



**Inventário
da **Arte Sacra**
Fluminense**

GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO | Sérgio Cabral

VICE-GOVERNADOR | Luiz Fernando de Souza Pezão

SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA | Adriana Scorzelli Rattes

SUBSECRETÁRIA DE ESTADO DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS | Olga Campista

SUBSECRETÁRIA DE AÇÃO CULTURAL | Beatriz Caiado

SUBSECRETÁRIO EXECUTIVO | Luiz Zugliani

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL | Maria Regina Pontin de Mattos

DEPARTAMENTO DE APOIO A PROJETOS DE PRESERVAÇÃO | Rafael Azevedo Fontenelle Gomes

DEPARTAMENTO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO | Sergio Linhares Miguel de Souza

DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E NATURAL | Liana Maria França de Souza Carneiro Monteiro

DIVISÃO DE FOLCLORE | Delzimar Coutinho

CONSELHO ESTADUAL DE TOMBAMENTO

Maria Regina Pontin de Mattos Presidente

Augusto Carlos da Silva Telles Vice-Presidente

Alfredo Luiz Porto de Britto

Claudio Valério Teixeira

Dora Monteiro e Silva de Alcântara

Ítalo Campofiorito

Lia Motta

Mozart Vitor Serra

Sabino Machado Barroso

Sonia Rabello de Castro

Victorino Coutinho Chermont de Miranda

Wilma da Rocha

SESC RIO

Orlando Santos Diniz Presidente do Conselho Regional

Arthur Negri Diretor Regional

MOSTEIRO DE SÃO BENTO DO RIO DE JANEIRO

D. Henrique de Gouvêa Prior Administrador

D. Mauro Fragoso | Diretor de Patrimônio



Inventário da **Arte Sacra** Fluminense

VOLUME I

1ª EDIÇÃO

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 2010

Realização:



SECRETARIA
DE CULTURA



Apoio Institucional:



Apoio:



Inventário da Arte Sacra Fluminense | Volume I

CONCEPÇÃO

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes
D. Mauro Fragoso, OSB
Fr. Róger Brunorio, OFM

COORDENAÇÃO GERAL

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes

CONSULTORIA TÉCNICA

Róger Brunorio

MUSEÓLOGOS

Aline Costa Simões Cadaxo
Aline Pessôa da Ascensão
Igor Fernando Rodrigues da Costa
Ligia Azevedo Fontenelle Gomes

HISTORIADORES DA ARTE

Anna Maria Monteiro de Carvalho
D. Mauro Fragoso, OSB

PESQUISA ICONOGRÁFICA

Luíz Sérgio Caldieri

REVISÃO DE CONTEÚDO E COMENTÁRIOS

Anna Maria Monteiro de Carvalho

TRATAMENTO DE IMAGENS

Nicole Peixoto de Souza
Nathalie Peixoto de Souza

APOIO TÉCNICO

Sérgio Linhares Miguel de Souza
Paula de Jesus Moura Aranha
Rita de Cássia Almeida da Costa

ILUSTRAÇÕES

Amauri Lopes
Raquel Vital Braz

REVISÃO ORTOGRÁFICA

Marilda Campos Pereira

FOTOGRAFIAS

Aline Costa Simões Cadaxo
Aline Pessôa da Ascensão
Fernando da Silva Oliveira
Flávio Santos de Paula
Igor Fernando Rodrigues da Costa
Ligia Azevedo Fontenelle Gomes
Paulo César Rega
Rafael Azevedo Fontenelle Gomes
Rita de Cássia Almeida da Costa
Róger Brunorio
William Ribeiro

ESTAGIÁRIOS

Gustavo de Souza Barboza
Rodrigo Teixeira de Siqueira
Marcella Coelho de Almeida
Raquel Vital Braz
Carlo Luciano De Luca Júnior

ACERVOS

Arquidiocese de Niterói
Diocese de Campos dos Goytacazes
Diocese de Nova Friburgo
Administração Apostólica Pessoal São João Maria Vianney
Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro
Instituto Estadual do Patrimônio Cultural
Instituto Brasileiro de Museus

COOPERAÇÃO TÉCNICA

Instituto Brasileiro de Museus

ACERVOS FOTOGRÁFICOS

Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Inepac - Instituto Estadual do Patrimônio Cultural
AMMC - Anna Maria Monteiro de Carvalho
MAMN - Marcus Antonio Monteiro Nogueira

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro

PROJETO GRÁFICO E LOGOMARCA

Holorama

CTP E IMPRESSÃO

Stamppa



162

Inventário da arte sacra fluminense / coordenação geral Rafael Azevedo Fontenelle Gomes
- 1.ed. - Rio de Janeiro: INEPAC, 2010.
2v. : il. color. ;30cm

Conteúdo: v1. Baixadas Litorâneas - v.2. Norte e Noroeste Fluminense

ISBN 978-85-60848-06-5 (obra completa)

1.Arte Sacra - Rio de Janeiro (Estado) - Catálogos. 2. Arte sacra - Rio de Janeiro (Estado)

- Obras ilustradas. 1. Instituto Estafual do Patrimônio Cultural (RJ)

CDD 704.948098153

CDU 7.046.3(815.3)

Na história da preservação cultural do Brasil, nunca foi estabelecida uma política claramente comprometida com a catalogação de toda a Arte Sacra do Rio de Janeiro. Por isso, esta publicação muito nos orgulha, por marcar mais um passo decisivo na conclusão do Inventário da Arte Sacra Fluminense.

Quando finalizado, este trabalho colocará o Rio de Janeiro na vanguarda das ações voltadas para a gestão do patrimônio cultural brasileiro. Afinal, seremos o primeiro Estado do Brasil a ter documentado todas as coleções sacras nele presentes.

Mais: o inventário é utilizado aqui não como fim, mas como meio. Ele não é apenas um catálogo, e, sim, um instrumento de salvaguarda e de difusão do patrimônio.

Aqui não se encerra um processo de mera pesquisa e simples registro. Na verdade, este é o começo de um trabalho sistemático de atualização e de conservação de um acervo cultural público, que dá continuidade à política do governo de preservar nossa cultura e nossa história.

Dessa forma, cumprimos nossa missão de cuidar de uma herança cultural valiosa, única.

E de transmiti-la para gerações futuras.

Sérgio Cabral
Governador do Estado do Rio de Janeiro

O trabalho que resultou neste livro, desenvolvido pelo Instituto Estadual de Patrimônio Cultural - Inepac, da Secretaria de Estado de Cultura, é de vital importância para o Rio de Janeiro – e para o país. Através dele, a Arte Sacra do nosso Estado, além de localizada e inventariada, é resgatada, preservada e valorizada. Como deve ser.

Este é, também, um trabalho de prestação de contas à população, na medida em que torna pública toda sorte de informação a respeito de bens culturais preciosos, peças fundamentais da nossa formação, da nossa própria identidade.

Grande parcela desses objetos não possuía qualquer tipo de registro documental, o que dificultava o resgate de diversas peças que foram silenciosamente alienadas das igrejas históricas.

Hoje, esses objetos inventariados estão disponíveis para consulta no portal www.artesacrafluminense.rj.gov.br, ação sem precedentes na história da preservação cultural do Brasil.

Além disso, esta publicação não oferece apenas um suporte para a pesquisa histórico-artística de nossas cidades, mas permite um melhor aparato para o acautelamento adequado destas coleções. Esperamos que a médio e longo prazo boa parte desses objetos desaparecidos retorne aos seus locais de origem. E este livro será, inequivocamente, uma ferramenta útil para tanto.

Adriana Scorzelli Rattes
Secretária de Estado de Cultura do Rio de Janeiro

Fruto de um convênio entre a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e o Sesc Rio, o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – Inepac – tem o prazer de entregar o Inventário da Arte Sacra Fluminense como parte de sua missão de zelar pela proteção do patrimônio comum aos cidadãos fluminenses, de forma sistemática e efetiva, atuando na defesa de seus ícones culturais e de seus valores simbólicos.

A realização desta publicação, que dá continuidade à importante linha editorial deste Instituto na abordagem do Patrimônio Cultural Fluminense, tornou-se possível graças à colaboração e apoio do Mosteiro São Bento do Rio de Janeiro, da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, da Arquidiocese de Niterói e das Dioceses de Campos dos Goytacazes e Nova Friburgo, contando ainda com a contribuição de variada gama de profissionais tanto deste Instituto como de convidados – consultores, religiosos e acadêmicos, de diversas áreas de formação.

A incidência do patrimônio de origem sacra no conjunto dos bens culturais presentes em nosso Estado é notória. A quantidade e a variedade das obras impressionam tanto pelo seu significado histórico quanto pela qualidade plástica de seus elementos. O Inventário da Arte Sacra Fluminense mostra que a riqueza do nosso patrimônio cultural não se restringe aos monumentos e prédios históricos, mas também está presente nos acervos construídos, ao longo dos Séculos, por diversos prateiros, escultores e artistas anônimos, através de objetos que comovem por sua beleza, força e singularidade.

Nestes dois primeiros tomos, que contemplam as regiões das Baixadas Litorâneas, Norte e Noroeste Fluminense, é apresentada uma amostragem dos bens inventariados considerados os mais significativos entre o acervo encontrado nessas localidades. A coleção de imagens que integra este catálogo é um retrato desse universo poético e criativo, referência à memória dessas sociedades. Iniciativas como esta de inventariar, documentar e publicar catálogos de estudos é de fundamental importância para o conhecimento, a segurança e valorização desta importante parte de nosso legado cultural.

Conhecer esse patrimônio é desbravar o nosso interior, compreendendo as peculiaridades e características regionais, detentoras de profunda riqueza cultural muitas vezes ignorada ou mesmo subjugada. Torná-lo público é compromisso do Estado com o projeto de promoção do patrimônio, de resgate da memória e, por conseguinte, do reconhecimento das múltiplas identidades fluminenses no decorrer dos tempos, conferindo aos bens religiosos potenciais testemunhos dessa história.

Resultado de um trabalho minucioso, dotado de muita dedicação e obstinação por parte deste Instituto, a publicação deste inventário representa um grande passo na luta pela preservação da memória e do patrimônio cultural fluminense. Mais do que um inventário, este é o registro público e definitivo de um trabalho riquíssimo, importante e único. O patrimônio não é para ser apenas apreciado, mas sentido e vivenciado.

Maria Regina Pontin de Mattos
Diretora-Geral do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural

O Sesc Rio, uma instituição do Sistema Fecomércio-RJ, cumprindo seu papel de fomento à cultura dentro das suas diversas vertentes, apresenta os dois volumes do Inventário da Arte Sacra Fluminense.

A publicação contém o acervo dos bens culturais, museus e conventos das regiões Noroeste e Norte Fluminense e das Baixadas Litorâneas, num registro inédito e imprescindível à preservação da memória e do patrimônio brasileiro que se encontra, em grande parte, fragilizado e sem a devida identificação. A riqueza, beleza e dados históricos contidos nas imagens coletadas, acompanhadas de textos feitos por profissionais e pesquisadores, são a base desses livros.

Esta publicação dá continuidade ao projeto iniciado com o livro “O Rio de Janeiro nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro”, um relato do cotidiano das populações do centro-sul do atual Estado do Rio de Janeiro, acompanhado da minuciosa descrição das igrejas, capelas e ermidas.

Esperamos que esta obra seja um instrumento importante na educação patrimonial, com sua contribuição para a compreensão do universo de bens a ser protegido, perpetuando assim o seu significado para futuras gerações. O catálogo visa resgatar e permitir ao grande público e aos estudiosos da área a oportunidade de conhecer e valorizar esse patrimônio. É um referencial para estudos e valorização da história da arte sacra, um item fundamental da construção da identidade do país.

Orlando Diniz
Presidente do Sistema Fecomércio-RJ

É com satisfação que a comunidade do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, em parceria com o Governo do Estado do Rio de Janeiro, através do Inepac, Instituto da Secretaria de Estado de Cultura, apresenta o Inventário da Arte Sacra Fluminense.

É seguindo a espiritualidade delineada por São Bento no alvorecer do Século VI, o exemplo dos mosteiros medievais que, com seus copistas, se tornaram grandes centros evangelizadores mediante sua produção artístico-literária de grande benefício à fé católica que, hoje, no Século XXI, nos prontificamos a prestar esse trabalho à Igreja e à Sociedade, salvaguardando a memória cultural do povo fluminense mesclada de diferentes culturas.

