasil, locais esses, onde inicialmente as ordens religiosas instalaram-se. Nesse período, o seu uso praticamente restringiu-se aos espaços das igrejas. Os materiais usados na produção da imaginária, deste período, eram a madeira e o barro (cozido).

Podemos citar como primeiras zonas produtoras de imagens sacras, já no final do século XVI e durante o século XVII, as capitâncias de São Vicente (São Paulo) e de Pernambuco. A partir de meados do século XVII até meados do século XVIII, a imaginária baiana se destacou. (FABRINO, 2012, p. 71)

As esculturas dessa fase apresentavam-se de forma simples e rígida (sem movimento), com as pernas representadas retas e juntas, os joelhos podem apresentar leves indícios de movimentos e as mãos são representadas postas, junto ao corpo ou ainda, levemente elevadas. A cabeça é representada de forma rígida e a face não apresenta naturalidade, os cabelos esculpidos em sulcos, com linhas verticais paralelas, aparadas em linha reta ou em “V”, também em sulcos ondulados, paralelos, aparados em curva “U”. Neste período, é comum a ausência de peanhas ou bases; quando há, são simples e pequenas, em forma de calota ou bolacha, fazendo parte da escultura. É frequente encontrar esculturas que apresentam as características físicas e faceais das regiões de onde foram executadas.

O suporte mais empregado nas esculturas devocionais do século XVII foi o barro, que permitia bons resultados sem muita complexidade de técnica e instrumental. As peças eram em barro cozido, ocas (por necessidade da técnica) e com a policromia bem simplificada, feita diretamente sobre o suporte após a queima. O douramento, quando existente era, geralmente, colocado apenas nas bordas de algumas vestimentas. (COELHO e QUITES, 2014, p. 35)

Acompanhando o movimento corporal, o panejamento⁴⁸ apresenta-se sem movimentos e com ligeiras pregas ou plissados; predominância para a verticalidade e, nos casos das representações femininas, o véu foi raramente representado. A policromia⁴⁹ em tons escuros (marrom, verde, vermelho e azul). A maioria das imagens, desse período, não possui base de preparação, o que gerou a necessidade de aplicação de várias capas de tinta. Grande parte das imagens apresenta grande perda da policromia ou ausência total da mesma. As obras desse período, presentes no Brasil, que apresentam requinte escultórico, possivelmente, são cópias de modelos europeus ou são importadas.

⁴⁸ O termo “panejamento” é usado nas artes, em relação à forma pela qual o artista representa as roupas das figuras, obtendo efeitos plásticos de suas cores e texturas, de seu pregueado, caimento e outros. (FABRINO, 2012, p. 69)

⁴⁹ Camada de tinta, de mais de duas cores, aparente nas esculturas, na carnação (carnes) e no estofamento (tecidos). (FABRINO, 2012, p. 68)

A partir do século XVII, teve início, no Brasil, uma significativa produção de esculturas de suporte em barro, em especial nas oficinas monásticas. Podemos citar os beneditinos, Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus e Frei Domingos da Conceição da Silva, como grandes artífices do período. As oficinas conventuais e monásticas (beneditinas, carmelitas, jesuíticas e franciscanas) foram os primeiros núcleos para a produção de imagens religiosas.

Os artistas do século XVII mais conhecidos são os beneditinos: frei Agostinho de Piedade, frei Agostinho de Jesus e frei Domingos da Conceição da Silva, graças aos estudos feitos pelo também beneditino Dom Clemente da Silva-Nigra. Frei Agostinho da Piedade (1580-1661), de origem portuguesa, viveu e trabalhou na Bahia; frei Agostinho de Jesus (1610-1661), discípulo de frei Agostinho da Piedade, era brasileiro de São Paulo, e frei Domingos (1643-1718) era de Matosinhos, litoral do norte de Portugal. (COELHO e QUITES, 2014, p. 34)

A fatura da escultura religiosa passou a ter a colaboração dos indígenas e dos mestiços que, muitas vezes, reproduziam os modelos aprendidos a partir dos exemplares existentes. De início, o material mais usado foi o barro, pela sua ampla disponibilidade. Entretanto, há presença de imagens de grande porte esculpidas em madeira, elaboradas pelas oficinas jesuíticas dos Sete Povos das Missões⁵⁰, no Rio Grande do Sul.

Na primeira metade do século XVII, houve modificações significativas na forma de execução das esculturas. Em geral, as esculturas apresentavam-se de formas simplificadas, em frontalidade e verticalidade, as pernas são representadas retas e juntas, bem como as mãos postas ou junto ao corpo, além do pouco movimento representado no joelho e nos braços. Nessa fase, os pés se tornam aparentes, descobertos pelo panejamento.

A cabeça sendo apresentada em desproporção em relação ao resto do corpo e com certa expressividade facial. Os cabelos continuam à maneira do século XVI, com algumas variações, sulcos paralelos e ondulados, ou escorridos em mechas separadas. As bases ou peanhas são singelas e em forma de bolacha. O panejamento podendo denotar certa rigidez (pouco movimento) e tendência à verticalidade, com predominância de pregas e plissados e com pouco drapeado, tornando-se um pouco mais realista (Figura 24). Na policromia, permanecem as cores do século XVI, nos tons escuros marrom, verde, vermelho e azul.

⁵⁰ O povo de São Miguel Arcanjo, ou das Missões, era uma das reduções do Estado Jesuítico do Paraguai que formava, com seis outros, os Sete Povos das Missões. Era uma reunião de grupos catequizados jesuítico-guaranis situados no nordeste do atual Estado do Rio Grande do Sul, em território brasileiro, às margens do rio Uruguai. As outras reduções dessa região se transformaram em cidades ou, simplesmente, desapareceram: São Borja (1682), São Nicolau (1687), São Luiz Gonzaga (1687), São Lourenço (1691), São João Batista (1697) e Santo Ângelo (1706). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1652/>. Acesso em 19 de junho de 2023.



Figura 24. Escultura de Santo Antônio de Pádua, século XVII, da Antiga Capela de Santa Rita de Cássia. Mitra Diocesana de Duque de Caxias, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

Na segunda metade do século XVII, foi possível notar uma movimentação auxiliada pelo panejamento. A cabeça apresenta-se um pouco mais proporcional, em relação ao resto do corpo, com o entalhe delicado e um pouco mais de naturalidade. A face traz uma delicadeza nos traços fisionômicos, com expressão suave e leve expressão de sentimentos. As bases ou peanhas começam apresentar formas diversas, tais como: arredondadas, elípticas ou retangulares, com elementos lembrando almofada. No final do século, começa a inclusão de um querubim ao centro da base.

O panejamento deste período apresenta-se com movimento, esboço do esvoaçar do barroco e drapeados com perfeição. Na policromia, nota-se uso do amarelo, laranja, coral, verde, vermelho, branco e azul. Nota-se o início do uso da folha de ouro, sendo aplicada comedidamente e também a inserção de rendas metálicas. Mesmo com início da produção e desenvolvimento das artes e ofícios no Brasil, o envio de esculturas de Portugal para a colônia manteve-se no decorrer dos séculos e nunca chegou a cessar por completo.

No século XVIII, com a descoberta do ouro e o início das atividades exploratórias, aumenta o fluxo populacional dos colonizadores, surgindo novas freguesias e vilas. Em muitos territórios, as atividades prosperam, gerando o desenvolvimento da produção e comércio. Com o crescimento do número e a circulação de pessoas na Colônia, deu-se a ampliação do número de igrejas, além do aumento de encomendas de esculturas das

irmidades e Ordens Terceiras⁵¹. Com as encomendas avolumadas, as oficinas conventuais não tiveram condição de atender a todos, proporcionando o surgimento de oficinas laicas e artífices leigos, tais como: Francisco Xavier de Brito, Joaquim José da Silva, Simão da Cunha (Figura 25), Valentim de Fonseca e Silva e o grande mestre Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), que também passaram a confeccionar esculturais religiosas.



Figura 25. Escultura de Nossa Senhora do Rosário, século XVIII, Simão da Cunha (atribuída). Mitra Diocesana de Duque de Caxias, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

Os materiais usados na confecção da imaginária, no século XVIII, foram madeira, barro, marfim, pedra e metal; e, os principais centros produtores foram Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, Maranhão e Minas Gerais, onde se formaram escolas regionais, com características técnicas, estilísticas e formais específicas. Com uma produção menor, também destacamos Paraíba, São Paulo, Goiás e no Mato Grosso.

Com grande exuberância e erudição do Barroco, as esculturas começaram a apresentar uma anatomia bem definida e harmoniosa, além de uma movimentação diagonal. Panejamento amplo e movimentado em curvas e contracurvas, em duplo “S” ou duplo “C”. Os pés aparecem descobertos. Os cabelos com grande naturalidade, com mechas e revoltos, as figuras femininas são apresentadas com véus movimentados. Na face, notamos uma grande

⁵¹ Associação religiosa composta por leigos, muitos deles reinóis – casados ou solteiros – que desejavam seguir regra franciscana ou carmelita sem fazer os votos solenes de castidade, pobreza e clausura. (CAMPOS, 2011, p. 95)

expressividade facial, auxiliado pela inserção de olhos de vidro, como recurso cênico. As figuras masculinas podem ser apresentadas com barbas de tratamento refinado.

A policromia apresentada com grande rigor técnico, ricos detalhes e equilibrada, com carnacção porcelanizada. Predomínio do tom amarelo nas imagens mais rústicas. Nesse período, o uso da folha metálica de ouro, no douramento das esculturas, é de forma integral, por toda peça. No estofamento, foram usados elementos decorativos que imitam tecidos através das técnicas: esgrafito ou *sgraffito*⁵², punção⁵³ (Figura 26), *pastiglio*⁵⁴ e pintura a pincel (Figura 27), feita diretamente sobre a folha de ouro, além de aplicação de outros diversos materiais (pedras, rendas, etc).



Figura 26. Esgrafito e punção. Pormenor da Imagem de Sant'Ana Mestra. Duque de Caxias /RJ. Fonte: Elaine Gusmão. 2021.



Figura 27. *Pastiglio* e pintura a pincel. Pormenor da Imagem de São Pedro. Sabará/MG. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Na metade do século XVIII, com a chegada do estilo Rococó, observa-se uma significativa diminuição no douramento, que será substituído por cores de tons claros. Os ornatos dourados são dispostos de forma mais espaçada. Entretanto, muitas irmandades de maior poder aquisitivo decoravam ricamente suas imagens mesmo neste período.

O estilo Neoclássico já vigorava em Portugal, pelo menos por duas décadas antes de terminar o século XVIII, enquanto, no Brasil, ainda imperava o Barroco e o Rococó. Com

⁵² Esgrafito: consiste na superposição de uma camada de pintura colorida sobre a folha de ouro e depois sua retirada, com um estilete, em determinadas áreas, deixando o ouro à mostra e formando desenhos. (FABRINO, 2012, p. 69).

⁵³ Punção: A técnica era realizada com uma espécie de carimbo metálico sobre o douramento já aplicado, deixando marcas em baixo-relevo. (FABRINO, 2012, p. 70).

⁵⁴ *Pastiglio*: consiste na confecção de relevos ornamentais, geralmente feitos com gesso ou tecido. Eram utilizados na base de preparação para, em seguida, ser aplicado o douramento, formando um alto-relevo. Geralmente usados nas bordas dos mantos, túnicas, golas e punhos. (FABRINO, 2012, p. 70).

quase um século de atraso, em relação à Europa, as imagens sacras recebem as características daquele estilo. Nas primeiras décadas do século XIX, ainda existem influências do Barroco, principalmente, em relação ao movimento gestual. As esculturas apresentam-se de forma mais alongada, com acentuada verticalização e suave torção, resultando em uma refinada elegância. Os joelhos e mãos um pouco projetados e avançados.

As produções, desta época apresentam uma expressão facial mais tranquila, estudada e sem dramaticidade (Figura 28). Cabeleiras mais naturais e bem menos esvoaçantes. O panejamento elaborado de forma mais contida e colada ao corpo, sem movimentação, com entalhe mais simples, não tão profundo e perfeito. O estofamento, muito padronizado e bem menos expressivo e criativo. Na base, foi usada a técnica de pintura imitando o marmorizado. Na metade do século XVIII, com o declínio da produção aurífera e o esgotamento do ouro nas Minas Gerais, utilizava-se pouquíssima folha metálica de ouro, sendo inserido o uso da purpurina.



Figura 28. Escultura de São Bento, século XIX, da Capela Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Fazenda do São Bento do Iguaçu. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

Na colônia, em algumas localidades, e em especial nas que concentraram poder político e econômico durante o século XVIII, formaram-se gradativamente verdadeiros centros produtores de imagens religiosas, conduzindo ao surgimento de escolas regionais, como ocorreu na Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Maranhão e Rio de Janeiro. Cada uma dessas regiões seguiu linguagens e características artísticas próprias, além de autorais, formando uma unidade estética local, em uma espécie de assinatura.

Os principais centros produtores de imagens sacras no século XVIII foram as regiões que detinham o poder político e econômico, e que podiam sustentar artífices de renome com grandes obras e encomendas, como: Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão. Em menor escala, pode-se falar da imaginária popular paulista e da atuação do artista Veiga Vale, em Goiás. (FABRINO, 2012, p. 71)

A imaginária baiana, principalmente a partir do século XVIII, recebeu grande influência de Portugal e Espanha e com o tempo começou a adquirir características próprias na decoração. As obras dos santeiros baianos eruditos, muitas vezes, se confundem com as dos mestres portugueses. Com esculturas em suporte em madeira, os santeiros dominavam as proporções, douramentos picotados, terminados com pintura requintada e variada. Apresentavam movimentação erudita no panejamento, cores vivas, douramento intenso, dramaticidade teatral, gestos refinados e suavidade nos rostos femininos. A marca registrada das imagens baianas é a policromia com folha de ouro aplicada em superfícies regulares, configurando florões. Esses florões podem incluir pintura floral sobre eles.

As oficinas de imaginária baiana alcançaram grande desenvolvimento, espalhando suas imagens por quase todas as capitâncias da colônia. Suas características são: excelente qualidade técnica, refinamento dos gestos e atitudes, movimentação erudita do panejamento e a policromia em cores vivas com grandes florões realçados por punções de desenhos variados. As policromias mais elaboradas incluíam a pintura de motivos ornamentais sobre esses florões dourados e delicados arranjos de flores. O douramento é vibrante, de efeito vistoso e atraente. Os crucifixos são de grande dramaticidade e as imagens femininas possuem rostos suaves e ingênuos. Com o desenvolvimento da indústria da imaginária baiana, a partir de meados do século XVIII, e o grande número de encomendas, essas imagens passam a ser largamente exportadas para outras colônias e começam a ser fabricadas em série. Esse mercado prejudicou a qualidade técnica das imagens baianas, criando fórmulas e soluções padronizadas. (FABRINO, 2012, p. 72)

No final do século XVIII, as esculturas permaneceram com a mesma riqueza de colorido e desenho, mas sem o refinamento e a sutileza anteriores. Por grande demanda, a produção será em série, com policromia igual, variando apenas em tamanhos. É muito difícil distinguir esculturas baianas do século XVIII e do XIX, uma vez que o gosto barroco foi soberano e persistente. Outros padrões decorativos além dos florões aparecem no final do século XIX, tais como as dália. Nesse período, somente a parte frontal da veste era revestida com folha metálica (folha de ouro ou de prata). No estofamento, encontramos a presença dos esgrafitos paralelos entre ramas, folhas invertidas, com terminação em ramagem e punção simplificada. As peanhas são vazadas no estilo Império, ricamente douradas e muito semelhantes às portuguesas, como veremos no conjunto escultórico (Figura 29), representando a Sagrada Família, do século XVIII, atualmente faz parte do acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA.



Figura 29. Conjunto escultórico, Sagrada Família, século XVIII. Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/BA. Fonte: Elaine Gusmão, 2019.

Além do uso da madeira, houve a presença de esculturas em marfim, que apareceram na Bahia, no começo do século XVIII. São raras as que são totalmente de marfim. Geralmente, o marfim era usado nas partes da carnação (rosto, mãos e pés) e, às vezes, nas unhas, em conjunto com a madeira. O marfim era usado na cor natural ou com pinturas e douramentos. A maioria das imagens baianas, completamente executadas em marfim, é portuguesa, originais de Goa. Nos crucifixos, as imagens recebiam montagens de cruzes em jacarandá da Bahia, além de guarnições de prata trabalhadas do Brasil. As características das imagens baianas continuaram até o século XX. Com a industrialização e o uso do gesso, na imaginária devocional, houve um declínio na manufatura de imagens.

Os principais nomes da escultura baiana, que tem suas obras identificadas e atribuídas são Manoel Inácio da Costa⁵⁵, Francisco Manoel das Chagas⁵⁶ (Figura 30), Félix Pereira Guimarães⁵⁷, José Eduardo Gracia, Fellis Pereira Guimaraez, Feliciano de Sousa de Aguiar e Bento Sabino dos Reis⁵⁸. Cabe ressaltar que esses escultores e outros da escola baiana, necessitam de estudos aprofundados, em especial sobre suas vidas e obras.

⁵⁵ Manoel Inácio da Costa: natural de Cairu, Bahia, Manoel Inácio da Costa atuou como escultor entre os séculos XVIII e XIX, na cidade do Salvador/BA, onde faleceu em 23 de maio de 1857. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/manoel-inacio-da-costa/>. Acesso em 9 de junho de 2022.

⁵⁶ Francisco Manoel das Chagas: mais conhecido como “o Cabra”, informações sobre sua vida e produção, são escassas, e há muitas dúvidas sobre o fato de ter sido realmente um escravo liberto. Sabe-se que era autodidata e desenvolveu sua atividade artística na segunda metade do século XVIII, em Salvador/BA. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/francisco-manoel-das-chagas>. Acesso em 9 de junho de 2022.

⁵⁷ Félix Pereira Guimarães: nascido em 1736, Salvador/BA, foi em escultor e mestre entalhador. Com período de atividade documentada entre os anos de 1771 e 1805. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/felix-pereira-guimaraes/>. Acesso em 9 de junho de 2022.

⁵⁸ Bento Sabino dos Reis: nasceu em Salvador/BA em 1763, escultor entre os anos de 1797 e 1841. Disponível em: <https://online.museuafrobrasil.org.br/pessoas-grupos-instituicoes-organizacoes-sabino-dos-reis/>. Acesso em 9 de junho de 2022.



Figura 30. Escultura do Senhor Morto, século XVIII, autoria de Francisco Manoel das Chagas. Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Salvador/BA. Fonte: Elaine Gusmão, 2020.

A chegada, ao território mineiro, deu-se no final do século XVII (1697), à procura de ouro. Portanto, antes desta data, não há imaginária autóctone. As primeiras imagens foram trazidas pelos desbravadores paulistas (bandeirantes), além de outros povoadores, atraídos pelo ouro recém-descoberto. O início da produção local deu-se, principalmente, pelo afastamento geográfico, pois, as dificuldades nos caminhos não favoreciam a importação de peças. O início de grande produção artística foi viabilizado pela grande riqueza econômica da região e pela demanda.

No início da exploração do território mineiro, já estavam consolidadas no Brasil importantes escolas regionais produtoras de imagens sacras. A imaginária mineira não conheceu a padronização de suas contemporâneas baianas. Em Minas Gerais ocorreu uma ampla diversificação, estimulada pelo isolamento de suas regiões, que eram separadas por grandes distâncias e tortuosos caminhos que ligavam os arraiais e vilas mineiras. (FABRINO, 2012, pp. 73; 74)

Com grande influência do barroco português, as principais representações da imaginária mineira do século XVIII apresentam-se com serenidade e sobriedade. Sua fatura com movimentação e teatralidade. Sua composição em forma geométrica, cabeça em proporção ao corpo e pequena movimentação de braços e pernas. Expressão com sentimento, olhos pintados no suporte. Cabelos mais irregulares e detalhados. Panejamento com movimentos, mas ainda junto ao corpo. Policromia e configuração cromática não muito intensa, com uso de cores muito semelhantes (uniformes). Camadas de tintas muito leves e pouca ornamentação. Uso de douramento com esgrafitos, *pastiglio* e rendas metálicas. Na base, há a inserção de querubins distribuídos simetricamente. Nesse período, quase na totalidade, as esculturas são em cedro, sendo as de jacarandá raras e pouquíssimas imagens elaboradas em barro.

No final da primeira metade do século XVIII, os materiais usados são madeiras, barro e marfim. As imagens tornam-se mais ricas, bojudas e sinuosas. Apresentando-se em

composições movimentadas nos braços. Forte emoção nas expressões, gestos e dramaticidade facial. Cabelos complexos e agitados, ou ainda, com tranças e laços rebuscados. Olhos de vidro passam a ser usados a partir de 1738, mas em paralelo, também aparecem olhos pintados no suporte. O panejamento apresenta movimento, deslocando-se do corpo, dando equilíbrio à composição, com drapeados, plissados e pregas. Na policromia, há a presença de tons fortes, como marrons, verdes, vermelhos e azuis. No estofamento, há uso de farto douramento, uso de esgrafito, *pastiglio*, punção e rendas. Os elementos decorativos com uso de flores, folhas de acanto, angras e volutas.

Na segunda metade do século XVIII, após 1775, os elementos do estilo Rococó passam a figurar. A composição fica mais leve e elegante, com esculturas mais esbeltas e alongadas, apresentando movimento e teatralidade. As feições são ingênuas e alegres, os olhos amendoados e os cabelos agitados, com o uso de fitas e tranças. Panejamento mais colado ao corpo, com movimentos amplos e uso de pregas nos mantos mais diagonais. Na policromia, a presença de cores mais vivas. No estofamento, a presença das rosas de malabar, leques, espirais como elementos decorativos. Nas bases, geralmente nas imagens da Virgem, nota-se a inserção de querubins em assimetria, ou ainda, simples, retilíneas, algumas vezes marmorizadas. Ainda nesse período, houve a influência do mestre Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, com tratamento anguloso nos panejamentos, barbas e mãos, e a expressividade nos olhos e rosto.

Somente no início do XIX, surge uma decoração delicada e minuciosa. Havendo retorno à verticalidade. Houve a perda da teatralidade, com expressões frias, cabelos e panejamento perdem a ousadia. A policromia, aos poucos perde sua riqueza, o uso da folha metálica de ouro, foi reduzindo até desaparecer ou ficar somente em frisos nas extremidades do panejamento. Grande diminuição da produção elaborada pelos artífices e aumento de importação de imagens europeias, confeccionadas com a utilização de moldes, de ligas metálicas e gesso.

Além da madeira, outros suportes serviram de materiais para os artífices. O barro teve lugar de destaque, principalmente nas esculturas mais antigas e de gosto popular, peças de pequeno porte, em barro cru e policromadas. A pedra sabão, também conhecida como pedra talco ou silicato de magnésio hidratado, foi utilizada no século XVIII por inúmeros santeiros, inclusive o Aleijadinho. Muitas eram usadas em imagens de oratórios. De início, recebiam um polimento e depois uma policromia reduzida, servindo apenas para ressaltar o movimento dos panejamentos, dando-lhes maior realce, mas também há imagens com policromia total.

Além desses suportes, ainda é possível encontrar escultura em tela encolada, papel machê, chumbo policromado - integral ou parcial = *mascarilla*⁵⁹ (Figura 31), bronze fundido, cera, fibras nas coroas de espinho, conchas, metais diversos, papel e asas de insetos. O gesso só foi introduzido em Minas Gerais no final do século XIX.



Figura 31. Escultura de Cristo da coluna (*mascarilla*), século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto/MG. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Os principais nomes da escultura mineira, que tem suas obras identificadas e atribuídas são Francisco Xavier de Brito⁶⁰, José Coelho de Noronha, Francisco de Faria Xavier⁶¹, Manuel de Brito⁶² e Francisco Vieira Servas⁶³. Sem dúvida o nome mais conhecido

⁵⁹ *Mascarilla* : técnica presente na América Espanhola, no Brasil somente encontrada nas esculturas dos Passos da Paixão da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Consiste em uma máscara em liga metálica de chumbo e zinco com policromia.

⁶⁰Francisco Xavier de Brito: entalhador e escultor. Nasceu em Lisboa, Portugal, sem data precisa. Sem informações suficientes sobre sua chegada ao Brasil, sabe-se que foi responsável pela talha dos seis retábulos laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro, entre os anos de 1735 e 1738. Após a conclusão da Igreja, mudou-se para Minas Gerais, onde executou o risco da talha da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, entre outras igrejas mineiras. (HILL, 2001, p. 120)

⁶¹Francisco de Faria Xavier: nasceu em Lisboa, Portugal. Trabalhou em Minas durante o século XVIII. Responsável pelas talhas dos retábulos-mores das Matrizes de Nossa Senhora da Conceição (Catas Altas), Santo Antônio (Santa Bárbara) e de Nossa Senhora do Pilar (Ouro Preto). (PEDROZA, 2002, p. 150)

⁶² Manuel de Brito: entalhador lisboeta. Realizou obras na igreja de São Miguel, em Alfama e no Convento de São Domingos, na cidade de Lisboa, em Portugal. Sem data precisa de sua chegada ao Brasil, sabe-se que foi responsável pela execução da talha da capela-mor e seu retábulo com o conjunto escultórico de São Francisco e Cristo Seráfico, da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. Em Minas Gerais, assim como no Rio de Janeiro, trabalhou com o célebre Francisco Xavier de Brito, nas obras da talha da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto/MG. (PEDROZA, 2017, p. 158)

é o de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Nasceu por volta de 1738, filho do arquiteto português Manoel Francisco Lisboa e de uma negra, escrava de sua propriedade, chamada Isabel. Em 1812, ficou totalmente paralítico, morreu pobre e seu corpo está enterrado no interior da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto, Minas Gerais. Muitas obras são atribuídas ao grande mestre, mas, sua obra de maior significação é o conjunto dos Sete Passos da Paixão, do Santuário de Congonhas. Composto por 66 esculturas, abrigadas em seis capelas: o 1º Passo, o da Ceia (Figura 32); 2º Passo, representando o Horto; o 3º Passo, encenando a Prisão; o 4º Passo, com dois cenários, a Flagelação e Coroação de Espinhos; o 5º Passo representa a Subida ao Calvário; e, o 6º Passo, com a cena da Crucificação.



Figura 32. Conjunto escultórico, Passo da Paixão: Ceia, autoria de Antônio Francisco Lisboa, século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Congonhas/MG. Fonte: Elaine Gusmão, 2018.

Em 1534, a Coroa portuguesa instituiu o regime de Capitanias Hereditárias. Para a Capitania de Pernambuco foi designado o fidalgo português Duarte Coelho, que tomou posse de sua capitania em 9 de março de 1535, proclamando, anos depois, Olinda como capital da mesma. Na imaginária pernambucana, encontramos esculturas que datam do século XVI, sendo elas executadas em madeira (cedro, geralmente), muito retas e esguias, com aspecto medieval. Apresenta policromia simples e escurecida por um verniz castanho-escuro que, pela sua fina camada, pode ser confundida pela identidade cromática da própria madeira. Nesse período, são escassas as imagens em barro ou outro tipo de material além da madeira.

No século XVII, a produção de imagens cresce, as de suporte em madeira vão ser mais ricas e elaboradas, com policromia, com uso de folha metálica de ouro. Expõe características próprias, de talha levíssima e refinada. Os rostos e mãos das imagens apresentam-se como se

⁶³ Francisco Vieira Servas: nasceu em 1720 em Guimarães em Portugal, falecendo em Minas Gerais, no ano de 1811, aos 91 anos. Trabalhou entre os anos 1750 e 1779, em talhas de igrejas mineiras. Disponível em: <https://www.ufmg.br/vieiraservas/artista/vieira-servas/>. Acesso em 9 de junho de 2021.

fossem laqueados de uma tinta branca espessa, para assemelharem-se ao marfim. As figuras femininas caracterizam-se por cabeleiras triangulares. Na decoração da camada pictórica, surge o elemento ornamental denominado *guillochê*⁶⁴.

Devemos ressaltar que, até início do século XVIII, a capitania de Pernambuco abrangia, anacronicamente, os territórios dos atuais estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Alagoas e a porção ocidental da Bahia. Sendo possível encontrar, nessas localidades, esculturas com características de feitura próprias dos artífices pernambucanos. O século XVIII foi o apogeu da arte sacra em Pernambuco e as esculturas acompanham essa grandeza, apresentando-se com entalhe erudito, fino e delicado, em composições e movimentos com projeção lateral dos véus e mantos nas imagens femininas.

Com panejamentos amplos, estofamento com decorações delicadas e proporcionais ao tamanho da figura, há predominância de policromia com apuro técnico e suntuoso, tais como, as imagens baianas. Na grande maioria, as esculturas apresentam douramento integral, com delicados esgrafitos com motivos geométricos e florais. Nas expressões faciais, notamos uma variedade de formas de reprodução, mas um tipo representa o caboclo local, com rosto largo, maçã do rosto saliente, olhos amendoados e carnação escurecida.

Em Pernambuco ocorre uma grande diversificação regional das escolas de imaginária estabelecidas nos principais núcleos urbanos do estado. As imagens pernambucanas têm como características mais evidentes a compleição de fortes corpos, envoltos em panejamentos amplos e movimentados, com projeções laterais de véus e mantos, geralmente em direções contrastantes. A policromia é de grande apuro técnico, incluindo, na maioria das vezes, o douramento integral da peça por baixo da camada de pintura. O trabalho ornamental em pintura utiliza um delicado e complexo trabalho de esgrafiado conhecido como “caminhos sem fim”, ou ainda podem aparecer motivos geométricos e florais. As expressões fisionômicas das imagens pernambucanas são individualizadas, com grande variedade de modelos que vão das amatronadas madonas de Goiânia, com queixos duplos e faces largas, aos rostos delicados e ingênuos das imagens de Olinda. As imagens de Recife apresentam maior diversidade face ao grande número de imagens Portuguesas que ali aportaram e serviram de inspiração aos artífices locais. (FABRINO, 2012, pp. 72; 73)

Em 1850, começam aparecer esculturas com características puramente comerciais, efetuados em série e bem menos exuberantes. Ainda com a predominância do uso da madeira, identificamos uma policromia exagerada, estofamento de qualidade desigual e decoração precária, com uso de pouca folha metálica de ouro, e aumento da utilização de purpurina.

Na imaginária pernambucana, o escultor de quem se tem o maior número de informações é Manoel da Silva Amorim, que nasceu em Recife em 1780 e faleceu na mesma

⁶⁴ *Guillochê*: ornato composto de linhas e traços que se cruzam em simetria. (FABRINO, 2012, p. 50)

cidade em 1873. Foi responsável por várias esculturas das igrejas no Recife, tais como a imagem de Santa Clara, para a Igreja Episcopal de São Francisco; a de São Manoel da Paciência, para a Igreja do Terço; o conjunto escultórico do cenáculo da Igreja do Divino Espírito Santo; e, o Senhor Bom Jesus dos Passos pertencente à Catedral de Madre de Deus que, anualmente, sai na Procissão dos Passos pelas ruas da capital pernambucana. No Mosteiro de São Bento, em Olinda, encontramos a escultura de Mater Dolorosa. Também, foi responsável pela feitura da imagem de Nossa Senhora da Ajuda, que foi entronizada em 1867 no retábulo-mor da Capela Dourada (Figura 33), ladeada pelas esculturas de São Cosme e São Damião.



Figura 33. Pormenor do retábulo-mor da Capela Dourada. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, século XVIII. Recife/PE. Fonte: Elaine Gusmão, 2018.

No século XVI, a capitania de Maranhão não obteve êxito, sendo abandonada. Com isso, ingleses, franceses e holandeses estabeleceram ali suas feitorias para a exploração do pau-brasil. No século XVII, os portugueses tentaram recuperar o território, mas foram derrotados pelos franceses, que fundaram a sua colônia França Equinocial, em 1612. Os portugueses conseguiram retomar a área em definitivo e, em 1621, a Coroa instituía o Estado do Maranhão e Grão-Pará, com o objetivo de melhorar a defesa da costa e os contatos com a metrópole. Mesmo com vigilância, aconteceu uma nova investida estrangeira em 1641: os holandeses chegaram à região e ocuparam a ilha de São Luís, permanecendo ali por três anos, quando os portugueses conseguiram consolidar o domínio na região.

Na imaginária maranhense, encontramos um feitio diferente da baiana e da pernambucana. No século XVII, houve grande importação de esculturas, de barro com fatura

erudita, vindas de Portugal, além de encomendas de imagens na Bahia, no século XIX. Com uma produção local escassa e com predominância de fatura popular, só conseguimos identificar as características marcantes das obras, com a produção executada no século XVIII, na qual é possível observar uma talha, sem apuro técnico, de aspecto rústico. As formas são caracterizadas pela presença do corpo atarracado e roliço, numa proporção quase disforme. A presença de decoração de ouro polido e com uma carga cromática de amarelo alaranjado. Os rostos são representados largos, do tipo caboclo, com olhos pequenos, queixo duplo. Nas figuras femininas, identificamos amplas cabeleiras repartidas ao meio, caindo em cascata de cachos nas costas e nos ombros.

A imaginária do Maranhão, já em meados do século XVIII, apresenta uma série de características distintivas. As esculturas apresentam uma estatura baixa, ficando um pouco atarracadas e roliças. Possuem faces largas e olhos pequenos, queixos duplos e, como característica mais marcante, as vastas cabeleiras repartidas ao meio, escorrendo pelos ombros e costas em cascatas de cachos sinuosos e independentes. Myriam Ribeiro alerta sobre a influência das imagens em marfim importadas do oriente, que poderiam ter servido de modelo para as vastas cabeleiras das imagens maranhenses. Essas cabeleiras não se restringem às figuras femininas. (FABRINO, 2012, pp. 75; 76).

Os estudos da imaginária maranhense são escassos. Identificamos falta de pesquisa documentada, dificultando a identificação de oficinas ou autorias. É possível encontrar no Museu Arte Sacra do Maranhão (Figura 34), localizado na cidade de São Luís, instalado no segundo pavimento do Palácio Episcopal de São Luís, que conta com um acervo de mais de 400 peças sacras.



Figura 34 – Sala de exposição do Museu Arte Sacra do Maranhão. São Luiz/MA. Disponível em: <https://maranhaodeencantos.com.br/destinos/museus/>. Acesso em 6 de novembro de 2022.

A cidade do Rio de Janeiro foi fundada em 1565 e tornou-se a capital do Brasil em 1763. A imaginária fluminense não possui características específicas ou regionalismos. As primeiras esculturas, elaboradas para compor os altares das igrejas, foram importadas de

Portugal. Devido à forte presença de escultores portugueses em atividade na cidade, é perceptível a forte influência da marca lusitana, ficando muito difícil distinguir quais esculturas foram importadas e quais foram executadas em oficinas locais. “Quanto à imaginária do Rio de Janeiro, sua característica mais evidente é uma acentuada marca lusitana, que pode ser relacionada à forte presença de escultores portugueses em atividade na cidade no século XVIII” (OLIVEIRA, 2005, p. 18).

Imagens confeccionadas na Bahia também supriam o mercado do Rio de Janeiro, como em outras localidades do Brasil. Entre os principais escultores portugueses, com atividades documentadas no Rio de Janeiro durante o século XVIII, podemos citar Francisco Xavier de Brito, Simão da Cunha (Figura 35) e Pedro da Cunha. Destacamos também o mineiro Valentim da Fonseca e Silva, mais conhecido como Mestre Valentim, tendo atuado como escultor, entalhador e urbanista no Rio de Janeiro.



Figura 35 – Escultura de Anjo Tocheiro, autoria de Simão da Cunha, século XVIII. Igreja de Nossa Senhora de Montserrat, Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2016.

Segundo o pesquisador Antônio Seixas (SEIXAS, 2022, p.75), no século XVII, para atender à demanda da Capitania do Rio de Janeiro, surgiram oficinas de santeiros anônimos, no território do atual município de Magé, Baixada Fluminense. As imagens eram confeccionadas em barro e conhecidas por sobriedade e finura. Na policromia, identificamos a aplicação de tons acinzentados e reduzido uso de douramento. Em 1804, nasceu Antônio de Pádua e Castro, artista mageense que foi professor da Academia de Belas Artes, além de

entalhador e executor de muitas obras em igrejas na Cidade do Rio de Janeiro, tais como, Igreja de Santa Luzia, Igreja de Nossa Senhora dos Mercadores e Igreja de São Francisco de Paula.

2.3. Imaginária Devocional Duquecaxiense: Igreja de Nossa Senhora do Pilar.

Devido aos inúmeros furtos sofridos pela Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Duque de Caxias, só foi possível realizar o estudo da sua imaginária através de fotografias elaboradas pelo IPHAN e disponíveis no Arquivo Técnico: série Inventário, Duque de Caxias, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Notação: I. RJ-0190.01. Por conta da carência de imagens mais nítidas, realizamos as análises somente das esculturas padroeiras dos retábulos.

Em razão da ausência das obras e fontes documentais, a análise iconográfica seguirá o método Panofsky, criado pelo Erwin Panofsky⁶⁵ que, em sua obra intitulada “Significado nas Artes Visuais”, descreve que a leitura da obra deverá ir além da descrição formal da mesma, devendo ser realizada uma análise através de três níveis: 1º nível denominado de primário ou natural, de caráter identificativo e pré-iconográfico; 2º nível, secundário ou convencional, com a função descritiva e iconográfica; e, o 3º nível, terciário ou intrínseco, de caráter interpretativo e iconológico.

- I. Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional. “É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor...; pela identificação de suas relações mutuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressionais...” são os motivos artísticos.
- II. Tema secundário ou convencional “... é apreendido pela percepção de que uma figura masculina como uma faca representa São Bartolomeu, etc.” Ligam-se os motivos artísticos com assuntos e conceitos. É o tema em oposição à forma.
- III. Significado intrínseco ou conteúdo: “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revela a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”. (PANOFSKY, 2014, p. 50-52)

Antes de realizar a descrição da imaginária duquecaxiense, devemos elucidar que na categoria de escultura religiosa, existem tipologias formais, sendo diferenciadas a partir de forma de execução, de sua estrutura e função. Temos as imagens retabulares, que são esculturas encontradas no trono ou nos nichos dos altares, ou retábulos de igrejas, ou capelas.

A primeira tipologia são as imagens retabulares, de cunho devocional, presentes no trono ou nos nichos laterais dos retábulos de igrejas e capelas. Esta tipologia se

⁶⁵ Erwin Panofsky: historiador da arte alemão, nascido em Hanôver, 1892, foi um dos principais representantes do chamado método iconológico, estudos acadêmicos em iconografia, falecendo em 1968, em Princeton/EUA.

caracteriza pela ênfase em sua expressão dramática, já que é concebida para ser vista à distância, em posição frontal. Devido à posição da imagem no retábulo, o esmero de sua talha e policromia se concentra em sua parte da frente, muitas vezes esse acabamento não acompanha sua face posterior. (FABRINO, 2012, p. 57)

Dentro desta tipologia temos as imagens de vulto, imagens de vulto com inclusão de vestes (semi-vestir) e as imagens de relevo. As imagens de vulto apresentam uma talha inteira ou completa, com a técnica de escultura em três dimensões (frente, verso e lados). Sobre as imagens de vulto com inclusão de vestes (semi-vestir), originalmente, no Brasil, essas esculturas não foram feitas para receber vestes, mas com o crescimento da devoção popular em torno dos mantos, esse hábito foi inserido pela comunidade e os artífices ampliaram na elaboração de algumas iconografias de suas esculturas. Podemos citar a escultura Nossa Senhora das Mercês (Figura 36), autoria atribuída ao Aleijadinho, que tem uma capa de tecido inserida, já que a iconografia da santa inclui uma capa. Ainda, as imagens de relevo, as quais são esculturas confeccionadas sem a parte posterior, podendo ser utilizada como bem integrado ou ainda na redução de custo na produção, já que a parte traseira não fica evidente.



Figura 36 – Escultura de Nossa Senhora das Mercês. Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto/MG. Disponível em: <https://www.facebook.com/barrocobrasileiro/photos>. Acesso em 12 de fevereiro de 2023.

Outra tipologia das esculturas religiosas é a que denominamos de imagem de vestir, com as imagens articuladas, semi-articuladas ou sem articulação. As imagens de vestir foram executadas, inicialmente, para o uso retabular e nas sacristias, principalmente na época da escassez do ouro em Minas Gerais. Também se pode denominá-las de imagens processacionais ou de roca, devido ao seu uso nos rituais litúrgicos a céu aberto, como festas e procissões.

A segunda tipologia é denominada imagem processional ou imagem de vestir, são aquelas usadas em rituais litúrgicos a céu aberto (festas e procissões), feitas para serem observadas de vários ângulos em meio à multidão, o que exige maior expressão realista. Seu tamanho é próximo ao natural e, geralmente, apresentam cabeleiras naturais, olhos de vidro, roupas de tecidos e outros adereços. Podem ser de talha inteira ou possuir articulações que possibilitam a mudança de posição de partes do corpo, como braços e pernas, sendo usadas em comemorações distintas. Outra técnica utilizada na manufatura de imagens de vestir é denominada “roca”, que consiste em esculpir com esmero apenas as partes que ficarão aparentes, como braços, pernas e cabeça, sendo as outras feitas com uma armação de ripas cobertas por tecido. (FABRINO, 2012, p. 58)

As esculturas são feitas para serem observadas de vários ângulos em meio à multidão, exigindo maior expressão realista. Dentro desta tipologia, temos as imagens de corpo inteiro ou anatomicamente corretas (Figura 37) e as imagens de roca (Figura 38).



Figura 37 – Imagem de vestir: Nossa Senhora, século XIX. Igreja de Santa Catarina de Alexandria, Rio de Janeiro/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.



Figura 38 – Imagem de roca: Nossa Senhora, século XVIII, Portugal. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/851391504527906364>. Acesso em 12 de fevereiro de 2022.

O acervo de esculturas da Igreja de Nossa Senhora do Pilar foi formado por quinze imagens de vulto, dez imagens de relevo e duas imagens de vestir. No retábulo-mor, existiam três imagens de vulto: no camarim, a escultura da padroeira, Nossa Senhora do Pilar, e nos nichos laterais, as imagens de São Francisco de Assis e São João Batista; além das imagens de relevo, dos personagens bíblicos, Betsabá e de Rei Davi. O retábulo de São Miguel era formado por três imagens de vulto: no nicho central, o arcanjo São Miguel, e nos nichos laterais, as esculturas do Menino Deus e Nossa Senhora do Rosário; ainda é possível notar a presença de duas imagens de relevo representando as figuras místicas das sibilas.

No retábulo de Nossa Senhora do Rosário, existiam três imagens de vulto: no nicho central, a escultura de Nossa Senhora do Rosário, e nos nichos laterais, as imagens de Santo Antônio e de São Benedito, além de duas imagens de relevo representando as sibilas. No retábulo de Sant'Ana Mestra, encontramos três imagens de vulto, ao centro a escultura de Sant'Ana, nos nichos laterais, as imagens de São José e São Joaquim, além da presença de duas esculturas de relevo das figuras místicas das sibilas. O retábulo de Nossa Senhora da Conceição foi composto por apenas uma imagem de vulto, a de Nossa Senhora da Conceição, e por duas imagens de relevo das sibilas.

Na sacristia, ficavam as duas imagens de vestir, para uso processional, as esculturas de Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores. Em ofício enviado por D. Odilão Moura ao IPHAN, em 25 de março de 1957 (Anexo B), o vigário cooperador informou providências tomadas no bem a fim de manter o aspecto funcional de culto e a conservação do patrimônio. O 3º item informado foi a colocação de um suporte de madeira para a escultura de barro de Nossa Senhora, que é citada como, provavelmente, ser obra de Frei Agostinho de Jesus. Encontramos ainda, em inventário realizado em 1946, o relato da presença do conjunto escultórico representando São Cosme e São Damião.

2.3.1 Análise formal e estilística das esculturas

A análise formal busca a compreensão das formas e as linhas presentes na composição de uma obra, a partir da observação, podendo se apresentar na forma vertical, horizontal, diagonal e curvo. As composições podem também ser divididas em linhas físicas constituídas por linhas imaginárias, estabelecidas por pontos, que os próprios olhos humanos interligam. Usando essa metodologia, conseguimos ainda identificar a geometria inserida, visando à definição de suas formas, rigidez, movimento e simetria, mediante a inserção de quadrados, retângulos, triângulos e círculos. Integram-se, todavia, à inspeção, os estudos dos cânones⁶⁶ do corpo humano, panejamento, indumentária, atributos, base ou peanha e, por fim, a policromia.