É preciso conhecer o passado, preservar o presente e prevenir o futuro. Preservar os fundamentos culturais de um povo é garantir-lhe sua identidade sem, no entanto, ignorar suas transformações.

D. Henrique de Gouvêa, OSB

Prior Administrador do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro

Agradecimentos Especiais

ARQUIDIOCESE DE NITERÓI

D. Alano Maria Pena, OP

DIOCESE DE NOVA FRIBURGO

D. Rafael Cifuentes

D. Ednei Golveia

DIOCESE DE CAMPOS DOS GOYTACAZES

D. Roberto Gomes Guimarães

Pe. Márcio André dos Santos Ribeiro

ADMINISTRAÇÃO APOSTÓLICA PESSOAL SÃO JOÃO MARIA VIANNEY

D. Fernando Arêas Rifan

MOSTEIRO DE SÃO BENTO

D. Henrique de Gouvêa, OSB

D. Roberto Lopes, OSB

PROVÍNCIA FRANCISCANA DA IMACULADA CONCEIÇÃO DO BRASIL

Fr. Fidêncio Vanboemmel, OFM

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - Ibram

José do Nascimento Jr.

Mario de Souza Chagas

Claudia Maria Pinheiro Storino

MUSEU DE ARTE RELIGIOSA E TRADICIONAL DE CABO FRIO - Ibram

Dolores Brandão Tavares

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL - Ibram

Vera Lúcia Bottrel Tostes

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - Iphan

COORDENAÇÃO GERAL DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA

Lia Motta

Hilário Figueiredo Pereira Filho

6ª SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL - RJ

Carlos Fernando de Souza Leão Andrade

ARQUIVO PÚBLICO DE CAMPOS DOS GOYTACAZES

Carlos Roberto de Bastos Freitas

FUNDAÇÃO CULTURAL DE QUISSAMÃ

Alexandra Moreira Carvalho Gomes

Clara Maria Paulino

Mariana Barcelos Silva

Fr. Márcio Aldo dos Santos, OFMConv

Fr. Salésio Lourenço Hillesheim, OFM

Pe. Bartolomeu de Oliveira

Pe. Eduardo Braga e Silva

Pe. Eric Araújo Pereira Siqueira

Pe. Gustavo Ribeiro dos Santos

Pe. Luiz Cláudio Azevedo de Mendonça

Pe. Luiz Henrique da Silva Brito

Pe. Marcelo Roberto Talon de Oliveira

Pe. Marco Antônio Soares

Pe. Maxwell Santos de Almeida

Pe. Ricardo Pinheiro da Silva Schueller

Pe. Rogério Simplício Costa

Caio Del Esporti Menezes da Rocha

Douglas Fernandes de Souza

Elza Maria Santa Rosa Bernardo

Iraci Gomes de Azevedo

Jorge Renato da Silva Amaral

Luís Gustavo Gonçalves Pessanha

Luiz Romano Silveira de Souza Lorenzi

Maria Thereza de Queiroz Almeida Cunha

Oswaldo Barreto de Almeida

Paulo Farroco

Renato Ribeiro Abreu

Sebastião Bastos de Azevedo

Vitória Marina Santana

Zenilson Coutinho

Sumário

Apresentação e Metodologia | 020

Imaginária Fluminense: aspectos históricos e iconográficos | 024

Imagens Adaptadas: mudança de invocação, culto e iconografia | 030

O Inventário da Arte Sacra Fluminense e a Imaginária da Baixadas Litorâneas, Norte e Noroeste Fluminense | 038

Baixas Litorâneas | 050

Glossário | 296





Apresentação

O catálogo do Inventário da Arte Sacra Fluminense – regiões Baixadas Litorâneas, Norte Fluminense e Noroeste Fluminense aqui apresentado é produto de um intenso trabalho desenvolvido pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural / Secretaria de Estado de Cultura para a identificação, estudo e difusão dos bens móveis e integrados presentes no Estado do Rio de Janeiro.

Ao optarmos pela arte sacra e, ainda, pelo recorte geográfico inicial restrito às regiões ora elencadas, denotamos a carência de ações de acautelamento desse acervo, além de privilegiarmos uma fatia do nosso patrimônio muitas vezes inócua e subjugada, relegada ao esquecimento nos porões e armários empoeirados ou descaracterizadas pelas intempéries e restaurações realizadas por profissionais imperitos.

O acervo descortinado neste trabalho é de grande relevância. Sua análise permite compreender a influência e o papel exercido por diversas ordens religiosas, irmandades, grupos étnicos e comunidades, dentre outros, na ocupação e desenvolvimento das regiões sobreditas. E mais ainda: essa identificação ajuda a perfilar características marcantes de nossa arte colonial, servindo de estímulo ao incremento de novas pesquisas sobre o assunto.

Mencionado no §º 1º do Art. 216 da Constituição Federal de 1988, o inventário consiste numa das medidas cautelares adotadas pelos órgãos patrimoniais para a tutela do patrimônio cultural brasileiro. Por conseguinte, o uso deste instrumento na rotina preservacionista tem fundamentação jurídica. A ação de inventariar permite, por exemplo, a salvaguarda de objetos em situação de risco iminente, além de possibilitar a participação da comunidade para o zelo e a fruição dos bens culturais.

Podemos, portanto, definir inventário como uma ferramenta utilizada para a identificação dos objetos a partir da documentação sistematizada de todas as informações que lhes são particulares. Além disso, este processo deve prever a divulgação do conhecimento adquirido ao longo de sua implementação, através da disponibilização das informações pertinentes que aproximem sociedade civil, comunidade acadêmica e demais interessados no estudo e na preservação cultural.

Com efeito, o inventário é um instrumento em constante atualização destinado a conhecer e proteger o patrimônio. Deve ser capaz de instrumentalizar o processo de planejamento das estratégias de preservação, na medida em que permite o gerenciamento das informações relativas a valores, estado de conservação e vulnerabilidade, assim como assegura a permanência dos bens culturais para a atual e as futuras gerações.

Para entendermos a importância de inventariar, cabe-nos, finalmente, definir o que entendemos por bens móveis e integrados. Entre os primeiros, insere-se toda a gama de objetos do cotidiano, obras de arte, objetos cerimoniais, equipamentos, instrumentos, acessórios e demais artefatos de natureza móvel, ou seja, que não sejam parte indissociável da arquitetura do monumento que os abriga, conferindo-lhes, obviamente, este aspecto de mobilidade.

A criação da classe dos bens integrados, por sua vez, veio sanar um problema há alguns decênios pertinente aos órgãos de patrimônio. Até a década de 1980, a distribuição de todo o patrimônio material em bens móveis e imóveis satisfazia o escopo de atuação dos principais institutos patrimoniais do país. Aos cuidados das técnicas da arquitetura estavam confiados os bens imóveis. Os bens móveis, por outro lado, pertenciam ao domínio técnico dos museólogos, historiadores e demais especialidades afins.

Esta divisão, entretanto, não distinguia uma parcela considerável dos itens que compunham os monumentos, mas que não constavam da competência específica da arquitetura, ainda que estivessem a ela acoplados ou que muitas vezes constituíssem os ornamentos identificativos e transformadores de todo o espaço edificado.

Todos estes bens, entre os quais podemos destacar os retábulos, as pinturas murais, os forros, a talha em geral, os relevos de portadas, as portas e janelas trabalhadas, os púlpitos, as fontes, os chafarizes, etc., passaram então a ser classificados como bens integrados, facilitando a identificação e o estudo mais acurado sobre suas especificidades.

O Inventário da Arte Sacra Fluminense

No conjunto do patrimônio histórico e artístico brasileiro, uma das categorias de bens culturais que mais tem sido alvo de cobiça dos traficantes de obras de arte são os objetos de arte sacra. Os constantes saques às igrejas denotaram a necessidade de estabelecer um inventário de salvamento, com fins de identificação do patrimônio cultural fluminense, permitindo uma atuação mais eficaz para evitar seu alienamento ilícito e mais agilidade apuração de roubos e outros sinistros.

A implantação de uma política com vias à preservação destes bens móveis e integrados, frente a essa realidade, é uma das mais difíceis tarefas na área do patrimônio. Devido às suas dimensões reduzidas, à fragilidade de grande parte dos suportes e à mobilidade intrínseca às suas funções, muitas coleções foram-se destituindo ao longo dos anos, lesando uma melhor leitura iconográfica das mesmas.

Neste sentido, este trabalho consiste numa medida cautelar que vem suprir a necessidade urgente de estabelecer uma política transversal de preservação e valorização destes bens culturais, alocados em monumentos tombados ou não. Organizado a partir das regiões administrativas de governo do Estado do

Rio de Janeiro, permite a elaboração de planos setoriais para a salvaguarda dos bens em situação de risco, contando com a participação das autoridades públicas, da Igreja, dos museus, dos colecionadores e dos demais interessados. Uma das suas mais-valias resulta da constituição de uma base de dados reunida no Portal da Arte Sacra Fluminense, recentemente lançado (www.artesacrafluminense.rj.gov.br).

A Metodologia de Trabalho Adotada

Em 1999, a Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja, por meio de uma Carta-circular intitulada Necessidade e Urgência da Inventariação e Catalogação dos Bens Culturais da Igreja, convocou todas as instituições religiosas a assumirem de modo mais eficaz a tutela de seu patrimônio cultural. Em Portugal, a Arquidiocese de Évora, a Diocese do Porto e Museu dos Terceiros Ponte de Lima são alguns bons exemplos desta nova postura da Igreja, disponibilizando suas coleções inventariadas para o público em geral, através da internet.

Somados ao Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados – INBMI, promovido até 2005 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, os exemplos portugueses serviram como modelos para a criação de um sistema de documentação prático e eficaz. Para armazenamento seguro de todos os dados recolhidos em campo, foi elaborado um banco com fichas virtuais, em parceria com o Centro de Tecnologia da Informação e Comunicação do Governo do Estado do Rio de Janeiro – Proderj.

Estas fichas são acessadas através da internet e os dados coletados ficam armazenados em segurança nos servidores do Proderj. Elas contêm, basicamente, as informações sobre identificação (classe, subclasse, autoria, marcas e inscrições, estado de conservação, etc); localização (acervo, município, proprietário, responsável, etc); características estilísticas, iconográficas e ornamentais e três fotografias de cada objeto catalogado.

Para a consulta externa no Portal da Arte Sacra Fluminense, o usuário tem acesso a dados sumários de identificação e localização de cada objeto. Por motivos de segurança, as informações completas somente serão disponibilizadas numa segunda etapa, mediante cadastro das instituições interessadas no Inepac.

Os dados catalogados constituem também importante instrumento para a identificação dos bens desaparecidos, revelados a partir de minuciosa pesquisa iconográfica. Visando tornar público à população fluminense o esmerado produto de todo este trabalho, o material coletado nos arquivos históricos e em campo e a sua sistematização foram organizados de modo a constituir o corpo do Inventário da Arte Sacra Fluminense – Regiões Baixadas Litorâneas, Norte Fluminense e Noroeste Fluminense ora apresentado.

Cabe ressaltar, finalmente, que estas ações de catalogação e divulgação não encerram a atuação e o

compromisso dos órgãos de patrimônio, mas lançam decisivamente o desafio para a implantação e o desenvolvimento de uma política de preservação destes bens materiais e para a promoção e fruição de nossa herança cultural.

Imaginária Fluminense: aspectos históricos e iconográficos

No Brasil dos primeiros Séculos, a imaginária teve um papel relevante, que a pintura jamais logrou alcançar. Uma realidade importada da cultura portuguesa, onde grande parte da tradição artística residia na representação escultórica pela maior capacidade de ser percebida e tocada em seu aspecto físico tridimensional e de promover uma grande aproximação com o fiel.

Das cidades que compõem o noroeste, o norte e a baixada litorânea fluminense, grande parte possui um raro acervo de imagens sacras de valor histórico e artístico, considerando-se aqui, notoriamente, o período colonial e imperial. Trazidas da Europa, notadamente de Portugal, ou produtos de confecção local, as imagens expressam o período áureo de construção de igrejas e capelas naquelas regiões, para as quais eram encomendadas, em função do apelo devocional e também decorativo que promoviam. No entanto, o extenso e valioso conjunto de peças encontrado nesta operação de salvamento patrimonial permanece no anonimato, não fugindo à regra do que ocorreu no resto do país. Um reflexo da realidade social do artista/artesão.

Muitas imagens possuem tratamento escultórico erudito, outras são populares e, infelizmente, várias peças foram adulteradas por repinturas grosseiras, executadas em restaurações descuidadas. Das imagens inventariadas, os grupos mais extensos são os que representam Cristo Crucificado, agônico ou morto, e a Virgem Maria em diferentes invocações. Dentre estas prevalecem, sem sombra de dúvida, Nossa Senhora da Imaculada Conceição, das Dores e do Rosário. Dos santos masculinos, Santo Antônio de Pádua (ou de Lisboa) é o mais cultuado, seguindo-se São João Batista, São José, São Benedito e São Francisco de Assis.

Os demais - São Pedro Papa, São Francisco de Paula, São Joaquim, São Miguel Arcanjo, Santo Amaro, São José de Leonisse, São Felix, São Gonçalo do Amarante, São Plácido, Santo Ivo, São Bento, São Fidélis, São Manoel, São Tarcísio, Santo Hipólito, Santo Inácio e São Luis Gonzaga - aparecem uma ou duas vezes nos altares fluminenses estudados. Das santas femininas, ressaltam Sant'Ana Mestre e Santa Rita de Cássia e, em menor escala, Santa Luzia, Santa Cecília, Santa Teresa de Ávila, Santa Inês, Santa Ifigênia, Santa Clara, Santa Quitéria e Santa Isabel (mãe de São João Batista). A grande maioria das peças inclui-se nos finais do Século XVIII ao primeiro quartel do XIX, período que corresponde à construção ou reforma das capelas e igrejas daquelas regiões.

Imagens de Jesus Cristo

O ciclo dos Mistérios da Paixão de Cristo foi intuído desde sempre no Cristianismo como o clímax do amor de Jesus pela salvação da humanidade. Tal como está relatado com grande relevo nos Evangelhos, o ciclo compreende a última semana de vida de Jesus na Terra, que tem início no Domingo de Ramos e termina na manhã do Domingo de Páscoa (da Ressurreição). A devoção remonta à Idade Média (Séculos XI e XIII), quando os cruzados invadiram a Palestina e tomaram conta dos locais sagrados de Jerusalém por onde andou Jesus a caminho do martírio.

Com a retomada da Terra Santa pelos turcos e diante da impossibilidade de os cristãos ali retornarem, parte deste ciclo passou a ser revivido pela Igreja através da instituição da Via Crucis (Passos ou Estações da Paixão), como uma peregrinação de substituição. Nos finais da Idade Média e inícios do Renascimento (Séculos XIV e XV), as cenas dos sofrimentos de Cristo (Agonia do Horto, Prisão, Ecce Homo, Flagelação, Coroação de Espinhos, Caminho do Calvário e Morte na Cruz) tornam-se comuns na arte ocidental, provavelmente porque estavam em sintonia com o aumento da emoção religiosa de uma Europa devastada pela “peste negra” e Guerra dos Cem Anos. No Barroco, a devoção da Via Crucis desempenhou um papel relevante, com a construção de inúmeros Sacros Montes e suas respectivas capelas (Passos), o que expandiu o espaço sagrado para o exterior dos templos. E, numa dinâmica de envolvimento inverso, a devoção instituiu-se também no seu interior, muitas vezes nos altares laterais da própria igreja, ficando o altar-mor reservado para a cena final da Crucificação.

No Brasil, a representação escultórica dos Passos da Paixão toma corpo no Século XVIII, em altares de igrejas e capelas ou em oratórios de via pública, participantes de procissões. Nestas, na maior parte das vezes, a figura de Jesus Cristo é executada em imagem de vestir ou de roca, ou seja, esculpidas de forma simplificada, cobertas por vestes de tecido verdadeiro e a cabeça, por cabeleira natural. São geralmente imagens que desempenham função processional e, por suas características técnicas “muito mais afeitas a um cenário efêmero e a uma maior aproximação devocional.”

Imagens da Virgem Maria

A diversidade devocional do culto mariano desenvolve-se notadamente com os escritos de São Bernardo (1090-1153) sobre a Virgem Maria, que tratou dessa temática em sua dimensão histórica, tanto no plano individual quanto no da salvação. Ou seja, dentro de uma abordagem que hoje diríamos envolver mais o caráter psicológico de sua vida (a ternura, a intercessão, a compaixão, a dor) e de sua morte (a glorificação), do que o caráter doutrinário. São Francisco de Assis retoma essa dimensão, ampliando-a para uma visão cósmica do mundo criado, salvo e salvador.

Essa diversidade pode ser sintetizada em seis grandes grupos que correspondem às passagens mais

marcantes da vida de Maria e a sua glorificação: 1 - A Virgem antes do nascimento e nos primeiros quinze anos de sua vida (Genealogia, Sant'Ana e São Joaquim, Nascimento, Apresentação no Templo, Casamento com São José); 2 - A Virgem antes do nascimento do Menino Jesus, que inclui as devoções da Imaculada Conceição, de Nossa Senhora do Parto, de Nossa Senhora da Espera ou Esperança (mais conhecida como Nossa Senhora do Ó), da Virgem das Espigas e da Nossa Senhora da Anunciação; 3 - A Virgem com o Menino, que diz respeito ao culto da Virgem em Majestade e da Virgem de Ternura; 4 - A Virgem Tutelar, Protetora, nas formas da Virgem da Misericórdia, de Nossa Senhora do Carmo, da Virgem do Juízo Final, de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora das Graças, Nossa Senhora da Consolação; 5 - A Virgem da Paixão ou das Dores, que engloba Nossa Senhora dos Martírios, Nossa Senhora do Calvário (em geral formando uma tríade com Cristo Crucificado e São João Evangelista) e Nossa Senhora da Piedade (com Jesus morto nos seus braços); 6 - A Virgem da Assunção, no ato de ascensão aos céus, nas formas de Nossa Senhora da Glória (no seu encontro celeste com Cristo criança) e de Nossa Senhora da Coroação (no seu encontro celeste com o Cristo adulto).

Aspectos Histórico-culturais e Estilísticos da Imaginária Brasileira

A arte sacra brasileira desenvolveu-se sob o programa iconográfico da Contrarreforma. Em sua ação evangelizadora para o Novo Mundo, coube à Igreja Católica, através das Ordens Religiosas, fornecer o alimento do moral de um povo em formação, exemplificado na vida de Jesus Cristo, é claro, mas também na da Virgem Maria, dos anjos e santos, a quem atribuíam poderosa função medianeira. Daí a importância das imagens como um dos meios mais eficazes da prática devocional em todos os seus aspectos.

Num primeiro momento, que consideramos o dos começos da colonização a meados do Século XVII, prevaleceu o espírito severo e combativo da Igreja Militante, que os jesuítas, primeiro, e a seguir franciscanos, beneditinos e carmelitas ajudaram a implantar. A realidade luso-brasileira refletia essa austeridade contrarreformista, a qual se acrescia a Dominação Filipina sobre Portugal. As ermidas, capelas e igrejas então construídas iam sendo povoadas de imagens de Cristo Crucificado, o símbolo máximo da salvação, de Maria, Virgem Imaculada, Mãe Protetora e Dolorosa, e dos santos mártires, exaltando-se a ascese e a ação heroica como meio de se alcançar a perfeição moral e de se atingir a vida eterna. Cabe pensar se a arte que aqui chegava, ou aqui era executada, refletia um embate consciente do artista em meio às controvérsias religiosas que sacudiam a Europa no período, que o Maneirismo anunciava, ou adaptavam soluções predeterminadas tardorrenascentistas e protobarrocas.

O segundo momento, chamado da Igreja Triunfante, fez parte do magnífico período do Barroco europeu, que se iniciou em cerca de 1630 e se estendeu até meados do Século XVIII. Na realidade luso-brasileira, coincidiu com a Restauração da Coroa Portuguesa em 1640, a elevação do Brasil à condição de Vice-reino, a descoberta dos minérios preciosos na região das Gerais, no final do Século, e a importância crescente da cidade portuária do Rio de Janeiro como escoadouro natural desses minérios e a sua consequente preparação para substituir Salvador como capital do Brasil.

Na arte sacra, amainada a severidade contrarreformista, ela passou a ser também reconhecida com a função de maravilhar e comover, paralelamente à de edificar e construir. Na escultura, à temática cristológica da Crucificação somaram-se a dramatização da Via Crucis, notadamente a imagem do carregamento da cruz (Senhor dos Passos), as representações do Menino-Deus, do Salvador do Mundo e do Divino Espírito; a devoção mariana permaneceu contundente, não só nas formas consagradas da Imaculada Conceição, da Virgem Maternal, Tutelar e da Paixão, mas desdobradas em experiências místicas, aparições e salvamentos milagrosos; na medida do crescimento da população no Século XVIII, e de sua representatividade social através das Ordens Laicas (Terceiras e Irmandades), cresceu a diversidade dos santos padroeiros, mártires ou não. As devoções se estenderam da burguesia às classes menos favorecidas, representadas por imagens barrocas, enriquecidas de luxuosa policromia e douramento, animadas de expressões extremadas, movimentação e gestualidade exageradas.

Mais no final do Século, essa eloquência expressiva da figuração deu lugar à sensualidade, refinamento e elegância do Rococó, correspondente, na arte sacra, a uma visão menos dogmática e mais apaziguada da Igreja Católica, que refletia de algum modo o princípio de secularização do pensamento, surgido na França Setecentista com o Espírito das Luzes. Mas tanto em Portugal, como no Brasil, havia uma forte tradição do pensamento medieval escolástico-tomístico atravessando esta questão. A autoridade da Igreja Católica e a falta da tradição humanista muito contribuíram para tal condição. Além do mais, o uso da religiosidade foi, como vimos, o mais eficaz instrumento de sedimentação da colonização. Também a sólida conformação portuguesa à campanha contrarreformista dificultou o desenvolvimento das ideias modernas na Metrópole e Colônia. Com Pombal, o pensamento Iluminista entrou em Portugal através de uma visão ainda despótica: sua intenção era subordinar a Igreja à Monarquia, a fim de fortalecê-la.

Diante dessa situação de ambiguidade, como poderia o Rococó religioso luso-brasileiro, comprometido com o conteúdo a priori, representar verdadeiramente o processo de autonomia da arte enquanto valor estético? No campo da imaginária, as devoções permaneceram praticamente as mesmas da tradição barroca anterior, apenas traduzidas formalmente em esculturas de fisionomias suaves, atitudes graciosas, gestos delicados e agitadas modulações de superfícies. Era esse o entendimento possível desses conceitos de “modernidade” no âmbito do mundo colonial. De qualquer modo, a situação de maior liberdade da sociedade civil e mesmo por parte do clero regular, em relação às ordens conventuais, acabaria por favorecer a absorção dessas ideias liberais, que moldariam o pensamento moderno do Brasil monárquico e republicano. As Ordens Laicas passaram a ocupar um papel cada vez mais significativo no desenvolvimento da arte sacra, agora permeada dos ideais acadêmicos do Neoclassicismo, representados, na imaginária, na beleza idealizada, na postura contida e majestática. Mas sua trajetória não seguiu pari-passu os desenvolvimentos estéticos que marcaram a arte civil dos Séculos XIX e XX, pois seu uso, como não podia deixar de ser, esteve e estará

sempre vinculado às prescrições religiosas. Na imaginária, o que se viu e ainda se vê é um entrecruzar de tendências estéticas passadas e atuais. Por outro lado, a imaginária acompanhou o progresso do seu fazer em escala industrial, com a utilização da técnica do gesso em molde, desenvolvida no Brasil ainda no Século XIX, o que tornou sua aquisição acessível a toda classe social.