⁶⁶Na arte ocidental a figura humana seguia proporções anatômicas, criada pelos gregos, ainda na antiguidade clássica, denominado por eles de “cânone”, utiliza a medida da cabeça como proporção. Policleto, o primeiro a criar esse sistema, gerou um modelo de 7 cabeças, ou seja, o corpo de suas esculturas podia ser dividido em 7 partes iguais, todas com a mesma medida da cabeça. Posteriormente, o artista Lisipo criou o cânone de 8 cabeças, para alongar suas figuras. É possível, ainda, encontrar esculturas com uma proporção intermediária, dividir o corpo em 7,5 cabeças, sendo a última menor e destinada ao desenho do pé. (SARZI-RIBEIRO, 2007, p. 16)

A análise estilística propõe uma investigação referente à época de produção, da fatura, a cultura na qual está inserido, do estilo, o gênero ao qual pertence (em especial nas pinturas), a oficina e ainda o artífice responsável por sua execução. Sendo assim, é possível ao examinarmos uma obra e realizar uma análise comparativa com outra similar de mesma época e manufaturada pelo mesmo artista, poderemos identificar, quando possível, seus estilemas ou padrões de elaboração, possibilitando assim, compreender a assinatura do autor, bem como as suas expressões individuais e tendências.

Abaixo, realizaremos a descrição de cada obra, a partir de ficha técnica com as informações técnicas (objeto, suporte, técnica, época, dimensões, autoria, procedência, localização original e informações complementares), além de realizar a descrição formal, estilística e iconográfica. As análises das imagens foram realizadas somente da parte frontal, pois não há registros das laterais ou de seus versos. Devemos ressaltar, ainda, que as esculturas encontram-se desaparecidas e esse estudo se faz necessário para uma compreensão total das características, a fim de realizar possíveis identificações no mercado de arte ou ainda, em coleções particulares.

2.3.1.1 Nossa Senhora do Pilar

Informações Técnicas:

Título: Nossa Senhora do Pilar (Figura 39)

Objeto: escultura religiosa

Suporte/Técnica: madeira com policromia e douramento

Tipologia: escultura de vulto

Fatura: erudita

Época: século XVIII

Autoria: não identificada

Origem: não identificada

Localização original: retábulo-mor – Nossa Senhora do Pilar

Localização atual: desconhecida (furtada em 2001: B.O – E 09/4172/1060/01). Restou apenas o pilar da escultura, que atualmente encontra-se em reserva técnica da Mitra Diocesana de Duque de Caxias.

Dimensões: altura: 197 cm (Nossa Senhora do Pilar: 152 cm | Menino Jesus: 46 cm | Pilar: 50 cm) largura: 67 cm; comprimento: 67 cm (lateral); diâmetro: 45 cm e profundidade: 38 cm. Cânone de sete cabeças.

Informações complementares: possui proteção legal: tombamento Federal (IPHAN) Processo n.º 160-T-38 de 25/05/1938, Inscrição n.º 76 - Livro de Belas Artes, folhas 14, Vol.1. O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/SPAN. Escultura foi furtada em 2001 e foi realizado o B.O. (boletim de ocorrência) na 60ª Delegacia de Polícia de Campos Elíseos do município de Duque de Caxias, no dia 17 de setembro de 2001 n.º: E Oficio no IPHAN n.º 0011/2002, 09/4172/1060/01. 2002 em 2 de janeiro de 2002.

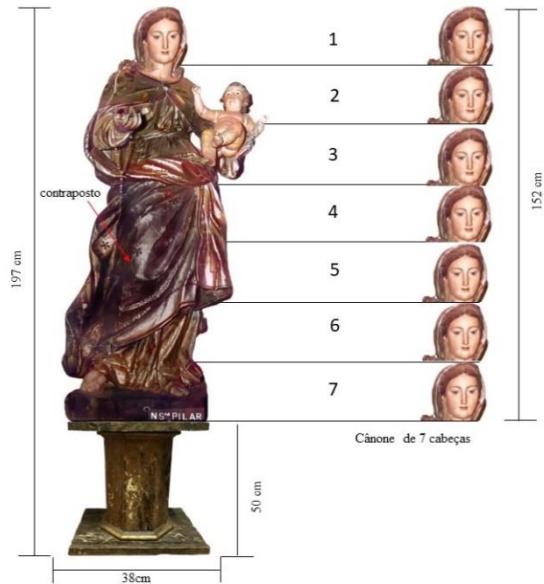


Figura 39 - Figura esquemática do cânones –Nossa Senhora do Pilar. Fonte: Elaine Gusmão. Desenvolvido no programa Photoshop, 2023.

Análise formal:

Escultura religiosa em madeira com policromia e douramento, representando a figura feminina da Virgem Maria, apresentando-se de pé, no braço esquerdo carrega o seu filho, Menino Jesus e apoiada sobre um pilar móvel. Verificamos no corpo de Nossa Senhora, o

posicionamento frontal, de composição assimétrica e vertical, tem em seu eixo uma ligeira flexão à direita e cabeça levemente direcionado para o mesmo lado. A Santa Mãe apresenta um rosto oval, exibindo um semblante sóbrio, cabelos cobertos por véu, em mechas marcadas por entalhes mais profundos. Testa aparente, orelhas descobertas pelo véu e com entalhe bem elaborado. Composto por olhos de vidro⁶⁷, a sobrancelhas são bem definidas e finas, nariz fino, boca pequena e fechada e com lábios finos. PESCOÇO longo aparente, apresentando-se ortogonalmente, em relação à cabeça.

Braço direito afastado do tórax, antebraço levemente flexionado para cima e a mão direita estendida na mesma altura. Braço esquerdo parcialmente flexionado, apoiando com o antebraço e a mão esquerda, a escultura do Menino Jesus, além de parte do manto. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica, ficando aparentes somente os pés, que calçam sandálias, o pé direito levemente arqueado, apoiado pela ponta, em sentido de caminhada, enquanto o pé esquerdo está totalmente apoiado na base. Base hexagonal, sem marca, inscrição ou assinatura registrada ou aparente. Executada seguindo o cânnone de 7 cabeças.

A Santa Mãe veste túnica modelada na cintura, manto e véu, tendo panejamento agitado e movimentação sinuosa, sobretudo no manto, além de traços delicados, com pregas onduladas e suaves. Do lado direito, parte do manto desliza do ombro da escultura. Dobrado, faz uma angulação côncava e acentuada sob o braço, deixando aparente a parte interna do manto. O cimento do tecido acompanha parcialmente a anatomia da escultura, evidenciando a inclinação da perna direita e uma elevação proeminente, certamente do joelho. A região onde o menino é apoiado apresenta drapeado em excesso.

A policromia da escultura apresenta uma boa qualidade técnica, possivelmente douramento em toda veste, e pintura a pincel. No estofamento, constatamos uma paleta cromática de tons terrosos (marrom e vermelho), com elementos fitomorfos e esgrafitos. Verificamos uma carnacção pálida, acetinada e levemente amarelada.

A escultura do Menino Jesus apresenta-se nu. Corpo com posicionamento frontal, semiflexionada, como estivesse a sentar, em posição de composição assimétrica, tem em seu eixo ligeira flexão à esquerda e cabeça levemente direcionado para o lado oposto. Rosto arredondo e rechonchudo, exibindo um semblante sóbrio, cabelos castanhos ricamente detalhados em cachos entalhados profundamente. Testa aparente, orelhas aparentes e com entalhe bem elaborado. Olhos de vidro, sobrancelhas bem marcadas e finas, nariz fino,

⁶⁷ Devido à posição e nitidez da imagem, não foi possível identificar a cor da íris dos olhos de vidro.

bochechas rosadas e arredondadas, com boca pequena e fechada e com lábios finos. PESCOÇO curto aparente, mostrando-se de forma ortogonal, em relação à cabeça.

Braços afastados do tórax, o direito levemente flexionado e a mão direita estendida, apontando para uma direção mais acima. Braço esquerdo parcialmente flexionado mais baixo que o direito. Pernas flexionadas, sendo o esquerdo mais alto que o direito. Dorso rechonchudo e com articulações marcadas. Assim como sua mãe, sua carnacão foi representada pálida, acetinada e levemente amarelada.

O atributo presente na obra é o pilar que, na escultura, apresenta-se de forma móvel, em madeira com policromia, com sugestões de marmoreados e douramento. Formado por uma base colunar ao centro com oito faces, onde se apoia a superfície hexagonal.

Análise estilística:

A escultura religiosa, representando a figura de Nossa Senhora, é uma imagem de vulto, classificada como retabular, ou seja, concebida para ser apresentada em camarim ou nichos de retábulos de igrejas ou capelas e, conforme essa tipologia de imagem, deve ser observada a certa distância, em posição frontal. Após levantamento documental e a própria análise formal da escultura, podemos dizer que a imagem em questão, insere-se em um contexto estilístico do barroco do século XVIII. Constatamos ainda, a erudição da obra baseada na rica policromia e o elaborado entalhamento das esculturas (mãe e filho), seguindo inclusive os cânones da anatomia corporal.

Após as análises, não podemos afirmar a origem ou oficina responsável pela feitura da imagem, podemos somente apresentar que, no contexto luso-brasileiro, ficam evidentes na obra, características de uma manufatura portuguesa. Não necessariamente que tenha sido adquirida em Portugal, mas podendo ter sido elaborada por mestre português ou sua oficina no Rio de Janeiro.

Iconografia de Nossa Senhora do Pilar:

No livro “Invocações da Virgem Maria no Brasil” (MEGALÉ, 2001, p. 388), a autora relata que Nossa Senhora do Pilar é uma das mais antigas devoções marianas. Em 2 de

janeiro do ano 40 d.C., Maria, mãe de Jesus, fez sua primeira aparição para Tiago, o Maior, em Saragoça, na Espanha. Quando ele estava repousando, acordou com vozes angelicais cantando a Ave Maria; nesse momento, Nossa Senhora surge sentada em um pedaço de coluna de mármore e o convidou para se aproximar e lhe mostrou o lugar onde queria que fosse edificada uma igreja. Local esse onde hoje está construída a Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, que teve sua construção iniciada em 1680 e finalizada em 1754. Apesar de ser uma devoção espanhola, ela foi introduzida no Brasil pelos carmelitas instalados na Bahia desde 1586, tendo igrejas e capelas construídas ao seu orago nas principais cidades do período colonial.

Iconograficamente, a imagem de Nossa Senhora do Pilar é representada de pé sobre uma coluna (pilar), tendo o Menino Jesus nu sentado em seu braço esquerdo, apontando com a mão direita para o local onde o seu templo deveria ser erguido. Nossa Senhora deverá estar vestindo uma túnica de manga largas e compridas e um manto que envolve o seu corpo. Sobre a cabeça da Virgem, usa-se um pequeno véu que pode deixar seus cabelos cobertos ou aparentes caídos nos ombros. Nem a Nossa Senhora ou seu filho usam coroa. Baseada nessa descrição iconográfica, dos padrões de feitura desta invocação mariana, pode-se afirmar que a escultura de Nossa Senhora do Pilar, da Matriz de mesmo título, foi elaborada seguindo o modelo padrão.

2.3.1.2 Nossa Senhora do Rosário

Informações Técnicas:

Título: Nossa Senhora do Rosário (Figura 40)

Objeto: escultura religiosa

Suporte/Técnica: madeira com policromia e douramento

Tipologia: escultura de vulto

Fatura: erudita

Época: XVII / XVIII (transição)

Autoria: não identificada

Origem: não identificada

Localização original: retábulo de Nossa Senhora do Rosário

Localização atual: desconhecida (furto informado em 1974. Conforme: Informação 227/74 no Arquivo Noronha Santos – IPHAN)

Dimensões: altura: 125 cm e largura: 51 cm. Cânone de 7 cabeças.

Informações complementares: possui proteção legal: tombamento federal (IPHAN) Processo n.º 160-T-38 de 25/05/1938, Inscrição n.º 76 - Livro de Belas Artes, folhas 14, Vol.1. O tombamento inclui todo o seu acervo de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo n.º 13/85/SPAN. Escultura desaparecida, com o furto informado em 1974. Documento: Informação 227/74 – Acervo GEDAB / COPEDOC / ANS - Arquivo Noronha Santos - IPHAN/ Arquivo Técnico Administrativo/ Roubos de Obras de Arte (Anexo C).

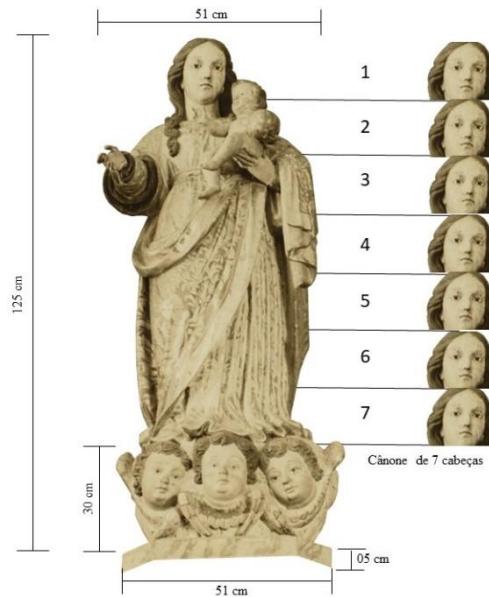


Figura 40. Figura esquemática do cânones – Nossa Senhora do Rosário. Fonte: Elaine Gusmão. Desenvolvido no programa Photoshop, 2023.

Análise formal:

Escultura religiosa em madeira com policromia e douramento, representando a figura feminina de Nossa Senhora do Rosário, apresentando-se de pé, no braço esquerdo, carrega o seu filho, o Menino Jesus. Verificamos no corpo de Nossa Senhora o posicionamento frontal, de composição assimétrica e vertical, tem em seu eixo reto e sem contraposto, sua cabeça

levemente direcionada para esquerda. A virgem apresenta um rosto oval, exibindo um semblante sóbrio, cabelos soltos e caídos sobre o seu ombro direito, com mechas marcadas por entalhes mais profundos. Testa aparente, orelhas descobertas por parte do cabelo, mas com boa parte aparente com entalhe bem elaborado. Composto por olhos de vidro⁶⁸, as sobrancelhas são bem definidas e finas, nariz fino, boca pequena e fechada e com lábios finos. Pescoço longo aparente, apresentando-se ortogonalmente, em relação à cabeça.

Braço direito afastado do tórax, antebraço levemente flexionado para cima e a mão direita estendida na mesma altura. Braço esquerdo parcialmente flexionado, mais próximo ao corpo, com a mão segurando uma parte mais volumosa do panejamento de seu manto, juntamente com a escultura do Menino Jesus. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica, inclusive os pés. Bem comum nesse tipo de representação, a Virgem Maria está sobre um bloco de nuvens com três querubins, com uma base octogonal, policromada com sugestões de marmoreados, sem marca, inscrição ou assinatura registrada ou aparente. Executada seguindo o cânones de sete cabeças.

A Santa Mãe veste túnica modelada na cintura, manto e véu, tendo panejamento elaborado, em sulcos retos, profundos e levemente sinuosos, além de traços delicados, com pregas retas e suaves. Da parte posterior direita, surge parte do manto que desliza sobre o quadril da escultura e o segura com o braço esquerdo, fazendo uma angulação côncava e acentuada sob o braço, deixando aparente a parte interna do manto. O cimento do tecido acompanha parcialmente a anatomia da escultura.

A policromia da escultura apresenta uma boa qualidade técnica, possivelmente douramento em toda veste, com esgrafitos e pintura a pinzel. No estofamento, devido ao fato de utilizarmos uma fotografia em sépia, não foi possível identificar a paleta cromática da obra, mas sendo visível a presença de elementos fitomorfos e esgrafitos em forma de ramagens de acanto e laçarias.

A escultura do Menino Jesus apresenta-se nu. Corpo posicionamento frontal, semiflexionada, como estivesse a sentar, de composição assimétrica, tem seu eixo reto e cabeça levemente direcionada para o lado direito. Rosto ovalado com um semblante sóbrio, cabelos castanhos ricamente detalhados em mechas marcadas e entalhadas profundamente. Testa aparente, orelhas cobertas pelo cabelo. Olhos de vidro, sobrancelhas bem marcadas e

⁶⁸ Por utilizarmos uma fotografia em sépia, não foi possível identificar a cor da íris dos olhos de vidro.

finas, nariz fino, bochechas delicadas, com boca pequena e fechada e com lábios finos. PESCOÇO longo aparente, apresentando-se de forma ortogonal, em relação à cabeça.

Braço direito afastado do tórax, levemente flexionado e a mão direita estendida, apontando para uma direção mais acima. Braço esquerdo parcialmente flexionado segurando um orbe estrelado. Pernas flexionadas, sendo o esquerdo mais alto que o direito. Dorso esguio e com articulações marcadas.

Análise estilística:

A escultura religiosa, representando a figura de Nossa Senhora do Rosário, é uma imagem de vulto, classificada como retabular, ou seja, concebida para ser apresentada em camarim ou nichos de retábulos de igrejas ou capelas e conforme essa tipologia de imagem deve ser observada a certa distância, em posição frontal. Após levantamento documental e a própria análise formal da escultura, podemos dizer que a imagem em questão insere-se dentro de um contexto estilístico da primeira fase do barroco, (que vigorou entre o final do século XVII e o início do século XVIII), devido a sua composição mais comedida e com pouco movimento. Constatamos ainda a erudição da obra baseada na rica policromia e o elaborado entalhamento das esculturas (mãe e filho), seguindo inclusive os cânones da anatomia corporal.

Após realizar análises, tanto formal, quanto estilística, não podemos assegurar a procedência ou oficina responsável pela feitura da imagem. Podemos somente certificar, a presença de características de uma manufatura portuguesa, não necessariamente ter sido importada de Portugal, mas podendo também, ter sido elaborada por mestre português ou em sua oficina no Rio de Janeiro.

Iconografia de Nossa Senhora do Rosário:

O título de Nossa Senhora do Rosário surge após a aparição da Virgem a São Domingos de Gusmão em 1215, na cidade de Toulouse, na França. Conforme destaca Nilza Botelho Megale (MEGALE, 2001, p. 429), o cônego estava rezando em sua cela quando lhe apareceu a Santa Mãe sobre uma nuvem luminosa e lhe ensinou um método de oração e

garantiu que daria resultados milagrosos. Daí surge à devoção ao Rosário, composto sob a orientação da Rainha do Céu e que, em pouco tempo, trouxe de volta ao seio da igreja, inúmeros fiéis. São Domingos alarga o seu esforço missionário, funda a Ordem dos Irmãos Pregadores, mais conhecidos como dominicanos, com a missão de propagar a devoção do Rosário de Nossa Senhora, que logo se estendeu por diversos países da Europa. No Brasil, a devoção ao Santo Rosário foi trazida pelos missionários e logo se espalhou, principalmente entre os escravizados, que nele encontraram as orações mais simples e populares⁶⁹. A oração pessoal era a única liturgia que estava ao alcance dos pobres e dos iletrados, mas que elevavam a sua alma ao entendimento dos mistérios da vida de Maria e seu filho Divino.

Iconograficamente, a imagem de Nossa Senhora do Rosário pode ser representada de pé ou ainda sentada com o seu filho ao colo ou apoiado em seu joelho. Com seu braço direito estendido, a Virgem aparecerá segurando um rosário ou somente representando o gesto de entrega do mesmo, no braço esquerdo ela estará segurando o seu filho, o Menino Jesus, que sempre será representado nu. Maria poderá ser apresentada vestindo uma túnica de manga largas e compridas e um manto que envolve o seu corpo. Sobre a cabeça da Virgem, poderá estar usando véu ou não, ficando ao gosto do artista. Nem a Nossa Senhora ou seu filho usam coroa. Baseada nessa descrição iconográfica, dos padrões de feitura desta invocação mariana, podemos dizer que a escultura de Nossa Senhora do Rosário, da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, foi elaborada seguindo o modelo padrão.

2.3.1.3 Nossa Senhora da Conceição

Informações Técnicas:

Título: Nossa Senhora da Conceição (Figura 41)

Objeto: escultura religiosa

Suporte/Técnica: madeira com policromia e douramento

Tipologia: escultura de vulto

Fatura: erudita

Época: XVIII

⁶⁹ Pai-Nosso, Ave-Maria e por fim, Glória ao Pai.

Autoria: não identificada

Origem: não identificada

Localização original: retábulo de Nossa Senhora da Conceição

Localização atual: desconhecida (furtada em 1966: Protocolo D.P.H.A.N n.º 1202 de 19 de agosto de 1966).

Dimensões: altura: 97 cm e largura: 41 cm. Cânone de 7 cabeças.

Informações complementares: possui proteção legal: tombamento Federal (IPHAN) Processo n.º 160-T-38 de 25/05/1938, Inscrição n.º 76 - Livro de Belas Artes, folhas 14, Vol.1. O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/SPHAN. Escultura foi furtada em 1966, conforme Protocolo D.P.H.A.N n.º 1202 de 19 de agosto de 1966 (Anexo D).

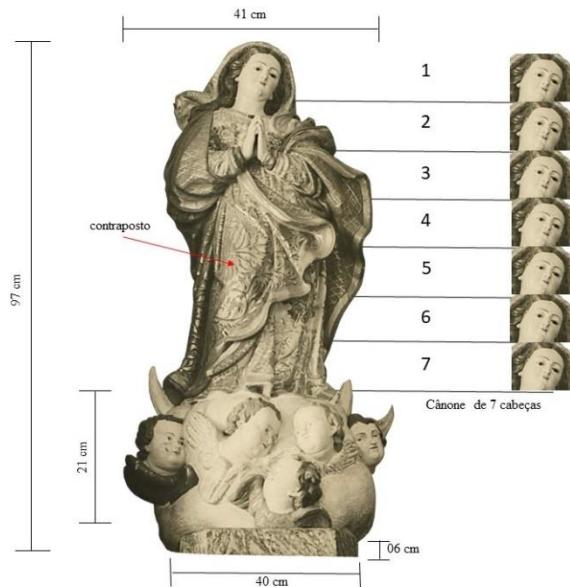


Figura 41. Figura esquemática do cânone – Nossa Senhora da Conceição. Fonte: Elaine Gusmão. Desenvolvido no programa Photoshop, 2023.

Análise formal:

A escultura religiosa em madeira com policromia e douramento, representando a figura feminina de Nossa Senhora da Conceição, apresentando-se de pé. Verificamos no

corpo de Nossa Senhora o posicionamento frontal, de composição assimétrica e vertical, tem em seu eixo uma ligeira flexão à direita e cabeça levemente direcionado para o lado oposto. Nossa Senhora é representada com o rosto redondo, com bochechas rechonchudas, queixo bem marcado e papada protuberante. A Virgem está retratada com os cabelos soltos, caídos sobre o seu ombro direito e coberto por véu, aparente na parte frontal do rosto e nas laterais, em mechas marcadas por entalhes profundos. A testa está aparente, orelhas descobertas por parte do cabelo, mas com boa parte aparente com entalhe bem elaborado. Composto por olhos de vidro⁷⁰, as sobrancelhas são bem definidas e finas, nariz fino, boca pequena e fechada e com lábios finos. Pescoço longo aparente, apresentando-se de forma ortogonalmente, em relação à cabeça.

Os braços estão unidos ao tórax, antebraço levemente flexionado, com as mãos postas em oração, junto ao seu peito. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica, inclusive os pés. Verificamos a forma mais representativa desta invocação, a Virgem Maria estando de pé em uma nuvem volumosa com três querubins e a presença do quarto crescente, com as duas pontas visíveis. Os querubins foram elaborados com o rosto redondo com bochecha rechonchuda, queixo bem marcado e papada protuberante. Os cabelos das figuras angelicais são bem elaborados e marcados com entalhes profundos, seus pares de asas exibem penas curtas e outras alongadas. A escultura ainda é completada por uma base octogonal, policromada com sugestões de marmoreados, sem marca, inscrição ou assinatura registrada, ou aparente. Executada seguindo o cânones de sete cabeças.

A Santa Mãe veste túnica modelada na cintura, manto e véu, tendo panejamento agitado e movimentação sinuosa, sobretudo no manto, além de traços delicados, com pregas onduladas e suaves. Do lado direito, parte do manto desliza do ombro da escultura. Dobrado, faz uma angulação côncava e acentuada sob o braço, deixando aparente a parte interna do manto. O cimento do tecido acompanha parcialmente a anatomia da escultura, evidenciando a inclinação da perna direita e uma elevação proeminente, certamente do joelho.

A policromia da escultura apresenta uma boa qualidade técnica, possivelmente, com douramento por toda veste e arrematada com esgrafitos e pintura a pincel. No estofamento, por utilizarmos uma fotografia em sépia, não foi possível identificar a paleta cromática da obra, mas sendo visível a presença de elementos fitomorfos e esgrafitos em forma de ramagens de acanto e *guillochê*.

⁷⁰ Devido ao fato de utilizarmos uma fotografia em sépia, não foi possível identificar a cor da íris dos olhos de vidro.

Análise estilística:

A escultura religiosa, representando a figura de Nossa Senhora da Conceição, é uma imagem de vulto, classificada como retabular, ou seja, concebida para ser apresentada em camarim ou nichos de retábulos de igrejas ou capelas e conforme essa tipologia de imagem deve ser observada a distância, em posição frontal. Após levantamento documental e a própria análise formal da escultura, podemos dizer que a obra em questão reúne elementos e características estilísticas do barroco do século XVIII. Constatamos ainda detalhes referentes à erudição da obra, baseada na rica policromia e o elaborado entalhamento da escultura, seguindo inclusive os cânones da anatomia corporal.

Assim como nas obras estudadas anteriormente, não podemos certificar a origem, ou oficina responsável pela feitura da imagem. Podemos confirmar, a partir dos estilemas apresentados na obra, características de uma manufatura portuguesa. A escultura pode ter sido executada por mestre português ou por sua oficina no Rio de Janeiro, como também, pode ter sido adquirida em Portugal.

Iconografia de Nossa Senhora da Conceição:

O título de Nossa Senhora da Conceição surge muitos anos antes de a Igreja Católica proclamar o dogma da Imaculada Conceição (o que foi feito somente em 1854 pelo Papa Pio IX), pois, o povo já reconhecia a pureza da Mãe de Deus, concebida sem mancha do pecado original. Segundo Nilza Botelho Megale (MEGALE, 2001, p. 148), Nossa Senhora surgiu para várias pessoas, confirmando a sua Conceição Imaculada. Em 11 de fevereiro de 1858, Maria Santíssima fez a sua aparição em Lourdes para Bernadette Soubirous (Santa Bernadete) dizendo: “Eu sou a Imaculada Conceição”.

Em Portugal, Nossa Senhora da Conceição já possuía grande número de devotos quando seu culto foi oficializado por D. João IV (primeiro rei da dinastia de Bragança), aclamado em 1º de dezembro de 1640, data essa que marcou a oitava da festa da Imaculada Conceição. Após seis anos de seu reinado e com apoio da corte lisboeta, D. João IV dedicou o reino de Portugal à Virgem Imaculada. Em todo território lusitano e suas colônias, a festa da Imaculada Conceição tornou-se oficial e obrigatória, tendo sido cunhadas, em seu nome, moedas de ouro de 12\$000 réis (doze mil réis) e outra de prata no valor de \$450 réis

(quatrocentos e cinquenta réis). Em 1818, D. João VI institui uma ordem honorífica, denominada “Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa”, em honra ao Santuário de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, também conhecido como Solar da Padroeira, situado em Vila Viçosa, no território do Alentejo.

Ao Brasil, a imagem da Virgem da Conceição chegou em uma das naus de Pedro Álvares Cabral. Os frades franciscanos foram os propagadores desta devoção que se espalhou de norte a sul do país. Em todas as localidades por onde passaram os filhos de São Francisco, foram erguidos templos sob o orago de Nossa Senhora da Conceição, sendo também padroeira de vários municípios e estados brasileiros.

Iconograficamente, a Nossa Senhora da Conceição é representada de pé sobre o globo terrestre, esmagando com seus pés uma cobra, símbolo do pecado original, pois foi a cobra quem tentou Eva no paraíso terrestre, desobedecendo à ordem de Deus. Tendo suas mãos unidas em oração, com os olhos voltados para o céu e com cabelos longos caídos sobre os ombros. Usa uma túnica branca e um manto azul, eventualmente pode estar usando coroa real. Em algumas imagens, sobre os pés da virgem surgem querubins. A lua que aparece quase sempre sob os pés da Senhora da Conceição simboliza a substância passiva, que guarda em seu seio os raios do sol. Por esse motivo, o sol também é um símbolo mariano, pois, em seu seio ela guardou Jesus, o Deus Encarnado, a Luz Divina.

2.3.1.4 São Miguel Arcanjo

Informações Técnicas:

Título: São Miguel Arcanjo (Figura 42)

Objeto: escultura religiosa

Suporte/Técnica: madeira com policromia e douramento

Tipologia: escultura de vulto

Fatura: erudita

Época: XVIII

Autoria: não identificada

Origem: não identificada

Localização original: retábulo de São Miguel Arcanjo e Almas

Localização atual: desconhecida (furto informado em 1974. Conforme: Informação 227/74 no Arquivo Noronha Santos – IPHAN), restando apenas o penacho e o par de asas da escultura, recuperada em 2002. Atualmente, encontra-se em reserva técnica da Mitra Diocesana de Duque de Caxias.

Dimensões: altura: 150 cm e largura: 97 cm. Cânone de sete cabeças.

Informações complementares: possui proteção legal: tombamento Federal (IPHAN) Processo n.º 160-T-38 de 25/05/1938, Inscrição n.º 76 - Livro de Belas Artes, folhas 14, Vol.1. O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo n.º 13/85/SPHAN. Escultura encontra-se desaparecida e seu furto informado em 1974. Conforme: Informação 227/74 no GEDAB / COPEDOC / ANS - Arquivo Noronha Santos – IPHAN.

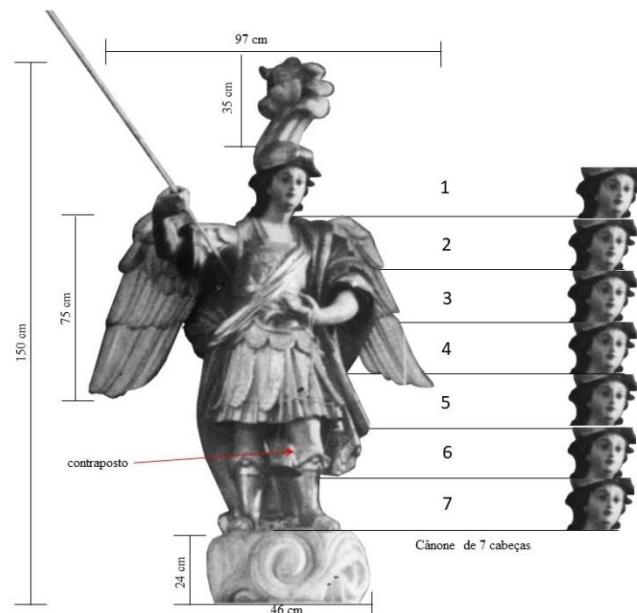


Figura 42. Figura esquemática do cânones – São Miguel Arcanjo. Fonte: Elaine Gusmão. Desenvolvido no programa Photoshop, 2023.

Análise formal:

A escultura religiosa em madeira com policromia e douramento, representando o Arcanjo Miguel, apresentando-se de pé com asas exuberantes. Verificamos no corpo da figura celestial um posicionamento frontal, de composição assimétrica e vertical, tem em seu eixo

uma ligeira flexão à esquerda e cabeça levemente direcionado para o mesmo lado. O soldado etéreo é representado imberbe, com o rosto ovalado, com bochechas e queixo bem marcado e papada protuberante. Retratado com os cabelos presos para trás, sob um elmo coroado por um penacho, aparente na parte frontal do rosto e nas laterais, em mechas marcadas por entalhes profundos. A testa está aparente, orelhas descobertas por parte do cabelo, mas com boa parte aparente com entalhe bem elaborado. Composto por olhos de vidro⁷¹, as sobrancelhas são bem definidas e finas, nariz fino, boca pequena e fechada e com lábios grossos. Pescoço longo aparente, apresentando-se de forma ortogonal, em relação à cabeça.

O braço direito afastado do tórax, antebraço levemente flexionado e erguido, com a mão segura um de seus principais atributos, a lança, com a qual matou Lúcifer. O braço esquerdo também se encontra afastado do tórax e semiflexionado, com a mão o anjo equilibra a balança com as almas do purgatório, uma de cada lado do instrumento, cujos pecados serão pesados no dia do Juízo Final. Partes dos membros inferiores estão cobertos, pela indumentária, ficando aparente os joelhos e os dedos dos pés. Verificamos que a escultura está apoiada sobre uma nuvem volumosa, com movimento circulares e ondulantes. Sendo completada por uma base octogonal, sem marca, inscrição ou assinatura registrada, ou aparente. Executada seguindo o cânnone de sete cabeças.

O chefe das hostes celestes veste armadura, tais como os dos guerreiros romanos, com cinturão de mangas curtas, saiote com panejamento elaborado, em sulcos retos, profundos e levemente sinuosos, além de traços delicados, com pregas retas e suaves, encimado por tiras emplumadas. Seus pés calçados com sandálias no estilo dos soldados romanos (cáligas).

A policromia da escultura apresenta uma boa qualidade técnica, possivelmente o douramento, foi executado por toda veste e decorada com esgraffitos, além de pintura a pincel. No estofamento, devido ao fato de utilizarmos uma fotografia em sépia, não foi possível identificar a paleta cromática da obra, mas sendo visível a presença de elementos fitomorfos e esgraffitos em forma de ramagens de acanto.

Análise estilística:

A escultura religiosa, representando a figura de São Miguel Arcanjo, é uma imagem de vulto, classificada como retabular, ou seja, concebida para ser apresentada em camarim ou

⁷¹ Pelo fato de utilizarmos uma fotografia em sépia, não foi possível identificar a cor da íris dos olhos de vidro.

nichos de retábulos de igrejas ou capelas e conforme essa tipologia de imagem deve ser observada a distância, em posição frontal, de baixo para cima. Após levantamento documental e a própria análise formal da escultura, podemos certificar que a escultura insere-se estilisticamente no barroco do século XVIII, possuindo postura e panejamento de forte dinamismo e volume. Constatamos ainda a erudição a partir de rica policromia e o elaborado entalhamento, seguindo inclusive os cânones da anatomia corporal.

Após as análises, não podemos afirmar a origem ou oficina responsável pela feitura da imagem, mas apenas apresentar que, no contexto luso-brasileiro, ficam evidentes na obra características de uma manufatura portuguesa, não necessariamente ter sido adquirida de Portugal, mas podendo ter sido elaborada por mestre português ou sua oficina no Rio de Janeiro.

Iconografia de São Miguel Arcanjo:

Os arcangels lutam contra os demônios e são anjos de uma ordem superior. A Igreja católica reconhece apenas três deles: Miguel, Gabriel e Rafael, não reconhecendo os nomes dos demais arcangels citados nos livros apócrifos. Nas Sagradas Escrituras, Miguel é mencionado algumas vezes no livro do Apocalipse e apontado como o líder dos anjos que combateram o Dragão e os seus submissos, expulsando-os do céu. Conforme, Juliana R. Bonfim e Marcelo F de Paula (BOMFIM e PAULA, 2011, p. 44), destacam que na batalha travada contra a antiga serpente, o guerreiro foi quem teve a atitude contra a soberba de Lúcifer proclamando: “Quem como Deus?”. O seu nome aponta a atitude que este anjo tem para com Deus: o reconhecimento da grandeza incomparável de Deus Poderoso e a humildade que derrota o mal. Miguel através de sua virtuosa pequenez atrai o olhar de Deus para si, constituindo-o chefe das milícias celestes.

São Miguel Arcanjo é honrado e invocado como guarda e protetor da Igreja e como guardião dos agonizantes, ao ser ele quem leva as almas dos que deixam este mundo para junto do Trono de Deus, para o julgamento. A Igreja invoca-o como advogado de defesa na vida e na hora da morte. O soldado celestial destaca-se como um dos mais venerados e mais invocados pelos católicos. São inumeráveis as igrejas dedicadas ao Arcanjo e, diariamente, vários católicos rezam a oração da divindade pedindo proteção contra os espíritos maus e as suas tentações.

Iconograficamente, o arcanjo é sempre representado com vestes militares, trajando armadura, elmo, espada, lança, escudo ou estandarte, calçando sandálias e, raramente, usando botas ou descalço; está, geralmente, com as asas abertas, numa postura vitoriosa, tendo o diabo derrotado sob seus pés; ocasionalmente, traz também uma balança na mão esquerda e raramente na mão direita. São Miguel Arcanjo é o único santo que abre as portas do purgatório e resgata as almas já purificadas. Todos os outros Santos intercedem por seus fiéis a fim de que estes alcancem o Paraíso.

2.3.1.4 Sant'Ana Mestra

Informações Técnicas:

Título: Sant'Ana Mestra (Figura 43)

Objeto: escultura religiosa

Suporte/Técnica: madeira com policromia e douramento

Tipologia: escultura de vulto

Fatura: erudita

Época: XVIII

Autoria: não identificada

Origem: não identificada

Localização original: retábulo de Sant'Ana Mestra

Localização atual: desconhecida (furtada em 2001 – B.O. 17 de setembro de 2001, n.º: E 09/4172/1060/01)

Dimensões: altura: 140 cm e largura: 80 cm. Cânone de sete cabeças.

Informações complementares: possui proteção legal: tombamento Federal (IPHAN) Processo n.º 160-T-38 de 25/05/1938, Inscrição n.º 76 - Livro de Belas Artes, folhas 14, Vol.1. O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo n.º 13/85/SPAN. Escultura encontra-se desaparecida, furtada em 2001 – B.O. 17 de setembro de 2001, n.º: E 09/4172/1060/01.

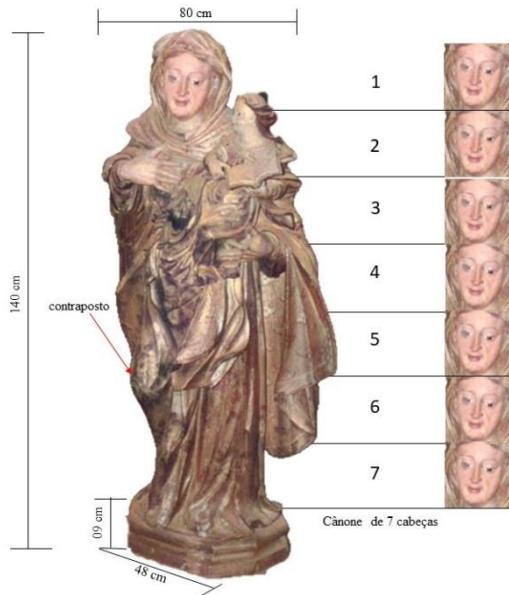


Figura 43. Figura esquemática do cânones – Sant'Ana Mestra. Fonte: Elaine Gusmão. Desenvolvido no programa Photoshop, 2023.

Análise formal:

A escultura religiosa em madeira com policromia e douramento, representando a figura feminina de Sant'Ana Mestra, apresentando-se de pé, no braço esquerdo, carrega a sua filha, Maria menina. Verificamos no corpo da santa, o posicionamento frontal, de composição assimétrica e vertical, tem em seu eixo uma ligeira flexão à direita e cabeça levemente direcionado para o lado oposto. A avó de Jesus apresenta um rosto oval, exibindo um semblante sóbrio, cabelos cobertos por véu, em mechas marcadas por entalhes mais profundos. Testa aparente, orelhas descobertas pelo véu e com entalhe bem elaborado. Composto por olhos de vidro⁷², as sobrancelhas são bem definidas e finas, nariz longo e fino, boca pequena e fechada, com lábios grossos e queixo bem marcado. Pescoço longo aparente, apresentando-se ortogonalmente em relação à cabeça.

Braço direito afastado do tórax, antebraço levemente flexionado para cima e a mão direita apoiada em seu peito. Braço esquerdo parcialmente flexionado, apoiando com o antebraço e a mão esquerda, além de parte do manto, a escultura de sua filha. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica, inclusive os pés. Base octogonal, sem marca, inscrição ou assinatura registrada, ou aparente. Executada seguindo o cânones de sete cabeças.

⁷² Devido à posição e nitidez da imagem, não foi possível identificar a cor da íris dos olhos de vidro.

A Santa Avó veste túnica modelada na cintura, manto e véu, tendo panejamento agitado e movimentação sinuosa, sobretudo no manto, além de traços delicados, com pregas onduladas e suaves. Do lado direito, parte do manto desliza do ombro da escultura. O caimento do tecido acompanha parcialmente a anatomia da escultura, evidenciando a inclinação da perna direita e uma elevação proeminente, certamente do joelho. Região onde Maria está apoiada apresenta drapeado em excesso.

A policromia da escultura apresenta uma boa qualidade técnica, possivelmente douramento em toda a veste, e decorada com pintura a pincel e esgrafitos. No estofamento, constatamos uma paleta cromática de tons terrosos (marrom e vermelho), com elementos fitomorfos. Verificamos uma carnação pálida, acetinada e levemente amarelada.

A escultura de Maria menina apresenta-se sentada, com corpo posicionado lateralmente, semiflexionada, sentada, em posição de composição assimétrica, tem em seu eixo ligeira flexão à esquerda e cabeça levemente direcionado para o lado oposto. Rosto ovalado, exibindo um semblante sóbrio, cabelos presos para trás, de cor castanha, ricamente detalhada em mechas entalhadas profundamente. Testa aparente, orelhas aparentes e com entalhe bem elaborado. Olhos de vidro, sobrancelhas bem-marcadas e finas, nariz fino, bochechas bem marcadas e rosadas, com boca pequena e fechada e com lábios finos. Pescoço curto aparente, apresentando-se de forma ortogonal, em relação à cabeça.

A menina está vestindo túnica, que cobre toda a parte inferior, inclusive os pés. Panejamento agitado e movimentação sinuosa. Braços afastados do tórax, o direito levemente flexionado e a mão direita apontando para o livro aberto que apoia com o braço esquerdo. Assim como sua mãe, sua carnação foi representada pálida, acetinada e levemente amarelada.

Análise estilística:

A escultura religiosa, representando a figura de Sant'Ana Mestra, é uma imagem de vulto, classificada como retabular, ou seja, concebida para ser apresentada em camarim ou nichos de retábulos de igrejas ou capelas e, conforme essa tipologia de imagem, deve ser observada a dada distância, de cima para baixo, em posição frontal. Após levantamento documental e a própria análise formal da escultura, podemos afirmar que a obra analisada, possui características estilísticas do barroco do século XVIII. Certificamos à erudição da obra

baseada na rica policromia e o elaborado entalhamento das esculturas (mãe e filha), seguindo inclusive os cânones da anatomia corporal.

Após as análises, não podemos afirmar a origem ou oficina responsável pela feitura da imagem, podemos somente apresentar que, no contexto luso-brasileiro, ficam evidentes, na obra, características de uma manufatura portuguesa. Não necessariamente ter sido adquirida de Portugal, mas podendo ter sido elaborada por mestre português ou de sua oficina no Rio de Janeiro.

Iconografia de Sant'Ana Mestra:

Conforme Nilza Botelho Megale (MEGALE, 2003, p. 52), Ana era casada com Joaquim, mãe da Virgem Maria e avó materna de Jesus Cristo. Contam-se, em textos apócrifos no Protoevangelho de Tiago⁷³, que Joaquim era rico e temente a Deus; era sempre humilhado por não ter filhos, pois, sua esposa Ana era estéril. Cansado das recriminações que recebia de seus amigos, foi juntamente com pastores para o deserto, sem dizer nada a sua esposa. Sem notícias, Ana acreditou que seu marido havia morrido e começou a viver a viudez e mantinha uma rotina de orações. Certo dia, quando estava rezando, um anjo apareceu-lhe e disse “Ana, Ana, o Senhor escutou tua súplica. Conceberás e darás à luz e de tua prole falar-se-á em todo mundo”. E a mesma prometeu a Deus que ofereceria seu filho ou filha ao Senhor, para que permanecesse ao seu serviço a vida inteira.

Nesse mesmo instante, outro mensageiro celestial apareceu para Joaquim, dizendo: “Joaquim, Joaquim, o Senhor ouviu teus rogos. Volta para tua casa, pois Ana, tua mulher, dar-te-á descendência”. Joaquim obedeceu, reuniu seus pastores e rebanhos e partiu. Passados alguns meses, nasceu uma menina, que recebeu o nome de Maria. Quando a menina completou três anos, apresentou-a no templo, para que ela se dedicasse ao serviço do Altíssimo.