A Realidade Imagética do Norte, Noroeste e Baixadas Litorâneas Fluminenses

A imaginária do território fluminense estudado reflete plenamente essa realidade: na região litorânea das Baixadas Litorâneas e do Norte Fluminense, o processo de colonização portuguesa iniciou-se nos finais do Século XVI e primeiro quartel do Século XVII, mais precisamente em terras entre o Cabo de São Tomé e o rio Macaé, primeiramente em concurso com a ação jesuíta, através da fundação de aldeamentos na tentativa pacificação indígena e defesa de povoamento. As primeiras capelas construídas datam daqueles inícios, mais tarde reformadas ou reconstruídas. Com o desenvolvimento do ciclo econômico da cana-de-açúcar, a região conhece grande prosperidade e, ao longo de todo o Século e no seguinte, os povoados vão se firmando como vilas para atingirem a municipalidade no Século XIX.

Nestes quatrocentos anos de conquista territorial, as comunidades laicas vão surgindo e consolidando sua religiosidade em torno das igrejas e capelas monásticas, paroquiais e das irmandades. Assim como os templos, as imagens escultóricas que consagram seus altares abrangem o mesmo extenso período de quatro Séculos, executadas na técnica do barro cozido, madeira entalhada, metal fundido e gesso moldado; e sob a diversidade das tendências estéticas Maneirista, Barroco, Rococó, Neoclássica, Eclética e Moderna. Processo iniciado com o culto a Nossa Senhora da Conceição, numa escultura de 1592, que se encontra na Igreja Matriz de São Pedro, do antigo aldeamento jesuíta do mesmo nome.

Do Século XVII, dentro da devoção Tutelar, destacamos a imagem de Nossa Senhora dos Remédios, pertencente à Igreja dos Remédios, em Arraial do Cabo, uma antiga colônia de pescadores. Como se vê, além do Crucifixo, símbolo máximo do cristianismo, a força da Virgem Imaculada e Tutelar se faz presente na região desde os começos e a partir de então desdobrada nas invocações de Nossa Senhora da Natividade, do Rosário, Auxiliadora, do Carmo, do Amparo, das Graças e também da Boa Morte. O culto a Nossa Senhora do Amor Divino reflete o apelo à Virgem Maternal; o de Nossa Senhora da Penha, da Lapa e das Neves, à sua capacidade miraculosa; e o da Assunção, à sua intercessão medianeira. Neste sentido, São Miguel Arcanjo é igualmente invocado. No Século XVIII a geneologia da Virgem é cultuada em imagens de Santana Mestra e de São Joaquim. No XIX, desenvolve-se com grande intensidade a devoção da Paixão de Jesus e de Maria, representada nas principais igrejas da região através de imagens processionais de vestir ou de roca, notadamente do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores.

As principais Ordens Monásticas estão cultuadas – os jesuítas, através das imagens Santo Inácio e São Luís Gonzaga; os Beneditinos, com São Bento, São Plácido e Santo Amaro; as Carmelitas, com Santa Teresa de

Ávila e Santa Efigênia; os Agostinianos, com Santa Rita de Cássia; a Ordem dos Mínimos, com São Francisco de Paula e, sobretudo com a Ordem Franciscana, com Santo Antônio de Lisboa (ou de Pádua), São Francisco de Assis, São Benedito, Santo Antônio de Categeró, São José de Leonissa, São Félix de Cantalícia, São Fidélis e Santa Clara. E a presença devocional dos santos martirizados é reforçada nas imagens de São João Batista, São Pedro, São Sebastião, Santo Hipólito, Santa Cecília, Santa Luzia, São Tarcísio, Santa Inês, Santa Quitéria, São João Nepomuceno, São Manuel e São Brás.

Na região Noroeste, a última a ser povoada, já no Século XIX, foi grande também a ingerência dos franciscanos capuchinhos, alguns inclusive italianos, na religiosidade da terra. A quase totalidade das igrejas foi construída nessa época e umas poucas no Século XX. A maioria das esculturas que ornaram seus altares também datam desse período e se inserem no contexto artístico neoclássico da escultura sacra no Brasil. As barrocas, presume-se que procederam de outros lugares, por encomenda ou doação.

A temática dominante é a cristológica e mariana, a ressaltar a Crucificação de Jesus, a concepção imaculada de Maria e seu desmesurado sofrimento. Nos santos entronizados, destacam-se a figura paternal de São José, dos franciscanos miraculosos e penitentes São Francisco de Assis, Santo Antônio de Pádua, São José de Leonissa e São Félix de Cantalícia, da santa agostiniana Rita de Cássia e do mártir romano São Sebastião, todas devoções oriundas da Itália. A única escultura do Século XX, um São Sebastião de gesso pertencente à Matriz do mesmo nome em Varre-Sai, irá copiar o pathos heroico, a dramaticidade e a movimentação da estatuária barroca (imagem).

O que vem confirmar que o sentimento de comoção religiosa da região muitas vezes sobrepuja o entendimento estético da época em favor do resgate de um passado artístico que, na verdade permanece de certo modo atávico na cultura brasileira.



São Sebastião
Madeira e Gesso Policromados
Sec. XX - Acervo fotográfico Inepac

Anna Maria Monteiro de Carvalho
Historiadora da Arte

Imagens Adaptadas: mudança de invocação, culto e iconografia

O culto e a devoção aos santos cristãos têm a sua origem no início da Igreja Católica. Mas será a partir da Idade Média que a devoção aos santos e a veneração de suas relíquias aumentam consideravelmente e, com isso ocorre a proliferação de esculturas sacras. A imaginária religiosa, bem como a arte sacra em geral, tem na Igreja as funções de decorar, catequizar e evangelizar. A partir do Edito de Milão, em 315, a Igreja adotou com mais liberdade o culto aos santos, sobretudo aos inúmeros mártires - aqueles que deram a própria vida em nome de Jesus Cristo. Com isso, ela passou a usar imagens para representar os santificados e também relicários para depositar suas relíquias. O modelo de escultura utilizado pelos artistas para fabricação da imaginária religiosa católica foi o mesmo do culto dos pagãos. A necessidade de adaptações da imaginária da religião antiga para a doutrina da Igreja, em alguns casos, acabou gerando verdadeira metamorfose nas imagens produzidas.

Assim ocorreu que devoções antigas mudaram não só de invocação, mas também o culto e, conseqüentemente, a adaptação da iconografia. Basta recordar o antigo culto ao Sol Invictus que após a oficialização do cristianismo foi adaptado para o culto a Jesus Cristo; a imagem do Moscoforo metamorfoseado na imagem do Bom Pastor; o culto à deusa romana Vênus substituído pelo culto à Virgem Maria. A mudança cuidadosamente planejada procurava não deixar vestígios do culto antigo, mas apenas adaptando-o ao universo cristão. Havia o cuidado da Igreja de não associar a nova doutrina com as práticas religiosas pagãs. Alfonso de Valdés, no Século XVI, descreve o culto e a proteção de alguns deuses que facilmente foram adaptados ao culto e proteção de santos católicos. No lugar de Marte, deus romano da guerra, cultuou-se os santos guerreiros São Tiago e São Jorge; de Netuno, deus romano do mar, São Telmo de Gaeta, protetor dos marinheiros; da deusa romana Vênus, Santa Madalena. Os santos médicos gêmeos Cosme e Damião assumem de Eusculápio, deus da medicina, o poder de proteger as pessoas de enfermidades e São Roque e São Sebastião, o de proteger das pestes os fiéis.

Com o aumento do número de santos e a escassez de informações sobre a fisionomia do santificado, os artistas passaram a identificá-los através de legendas nas auréolas ou na base das esculturas. Devido a grande parte dos fiéis ser analfabeta, houve a necessidade de se recorrer aos elementos simbólicos que diferenciassem as imagens, identificando-as completamente. Neste sentido, utilizaram atributos como os símbolos, as insígnias ou qualquer elemento através dos quais podemos identificar um santo ou uma santa. Os atributos podem ser reais, ou seja, aqueles que o santo representado usou em vida, ou simbólicos, que conotam um significado relativo à vida, à personalidade, à condição, à profissão ou ao martírio. Era importante identificar

individualmente cada santo representado para que não houvesse nenhuma confusão na sua identificação.

Os artistas sempre tiveram a liberdade de inspiração para fazer suas obras. Mesmo que a Igreja exercesse algum controle sobre a iconografia, nunca impôs nenhuma regra que pudesse inibir a criação artística. Poucos documentos da Igreja trataram do assunto. O II Concílio de Nicéia (786-787) tratou de defender o uso de imagens contra os Iconoclastas e, até o Concílio de Trento (1545-1563), a Igreja fez vista grossa para o programa iconográfico e execução das esculturas, permitindo assim certas semelhanças com o paganismo.

O tratado *Rationale divinarum officiorum*, de Guillaume Durand de Mende (1230-1296), associou a liturgia com a arte e tratou do tema das representações da imagem de Cristo e de figuras bíblicas. O controle por parte da Igreja no programa iconográfico, bem como a função e uso das imagens sacras, começou a partir do Concílio de Trento. Carlos Borromeu (1538-1584), Gabriele Paleotti (1522-1597), Francisco Pacheco (1564-1644) e Johannes Molanus (1533-1585) escreveram documentos de orientação de como fazer as representações religiosas e sobre o discernimento da forma simbólica que as imagens deveriam possuir, salvaguardando sempre a fé cristã. Nenhuma imagem sacra deveria ser feita de modo que viesse a causar escândalo ou desvirtuar a atenção do fiel da mensagem salvífica anunciada por Cristo nos seus santos.

Durante a realização do trabalho de Inventário da Arte Sacra Fluminense, pudemos constatar diversas adaptações em algumas imagens. Ao contrário do início do cristianismo, as mudanças foram feitas entre imagens de santos católicos. Estas esculturas de santos, tanto de roca como de talha em vulto, foram adaptadas para um novo culto. As adaptações foram de ordem iconográfica, de modo que, analisando-as individualmente, conseguimos descobrir a originalidade cultural. O atributo original foi perdido ou simplesmente retirado e novo atributo, indumentária e modificações estruturais deram à imagem a iconografia da atual devoção.

Nossas primeiras perguntas foram: por que isso aconteceu e quando houve estas modificações? Sabemos que estas mudanças ocorrem em diversos lugares do país e, como exemplo, citamos dois casos ocorridos na cidade do Rio de Janeiro. O primeiro foi na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, descoberto durante a restauração, em 1999. Uma imagem do Século XVIII, de madeira policromada, venerada como Senhor Morto era, na verdade, um Cristo Crucificado. Neste caso, não havia articulações nos ombros e os mesmos ficavam abertos na cruz. A restauração descobriu que os olhos eram abertos e toda a feição original do Cristo identificava-o pregado na cruz. No Convento de Santo Antônio há um caso semelhante a este.

A imagem do Senhor Morto, venerada numa capela adaptada no antigo corredor de acesso do claustro para a igreja, também do Século XVIII, de madeira policromada, é originalmente (como podemos observar pela fisionomia anatômica) uma representação de Cristo Crucificado. Os olhos estão fechados e a boca semiaberta numa feição de morte recente na cruz. Nos ombros, são visíveis as marcas da articulação e as adaptações que foram feitas. Os braços esticados, as mãos abertas e as pernas flexionadas indicam que esta imagem era utilizada na cerimônia do descimento da cruz. A adaptação cultural dessa imagem foi em vista de ela ser venerada somente como Senhor Morto. Em Portugal, na cidade de Évora, há uma imagem de roca, venerada originalmente como Nossa Senhora das Neves e é, atualmente, invocada como Nossa Senhora da Graça.

Nas regiões Norte Fluminense e Baixadas Litorâneas do Estado temos sete casos em que as imagens sacras foram adaptadas a uma nova iconografia devido à mudança de invocação e culto. Na cidade de Campos dos Goytacazes, três casos: um na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, outro na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e outro na Igreja São Benedito. Todos bastante evidentes. Em São João da Barra, encontramos um caso na Igreja São João Batista. Em Macaé, um caso na Igreja Nossa Senhora das Neves. Nestes casos, as adaptações não deixam totalmente evidentes as mudanças de invocação e culto. As interferências não estão claras. Por último, temos em Quissamã um caso na Capela Nossa Senhora do Patrocínio, da antiga Fazenda Machadinha.

Em Campos dos Goytacazes, na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, havia na nave, frente a frente, os retábulos dedicados a Nossa Senhora da Conceição e a Nossa Senhora das Dores. No coroamento de cada retábulo ainda se vêem os atributos de cada invocação mariana. Atualmente, no retábulo dedicado a Nossa Senhora da Conceição está a imagem de São Miguel (gesso, Século XX) e no dedicado a Nossa Senhora das Dores está a imagem de Nossa Senhora da Penha de França (madeira, Século XIX).

Ao fazer o inventário, constatamos que a atual Nossa Senhora das Dores (retábulo da capela-mor) é, na verdade, uma Nossa Senhora da Conceição. Nossa suspeita de ser a imagem da Conceição se confirmou ao identificarmos numa fotografia dos anos 1940/50. Na foto a escultura aparece situada num degrau do trono do retábulo-mor com a representação de Nossa Senhora da Conceição. As mãos estão abertas e sobrepostas voltadas para cima. Esta escultura, imagem de vestir, retabular, possui rosto sereno, lábios levemente sorridentes e orelhas perfuradas para brincos. Tem corpo esculpido, exibindo modelado simplificado e coberto por túnica pintada de branco. Não possui perfuração para fixação de punhal ou marca do mesmo. Ombros e braços são articulados e as mãos com punhos encaixados. Estas foram esculpidas com as palmas abertas. Quando estão articuladas, ficam sobrepostas e direcionadas para cima, em atitude de oração tal qual a Virgem da Conceição. Atualmente a imagem possui túnica branca e manto azul marinho, com bordado dourado. As mãos estão postas, envoltas em faixa e direcionadas para frente. Tem na cabeça resplendor raionado com nove estrelas. Não possui o punhal como atributo e é invocada como sendo Nossa Senhora

das Dores.

Num primeiro momento, não é de se estranhar esta mudança, já que era comum usar uma mesma imagem de roca para diversas invocações. O que mudava era a indumentária, os acessórios e os atributos. Essa troca de invocação chamou-nos a atenção devido à maior propriedade da devoção franciscana a Nossa Senhora da Conceição do que às Dores de Maria. Por outro lado, esta devoção é bastante comum em todas as igrejas porque está ligada à Paixão de Cristo.

Caso semelhante foi identificado na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Uma imagem de roca, do Século XIX, representando possivelmente Nossa Senhora do Carmo, foi adaptada para ser uma Santa Teresinha do Menino Jesus. A antiga imagem possui traços femininos, tem carnação no rosto, nos antebraços e nas mãos. Os braços são articulados nos ombros e cotovelos. A cabeça está levemente voltada para o lado esquerdo, com o olhar para baixo, numa direção diagonal como se estivesse olhando tanto para o Menino Jesus, que está apoiado pela mão, quanto para o devoto a lhe rezar. Na mão esquerda há o orifício na palma para encaixe do menino e o mesmo está desaparecido. A mão direita encontra-se semifechada com os dedos levemente dobrados para segurar o escapulário, atributo revelado a São Simão Stock, no Século XIII.

A Virgem do Carmo é a padroeira da Ordem Carmelitana e, como patrona, há em todas as igrejas da Ordem a imagem mariana dessa invocação. Neste caso, sendo uma imagem de roca, deveria ser utilizada nas procissões religiosas da Igreja. Atualmente, há no camarim do retábulo da capela-mor uma imagem de Nossa Senhora do Carmo datada do Século XIX. A francesa Teresa de Lisieux (1873-1897) foi uma monja carmelita do ramo descalço. É conhecida como Santa Teresa do Menino Jesus e da Santa Face ou, simplesmente, Santa Teresinha. A devoção a ela surge no final do Século XIX. Teresinha foi canonizada pelo Papa Pio XI no dia 17 de maio de 1925. As adaptações para a transformar em Santa Teresinha basicamente se resumiram à indumentária carmelitana: hábito e escapulário marrom, capa bege, touca branca e véu preto. Carrega nas mãos o crucifixo, um dos seus atributos. Falta, portanto, o ramalhete de rosas.



Nossa Senhora da Conceição
Imagem de vestir



Nossa Senhora da Conceição
Imagem de vestir



Nossa Senhora do Carmo
Imagem de roca

Na Igreja São Benedito, a representação iconográfica de Nossa Senhora do Rosário foi alterada para a de Nossa Senhora da Penha de França. Na base da imagem, datada do Século XIX, de madeira dourada e policromada, foi adaptada a parte da frente, com um acréscimo de 10 cm e sobre esta estão colocadas a figura em gesso do viajante em atitude de oração, a serpente e o lagarto.

Na primeira invocação, a Virgem está de pé, segura no braço esquerdo o Menino Jesus e na mão direita o santo rosário. Na segunda invocação, Maria está de pé, segura o Menino Jesus no braço esquerdo e aos seus pés estão o viajante, o lagarto e a serpente, que também são os seus atributos.



Nossa Senhora da Penha
de França

As devoções a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário estão intimamente associadas e aparecem comumente nas igrejas ou capelas das irmandades dos negros e pardos. A devoção a Nossa Senhora do Rosário começou com São Domingos de Gusmão, no Século XIII. A Virgem lhe teria aparecido e o encarregara de fazer a divulgação do rosário. A recitação do rosário é considerada o saltério dos analfabetos. Enquanto os membros da igreja recitavam os 150 salmos, os fiéis recitavam as 150 Ave-Marias e alguns Pai-Nossos. Mas a divulgação dessa prática religiosa, bem como a devoção à Virgem do Rosário, tomou força a partir da batalha naval de Lepanto, em 1571. No Brasil, foram os missionários franciscanos e dominicanos que divulgaram a devoção e prática do santo rosário. Por ser um método simples de oração, acabou facilmente adotado pelos escravos e estes fizeram de Nossa Senhora do Rosário a sua protetora e padroeira.



Nossa Senhora do Rosário
Adaptada para Nossa Senhora
da Penha de França

A devoção a Nossa Senhora da Penha de França começou no Século XV, na Europa, quando o peregrino de origem francesa Simão Vela descobriu uma imagem de Nossa Senhora, em Penha de França, no monte na província de Salamanca. A devoção a Nossa Senhora com esta invocação ultrapassou os limites da região, chegando a Portugal. O Rei Dom Sebastião mandou erguer em Lisboa uma capela em sua honra, sinal de gratidão por ter alcançado a cura de uma grave doença.

O culto a Nossa Senhora da Penha de França, na cidade do Rio de Janeiro, teve início por volta do ano de 1635, quando o Capitão Baltazar de Abreu Cardoso, subindo a grande pedra para ver as suas plantações, se deparou diante de uma serpente e quando ia ser atacado por ela, rogou a proteção de Nossa Senhora. Nesse instante surgiu um grande lagarto que atacou a serpente e Baltazar saiu ileso do perigo que corria. Em gratidão ao gesto de Maria, mandou construir no topo do penhasco uma capela dedicada a Nossa Senhora da Penha de França. A partir daí, o culto a esta devoção se propagou entre os fiéis dando origem a uma grande devoção.

Chama-nos a atenção ter acontecido esta mudança dado ter sido esta igreja uma capela de irmandade de negros. Também é curioso que a nova devoção tenha buscado inspiração na cidade do Rio de Janeiro e não em Vila Velha, no Espírito Santo, onde desde 1558 venera-se a Virgem da Penha e para onde muitos romeiros campistas peregrinavam todos os anos. No museu do convento há registro nos ex-votos deixados por estes romeiros. Na iconografia da Virgem cultuada em terras capixabas, Maria está de pé e tem o Menino Jesus no braço esquerdo. Esta invocação não tem nada a ver com a história da Penha de França.

Na Igreja São João Batista, em São João da Barra, venera-se uma escultura do Século XVIII, esculpida em madeira, dourada e policromada, como sendo Santa Cecília, virgem e mártir. A imagem não possui atributos originais e na base foi colocada recentemente, de modo adaptado, uma lira: atributo simbólico de Santa Cecília. As características iconográficas nos remetem a uma santa princesa e nos faz pensar que originalmente se tratava da representação de Santa Luzia ou Santa Bárbara. A imagem representa uma mulher de pé, vestida ricamente com a indumentária de princesa. A parte inferior do corpo desenha pregas simulando o avanço da perna direita. A cabeça está erguida e coroada com tiara. Os olhos estão voltados para a frente com semblante contemplativo. O braço direito está soerguido e dirigido para frente, mantendo os dedos dobrados, nos quais deveria segurar a palma, símbolo do martírio. O braço esquerdo está projetado para a frente e os dedos semifechados, em forma curva, e na palma da mão um pino de metal, indicando sustentar possivelmente a bandeja com os olhos, atributo de Santa Luzia, ou uma torre ou cálice com a hóstia ou espada, atributos de Santa Bárbara. O culto e a devoção às três santas virgens e mártires foram bastante difundidos no período colonial. Santa Luzia por ser a protetora dos olhos; Santa Bárbara, por estar ligada à proteção contra os raios e tempestades e Santa Cecília, por ser patrona dos músicos.

Em Macaé, na Igreja Nossa Senhora das Neves, uma imagem de vestir, atualmente em desuso, foi apresentada à equipe de trabalho como sendo Nossa Senhora das Dores. Analisando a escultura, vimos se tratar de uma Nossa Senhora da Conceição, mesmo a imagem não possuindo dois importantes atributos, símbolos próprios dessa invocação: a serpente e o crescente lunar na base atributiva, em forma de nuvem, com quatro querubins, e a posição das mãos. Lamentavelmente, colocaram de forma errada, próximo ao ombro direito, um punhal de madeira, transformando-a em Nossa Senhora das Dores.

Por fim, na Capela Nossa Senhora do Patrocínio, da antiga Fazenda Machadinha, uma imagem de Santo



Santa Bárbara



Santa Luzia



Santo Antônio de
Categeró

Antônio de Pádua é venerada como Santo Antônio de Categeró. Trata-se de uma imagem de gesso datada do final do Século XIX. Santo Antônio está representado vestido com o hábito franciscano, com o cordão e a coroa franciscana na cintura. A mão direita flexionada e a palma da mão aberta direcionada para a frente. Prende com o braço o lírio, símbolo de sua castidade. O braço esquerdo, flexionado, segura na mão o livro aberto e sobre este o Menino Jesus de pé com os braços abertos voltados para o rosto do santo. O rosto, mãos e pés foram pintados em tom marrom escuro para adaptação do novo culto. Santo Antônio de Categeró nasceu na cidade de Barca, Cirenaica, na África. Feito escravo, foi trabalhar como pastor de ovelhas numa fazenda de Noto, região da Sicília, Itália. Seguiu o islamismo e se converteu ao catolicismo. Após ser libertado, foi ser frade franciscano. Faleceu na cidade de Noto em 14 de março de 1549. É representado vestido com o hábito franciscano e tem como atributo uma cruz na mão. No Brasil, a devoção a Santo Antônio de Categeró não foi muito divulgada e pouquíssimas são as imagens desse santo. Esta devoção está ligada com a condição dos escravos. Da Fazenda Machadinha, sobrou a casa grande em ruínas, a capela e as senzalas atualmente restauradas. Os atuais habitantes da Machadinha são a oitava^a geração dos antigos escravos da fazenda. Ali, são mantidas no cotidiano as antigas tradições.

As intervenções nas imagens indicam ter sido feitas no Século XX e, em todas, não houve cuidado no uso de material. As mudanças nas esculturas citadas foram feitas por pessoa não habilidosa. Essas adaptações, do ponto de vista da conservação e preservação, não deveriam ocorrer com objetos de valor histórico e artístico. Qualquer intervenção mal feita, além de descaracterizar a originalidade, pode causar danos irreversíveis ao bem patrimonial. A imaginária religiosa enquanto objeto devocional possui sobre os fiéis uma força que vai além dos interesses patrimoniais, porém, jamais os sentimentos religiosos de piedade e devoção devem interferir nas adaptações.

O assunto tratado não é dado por nós como encerrado. A quantidade de imagens adaptadas numa região muito próxima acabou nos chamando a atenção. Quisemos abordar o tema, mesmo a modo de primeiras impressões, sem grandes pesquisas, pois achamos ser de grande importância a abordagem do assunto para futuros trabalhos. Um dos objetivos do inventário, além de salvamento, foi identificar o acervo, descobrir coisas novas e abrir frentes de pesquisas. Certamente, iremos encontrar casos semelhantes em outras regiões a serem inventariadas. Para um trabalho de teor científico, será preciso fazer uma análise minuciosa nos arquivos

das igrejas e irmandades para descobrir as devoções originais que eram cultuadas nas igrejas e capelas, bem como localizar essa imaginária em retábulos, nichos ou outros locais de origem; descobrir quando ocorreram estas mudanças e, conseqüentemente, as adaptações nelas realizadas.