A devoção a Sant'Ana e São Joaquim é muito antiga no oriente, sendo cultuados desde o começo do cristianismo. No século VI, a devoção a eles já era enraizada entre os fiéis do

⁷³Protoevangelho de Tiago, um livro escrito provavelmente no primeiro século e que não faz parte dos Evangelhos Canônicos, ou seja, aqueles reconhecidos pela igreja católica como oficiais. Porém, o Evangelho de Tiago é uma obra importante da antiguidade e citada em diversos escritos dos padres da Igreja Oriental, como Epifânio e Gregório de Nissa. Disponível em: <https://cncmb.org.br/proto-evangelho-de-tiago.html>. Acesso em 18 de fevereiro de 2022

oriente. No ocidente, o culto a Santana remonta ao século VIII. Em 710, as relíquias da avó de Jesus foram levadas de Israel para Constantinopla e, de lá, foram distribuídas para várias igrejas. A maior dessas relíquias ficou na igreja de Sant'Ana, em Durem, Alemanha. No ano de 1584, o Papa Gregório XIII fixou a data da festa de Sant'Anna em 26 de julho. Na década de 1960, o Papa Paulo VI juntou a esta data a comemoração de São Joaquim. Por isso, no dia 26 de julho, comemora-se também o Dia dos Avós.

Iconograficamente, Sant'Ana Mestra pode ser representada de pé ou sentada, com a menina ao seu colo, segurando um livro. Vestida sempre com uma indumentária de matrona ou viúva.

Após essas análises, podemos sugerir que boa parte do grupo de imagens do acervo da Igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar foi executada por artífices portugueses, mas sem afirmar que foram importadas devido à escassez de documentos que poderiam comprovar as encomendas e pagamentos. Nossas análises podem, também, contribuir nas buscas e na identificação das esculturas desaparecidas, facilitando a leitura das imagens e identificando as semelhanças das características iconográficas.

2.4. Furtos e Vandalismo Silenciam os Bens Culturais da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar

Após o tombamento, boa parte da rotina da Igreja do Pilar está registrada no Arquivo Central do IPHAN, Arquivo Noronha Santos e no Arquivo da Superintendência, 6^a Coordenação Regional do IPHAN. A partir de telegramas, ofícios, boletins internos, reportagens, inquéritos policiais e orçamentos, podemos analisar as obras de restaurações, furtos e loteamentos do terreno do entorno da Igreja. No Arquivo Central do IPHAN, na seção Rio de Janeiro, no arquivo técnico de obras, Módulo 056, Pasta 1252, Cx. 0437, encontramos um boletim interno do DPHAN, de nº 5 de 29 de janeiro de 1947, assinado por Paulo Thedim Barreto, chefe do setor de obras do órgão, sendo relatada a primeira restauração realizada no final de 1946, na qual foram realizadas grandes intervenções.

Ainda, de acordo com o documento acima citado, o telhado foi restaurado, o madeiramento do coro foi refeito, os pisos restaurados, os revestimentos internos e externos foram refeitos, as portas das naves foram restauradas, foram colocados vidros novos nas janelas, frontão foi restaurado na linha em que se encontrava a alvenaria de pedra, pois antes

ela estava envolvida pela alvenaria de tijolo que desfigurava os traços originais, a escada da torre foi restaurada, toda a igreja foi caiada na cor branca, as esquadrias pintadas a óleo na cor cinza e as ferragens antigas pintadas de preta. Os quatros retábulos laterais foram repregados, e o retábulo-mor teve a sua estrutura reforçada. Em 1954, foi realizada uma nova intervenção no telhado da igreja.

A partir de investigações realizadas no Arquivo Central do IPHAN, ainda na seção Rio de Janeiro, pesquisamos no arquivo técnico: Série Inventário, Duque de Caxias, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Notação: I.RJ-0190.01, e encontramos o primeiro relato de furto de bens da Igreja. No dia 21 de julho de 1957, sob a administração do Dom Odilão Moura, vigário cooperador da Nossa Senhora do Pilar, foi emitido por ele um comunicado ao Sr. Rodrigo de Mello Franco de Andrade, diretor do SPHAN, o desaparecimento de um crucifixo que pertencia a um dos altares que media 40 cm e com um corpo de 25 cm. Nesse mesmo documento, além de comunicar o desaparecimento do bem, informa que restaurou a cômoda da sacristia que, devido a goteiras do telhado, havia sido danificada drasticamente; pediu ainda, que fosse feita uma vistoria no telhado para que pudesse tomasse as medidas cabíveis.

A partir dos documentos, do Arquivo Central do IPHAN, seção Rio de Janeiro, no arquivo técnico administrativo/roubos de obras de Arte (Duque de Caxias/RJ). Igreja: Pilar. Período: 1962 – 1978, que encontramos a maioria dos relatos de furtos e desaparecimento das artes sacras da Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Em 27 de junho de 1962, no ofício de 1º/62, o segundo furto foi relatado, uma imagem de Nossa Senhora, de terracota, que provavelmente seria obra de Frei Agostinho de Jesus⁷⁴. No mesmo ofício foi informado, para que se evitassem novos furtos, que a Igreja só seria aberta nos horários dos cultos (missas, ofícios e terços). No dia 2 de julho de 1962, o DPHAN emitiu um ofício para a delegacia de polícia de Duque de Caxias para que se apurasse o sumiço da imagem.

Em 4 de agosto de 1964, o diretor do DPHAN, Rodrigo M. F. de Andrade, mediante a informação de Dom Odilão Moura relatando um novo desaparecimento, enviou o ofício n.º 899 para a delegacia de polícia de Duque de Caxias, relatando o furto de uma imagem de São Joaquim, medindo 60 centímetros a 70 centímetros, que ficava no nicho direito do retábulo de Sant’Ana Mestra. Sob o ofício 1/66, em 17 de agosto de 1966, Dom Odilão Moura comunicou mais um furto, de uma imagem de Nossa Senhora, que ficava localizada no altar lateral junto à porta esquerda, além da porta do sacrário do altar de São Miguel e a porta de sacrário do

⁷⁴ Frei Agostinho de Jesus foi um dos primeiros escultores brasileiros e suas maiores obras foram usando terracota.

altar de Nossa Senhora. Segundo o relato do ofício, sobre a imagem de Nossa Senhora, se tratava da imagem de Nossa Senhora da Conceição, uma imagem do século XVIII, de 120 centímetros a 130 centímetros de altura.

Em 29 de outubro de 1968, o então diretor do IPHAN, Renato Soeiro, comunicou ao delegado da 13^a Regional de Duque de Caxias, o Dr. Mauro Fernandes Magalhães, por meio do ofício n.º 1792, mais uma tentativa de furto. No ofício, há uma observação que, desde 1962, a igreja vinha sendo alvo de vários furtos e, no mesmo documento, enfatizou o fato do imóvel estar inscrito no Livro de Tombo do IPHAN, instituído pelo decreto lei 25⁷⁵, de 30 de novembro de 1937, no artigo 4º⁷⁶, além de ser tratar de um crime compendiado no artigo 165⁷⁷ do código penal. Em 9 de março de 1973, o Diretor do IPHAN, Renato Soeiro enviou um telegrama de n.º 60 para o delegado de polícia, relatando que havia sido informado pelo Vigário local de último furto ocorrido na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, destacando o desaparecimento de cinco ou seis cabeças de anjos dos altares. No dia 22 de março de 1973, foi enviado novo telegrama, de n.º 67, reiterando o pedido de investigação dos furtos da igreja.

Dom Manoel Cintra, Bispo de Petrópolis, enviou um ofício ao IPHAN que foi protocolado no órgão sob o n.º 996 em 26 de abril de 1974, no qual o bispo relatou o que vinha acontecendo nos últimos anos, referente aos saques e furtos. Segundo ele, de todo o acervo móvel da igreja, só restava a imagem da padroeira, a imagem de Nossa Senhora do Pilar que, por segurança, foi retirada do templo e estava guardada na casa paroquial; relatando que as demais foram furtadas; além de muitos ornamentos arquitetônicos, cabeças de anjos (querubins) e colunas. No relato, ele ainda afirma que a igreja está irreconhecível porque foi cruelmente devastada e que eles já tinham recorrido à delegacia de polícia e contratado um detetive particular para investigar os furtos, mas que de nada adiantara. Baseado no relato de D. Manoel Cintra, podemos afirmar que as imagens furtadas e que não estão citadas nos

⁷⁵ Decreto lei 25, de 30 de novembro de 1937: Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional criação do atual IPHAN. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf. em 24 de julho de 2021.

⁷⁶ Decreto lei 25, de 30 de novembro de 1937, art. 4º: referente aos tombamentos: “O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro livros de Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei.” Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf. em 24 de julho de 2021.

⁷⁷ Art. 165 do código penal: decreto lei nº 2.848 de 07 de dezembro de 1949, Art. 165: destruir, inutilizar ou deteriorar coisa tombada pela autoridade competente em virtude de valor artístico, arqueológico ou histórico: Pena: detenção, de seis meses a dois anos e multa. Disponível em: https://www.legjur.com/legislacao/art/dcl_00028481940-165. Acesso em 24 de julho de 2021.

outros ofícios foram a de Nossa Senhora do Rosário, São Miguel Arcanjo, Santana Mestra, São João Batista, São Francisco de Paula, São Benedito, Santo Antônio, São José, Nossa Senhora do Rosário (retábulo de São Miguel), Menino Deus, Betsabá e Rei Davi.

Como deve ser do conhecimento de V.S. a igreja de N. Sra. do Pilar, no município de Duque de Caxias, nesta Diocese, tem sido, nos últimos tempos, saqueada e pilhada ao máximo. Das imagens só restou a da padroeira, hoje guardada na casa paroquial; todas as demais foram roubadas. Muitos ornamentos arquitetônicos (cabeças de anjos, colunas, etc) também foram arrancados brutalmente de seus lugares. A igreja está irreconhecível; foi cruelmente devastada. A autoridade eclesiástica infelizmente tem sido impotente para impedir tamanho descalabro. Depois de notificado esse Patrimônio por D. Odilão de Moura, e, posteriormente pelo Vigário da paróquia, recorremos a polícia de Duque de Caxias e do Estado; chegamos a contratar particularmente um detetive que nos descobrisse as imagens furtadas. Tudo debalde! Para cumulo de tristeza, agora a própria estrutura da igreja, principalmente na sacristia está precisando de reparos urgentes. Desejaríamos, pois saber se, para esses reparos podem contar com o patrimônio, já que a igreja está tombada [...]. (Carta do Bispo de Petrópolis Dom Manuel Cintra, protocolo IPHAN, N° 996, em 27/04/1974)

Ainda no arquivo central do IPHAN, Arquivo Noronha Santos, no arquivo técnico administrativo/roubos de obras de Arte (Duque de Caxias/RJ). Igreja: Pilar. Período: 1962 – 1978, encontramos o telegrama de n.º 101, emitido em 7 de junho de 1974, enviado pelo diretor do IPHAN Renato Soeiro para o prefeito de Duque de Caxias, pedindo o apoio da comunidade e outros órgãos do poder público em defesa da Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Lembrou que o monumento é tombado e que vinha sendo seguidamente saqueado. Por fim, comunicou que o bem estaria com a própria integridade comprometida. Na mesma data, o diretor do IPHAN enviou o telegrama n.º 102, com as mesmas informações e solicitações ao Secretário de Segurança de Niterói.

Um comunicado feito pelo Comissário Oswaldo de Oliveira ao Sr. Dr. Claude Ribeiro Filho, delegado de polícia, do município de Duque de Caxias, no dia 16 de junho de 1974 declara que realizou uma diligência no local, chamando atenção para a sua vulnerabilidade. Ao chegar à igreja, ele mandou chamar por uma senhora que tinha em seu poder a chave da igreja. Ela informou que seus filhos tocavam os sinos diariamente e a chave do templo ficava em poder de seu marido. Adentrando no templo, o comissário alertou sobre o estado de conservação da porta, pois a senhora utilizou um “pau” para levantar a mesma e conseguir abrir; ao entrar, verificou que os altares estavam completamente vazios. O comissário informou o estado lastimável no qual o templo, de grande valor histórico, encontrava-se, pois estava em total e completo abandono. Foi verificado por ele e relatado que os meliantes entraram pela sacristia, pois tinha o telhado mais baixo, sendo identificadas várias telhas removidas.

No dia 26 de junho de 1974, a Secretaria de Segurança Pública de Niterói enviou o ofício n.º 5447/GS/74 ao IPHAN. O documento assinado pelo secretário José Ignácio Pereira Costa referia-se ao telegrama anterior de n.º 102. O ofício transmitiu as informações prestadas pela diligência do comissário Oswaldo de Oliveira, para exame e providências, referindo-se ainda às dificuldades de ordem policial para manter sob vigilância o templo nas condições em que se encontrava.

Em 16 de agosto de 1974, a delegacia especial de Campos Elíseos, 2º distrito do município de Duque de Caxias, enviou um comunicado ao IPHAN, que foi protocolado sob o n.º 2498 em 21 de agosto de 1974, informando que havia ter levantado à autoria dos furtos praticados contra o patrimônio da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, tendo como implicado “o indivíduo Ivan Ferreira dos Santos, até então conhecido como Padre Ivan”. Nesse mesmo comunicado, foi solicitada a lista completa do que foi subtraído da igreja. No dia 22 de agosto de 1974, Edson Brito Maia, arquivista nível 11 do IPHAN, enviou ao diretor do órgão, por meio de informação interna sob n.º 227/74, a lista dos bens furtados da igreja.

No dia 2 de setembro de 1974, foi enviada à delegacia especial de Campos Elíseos, o ofício de n.º 2316/74, no qual o diretor do IPHAN, Renato Soeiro, listava as peças e enviava também treze fotografias das imagens furtadas, sendo elas a imagem de Nossa Senhora da Conceição, século XVIII de altura aproximada entre 120 e 130 centímetros; imagem de Santana Mestra, século XVIII, de altura entre 130 e 140 centímetros; imagem de São Joaquim, de altura entre 60 e 70 centímetros (nicho à direita de Santana Mestra); imagem de São José, de altura entre 60 e 70 centímetros (nicho à esquerda de Santana Mestra); imagem de Nossa Senhora do Rosário, século XVI/XVIII (transição), de altura entre 120 e 125 centímetros; imagem de Santo Antônio de 60 centímetros de altura (nicho à direita de Nossa Senhora do Rosário); imagem de São Benedito, altura aproximada de 60 centímetros (nicho à esquerda de Nossa Senhora do Rosário); imagem de São Miguel, século XIX, de altura entre 1.10 e 1.20 metros; imagem do Menino Deus, altura de 50 centímetros (nicho à direita de São Miguel); imagem de Nossa Senhora do Rosário, de 60 centímetros de altura (nicho à esquerda de São Miguel); imagem de São João Batista (nicho à direita de Nossa Senhora do Pilar); imagem de São Francisco (nicho à esquerda de Nossa Senhora do Pilar). No mesmo documento, ainda constam as informações prestadas por Dom Odilão sobre o furto de duas portas de sacrário dos altares de São Miguel e de Nossa Senhora e a informação prestada pelo Bispo de Petrópolis que destaca muitos ornatos arquitetônicos arrancados de seus retábulos, cabeças de anjos, colunas e outros.

Nos arquivos referentes aos furtos da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, estão anexadas duas reportagens, publicadas no jornal *O Dia* de 17 de agosto de 1974 e no jornal *A Luta Democrática* do dia 18 de agosto de 1974, cada uma relata a repercussão e as condições da prisão de Ivan Ferreira dos Santos. Segundo as reportagens, o Sr. Ivan Ferreira dos Santos era ex-seminarista e, em sua prisão, apontou como cúmplice o ex-padre da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, o italiano José Antônio Pastelini, que se encontrava foragido. Segundo o relato do Sr. Ivan Ferreira dos Santos, os roubos aconteciam em parceria com o ex-padre José Antônio Pastelini que, durante o dia, separava as peças mais raras, deixava no jardim e à noite o Sr. Ivan Ferreira dos Santos, usando uma Kombi, pegava as peças. Ainda nas reportagens, o meliante disse que as peças tinham sido vendidas por 30 mil cruzeiros em antiquários de Copacabana e Catete. A partir daí, as peças foram recuperadas, guardadas na delegacia de Campos Elíseos e já haviam sido reconhecidas pelo Padre Francisco Milan, Pároco da Igreja de Nossa Senhora do Pilar.

Em 13 de novembro de 1974, a delegacia especial de Campos Elíseos, enviou um comunicado de n.º 2140/74, ao IPHAN informando que foram devolvidos, ao Padre Francisco Milan, os objetos recuperados da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, listadas no Inquérito n.º 323/74. As peças devolvidas foram: quatro mísulas, duas colunas gigantes, cinco castiçais grandes, três castiçais pequenos, uma imagem de Santana de 130 centímetros de altura, duas frentes de mesa, dois anjos com corpos completos, um friso de altar, um ornato em forma de coroa, duas laterais de altar, dois floreados, duas efígies de anjos e quatro cabeças de anjos.

No dia 7 de agosto de 1978, por meio do telegrama n.º 207, a delegacia de Campos Elíseos foi notificada novamente pelo IPHAN, de um novo furto acontecido na Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Informando que haviam sido furtadas valiosas peças de talhas dos altares e elementos estruturais. O comunicado pede providências e informa sobre as prerrogativas do decreto lei número 25 de 30 de novembro de 1937 e do artigo 165 do código penal. O documento cita ainda o artigo 166⁷⁸ do código penal. No dia 8 de agosto de 1978, Renato Soeiro expediu mais dois telegramas de conteúdo semelhante e numeração 208 e 209, enviados respectivamente a Dom Manuel Pedro da Cunha, Bispo de Petrópolis, e a Moacyr do Carmo, prefeito municipal de Duque de Caxias.

A partir de documentos do arquivo da superintendência do IPHAN, 6^a Coordenação Regional, na pasta de relação de bens móveis furtados no Rio de Janeiro – área de

⁷⁸ Artigo 166 do código penal: alterar, sem licença da autoridade competente, o aspecto de local especialmente protegido por lei: Pena: detenção, de um mês a um ano, ou multa. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/busca?q=art.+166+do+c%C3%B3digo+penal>. Acesso em 28 de junho de 2021.

identificação e documentação, encontramos os últimos relatos dos furtos, desaparecimentos das artes sacras e a degradação da Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Durante a vistoria de rotina, realizada pelo arquiteto Christiano B. O. Filho, foi detectado e informado por ele, por intermédio do informativo interno de n.º 153 de 25 de junho de 1980, mais furtos de objetos da igreja. Segundo seu informe, foi furtado um anjo do lado direto do sacrário do retábulo-mor, sendo o da esquerda vandalizado, já que na tentativa do furto ao arrancá-lo o anjo foi partido ao meio. No mesmo comunicado, ele chama atenção para as outras peças ainda existentes na igreja que ainda poderiam ser alvos de furtos futuros, como duas colunas salomônicas do retábulo-mor, além de diversos ornatos dos altares que podem ser retirados e três pias de pedra sabão. Aqui ressaltamos que as pias são de pedra de lioz e não de pedra sabão.

Em ofício de n.º 903/01, de 20 de agosto de 2001, enviado pela Dr.^a Cristina Tereza Gaulia ao superintendente regional da 6^a S.R./IPHAN, Sr. José Simões de Belmont Pessôa, a mesma solicitou que se fizesse uma avaliação em importantes peças de alto valor histórico que estavam no depósito público há 24 anos e que estavam se deteriorando, havendo a necessidade urgente de destinação e devolução aos donos. As peças foram avaliadas e no informativo interno do IPHAN, de n.º 243 de 31 de julho de 2002, a museóloga Regina Capela atribuí algumas peças como pertencentes ao patrimônio da Igreja de Nossa Senhora do Pilar.

No dia 9 de outubro de 2002, pelo processo de n.º 2000-144120 da Corregedoria Geral da Justiça, foi feita a entrega das peças, que se encontravam no depósito público do Rio de Janeiro, ao Padre Paulo de Oliveira Reis, que foram os seguintes itens: duas talhas de florais douradas e duas talhas de ramos de oliveiras, pertencentes ao retábulo de Nossa Senhora do Rosário; duas mísulas pertencentes ao retábulos de São Miguel Arcanjo; um penacho do capacete da imagem de São Miguel Arcanjo; um par de asas da imagem de São Miguel Arcanjo.

Em resposta ao comunicado enviado pelo Frei Jorge Luiz Maoski, em 19 de dezembro de 2001, a superintendente do 6^a S.R./IPHAN, Thays Pessoto de Mendonça Zugliani, no dia 2 de janeiro de 2002, enviou novo ofício n.º 0011/2002, informando estar ciente dos últimos furtos relatados no comunicado, mas, para que se pudessem tomar as providências cabíveis, precisaria de mais informações, tais como: número do registro de ocorrência e fotografias das imagens roubadas. Ainda, no mesmo ofício foram solicitadas que fossem encaminhadas informações disponíveis sobre o cidadão que disse ter fotografado as peças desaparecidas,

para que pudessem contatá-lo. No dia 22 de janeiro de 2002, foi protocolado no IPHAN, sob o n.º 7/04, o comunicado do Frei Jorge Luiz Maoski, em resposta ao ofício n.º 0011/2002, relatando que as imagens roubadas foram as de Santana Mestra e a imagem da padroeira, Nossa Senhora do Pilar.

No mesmo comunicado, Frei Jorge informou o registro de ocorrência, realizado na 60ª delegacia de polícia de Campos Elíseos do município de Duque de Caxias, no dia 17 de setembro de 2001, com o número E 09/4172/1060/01; quanto às fotos, ele relata que ficaram na delegacia anexo à ocorrência e acreditava que não conseguiria recuperá-las. Em relação ao cidadão que fotografou as peças, o frei não soube dizer nada e que, assim que obtivesse alguma informação a respeito, entraria em contato. Devemos lembrar sobre esse relato que as imagens furtadas não se encontravam mais no templo e sim na Casa Paroquial, como foi anteriormente mencionado.

No ano de 2004, antes da realização de obras emergências, o retábulo de Nossa Senhora do Rosário desprendeu-se totalmente da parede. Sendo assim, em 2005, quando começaram as obras emergências, os demais retábulos foram apoiados por andaimes para que não viessem a cair. Em 2019, os fragmentos do retábulo de Nossa Senhora do Rosário foram catalogados, embalados e acondicionados em uma reserva técnica, até que possa ser restaurado e retornar para o seu lugar de origem.

Ainda, no arquivo da superintendência do IPHAN, foi relatado o último furto na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, no ofício do INEPAC (Instituto Estadual do Patrimônio Cultural) de n.º 307/2005, enviado para a superintendente do 6ª S.R./IPHAN, Thays Pessoto de Mendonça Zugliani, no dia 14 de julho de 2005, e protocolado no órgão sob o n.º 707/05 da mesma data, em que o diretor geral do INEPAC, Marcus Monteiro relatou que, em uma visita realizada à igreja no dia 13 de julho de 2005, foi constatado o desaparecimento das duas últimas colunas salomônicas do retábulo-mor e uma grande quantidade de talha de retábulos laterais.

Depois de analisarmos os documentos dos arquivos Noronha Santos e o da superintendência do IPHAN, 6ª Coordenação Regional, referentes à Igreja de Nossa Senhora do Pilar, foi possível perceber importantes procedimentos estabelecidos entre o IPHAN, a Diocese, os órgãos de Segurança Pública e a Prefeitura Municipal de Duque de Caxias. O grande número de furtos ocorridos na Igreja de Nossa Senhora do Pilar reflete certo descaso da Diocese e do poder público em relação àquele bem, sendo mencionado, em cada denúncia, o agravamento do estado de conservação de seu acervo.

Visando preservar o patrimônio da Diocese, no dia 16 de setembro de 2014, foi constituída por meio de decreto, a Comissão para os Bens Culturais e Artes Sacras, composta por arquiteto, engenheiro, advogado, historiadores e membros do clero diocesano. A Comissão foi criada para auxiliar na preservação dos bens culturais da igreja (Anexo E). Desde sua formação, os membros catalogaram os bens desaparecidos e elaboraram fichas técnicas para cada bem móvel e bens integrados dos retábulos que foram furtados e vandalizados. Após esse levantamento, as fichas foram enviadas para a Superintendência Regional da Polícia Federal no Rio de Janeiro, Delegacia de Repressão aos Crimes Contra o Meio Ambiente e Patrimônio Histórico (DELEMAPH), para o IPHAN, INEPAC e para a INTERPOL.

Membros da Comissão começaram a realizar buscas incessantes, em sites de leilões, antiquários e catálogos de artes. Com resultados muito positivos, vem conseguindo encontrar e repatriar algumas peças. Em 2016, uma talha representando um querubim em madeira com policromia e douramento de 25 centímetros de altura, do século XVIII, pertencente ao Retábulo de Santana Mestra, foi recolhido do Leilão Miguel Sales e devolvido em 26 de novembro de 2016. Também, foi localizada na loja de antiguidades denominada Onze Dinheiros Antiguidades e Leilões Residenciais, localizada na Rua Siqueira Campos nº 143, Sobrelojas 145,146 e 147, Copacabana, RJ, um par de talhas com ornatos de figuras de anjos e elementos fitomorfos, em madeira com policromia, douramentos, pertencente ao Retábulo de São Miguel Arcanjo. Sendo devolvidas para a Diocese de Duque de Caxias em 03 de dezembro de 2018.

Em 2020, foi identificado um capitel em madeira com resquícios de douramento, pertencente ao retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Estavam expostos no site de leilões on-line Espaços de Artes Miguel Salles, com escritório localizado na Alameda Gabriel Monteiro da Silva, 1935 – Jardim Paulistano, São Paulo. Foi aberto então um processo na Polícia Federal de São Paulo, sendo o bem devolvido em setembro de 2021. Ainda, em 2020, em buscas em contas de rede sociais de antiquários, foi identificado um par de capitéis em madeira pertencente ao Retábulo de Santana Mestra, na conta de Instagram do Antiquário Tupinambá (8 de novembro de 2020). A devolução foi realizada no dia 13 de novembro de 2020, na sede de Polícia Federal do Rio de Janeiro.

De todas as peças encontradas, as de maior relevância são as imagens retábulares, em madeira com policromia e douramento, representando os personagens bíblicos Rei Davi e Betsabá. Desde 2016, tinham sido localizadas na obra “O Aleijadinho: Catálogo Geral da

Obra - Inventário das Coleções Públicas e Particulares”, obra de autoria de Márcio Jardim, Herbert Sardinha Pinto e Marcelo Coimbra, lançada em 2011. Mas, somente foram repatriadas nos anos de 2020 e 2021. Adiante detalharemos como se deu todo o processo de identificação, investigação e repatriação.

Hoje, a Igreja de Nossa Senhora do Pilar possui vinte e duas esculturas desaparecidas. Partes de seu acervo que foram recuperadas e aqui mencionadas, são bens integrados pertencentes aos retábulos e já em poder da Mitra Diocesana de Duque de Caxias, em um lugar seguro. Os retábulos encontram-se totalmente descaracterizados e sem nenhum ornato; o retábulo de Nossa Senhora do Rosário que já se encontra desmontado, foi catalogado, embalado e conservado em uma reserva técnica. Um dos mais importantes exemplares do barroco da Baixada Fluminense foi silenciado ao longo das décadas de 1950 até início do século XXI.

2.5. Diocese de Duque de Caxias

A Diocese de Duque de Caxias, que contempla os municípios de Duque de Caxias e São João de Meriti, só adquiriu sua autonomia em 12 de julho de 1981; anteriormente, esse território estava subordinado a outras dioceses.

A história das administrações eclesiásticas do Rio de Janeiro começa com a criação da Prelazia de São Sebastião do Rio de Janeiro, em 19 de julho de 1575, pelo Papa Gregório XIII, com a Bula *In supereminenti*, antes administrada pelo bispado de São Salvador.

Assim, o papa Gregório XIII, com a bula *In supereminenti*, de 19/07/1575, erigiu a prelazia do Rio de Janeiro, com a indefectível referência ao Padroado, decisão está motivada pela extensão do território atribuído ao bispo de Salvador. Pelo crescimento da população e pela necessidade de evangelizar os indígenas. (LIMA, 2004, p. 44)

Novas dioceses foram sendo instaladas e a então Prelazia de São Sebastião foi elevada à condição de diocese em 16 de novembro de 1676, pelo Papa Inocêncio XI, por intermédio da Bula *Romani pontifici pastoralis sollicitudo*. Em 27 de abril de 1892, do Papa Leão XIII, com a Bula *Ad universas orbis ecclesia*, foi instalada a Diocese de Niterói, sendo ela desanexada da Diocese do Rio de Janeiro. Em 4 de dezembro de 1922, o Papa Pio XI, pela Bula *Ad supremum apostalicae sedis*, instalou a Diocese de Barra do Piraí, território que foi

desanexado da Diocese de Niterói. Duque de Caxias e São João de Meriti passaram a ser administrados por essa diocese.

Durante o pontificado do Papa Pio XII, no dia 13 de abril de 1946, foi instalada a Diocese de Petrópolis, pela Bula *Pastoralis qua urgemur*, que ficou responsável pelos territórios da Baixada Fluminense e parte da região serrana, sendo o seu primeiro bispo Dom Manoel Pedro da Cunha Cintra. Em 26 de março de 1960, o Papa João XXIII, pela Bula *Quandoquidem verbis*, criou a Diocese de Nova Iguaçu, que foi formada por territórios que pertenciam às dioceses de Barra do Piraí, Volta Redonda e Petrópolis. O município de Duque de Caxias permaneceu sob a responsabilidade da Diocese de Petrópolis, enquanto o município de São João de Meriti ficou com a Diocese de Nova Iguaçu.

A Diocese de Petrópolis tinha como área de abrangência toda a Baixada Fluminense e boa parte da região serrana. Ao ser criada, essa diocese assumiu as Paróquias: São Pedro de Alcântara, de Petrópolis, São Antônio do Alto da Serra, São Norberto, Cascatinha, Itaipava, São José do Rio Preto, Santo Antônio do Alto da Serra de Sebastiana, Nossa Senhora da Piedade de Magé, São Nicolau de Suruí, Inhomirim, Guapimirim, Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba, Sant'ana de Tiradentes, Nossa Senhora da Conceição de Bemposta, Nossa Senhora das Dores de Areal, Nossa Senhora do Pilar, São João de Meriti e Duque de Caxias. (MATTOS, 2006, p. 22)

A Diocese de Duque de Caxias foi criada em 11 de outubro de 1980 pela Bula *Qui Divino Concilio*, do Papa João Paulo II, e instalada em 12 de julho de 1981, compreendendo os municípios de Duque de Caxias e São João de Meriti. Seu primeiro Bispo foi Dom Mauro Morelli, que foi nomeado em 25 de maio de 1981, sendo instituída Nossa Senhora do Pilar como a padroeira da diocese. A Catedral Diocesana é dedicada a Santo Antônio e sua construção é de 1942, conforme o Anuário Diocesano. A divisão da diocese foi feita em três regionais: Centro, Periferia e São João.

A cerimônia de instalação da diocese foi um momento em que estiveram presentes as maiores autoridades do clero nacional, como Dom Paulo Evaristo Arns, na época Arcebispo de São Paulo; Dom Manoel Pedro da Cunha Cintra, Bispo de Petrópolis; representando o Arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Eugênio Sales que, neste período, se encontrava em Roma, o Bispo auxiliar Dom Kark Joseph Romer; o núnio apostólico⁷⁹, Dom Carmine Rocco; além do então governador do Estado do Rio de Janeiro, Chagas Freitas.

Na cerimônia de instalação da nova Diocese, que contou com um grande aparato de segurança estiveram presentes D. Paulo Evaristo Arns, arcebispo de São Paulo; D. Manoel Pedro da Cunha Cintra, bispo de Petrópolis; o bispo auxiliar do Rio de Janeiro, D. Kark Joseph Romer, representando D. Eugenio Sales, que, na época,

⁷⁹ Núnio apostólico: ou núnio papal é um representante diplomático permanente da Santa Sé, exerce um posto de embaixador, representa a Santa Sé perante aos Estados e perante a igreja. (MAIA, 1966, p. 121)

estava em Roma; o Núncio Apostólico D. Carmine Rocco; e o governador Chagas de Freitas. Ao todo, a celebração contou com a participação de dois cardeais, vinte e quatro Bispos, cinquenta padres e cerca de dois mil fiéis. (MATTOS, 2006, p. 24)

A Diocese de Duque de Caxias movimenta o calendário cultural de Duque de Caxias, com a festa do padroeiro do município, Santo Antônio. Antes mesmo da fundação da diocese, a festa de Santo Antônio, que começou em forma de querimesse no pátio da antiga sede da igreja e depois na atual catedral do mesmo padroeiro, vem crescendo a cada ano e se tornando a maior festa do município. Hoje, a festa tem parceria da igreja com a prefeitura do município, movimentando a cidade com grandes shows, feiras literárias, feiras gastronômicas, além dos eventos litúrgicos em homenagem ao santo, eventos que acontecem no entorno da Catedral.

Dom Mauro Morelli permaneceu como Bispo até 2005, quando se tornou bispo emérito da Diocese. Em 30 de março de 2005, foi nomeado o segundo bispo da diocese de Duque de Caxias, Dom José Francisco Rezende Dias, que permaneceu até 2011, quando em 30 de novembro de 2011, o Papa Bento XVI nomeou-o arcebispo da Arquidiocese de Niterói. A Diocese permaneceu em vacância até 2012, sendo administrado pelo então vigário geral da diocese, Padre Renato Gentile. Em 3 de novembro de 2012, tomou posse o terceiro bispo diocesano, Dom Tarcisio Nascentes dos Santos.

Após a nomeação do atual bispo, um grande acontecimento movimentou a diocese. No ano de 2013, aconteceu a Jornada Mundial da Juventude⁸⁰(JMJ), em que juntamente com a Diocese de Nova Iguaçu e a Arquidiocese do Rio de Janeiro, hospedou peregrinos que estavam vindo de toda parte do Brasil e do mundo, para esse grande evento. A Diocese de Duque de Caxias hospedou 9.197 peregrinos, em casas de acolhimento, colégios, quadras de esporte e de samba, além de ter quatro pontos de catequese com presenças de bispos brasileiros e de língua espanhola.

Desde 2014, com a criação da Comissão para os Bens Culturais e Artes Sacras, a Diocese está preocupada com o seu patrimônio cultural e religioso, como os bens tombados pelo IPHAN, como a Igreja de Nossa Senhora do Pilar e a Casa Grande e Capela da Fazenda São Bento, estas que também foram tombadas pelo IPHAN, em 10 de julho de 1957, por meio do Processo nº 0564-T-57, Inscrição nº439, Livro de Belas Artes, folhas 82, Vol.1.

⁸⁰ Jornada Mundial da Juventude: instituído pelo Papa João Paulo II em 20 de dezembro de 1985, reúne milhões de católicos de todo o mundo, sobretudo jovens. Com duração de cerca de uma semana, promove eventos da Igreja Católica para os jovens e com os jovens. O Papa João Paulo II estabeleceu a Jornada Mundial da Juventude como um evento anual (que passou depois a ser com intervalos de dois ou três anos) com o objetivo de alcançar novas gerações de católicos, propagando assim os ensinamentos da Igreja. Disponível em: <https://www.fondazionegiovani.va/historias/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2023.

Além dos bens tombados pelo órgão federal, devemos considerar outras igrejas que não estão tombadas, mas tem grande relevância para a Diocese, como as Igrejas de Nossa Senhora do Rosário, na Taquara; Nossa Senhora do Rosário, em Saracuruna; Santa Terezinha do Menino Jesus, no Parque Lafaiete; Nossa Senhora da Estrela, em Imbarié; Santa Rosa de Lima, Santa Rita e Nossa Senhora das Graças, em Xerém; e, Igreja Matriz de São João Batista, em São João de Meriti.

CAPÍTULO 3

ESCULTURAS RETABULARES DE REI DAVI E BETSABÁ

3.1. Rei Davi e Betsabá: História e Iconografia

Davi (em hebraico: (odama ,odireuq etnemlaretil acifingis ,717, homem relatado na Bíblia, como um guerreiro, profeta e rei do povo de Israel, que nasceu em Belém, na Judeia, provavelmente em 1040 a. C., sendo o oitavo filho de Jessé, descendente do povo hebreu que se estabeleceu na região da antiga Palestina, às margens do rio Jordão. A história do personagem bíblico Davi é proveniente do Antigo Testamento, dos livros I e II de Samuel e nos livros I e II dos Reis, estes que tratam dos acontecimentos que se situam entre os anos 1040 e 971 a. C.. A vida de Davi ainda é descrita no livro das Crônicas que, no entanto, o representa como uma figura simbólica e cultural. Ainda são atribuídos a Davi, 73 Salmos presentes na Bíblia.

Davi é apresentado nos textos bíblicos, primeiramente como pastor, depois como guerreiro e como rei. No início do livro de Samuel, Davi é apresentado como um jovem pastor de ovelhas, ruivo e de bela aparência, que morava no pequeno povoado de Belém, ele foi escolhido e ungido rei de Israel pelo profeta Samuel:

Assim fez passar Jessé a seus sete filhos diante de Samuel; porém Samuel disse a Jessé: O Senhor não tem escolhido a estes. Disse mais Samuel a Jessé: Acabaram-se os moços? E disse: Ainda falta o menor, que está apascentando as ovelhas. Disse, pois, Samuel a Jessé: Manda chamá-lo, porquanto não nos assentaremos até que ele venha aqui. Então mandou chamá-lo e fê-lo entrar (e era ruivo e formoso de semblante e de boa presença); e disse o Senhor: Levanta-te, e unge-o, porque é este mesmo. Então Samuel tomou o chifre do azeite, e ungiu-o no meio de seus irmãos; e desde aquele dia em diante o Espírito do Senhor se apoderou de Davi; então Samuel se levantou, e voltou a Ramá. (I Samuel 16:10-13)

Por conta de seus atributos musicais, Davi foi chamado no palácio do rei Saul. O rei o chamou para que tocasse para ele em seus momentos de pânico durante a noite, pois, somente assim, Saul conseguia voltar a dormir. No texto do livro de I Samuel 16: 19-23, verificamos o relato de um episódio no qual Davi tocava harpa para Saul:

E Saul enviou mensageiros a Jessé, dizendo: Envia-me Davi, teu filho, o que está com as ovelhas. Então tomou Jessé um jumento carregado de pão, e um odre de vinho, e um cabrito, e enviou-os a Saul pela mão de Davi, seu filho. Assim Davi veio a Saul, e esteve perante ele, e o amou muito, e foi seu pajem de armas. Então Saul mandou dizer a Jessé: Deixa estar a Davi perante mim, pois achou graça em

meus olhos. E sucedia que, quando o espírito mau da parte de Deus vinha sobre Saul, Davi tomava a harpa, e a tocava com a sua mão; então Saul sentia alívio, e se achava melhor, e o espírito mau se retirava dele. (I Samuel 16:19-23)

Davi, o pastor de ovelhas, foi enviado pelo pai para obter notícias sobre os seus irmãos mais velhos, no campo da batalha contra os filisteus, considerados os mais terríveis inimigos na guerra pelas terras palestinas. Chegando lá, ouve o desafio do Golias, cuja altura é descrita em I Samuel 17:4, “Então saiu do arraial dos filisteus um homem guerreiro, cujo nome era Golias, de Gate, que tinha de altura seis côvados e um palmo”. Davi aceitou o confronto e foi ao encontro do inimigo como um aventureiro, com uma funda e cinco pedras na mão. Essa funda era a típica arma de um pastor de ovelhas, sua arma favorita.

O Rei Saul costumava convocar todos os homens fortes e valentes para a sua corte, e com a vitória de Davi sobre Golias, o rei o toma a seu serviço, sendo ainda relatado que mulheres reverenciavam Davi, colocando-o acima de Saul⁸¹. O carisma de Davi conquistou a amizade dos filhos de Saul, Jônatas e Mical, além do carinho do povo. Sua bravura e coragem abriu caminho para se casar com Mical. Por conta de ciúmes e julgando ter em Davi um rival, embora o reconhecesse como o seu sucessor, Saul começou a perseguí-lo. Davi fogiu para o deserto de Judá, onde se reúne, em torno dele, um bando formado por homens pobres e proscritos:

Então Davi se retirou dali, e escapou para a caverna de Adulão; e ouviram-no seus irmãos e toda a casa de seu pai, e desceram ali para ter com ele. E ajuntou-se a ele todo o homem que se achava em aperto, e todo o homem endividado, e todo o homem de espírito desgostoso, e ele se fez capitão deles; e eram com ele uns quatrocentos homens. (I Samuel 22:1, 2)

Davi serviu como vassalo aos filisteus, juntamente com os membros de seu grupo, alugava suas armas aos residentes do território de Judá. Prestando serviço de defesa aos grandes proprietários, Davi, junto com seu exército de mercenários, começou a exercer uma relação de troca baseada na cobrança de pagamento, mediante o trabalho prestado. Nesse mesmo período, ainda fugindo de Saul, Davi se casou com duas mulheres: Ainoã, do Jezreel, da tribo de Judá, e Abigail, viúva de Nabal⁸², mulher muito rica e inteligente.

Havia batalhas freqüentes e, em uma delas, os filisteus realizaram novo ataque contra Israel; neste confronto, Saul e seu filho Jônatas são mortos. Davi regressa a Hebron, obtendo

⁸¹ E as mulheres dançando e cantando se respondiam umas às outras, dizendo: Saul feriu os seus milhares, porém, Davi os seus dez milhares (I Samuel 18:7)

⁸² Conforme o 1º livro de Samuel, capítulo 25, Nabal era um calebita rico, descrito como duro e grosseiro. Ele é apresentado em uma história na qual é ameaçado por Davi devido a um insulto e, finalmente, morto por Deus.

o direito ao trono e publicamente é ungido rei pela tribo de Judá⁸³, começando um governo que durou cerca de quarenta anos. Muitas guerras e conquistas territoriais o acompanharam. Rei Davi venceu a batalha sobre os povos cananeus, que eram vizinhos a Israel. Conquistou novos territórios e os que haviam sido perdidos por Saul em combates. Davi construiu um governo com quase todos os setores centralizados na sua pessoa.

Betsabá (em hebraico: בֵּטָבָע, Batsheva, que significa literalmente filha de set'anos, porém pode ser também traduzido como filha do ajuste). Sua vida está totalmente ligada à história de Davi, segundo os relatos bíblicos, mais precisamente no livro II Samuel, o Rei Davi apaixonou-se por Betsabá ao vê-la banhar-se, do alto do terraço de seu palácio⁸⁴. Sentiu-se atraído e chamou-a aos seus aposentos com quem manteve relações amorosas. Desses momentos, Betsabá engravidou do Rei. Davi, ao descobrir que sua amante estava grávida, pensa em um plano para esconder o seu grande erro. O rei, então, tenta fazer parecer que o filho da mulher com que havia dormido não fosse dele, mas sim de Urias, o Hitita, seu marido de verdade, e que este estava há muito tempo em campanha militar.

Davi ordena, então, que o esposo de sua amante regressasse, sugerindo que fosse passar uma noite com a esposa. Urias recusou por duas vezes as ordens de Davi, de retornar para casa, alegando que não era honroso deixar o exército de Israel e Judá numa batalha contra os Amonitas, para dormir com sua esposa. Por um código de honra, os comandantes deveriam permanecer acampados no campo de batalha ao lado dos seus soldados. Depois de reiterada recusa de Urias, percebendo que seus planos não funcionaram, Davi então, enviou um oficial seu, com uma carta para o comandante Joabe, ordenando colocar Urias na frente da batalha e deixá-lo sem proteção, de modo que ele fosse morto pelos inimigos. Após a confirmação da morte de Urias, Davi agiu de forma fria e indiferente e, assim que passou o período de luto pela morte de Urias, Davi mandou buscar Betsabá e a tomou como sua esposa.

O profeta Natã procurou o Rei e o repreendeu por conta da situação vivida por ele e Betsabá e, para fazê-lo compreender seus erros, o profeta contou a seguinte parábola: um homem rico que tinha um grande rebanho de ovelhas se serviu, para agradar seu hóspede, da única ovelhinha de um homem pobre. Explica ao rei que ele agiu como o homem rico no caso com Betsabá. Natã acusou e sentenciou o rei em nome de Deus. O filho recém-nascido do

⁸³A tribo de Judá era um grupo formado pelos calebitas, otonielitas e levitas. Disponível em: <https://bibliaanotada.com.br/significado/triбо-de-juda>. Acesso em 22 de fevereiro de 2023.

⁸⁴ 2 Samuel 11:2 = É aconteceu que numa tarde Davi se levantou do seu leito, e andava passeando no terraço da casa real, e viu do terraço a uma mulher que se estava lavando; e era esta mulher mui formosa à vista.

casal adoeceu gravemente e faleceu. Davi se penitenciou longamente e, com humildade reconheceu seus erros. E foi por ter se arrependido verdadeiramente dos pecados cometidos, que ele respirou a misericórdia divina, tendo Betsabá concebido novamente e gerado Salomão.

Iconograficamente, o Rei Davi foi representado em muitas obras e das mais variadas formas, a partir dos episódios e acontecimentos de sua vida, sendo mais representado como pastor, guerreiro, músico e profeta. Desde a antiguidade, nas artes encontradas nas catacumbas, ele era representado como um jovem pastor e imberbe, podendo estar vestindo túnica. Durante a Idade Média, começou a ser representado com os aspectos tradicionais dos camponeses, com cajado de pastor, sendo também representando como músico, coroado, adulto, de barba e tocando a harpa.

Nas obras que mostram Davi vencendo Golias, ele é representado como um homem muito jovem antes do combate, pronto para atirar com sua funda e as cinco pedras, ou ainda segurando uma espada e a cabeça de seu rival nas mãos ou aos seus pés. O tema inspirou numerosos artistas italianos a partir do século XIV. A escultura em mármore de Bernini (Figura 44), representando Davi, seminu, podemos identificar aos seus pés, sua lira e a armadura que lhe fora dada por Saul. Seu corpo retorcido coloca-se em posição de atirar. Uma pedra encontra-se na ponta de sua atiradeira. Ele tenciona os olhos, morde os lábios e se contrai na tentativa de alcançar o alvo, o jovem herói é mostrado no exato momento em que se encontra prestes a atirar no gigante Golias. Na obra de Donatello (Figura 45), uma escultura em bronze de 158 centímetros de altura, encontramos Davi representando como o jovem herói de pé, em posição de repouso, na mão direita a espada com a qual o herói abateu a cabeça de Golias, apoiada no pé esquerdo.



Figura 44. Escultura em mármore, David. Gianlorenzo Bernini, 1624. Galleria Borghese, Roma, Itália. 2023. Disponível em: <https://i0.wp.com/virusdaarte.net/wp-content/uploads/2019/02/davi.jpg>. Acesso em 12 de fevereiro de 2023.



Figura 45. Escultura em bronze, David. Donatello, 1440. Museo Nazionale del Bargello, Florença, Itália. 2023. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/David_\(Donatello\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/David_(Donatello)). Acesso em 12 de fevereiro de 2023.

Uma das formas mais comuns de representar Davi é como músico: um homem de meia-idade, com barba, coroado e trazendo consigo uma harpa usada para acompanhar o canto dos salmos (Figura 46 e 47). Esta imagem de Davi, o músico, espalhou-se pelos saltérios⁸⁵ e nas reproduções da árvore de Jessé. Em referência a ser o ancestral de Cristo, em representações do período medieval, é possível encontrar além da coroa, um nimbo⁸⁶. Outros atributos podem ser encontrados, mesmo não sendo tão comuns, como o rolo de pergaminho contendo passagem de algum salmo. Quanto a indumentária, vai seguir a tipologia da monarquia do período confeccionado e, às vezes, podendo vestir couraça.



Figura 46. Escultura em mármore de Rei Davi. Nicolas Cordier, 1609-1612. Capela Borghese da Basílica de Santa Maria Maggiore. Roma, Itália. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/David#/media/File:David_SM_Maggiore.jpg. Acesso em 12 de fevereiro de 2023.



Figura 47. Pintura de Rei Davi tocando harpa, óleo sobre tela de Gerard van Honthorst, 1622. Museu Central, Utrecht, Holanda. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_van_Honthorst_-_King_David_Playing_the_Harp_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em 12 de fevereiro de 2023.

Na Bíblia, encontramos Davi como um homem pecador, por vezes, podendo parecer cruel, mas amado pelo povo e por Deus, que o inspira em sua música e em seus cantos. Na arte, encontramos essa figuração de forma poética e catequética. As representações artísticas

⁸⁵ Livro contendo o Livro dos Salmos, também chamado de Livro de Horas, durante a Idade Média, o saltério era um livro amplamente difundido e era utilizado para aprender a ler. Propriedade de leigos e ricos, os Livros de Horas são exemplares cultura e arte medieval, pois eram formados por belíssimas iluminuras. (MAIA, 1966, p. 183)

⁸⁶ Círculo luminoso que cinge a cabeça das imagens de Cristo e dos santos, e que na Antiguidade cingia a cabeça dos imperadores romanos deificados. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/nimbo>. Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

de Betsabá surgem relacionadas ao Velho Testamento e vinculadas à história de Davi. Nos textos bíblicos, Betsabá teve importante atuação na sucessão de Davi, sendo destaque entre as outras esposas do rei, além de ser uma das quatro mulheres citadas na genealogia de Jesus, segundo o Evangelho de Mateus, Betsabá é a quarta dessas mulheres.

As primeiras representações de Betsabá aparecem na Bíblia Moralizada⁸⁷, *Bodleienne*, do século XIII, retratando o momento em que ela toma banho numa tina, com parte de seu corpo aparente e nu, enquanto Davi a observa de uma varanda. Iremos entender a narrativa amorosa dos personagens mediante ilustrações, como encontramos na Bíblia Maciejowski⁸⁸ (Figura 48), com três episódios do texto bíblico, em quatro cenas. Na parte superior, a representação da cena do banho e o rei a observá-la; na parte inferior da iluminura, duas cenas: à esquerda, Davi sentado em seu trono ordenando ao soldado Urias que retorne ao front da batalha; e na cena seguinte, do lado direito, os amantes estão unidos na cama e Davi acaricia amorosamente os seios da mulher.

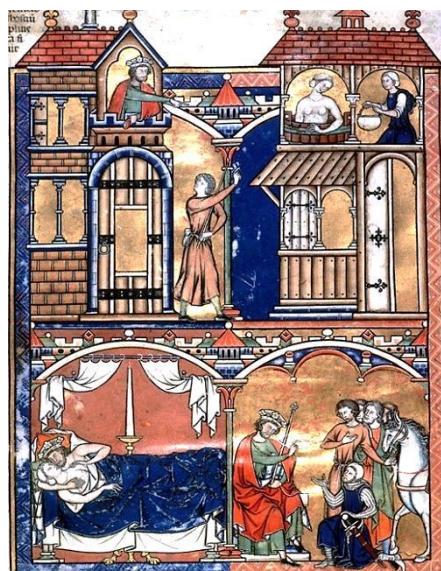


Figura 48: Cenas da vida de Betsabá na Bíblia Maciejowski. Iluminura, século XIII. New York, The Pierpont Morgan Library. Fonte: BONNET, 2006, p. 43.

As histórias da Bíblia influenciaram na construção imagética também das representações da escultura medieval, onde podemos citar as esculturas do portal sul da

⁸⁷ Manuscrito da Bíblia iluminada do final da Idade Média, que consiste na recuperação de versos da Bíblia em latim, com comentários que fornecem lições morais e consistentemente associada com miniaturas que ilustram estes extratos. Esses manuscritos também são chamados às vezes de Bíblia historiada, Bíblia alegorizada ou emblemas bíblicos. Disponível em: <https://bibliotecahistoricausal.wordpress.com/2018/10/05/biblias-moralizadas/>. Acesso em 22 de fevereiro de 2023.

⁸⁸ Manuscrito com iluminuras, preservado na Biblioteca Pierpont Morgan, em Nova Iorque. Disponível em: <https://www.themorgan.org/collection/crusader-bible/1?id=200>. Acesso em 22 de fevereiro de 2023.

fachada oeste da Catedral de Saint Etienne, em Auxerre, na França, executadas em 1260. As seis cenas esculpidas em dois nichos, com três cenas cada, fazem referência à história de Davi e Betsabá; e, nesse mesmo portal, ainda são representadas cenas da vida de Cristo e de João Batista. No primeiro nicho (Figura 49), a primeira cena, representa Davi observando; na segunda cena, é retratado o banho de Betsabá; e, na última cena, vemos Urias indo para a guerra.

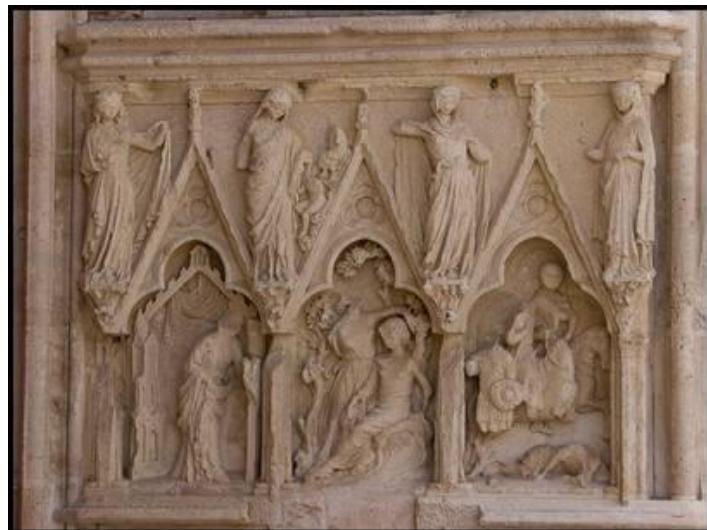


Figura 49. Pormenor das esculturas do portal sul da fachada oeste da Catedral de Saint Etienne, Século XI. Auxerre, França: Disponível em: <https://photos-eglises.fr/Bourgogne/89/Auxerre/Cathedrale/portails.htm>. Acesso em 14 de fevereiro de 2023.

Como vimos anteriormente, podemos perceber que a cena do banho de Betsabá foi o principal episódio representado. Nesse contexto, iremos encontrar a esposa de Davi retratada sempre jovem, cabelos longos e soltos; em boa parte das representações, pode aparecer parcialmente ou completamente nua, de forma detalhada e sensualmente provocante. Nessa reprodução imagética, sempre haverá outros atributos na cena, como uma tina ou banheira, ou ainda outros personagens, como uma criada ajudando Betsabá em seu banho.

3.1.1. Esculturas de Rei Davi e Betsabá: desaparecimento, localização e retorno.

Como já mencionamos anteriormente, a Igreja de Nossa Senhora do Pilar passou por uma série de furtos, roubos e atos de vandalismo, além de descaso e de ausência de manutenção, levando seu acervo de bens móveis a desaparecer integralmente e seus bens integrados a serem gravemente afetados e quase dilapidados. Desde a criação da Comissão

para os Bens Culturais e Artes Sacras, na Diocese de Duque de Caxias, em setembro de 2014, foi realizado o levantamento dos bens desaparecidos diocesanos e sua posterior catalogação. Estas ações facilitaram buscas, identificação e retorno de obras.

As imagens de Rei Davi e Betsabá foram identificadas como desaparecidas e, posteriormente, foram criadas fichas técnicas com informações básicas sobre essas obras a partir de fotografias encontradas no GEDAB / COPEDOC, ANS - Arquivo Noronha Santos, na seção inventário, realizada em 1946. As esculturas dos personagens bíblicos foram furtadas em 1974 e eram bens integrados do coroamento do retábulo-mor da Igreja Nossa Senhora do Pilar (Figura 50), ficando o Rei Davi ao lado esquerdo e sua consorte, do lado direito. Essa catalogação facilitou todo o processo de identificação e retorno das peças acima citadas.



Figura 50. Fotografia do Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, nº F020193. Eric Hess, 1946. Duque de Caxias/RJ. Fonte: GEDAB / COPEDOC / ANS - Arquivo Noronha Santos - IPHAN. 2023.

Em 4 de novembro de 2015, a Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico, do Ministério Público de Minas Gerais, enviou à Superintendência do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) do Rio de Janeiro, ofício sob o nº 1209/2015, comunicando ter recebido denúncia, informando que possíveis peças da Igreja de Nossa Senhora do Pilar estariam no livro intitulado “O Aleijadinho: Catálogo Geral da Obra - Inventário das Coleções Públicas e Particulares”, obra de autoria de Márcio Jardim, Herbert Sardinha Pinto e Marcelo Coimbra, lançada em 2011. Dessa forma, foi aberto processo naquela Promotoria sob o 01500.005101/2015-93, em 18 de novembro de 2015. A

movimentação do processo no SEI (Sistema Eletrônico de Informações)⁸⁹ foi verificada e ali, encontramos todos os documentos internos e externos emitidos, facilitando a compreensão de como se deu toda investigação e a devolução das esculturas.

A partir de outras pesquisas realizadas, verificamos que a escultura de Rei Davi consta na publicação do Sr. João Marino, intitulado “Coleção de Arte Brasileira”, de 1983, na qual encontramos fotografias da escultura de Rei Davi, nas páginas 67 (Figura 51), 68 e 69. Considerado um grande colecionador e estudioso da arte brasileira, o Sr. Marino era engenheiro civil, formado pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, em 1947; foi dono da construtora Masetti & Marino, além da imobiliária Destro. Foi diretor do Museu de Arte Sacra de São Paulo entre 1990 até o seu falecimento em 1997. João Marino também era membro do conselho da Fundação Bienal de São Paulo, sócio vitalício do MASP (Museu de Arte de São Paulo) e integrante do conselho do Museu da Casa Brasileira.



Figura 51. Escultura de Rei Davi. Fonte: MARINO, João. Coleção de Arte Brasileira. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1983, pg. 67.

A mesma obra compôs a exposição “Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileira”, organizada pela Fundação Bienal de São Paulo, entre novembro de 1984 e janeiro de 1985, tendo João Marino como Coordenador Geral e curador dos períodos “séculos XVI, XVII e XVIII”. No catálogo da mostra (Figura 52), na página 62 (Figura 53), consta a imagem do Rei David com seguinte legenda: “110 - Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho).

⁸⁹ Sistema Eletrônico de Informações, uma ferramenta que permite a produção, edição e assinatura de documentos e trâmite de processos por meio de uma plataforma virtual.

Rei David Tocando Lira, final do Séc. XVIII / início do XIX, madeira policromada, alt. 120 cm”.

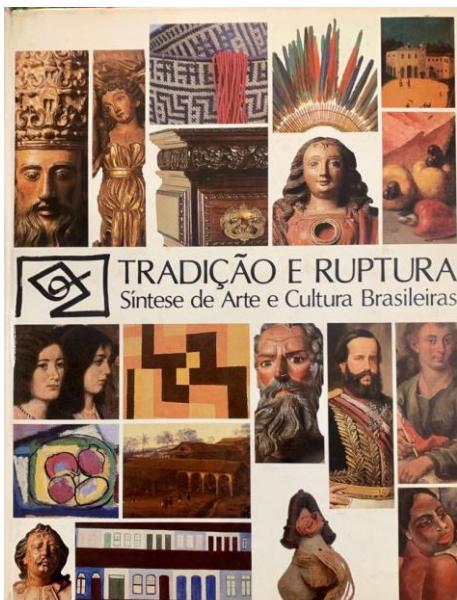


Figura 52. Capa do catálogo. Fonte: MARINO, João. *Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.



Figura 53. Escultura de Rei Davi. Fonte: MARINO, João. *Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984, pg, 62.

A escultura de Rei Davi ainda fez parte da exposição “A Arte e o Sagrado. Coleção João Marino” (Figura 54), que aconteceu na Fundação Calouste Gulbenkian / Edifício Sede – Galeria de Exposições Temporárias (piso 0) em Lisboa, Portugal, sendo inaugurada em 6 de dezembro de 1988 e encerrada no ano seguinte. O evento aconteceu decorrente de uma colaboração entre a Fundação Calouste Gulbenkian e a Embaixada do Brasil em Portugal.

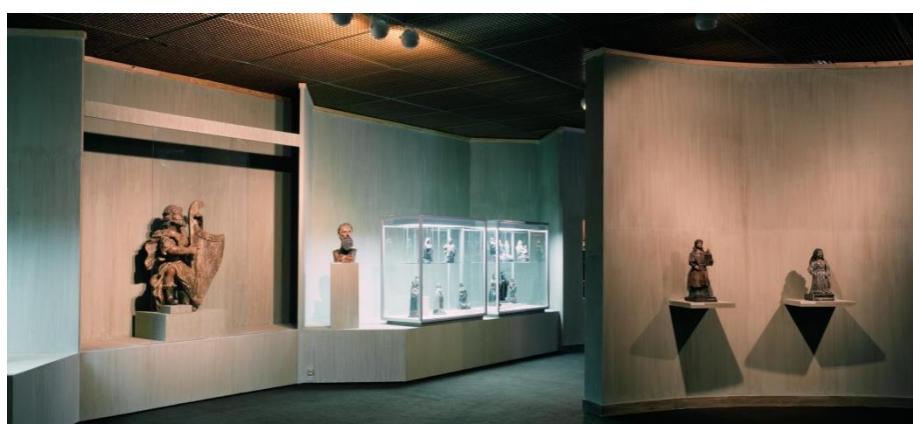


Figura 54. Exposição: Arte e o Sagrado. Coleção João Marino, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 1988. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/654/>. Acesso em 18 de fevereiro de 2023.

A escultura de Betsabá aparece pela primeira vez e juntamente com a de Rei Davi, no livro intitulado “O Aleijadinho: Catálogo Geral da Obra - Inventário das Coleções Públicas e Particulares”, de Márcio Jardim, Herbert Sardinha Pinto e Marcelo Coimbra, publicado em 2011. Nessa publicação, foram identificadas as peças, alvo da denúncia à Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico, do Ministério Público de Minas Gerais. Encontramos na página 192, a figura de “Rei David” (Figura 55), em que o autor descreve: “Escultura, madeira, louro ou freijó, policromada, 1,20 m alt., 4^a fase, maturidade plena, 1781 – 1790, estimativa – Atribuição: João Marino, 1983 – O Rei Davi é Representado tocando lira”. Na página 193, identificamos a imagem de Betsabá (Figura 56), dito pelo autor: “Escultura, madeira, louro ou freijó (prov.), policromada, 1,20 m alt., 4^a fase, maturidade plena, 1781 – 1790, estimativa – Atribuição, Marcio Jardim, 2006”.



Figura 55. Escultura de Rei Davi. Fonte: JARDIM, Márcio; PINTO, Herbert Sardinha e COIMBRA, Marcelo. O Aleijadinho: catálogo geral da obra: inventário das coleções públicas e particulares. Itú: Ed. IGIL, 2011, pg 192.

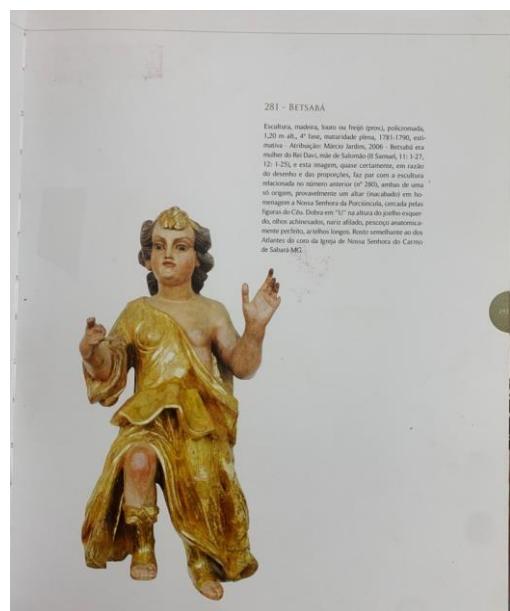


Figura 56. Escultura de Betsabá. Fonte: JARDIM, Márcio; PINTO, Herbert Sardinha e COIMBRA, Marcelo. O Aleijadinho: catálogo geral da obra: inventário das coleções públicas e particulares. Itú: Ed. IGIL, 2011, pg 193.

Após a abertura do processo no IPHAN/RJ, o primeiro documento externo, foi enviado pela Mitra Diocesana de Duque de Caxias, em 5 de fevereiro de 2016, por meio de ofício jurídico, sob o n.º 10/2016, informando que equipe de jornalismo, da Rede Globo, estava gravando um programa sobre peças sacras desaparecidas para o programa Fantástico. Nessa reportagem, consta que tinham sido identificadas duas peças que, possivelmente, pertenciam à Igreja de Nossa Senhora do Pilar e faziam parte da coleção do espólio de João

Marino, além de outro colecionador. A Mitra solicitou auxílio para averiguação da veracidade de tais informações e as medidas necessárias para sua devolução. A partir de então, começou a cobrar a devolução das imagens e monitorar a evolução do processo.

No documento de n.º 0192603 - fls. 172, de 14 de março de 2016, a museóloga, Fátima Beviláqua Contursi, emitiu laudo de reconhecimento das estátuas de Rei Davi e Betsabá, no qual atesta como sendo pertencentes ao coroamento do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, de Duque de Caxias-RJ, devendo ser devolvidas ao seu proprietário original e, não havendo condições de segurança na própria igreja, que as mesmas ficassem em outro lugar, de forma que a comunidade local possa usufruir de seu patrimônio.

O processo ficou sem movimentação até 1 de dezembro de 2017, quando foi recebido o ofício n.º 5075/2017 da Polícia Federal, de Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro, dando informações sobre o IPL (inquérito policial) 0141/2016-4 DPF/NIG/RJ – DELEFAZ, aberto para investigação e realização de possíveis diligências, efetuadas pela polícia judiciária. Nas averiguações foi confirmando que a imagem, denominada Betsabá, estava sob a guarda do Sr. Lamartine César Leite, no seguinte endereço: Rua Maranhão, 1567, apto 103, Bairro Funcionário, Belo Horizonte, Minas Gerais, não apresentando nenhum documento de compra da imagem, nem esclarecendo como se tornou o possuidor da escultura.

Em relação e escultura de Rei Davi, a Sr.^a Mariângela de Vasconcellos Marino, filha de João Marino, foi ouvida por meio de carta precatória expedida para a comarca de São Paulo, indicando que sua irmã Claudia Marino Semeraro, residente na Rua Regina Badra, n.º 686, Jardins dos Estados, São Paulo, São Paulo, herdou a referida escultura, mas que é coproprietária da obra. Informando ainda que, em 4 de janeiro de 1983, seu pai adquiriu a imagem do Rei Davi, apresentando o recibo de venda assinado pelo Sr. Luiz Antônio da Silveira Arena (Anexo F) e ainda, uma autorização de venda de um anjo (Anexo G) assinado pelo Monsenhor Manoel Lisboa Câmara, Secretário Geral da Ordem Missionária do Santíssimo Sacramento.

Em 24 de janeiro de 2018, no sistema eletrônico de informações (SEI) encontramos o registro de n.º 0260521, com o parecer técnico nº 24/2018/COTEC IPHAN-RJ emitido pela museóloga Fátima Beviláqua Contursi, este relativo às imagens de Betsabá e Rei Davi, fazendo considerações e impugnando os documentos apresentados à Delegacia da Polícia Federal de Nova Iguaçu (DPF/NIG), pela Sr.^a Mariângela de Vasconcellos Marino. Ao finalizar seu parecer, comenta sobre a descaracterização do retábulo da capela-mor da Igreja Nossa Senhora do Pilar, privando os fiéis de frequentarem a igreja e a população brasileira de

bem cultural de valor artístico. Solicita medidas de reparação e mitigação do dano com a devolução das imagens à Diocese de Duque de Caxias, indicando que seja efetivado acautelamento provisório das imagens para evitar sua venda até a decisão final.

O processo ficou paralisado por mais um longo tempo, sendo movimentado somente a partir de uma nova identificação, em leilão on-line, de uma peça pertencente ao retábulo-mor. Em 26 de maio de 2020, foi reconhecida no site Espaços de Artes Miguel Salles (<https://www.miguelsalles.com.br/>) - com atendimentos em dois endereços, no Rio de Janeiro, localizado na Estrada União e Indústria, 9200 Lojas E02 e E07 – Itaipava, Petrópolis - RJ, CEP: 25730-735, e o endereço de São Paulo, localizado na Alameda Gabriel Monteiro da Silva, 1935 – Jardim Paulistano, São Paulo – SP -, um capitel compósito em madeira (Figura 57) com resquícios de douramento, pertencente ao acervo da Igreja de Nossa Senhora do Pilar.



Figura 57. Capitel compósito em madeira. Século XVIII, retábulo-mor, Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

Após identificação pela historiadora de arte sacra, integrante da Comissão para os Bens Culturais e Artes Sacras da Diocese de Duque de Caxias, Elaine Tavares de Gusmão, a mesma emitiu laudo de reconhecimento do capitel compósito. Posteriormente, o laudo foi enviado para a Delegacia de Repressão a Crimes contra o Meio Ambiente e Patrimônio Histórico (DELEMAPH/SR/PF/RJ), no Centro do Rio de Janeiro, e para a Superintendência do IPHAN, no Rio de Janeiro. Nessa oportunidade, foi formulado um ofício pelo procurador da Mitra Diocesana, Dr. Wellington Santana, cobrando respostas do andamento do processo de devolução das duas esculturas, pois não havia resposta do andamento do inquérito policial.

A escultura do Rei Davi e o capitel foram arrolados no mesmo processo do IPHAN/RJ e as atividades no processo movimentaram-se conjuntamente. Toda documentação referente ao capitel foi encaminhada para a Delegacia de Repressão a crimes contra o Meio Ambiente e Patrimônio Histórico (DELEMAPH/SR/PF/SP) e foi aberto no órgão, o inquérito policial de n.º IPL 2020.0057121, instaurado para apurar o delito de Recepção Qualificada, tipificado no artigo 180, §1.º,⁹⁰ do Código Penal Brasileiro. Logo em seguida, foi solicitada a apreensão da peça, sendo determinada a sede do IPHAN/SP como depósito provisório. No dia 19 de junho de 2020, Henrique Rocha da Silva, representante de leilão Miguel Salles Escritório, compareceu à sede da Superintendência Regional de Polícia Federal em São Paulo, com a peça que seria leiloadada, a devolveu de forma espontânea, sem apresentar qualquer tipo de documento de compra ou autorização de venda, sendo emitido um Termo de Apresentação e Apreensão (Anexo H). No dia 24 de junho de 2020, após emissão de Auto de Depósito (Anexo I), o objeto foi encaminhado para a sede da Superintendência do IPHAN/SP até a finalização do processo e inquérito policial.

Em 3 de agosto de 2020, a emissão de uma Nota Técnica de n.º 134/2020/COTEC/IPHAN-RJ, produzida pela Museóloga Fátima Beviláqua Contursi, informou que, após consulta aos inventários fotográficos elaborados pelo órgão nas décadas de 1940 e 1950, além de pesquisas no Arquivo Noronha Santos e Arquivo da Superintendência do IPHAN/RJ, estudos e documentos, a servidora concluiu que tanto o capitel como as duas esculturas, Rei Davi e Betsabá, pertencem à Igreja de Nossa Senhora do Pilar, de Duque de Caxias-RJ, acrescentando que já tinham sido prestadas informações técnicas suficientes para a correta identificação e reconhecimento das obras em questão, salientando que seriam necessárias ações urgentes a fim de evitar o desaparecimento da escultura do Rei Davi.

No dia 6 de agosto de 2020, a DELEMAPH/SR/PF/SP emitiu Termo de Apresentação e Apreensão 1240/2020 (Anexo J), da escultura de Rei Davi, que foi entregue pela filha de João Marino, Claudia Marino Semeraro. A herdeira apresentou, mais uma vez, o recibo de compra da escultura e autorização de venda de um anjo, solicitando que os documentos entregues fossem incluídos nos autos, a fim de comprovar a compra lícita realizada por seu

⁹⁰ Art. 180, § 1º - Adquirir, receber, transportar, conduzir, ocultar, ter em depósito, desmontar, montar, remontar, vender, expor à venda, ou de qualquer forma utilizar, em proveito próprio ou alheio, no exercício de atividade comercial ou industrial, coisa que deve saber ser produto de crime. Pena - reclusão, de três a oito anos, e multa. (Redação dada pela Lei n.º 9.426, de 1996). Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9426.htm#:~:text=Recepta%C3%A7%C3%A3o%20Qualificada,saber%20ser%20produto%20de%20crime. Acesso em 28 de novembro de 2022.

pai. Nesse mesmo dia, foi determinada a sede do IPHAN/SP como depósito provisório e emitido o auto de depósito (Anexo L), subsequentemente, o objeto foi encaminhado para o local de acautelamento.

Com intensas cobranças oriundas do IPHAN/RJ, em 13 de agosto 2020, no ofício de n.º 181/2020 emitido pela Coordenação-Geral de Autorização e Fiscalização do Departamento de Patrimônio Material do IPHAN (CGAF/DEPAM-IPHAN), recomenda-se a formalização de consulta à Procuradoria Jurídica do IPHAN-sede quanto ao IPL eletrônico n.º 2020.0057121, a partir de considerações gerais sobre os processos, posicionando-se pela autenticidade e confirmação de que o capitel compósito e as esculturas de Rei Davi e de Betsabá são originárias do mesmo bem tombado, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Duque de Caxias/RJ, sendo necessário dar início à propositura de ação civil pública junto ao Ministério Público Federal, visando à devolução das peças situadas em São Paulo/SP e em Belo Horizonte/MG.

Sem muitas informações do andamento do Inquérito Policial, n.º IPL 2020.0056130, da Delegacia de Repressão a crimes contra o Meio Ambiente e Patrimônio Histórico, de Minas Gerais (DELEMAPH/DRCOR/SR/PF/MG), no dia 10 de setembro de 2020, o Delegado Gustavo Pimentel Campos, da DELEMAPH/DRCOR/SR/PF/MG, solicitou o comparecimento de representante do IPHAN/RJ e da Mitra Diocesana de Duque de Caxias, no dia 29 de setembro de 2020, às 14 horas, na sede da Polícia Federal em Minas Gerais, para acompanhar a entrega e apreensão da obra sacra Betsabá, que se encontrava na posse de Lamartine César Leite, e posteriormente foi realizada a entrega ao representante do proprietário do bem. No dia solicitado, o IPHAN/RJ foi representado pela servidora e arquiteta Claudia Árdions e a Mitra, pelo Padre Paulo de Oliveira Reis, acompanhado da historiadora de arte sacra, Elaine Tavares de Gusmão. Nesse mesmo dia, a escultura retornou para Duque de Caxias, sendo acondicionada em reserva técnica, visto que a peça só poderá retornar ao seu local de origem, após restauro artístico do retábulo-mor.

A escultura de Rei Davi e o capitel ainda demoraram um tempo para retornar ao seu proprietário. Uma série de pareceres e notas técnicas foi emitida pelo IPHAN, tanto do Rio de Janeiro, quanto de São Paulo, para a DELEMAPH/SR/PF/SP. A Advocacia Geral da União e a Procuradoria Geral Federal, Procuradoria Federal junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo/SP, manifestaram-se em 24 de setembro de 2020, através do Parecer n.º 00044/2020 (CON/PFIPHANS/PGF/AGU), relatando haver uma série de elementos que poderiam levar ao arquivamento do inquérito ou ainda avenir ocorrência de

prescrição. Em um eventual arquivamento, não seria suficiente para justificar que as peças continuassem nas mãos dos detentores, ou seja, ainda que eles não tenham cometido crime, não teriam justo título para permanecer com as peças, desde que se trate mesmo das peças que compunham o acervo integrante da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, o que, pelos estudos elaborados no âmbito deste IPHAN, é matéria praticamente incontroversa.

Somente houve manifestação da DELEMAPH/SR/PF/SP acerca da restituição dos objetos que se encontravam sobre a guarda provisória do IPHAN/SP em 17 de junho de 2021, que informa através do Ofício n.º 2769324/2021, que o capitel e a escultura do Rei Davi seriam objeto de análise pericial da Polícia Federal em data a ser agendada, oportunidade em que os peritos da polícia federal, mediante prévio ajuste, dirigiam-se ao IPHAN/SP para tal investigação. No mesmo ofício, solicitou informação acerca das condições de segurança patrimonial da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar em Duque de Caxias/RJ, no caso de eventual devolução judicial desse bem.

Como foi solicitado, a Mitra Diocesana de Duque de Caxias elaborou relatório informando que as peças repatriadas permaneceram em um reserva técnica, até que seja possível a execução de um restauro artístico dos retábulos da Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Ainda, esclareceu que sua reserva técnica conta com um acervo museológico de bens móveis, têxteis, livros sacros, paramentos, objetos litúrgicos, entre outros, respeitando as principais normas de segurança e conservação preventiva, tornando-se um local destinado a garantir a preservação das peças. O espaço segue diversos regulamentos para a preservação do acervo, tais como catalogação, inventário, mobiliário adequado, acondicionamento diferenciado (devido à especificidade de cada peça), controle da temperatura do ambiente, controle de pragas e de segurança patrimonial (furto) e ambiental (incêndio), concluindo que possui um ambiente seguro para acondicionar os objetos.

Antônio Carlos Bezerra, Perito Criminal Federal do Setor Técnico Científico, Superintendência da Polícia Federal em São Paulo, foi indicado para realizar exame pericial do capitel e da estátua do Rei Davi. Sem informações sobre o seu laudo técnico, em 3 de agosto de 2021, Sebastião Augusto de Camargo Pujol, Delegado da DELEMAPH/DRCOR/SR/PF/SP, solicitou ao IPHAN/SP a contratação do serviço de transporte do envio das duas peças para a Mitra Diocesana de Duque de Caxias. O órgão federal de proteção ao patrimônio realizou licitações para uma empresa para o translado das peças, além da contratação de um seguro para os dois objetos.

Em 14 de setembro de 2021, a Mitra Diocesana de Duque de Caxias foi informada,

mediante ofício n.º 333/2021, IPHAN/SP, que a entrega das peças foi agendada para o dia 21 de setembro, às 14 horas. O local de entrega seria a Catedral de Santo Antônio, situada na Avenida Governador Leonel de Moura Brizola, n.º 1861, Centro, Duque de Caxias, RJ. Na data e horário informados, a entrega foi acompanhada pela historiadora de arte e servidora do IPHAN/RJ, Monica de Almeida Cadorin, além de membros do clero diocesano e da Comissão para os Bens Culturais e Artes Sacras. Após a entrega, foi possível vislumbrar lado a lado, depois de 47 anos, as esculturas de Rei Davi e sua consorte (Figura 58), que haviam seguido destinos diferentes.



Figura 58. Esculturas de Rei Davi e Betsabá. Século XVIII, Cúria Diocesana, Diocese de Duque de Caxias/RJ
Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

3.1.2. Análise formal e estilística

As esculturas de Rei Davi e Betsabá são imagens retabulares de relevo⁹¹, foram confeccionadas uma alteração intencional das proporções anatômicas, técnica utilizada pelos artistas para corrigir a perspectiva, uma vez que seriam vistas de longe e de baixo para cima. Estes personagens estão citados no Antigo Testamento e no Evangelho de Mateus que apresentou Jesus como descendente do Rei Davi e que reuniu as doze tribos de Israel.

⁹¹ Escultura que foi confeccionada sem a parte traseira, podendo ser utilizada como bem integrado ou ainda ter sido elaborada para redução de custo na produção. (FABRINO, 2012, p.57)

A leitura das imagens envolve procedimentos fundamentais, como as análises formais e estilísticas. Esses estudos auxiliam na constatação da identidade do escultor ou de sua oficina, o estilo, o gênero e a técnica construtiva, além de compreender a cultura na qual está inserida. O exame dos aspectos formais da obra irá nos traduzir as mensagens contidas nas expressões, gestos ou em seus atributos. Descreveremos a seguir, as informações técnicas das obras, realizando uma análise formal e estilística das mesmas.

3.1.2.1 Rei Davi

Informações Técnicas:

Título: Rei Davi (Figura 59)

Objeto: escultura religiosa

Suporte/Técnica: madeira com policromia e douramento

Tipologia: escultura de relevo

Fatura: erudita

Época: XVIII

Autoria: não identificada

Origem: não identificada

Localização original: lado esquerdo (observador), do coroamento, retábulo-mor de Igreja Nossa Senhora do Pilar

Localização atual: reserva técnica – Mitra Diocesana de Duque de Caxias (repatriada em 21 de setembro de 2021). Acervo montado em local seguro e com monitoramento térmico. A peça está acondicionada em sua base expositora.

Dimensões da escultura: altura total: 123 cm, altura superior: 60 cm, altura inferior: 60 cm, largura total com harpa: 90 cm, largura Rei Davi: 65 cm, profundidade superior: 57 cm e profundidade inferior: 44 cm. Dimensões da harpa - altura: 120 cm e largura: 60 cm.

Marcas, Inscrições, Assinatura: sem marcas, inscrições ou assinaturas.

Especificação do Estado de Conservação: no geral, o estado de conservação da escultura é bom, mas necessitando de ações curativas, para sua total perpetuidade. Após um mapeamento

de danos, foi possível identificar patologias e traçar seu diagnóstico com precisão. Verificamos sujidades, pequenas perdas no suporte, ausência de grande parte da base de preparação, policromia e douramento (possivelmente a escultura passou por um processo de decapagem), presença de policromia e resquícios de douramento no manto, nas botas e na harpa, presença de douramento na parte do manto em que se localiza a barriga (mais preservado), presença de policromia da carnacção no rosto, braço e pernas. O verso da imagem apresenta vários furos e buracos característicos de pregos e cravos.

Informações complementares: possui proteção legal: tombamento Federal (IPHAN) Processo n.º 160-T-38 de 25/05/1938, Inscrição n.º 76 - Livro de Belas Artes, folhas 14, Vol.1. O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/SPHAN.



Figura 59. Figura esquemática – Rei Davi. Fonte: Elaine Gusmão. Desenvolvido no programa Photoshop, 2023.

Análise formal:

Escultura religiosa em madeira com policromia e douramento, representando a figura masculina do personagem bíblico de Rei Davi, apresentando-se sentado. Verificamos no corpo da imagem, um posicionamento frontal, de composição assimétrica e vertical; tem em seu eixo, uma ligeira flexão, mais alta à direita e o restante do corpo levemente direcionado

para o lado oposto. A cabeça levemente voltada para cima, com cabelos longos, escuros e mechas marcadas por entalhes profundos, voltadas para trás. Coroa de louros cingindo a testa, que está aparente, orelhas descobertas por parte do cabelo, mas com boa parte aparente com entalhe bem elaborado. Rosto redondo com maxilares salientes, com bochechas bem marcadas e rosadas. Sobrancelhas finas e longas. Olhos entalhados, com fossa orbital bem-marcada em formato amendoado e rasgados, além da fossa lacrimal saliente e a íris plana e castanha, com pálpebra superior fina e olhar voltado para o alto. Nariz aquilino, com narinas bem desenhadas e fossa labial marcada e rodeada por bigode, que cai em mechas nas laterais dos lábios. Lábio superior fino e inferior carnudo. Barba curta com mechas marcadas e terminadas em duas mechas longas com cachos que formam volutas voltadas para fora. Pescoço longo.

O rei veste túnica longa com decote triangular, mangas curtas deixando os braços à mostra. Braço direito flexionado no cotovelo a 90 graus, com antebraço na altura do peito e mão com dedos longos que parecem dedilhar uma harpa e o esquerdo com cotovelo flexionado a 90 graus com antebraço voltado para o alto, mão erguida com dedos flexionados sobre a parte superior da harpa. A veste do rei de Judá apresenta aberturas na parte inferior arrematadas por botão na lateral, deixando a mostra o joelho e perna direita flexionada e levemente elevada, perna esquerda coberta, pés calçados com botas de cano médio, no ombro direito manto jogado nas costas com pontas que contornam o peito em diagonal, da direita para a esquerda, e presa no ombro direito por broche arredondado. A escultura não apresenta base, marca, inscrição ou assinatura registrada. Executada seguindo o cânones de cinco cabeças.

A policromia da escultura apresenta uma boa qualidade técnica. No estofamento, encontramos vestígios de douramento, pois é possível que a peça tenha passado por algum processo de decapagem. Verificamos uma carnação amorenada, acetinada e levemente rosada.

A harpa, como se trata de um atributo, é uma peça móvel, sendo encaixada no braço do rei em um único ponto por meio de um cravo metálico. Apresenta um desenho padrão do instrumento musical, representando as cordas, foram entalhados 17 frisos. O objeto apresenta vestígios de douramento.

Análise estilística:

A escultura religiosa, representando a figura de Rei Davi, é uma imagem de relevo,

classificada como bem integrado e pertencente ao lado direito do coroamento do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Sendo concebida com alteração intencional das proporções anatômicas (cânones), técnica utilizada pelos artistas para corrigir a perspectiva, uma vez que seriam vistas de longe e de baixo para cima. Após análise formal da escultura, podemos dizer que a imagem em questão insere-se em um contexto estilístico do barroco do século XVIII. Constatamos ainda a erudição da obra, baseada na rica policromia, além do seu elaborado entalhamento.

Após as análises, não podemos afirmar a origem ou oficina responsável pela execução da escultura. Podemos somente manifestar, as evidentes influências estilísticas presentes na obra, a partir das características de uma manufatura portuguesa. Inferimos que a obra pode ter sido elaborada por mestre português ou por sua oficina no Rio de Janeiro.

Análise iconográfica:

A escultura do Rei Davi é representada com a sua forma mais comum, como músico. Apresenta-se sentado, com a cabeça e o olhar para o alto, contemplando o celeste. No seu lado esquerdo, vemos a presença da harpa, como se estivesse a tocar o instrumento, entoando seu canto ao Senhor. Com essa mesma representação, encontramos pinturas e gravuras que, possivelmente, podem ter servido de inspiração aos artistas executores do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar.

Na pintura em óleo sobre tela de 1619, de Domenico Zampieri, intitulada “Rei David tocando harpa” (Figura 60) que foi adquirida por Luís XIV, da França, em 1665, e atualmente encontra-se exposta no Central body, Grands Appartements salon de Mercure, do Palácio de Versalhes na França. O artista ilustra o rei de Judá, sentado, com olhar voltado para o alto e tocando a sua harpa. Verificamos que o pintor representou Davi coroado, com cabelos longos, barba, lábios entreabertos. Domenico forma a composição da sua obra com linhas horizontal e vertical, somada pela curvatura do corpo de Davi, que acompanha a da harpa, voltada para a direita. A figura do anjo, à esquerda, introduz o espectador na composição. Notamos ainda, no fundo da pintura, a presença de mais um anjo que redige os salmos, cantado por Davi sob inspiração divina.

Notamos que o rei é representado vestindo túnica longa com decote arredondado, mangas curtas deixando os braços a mostra, o esquerdo flexionado no cotovelo a 90 graus,

com antebraço na altura do peito e mão com dedos longos que parecem dedilhar uma harpa e o direito com cotovelo flexionado a 90 graus com antebraço voltado para o alto. Na parte inferior de sua veste, verificamos abertura deixando o joelho e perna esquerda à mostra, enquanto a perna direita está coberta, pés calçados com sandálias, no ombro direito o manto está jogado nas costas com pontas que contornam o peito em diagonal da esquerda para a direita e presa no ombro esquerdo por broche arredondado.

Na escultura do Rei Davi (Figura 61), objeto desta pesquisa, verificamos certa semelhança, com a representação de Domenico, como a posição de cabeça, olhar voltado para o alto, cabelos longos, presença de barba e com lábios entreabertos. Notamos, ainda, similitude na elaboração das vestes e o posicionamento das pernas e dos braços. Reconhecemos que a obra do Rei de Judá apresenta uma composição voltada para a esquerda, enquanto a obra que está exposta em Versalhes está voltada para a direita. E, em toda obra, há esse espelhamento, na sua composição.



Figura 60. Rei Davi tocando harpa. Domenico Zampieri, 1619.
Palácio Versalhes, França.

Disponível em:

http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_0ea4ffb5-d31b-4f4a-967f-8c30a369f022#96aa6c94-83f4-423e-a7ed-c2427866132b. Acesso em 22 de fevereiro de 2023.



Figura 61. Escultura de Rei Davi. Mita
Diocesana de Duque de Caxias/ RJ.
Fonte: Elaine Gusmão, 2023.

3.1.2.2 Betsabá

Informações Técnicas:

Título: Betsabá (Figura 62)

Objeto: escultura religiosa

Suporte/Técnica: madeira com policromia e douramento

Tipologia: escultura de relevo

Fatura: erudita

Época: XVIII

Autoria: não identificada

Origem: não identificada

Localização original: lado direito (observador), do coroamento, retábulo-mor de Igreja Nossa Senhora do Pilar.