Fr. Róger Brunorio, OFM

Museólogo, Departamento de Patrimônio - Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil.

O Inventário da Arte Sacra Fluminense e a Imaginária da Baixadas Litorâneas, Norte e Noroeste Fluminense.

Até o início do Século XXI, foram poucas as ações de inventário do acervo de imaginária religiosa no Estado do Rio de Janeiro, entretanto, algumas iniciativas pioneiras merecem ser registradas.

O Inventário do Acervo Religioso de Paraty, iniciado em 1972 pelo arquiteto do Iphan Edgar Jacintho da Silva, foi realizado pelos museólogos Maria Emilia Mattos e Alfredo Russins e pelo arquiteto Júlio Cesar Neto Dantas. Durando até 1985, inventariou o acervo de todas as igrejas e capelas da cidade. Logo após o início do inventário, no ano seguinte (1973) foi instalado na Igreja Santa Rita o Museu de Arte Sacra de Paraty.

O Inventário do Acervo Religioso de Angra dos Reis, iniciado pelo então subsecretário de Cultura, Esporte e Turismo de Angra dos Reis, arquiteto Marcos Cesar Venancio Cardoso, e coordenado pelo historiador Marco Antonio M. Costa, pela museóloga Maria Emilia Mattos e pelo arquiteto e museólogo Júlio Cesar Neto Dantas, iniciado em 1989, durou até 1994. Nele foram inventariadas as seguintes Igrejas: Matriz Nossa Senhora da Conceição; Santa Luzia; Ordem Terceira de São Francisco da Penitência; Nossa Senhora da Lapa e da Boa Morte; Santíssima Trindade, em Jacuacanga; Nossa Senhora do Rosário, em Mambucaba; Igreja Nossa Senhora do Carmo; São José, em Bracuí; Santana, na Ilha Grande; Sagrado Coração de Jesus, em Monsuaba; Convento Nossa Senhora do Carmo; Convento São Bernardino de Sena; Capela da Fazenda do Ariró; Santa Casa de Misericórdia e Irmandade de São Benedito. Durante o inventário, em 1992, foi instalado na Igreja Nossa Senhora da Lapa e Boa Morte o Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis.

Essas ações salvaram um dos mais significativos acervos de arte sacra existentes no Brasil, pois, antes da realização dos inventários e a criação dos referidos museus, era comum encontrar disponível no mercado de antiguidades verdadeiras relíquias procedentes dessa região do estado.

Coordenado pela museóloga do Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Adalgisa Eça, com a participação das museólogas Maria Emilia Mattos e Maria Augusta M. Coelho, foi realizado em 1997 e 1998 o inventário do acervo de algumas igrejas da cidade do Rio de Janeiro. Foram elas: Santa Luzia; São José; Santa Cruz dos Militares; Santa Rita; Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores; Nossa Senhora Mãe dos Homens; Ordem Terceira do Carmo; Nossa Senhora do Carmo, antiga Sé; São Francisco da Penitência; São Francisco, da Prainha e Museu de Arte Sacra da Catedral Metropolitana.

Em 2002, iniciam-se na cidade do Rio de Janeiro as ações do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados - INBMI, realizado pelo Iphan com patrocínio integral da Fundação Vitae. Este, até dezembro de 2004, foi coordenado pela museóloga Isabel Serzedello. O inventário aconteceu até julho de 2005, sendo paralisado com a decisão da Fundação Vitae de não mais patrocinar projetos no Brasil.

No primeiro módulo, com duração de dez meses, o INBMI inventariou os acervos das Igrejas São Francisco de Paula, Nossa Senhora da Candelária, Nossa Senhora Mãe dos Homens e Santa Rita. No segundo módulo do INBMI, com duração de 15 meses, foram inventariados os acervos das Igrejas da Lapa dos Mercadores, de Nossa Senhora da Lapa do Carmo do Desterro e a coleção carmelitana, Nossa Senhora do Rosário, Santa Luzia, Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, Santíssimo Sacramento, Museu Arquidiocesano de Arte Sacra e o Mosteiro São Bento. Em seguida, foram também inventariadas as Igrejas São Francisco da Penitência, da Ordem Terceira do Carmo, a Igreja e Convento Santo Antonio e a Igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro, que ficou por concluir.

Lamentavelmente, após a saída da Fundação Vitae do Brasil, foram paralisadas pelo Iphan, as ações de inventário no Estado do Rio de Janeiro. Caso contrário, poderiam, somadas às iniciativas do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - Inepac e de alguns órgãos municipais, se revestirem do manto da exemplaridade para os outros estados brasileiros.

Em 2001, ao assumir como superintendente na Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, resolvi inventariar o acervo que restara nas igrejas da Baixada Fluminense. Um dos objetivos era, através de uma exposição, que aconteceu em outubro de 2001 na Casa França-Brasil, mostrar aspectos históricos e artísticos pouco conhecidos de uma região bastante estigmatizada como violenta e miserável. A exposição *Devoção e Esquecimento, Presença do Barroco na Baixada Fluminense*, que no ano seguinte aconteceu também no Sesc de Nova Iguaçu, firmou-se como um instrumento de transformação do olhar que os próprios moradores tinham sobre sua história, contribuindo de forma bastante eficaz para elevar a auto-estima da região, revelando verdadeiros tesouros da arte sacra brasileira.

Assumindo o cargo de diretor-geral do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - Inepac, em 2003, apresentei à equipe o programa que pretendia executar e, dentre os projetos, estava o de inventariar todo o acervo de arte sacra existente nas igrejas do Estado do Rio de Janeiro, com o objetivo de conhecê-lo e, a partir daí, desenvolver ações de proteção e preservação.

A ideia era resgatar os textos de Fr. Agostinho de Santa Maria contidos na obra *Santuário Mariano*, e *História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora*, Tomo X, publicado em 1723 e de Monsenhor Pizarro, contido no *Livro de Visitas Pastorais*, realizadas em 1794 e 1795, disponibilizá-los e comparar os acervos citados com os



1 Nossa Senhora de Nazaré
Madeira dourada e
policromada, altura: 73cm.
Século XVII.

ainda existentes. No caso das Visitas Pastorais, eu já havia publicado parte desses relatos, até então inéditos, no ano de 2000, quando secretário de Cultura da cidade de Nilópolis, com o título de Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro na Baixada Fluminense.

Em 2007, o Inepac publicou o livro *Santuário Mariano*, numa reedição ilustrada com as imagens de Nossa Senhora dos Séculos XVI, XVII e início do XVIII, citadas na obra, e mais algumas do mesmo período encontradas no Estado do Rio de Janeiro. Em 2008, publicou o livro *O Rio de Janeiro nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro – Inventário da Arte Sacra Fluminense*, contendo na íntegra o texto das visitas pastorais realizadas por Monsenhor Pizarro.



2 Nossa Senhora dos
Remédios.
Barro cozido e policromado,
altura: 76 cm. Século XVII.

Em primoroso trabalho de transcrição realizado pelos técnicos do Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro esta obra, profusamente ilustrada com o acervo de arte sacra existente nas 34 freguesias elencadas no texto, sem dúvida é fonte obrigatória para todos que desejam conhecer a imaginária fluminense.

Iniciado pelo Inepac em 2009 e agora publicado, o *Inventário da Arte Sacra Fluminense* é mais um passo importante para o conhecimento e a proteção do valioso acervo da antiga imaginária religiosa do Estado do Rio de Janeiro. A mais antiga fonte de pesquisa sobre as imagens sacras dessas regiões é a obra *Santuário Mariano*, e *História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora*, Tomo IX, publicado em 1723.



3 Nossa Senhora da
Assunção.
Madeira dourada e
policromada, altura: 159 cm.
Século XVIII.
Fotos: Acervo fotográfico
Inepac.

O autor, Fr. Agostinho de Santa Maria, em relação às imagens das igrejas e capelas do bispado fluminense, se valeu das informações de Frei Miguel de São Francisco.

Nascido no Rio de Janeiro em meados do Século XVII, Frei Miguel foi membro da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil e em 1699 foi eleito vigário provincial. No *Santuário Mariano*¹ não encontramos nenhuma imagem no noroeste fluminense por ainda não estar a região, naquela época, ocupada pelos colonizadores portugueses, mas nas Baixadas Litorâneas e no Norte do Estado, elenca e, na maioria dos casos, descreve as seguintes:

- Nossa Senhora da Saúde de Ubatiba:

O autor não a descreve.

- Nossa Senhora do Desterro de Maricá:

“A Senhora está colocada no Altar mor, que he único; he de madeyra estofada, & o mesmo he o Menino Deos, & e o Senhor S. Joseph.”

- Nossa Senhora do Amparo do Bairro de Bassuhim junto a Maricá:

“Está esta Senhora colocada no seu Altar mòr, he de escultura de madeyra, & estofada, & tem o menino Deos sobre o braço esquerdo, & com o ornato de manto de seda, & coroa de prata, & o Menino resplendor.”

- Nossa Senhora de Nazareth (foto 1):

“que he de escultura de madeyra, & sobre o braço esquerdo tem o Menino Deos, & a Senhora tem o ornato de manto de seda, & coroa.”

- Nossa Senhora do Cabo:

O autor não a descreve, mas é possível que a imagem encontrada na Igreja Nossa Senhora dos Remédios de Arraial do Cabo (foto 2) seja a de Nossa Senhora do Cabo, que pertenceu à antiga capela do engenho do sargento mor José de Moura Cortereal, citada no Santuário Mariano.

- Nossa Senhora da Assumpção da Cidade de Cabo Frio (foto 3):

...muito magestosa, & de avultado corpo, & de muita fermosura de rosto; he de escultura de madeyra, & ricamente estofada. Parece que logo nos principios da erecção; & fundação daquela Igreja se mandou fazer; & sem duvida a devoção dos primeiros, que foram a povoar aquella cidade, a mandaram fazer a Lisboa...

- Nossa Senhora dos Anjos do Convento dos Religiosos Capuchos da Cidade de Cabo Frio:

...está collocada no Altar mòr, como Senhora, & Padroeira daquelle Santuario , & Convento. He de escultura de madeyra, & de bastante proporção, & perfeitamente estofada, esta com as mãos levantadas, & com o ornato de manto rico, & coroa de prata na cabeça. He de muyta fermosura de rosto...

Levando-se em conta a descrição do Santuário Mariano, a imagem que atualmente ocupa o altar-mor da igreja conventual (foto 4) não é a primitiva.



4 Nossa Senhora dos Anjos. Madeira dourada e policromada. Século XVIII.



5 Nossa Senhora dos Anjos. Barro cozido dourado e policromado, altura: 48 cm. Século XVII.



6 Nossa Senhora do Desterro. Madeira policromada, altura: 50 cm. Século XVII. Fotos: Acervo fotográfico Inepac.



7 Nossa Senhora da Conceição dos Goytacazes. Madeira policromada, altura: 120 cm. Século XVII.

A expressão “mãos levantadas”, utilizada por Frei Agostinho de Santa Maria, significa que ela estava com as mãos unidas em oração, como nas imagens de Nossa Senhora da Conceição. A outra imagem de Nossa Senhora dos Anjos (foto 5), que ocupava o nicho da fachada da igreja, corrobora essa afirmativa.

- Nossa Senhora do Desterro dos Guaytacazes (foto 6):

Está collocada a Senhora do Desterro no Altar mor da sua Ermida. He formada de escultura de madeyra, como são as mais images, que são veneradas naquela Igreja. He muito linda, & esta com o Menino Deos pela mão, & S. Joseph da outra parte.



8 Nossa Senhora do Rosário dos Goytacazes. Madeira dourada e policromada, altura: 92 cm. Século XVII.

- Nossa Senhora da Conceição dos Guaytacazes (foto 7):

“He de escultura de madeyra, & bem poderá ser que os padres a mandassem fazer a Lisboa, porque ordinariamente là mandão obrar todas as suas images.”

- Nossa Senhora do Rosário dos Guaytacazes (foto 8):

“Esta Santissima Imagem parece mandou fazer o mesmo Salvador Correa haverá oytenta annos pouco mais, ou menos, que seria pouco depois do anno de 1640.”