Localização atual: reserva técnica – Mitra Diocesana de Duque de Caxias (repatriada em 29 de outubro de 2020). Acervo montado em local seguro e com monitoramento térmico. Peça está acondicionada em estante de aço.

Dimensões da escultura: altura: 120 cm, largura superior: 60 cm, largura inferior: 60 cm, profundidade superior: 57 cm e profundidade inferior: 44 cm. Dimensões do fragmento escultórico (dedo indicador direito), altura: 9 cm e largura: 2 cm.

Marcas, Inscrições, Assinatura: sem marcas, inscrições ou assinaturas.

Especificação do Estado de Conservação: no geral, o estado de conservação da escultura é bom, mas necessitando de ações curativas, para sua perdurabilidade. Após um mapeamento de danos, foi possível identificar patologias e traçar seu diagnóstico com precisão. Verificamos, sujidades, perda de camada pictórica e base de preparação na parte superior esquerdo (testa) com 2 cm², perda de todos os dedos da escultura na mão esquerda, perda do dedo mínimo da mão direita, dedo indicador da mão direita desprendido da peça, desprendimentos do douramento na parte inferior da escultura, ranhuras no douramento e na carnação, rachadura profunda no lado esquerdo superior (49 cm de extensão).

Informações complementares: possui proteção legal: tombamento Federal (IPHAN) Processo n.º 160-T-38 de 25/05/1938, Inscrição n.º 76 - Livro de Belas Artes, folhas 14, Vol.1. O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/SPAN.



Figura 62. Figura esquemática – Betsabá. Fonte: Elaine Gusmão. Desenvolvido no programa Photoshop, 2023

Análise formal:

A escultura religiosa em madeira com policromia e douramento, representando a personagem bíblica da Betsabá, apresenta-se sentada. Verificamos no corpo da imagem um posicionamento frontal, de composição assimétrica e vertical, tem em seu eixo uma ligeira flexão, mais alta à direita e o restante do corpo levemente direcionado para o mesmo lado. A cabeça levemente voltada direita, com cabelos escuros e longos que se dividem em três volumes de mechas bem delimitadas, profundas e voltadas para trás, circundando a cabeça e parte posterior do pescoço, apresenta tiara dourada, com um aplique central, que desce para a testa. Orelhas descobertas por parte do cabelo, mas com boa parte aparente com entalhe bem elaborado.

Rosto ovalado, com testa larga, sobrancelhas finas, longas e arqueadas. Olhos entalhados com fossa orbital bem marcada, de grandes dimensões, com formato arredondado e seu olhar voltado para baixo, fossa lacrimal saliente e a íris plana e castanha, com pálpebra superior bem delimitada. Nariz pequeno, retilíneo com narinas bem delimitadas. Boca pequena, com lábio superior pequeno e inferior mais volumoso. Bochechas arredondadas e rosadas, queixo pequeno e arredondado, sobre larga camada de gordura (papada), além de um pescoço longo.

Betsabá veste túnica curta arrematada por babado longo que parte da cintura, com o

lado esquerdo abaixado em diagonal sobre o tronco, deixando à mostra o ombro e o seio esquerdo, indumentária completada por saia longa rodada levantada a direita até a coxa, deixando à mostra a perna direita, flexionada a 90 graus, calçada com bota de cano médio e com gáspea recortada deixando os dedos à mostra. Perna esquerda com o pé à mostra e levemente voltada para esquerda. Braços ao longo do tórax, antebraços flexionados para cima, o direito em 90 graus e o esquerdo com a mão na altura do ombro com a palma voltada para frente, indicador e polegar em extensão. A escultura não apresenta base, marca, inscrição ou assinatura registrada. Executada seguindo o cânones de cinco cabeças.

A policromia da escultura apresenta uma boa qualidade técnica. No estofamento, encontramos boa parte do douramento em bom estado, mas identificamos, no douramento com pintura, com uso da técnica de pontilhismo, que explicaremos mais adiante. Verificamos uma carnação amoreada, acetinada e levemente rosada.

Análise estilística:

A escultura religiosa, representando a figura de Betsabá é uma imagem de relevo, classificada como bem integrado e pertencente ao lado direito do coroamento do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Sendo concebida com alteração intencional das proporções anatômicas (cânones), técnica utilizada pelos artistas para corrigir a perspectiva, uma vez que seriam vistas de longe e de baixo para cima. Após análise formal da escultura, podemos dizer que a imagem em questão, insere-se em um contexto estilístico do barroco do século XVIII. Concluímos, baseada na rica policromia e o elaborado entalhamento da obra, a erudição da obra.

Após as análises, não podemos afirmar a origem ou oficina responsável pela feitura da imagem. Conseguimos identificar características de uma manufatura portuguesa, não necessariamente ter sido adquirida de Portugal, mas, provavelmente ter sido elaborada por mestre português ou sua oficina no Rio de Janeiro.

Análise iconográfica:

A escultura de Betsabá, pertencente ao acervo da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, é

representada de forma detalhada e sensualmente provocante, ao se apresentar com o seio esquerdo desnudo. A imagem da esposa do rei de Judá surgiu nos textos do Velho Testamento e vinculados à história de Davi, um dos reis mais populares da Bíblia. Podemos dizer, ainda, que Betsabá e Eva são as duas figuras femininas bíblicas que foram, frequentemente, representadas nuas. Nos textos antigos, elas foram retratadas como mulheres que sucumbiram a uma tentação, assim são passíveis de associação ao pecado e a um estereótipo negativo.

A fim de estudarmos a influência iconográfica da escultura de Betsabá, objeto dessa pesquisa, encontramos a obra do pintor holandês Willem Drost, intitulada “Betsabá recebendo a carta de Davi”, de 1654 (Figura 63), atualmente exposta no Museu do Louvre. Nessa obra, a personagem bíblica está representada sentada, com apenas parte do corpo retratado. Vestindo uma camisola branca de banho, com o lado esquerdo abaixado em diagonal sobre o tronco, deixando à mostra o ombro e o seio esquerdo, assim como a escultura de Betsabá (Figura 64) de Duque de Caxias. Outras similitudes podem ser observadas, entre as obras, como o cabelo escuro e preso para trás e encimado por uma tiara, além de seu olhar para baixo.



Figura 63. Betsabá recebendo a carta de Davi. Willem Drost , 1654. Museu do Louvre, Paris, França.
Disponível em:
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063531>.
Acesso em 22 de fevereiro de 2023.



Figura 64. Escultura de Betsabá, Mita Diocesana de Duque de Caxias/ RJ.
Fonte: Elaine Gusmão, 2023.

3.2. Análises Físico-Químicas e Laboratoriais

As análises físico-químicas e labororiais são exames especiais usados nos estudo de obras de arte e na área de conservação e restauração de bens culturais móveis e integrados, auxiliando no conhecimento da natureza física e histórica da obra, contribuindo assim para a sua conservação. De uma forma geral, as investigações orientam os estudiosos das artes e profissionais conservadores-restauradores, na identificação dos materiais usados nas obras, auxiliando em novas soluções para a sua plena preservação, como também, na identificação da autoria e autenticidade da obra. As análises físico-químicas utilizadas nos estudos dos bens culturais e artísticos avançaram satisfatoriamente, principalmente no crescimento e na introdução de novas técnicas, com auxílio de instrumentos tecnológicos, assim como no melhoramento e na adequação de outras análises já existentes.

Devemos lembrar que as técnicas das análises físico-químicas já são utilizadas desde o século XVIII em museus, tornando-se mais comuns a partir do século XX. Entretanto, no Brasil, essas pesquisas são muito recentes, sendo muito utilizadas em objetos de acervos museológicos. Na atualidade, podemos contar com uma rede de instituições e laboratórios universitários que trabalham com pesquisa do campo do patrimônio cultural, auxiliando na pesquisa dos profissionais do restauro, dos museus e entidades privadas. No Rio de Janeiro, contamos com as parcerias do Prof. Dr. Marcelino José dos Anjos, Vice-Diretor do Instituto de Física Armando Dias Tavares, Laboratório de Instrumentação Eletrônica e Técnicas Analíticas - UERJ; Prof. Dr. Davi Ferreira de Oliveira do Laboratório de Instrumentação Nuclear - PEN/COPPE/UFRJ e LIN/COPPE – UFRJ; e, da Prof.^a Dra. Cátia Henriques Callado do Instituto de Biologia Roberto Alcântara Gomes, Laboratório de Análise Vegetal – UERJ.

As técnicas analíticas que auxiliam os estudos de obras de arte são exames químicos, físicos, biológicos e da documentação científica por imagem, permitindo a identificação dos materiais e técnicas dos objetos analisados, além das origens, intervenções realizadas e autenticidades das obras. Nesse campo, temos as técnicas que nomeamos de destrutivas, pois necessitam de retirada de fragmentos ou de micro amostras do objeto para a identificação de sua composição química e estrutural. Os exames qualificados como não destrutivos, são realizados diretamente na obra, sem nenhuma retirada de fragmentos, utilizando as radiações eletromagnéticas como radiação infravermelha, luz visível, radiação ultravioleta, raios X, etc.

Ressaltamos que existem várias técnicas de análises, mas cada obra tem especificidades, que acarretará em exames adequados para cada uma delas, a partir de sua estrutura, forma, composição, entre outros fatores. Será necessário o entendimento do objetivo

da realização do exame e, juntamente, com o laboratório de pesquisa que realizará as análises, será identificada a forma que trará o melhor resultado. Podemos citar alguns exames não destrutivos, sendo os mais utilizados nas pesquisas do patrimônio cultural: imagem com luz visível, imagem com luz rasante, imagem de fluorescência de ultravioleta (UV), reflectografia de infravermelho (IR), radiografia de raios X, fluorescência de raios X (EDXRF), emissão induzida de radiação-x por partículas (PIXE), emissão induzida de radiação gama por partículas (PIGE) e o espalhamento rutherford em ângulos traseiros (RBS).

A primeira análise que deve ser realizada em uma obra é o exame organoléptico, que consiste na utilização dos sentidos (visão, tato, audição), visando realizar um primeiro diagnóstico básico das condições da obra (COELHO e QUITES, 2014, p. 107). Auxiliado por luz natural ou artificial, elaboramos a ficha técnica, com as principais informações da obra; dimensões, suporte, técnica, período (se for de fácil identificação), autoria (se houver assinatura ou documentos comprobatórios), origem, localização original e atual, marcas ou inscrições e estado de conservação. A documentação elaborada nos auxiliará nas próximas análises e permitirá identificar quais os exames, o que trará o resultado esperado para a pesquisa ou intervenções a serem realizadas no objeto. Ainda como parte de um levantamento investigativo primário, é necessário realizar registros fotográficos, que norteiam os detalhes técnicos e estruturais do objeto. Descreveremos abaixo as técnicas de análises dessa área.

A fotografia de luz visível consiste na captura da imagem do objeto, realizada com a câmera digital (com ou sem uso de tripé), sempre atentos nos ajustes da câmera, tais como; luz, temperatura de cor, balanço de branco e gerenciamento de cor em função da tipologia da obra, além do local onde serão efetuados os registros fotográficos. No local, faz-se o uso de duas lâmpadas halógenas de 1000 *watts* cada, suportada por um tripé e um difusor a fim de evitar reflexos e sombreamentos nas imagens. No campo do restauro, essa técnica deverá ser utilizada como forma de documentação do objeto, sendo efetuada antes, durante e na finalização das intervenções.

A fotomicrografia compreende um registro fotográfico auxiliado por uma lupa binocular, em que se acopla na câmera fotográfica digital ou celular, um sistema ótico de microscópio, permitindo um estudo detalhado da superfície da obra. A fotomacrografia consiste em uma fotografia ampliada e um detalhe da obra (Figura 65 e 66), sendo muito utilizada nas análises de pinturas, pois permite uma leitura precisa das pinceladas e das cores empregadas, sobreposições ou misturas de tintas empregadas pelo artista em suas telas.



Figura 65. Fotomacrografia, pormenor do rosto da escultura do Rei Davi. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.



Figura 66. Fotomacrografia, pormenor do rosto da escultura de Betsabá. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Luz rasante ou tangencial trata-se de um exame, que deve ser realizado em sala escura e em que a luz incidente é dirigida de forma tangencial em relação à superfície da obra, em especial em pinturas, permitindo que o observador identifique irregularidades, desníveis e movimentos do suporte e da camada cromática. Luz reversa consiste em projetar uma fonte de luz diretamente no verso da obra, a fim de identificar perdas, abrasões na camada pictórica, orifícios no suporte ou desenhos subjacentes, como rascunhos ou esboços.

No campo da conservação-restauração, o exame mais utilizado é a fotografia digital auxiliada pela luz incidente com fluorescência de ultravioleta (UV). Em uma sala escura, utiliza-se uma lâmpada wood ou lâmpadas fluorescentes de ultravioleta (luz negra), com a sua luminosidade voltada diretamente sobre o objeto. Devido à capacidade de absorção e reflexão, o objeto iluminado emite fluorescências diferentes, permitindo assim detectar áreas com repinturas, vernizes, pigmentos, marcas ocultas, douramento e restaurações anteriores, apresentando-se através de manchas escuras na obra (COELHO e QUITES, 2014, p.108). A informação obtida permite identificar os diferentes materiais empregados na camada pictórica, pois cada material irá emitir uma coloração inerente à sua natureza química. A luz UV é utilizada para verificar a presença de materiais e a sua não homogeneidade, além de fissuras na policromia, alguns fungos e antigas intervenções de restauro ou modificações efetuadas no objeto, permitindo diferenciar regiões onde existem intervenções restaurativas.

Exame organoléptico: luz incidente com fluorescência de ultravioleta (UV) – Rei Davi:

Para a realização do exame organoléptico, de luz incidente com fluorescência de ultravioleta (UV) na escultura de Rei Davi, utilizamos como fontes de iluminação, lâmpadas fluorescentes, do tipo “luz negra” da marca Aiha (potência nominal de 25w). Para os registros fotográficos, recorremos à utilização da câmera fotográfica digital, semiprofissional, Nikon D5500, sem uso de tripé ou manipulação nas imagens geradas. As imagens foram realizadas *in loco*, na reserva técnica da Mitra Diocesana de Duque de Caxias.

Com uso da técnica, foi possível observar e registrar pequenos pontos de reintegração pictórica na carnação. Na face (Figura 67), encontramos pontos de repintura na parte inferior dos olhos, ponta no nariz, área próxima ao nariz, lábio inferior e queixo. No braço esquerdo (Figura 68), identificamos um restauro ao longo do dorso da mão e que se estende pelo antebraço da obra. Como já dissemos anteriormente, a escultura passou por um processo de decapagem nas vestes, deixando poucos vestígios de douramento e da base de preparação.

Foi acrescentada uma base expositora na escultura - base inferior, nos pés, por um pedestal de madeira e é apoiada no seu verso por uma estrutura de metal que sustenta o seu peso e cumpre o papel de uma coluna ligando a escultura à base do pedestal, de forma que a mesma possa ficar exposta de pé.



Figura 67. Pormenor do rosto da escultura do Rei Davi, exame organoléptico com utilização de fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV). Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

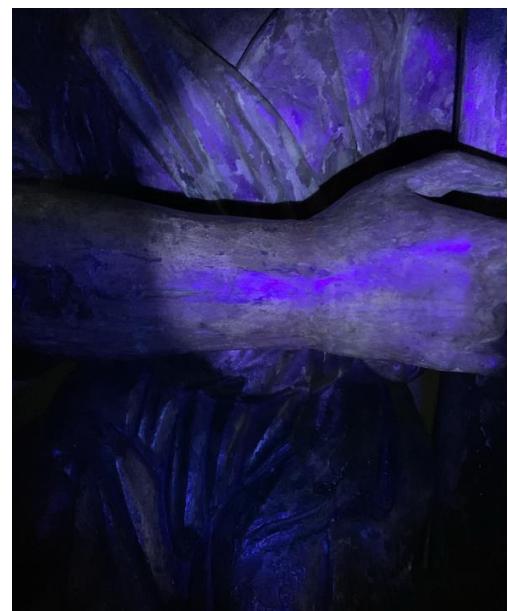


Figura 68. Pormenor do braço direito da escultura do Rei Davi, exame organoléptico com utilização de fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV). Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Exame organoléptico: luz incidente com fluorescência de ultravioleta (UV) – Betsabá:

Para a realização do exame organoléptico, de luz incidente com fluorescência de ultravioleta (UV), na escultura de Betsabá, foram utilizadas as lâmpadas fluorescentes, do tipo “luz negra” da marca Aiha (potência nominal de 25w). Para os registros fotográficos, recorremos à utilização da câmera fotográfica digital, semiprofissional, Nikon D5500, sem uso de tripé ou manipulação nas imagens geradas. As imagens foram realizadas *in loco*, na reserva técnica da Mitra Diocesana de Duque de Caxias.

Com uso da técnica, foi possível observar e registrar pequenos pontos de reintegração pictórica na carnação (rosto, mãos, braços e pernas). No rosto (Figura 69), identificamos a reintegração pictórica por quase toda a face, pouco restou do original. Na perna direita (Figura 70), houve intervenção sobre a bota até a parte de baixo do joelho. Encontramos, ainda, vários pontos de reintegração pictórica na carnação nas mãos e braços da obra.



Figura 69. Pormenor do rosto da escultura de Betsabá, exame organoléptico com utilização de fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV). Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.



Figura 70. Pormenor da perna direita da escultura de Betsabá, exame organoléptico com utilização de fotografia de fluorescência de ultravioleta (UV). Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

No mesmo ambiente, também realizamos um exame organoléptico com a técnica da fotografia de luz visível, utilizando uma câmera fotográfica digital, semiprofissional, Nikon D5500, sem uso de tripé ou manipulação nas imagens geradas. Em que identificamos outras intervenções de restauro no douramento e no suporte. Encontramos diversos pontos de

reintegração do douramento com pintura, com uso da técnica de pontilhismo (Figuras 71 e 72). Essa técnica é uma variante da “*selezione cromática*”, desenvolvida para resolver os problemas de reintegração de lacunas em obras de arte douradas a folha metálica e permite obter os mesmos efeitos de luz, cor e vibração do ouro. Envolve o uso de três cores: o amarelo, que reflete o amarelo dourado do douramento; o vermelho, com o efeito da argila de douradura que pode estar visível no original; e, o verde, que dá um aspecto metálico.



Figura 71: Pormenor da veste escultura de Betsabá, detalhe da reintegração de douramento com pintura, com técnica de pontilhismo. Duque de Caxias/ RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.



Figura 72: Pormenor da perna direita da escultura de Betsabá. Reintegração de douramento com pintura, com técnica de pontilhismo. Duque de Caxias (RJ). Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Encontramos ainda, um preenchimento de áreas de perda de suporte, na parte inferior traseira (Figura 73), com uso de resina epóxi e carga de madeira (serragem), não sendo possível identificar qual o tipo de madeira; possivelmente, essa perda deu-se no momento da retirada da escultura do seu local de origem, ou ainda, por extenso ataque de insetos xilófagos, que pode ter causado grandes galerias e perda significante do suporte. A técnica e o material escolhido para o preenchimento condiz com as técnicas atuais do restauro. Por conta da deterioração da madeira ou por vandalismo, fez-se necessário o fechamento de orifícios ou lacunas de grande extensão que se localizavam na parte inferior da escultura.



Figura 73: Pormenor parte inferior traseira escultura de Betsabá, detalhe do preenchimento de suporte, com uso de epóxi e carga de madeira (serragem). Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Ainda no campo das pesquisas por meio de imagens, temos a fotografia digital com radiação infravermelha (IV). Para a sua realização, será necessário ambiente escuro, utilizando uma lâmpada de infravermelha, com a luz voltada diretamente sobre o objeto. A radiação infravermelha ultrapassa a camada superficial da obra, como o verniz ou cera, revelando desenho ou esboços do artista sobre a base de preparação, pinturas que se encontram abaixo da camada de tinta visível de uma obra. Uma forma evolutiva da técnica citada anteriormente é a reflectografia de infravermelho (IR), que consiste na obtenção de imagem através de uma câmera digital com sensor CCD e um filtro IR, acoplado à lente, sem necessidade do uso da luz direta com a lâmpada de infravermelho. Adiante dissertaremos sobre as outras técnicas e as análises realizadas nas esculturas de Rei Davi e Betsabá.

3.2.1. Análises das esculturas: Arqueometria

A arqueometria é o ramo da ciência que utiliza técnicas físico-químicas de análise, com o intuito de caracterizar e auxiliar na elaboração e fundamentação de um diagnóstico de peças do patrimônio cultural. Com os métodos da arqueometria é possível obter a composição química, a tecnologia de manufatura, o período histórico e o estado de conservação dos objetos analisados. Nesta pesquisa, utilizamos as técnicas de imageamento, fluorescência de raios X (XRF) e espectroscopia Raman, nas esculturas do Rei Davi e de Betsabá.

Fluorescência de raios X

A fluorescência de raios X (XRF) é um fenômeno físico que ocorre no processo de transição de elétrons orbitais. A análise por fluorescência de raios X é uma técnica não destrutiva com um método qualitativo e quantitativo baseado na medida das intensidades (número de raios X detectados por unidade de tempo) dos raios X característicos emitidos pelos elementos que constituem uma amostra. Quando um feixe de radiação ionizante incide sobre a amostra, há o processo de interação com os elementos constituintes da amostra. Neste processo de interação, pode ocorrer a ionização dos elementos (efeito fotoelétrico) e, como consequência, os elementos (átomos) emitem linhas espectrais com energias características do elemento cuja intensidade está relacionada com a concentração do elemento na amostra.

Na representação esquemática do processo de XRF (Figura 74), verificamos quando um elemento de uma amostra é excitado, este tende a ejetar os elétrons dos seus orbitais e, como consequência, elétrons dos níveis mais afastados realizam um salto quântico para preencher a vacância produzida. Cada transição eletrônica constitui uma perda de energia para o elétron e esta energia é emitida na forma de um fóton de raios X, de energia característica e bem definida para cada elemento. Assim, de modo resumido, a análise por fluorescência de raios X consiste em três fases: excitação dos elementos que constituem a amostra, dispersão dos raios X característicos emitidos pela amostra e detecção desses raios X. A fluorescência de raios X é uma técnica bastante utilizada nas análises de obras de artes, a fim de investigar a composição elementar de pigmentos e outros componentes cromáticos ou metálicos.

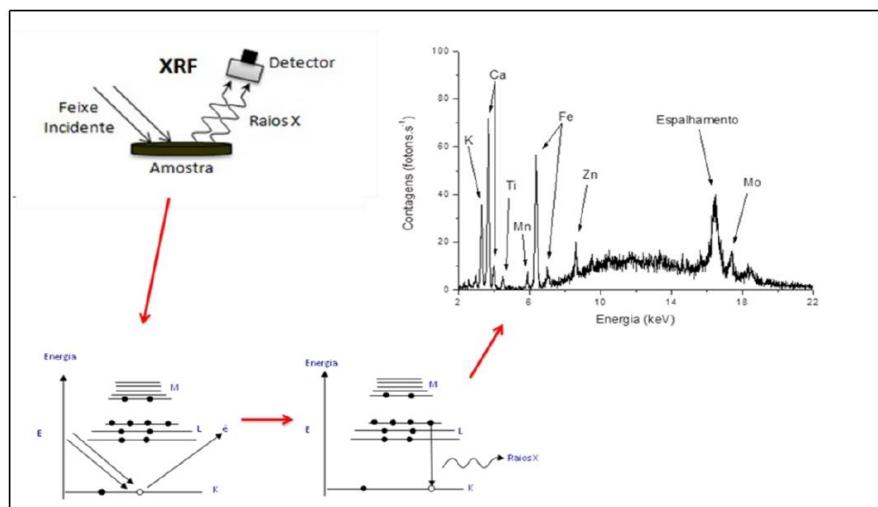


Figura 74. Representação esquemática de Fluorescência de raios X (XRF). Fonte: Prof. Marcelino José dos Anjos, Coordenador do LIETA/UERJ, 2021.

As análises de XRF foram realizadas nos dias 3 e 4 de novembro de 2021, pela equipe

do Prof. Dr. Marcelino José dos Anjos, Vice-Diretor do Instituto de Física Armando Dias Tavares, coordenador do Laboratório de Instrumentação Eletrônica e Técnicas Analíticas (LIETA), da Universidade Estadual do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – (LIETA/UERJ). Nesses dias, estiveram presente nas análises: Francis Anna Cardoso Reis de Almeida Sanches⁹², Raysa Costa Nardes⁹³ e Ramon Silva dos Santos⁹⁴, físicos responsáveis pelas análises, além do acompanhamento do Prof. Dr. Marcelino José dos Anjos⁹⁵.

Foi utilizado um sistema portátil (Figura 75 e 76) de fluorescência de raios X por dispersão de energia (EDXRF - *Energy Dispersive X-Ray Fluorescence*), desenvolvido no Laboratório de Instrumentação Eletrônica e Técnicas Analíticas (LIETA/UERJ). O sistema portátil de EDXRF possui um tubo de raios X de baixa potência (Amptek) com anodo de prata [Ag] e um detector SDD (Amptek) com resolução de 122 eV para linha Mn-K α . Com condições experimentais de tensão de 40 kV, corrente de 50 μ A, durante um tempo de aquisição de 100 s. Os espectros obtidos foram analisados utilizando o software PyMCA. Ao todo foram analisados 44 e 55 pontos de XRF nas esculturas de rei Davi e Betsabá, respectivamente. Estes pontos foram distribuídos na madeira, camadas de preparação, nos pigmentos da carnáção, cabelos, barba e nas vestes. (LIETA/UERJ, 2021)

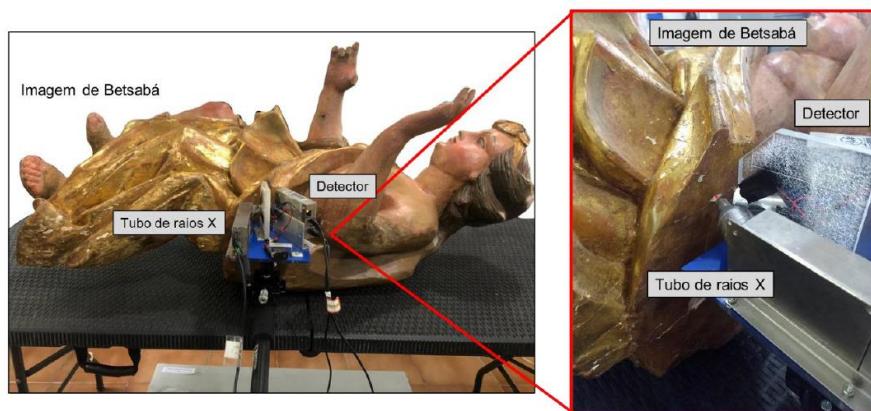


Figura 75. Equipamento portátil de EDXRF (tubo de raios X, detector). Exame na escultura de Betsabá. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

⁹²Mestre em Física pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2020) e possui graduação em Física pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2016).

⁹³Mestre em Física pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2018) e possui graduação em Física pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2015).

⁹⁴Doutor em Física pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2018), mestrado em Física pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2014) e graduação em Física pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2011).

⁹⁵Professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, doutorado em Engenharia Nuclear pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000), mestrado em Engenharia Nuclear pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991) e graduação em Física pela Universidade Federal Fluminense (1985).



Figura 76. Equipamento portátil de EDXRF (tubo de raios X, detector). Exame na escultura do Rei Davi. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

Escultura de Rei Davi

As caracterizações dos materiais pictóricos usados na decoração da escultura são identificadas pela presença de elementos-chave nos espectros de XRF associados à cor da região analisada. Deve-se observar que nem todos os elementos detectados nos espectros de XRF são característicos do pigmento utilizado. É comum aparecer nos espectros contribuições das linhas de XRF provenientes das camadas de preparação, da sobreposição de pigmentos e de elementos traços ou contaminantes, cuja presença não contribui nas propriedades ópticas do pigmento.

No dia 3 de novembro de 2021, iniciamos as análises de XRF na escultura de Rei Davi, que não necessitou de aparelhos para o seu apoio, visto que a imagem possui uma base expositora, permitindo que a mesma permaneça de pé. A primeira análise foi realizada em uma região sem pigmentação (Figura 77), com o intuito de identificar componentes presentes na madeira do objeto estudado. No espectro de XRF obtido na madeira da escultura (Figura 78), detectamos os seguintes elementos: S (enxofre), Ar (argônio), K (potássio), Ca (cálcio), Ti (titânio), Fe (ferro), Zn (zinc), Br (bromo), Sr (estrôncio) e Ag (prata). Em todos os espectros de XRF, haverá a presença dos elementos Ar (argônio) e Ag (prata). As análises de XRF não foram realizadas no vácuo e a presença do Ar (argônio) no espectro de XRF é a contribuição do ar (o ar seco contém cerca de 1% de Argônio por volume, 1,0 atm., 20 °C). A presença de Ag (prata) é a contribuição do tubo de raios X utilizado na aquisição de medidas.

No entanto, conhecer a composição elementar da madeira não é suficiente para identificá-la. O estudo microscópico da madeira é um processo mais demorado que exige a preparação de material histológico, a utilização de produtos químicos, bem como equipe treinada com experiência neste tipo de análise biológica, o que iremos detalhar mais adiante.



Figura 77. Parte traseira da escultura do Rei Davi. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

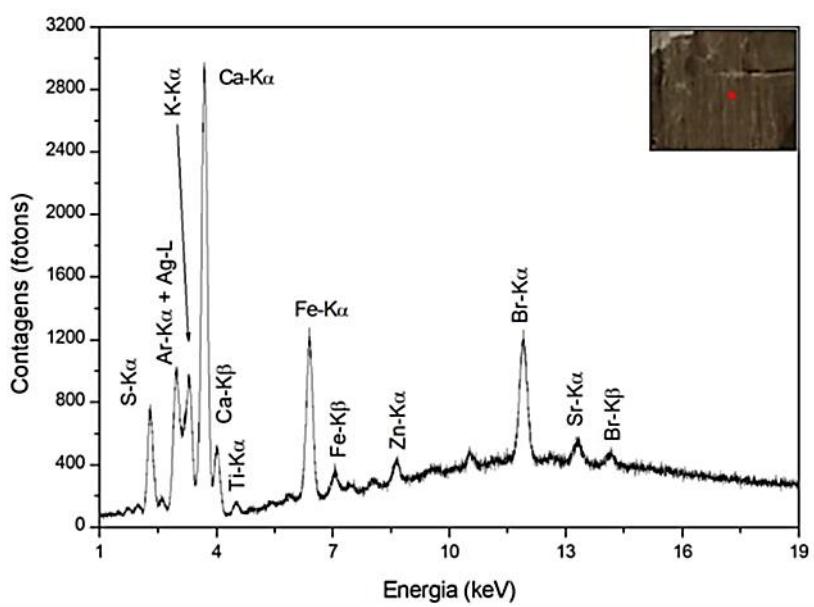


Figura 78. Espectro de XRF obtido na madeira da escultura do Rei Davi. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

Além da madeira, também foi analisado a camada de preparação utilizada na escultura

de Rei Davi (Figura 79). Nas análises de XRF da camada de preparação⁹⁶, foram detectados os elementos S (enxofre), Ca (cálcio), Fe (ferro), Zn (zinc), Sr (estrôncio) e Pb (chumbo). A produção de esculturas em madeira policromada no Brasil, durante o período do século XVII e XIX, possui características semelhantes no que diz respeito à composição da camada ou base de preparação. Antes de receber a policromia, o artista aplicava sucessivas camadas de gesso a fim de corrigir as imperfeições na talha e produzir uma superfície lisa para receber a camada pictórica ou do douramento.

Na camada de preparação, podem ser acrescidas, com o sulfato de cálcio $[\text{CaSO}_4]$, substâncias como minerais argilosos, compostos de ferro e branco de chumbo $[2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2]$ sem haver alteração na qualidade da escultura. No entanto, o branco de chumbo também pode ser adicionado intencionalmente para diminuir o número de estratos, camadas ou melhorar a aparência e a resistência do gesso quando este não é de boa qualidade. Assim sendo, os elementos Ca (cálcio) e S (enxofre) são os elementos-chave da camada de preparação, indicando ser o sulfato de cálcio $[\text{CaSO}_4]$.

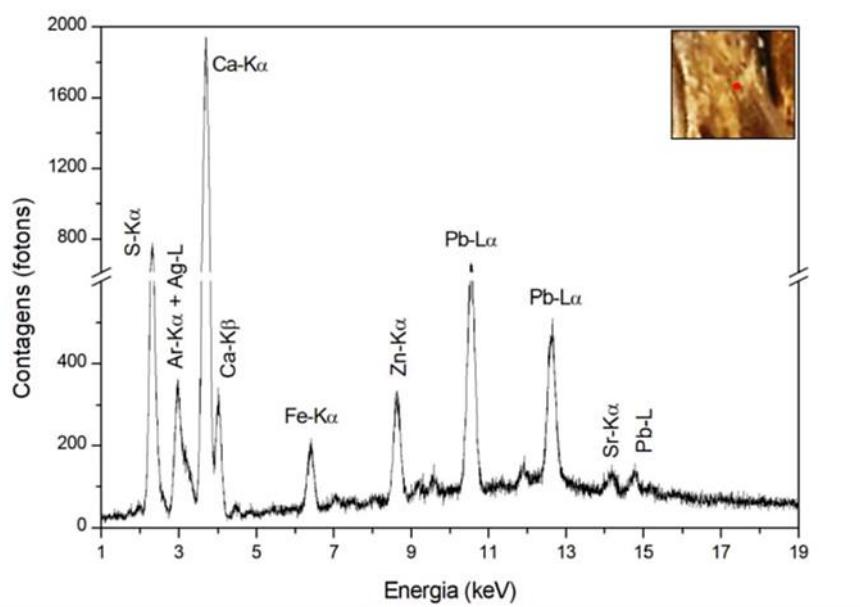


Figura 79. Espectro de XRF obtido na camada de preparação da escultura do Rei Davi.
Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

A terceira análise foi realizada nas regiões da carnação da escultura (Figura 80 e 81). Nos espectros de XRF (Figura 82), foi possível detectar os elementos S (enxofre), Ca (cálcio), Fe (ferro), Cu (cobre), Zn (zinc), Ba (bário) e Pb (chumbo). Quando encontrados elementos

⁹⁶ A camada de preparação também é bastante conhecida como base de preparação.

Ba (bário) e o Zn (zinc) na mesma amostra, pode indicar a presença do pigmento branco Litopone $[ZnS \cdot BaSO_4]$. Esse pigmento, conforme Antônio João da Cruz, em seu artigo intitulado “A matéria de que é feita a cor - Os pigmentos utilizados em pintura e a sua identificação e caracterização” (CRUZ, 2000, p. 3), informa que o pigmento foi sintetizado pela primeira vez em 1874, na proporção de 30% de sulfato de zinco (ZnO) e 70% de sulfato de bário ($BaSO_4$).



Figura 80. Análise com espectros de XRF na carnação da escultura do Rei Davi (1). Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.



Figura 81. Análise com espectros de XRF na carnação da escultura do Rei Davi (2). Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

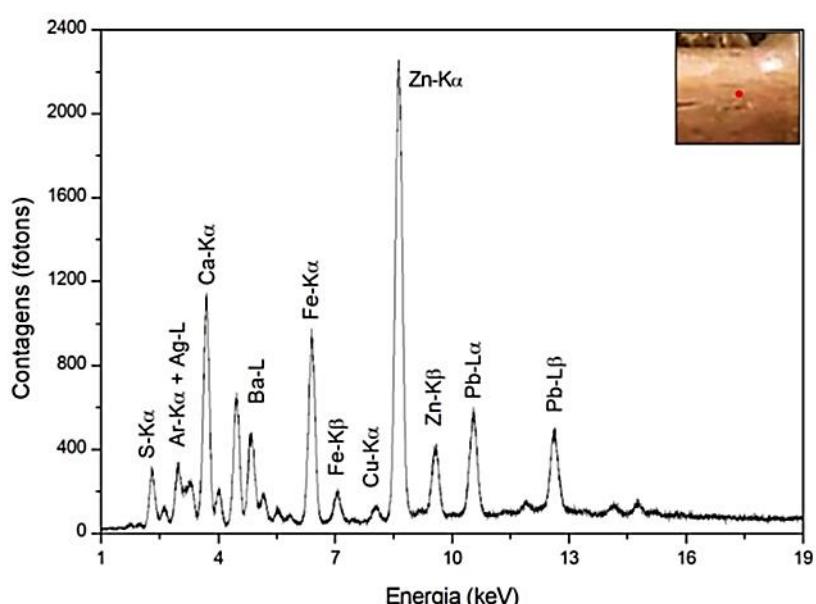


Figura 82. Espectro de XRF obtido na carnação da escultura do Rei Davi. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

A presença do Litopone na carnacção também pode indicar que esta região da escultura do Rei Davi passou por um processo de repintura executado no século XIX. O elemento-chave para a cor utilizada na carnacção é o Fe (ferro), que está associado a pigmentos terrosos, como ocre⁹⁷ $[Fe_2O_3]$. Pigmentos a base de óxidos de ferro possuem tonalidades que variam desde o amarelo até o preto, passando pelo vermelho e marrom. Estes pigmentos também são utilizados em mistura de pigmentos para obtenção de tons de carnacção. É possível que o Litopone tenha sido utilizado com o propósito clareador, a fim de se obter o tom de carnacção desejado pelo artista.

A quarta análise deu-se na região do cabelo (Figura 83) e barba da escultura do Rei Davi. Os espectros de XRF do cabelo e da barba (Figura 84) apresentaram os mesmos elementos detectados na carnacção: S (enxofre), Ca (cálcio), Fe (ferro), (zinc), Ba (bário) e o Pb (chumbo). Apesar de serem os mesmos elementos, as intensidades (contagens de fótons) dos elementos Ca (cálcio) e Fe (ferro) são maiores para o pigmento marrom do que a encontrada na análise da carnacção, o que indica que, neste caso, o Fe (ferro) e o Ca (cálcio) podem ser os elementos-chave para o marrom dos cabelos e barba. O Ca (cálcio), pode indicar a presença do pigmento preto negro osso⁹⁸ $[Ca_3(PO_4)_2 + CaCO_3 + C]$ misturado com um pigmento ocre $[Fe_2O_3]$, ambos associados ao Litopone $[ZnS \cdot BaSO_4]$ como agente clareador de tonalidade.



Figura 83. Pormenor da parte a ser analisada por Espectro de XRF, na região do cabelo da escultura do Rei Davi. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

⁹⁷Segundo Antônio João da Cruz, o pigmento, ocre $[Fe_2O_3]$ é usado desde antiguidade (CRUZ, 2000, p. 3).

⁹⁸Segundo Antônio João da Cruz, o pigmento, negro osso $[Ca_3(PO_4)_2 + CaCO_3 + C]$ é usado desde antiguidade (CRUZ, 2000, p. 3).

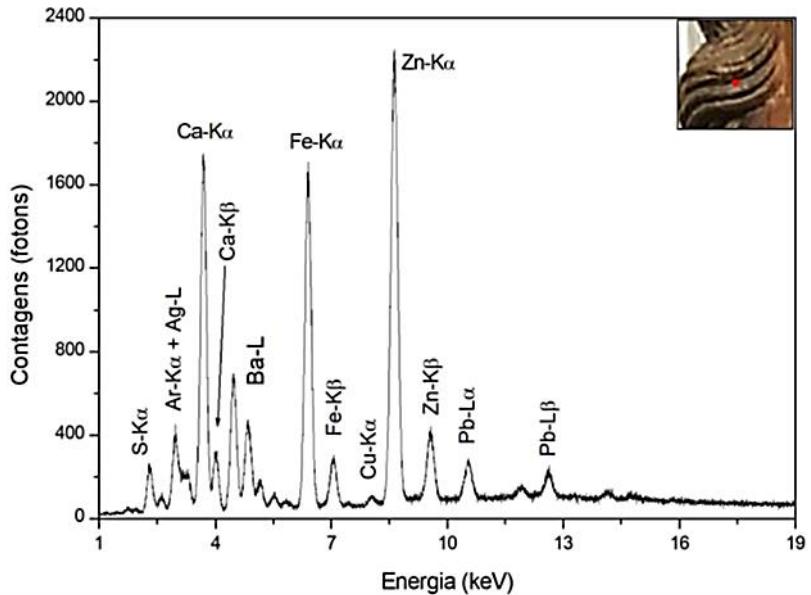


Figura 84. Espectro de XRF obtido no cabelo e na barba da escultura do Rei Davi. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

Por fim, a última análise foi realizada nas regiões das vestes e das botas (Figura 85 e 86), nas quais ainda era possível identificar a presença de douramento. Os espectros de XRF obtidos nos vestígios fragmentar da douramento da escultura de rei Davi (Figura 87), detectaram o S (enxofre), Ca (cálcio), Ag (prata), Fe (ferro), Cu (cobre), Au (ouro), Sr (estrôncio), Ba (bário) e Pb (chumbo).



Figura 85. Pormenor da parte a ser analisada por Espectro de XRF, na região com vestígios de douramento na bota da escultura do Rei Davi. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.



Figura 86. Pormenor da parte a ser analisada por Espectro de XRF, na região com vestígios de douramento na veste da escultura do Rei Davi. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

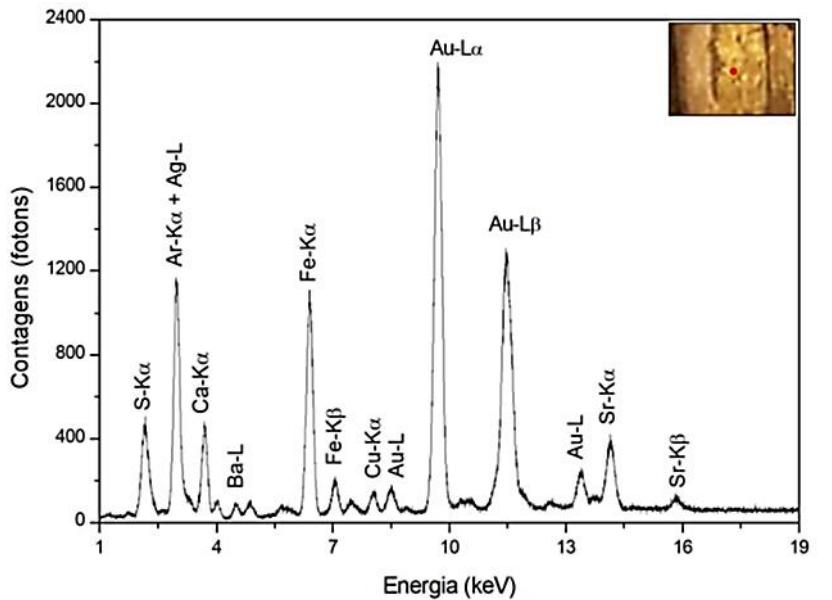


Figura 87. Espectro de XRF obtido no douramento da escultura de Rei Davi. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

A alta contagem de Fe (ferro) e Ca (cálcio) na região referente ao douramento pode ser devido à contribuição do bolo armênio $[\text{CaCO}_3 + \text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{aglutanantes orgânicos}]$ empregado para a fixação das folhas metálicas em esculturas. Em amostras onde há muita presença de Ca (cálcio), o Sr (estrôncio) também estará presente, por ser da mesma família da tabela periódica que o Ca (cálcio), isto quer dizer que possuem a mesma quantidade de elétrons na camada de valência, tendo, portanto, propriedades químicas semelhantes. O aumento da intensidade da Ag (prata) no espectro indica a presença deste elemento no douramento. É possível que a liga metálica da folha de Au (ouro), utilizada na obra, seja composta por Au (ouro), Ag (prata) e Cu (cobre).

Devemos lembrar que os primeiros vestígios do uso da folha metálica de ouro em escultura e pintura remontam aos antigos egípcios, sendo o ouro a cor dos deuses, faraós e sarcófagos. A mesma técnica foi amplamente utilizada na China e no Japão, onde o ouro era adicionado na madeira, cerâmica e têxteis. O douramento decorava as esculturas em mármore, alvenaria e o metal dos antigos gregos. Nos manuscritos iluminados desenvolvidos em Constantinopla, Irlanda e Itália a partir do ano 400, a utilização da folha metálica, tornou-se o protagonista dos elementos decorativos. Na Idade Média, o douramento com a utilização com folha metálica de ouro tornou-se o símbolo da pintura artística cristã.

A técnica de douramento com folha metálica, atingiu seu apogeu na arte bizantina e renascentista, sendo amplamente usado durante o barroco e o rococó. Ainda presentemente, encontramos artistas que se utilizam das mesmas técnicas em suas obras. Em execução de

obras de arte, seja pintura ou esculturas, costuma-se usar folha de ouro 22kt ou 23kt (quilates).

Terminadas todas as análises efetuadas na escultura de Rei Davi, foi possível fazer uma compilação (Tabela 1), com todos os elementos-chave encontrados em cada região analisada na escultura do rei Davi e os pigmentos sugeridos.

Tabela 1: Resultados encontrados para os pigmentos analisados da imagem de Rei Davi.
Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

Área analisada	Elementos-chave	Pigmentos sugeridos
Madeira	S, K, Ca, Ti, Fe, Zn, Br e Sr	Não se aplica
Camada de preparação	S, Ca, Pb	Gesso e branco de chumbo
Carnação	Fe	Ocre
Douramento	Au	Folhas de ouro
Marrom (cabelos e barba)	Ca, Fe	Negro osso e ocre

Escultura de Betsabá.

No dia 4 de novembro de 2021, iniciamos as análises de XRF na escultura de Betsabá, que necessitou de uma mesa de apoio com tampo em polietileno e pés de metal, pois ela não possui uma base, impossibilitando que a obra permaneça de pé. A primeira análise foi realizada em uma região sem pigmentação (Figura 88), com o intuito de identificar componentes presentes na madeira do objeto estudado. Os espectros de XRF obtidas na madeira da escultura de Betsabá (Figura 89) identificaram os seguintes elementos: Si (Silício), S (enxofre), Ca (cálcio), Ti (titânio), Fe (ferro), Br (bromo), Sr (estrôncio) e Pb (chumbo). Só foi possível realizar as análises da madeira na escultura de Betsabá, em regiões com a madeira exposta, pois, eram em áreas de desprendimento da policromia, visto que, não tínhamos acesso à parte traseira da peça. Assim, é provável que a presença dos elementos S (enxofre), Ca (cálcio) e Pb (chumbo) sejam a contribuição das camadas de preparação ou da policromia que revestiam a área analisada.



Figura 88. Análises da madeira da escultura de Betsabá. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

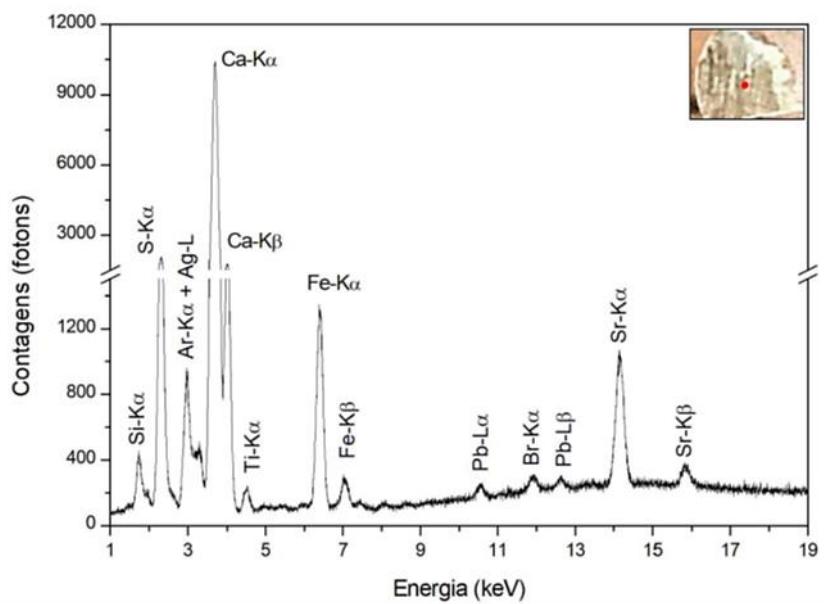


Figura 89. Espectro de XRF obtido na madeira da escultura de Betsabá. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

A segunda análise foi realizada nas regiões onde a camada de preparação estava exposta na escultura de Betsabá (Figura 90), devido à perda do douramento ou da camada pictórica. Na camada de preparação, com as análises do espectro de XRF (Figura 91), foi possível detectar os elementos S (enxofre), Ca (cálcio), Fe (ferro), Br (bromo) e Sr (estrôncio). Os elementos-chave S (enxofre) e Ca (cálcio) indicam a presença de sulfato de cálcio $[CaSO_4]$.



Figura 90. Análises da camada de preparação da escultura de Betsabá. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2021.

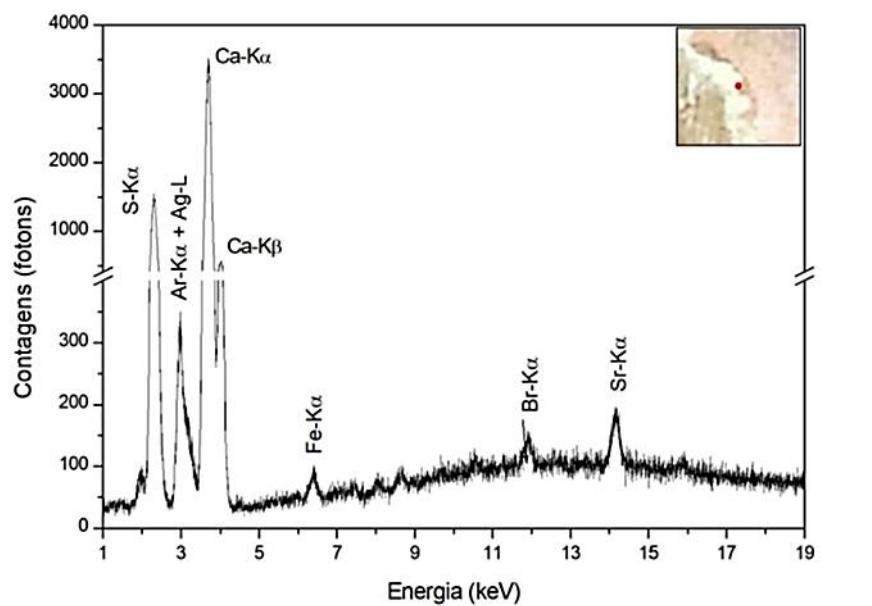


Figura 91. Espectro de XRF obtido na camada de preparação da escultura de Betsabá. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

A terceira análise foi realizada nas regiões da carnação da escultura de Betsabá. Espectro de XRF obtido na zona da carnação da escultura de Betsabá: boca (Figura 92), joelho (Figura 93), braço esquerdo (Figura 94) e braço direito (Figura 95), os resultados dos espectros de XRF mostraram diferentes composições químicas.

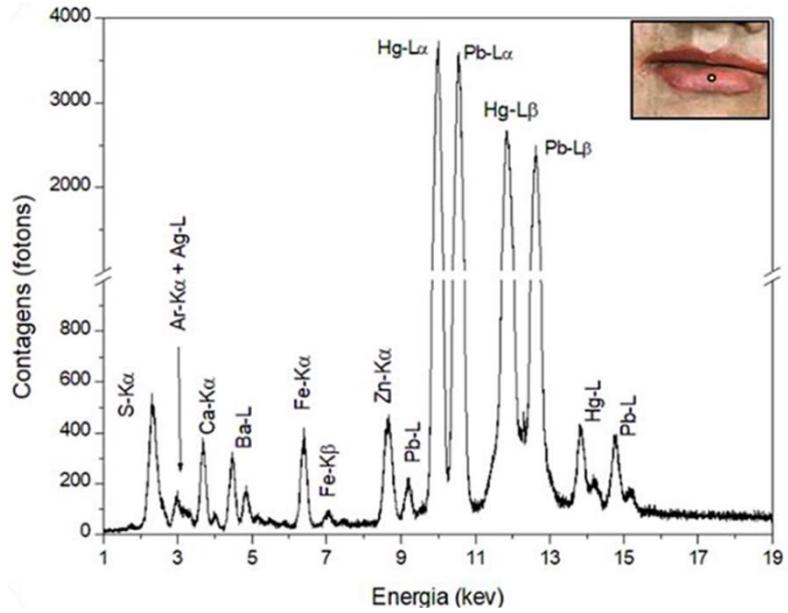


Figura 92. Espectro de XRF obtido na zona da carnacão da escultura de Betsabá Área analisada: boca. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

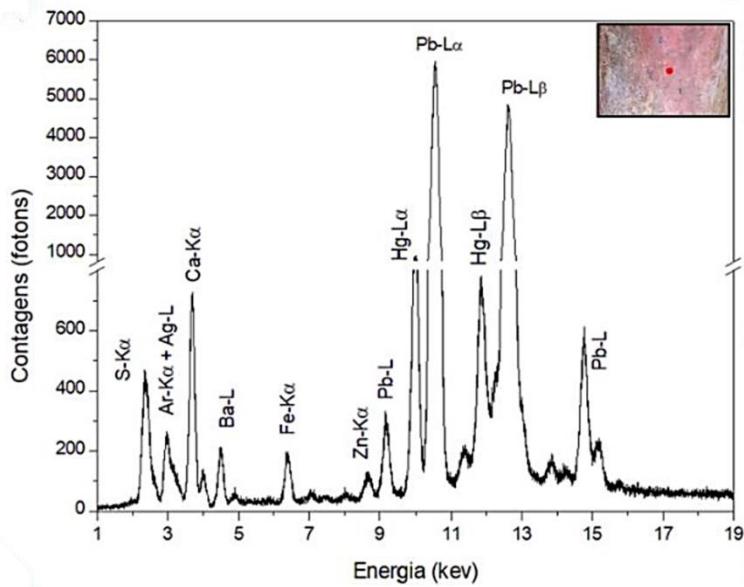


Figura 93. Espectro de XRF obtido na zona da carnacão da escultura de Betsabá Área analisada: joelho. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

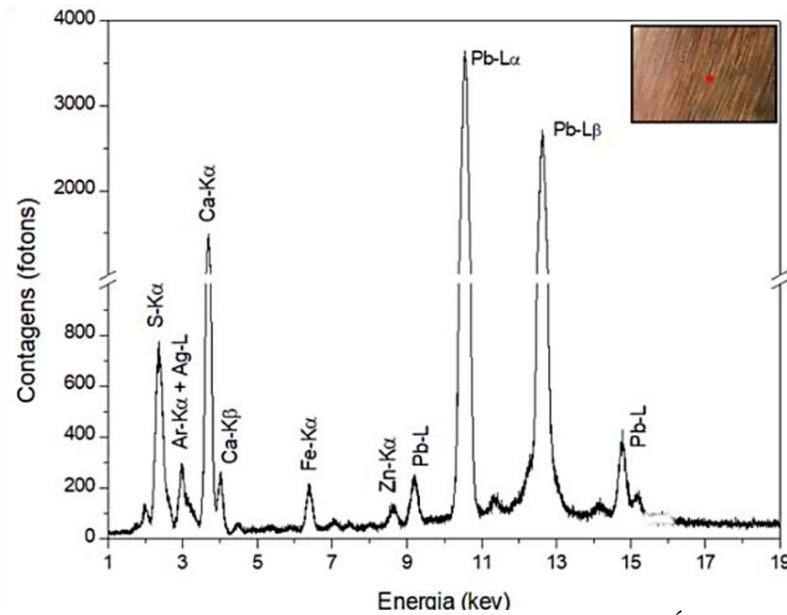


Figura 94. Espectro de XRF obtido na zona da carnacão da escultura de Betsabá Área analisada: braço esquerdo.
Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

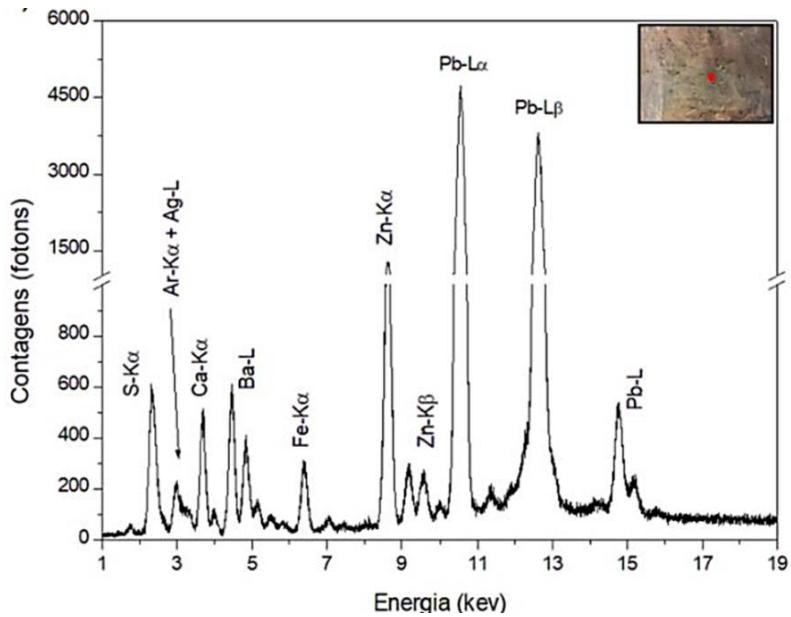


Figura 95. Espectro de XRF obtido na zona da carnacão da escultura de Betsabá Área analisada: braço direito.
Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

Nos exames realizados, encontramos diversidade de pigmentos utilizados na carnacão da escultura. No pigmento analisado na região da boca e joelho (Figura 92 e Figura 93), foi possível detectar os elementos S (enxofre), Ca (cálcio), Ba (bário), Fe (ferro), Zn (zinc), Hg (mercúrio) e Pb (chumbo). Os elementos-chave são o Hg (mercúrio) e Pb (chumbo). O elemento Hg (mercúrio), nesta região da carnacão, sugere a presença do pigmento vermelion

[HgS]. O vermillion⁹⁹ é um pigmento de coloração avermelhada, sendo este utilizado desde a antiguidade, mas teve seu uso drasticamente reduzido a partir da implementação do vermelho de cádmio [CdS]¹⁰⁰, em 1907.

Podemos dizer, que o elemento Pb (chumbo) indica a presença do branco de chumbo [2PbCO₃. Pb(OH)₂]. Na camada de preparação, não foi detectado o Pb (chumbo), sendo um grande indicativo que este pigmento branco esteja misturado com o vermillion. Pigmentos brancos são comumente utilizados como agentes clareadores e, no espectro do joelho, fica evidente que as concentrações desses elementos variam conforme o tom escolhido. A contagem de Pb (chumbo) aumenta significativamente no joelho, pois, nesta região, temos um tom de carnacção mais claro do que o encontrado na carnacção da boca da escultura.

No braço esquerdo (Figura 94) foram detectados os elementos S (enxofre), Ca (cálcio), Fe (ferro), Zn (zinc) e Pb (chumbo). Nesta região, identificamos a ausência de Hg (mercúrio) e a alta contagem de Pb (chumbo), sugerindo a presença de vermelho de chumbo, também conhecido como mínio ou zarcão [Pb₃O₄]. O mínio foi utilizado desde a antiguidade até o século XIX. Seu uso era comum em zonas de carnacção em esculturas portuguesas executadas em madeira no período do barroco.

No pigmento analisado na região de carnacção do braço direito (Figura 95), foram detectados S (enxofre), Ca (cálcio), Ba (bário), Fe (ferro), Zn (zinc) e Pb (chumbo). No exame organoléptico, foi observada, nesta área, uma reintegração pictórica com o uso da técnica de *tratteggio*. O Pb (chumbo) pode indicar a presença do vermelho de chumbo [Pb₃O₄] como pigmento responsável pela cor da carnacção ou também pode ser a contribuição do branco de chumbo [2PbCO₃.Pb(OH)₂] utilizado como um pigmento clareador, ambos descontinuados no século XIX. O Fe (ferro) pode indicar a presença do pigmento ocre [Fe₂O₃], enquanto o Ba (bário) e Zn (zinc), o pigmento branco Litopone [ZnS·BaSO₄].

Assim como visto na escultura do rei Davi, regiões de carnacção podem ser obtidas a partir de pigmentos ocres com pigmento branco como agente clareador de tonalidade. Como nesta região não foi realizada a análise estratigráfica, não é possível afirmar que haja esta separação em camadas, onde a mais interna é composta de vermelho de chumbo com branco de chumbo e a mais superficial com pigmento ocre e Litopone. No entanto, os resultados de XRF, associado às análises organolépticas e a imagens com luz UV, sugerem sobreposição

⁹⁹Segundo Antônio João da Cruz, o pigmento vermillion [HgS] é usado desde antiguidade (CRUZ, 2000, p. 3).

¹⁰⁰Segundo Antônio João da Cruz, o pigmento vermelho de cádmio [CdS] é usado desde 1907 (CRUZ, 2000, p. 3).

das camadas pictóricas e procedimentos de restauro.

A quarta análise foi realizada nas regiões de pigmento marrom dos cabelos de Betsabá (Figura 96). Foram identificados os elementos S (enxofre), Cl (cloro), Ca (cálcio), Ti (titânio), Fe (ferro), Zn (zinc), Sr (estrôncio) e Pb (chumbo). O elemento chave para esta cor é o Fe (ferro), que está associado a pigmentos terrosos, como ocre $[Fe_2O_3]$. A presença de Ti (titânio) e Zn (zinc) podem estar associadas à forma como o pigmento ocre foi obtido. O Ti (titânio), Mn (manganês) e Zn (zinc) são comumente encontrados como impurezas em pigmentos obtidos de fontes naturais, como vermelho e marrom.

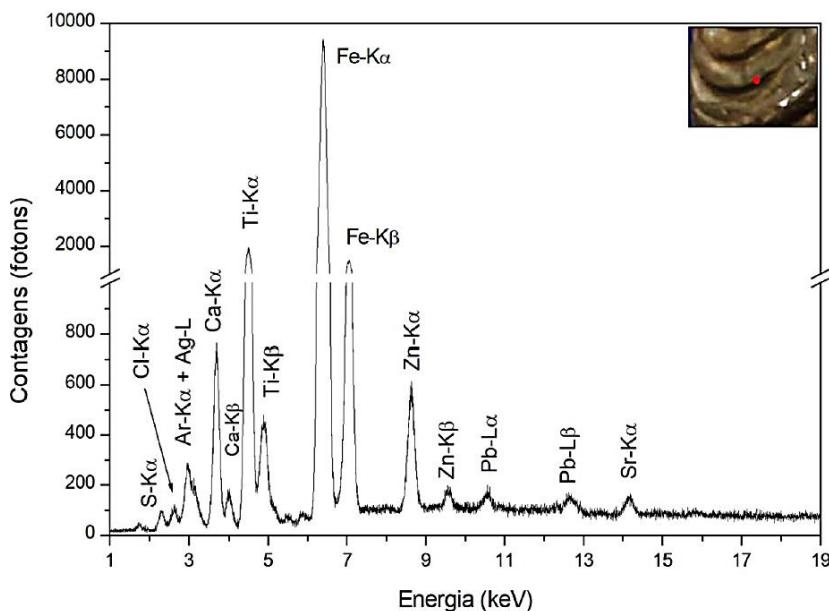


Figura 96. Espectro de XRF no pigmento marrom dos cabelos da escultura de Betsabá. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

Os últimos exames foram realizados nas regiões de douramento (Figura 97), onde identificamos a presença dos seguintes elementos: Ca (cálcio), Ti (titânio), Fe (ferro), Zn (zinc), Cu (cobre), Sr (estrôncio), Ag (prata), Au (ouro) e Pb (chumbo). Não foi possível obter através do espectro de XRF, nas regiões onde as folhas de ouro estavam mais bem preservadas, devido à limitação física entre sistema de XRF e o formato da escultura de Betsabá. Os pontos que foram analisados eram, em sua maioria, pequenos fragmentos de folhas de ouro. Portanto, é possível ver no espectro de XRF intensidades altas de Ca (cálcio), Fe (ferro) e Sr (estrôncio, que podem estar associadas ao bolo armênio $[CaCO_3 + Fe_2O_3 +$ aglutinantes orgânicos], encontrado como base de preparação para a aplicação das folhas metálicas de ouro, e também contribuições da camada de preparação de sulfato de cálcio

$[\text{CaSO}_4]$ e calcita $[\text{CaO}_3]$. O aumento da intensidade de Ag (prata) e a presença do Cu (cobre) sugerem que a folha metálica de Au (ouro) seja composta por uma liga metálica de Au (ouro), Ag (prata) e Cu (cobre), assim como no douramento da escultura do Rei Davi.

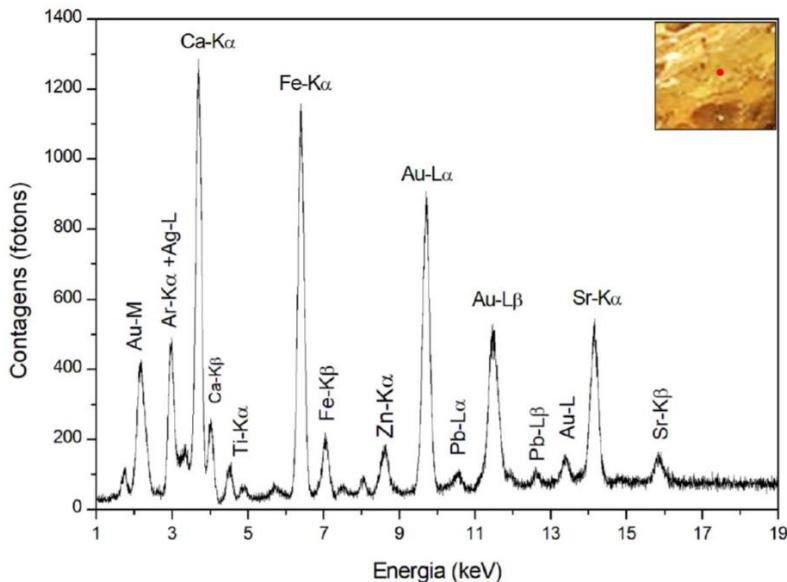


Figura 97. Espectro de XRF obtido no douramento da escultura de Betsabá. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

Também foi possível identificar regiões de reintegração pictórica do douramento (Figura 98). Os elementos encontrados foram S (enxofre), Ca (cálcio), Ti (titânio), Fe (ferro), Zn (zinc) e Sr (estrôncio). Apresenta um espectro obtido das regiões de repintura do douramento.

Os elementos-chave para a cor dourada são o Ti (titânio) e Fe (ferro), elementos característicos de pigmentos minerais utilizados em reintegrações pictóricas douradas conhecidas como Mica. Trata-se de um pigmento moderno sintetizado na segunda metade do século XX e utilizado como material de retoque por alguns conservadores e restauradores, para reposições de regiões com perdas das superfícies metálicas.

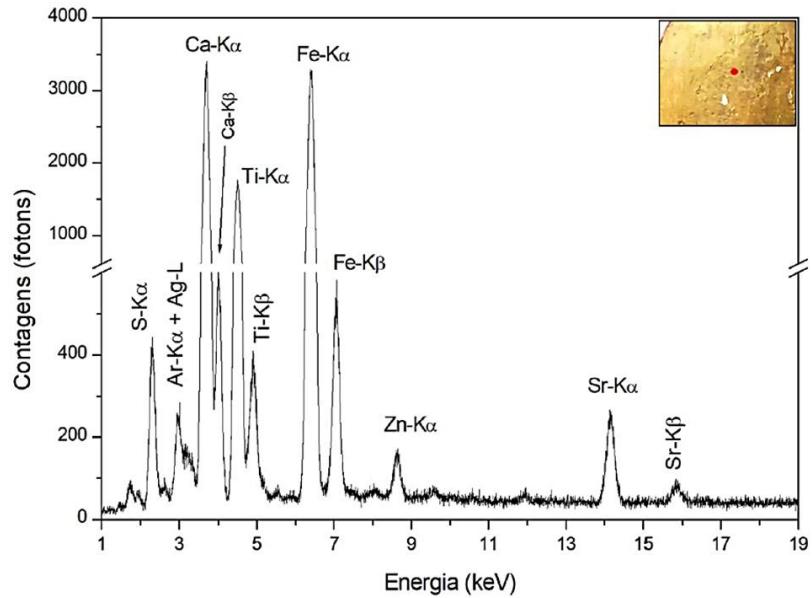


Figura 98. Espectro de XRF obtido na reintegração cromática do dourado da escultura de Betsabá Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

Terminadas todas as análises efetuadas na escultura de Betsabá, foi possível fazer uma compilação (Tabela 2), com todos os elementos-chave encontrados em cada região analisada na escultura de Betsabá e os pigmentos sugeridos.

Tabela 2: Resultados encontrados para os pigmentos analisados da imagem de Betsabá. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

Área analisada	Elementos chave	Pigmentos sugeridos
Madeira	S, Ca, Fe, Cu, Zn, Br, Sr, Ba e Pb	Não se aplica
Camada de preparação	S, Ca, Fe e Sr	Calcita e sulfato de cálcio
Carnação original	Fe, Hg e Pb	Vermilion, vermelho de chumbo e ocre
Douramento original	Au	Folha metálica de ouro
Douramento repintura	Ti, Fe	Mica

Espectroscopia Raman

A espectroscopia Raman examina vibrações moleculares e cristalinas, portanto, sensível à composição química, ligação, fase e estrutura cristalina do material da amostra.

Toda luz é classificada como radiação eletromagnética, que consiste em campos elétricos e magnéticos alternados e é descrita, classicamente, por uma onda senoidal contínua, como o movimento dos campos elétrico e magnético. Normalmente, para espectroscopia de infravermelho (IV) e Raman, consideramos apenas o campo elétrico e negligenciamos o componente do campo magnético.

Se uma onda eletromagnética atinge a superfície de um meio, uma fração da luz é refletida e o restante é transmitido para dentro do material. Da parcela da radiação transmitida através da superfície, uma fração desta é absorvida na forma de calor e outra é retransmitida na forma de luz espalhada. As moléculas que interagem com os fótons são levadas a um estado virtual de energia, altamente instável, de modo que acabam decaendo instantaneamente para o estado fundamental, emitindo fótons espalhados. A luz emergente apresenta uma pequena parcela composta de frequências diferentes daquela frequência incidente; o processo que origina esse fenômeno é denominado espalhamento Raman.

As análises de espectroscopia Raman foram realizadas utilizando equipamento de microscopia Raman DXR2 - Thermo Scientific (Thermo Fisher Scientific) (Figura 99). As amostras foram excitadas por uma fonte de laser de 785 nm, ajustada a uma potência de 4 mW, focada por uma objetiva de 20x. Os espectros foram coletados em um alcance de 100-2000 cm⁻¹, com tempo de aquisição de 2 segundos e 4 acumulações.



Figura 99. Equipamento de microscopia Raman DXR2 - Thermo Scientific (Thermo Fisher Scientific), Laboratório de Instrumentação Eletrônica e Técnicas Analíticas. Rio de Janeiro/RJ. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

Escultura de Rei Davi.

Com o material recolhido *in loco*, foi possível realizar uma análise complementar na camada de preparação com o uso da espectroscopia Raman (Figura 100), com as bandas, foram detectadas 418 cm⁻¹ e 1008 cm⁻¹, que são relativas ao sulfato de cálcio dihidratado, conhecido popularmente como gesso [CaSO₄·2H₂O].

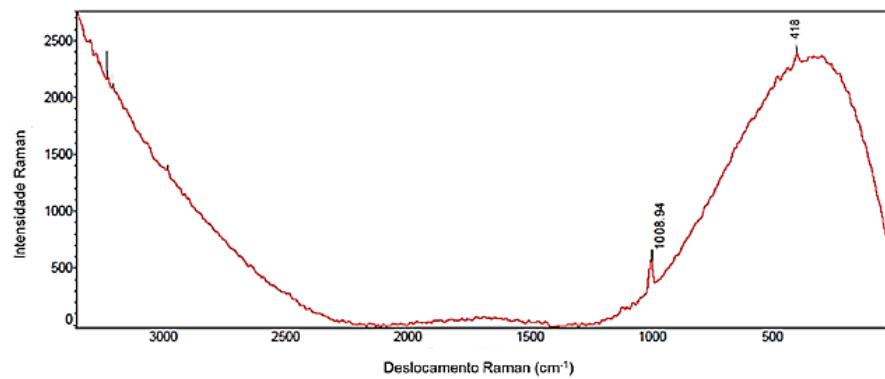


Figura 100: Espectro do deslocamento Raman para a camada de preparação da escultura de Rei Davi. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

Escultura de Betsabá

Com o material recolhido *in loco*, foi possível realizar uma análise complementar na camada de preparação com o uso da espectroscopia Raman (Figura 101), as bandas detectadas foram: 157 cm⁻¹, 281 cm⁻¹, 711 cm⁻¹ e 1086 cm⁻¹, que são relativas à calcita [CaO₃]. Estes resultados sugerem que a camada de preparação pode conter ambos os materiais.

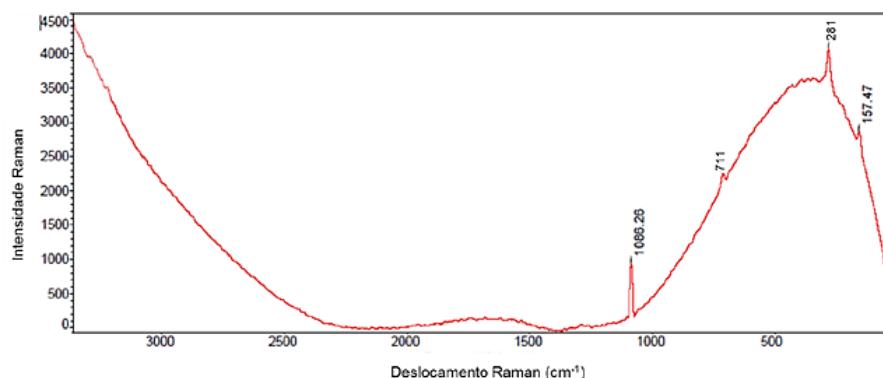


Figura 101: Espectro do deslocamento Raman para a camada de preparação da escultura de Betsabá. Fonte: LIETA/UERJ, 2021.

Considerações analisadas

Através das técnicas do espectro de XRF e da espectroscopia Raman foi possível realizar uma caracterização dos pigmentos e da camada de preparação das esculturas de Rei Davi e Betsabá.

Na escultura de rei Davi, os elementos detectados a partir da técnica de XRF e espectroscopia Raman sugerem a presença de gesso e branco de chumbo na camada de preparação, pigmento branco Litopone e pigmento ocre nas zonas de carnação, cabelos e barba. Além disso, a liga metálica que compõem as folhas metálicas de ouro utilizadas no douramento da escultura é composta por Ag (prata), Au (ouro) e Cu (cobre). Apesar de ter passado por processo de restauração e descaracterização, podemos afirmar que os pigmentos e elementos identificados na obra condizem com uma produção do século XVIII, como também encontramos nas fontes primárias textuais do período.

Nas análises da escultura de Betsabá, os elementos identificados sugerem a presença de gesso e calcita na camada de preparação, pigmentos branco de chumbo, Litopone, Ocre, Vermilion e vermelho de chumbo. As análises mostraram também que a escultura de Betsabá foi, provavelmente, submetida a alguns processos de reintegrações cromáticas ao longo dos anos devido à heterogeneidade de pigmentos encontrados numa mesma região, como foi o caso da zona da carnação e na reintegração cromática feita nas regiões de perda de folhas de ouro. Por fim, as folhas metálicas de ouro usadas no douramento da peça são compostas pela liga metálica Ag (prata), Au (ouro) e Cu (cobre).

A escultura de Betsabá passou por sucessivos processos de restauração, técnicas diversas, tais como o pontilhismo, *tratteggio*, além da inserção de material não condizente com o período de execução da obra, como a resina epóxi, que começou a ser produzida somente em 1936; mas, apesar disso, é possível encontrar vestígios dos materiais primitivos. A partir dos pigmentos e elementos identificados, podemos sugerir que a obra corresponde a uma produção do século XVIII, somado às fontes primárias textuais que corroboram com essa afirmação.

3.2.2. Análises das esculturas: radiografia digital.

A radiografia digital (RD) é um método muito utilizado em análises de obras de arte, pois proporciona informações impossíveis ou difíceis de obter de outra forma sobre uma pintura ou uma escultura. O procedimento é uma importante ferramenta na análise interna, sem causar qualquer dano à obra, visto que, é uma análise não destrutiva.

O ensaio radiográfico é constituído na sobreposição de camadas de imagens, permitindo observar a técnica construtiva e pictórica, número de blocos, sistema de encaixes, cravos e o tipo de olhos inseridos. Podem ser visualizadas, também, deteriorações como galerias de insetos ou intervenções posteriores, como pregos e parafusos, até mesmo pinturas originais subjacentes à pintura original (COELHO e QUITES, 2014, p. 108).

Nos dias 30 e 31 de julho de 2022, foram executados os exames de radiografia digital nas esculturas de Betsabá e, posteriormente, no Rei Davi, pela equipe do Laboratório de Instrumentação Nuclear - PEN/COPPE/UFRJ e LIN/COPPE – UFRJ, chefiada pelo Prof. Dr. Davi Ferreira de Oliveira¹⁰¹ e estiveram presente nos dias, Soraia Rodrigues de Azeredo¹⁰² e Renan Borges de Oliveira¹⁰³.

Para a produção das radiografias foram utilizados os seguintes equipamentos: Tubo de Raios X (<https://www.teledyneicm.com/products/ndt/cp120b/>), modelo: CP120B, fabricante: ICM, com tensão máxima de 120 k e corrente máxima: 1 mA. Além do detector Flat Panel, Modelo: DXR250U, fabricante: BHGE, área ativa: 2048 x 2048 pixels, tamanho de pixel do detector: 200 μ m e range dinâmico: 14 bits (Figura 102). Nos ensaios foram utilizados os parâmetros com tensão de 90 kV, corrente: 1 mA, com tempo de aquisição: 4 segundos/frame, integração de 5 frames, com distância fonte detector de ~900 mm e a distância da fonte objeto – variável dependendo da região avaliada, entre 680 mm e 800 mm. Fonte: (LIN/COPPE UFRJ, 2022).

¹⁰¹Professor Adjunto Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ na área de Física Nuclear Aplicada. Doutor em Engenharia Nuclear pela Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ (2010), mestrado em Engenharia Nuclear pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2007) e graduação em Física pela Fundação Técnica Educacional Souza Marques (2005).

¹⁰²Doutora em Engenharia Nuclear, com área de concentração em Física Nuclear Aplicada, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/COPPE-UFRJ (2016), mestrado em Engenharia Nuclear, com área de concentração em Física Nuclear Aplicada, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/COPPE-UFRJ (2011) e graduação em Física (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2008).

¹⁰³Mestre em Engenharia Nuclear, com área de concentração em Física Nuclear Aplicada, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/COPPE-UFRJ (2021) e graduação em Física (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2018).



Figura 102: Equipamento utilizado para o exame de radiografia digital, escultura de Betsabá. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Escultura de Betsabá.

No dia 30 de julho de 2022, foram iniciados os exames, com a retirada da escultura da reserva técnica, localizada na Cúria Diocesana de Duque de Caxias e encaminhada para outra sala, no mesmo endereço, com mais espaço. Durante o exame, em alguns momentos se fez necessário colocar a obra de pé, com a utilização de apoios, devido algumas partes da escultura serem de difícil leitura e acesso.

Nas radiografias, identificamos que a obra foi elaborada a partir de múltiplos blocos de madeira. Sendo possível constatar, a presença de cravos metálicos na cabeça da escultura (Figuras 103, 104 e 105), utilizados na união dos blocos, além de micros cravos metálicos. Detectamos a presença de intervenções anteriores no dorso da obra, caracterizada por um prego, elemento não pertencente ao período de feitura da imagem, pigmentos pesados e uma estrutura metálica externa à escultura, unidas por dois pinos rosqueados (Figura 106), inserida para servir de suporte de fixação da obra em parede ou outro local de exposição.

Desta feita, cabe esclarecer como se procede na leitura das radiografias: as partes mais claras são referentes a elementos com número atômico alto, absorvendo mais raios X, tendo como exemplo, o rosto da escultura, região que apresenta uma possível presença de branco de chumbo na confecção do processo da policromia. E ainda, as partes mais escuras, são referentes a inserção da resina epóxi com serragem, efetuada na intervenção restaurativa. Se

na imagem em questão houvesse galerias causadas por insetos xilófagos apareceriam em preto, pois no interior do elemento vazado há apenas ar, transmitindo assim, diretamente os raios X.



Figura 103. Radiografia digital da cabeça da escultura de Betsabá, com detalhe dos cravos metálicos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

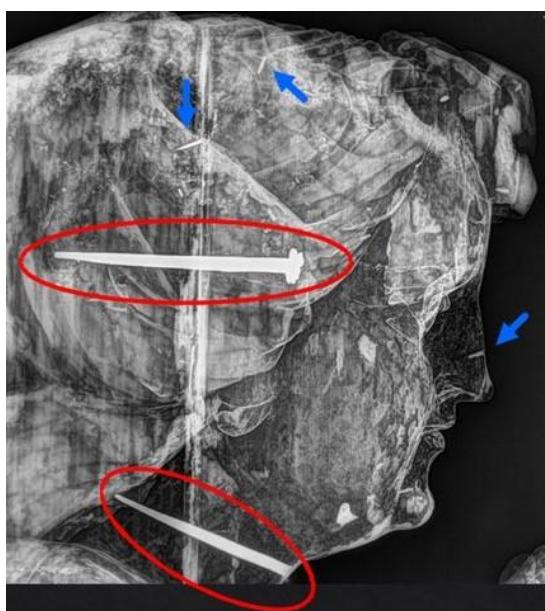


Figura 104. Radiografia digital do perfil da cabeça da escultura de Betsabá, com detalhes dos cravos e micro cravos metálicos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

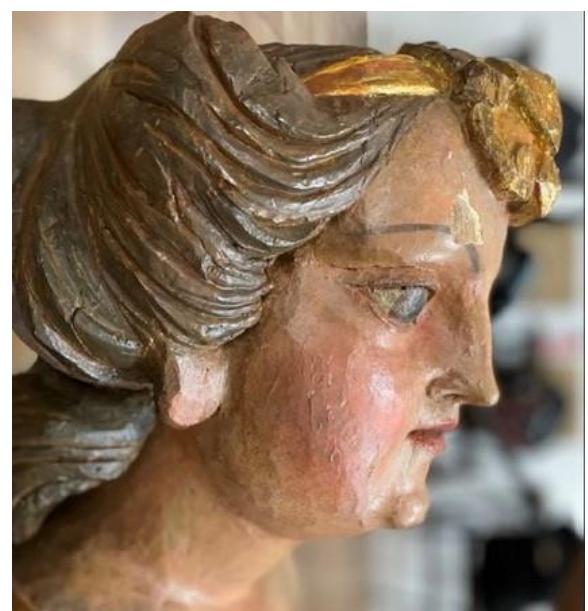


Figura 105. Fotografia digital do perfil da cabeça da escultura de Betsabá, Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

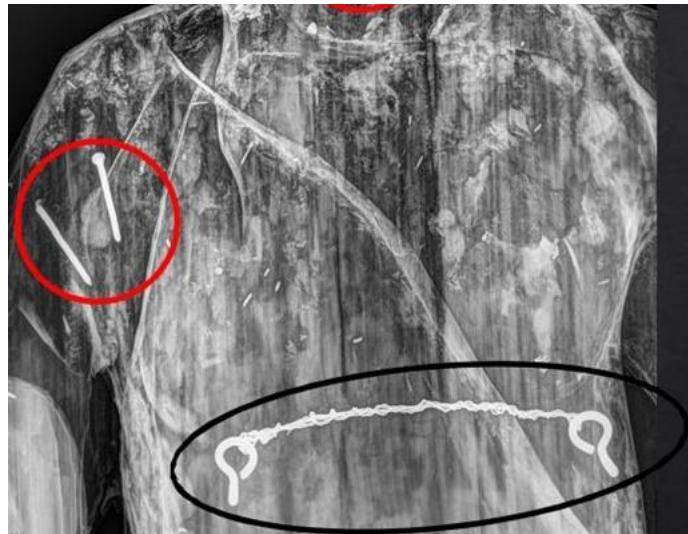


Figura 106. Radiografia digital no dorso da escultura de Betsabá, com detalhes do cravo, prego e estrutura metálica identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

De maneira a configurar a assertiva de que a imagem foi executada em múltiplos blocos de madeira, é possível comprovar com os cravos localizados na conexão do antebraço esquerdo (Figuras 107 e 108). Além da presença de inserção de cravos metálicos antigos, possivelmente originais da obra, na fixação dos blocos da mão, com o braço direito (Figura 109 e 110) e do mesmo braço com o panejamento (Figuras 111 e 112).

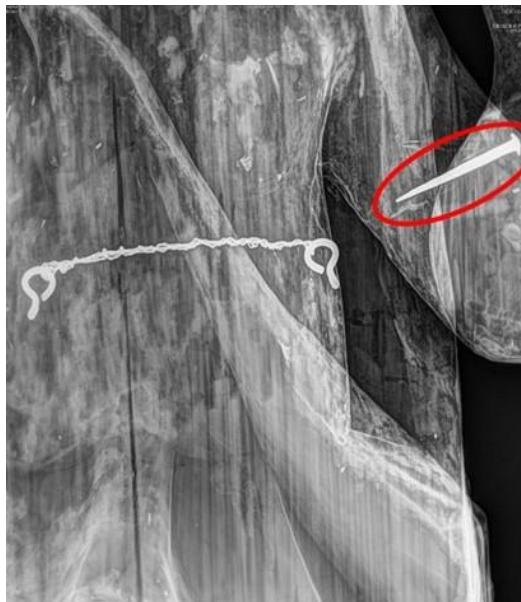


Figura 107. Radiografia digital da conexão do antebraço esquerdo da escultura de Betsabá, com detalhe do cravo metálico identificado. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 108. Fotografia digital da conexão do antebraço esquerdo da escultura de Betsabá. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 109. Radiografia digital do braço direito da escultura de Betsabá, com detalhes dos cravos metálicos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 110. Fotografia digital do braço direito da escultura de Betsabá, com apontamento do cravo metálico identificado. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 111. Radiografia digital do braço direito da escultura de Betsabá, com detalhes dos cravos metálicos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 112. Fotografia digital do braço direito da escultura de Betsabá, com marcação do local da inserção dos cravos metálicos. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

Ainda na parte superior da obra, encontramos inúmeros micros cravos metálicos (Figuras 113, 114 e 115), para os quais não encontramos justificativa de estarem inseridos na obra. Em fontes bibliográficas relativas ao tema, além de consulta aos especialistas da área, não conseguimos explicações e fundamentações para o material encontrado, visto que, nesses

pontos, não há sistema de encaixe de bloco e tão pouco possa ser uma reutilização da madeira, na execução da obra.