- Nossa Senhora do Rosário do Saco (foto 9):

“Da materia, de que he aquella Santa Imagem, nos não contou, nem de sua grandeza.”

“O Padre Fr. Miguel de S. Francisco Author destas relações, que fez á nossa instancia, tinha também muyta devoção para com esta milagrosa Imagem da Senhora.”



9 Nossa Senhora do Rosário do Sacco. Madeira policromada, altura: 92 cm. Século XVIII. Fotos: Acervo fotográfico Inepac.

Nas regiões agora inventariadas pelo Inepac, ainda se pode encontrar, além das imagens marianas citadas na obra de Fr. Agostinho de Santa Maria, um expressivo conjunto da imaginária seiscentista brasileira e portuguesa.

Ocupada por algumas das mais importantes fazendas da Companhia de Jesus e das Ordens Beneditina e Franciscana, cujas igrejas e capelas chegaram até os nossos dias, o presente inventário propicia o conhecimento do que ainda restou desse precioso acervo.

Da Companhia de Jesus - que possuía propriedades em Maricá, Saquarema, Araruama, Cabo Frio, Campos Novos, Macaé, Vila do Salvador (Campos), e Vila do Litoral (São João da Barra) - a maior era a fazenda do Colégio de Campos dos Goytacazes. Remanescentes da antiga Capela da Fazenda, dedicada a Nossa Senhora da Conceição e Santo Inácio, o que restou de sua imaginária encontra-se hoje nas mãos de particulares.

Das cinco imagens que compunham o altar-mor, três dos retábulos laterais e uma que ocupava o nicho que encimava o arco cruzeiro (foto 10), foram localizadas: duas de Santo Inácio (foto 11 e 12), a de Nossa Senhora da Conceição (foto 7) que ocupava o nicho, e a de Nossa Senhora do Rosário (foto 13). As outras, incluindo a de Nossa Senhora da Conceição (foto 14), entronizada no centro do retábulo-mor, estão desaparecidas.

Segundo Alberto Lamego², uma das imagens de Nossa Senhora da Conceição, pode ter sido venerada como Nossa Senhora da Consolação. É provável que as imagens de São Miguel, Nossa Senhora das Dores, São Benedito e Santa Rita, hoje desaparecidas, que também pertenceram a essa capela, sejam do período posterior à expulsão dos Jesuítas.

Estudado por Germain Bazin na obra *L'architecture religieuse baroque au Brésil*³, equivocadamente, o retábulo mor reproduzido no livro como sendo da capela de Santo Inácio da Fazenda do Colégio pertence a outra igreja.

Na Fazenda de Campos Novos, em Cabo Frio, outra imagem do fundador da Ordem, Santo Inácio de Loyola (foto 15), ainda lá se encontra. Seria ela obra do escultor jesuíta João da Silveira?

Citado por Serafim Leite na obra *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil*⁴, o escultor e carpinteiro João da Silveira, nascido em 1676 e falecido em 1726, trabalhou nessa fazenda entre 1716 e 1720.

No Estado de São Paulo, em coleção particular, existe uma imagem de Santo Inácio (foto 16) do mesmo período e inspiração da imagem do padroeiro da capela de Campos Novos.



10 Retábulo
Madeira dourada e policromada. Século XVII.
Foto: Acervo fotográfico Iphan.



11 Santo Inácio de Loyola
Madeira policromada.
Século XVII.
Foto: Acervo fotográfico Inepac.



12 Santo Inácio de Loyola.
Madeira policromada.
Século XVII.
Foto: Acervo fotográfico Inepac.



13 Nossa Senhora do Rosário
Madeira policromada.
Século XVII
Foto: Acervo fotográfico
AMMC

A imagem de Nossa Senhora da Conceição (foto 17), datada de 1591, pertencente ao acervo da antiga Matriz de São Pedro no município de São Pedro da Aldeia, pode ter sido o modelo utilizado para a feitura de outras imagens na região. Várias são as imagens com a mesma composição, detalhes e soluções encontradas pelos escultores no atendimento iconográfico.

Já a Ordem Beneditina possuía propriedades em Maricá, Cabo Frio e Campos dos Goitacazes. Na Igreja Santo Amaro - no distrito do mesmo nome na cidade de Campos - ainda se encontra a imagem do padroeiro (foto 18) que, segundo D. Clemente Maria da Silva-Nigra⁵, data de 1676-1678 e é obra do escultor Fr. Domingos da Conceição da Silva. Sobre ela, D. Clemente diz o seguinte:



14 Nossa Senhora
da Conceição.
Madeira dourada e
policromada. Século XVII.
Foto: Acervo fotográfico
Iphan.

Cronologicamente, é esta a mais antiga das quatro imagens de madeira. Tem de altura 1,21 ms. Parece reprodução fiel da imagem de São Bento, de Parnaíba feito em barro por Frei Agostinho da Piedade. Permaneceu esta imagem em seu altar na Igreja São Bento do Rio de Janeiro, até 1789, quando foi substituída pela imagem que hoje ali se encontra, sendo então transferida para o arraial de Santo Amaro, hoje fim da linha férrea no Estado do Rio de Janeiro, onde goza de extraordinária devoção do povo.

Fr. Domingos da Conceição da Silva era português. Nasceu em Matosinhos, termo da cidade do Porto, e faleceu no Rio de Janeiro em 1718. Dentre as imagens de sua autoria constam a da padroeira da Igreja do Mosteiro, Nossa Senhora de Montserrat - entronizada no altar-mor - e a do patriarca da Ordem, São Bento, na mesma igreja.



15 Santo Inácio de Loyola
Madeira policromada,
altura: 69 cm.
Século XVII
Foto: Acervo fotográfico
Inepac



16 Santo Inácio de Loyola
Barro cozido e policromado,
altura 57 cm.
Século XVII
Foto: Acervo fotográfico
MAMN



17 Nossa Senhora
da Conceição
Madeira policromada, altura:
127 cm. Século XVI / XVII.
Foto: Acervo fotográfico
Inepac.

Também na Igreja Santo Amaro se encontra uma imagem do patriarca da Ordem São Bento (foto 19), que acredito fazer parte da encomenda realizada no triênio de 1737-1739 pelo Abade Frei Manoel de São José e que segundo o Dietário do Mosteiro do Rio de Janeiro⁶, também citado por D. Clemente, diz o seguinte:

“...para todas as fazendas mandou fazer cinco imagens de N. S. Patriarca de altura proporcionada e bem estufadas.”

Tudo leva a crer - como sugerido por D. Clemente - que essas imagens foram encomendadas ao escultor José da Conceição, a quem devem ser atribuídas. Duas outras da mesma encomenda já foram encontradas em trabalhos de pesquisa realizados ou coordenados por mim, e devem ser comparadas. São elas, as imagens oriundas das antigas fazendas beneditinas do Iguassú (foto 20), atualmente sob a guarda da Diocese de Duque de Caxias, e da Ilha do Governador (foto 21), pertencente ao acervo do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra do Rio de Janeiro.

Sobre o escultor, D. Clemente, em *Construtores e Artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*⁷, diz o seguinte:

A José da Conceição e a Simão da Cunha, O Dietário do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro atribui indistintamente “toda as imagens que vemos em todo o corpo da igreja.” Com efeito, estes dois artistas trabalharam juntos durante muitos anos, de sorte que se torna difícil, senão impossível distinguir a autoria individual dos trabalhos executados.

Enquanto Simão da Cunha era natural do Reino, parece que José da Conceição era brasileiro, e talvez homem de cor, conforme indica seu segundo nome. Sempre mencionado em primeiro lugar, e tendo falecido muitos anos antes de Simão da Cunha, é de se supor que fosse ele o mais velho dos dois inseparáveis artistas.

José da Conceição faleceu em 1755 e Simão da Cunha em 1774. Outra imagem de São Bento (foto 22) que, curiosamente, em meados da década de 1970, se encontrava na capela da Fazenda do Colégio de Campos, está desaparecida. Suponho que proceda da Capela do engenho beneditino de Mussurepe, em Campos dos Goytacazes. Na cidade de Saquarema, encontramos em mãos de particulares uma interessante imagem de Nossa Senhora com o Menino, de



18 Santo Amaro
Madeira policromada, altura:
121 cm. Século XVII



19 São Bento
Madeira policromada, altura:
50 cm. Século XVIII.



20 São Bento
Madeira policromada,
altura: 85,5 cm.
Século XVII / XVIII.
Fotos: Acervo fotográfico
Inepac.



21 São Bento
Madeira policromada.
Século XVII / XVIII.
Foto: Acervo fotográfico
Inepac.

barro cozido (foto 23).

Apesar de mutilada, faltando grande parte da cabeça e a mão direita da madona, e o menino sem a cabeça, mãos e pés, essa imagem do Século XVII tem a particularidade de ser assinada. Uma punção circular na parte posterior da base traz a inscrição TIADOZIO (foto 24).

Estilisticamente se liga a outras imagens da região, especialmente a de Nossa Senhora dos Anjos, que primitivamente ocupava o nicho de entrada do convento franciscano de Nossa Senhora dos Anjos de Cabo Frio. Pelas dimensões, é provável que fosse uma imagem retabular.



22 São Bento
Madeira dourada e
policromada.
Foto: Acervo fotográfico
MAMN

Também em Saquarema encontramos uma imagem de Nossa Senhora da Conceição (foto 25), de barro cozido, que, por suas dimensões, deve ter sido utilizada em oratório doméstico ou em altar de capela de engenho e que suponho ser de origem portuguesa. Nas cidades litorâneas é muito comum a presença de peças vindas do reino para atender a demanda causada pelo aumento da população e o conseqüente surgimento de novas localidades.

Com a abertura do caminho novo das Minas no início do Século XVIII e mais tarde, em 1763, com a transferência da capital da colônia, de Salvador para o Rio de Janeiro, novas freguesias foram criadas e muitas das capelas dos engenhos fluminenses transformaram-se em núcleos de prósperos povoados



23 e 24 Nossa Senhora com o Menino. Barro cozido, altura: 70 cm. Século XVII.
Foto: Acervo fotográfico Inepac.

sendo, mais tarde, elevadas à categoria de matriz.

Há de se ter cautela ao afirmar determinada origem ou período de execução de peças da imaginária sacra brasileira. Não foram poucas as imagens vindas de Portugal confeccionadas em madeira enviada do Brasil e o grande número de escultores portugueses que vieram para cá, principalmente no Século XVIII, foi bastante significativo; tudo isso, aliado às diferenças existentes nas escolas regionais portuguesas, dificulta, e muito, o processo de datação e atribuição de origem.

No caso do Rio de Janeiro, nas imagens pertencentes às capelas e igrejas jesuíticas, também devemos levar em conta outras influências, especialmente a espanhola, e sempre atentar para a utilização de mão de obra indígena, fruto do trabalho missionário da Companhia de Jesus por todo o Brasil até a sua expulsão em 1759.

Da imaginária franciscana inventariada pelo Inepac, destaca-se o extraordinário conjunto pertencente à Igreja e Convento de Nossa Senhora dos Anjos da Cidade de Cabo Frio, especialmente as imagens de barro cozido, em sua maioria do Século XVII.

Hoje compondo o acervo do Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio, devem ser, em conjunto com as imagens dos Conventos Santo Antônio do Rio de Janeiro e São Bernardino de Sena de Angra dos Reis, o ponto de partida para todos que desejam pesquisar sobre a primitiva imaginária franciscana - principalmente de barro - no Estado do Rio de Janeiro.

As imagens de São José e São Joaquim (fotos 26 e 27) que ocupam os nichos laterais do altar-mor da capela do Convento de Nossa Senhora dos Anjos são primorosas, e uma comparação com as imagens do grupo de Nossa Senhora do Desterro, orago da antiga Igreja Matriz da Freguesia de Nossa Senhora do Desterro (foto 28) de Itambi, hoje no município de Itaboraí, nos aponta para uma mesma escola e, talvez, uma mesma autoria.

Nas igrejas e capelas do Noroeste Fluminense, cujo acervo em sua grande maioria pertence ao Século XIX, fomos surpreendidos pela alta qualidade das peças inventariadas. De um período que até recentemente era pouco valorizado pelos estudiosos, essas imagens em estilo neoclássico cada vez mais despertam o interesse dos apaixonados pelo tema. Na região, foram encontrados também alguns exemplares em estilo rococó tardio e outros de transição.