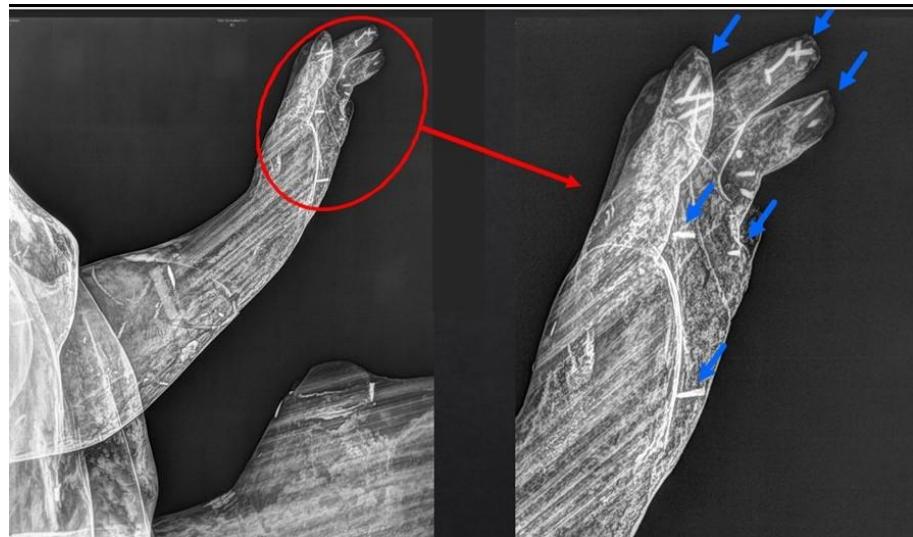


Figura 113. Radiografia digital do braço e da mão direita da escultura de Betsabá, com detalhes dos micros cravos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

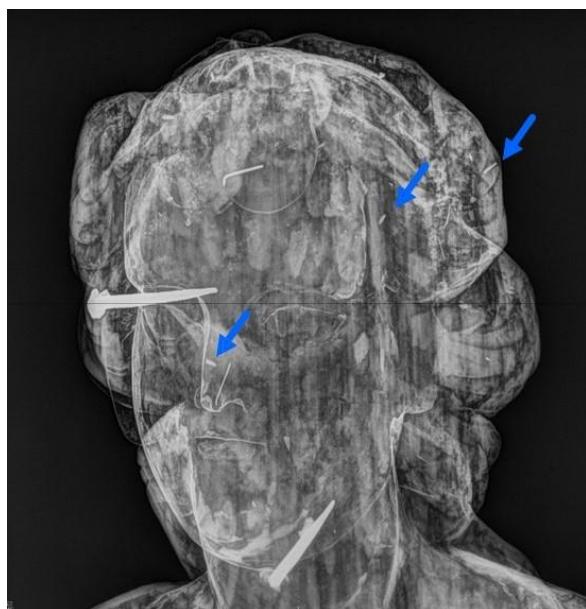


Figura 114. Radiografia digital da cabeça da escultura de Betsabá, com detalhes dos micros cravos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

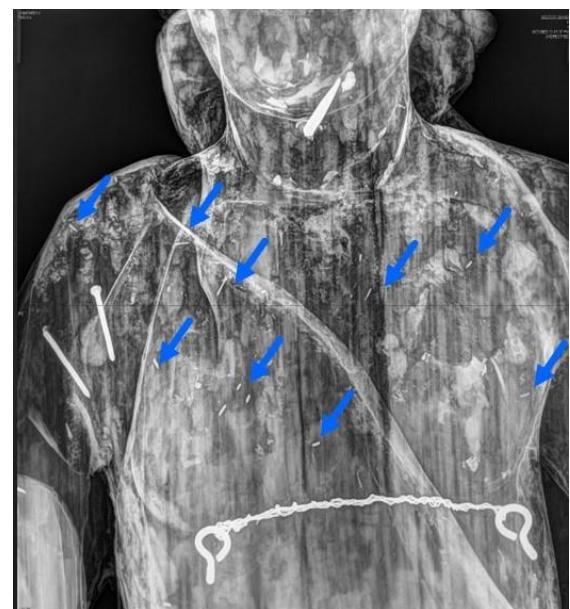


Figura 115. Radiografia digital do pescoço e dorso da escultura de Betsabá, com detalhes dos micros cravos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

Finalizamos o exame com a parte inferior da obra, e identificamos a presença de cravo metálico na perna direita da escultura (Figuras 116 e 117), configurando uma assertiva, de que

a imagem foi executada em múltiplos blocos de madeira. Além da presença de intervenções anteriores, caracterizada pela inserção de pregos (Figuras 118 a 120), elementos não pertencentes ao período de feitura da imagem e que, possivelmente, foram utilizados para unir os blocos que estavam se desprendendo.



Figura 116. Radiografia digital da perna direita escultura de Betsabá, com detalhe cravo metálico identificado. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 117. Fotografia digital da perna direita da escultura de Betsabá, com apontamento do local de inserção do cravo metálico. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 118. Radiografia digital da perna esquerda da escultura de Betsabá, com detalhes pregos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 119. Radiografia digital perna esquerda da escultura de Betsabá, com detalhes pregos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 120. Radiografia digital da perna direita escultura de Betsabá, com detalhe prego identificado. Duque de Caxias/RJ.

Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 121. Fotografia digital da parte inferior da escultura de Betsabá, com apontamentos dos locais com a inserção de pregos. Duque de Caxias/RJ.

Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

Escultura de Rei Davi.

No dia 31 de julho de 2022, foram iniciados os exames, com a retirada da escultura da reserva técnica, localizada na Cúria Diocesana de Duque de Caxias e encaminhada para outra sala, no mesmo endereço, com mais espaço. O exame foi realizado sem grandes dificuldades, visto que a escultura (Figura 122) encontra-se inserida em uma base expositora. Foi utilizado o mesmo equipamento e parâmetros de ensaios já citados anteriormente. Iniciamos as radiografias da escultura sem o seu atributo, a harpa, o que realizamos posteriormente e iremos analisar separadamente.



Figura 122. Equipamento utilizado para o exame de radiografia digital - escultura do Rei Davi, Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Iniciamos as radiografias e identificamos cabeça e dorso como único bloco e as extremidades, como os braços e panejamentos, em bloco separado. No perfil da cabeça da escultura (Figuras 123 e 124), não identificamos qualquer tipo de cravos metálicos ou pregos, somente pequenos micro cravos, que dissertaremos adiante. No dorso da obra, do lado direito do pescoço, identificamos um pequeno cravo metálico (Figuras 125 e 126) que, pelo exame, não foi possível constatar a sua utilidade, visto que não está unindo ou sustentando qualquer parte escultórica.

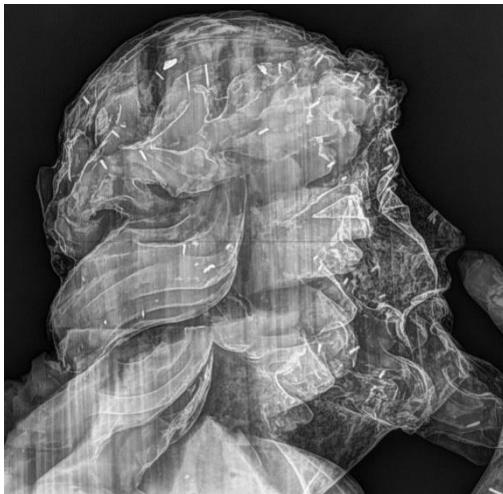


Figura 123. Radiografia digital de perfil da cabeça da escultura do Rei Davi. Duque de Caxias/RJ.
Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 124. Fotografia digital de perfil da cabeça da escultura do Rei Davi. Duque de Caxias/RJ.
Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 125. Radiografia digital de parte do dorso da escultura do Rei Davi, com detalhe do cravo metálico identificado. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

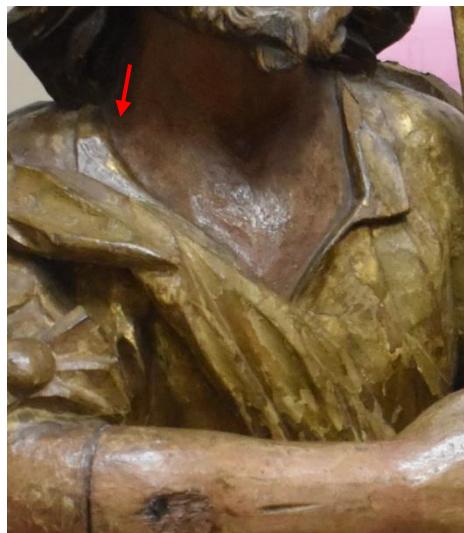


Figura 126. Fotografia digital de parte do dorso da escultura do Rei Davi, com apontamento do cravo metálico identificado. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Assim como na escultura de Betsabá, encontramos inúmeros micros cravos metálicos (Figuras 127 e 128), ao qual não encontramos justificativa escultórica para inserção deste material na obra. Como já falamos anteriormente, não conseguimos explicações e fundamentações para o material encontrado, visto que, nesses pontos, não há sistema de encaixe de bloco e tão pouco possa ser uma reutilização da madeira, na execução da obra.

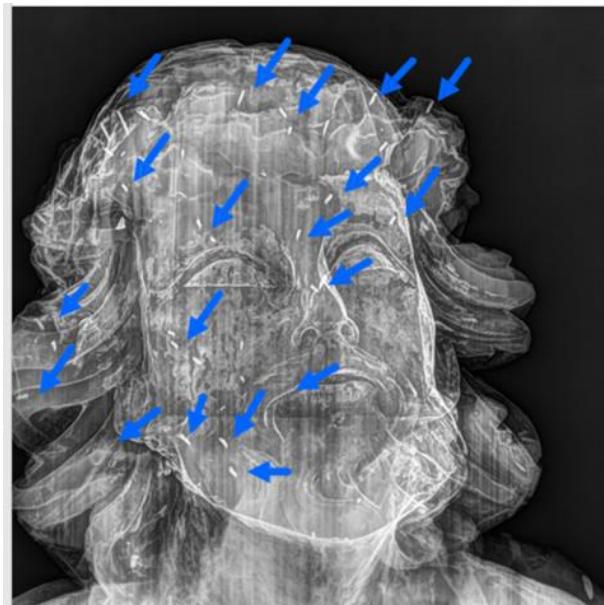


Figura 127. Radiografia digital da cabeça da escultura do Rei Davi, com detalhes dos micros cravos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 128. Fotografia digital da cabeça da escultura do Rei Davi, com os apontamentos dos micros cravos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

Encontramos a inserção de cravos metálicos para a união dos blocos de madeira do antebraço direito e nos elementos do panejamento na altura da cintura do lado esquerdo (Figuras 129 e 131). Identificamos ainda inúmeros pregos, que detalharemos mais adiante, e um grande cravo metálico usado como forma de encaixe do atributo do personagem, a harpa. Além de um sistema de encaixe, de modelo macho e fêmea, com a utilização da própria madeira, a fim de unir os blocos do braço e antebraço esquerdo (Figuras 131 e 132).

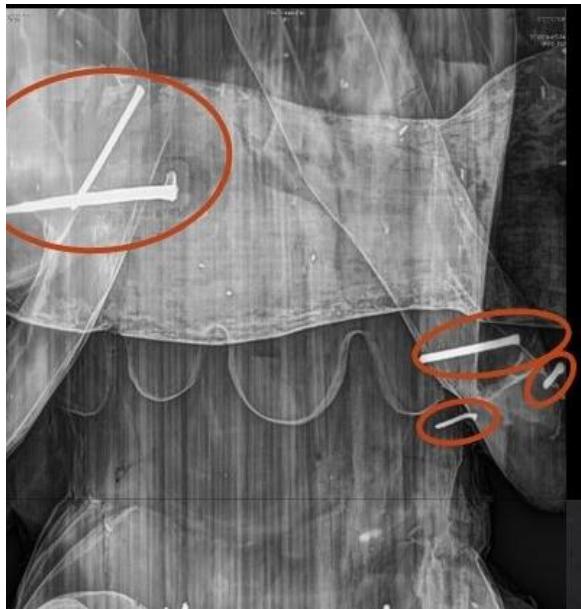


Figura 129. Radiografia digital de parte do dorso da escultura do Rei Davi, com detalhe dos cravos metálicos identificado. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 130. Fotografia digital de parte do dorso da escultura do Rei Davi, com apontamento dos cravos metálicos identificado Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

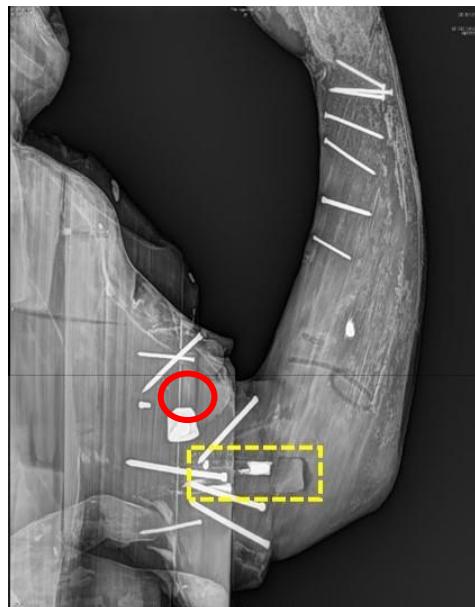


Figura 131. Radiografia digital do braço e antebraço esquerdo da escultura do Rei Davi, com detalhe do cravo e do sistema de encaixe identificado. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 132. Fotografia digital do braço e antebraço esquerdo escultura do Rei Davi, com apontamento do cravo e do sistema de encaixe de identificado. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Nos exames realizados, ainda na parte superior da obra, é possível identificar a presença de intervenções anteriores, caracterizada pela inserção de inúmeros pregos na obra (Figuras 133 a 136), elemento não pertencente ao período de feitura da imagem.

Possivelmente foram utilizados para unir os blocos que estavam se desprendendo.

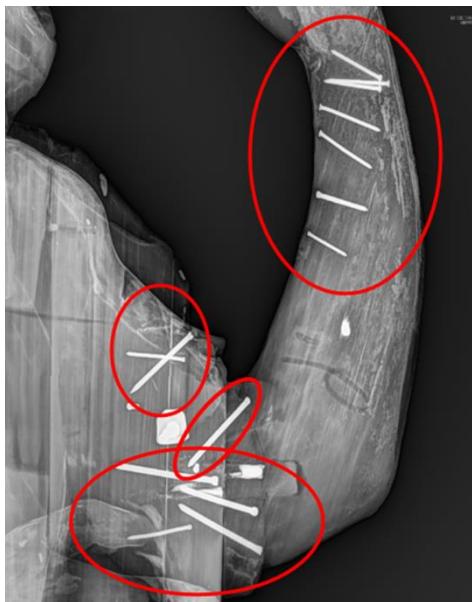


Figura 133. Radiografia digital do braço e antebraço esquerdo da escultura do Rei Davi, com detalhes dos pregos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 134. Fotografia digital do braço e antebraço esquerdo escultura do Rei Davi, com apontamentos dos pregos de identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

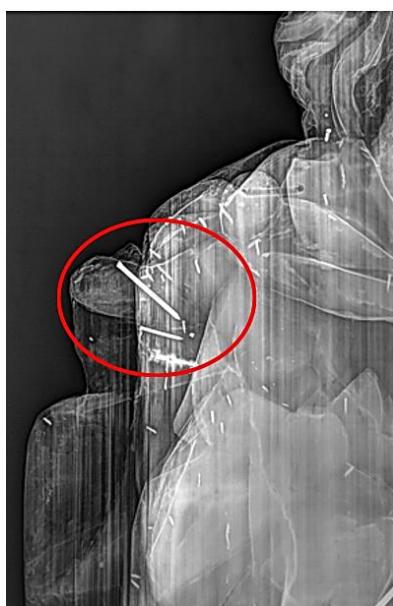


Figura 135. Radiografia digital do braço direito da escultura do Rei Davi, com detalhes dos pregos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 136. Fotografia digital do braço direito da escultura do Rei Davi, com apontamentos dos pregos de identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Na parte inferior esquerda, identificamos quatro cravos metálicos (Figuras 137 e 138),

que unem o bloco do planejamento ao restante da escultura, e a presença de procedimentos restaurativos, com a inclusão de pregos (Figuras 139 e 140), que não condizem com o período de feitura da obra. Possivelmente, esse processo interventivo foi executado para unir os blocos referentes ao arremate do panejamento que estava se desprendendo do restante da escultura.

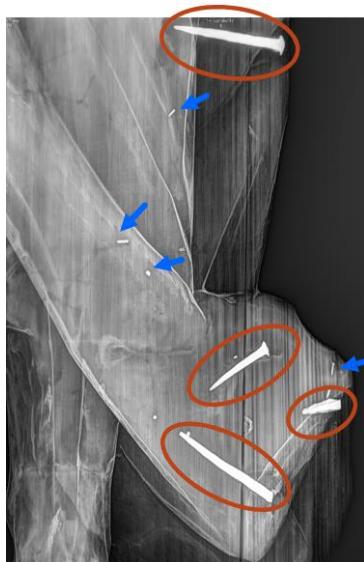


Figura 137. Radiografia digital da parte inferior esquerda da escultura de Rei Davi, com detalhe dos cravos metálicos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 138. Fotografia digital da parte inferior esquerda da escultura de Rei Davi, com apontamentos dos cravos metálicos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.



Figura 139. Radiografia digital da parte inferior direita da escultura de Rei Davi, com detalhe dos pregos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 140. Fotografia digital da parte inferior esquerda da escultura de Rei Davi, com apontamentos dos pregos identificados. Duque de Caxias/RJ. Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

Como a escultura possui o seu o atributo, a harpa, de forma móvel, a mesma foi examinada em separado. Foi possível identificar a presença um sistema de encaixe, de modelo macho e fêmea, com a utilização da própria madeira e a inserção de cravos metálicos para a união dos blocos de madeira. Além da presença de intervenções anteriores, caracterizada pela inserção de inúmeros pregos e parafusos na obra (Figuras 141 a 145) e a inclusão de uma chapa metálica no arremate do orifício de encaixe da harpa da escultura do Rei Davi, elementos estes que não são pertencentes ao período de feitura da imagem, caracterizando procedimento interventivo de restauração.

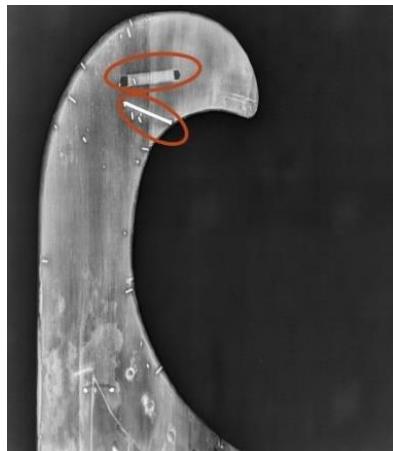


Figura 141. Radiografia digital da parte superior da harpa, com detalhe do prego identificado e encaixe tipo macho e fêmea. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 142. Fotografia digital da parte superior da harpa, com apontamentos do prego identificado e encaixe tipo macho e fêmea. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

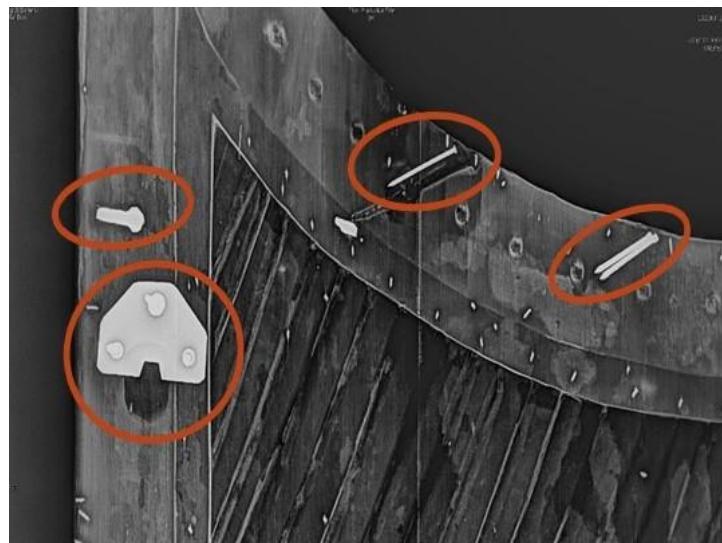


Figura 143. Radiografia digital da parte superior da harpa, com detalhes dos pregos identificados, cravo metálico, chapa metálica e parafusos. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

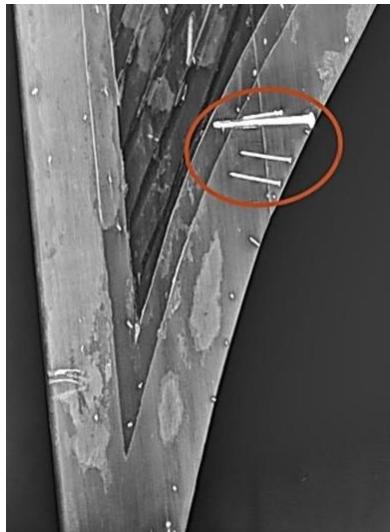


Figura 144. Radiografia digital da parte inferior da harpa, com detalhes dos pregos identificados e cravos metálicos. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.



Figura 145. Fotografia digital da parte inferior da harpa, com apontamentos dos pregos identificados e cravos metálicos. Duque de Caxias/RJ. Fonte: LIN/COPPE UFRJ, 2022.

Considerações analisadas

Nas análises efetuadas na escultura de Betsabá, identificamos a presença de cravos metálicos para a união dos blocos de madeira, presença de um sistema de encaixe de modelo macho e fêmea, com a utilização da própria madeira. Além da presença de intervenções anteriores, caracterizada pela inserção de inúmeros pregos na obra, que não são pertencentes ao período de feitura da imagem, caracterizando procedimento interventivo de restauração.

Nos exames realizados na escultura de Rei Davi, assim como na peça de Betsabá, detectamos a presença de cravos metálicos, presença de sistema de encaixe de modelo macho e fêmea, com a utilização da própria madeira. Presença de procedimento restaurativo, qualificado pela inserção de inúmeros pregos na obra, que não são pertencentes ao período de feitura da imagem.

Após todas as análises realizadas e investigação dos resultados obtidos nos exames de raios X, foi possível observar os detalhes dos blocos que formam a escultura e sua forma de encaixe. O sistema construtivo das obras consiste na elaboração de bloco central com junção de peças adjacentes, unidas por cravos metálicos ou encaixe executado pela própria madeira no sistema denominado macho e fêmea, sendo consequentemente entalhados de modo a conferir as formas à escultura. Durante o desenvolvimento das técnicas de exames e análises, chegamos à conclusão de que a maioria das técnicas e formas identificadas era habitualmente utilizada na produção de esculturas sobre madeira dos finais do século XVII até aos finais do

século XVIII.

Verificamos a inserção de materiais que não condizem com o período de execução da obra e intervenções restaurativas. Conseguimos analisar que internamente as obras não foram afetadas por infestação de insetos xilófagos, visto que não identificamos galerias causadas por eles.

3.2.3. Análises laboratoriais: madeira das esculturas

As esculturas, objeto desta pesquisa, foram entalhadas em madeira, um elemento orgânico, que é resultado do corte de árvores. O tronco possui estrutura que se divide em seis partes: casca externa, casca interna, floema ou líber, câmbio, xilema ou alburno¹⁰⁴, cerne¹⁰⁵ ou durâmen e medula¹⁰⁶ (Figura 146). Por ser mais resistente e ter melhor qualidade, os artífices utilizam o cerne do tronco. Como já vimos anteriormente, o processo escultórico das imagens com muita movimentação, eram montadas com mais blocos de madeira. As mãos são esculpidas separadamente, para facilitar o manuseio para esculpir e acompanhar o sentido dos veios da madeira (do corpo), os dedos se tornam frágeis.

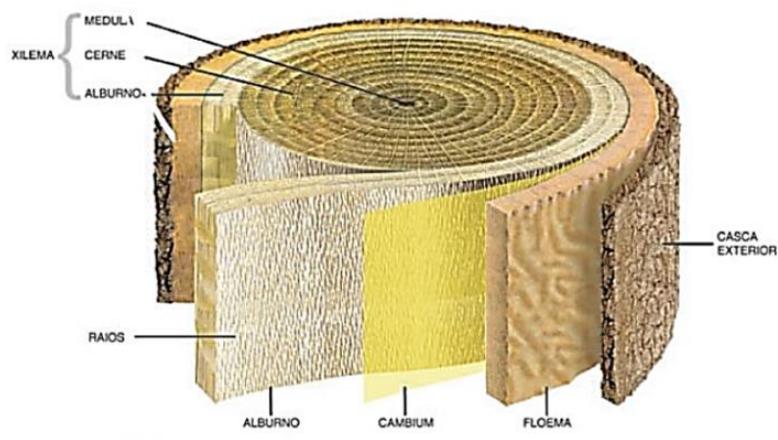


Figura 146. Corte transversal e anatomia do tronco de uma árvore. Fonte: GONZAGA, 2006, p.21.

¹⁰⁴ Alburno: anel mais externo parte mais macia que tem a função de estocar água. Depois de 20 a 40 anos perde essa função e vai se ressecando e endurecendo de dentro para fora. Apodrece e é apreciado pelos insetos xilófagos (GONZAGA, 2006, p. 121).

¹⁰⁵ Cerne: segundo anel, compacto e duro (GONZAGA, 2006, p. 123).

¹⁰⁶ Medula: material esponjoso, que não apresenta resistência. Por esse motivo as peças de grande porte são ocas para aliviar o peso e diminuir o risco de rachaduras e infestação (GONZAGA, 2006, p. 235).

Nessa última etapa das análises, utilizamos a técnica destrutiva, que requer a retirada de micro amostras das obras para o reconhecimento da sua composição química e estrutura da madeira, para identificar o suporte lenhoso das esculturas. A análise das madeiras das esculturas foi possível através do Instituto de Biologia Roberto Alcântara Gomes, Laboratório de Análise Vegetal, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Em 7 de agosto de 2022, foi realizada a visita na reserva técnica e a retirada das amostras foram realizadas *in loco*, pelo Dr. Warlen Silva da Costa¹⁰⁷ e a Me. Sabrina do Nascimento Silva¹⁰⁸ e com a supervisão das análises da Dra. Cátia Henriques Callado¹⁰⁹.

Na escultura do Rei Davi, foram recolhidas as amostras, que numeramos de 1, 2, 3 e 4 (Figura 147); e, na escultura de Betsabá, foram retiradas as amostras, que numeramos de 6 e 7 (Figura 148). Devido à dificuldade de acesso a parte traseira da obra, para a retirada do material, foi decidido que apenas duas amostras seriam suficientes.



Figura 147. Parte traseira da escultura do Rei Davi, com as marcações dos pontos de retirada das amostras.
Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

¹⁰⁷ Biólogo do Laboratório de Anatomia Vegetal-UERJ, doutor em Biociências e Biotecnologia pelo Programa de Pós-graduação em Biociências e Biotecnologia da UENF (2018), mestrado em Biologia Vegetal pelo Programa de Pós-graduação em Biologia Vegetal da UERJ (2014), graduação em Licenciatura em Ciências Biológicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2011).

¹⁰⁸ Mestre em Biologia Vegetal pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Bacharel em Ciências Biológicas pela UERJ. Atualmente aluna do curso de doutorado do Programa de Pós-graduação em Biologia Vegetal da UERJ.

¹⁰⁹ Professora Titular do Instituto de Biologia Roberto Alcântara Gomes, Laboratório de Análise Vegetal - UERJ. Doutora em Ecologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre em Botânica pelo Museu Nacional da UFRJ, Licenciada e Bacharel em Ciências Biológicas pela Universidade Santa Úrsula.



Figura 148. Parte dianteira da escultura de Betsabá, com as marcações dos pontos de retirada das amostras.
Fonte: Elaine Gusmão, 2022.

As amostras obtidas foram processadas conforme os métodos usuais em anatomia de madeiras. As características anatômicas observadas nas amostras foram submetidas a chaves de identificação microscópicas (com base nos dados do acervo digital do *Inside Wood*) e macroscópicas (com base no guia de identificação de madeiras comerciais do Brasil). Além disso, a base de dados do Instituto de Pesquisas Tecnológicas da UERJ foi utilizada para confrontar os dados obtidos nas chaves de identificação.

As duas esculturas apresentam madeira de tonalidade marrom levemente acinzentada com estruturas anatômicas semelhantes. Com base na semelhança anatômica encontrada, sugerimos que as duas esculturas foram produzidas com madeiras da mesma espécie. Após a avaliação anatômica do suporte lenhoso, foi indicado como o mais provável o gênero *Cordia* (*família Boraginaceae*), conhecida com o nome mais comum de freijó. As características gerais da madeira de *Cordia* são para sua utilização comercial, com o cerne de cor marrom-acinzentado-claro a marrom, e seu alburno bem distinto, de tom branco-acinzentado.

A madeira é moderadamente pesada, de boa estabilidade dimensional e recebe bem cola, pintura, verniz, lustro, emassamento e polimento, sendo indicada para marcenaria e trabalhos de entalhes e esculturas. As madeiras de espécie do gênero *Cordia* são conhecidas como: freijó, frei-jorge, freijó-branco, freijó-rajado, louro-freijó, freijó verdadeiro e cordia-preta. Seu suporte lenhoso é moderadamente resistente ao apodrecimento e às intempéries, fácil de ser serrada, aplainada, fagueada, desenrolada, torneada, parafusada e pregada. No

acabamento, proporciona a obtenção de superfície lustrosa e moderadamente áspera ao tato. É bastante utilizada em peças de mobiliário de luxo, decorações, entalhes e esculturas.

CONCLUSÃO

A elaboração desta dissertação proporcionou-me a oportunidade de ampliar os conhecimentos quanto à escultura sobre o suporte de madeira com policromia e douramento no Brasil e as especificidades locais, permitindo a elaboração de uma investigação que venha contribuir para o conhecimento deste tipo de manifestação artística bastante comum no nosso país.

A partir desta pesquisa, compreendeu-se a necessidade de preservação contínua dos bens culturais, a fim de garantir a integridade do material do acervo pesquisando, assegurando assim a sua longevidade no tempo, tentando fazer com que as mesmas, cheguem às gerações futuras nas condições conservativas mais próximas do que teriam sido no momento de sua feitura. Os bens culturais, sejam materiais ou imateriais, constituem elementos de grande valor, pois evidenciam a história do desenvolvimento de um povo. Por conta disso, essas obras possuem um valor inestimável perante a sociedade na qual se inserem.

O foco principal de nossa pesquisa deu-se a partir do aprofundamento sobre a iconografia da imaginária que faz parte do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu, em especial, nas duas esculturas retabulares representando Rei Davi e sua Rainha consorte, Betsabá que decoravam o coroamento do retábulo-mor da Igreja. As esculturas haviam sido furtadas em 1974 e seguiram destinos diferentes, ficando desaparecidas por mais de quatro décadas, até serem localizadas em acervos de colecionadores em 2015 e devolvidas à Diocese de Duque de Caxias entre 2020 e 2021.

No primeiro capítulo, pesquisamos e dissertamos sobre as Freguesias que ocuparam partes do território que hoje é formado pelos municípios de Duque de Caxias e São João de Meriti. A historicidade da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahí e Iaguaré, desde sua instalação, teve importância significativa para a Coroa. Descrevemos, ainda, como se deu a construção do atual templo de Nossa Senhora do Pilar do Iguassu, sua arquitetura, seus bens integrados e intervenções restaurativas, acrescentando a importância que a Igreja teve na organização administrativa local, na produção, controle social em nome da coroa, além das irmandades religiosas pertencentes à mesma.

Tendo em vista a importância da produção artística da Igreja, fez-se necessário compreender toda forma construtiva e morfológica dos retábulos que a integram, além de identificar as talhas, bens integrados e os bens móveis do acervo da Igreja de Nossa Senhora

do Pilar. Sendo assim, elaboramos um desenho técnico em perspectiva, de caráter arquitetônico, desenvolvido nos softwares “AutoCad 2021” e “Photoshop”, em parceria com o arquiteto urbanista Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves. Nesse estudo, foi possível caracterizar as influências estilísticas dos retábulos, sendo o retábulo-mor dedicado a Nossa Senhora do Pilar e os retábulos laterais em honra de Sant’Ana Mestra e Nossa Senhora do Rosário classificados como barroco joanino; o retábulo de São Miguel Arcanjo com influências do barroco joanino e do rococó; e, o retábulo de Nossa Senhora da Conceição com características do rococó e neoclássico.

No segundo capítulo, compreendemos como o Concílio de Trento intensificou o culto aos santos e, consequentemente, a aumento na produção de imagens religiosas para integrar programas iconográficos dos templos católicos, dando início a uma produção de imagens de santos para altares, retábulos, procissões, grupos escultóricos e oratórios. No Brasil, formaram-se os principais centros produtores da imaginária religiosa brasileira na Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Maranhão, chamadas de “escolas regionais” com características técnicas e formais específicas. Com o resultado deste estudo, fomos capazes de compreender a fatura das esculturas, as técnicas, os estilemas e as concepções intelectuais do período colonial.

Como parte de pesquisa deste capítulo, foi realizada a análise formal e estilística das esculturas desaparecidas da Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Duque de Caxias. A partir desses estudos, podemos sugerir que boa parte do grupo de imagens do acervo da Igreja foi executada por artífices portugueses, mas sem afirmar que foram importadas devido à escassez de documentos que poderiam comprovar as encomendas e pagamentos. Nossas análises podem, também, contribuir nas buscas e na identificação das esculturas desaparecidas, facilitando a leitura das esculturas, e identificar as semelhanças das características iconográficas.

Neste capítulo discorremos, ainda, sobre como se deu a recorrência de furtos que vitimaram a Igreja de Nossa Senhora do Pilar, sucessivamente ocorridos durante as décadas de 1950 a 1980 e início dos anos 2000, sendo que os maiores índices dos bens furtados ocorreram na década de 1970. Podemos afirmar que, após esse período, o templo foi saqueado, vandalizado e desfigurado ao máximo. Nos documentos pesquisados, ficou evidente o descaso da igreja, do órgão federal para a preservação, segurança e a manutenção dos bens da Igreja estudada, destacando que os relatos aqui retratados foram de grande importância para compreender a rotina e a maneira dos furtos e desaparecimentos dos bens.

Recolhendo os primeiros passos daqueles que, em tempos coloniais, começaram a plantar a semente de fé em nossas terras diocesanas, sob a invocação de Nossa Senhora do Pilar, na segunda parte de nossa pesquisa, verificamos como se deu a instalação da Diocese de Duque de Caxias. Recordamos todo o caminho percorrido antes da sua autonomia, fazendo parte das Dioceses de Barra do Piraí, Nova Iguaçu e Petrópolis. Recordamos o tempo da instalação da Diocese e seus primeiros movimentos e caminhadas, suas principais características e a sua identidade local, na certeza de que a história desta igreja em particular é parte de uma história bem maior e contínua, uma história de amor e compaixão de Deus por seu povo.

No terceiro capítulo, fundamentamos nossas pesquisas baseadas nas análises físico-químicas. Através da análise dos resultados obtidos com o uso das técnicas de fluorescência de raios X, pode-se afirmar que as mesmas apresentam uma grande eficácia no estudo de artefatos históricos. Foi possível identificar os elementos presentes nos pigmentos utilizados, assim como avaliar a integridade estrutural da peça e seus pontos de fixação. Outra informação relevante obtida através da análise dos pigmentos utilizados é a presença do pigmento Vermilion, que foi utilizado até o século XIX, o que nos traz indícios do período de concepção da obra; assim como a identificação da utilização de branco Litopone, que começou a ser utilizado em obras a partir de 1874. Com a identificação dos pigmentos utilizados é possível mensurar uma faixa de idade para a peça. Esse estudo técnico e material permitiu a identificação dos materiais utilizados assim como das técnicas de execução aplicadas. Além de observar a técnica construtiva e pictórica, número de blocos, sistema de encaixes, cravos, deteriorações como galerias de insetos ou intervenções posteriores, como pregos e parafusos, até mesmo pinturas subjacentes à pintura original.

Ainda na última parte dessa pesquisa, concluímos que a maioria dos materiais identificados era habitualmente utilizada na produção de esculturas sobre madeira policromada entre o século XVII e o século XVIII, somado ao fato das obras terem sido confeccionadas com a madeira freijó, além dos modos de construção. Através deste trabalho, foram reveladas informações sobre a história da peça, técnicas utilizadas pelo artista, e integridade da peça, sem causar nenhum tipo de dano à obra, e alcançando os objetivos estabelecidos na introdução deste trabalho. Os materiais identificados são habituais na escultura e pintura desta época e coincidem com o esperado segundo os documentos históricos e os estudos publicados, respeitando sua sacralidade na produção artística regional e nacional.

Doravante, este estudo proporciona a elaboração de uma proposta de interventivas de restauro, consequentemente, poderá levar a um processo restaurativo que respeitará a integridade e singularidade das esculturas de Rei Davi e Betsabá, a fim de facilitar o retorno das obras para o seu lugar de origem e concepção. A preservação e manutenção dos bens culturais visam o seu conhecimento e valorização, bem como a possibilidade de serem apreciados pelas gerações futuras. Devemos compreender a Igreja de Nossa Senhora do Pilar como um espaço de cultura, memória e patrimônio na formação da identidade do município de Duque de Caxias, além de sua função de culto.

Desta forma, espera-se que os resultados obtidos e as análises realizadas ao longo do trabalho sirvam como base para futuras pesquisas da imaginária, a partir das imprescindíveis análises formais e o reconhecimento de estilemas, que favorecem a compreensão da obra com um potencial estabelecimento para elaboração de um futuro catálogo de produção artística presente na localidade. Vale ressaltar a necessidade da continuação das pesquisas focadas no conhecimento da imaginária duquecaxiense, já que ainda se faz necessário a descoberta de novos registros que permitam conhecer os artífices locais ou contratados.

REFERÊNCIAS

1. FONTES PRIMÁRIAS

1.1 DOCUMENTAIS:

Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro (ACMRJ)

Códice - E-278 – Ordens Regias (1681-1809).

Breve Apostólico - Cód. 026 - solicitação para ter um Oratório Privado – Fazenda da Posse (1733)

Breve Apostólico - Cód. 105 - solicitação de Altar Privilegiado – Devotos de Santana (1749)

Arquivo Eclesiástico da Diocese de Petrópolis (AEDP)

Inventários:

Livro do inventário realizado pelo Monsenhor Pizzaro (1794)

Irmandades:

Irmandade de Nossa Senhora do Pilar

Livro de Bens da Fábrica (1789)

Livro de Entrada e Eleição dos Irmãos (1789)

Livro de Arrendamento (1785 a 1820)

Livro de Arrendamento (1792 a 1822)

Livro de Arrendamento (1824 a 1859)

Irmandade de Nossa Senhora do Rosário

Livro de Compromisso (1728)

Irmandade do Santíssimo Sacramento

Livro de Atas (1911)

Irmandade de São Miguel Arcanjo

Livro de Compromisso (1730)

Biblioteca Nacional - Projeto Resgate Biblioteca Luso Brasileira (Arquivo Histórico Ultramarino)

AHU CU_RIO DE JANEIRO-CA, Cx. 20, D. 4584 (1724)

AHU CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 14, D. 1511 (1724)

AHU CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 14, D. 1537 (1724)

AHU CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 16, D. 1729 (1725)

AHU CU_RIO DE JANEIRO-CA, Cx. 22, D. 4946-4947 (1725)

AHU_CU_RIO DE JANEIRO-CA, Cx. 24, D. 5338 (1726)
 AHU_CU_RIO DE JANEIRO-CA, Cx. 45, D. 10641-10658 (1739)
 AHU_CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 37, D. 3905 (1745)
 AHU_CU_RIO DE JANEIRO-CA, Cx. 61, D. 14315 (1749)
 AHU_CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 48, D. 4846 (1754)
 AHU_CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 59, D. 5664 (1760)
 AHU_CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 77, D. 6960 (1766)
 AHU_CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 96, D. 8268 (1773),
 AHU_CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 93, D. 8107 (1771)
 AHU_CU_BRASIL-GERAL, Cx. 21, D. 1842 (1770)
 AHU_CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 128, D. 10231 (1786)
 AHU_CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 152, D. 11527 (1794)
 AHU_CU_RIO DE JANEIRO, Cx. 152, D. 11552 (1794)

1.2. IMPRESSAS:

ABREU, C. **Capítulos de História Colonial – 1500-1800**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Publifolha, 2000.

ALBERTI, L. B. **L'Archittetura** (*De re aedificatoria* (1452)). Milano: Edizioni Il Polifilo, 1966.

BLUTEAU, R. **Vocabulario Portuguez e Latino**. Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712.

GREGÓRIO I (1996-1999). **Registrum Epistolarum**. Ed. Bilíngue (latim-Italiano). A cura de Vincenzo Recchia. Roma: Città Nuova Editrice, 4 vols.

GREGORIVS MAGNVS. **Registri epistolarum** (col. 1128-1130). Paris: Migne, 1895. (Patrologia Latina 77).

1.3. DIGITAIS

BORROMEO, C. **Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae (1577)**. *Trattati d'arte del Cinquecento*: Fondazione Memofonte, cap. I. Disponível em: <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_borromeo.pdf>. Acesso em 28 de janeiro de 2021.

CATECISMO da Igreja Católica. Disponível em:
[<http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html>](http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html).
 Acesso em: 07 de novembro de 2021.

Código de Direito Canônico. Disponível em:http://www.vatican.va/archive/codiuris-canonici/portuguese/codex-iuris-canonici_po.pdf. Acesso em: 16 de outubro de 2021.

CONCÍLIO Ecumênico de Trento – Sessão XXV. Celebrada no tempo do Sumo Pontífice Pio IV, em 03 e 04 de dezembro de 1563. Disponível em:
[<http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm>](http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm). Acesso em: 26 de outubro de 2021.

CONCÍLIO Ecumênico de Trento (1545-1563). Contra as inovações doutrinárias dos protestantes. Disponível em: <http://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento/>. Acesso em: Acesso em: 26 de outubro de 2021.

1.4. ICONOGRÁFICAS:

Arquivo da Cúria Diocesana de Duque de Caxias.

Setor Administrativo – Pasta: Igreja do Pilar

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) - Arquivo Central - GEDAB / COPEDOC. ANS - Arquivo Noronha Santos - Seção História.
 IPHAN/ D.ET. Processo nº 160-T-38 Igreja: Pilar (Matriz) – Duque de Caxias – RJ.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) - Arquivo Central - GEDAB / COPEDOC. ANS - Arquivo Noronha Santos - Seção Rio de Janeiro.

IPHAN/ Arquivo Técnico Administrativo/ Roubos de Obras de Arte (Duque de Caxias/RJ): Igreja: Pilar. Período: 1962 – 1978.

IPHAN/ Arquivo Técnico: OBRAS, Módulo 056, Pasta 1252, Cx. 0437.

IPHAN/Arquivo Técnico: Série Inventário, Duque de Caxias, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Notação: I. RJ-0190.01.

IPHAN. Relação das restaurações efetuadas pelo Centro de Restauração de Bens Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, durante os anos de 1945 a 1978. Rio de Janeiro, 1979. Série: Arquivo Técnico Administrativo, Subsérie: Centro de Restauração de Bens Culturais, caixa 1.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) Arquivo da Superintendência do IPHAN no Rio De Janeiro.

6^a Coordenação Regional – 6^a CR/IPHAN. Área de Identificação e Documentação: Relação de Bens Móveis Furtados no Rio de Janeiro.

6^a Coordenação Regional – 6^a CR/IPHAN. Área de Identificação e Documentação: Processo: 01400.013324/2005 – Histórico de obras.

1.5. PERÍODICOS:

SEM AUTOR: **Festa na Freguezia do Pilar.** Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1853. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_04&pagfis=4794>. Acesso em 31 de janeiro de 2021.

SEM AUTOR: **Roubo na Igreja matriz da freguesia de N. S. do Pilar do Iguassu.** Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 12 de março de 1838. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pagfis=9866>. Acesso em 31 de janeiro de 2021.

2. FONTES SECUNDÁRIAS

2.1 LIVROS, DECRETOS, DISSERTAÇÕES, TESES E ARTIGOS:

ABREU, Capistrano de. 1853-1924. **Capítulos de história colonial: 1500-1800**, Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1998.

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. 1a ed. São Paulo: Pro Editores, 1998.

ALMEIDA, Tania Maria Amaro e GUSMÃO, Elaine Tavares de. **Patrimônio da Fé**: Diocese de Duque de Caxias. Duque de Caxias: ASAMIH, 2019.

ALMEIDA, Tania Maria Amaro de. **Olhares sobre uma cidade refletida:** memória e representações de Santos Lemos sobre Duque de Caxias (1950-1980). Duque de Caxias: ASAMIH, 2014.

ALVIM, Sandra Poleschuck de Faria. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro:** revestimentos, retábulos e talha. Rio de Janeiro: UFRJ/ IPHAN, 1996.

_____. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro:** as três fases. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ-Faperj. 2014.

ANDRADE, Edla Tuane Monteiro. **Devoções Católicas Sergipanas:** História, Representações e Fé (1590-1718). Monografia. (Licenciatura em História). Curso de História da Universidade Federal de Sergipe, São Cristovão. 2014.

ANDRADE, Mario de. **A arte Religiosa no Brasil.** São Paulo: ed. Experimento; Giordano, 1993.

ARAUJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. **Memórias históricas do Rio de Janeiro e das Províncias annexas a jurisdição do Vice-Rei do Estado do Brasil dedicadas a El-Rei Nosso Senhor D. João VI.** Tomo II. Rio de Janeiro: Impressão Regia, 1820.

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

ARGAN, Giulio Carlo. FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte.** Tradução: M. F. Gonçalves de Azevedo. 1ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p. 39.

ASTRUGA, Maria del Carmem; SANTIDRIÁN, Pedro R. **Dicionário dos Santos.** São Paulo: Ed. Santuário, 2010.

ÁVILA, Afonso (Org). **Barroco Mineiro glossário de arquitetura e ornamentação.** 3ª ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

_____. **Barroco: Teoria e Análise.** Editora: Perspectiva. Coleção: Stylus – Vol.10, 1997.

BAETA, Rodrigo Espina. **Teoria do Barroco.** Salvador: EDUFBA: PPGAU, 2012. 214 p.

BARATA, Carolina. et al., **Caracterização através de análise química da escultura portuguesa sobre madeira de produção erudita e de produção popular da época barroca,** Quim. Nova, Vol. 36, No. 1, 21-26, 2013.

BARRETO FILHO, Mello; LIMA, Hermeto. **História da polícia do Rio de Janeiro: aspectos da cidade e da vida carioca (1565-1831)**. Rio de Janeiro: Editora S. A. A NOITE, 1939.

BAZIN, Germain. **A história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1953.

_____. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Vol 1. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Vol 2. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BIBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.

BÍBLIA. **Nova Bíblia Pastoral**. São Paulo: Paulus, 2013.

BOGÉA, Katia Santos; RIBEIRO, Emanuela Souza; BRITO, Stella Regina Soares de. **Olhos da Alma**. Escola Maranhense de Imaginária. São Luís, 2002.

BOITO, Camillo. **Os restauradores**. Conferência feita na Exposição de Turim em 07 de junho de 1884. Tradução de Paulo Mugayar Kühl e de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. (Artes & Ofícios).

BOMFIM, Juliana Ribeiro; PAULA, Marcelo Fernandes de. **Anúncios Celestes e a Trajetória de Veneráveis: Uma Análise Comparada da Vita Dominici Siliensis De Grimaldo e a Lenda do Beato Galgano Confessor, de Rolando Pisano**. Oracula, v. 8, n. 13, pp. 45-56, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/elain/Downloads/5810-18752-1-PB.pdf>. Acesso em 18 de junho de 2022.

BONNET, Jacques. **Femmes au bain: Du voyeurisme dans la peinture occidentale**. Paris: Hazan, 2006.

BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder: Irmandades leigas e Políticas Colonizadoras em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986.

BORGES, Silvana. **Estudo Iconográfico dos Putti no Restauro Arquitetônico da Igreja Matriz da Freguesia do Ó**. Artigo apresentado na conclusão do Curso de Extensão: Arte, Arquitetura e Mobiliário. Museu de Arte Sacra de SP, 2015. Disponível em:

<<https://revistarestauro.com.br/o-estudo-iconografico-dos-putti-na-restauracao-da-igreja-matriz-da-freguesia-do-o/?print=pdf>> Acesso em 13 de março de 2021.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. (Artes & Ofícios)

BRASIL. **Decreto-Lei nº25**, de 30 de novembro de 1937 – Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf>, Acesso em: 07 de novembro de 2021.

BRAZ, Antonio Augusto; ALMEIDA, Tania Maria Amaro de. **De Merity a Duque de Caxias: encontro com a História da Cidade**. Duque de Caxias: APPH-Clio, 2010.

BURY, John, **Arquitetura e arte no Brasil Colônia**. São Paulo: Nobel, 1991.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte. Ed. História & Arte. 2011.

CIAN, Adriana Quilici Barreto. **Materiais usados como pigmento no período colonial brasileiro**. Dissertação. (Mestrado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, p. 89. 2014.

CHARRONE, João Paulo. **Construindo a Hegemonia na Alta Idade Média**: Gregório Magno e as Monarquias no Ocidente. Tese. (Doutorado em História Social) - curso de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ), Niterói, p. 375. 2017.

CHEREM, Ubiratan Cruz. **A Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Morobahí no acervo do arquivo eclesiástico da Cúria Diocesana de Petrópolis**. In Documentos: Interpretações e Transcrições, Revista do IHGB.

CHIARI, G.; LEONA, M. **The State of Conservation Science**. Disponível em: <<http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/pdf/v.20.n.2.pdf>>. Acesso em 26 de outubro de 2021.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**, São Paulo, Estação Liberdade, UNESP, 2001.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

CODEX Iuris Canonici [1917]. Disponível em: <<http://www.jgray.org/codes/cic17lat.html>>. Acesso em 18 de outubro de 2021.

CÓDIGO DE DIREITO CANÔNICO, promulgado por João Paulo II, Papa. Tradução Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Loyola, 1987.

COELHO, Beatriz (organização). **Devoção e Arte - Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo, EDUSP, 2017.

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

CRAVEN, Waine. The iconography of the David and Bathsheba cycle at the cathedral of Auxerre. In: **Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol. 34, Nº 3, p. 226-237.

[S.I.]: Society of Architectural Historians, 1975. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/989032>>. Acesso em: 23 de dezembro de 2022.

CRUZ. António João. **A matéria de que é feita a cor - Os pigmentos utilizados em pintura e a sua identificação e caracterização**. Comunicação ao 1.º Encontro de Conservação e Restauro – Tecnologias, Instituto Politécnico de Tomar: Tomar, Portugal. 2000. Disponível em <<http://ciarte.pt/notas/ineditos/200001/200001.html>>. Acesso em 23 de dezembro de 2022.

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

_____. **Imagen Sacra Brasileira**. São Paulo: EDUSP, 1979.

_____. **O Barroco no Brasil**. Ed. Melhoramentos, 1974.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Rio de Janeiro: PEP/MP/IPHAN, 2012.

FAUSTO, Cláudia Maria Guanais Aguiar. Descrição da técnica e análise formal da policromia na imaginária baiana. **Revista Ohun**, Salvador, ano 3, n. 3, p. 37-71, 2007. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/PDFs/artigo2.pdf>>. Acesso em: 28 agosto. 2022.

_____. **Padrões, Cromatismos e Douramentos na Escultura Sacra Católica Baiana nos séculos XVIII e XIX**. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, p.410, 2010.

FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'An de. **Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais**: uma introdução. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

FLEXOR, Maria Helena. A Escultura na Bahia do Século XVIII: autoria e atribuições, **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, nº 01, p.124-129. 2001.

FRIDMAN, Fania. **Freguesias Fluminenses ao final dos setecentos**. artigo publicado: Anais do X Seminário de História da Cidade e do Urbanismo – ANPUR/UFP, 2008.

GALDAMES, Francisco Javier Müller. **Entre a Cruz e a Coroa** : a trajetória de Mons. Pizarro (1753-1830). Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, UFF, Niterói, 2007. Disponível em: <pp.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/27007/ENTRE%20A%20CRUZ%20E%20A%20CROA _%20A%20TRAJETÓRIA%20DE%20MONS.%20PIZARRO%20%281753%20-%201830%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2021.

GOMBRICH. Ernest Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do Patrimônio Cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GONZAGA, Armando Luiz. **Madeira**: uso e conservação. 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadTec6_MadeiraUsoEConservacao.pdf>. Acesso em: 23 de novembro de 2022.

GUSMÃO, Elaine Tavares de. **Presença do Barroco no Recôncavo da Guanabara**: memória de um passado esquecido na Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Aguassu, Morabahi e Iaguaré. Duque de Caxias: ASAMIH, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Edições Vértice, 1990.

HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Itinerário de influências ibero-italianas na arte e na arquitetura**: Retábulos da Belém do século XVIII. Dissertação. (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, p.170, 2012. Disponível em: <https://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2010/Idanise%20Sant%20Ana%20Azevedo%20Hamoy%20-20Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Final.pdf>. Acesso em 8 de junho de 2022.

HANI, Jean. **O Simbolismo do templo Cristão**. capa de Ed. 70, 1998.

HERSTAL, Stanislaw. **Imagens Religiosas do Brasil**. São Paulo: Ed. do Autor, 1956.

HILL, Marcos Cesar de Senna. A imaginária de Francisco Xavier de Brito: atribuição e especulação de mercado. In: **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte, 2001. p.169-170.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 26^a Edição. 1995.

JANSON, H.W. **Iniciação à História da Arte**. Ed. Martins Fontes, 2^a Edição, 1996.

JARDIM, Márcio; PINTO, Herbert Sardinha e COIMBRA, Marcelo. **O Aleijadinho**: catálogo geral da obra: inventário das coleções públicas e particulares. Itú: Ed. IGIL, 2011.

KÜHN, Fábio. **Um corpo, ainda que particular**: irmandades leigas e Ordens Terceiras no Rio Grande do Sul colonial. Revista História Unisinos, volume 14, nº 02, Porto Alegre. 2010, pp: 121-134. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/165022/000774323.pdf?sequence=1>.

Acesso em 8 de junho de 2022.

LACERDA, Stélio e TORRES, Rogério. **Pelos Caminhos que a História Deixou - Passeios Culturais aos Principais Sítios e Monumentos Históricos de Duque de Caxias e Municípios Circunvizinhos (1992-1994)**. Duque de Caxias: Ed. Renascer, 2004.

LACOMBE, Luis Lourenço. Ordens Religiosas, Irmandades e Confrarias. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, vol. 288, Rio de Janeiro: IHGB, 1970.

LAMEIRA, Francisco. **O Retábulo em Portugal**: das origens ao declínio. Faro: Universidade do Algarve, 2005.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

_____. **Em busca do tempo sagrado**: Tiago de Varazze e a lenda dourada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

LIMA, Mons. Maurilio Cesar de Lima. **Breve História da Igreja no Brasil**. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

LORÊDO, Wanda Martins. **Iconografia Religiosa – Dicionário Prático de Identificação**. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. **As Sibilas e a Pintura de Falsa Arquitetura da Capela de Nossa Senhor do Bonfim**: singularidade persuasóriana Diamantina do Século XVIII. SÆculum: Revista de História, João Pessoa. 2016, pp.87-103. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/27344/15830>>. Acesso em 20 de maio de 2021.

MAIA, Antonio. **Pequeno Dicionário Católico**. Rio de Janeiro: Imprimatur, 1966.

MARAVALL, José Antônio. **A cultura do Barroco como conceito da época**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo, editora da Universidade de São Paulo: Edusp, 1997.

MARINO, João. Coleção de Arte Brasileira. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1983.

_____. **Tradição E Ruptura**: Síntese De Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

MARQUES, Lúcia. **Metodologia do Cadastramento de bens móveis da Igreja – Escultura Sacra – Imaginária**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2000.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Iphan, 1974. v. 1 e 2.

MARX, Murillo. **Nosso chão**: do sagrado ao profano. São Paulo: Edusp, 1989.

MATTOS, Theóphilo Antônio da Rocha (org.), **História de uma Nova Igreja** – Jubileu de Prata da Diocese de Duque de Caxias e São João de Meriti. Duque de Caxias: Ed. Renascer, 2006.

MAYER, Ralph. **Manual do artista**: de técnicas e materiais. SP: Martins Fontes, 2015.

MEGALE, Nilza Botelho. **O Livro de Ouro dos Santos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

_____. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**. Petrópolis. Editora Vozes, 2001.

MELLO, Suzy de. **Barroco**. Ed. Brasiliense, 1983.

MENDES, Francisco; VERÍSSIMO, Francisco; BITTAR, William. **Arquitetura no Brasil**: de Cabral a D. João VI. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2009. (Coleção Arquitetura no Brasil; v. 1).

MENEZES, Ivo Porto de. **Bens Culturais da Igreja**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

MOTA, Elis Marina. As práticas de restauração de bens móveis e integrados nas igrejas Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis em São João del Rei/MG (1947- 1976). Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DISSERTACAO_ELIS_MARINA_MOTA\(6\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DISSERTACAO_ELIS_MARINA_MOTA(6).pdf)>. Acesso em 6 setembro de 2022.

NIGRA, Dom Clemente de Maria da Silva (O.S.B). **Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Ed. Tipografia Beneditina, 1950.

_____, **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – A Antiga Fazenda do São Bento em Iguaçu.** Vol. 7. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1943. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat07_m.pdf>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

NOGUEIRA, Marcus Antonio Monteiro e LAZARONI, Dalva. **Devoção e Esquecimento: Presença do Barroco na Baixada Fluminense.** Catálogo das Imagens de Esculturas dos Santos das Igrejas e Capelas da Baixada. Exposição de 19 de novembro a 16 de dezembro de 2001, na Casa França Brasil. Rio de Janeiro: Ed. J. Sholna, 2001.

NOGUEIRA, Marcus Antonio Monteiro, (coordenação). **O Rio de Janeiro nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro – Inventário da Arte Sacra.** Volume 1. Rio de Janeiro: INEPAC/SESC, 2008.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **In: Revista Projeto História,** São Paulo, nº. 10, dez. 1993, p.7-28.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Cultura é Patrimônio,** Um Guia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana –** Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2010. 2 v. (Roteiros do Patrimônio; 10).

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Escola Mineira de Imaginária e suas Particularidades. **In: Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais / Beatriz Coelho, org.** São Paulo: EDUSP, 2005, p. 15-26.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **A imagem religiosa no Brasil.** Mostra do Redescobrimento – Arte Barroca. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

_____. **Barroco e Rococó no Brasil.** Belo Horizonte: Editora Arte, 2014.

_____. **Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro.** Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2008. (Roteiros do Patrimônio; Volumes: 1, 2 e 3).

_____. Escultura Colonial Brasileira: um estudo preliminar. In: **Barroco**, nº. 13, p. 7-44, 1984/1985.

_____. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OLIVEIRA, Rafael da Silva. **O ouro e o café na região do Iguaçu**: da abertura de caminhos à implantação da estrada de ferro. In Revista Pilares da História, Ano IV, nº 6. Duque de Caxias: Ed. APPH-Clio, 2004b.

PALAMARA, E.; DAS, P. P.; NICOLOPOULOS, S.; TORMO CIFUENTES, L.; KOULOUMPI, E.; TERLIXI, A.; ZACHARIAS, N. **Towards building a Cathodoluminescence (CL) database for pigments**: characterization of white pigments. *Heritage Science*. V. 9, p. 1 – 14, 2021.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. Tradução. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 4^a edição, 2014.

_____. **Estudos de Iconologia**: Temas humanísticos na Arte do Renascimento. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

PEDROZA, Aziz José de Oliveira. **A obra do entalhador lisboeta Manuel de Brito na Matriz do Pilar em Ouro Preto**. ArtCultura, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n35-2017-2-12>. Acesso em 09 de junho de 2022.

_____. **José Coelho de Noronha**: artes e ofício nas Minas Gerais do século XVIII. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de História, UFMG, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/elain/Downloads/Jos%C3%A9%20Coelho%20de%20Noronha%20-%20artes%20e%20of%C3%ADcios%20nas%20Minas%20Gerais%20do%20s%C3%A9culo%20XVIII.pdf>. Acesso em 24 de junho de 2021.

PEREIRA, Andréa Franco. **Madeiras Brasileiras**: guia de combinação e substituição. 2^a edição. São Paulo. Blucher, 2020.

PERES, Guilherme. A Fazenda de São Bento do Iguassú. In: **Baixada Fluminense – A construção de uma história**. Org. Gênesis Torres. Rio de Janeiro: IPAHB, 2004.

_____. **Baixada Fluminense**: os caminhos do ouro. Rio de Janeiro: Consócio de Edições, 1996.

- POLAK, Michael. **Memória e identidade social**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.
- PRIORE, Mary del. **Religião e Religiosidade no Brasil colonial**. coleção: História em Movimento, Ed. Ática, 1994.
- _____. **Histórias da gente brasileira**: volume 1: colônia. São Paulo: Leya, 2016.
- PROENÇA, Eduardo. **Apócrifos da Bíblia e pseudo epígrafos da Bíblia** (Vol 1, 2 e 3). São Paulo: Fonte Editorial, 2004.
- QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas Bahianos**: indicações biográficas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909.
- QUITES, Maria Regina Emery. **Esculturas Devocionais – Reflexões sobre critérios de conservação-restauração**. Belo Horizonte, São Jerônimo, 2019.
- QUINTÃO, Antônia Aparecida. **As irmandades de pretos e pardos em Pernambuco e no Rio de Janeiro na época de D. José I**: um estudo comparativo. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.
- RABELLO, Sonia. **O Estado na preservação dos bens culturais**: o tombamento/Sonia Rabello. – Rio de Janeiro: IPHAN, 2009.
- RÉAU, Louis. **Iconografía del arte cristiano**. Introducción general. Barcelona: SERBAL, 2008.
- _____. **Iconografía del arte cristiano**. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Tomo 1 - Volumen1. Barcelona: SERBAL, 2008.
- _____. **Iconografía del arte cristiano**. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1- Volumen 2. Barcelona: SERBAL, 2008.
- _____. **Iconografía del arte cristiano**. Iconografía de los santos. De la A a la F. Tomo 2 Volumen 3. Barcelona: SERBAL, 2008.
- _____. **Iconografía del arte cristiano**. Iconografía de los santos. De la G a la O. Tomo 2Volumen 4. Barcelona: SERBAL, 2008.
- _____. **Iconografía del arte cristiano**. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Tomo 2Volumen 5. Barcelona: SERBAL, 2008.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil.** 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

REIS, João José. **A morte é uma festa:** ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RIBEIRO, Darcy, O Povo Brasileiro. **A Formação e o Sentido do Brasil.** Companhia das Letras – 1995, São Paulo.2^a Edição.

RIPA, Cesare. **Iconologia I.** Madrid: Ed. AKAL, 2007.

_____. **Iconologia II.** Madrid: Ed. AKAL, 2007.

RÖWER, Basílio. **Dicionário Litúrgico.** Petrópolis: Vozes, 1928

SACROSSANTUM CONCILIUM. **Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II.** Paulus: São Paulo, 1997.

SANTA MARIA, Agostinho de, Frei (1642-1728). **Santuário Mariano, e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora.** Tomo décimo e último. Lisboa, 1723. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. **A Boa Morte e o Bem Morrer:** Culto, Doutrina, Iconografia e Irmandades Mineiras (1721 A 1822). Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/elain/Downloads/dissertacaosabrinamarasantanna.pdf>. Acesso em 28 de junho de 2021.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. A Escultura na Bahia do Século XVIII, **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, nº 01, p.44 - 55. 2001.

SANTOS, Francisco Noronha. **As Freguesias do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. **A Figura Humana Fragmentada na Pintura:** Tiradentes Esquartejado em Pedro Américo e Adriana Varejão. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/87008/sarziribeiro_ra_me_ia.pdf;sequence=1. Acesso em 21 de agosto de 2022.

SCOMPARIM, Almir Flavio. **A iconografia na Igreja Católica**, Ed. Paulus, 2008.

SEIXAS, Antônio. A devoção a Nossa Senhora da Piedade no Recôncavo da Guanabara: as imagens de Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe, de Nossa Senhora da Piedade de Anhum-mirim e de Nossa Senhora da Piedade do Orago de Iguassú (Rio de Janeiro, séculos XVII a XVIII). **Rocalha**. São João del-Rei: 2022 , pp.72; 94.

SIMÃO, Maria Cristina Rocha. **Preservação do patrimônio cultural em cidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001 (Turismo, Cultura e Lazer, 3, p. 128).

SOUZA, Cláudio Rafael Almeida de. **Artífices baianos oitocentistas**: Vida e obra de possíveis autores do caboclo e da cabocla do préstimo ao 2 de Julho. Artigo submetido ao XVII ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. UFBA, Salvador/BA. 2021.

SOUZA, Luiz Antonio Cruz. **Evolução da tecnologia de policromias nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII**: o interior inacabado da igreja Matriz de Nossa Senhora. da Conceição de Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. 1996. Tese (Doutorado em Ciências Químicas) - ICEX, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

SOUZA, Marlucia Santos de. **Escavando o Passado da Cidade**: História Política da Cidade de Duque de Caxias. Duque de Caxias: APPH-CLIO, 2014.

SUCHODOLSKI, Sergio Gusmão; GORGULHO, Luciane Fernandes (Org.). **Preservação do patrimônio cultural brasileiro**. Rio de Janeiro: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, 2016.

TAVARES, Jorge Campos. **Dicionário de Santos**. Porto: Lello Editores, 2001.

TORRES, Gênesis Pereira, (organizador). **Baixada Fluminense**: A construção de uma história: sociedade, economia, política. Rio de Janeiro: INEPAC, 2008.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: Vidas de Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madri: Editorial Síntesis, 2004.

VIDE, Dom Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. (Impressas em Lisboa no ano de 1719, e em Coimbra em 1720 e Tip. 2 de Dezembro, 1853). São Paulo: EdUSP, 2010 (Documenta Uspiana).

VIOLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar

Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000. (Artes & Ofícios)

VOELKER, Evelyn Carol. **Charles Borromeo's Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, 1577.** A translation with commentary and analysis (1977). Disponível em: <<http://evelynvoelker.com/>>. Acesso em: 26 de outubro de 2021.

WEHLING, Arno. Wehling, Maria José C. M. **Formação do Brasil Colonial.** Ed. Nova Fronteira, 4^a Ed, 2005.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. **Renascença e Barroco.** ed. Perspectiva, 1988.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil.** São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983. Vol.2.

ANEXOS

ANEXO A

8/84

 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL	1	1				
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 60%;">DOC. 3606-</td> <td style="width: 40%;">SPHAN ARQUIVO</td> </tr> <tr> <td>ARM.</td> <td>AGV. Proc. T. PASTA 160</td> </tr> </table>			DOC. 3606-	SPHAN ARQUIVO	ARM.	AGV. Proc. T. PASTA 160
DOC. 3606-	SPHAN ARQUIVO					
ARM.	AGV. Proc. T. PASTA 160					
À vista da anuênciā, inscreva-se.						
Rio de Janeiro, 25 de maio de 1938.						
<i>Adm. R. da Quadra,</i> - Diretor -						
<i>Inscreto sob n.º 76, a fls. 14 do livro 3 (Belas Artes), na mesma data.</i>						
<i>C. Drummond</i>						

Inscrição de Tombamento, Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Duque de Caxias/RJ - DOC. 3606, AGV. Proc. T., PASTA 160- Fonte: GEDAB / COPEDOC, ANS - Arquivo Noronha Santos (IPHAN) – RJ. 1938.

ANEXO B

Igreja de Nossa Senhora do Pilar,
Duque de Caxias, 25 de Março de 1957

Exmo. Snr. Dr. Rodrigo de Mello Franco Andrade
D.D. Diretor Geral do P.H.A.N.

A. D. P. B. D. A. A. D. 2. 4. 1957
2. 5. 1957

à D.C.R.
2. 5. 1957

Tendo recebido do Exmo. Snr. Bispo Diocesano de Petrópolis o encargo da cura de almas da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Janeiro dêste ano, comunico a V.a Excia. que, depois dos entendimentos verbais havidos com o Arquiteto Paulo Barreto, tomamos na dita Igreja, visando o aspecto funcional do culto e a conservação do grandioso patrimônio histórico, artístico e religioso a nós legado pelos antepassados, as seguintes providências:

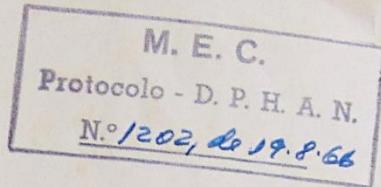
- 1º-Encaixe da pedra d'ara na mesa do altar mor, em consonância com os altares laterais, pois como se achava punha em dificuldade a celebração da Santa Missa.
- 2º-Confecção de um novo supedâneo para o altar mor, pois o antigo achava-se em péssimo estado de conservação, encobria parte da frente do altar e dificultava o equilíbrio do sacerdote.
- 3º-Colocação, em pequeno suporte de madeira, em uma das paredes da sacristia, de uma imagem de Nossa Senhora, de barro, provavelmente de Frei Agostinho de Jesus.
- 4º-Recolocação da imagem de Santana no seu altar próprio, dêste é tirada, colocada em mesa inadequada, sob a falsa alegação de que o altar não a mais poderia sustentar.
- 5º-Retrada da Igreja de todas as imagens de gesso e de barro, não condizentes com a dignidade do culto e com a arte local.
- 6º-Retrada dos altares e das bases das imagens de castiçais de metal, de braça, de época recente, em desacordo com a obra de talaia e trazendo constante perigo de incêndio na Igreja.
- 7º-Retrada dos altares de todos os vasos de vidro, de estilos mais diversos e ordinários, das flores de papel, das toalhas impróprias.
- 8º-Afixação na parede lateral esquerda, na entrada, de uma pequena tabuleta de avisos (70cms. X 50cms.).
- 9º-Limpeza geral da Igreja, encontrada em péssimo estado de Higiene.
- 10º-Uma intensa campanha foi realizada no povo de esclarecimento sobre o valor histórico, artístico e religioso da Igreja do Pilar, solicitando-se principalmente que se não acendessem velas no recinto da Igreja, que se não encostasse ou tocasse nos altares e imagens, etc. Felizmente em breve os pedidos do sacerdote foram atendidos.

ANEXO C

 <p>MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL ARQUIVO E/sg.-</p>	
<p>Informação nº 227/74</p> <p>Senhor Diretor:</p> <p>Conforme a determinação da Vossa Senhoria, informo-lhe que foram furtadas as seguintes imagens pertencentes à Igreja de Nossa Senhora do Pilar, situada na localidade de Campos Elíseos, 2º Distrito do Município de Duque de Caxias, Estado do Rio de Janeiro:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Imagem de Nossa Senhora da Conceição, século XVIII (1ª metade). Altura aproximada: 1,20 m a 1,30 m; 2) Imagem de Sant'Ana Mestra, século XVIII (meados). Altura aproximada: 1,30 m a 1,40 m; 3) Imagem de São Joaquim. Altura aproximada: 0,60 m a 0,70 m (do Nicho à direita de Sant'Ana Mestra); 4) Imagem de São José. Altura aproximada: 0,60 m a 0,70 m (do Nicho à esquerda de Sant'Ana Mestra); 5) Imagem de Nossa Senhora do Rosário, século XVII/XVIII (transição). Altura aproximada: 1,20 m a 1,25 m; 6) Imagem de Santo Antônio. Altura aproximada: 0,60 m (do Nicho à direita de Nossa Senhora do Rosário); 7) Imagem de São Benedito. Altura aproximada: 0,60m (do Nicho à esquerda de Nossa Senhora do Rosário); 8) Imagem de São Miguel, século XIX (início). Altura aproximada: 1,10 m a 1,20 m; 9) Imagem do Menino Deus. Altura aproximada: 0,50 m (do Nicho à direita de São Miguel); 10) Imagem de Nossa Senhora do Rosário. Altura aproximada: 0,60m (do Nicho à esquerda de São Miguel); 11) Imagem de São João Batista (do Nicho à direita de Nossa Senhora do Pilar); e 12) Imagem de São Francisco (do Nicho à esquerda de Nossa Senhora do Pilar). <p>As imagens aqui relacionadas (fotos do Arquivo), foram identificadas pela Conservadora Neide Gomes de Oliveira.</p> <p>Informa também D. Odilão Moura OSB, que "duas portas dos sacrários dos altares de São Miguel e Nossa Senhora", foram furtadas, e o Senhor Bispo de Petrópolis, que "muitos ornamentos arquitetônicos (cabeças de anjos, colunas, etc.) arrancados brutalmente de seu lugares".</p> <p>Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1974.</p> <p><i>Edson de Brito Maia</i> Edson Brito Maia Arquivista nível II</p>	<p>Assunto: Furtos de imagens pertencentes à Igreja de N.Sa. do Pilar-Duque de Caxias-RJ.-</p> <p><i>Peço as L. Edson B. Maia pudimová copiar (2) das fotos com ampliações de detalhes das imagens das nichos laterais</i></p> <p>22.8.74</p> <p>AT</p>

ANEXO D

IRMANDADE N.º S.º DO PILAR
DIOCESE DE PETRÓPOLIS
D. CAXIAS - E. R. J



Ofício 1/66

D.Caxias, Em 17 de agosto de 1966

1 - *ao argailete Augusto de S. Lya Tolle,*
solicitei que fosse feito o laudo no
que os objetos que foram roubados,
para entregar-las à polícia;
2 - D. 9. 19.8.1966
Sr. Diretor. *RG*

Comunico a V.S. mais um furto realizado na Igreja Nossa Senhora do Pilar.

Trata-se agora da imagem de Nossa Senhora localizada no altar lateral junto à porta esquerda, bem como ^{duas} duas portas dos sacrários dos altares de S. Miguel e Nossa Senhora.

O furto foi realizado na noite de ontem para hoje, havendo violação da porta da sacristia com arco de púa.

O fato foi comunicado ao Delegado de Campos Elíseos.

Como a polícia do Estado do Rio não tem condições para tomar as devidas providências, solicito de V.S. pedir ao Governo Federal garantias para o nosso patrimônio histórico.

Atenciosamente,

D. Odilao Moura OSB
D. Odilao Moura OSB

Sr. Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade
DD. Diretor do DPHAN

Comunicação de furto de escultura e outros objetos da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Protocolo D.P.H.A.N nº 1202 de 19 de agosto de 1966. Acervo GEDAB / COPEDOC, ANS - Arquivo Noronha Santos - IPHAN/ Arquivo Técnico Administrativo/ Roubos de Obras de Arte (Duque de Caxias/RJ). 1966

ANEXO E



POR MERCÊ DE DEUS E DA SÉ APOSTÓLICA
Bispo Diocesano de Duque de Caxias

A TODOS QUE ESTE NOSSO DECRETO VIREM, SAUDAÇÃO, PAZ E BÊNÇÃO NO SENHOR

**Decreto de Constituição da Comissão para os Bens Culturais e Artes Sacras da
 Diocese de Duque de Caxias**

Considerando a necessidade de se preservar na Igreja Particular de Duque de Caxias a rica tradição de Bens Culturais e Artes Sacras da Igreja Católica;

Considerando a necessidade de se apresentar uma segura e eficaz orientação para as novas edificações e produções artístico-sociais de nossa Igreja Particular;

Considerando as normas contidas no Código de Direito Canônico, bem como as normas emanadas pela Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja;

Considerando as normas contidas no Acordo Brasil-Santa Sé e nos documentos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB);

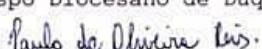
Considerando, ainda, que o grupo de pessoas, abaixo nomeadas, está já desde janeiro deste ano, trabalhando em regime de Comissão Diocesana *ad experimentum*.

Por este DECRETO constituimos para o bem da Igreja Particular de Duque de Caxias, a **COMISSÃO PARA OS BENS CULTURAIS E ARTES SACRAS DA DIOCESE DE DUQUE DE CAXIAS** que auxiliará a nós e ao nosso clero na preservação de todos os bens culturais e artes sacras existentes e pertencentes a esta Diocese.

Constituimos e nomeamos, até disposição ao contrário, Membros da referida Comissão, os(as) senhores(as): Padre Paulo de Oliveira Reis, Wellington Santana de Souza, Elaine Tavares de Gusmão, Tania Maria da Silva Amaro de Almeida, Diácono João Alberto Bittencourt, Eduardo Guedes Carvalho, Jussanã Perdonati Oliveira e Padre Josias Leal da Silva. Outras pessoas, nomeadas pelo Bispo, poderão, no futuro, integrar essa Comissão.

Dado e passado em nossa Cúria Diocesana no dia 16 de setembro de 2014 – *na memória litúrgica dos Santos Comélio e Cipriano* –, sob o selo de nossas armas.


 Dom Tarcisio Nascentes dos Santos
 Bispo Diocesano de Duque de Caxias


 Padre Paulo de Oliveira Reis
 Chanceler

Prot. E-002/14

Decreto de constituição da Comissão para os bens culturais e artes sacras da Diocese de Duque de Caxias – Duque de Caxias – Fonte: Arquivo da Cúria Diocesana de Duque de Caxias – 2014.

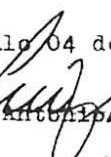
ANEXO F

Receipt

R\$ 6.600.000,00

Recebi do Sr. João Marino a importância de R\$ 6.600.000,00
(seis milhões e seiscentos mil cruzeiros) pela venda que
lhe fiz de uma imagem em madeira policromada do séc. XVIII
procedente de Minas Gerais, representando "REI DAVID" de
minha propriedade particular, da qual dou plena e geral
quitação, assim como respondo por sua boa origem.

São Paulo 04 de Janeiro de 1983.


Luiz Antônio de Oliveira Araujo

Receipt of purchase of the sculpture of King David, presented by Sr.ª Mariângela de Vasconcellos Marino -
Ofício N° 507/2017 - DPF/NIG/RJ - DELEFAZ. Source: SEI (Sistema Eletrônico de Informações) IPHAN/RJ.
2017.

ANEXO G

Ordem Missionária do Santíssimo Sacramento

SEDE - CURITIBA - PARANÁ

Belo Horizonte-MG - Goiânia-GO - Recife-PE

Rio de Janeiro - Rua Gal. Clarindo, 105

(Assinatura)

DECLARO que autorizamos a venda de um anjo do início do século XVIII (DEZCITO), pertencente à nossa Ordem, com as seguintes características: medindo 1,20ms., tem a forma sentado, uma coroa de louros talhada na cabeça, cavanhaque no resto, com as partes do corpo ainda pintadas a ouro, da época, sem ter sofrido restauração de qualquer espécie, segurando na mão esquerda uma harpa, pega em separado, representando a Paz Celestial. É todo talhado em madeira.

Sabe-se que pertenceu à Ordem do Redentor, presenteado por um nobre da época, para abrilhantar os festejos em homenagem à Virgem Maria. Passou em 1870 a pertencer à Sagrada Congregação dos Filhos de São Marcos e em 1908 foi doado à Ordem do Santíssimo Sacramento que o conserva até a presente data. A venda é autorizada para que se possa angariar fundos para colaborar na restauração da parte interna da Capela de nossa Ordem e contribuir também para as nossas Obras de Assistência Social.

Rio de Janeiro, aos 20 dias do mês de março do ano da Graça de N. S. Jesus Cristo de 1.978.



Mons. Manoel Lisboa Camara
Mons. Manoel Lisboa Camara
Secretário da Ordem

086

16.000,00 DE NOTAS
Recebido a Firma
RAUL S. PAUL SA
CAB. 1000
RAUL S. FILHO
LYGIA SHOLL
ESTADUAIS
AMILTON SILVA
JAN DE SANTA JERÔ
DA JUSTIÇA

Mauricio L. Camara
F. 10. 127 MAD. 6619
Em test. 10/03/2017
da Verdade
Cláudia B. P. P. / Cláudia B. P. P.

Autorização de venda da escultura de Rei Davi, Ordem Missionária do Santíssimo Sacramento, apresentado pela Sr.^a Mariângela de Vasconcellos Marino – Ofício N° 507/2017 – DPF/NIG/RJ – DELEFAZ. Fonte: Sistema Eletrônico de Informações (SEI) IPHAN/RJ. 2017.

ANEXO H



SR/PF/SP
Fl: _____
Rub: _____

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MJSP - POLÍCIA FEDERAL
SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL EM SÃO PAULO
/SR/PF/SP

IPL 2020.0057121 - DELEMAPH/SR/PF/SP

TERMO DE APRESENTAÇÃO E APREENSÃO
1055/2020

Ao(s) 19 dia(s) do mês de junho de 2020, nesta SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL DE POLÍCIA FEDERAL EM SÃO PAULO, em São Paulo/SP, onde se encontrava SEBASTIÃO AUGUSTO DE CAMARGO PUJOL, Delegado de Polícia Federal, Classe Especial, matrícula nº 6.566, na presença das testemunhas JULIO CESAR DE ARAUJO, Agente Administrativo, Matrícula nº 11992, lotado(a) e em exercício nesta SR/PF/SP e LUCIANA PEREIRA DE SOUZA, documento de identidade nº 22.973.320-7/SSP/SP, fone (11)35385355, compareceu o(a) APRESENTANTE abaixo qualificado, o(a) qual apresentou à autoridade o material abaixo discriminada(o) que foi apreendida(o) na forma da Lei:

Apreensão nº: 1055/2020

Item	Descrição	Quant.	Unidade	Observação
1	Obra de arte	1	UN	Capitel em madeira com resquícios de douramento. Lacrado em saco plástico de rafia branco sob nº 004552.

Referida apreensão foi efetuada na presente data, em cumprimento ao despacho exarado pela autoridade policial nos autos do IPL 2020.0057121, apresentado nesta especializada por HENRIQUE ROCHA DA SILVA, sexo masculino, nacionalidade brasileira, união estável, filho(a) de FRANCISCO FELIX DA SILVA e LINDA DE OLIVEIRA ROCHA, nascido(a) aos 13/02/1984, natural de São Caetano do Sul/SP, instrução ensino médio ou técnico profissional, profissão Taxista, documento de identidade nº 45365959/SSP/SP, CNH 02388901100, CPF 304.934.298-67, residente na(o) Rua Francisco Maria Caropreso, 324, bairro Jardim Seckler, CEP 4242110, SÃO PAULO/SP, fone (11)29461574, celular (11)999719199, endereço comercial na(o) Alameda Gabriel Monteiro da Silva, 1935, MIGUEL SALLES ESCRITÓRIO, bairro Jardim América, CEP 1441001, SÃO PAULO/SP, email henriquerochadasilva28@gmail.com, preposto de FLÁVIA CARDOSO SOARES - Leiloeira Oficial - Jucesp 948, Tel.: (11) 99979-9416. Nada mais havendo, determinou a autoridade o encerramento do presente que, fido e achado conforme, assina com o(a, s) apresentante, as testemunhas, e comigo, Henrique Rocha da Silva, TIAGO GAZZONE ARAUJO, Escrivão de Polícia Federal, 2ª Classe, Matrícula nº 19.483, que o lavrei.

DELEGADO(A) :

APRESENTANTE: Henrique Rocha da Silva

TESTEMUNHA :

TESTEMUNHA : Luciana Gazzzone

Termo de Apresentação e Apreensão: 1055/2020 – Capitel em madeira – 19 de junho de 2020 – DELEMAPH/SR/PF/SP. Fonte: Sistema Eletrônico de Informações (SEI) IPHAN/RJ. 2020

ANEXO I



SR/PF/SP
Fl: _____
Rub: _____

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MJSF - POLÍCIA FEDERAL
SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL EM SÃO PAULO
/SR/PF/SP
AUTO DE DEPÓSITO

IPL 2020.0057121 - DELEMAPH/SR/PF/SP

Ao(s) 24 dia(s) do mês de junho de 2020, nesta SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL DE POLÍCIA FEDERAL EM SÃO PAULO, em São Paulo/SP, onde se encontrava SEBASTIÃO AUGUSTO DE CAMARGO PUJOL, Delegado de Polícia Federal, Classe Especial, Matrícula nº 6.566, na presença das testemunhas JULIO CESAR DE ARAUJO, Agente Administrativo, Matrícula nº 11992, lotado(a) e em exercício nesta DELEMAPH/SR/PF/SP e LUCIANA PEREIRA DE SOUZA, documento de identidade nº 22.973.320-7/SSP/SP, fone (11)35385355, com endereço comercial nesta especializada, compareceu RICARDO AUGUSTO DOS SANTOS REIS, sexo masculino, filho(a) de NEUSA MARIA DOS REIS, nascido(a) aos 08/10/1968, natural de SÃO PAULO/SP, profissão servidor público federal do IPHAN, matrícula 0224130, documento de identidade nº 19277392/SSP/SP, CPF 078.043.378-50, endereço comercial na(o) Avenida Angélica, 626, IPHAN-SP, bairro Santa Cecília, CEP 1228000, SÃO PAULO/SP, em poder de quem a autoridade efetuou o depósito de:

Apreensão nº: 1055/2020

Item	Descrição	Quant.	Unidade	Observação
1	Obra de arte	1	UN	Capitel em madeira com resquícios de douramento. Lacrado em saco plástico de rafia branco sob nº 004552.

Apreendido nos autos do IPL nº 2020.0057121 - DELEMAPH/SR/PF/SP, obrigando-se o(a) depositário(a) a não abrir mão deste depósito, a não ser por ordem da autoridade que a este preside ou em virtude de mandado do Juízo competente, sob as penas da Lei. Nada mais havendo, determinou a autoridade o encerramento do presente que, lido e achado conforme, assina com o(a) depositário(a) as testemunhas e comigo, TIAGO GAZZONE ARAUJO, Escrivão de Polícia Federal, 2ª Classe, Matrícula nº 19.483, que o lavrei.

AUTORIDADE : TIAGO GAZZONE ARAUJO

DEPOSITÁRIO(A) : SEBASTIÃO AUGUSTO DE CAMARGO PUJOL

1ª TESTEMUNHA: JULIO CESAR DE ARAUJO

2ª TESTEMUNHA: LUCIANA PEREIRA DE SOUZA

fls. 1 / 1

ANEXO J



SR/PF/SP
Fl: _____
Rub: _____

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MJSP - POLÍCIA FEDERAL
SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL EM SÃO PAULO
/SR/PF/SP

IPL 2020.0057121 - DELEMAPH/SR/PF/SP

TERMO DE APRESENTAÇÃO E APREENSÃO
1240/2020

Ao(s) 06 dia(s) do mês de agosto de 2020, nesta SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL DE POLÍCIA FEDERAL EM SÃO PAULO, em São Paulo/SP, onde se encontrava SEBASTIÃO AUGUSTO DE CAMARGO PUJOL, Delegado de Polícia Federal, Classe Especial, matrícula nº 6.566, na presença das testemunhas abaixo qualificadas, compareceu o(a) APRESENTANTE/DETENTORA abaixo qualificada, o(a) qual apresentou à autoridade a(o) material, abaixo discriminada(o) que foi apreendida(o) na forma da Lei:

Apreensão nº: 1240/2020

Item	Descrição	Quant.	Unidade	Observação
1	Obra de arte	1	UN	Escultura denominada REI DAVID com medidas aproximadas de 1,20m x 0,70m.

Referida apreensão foi efetuada na presente data, em cumprimento ao despacho exarado pela autoridade policial nos autos do IPL 2020.0057121, em poder de CLAUDIA MARINO SEMERARO, sexo feminino, nacionalidade brasileira, filho(a) de JOÃO MARINO e MARY ANGÉLICA DE VASCONCELLOS MARINO, nascido(a) aos 09/09/1954, natural de SÃO PAULO/SP, documento de identidade nº 44552968/SSP/SP, CPF 280.079.838-64, residente na(o) Rua Regina Badra, 686, bairro Jardim dos Estados, CEP 4641000, SÃO PAULO/SP, fone (11)5686-6398. Nada mais havendo, determinou a autoridade o encerramento do presente que, lido e achado conforme, assina com o(a,s) apresentante/detentora, as testemunhas e comigo, TIAGO GAZZONE ARAUJO, Escrivão de Polícia Federal, 2ª Classe, Matrícula nº 19.483, que o lavrei.

DELEGADO(A)

APRESENTANTE/DETENTORA: *Claudia M. Semeraro*

TESTEMUNHA : *Cláudia M. Semeraro* (Pároco MARINO Brusco - CRB/SP 222.362)

TESTEMUNHA : *Cláudia M. Semeraro* (Pároco MARINO Brusco - CRB/SP 222.362)

ESCRIVÃO(A) *TIAGO GAZZONE ARAUJO*

ANEXO L



SR/PF/SP
Fl: _____
Rub: _____

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MJSP - POLÍCIA FEDERAL
SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL EM SÃO PAULO
/SR/PF/SP
AUTO DE DEPÓSITO
IPL 2020.0057121 - DELEMAPH/SR/PF/SP

Ao(s) 06 dia(s) do mês de agosto de 2020, nesta SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL DE POLÍCIA FEDERAL EM SÃO PAULO, onde se encontrava SEBASTIÃO AUGUSTO DE CAMARGO PUJOL, Delegado de Polícia Federal, Classe Especial, Matrícula nº 6.566, na presença das testemunhas ao final qualificadas, compareceu RICARDO AUGUSTO DOS SANTOS REIS, sexo masculino, filho(a) de NEUSA MARIA DOS REIS, nascido(a) aos 08/10/1968, natural de SÃO PAULO/SP, profissão servidor público federal do IPHAN, matrícula 0224130, documento de identidade nº 19277392/SSP/SP, CPF 078.043.378-50, endereço comercial na(o) Avenida Angélica, 626, IPHAN-SP, bairro Santa Cecília, CEP 1228000, SÃO PAULO/SP, em poder de quem a autoridade efetuou o depósito de:

Apreensão nº: 1240/2020

Item	Descrição	Quant.	Unidade	Observação
1	Obra de arte	1	UN	Escultura denominada REI DAVID com medidas aproximadas de 1,20m x 0,70m.

Apreendido nos autos do IPL nº 2020.0057121 - DELEMAPH/SR/PF/SP, obrigando-se o(a) depositário(a) a não abrir mão deste depósito, a não ser por ordem da autoridade que a este preside ou em virtude de mandado do Juízo competente, sob as penas da Lei. Nada mais havendo, determinou a autoridade o encerramento do presente que, lido e achado conforme, assina com o(a) depositário(a) as testemunhas e comigo, TIAGO GAZZONE ARAUJO, Escrivão de Polícia Federal, 2ª Classe, Matrícula nº 19.483, que o lavrei.

AUTORIDADE:

DEPOSITÁRIO(A):

1ª TESTEMUNHA: SIAPF-2088499

2ª TESTEMUNHA: SIAPF-3126406

ESCRIVÃO:

fls. 1 / 1