Do muito que se perdeu e do muito que ainda resta da arte sacra nas regiões das Baixadas Litorâneas,



25 Nossa Senhora da Conceição.
Barro cozido e policromado, altura:
42,5 cm. Século XVII.
Foto: Acervo fotográfico Inepac.



26 São José
Madeira dourada e policromada, altura: 102 cm..
Século XVIII.



27 São Joaquim
Madeira dourada e policromada, altura: 115 cm..
Século XVIII.



28 Nossa Senhora do Desterro.
Barro cozido dourado e policromado, altura: 73 cm.
Século XVII.
Fotos: Acervo fotográfico Inepac.

Norte e Noroeste Fluminense, agora temos um inventário para nos guiar. Os descaminhos do acervo artístico religioso brasileiro não serão solucionados com ações policiais e midiáticas, muito menos com a criminalização de colecionadores e antiquários. O mercado de arte pode, em vez de vilão, ser um poderoso aliado no resgate dos nossos bens culturais.

É necessário que os órgãos de patrimônio, especialmente o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e os institutos estaduais, invistam em qualificação de pessoal e transformem as ações de inventário em rotina. A produção de conhecimento e sua difusão por certo atrairão pesquisadores e estimulará a criação de uma rede de proteção e preservação desse precioso acervo.

Só podemos proteger aquilo que conhecemos.

Marcus Antonio Monteiro Nogueira
Historiador, presidente do Instituto Cultural Acervo Brasil e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB.

¹SANTA MARIA, Agostinho de. Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora, Tomo IX, 1723, reedição ilustrada. Rio de Janeiro: Inepac, 2007.

²LAMEGO, Alberto. A terra goytacá, (tomo segundo). Bruxelles: L'Édition D'Art Gaudio, 1920.

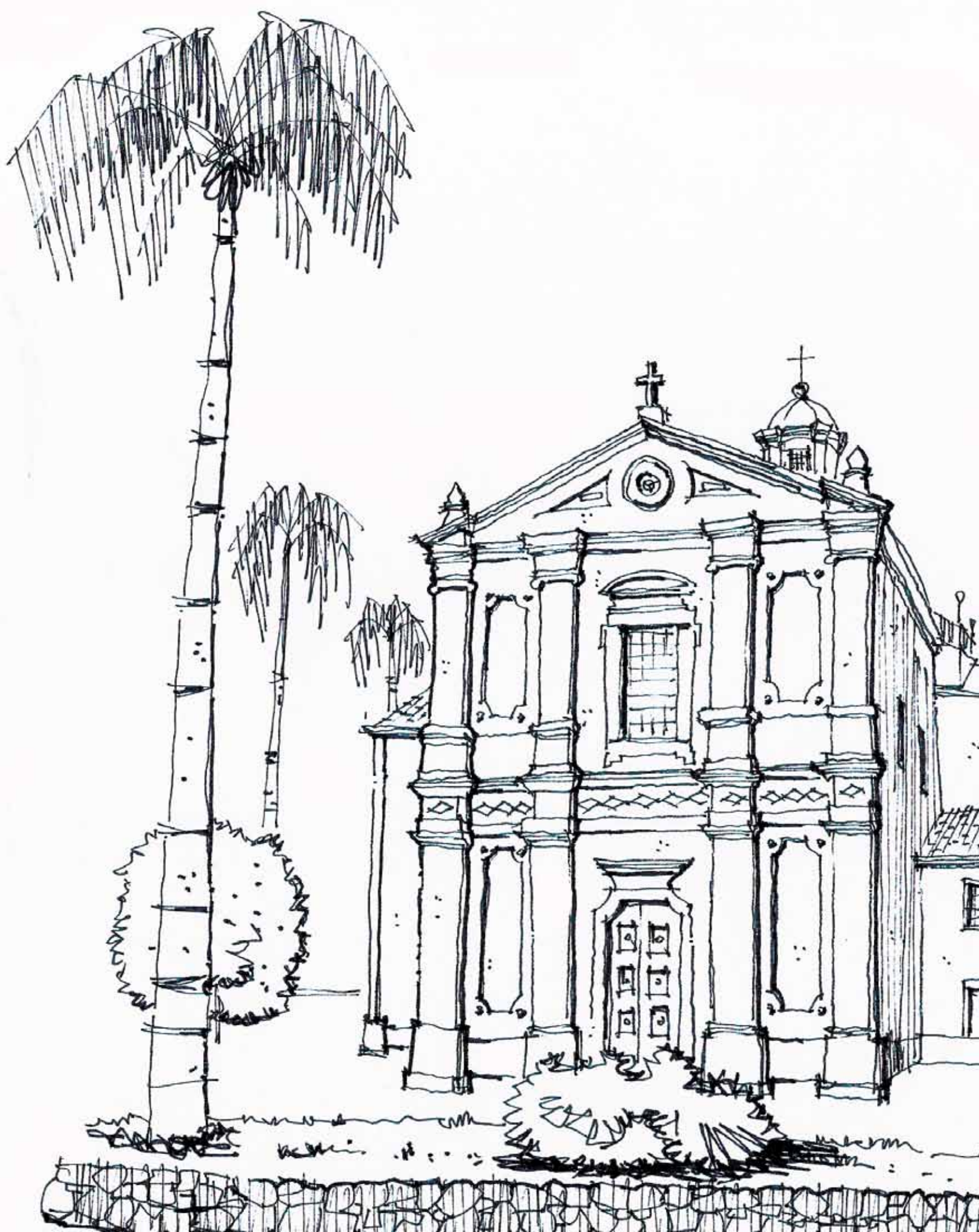
³BAZIN, Germain. L'architecture religieuse baroque au Brésil. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo; Paris: Plon, 1956.

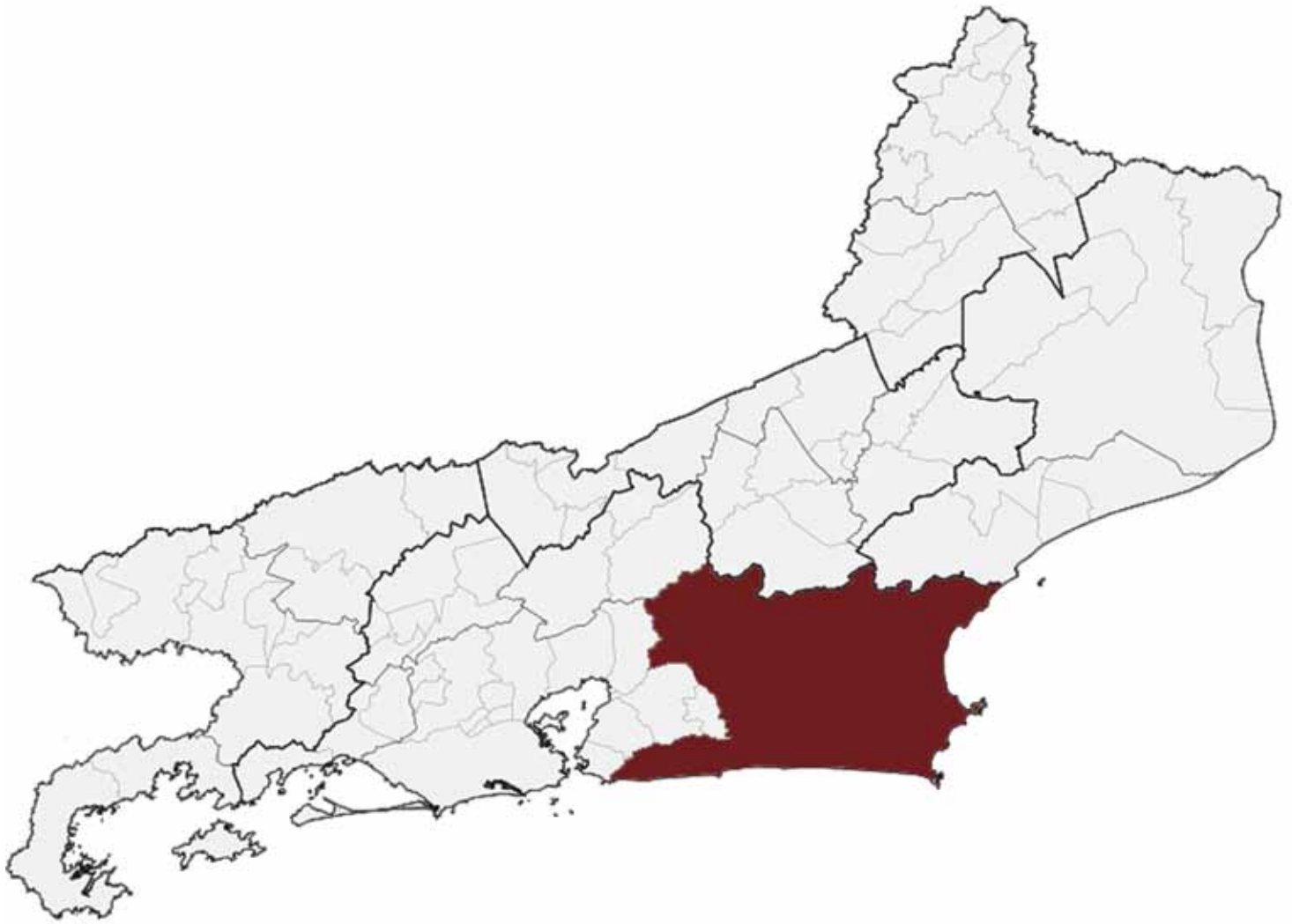
⁴LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Brotéria/Livros de Portugal, 1953.

⁵SILVA NIGRA, D. Clemente Maria da. Frei Domingos da Conceição - O escultor seiscentista do Rio de Janeiro. Salvador, Bahia: Tipografia Beneditina Ltda, 1950.

⁶DIETÁRIO. Códice 1161. AMSBRJ.

⁷SILVA NIGRA, D. Clemente Maria da. Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Salvador, Bahia: Tipografia Beneditina Ltda, 1950.





Baixadas Litorâneas

A região de governo das Baixadas Litorâneas aglutina os municípios de Maricá, Saquarema, Araruama, Iguaba Grande, São Pedro da Aldeia, Cabo Frio, Arraial do Cabo, Armação dos Búzios, Casimiro de Abreu, Rio das Ostras, Silva Jardim, Rio Bonito e Cachoeiras de Macacu. Embora constitua extenso território, boa parte destas cidades foi povoada através da ocupação paulatina das enseadas de Cabo Frio e das margens da Lagoa de Araruama, cobiçadas desde princípios do Século XVI e efetivamente ocupadas por holandeses e franceses para o tráfico do pau-brasil. Exceção pode ser feita às cidades de Maricá, Cachoeiras de Macacu e Rio Bonito, que sofreram maior

influência das antigas freguesias¹ de Itaboraí, principalmente da extinta vila² de Santo Antônio de Sá de Macacu³.

Na época da colônia, coexistiram oito freguesias na sobredita região: Nossa Senhora do Amparo de Maricá; Nossa Senhora de Nazaré de Saquarema; São Sebastião de Araruama; São Pedro, da aldeia dos jesuítas; Nossa Senhora da Assunção de Cabo Frio; Sagrada Família de Ipuca, atualmente Casimiro de Abreu; Nossa Senhora da Lapa de Capivary, atualmente Silva Jardim; e Nossa Senhora da Conceição do Rio Bonito. Entre estas, a mais antiga é a de Assunção, feita vila apressadamente após a total expulsão dos corsários franceses e holandeses em 13 de novembro de 1615, tendo como padroeira Santa Helena, substituída por Nossa Senhora da Assunção antes de 1686⁴. Se aplicássemos, portanto, a classificação estabelecida pelo arquiteto e professor Paulo Santos, a vila de Cabo Frio dos primeiros tempos poderia ser enquadrada entre as “cidades de afirmação de posse e defesa da costa [...] não passando de praças-fortes”⁵.

A ocupação das áreas vizinhas no decorrer do Século XVII, penetrando o interior da região, permitiu o aparecimento de novos povoamentos e fomentou a atividade agrícola, baseada principalmente no açúcar, anil e cochonilha, além da criação de gado e da extração de sal, abundante no litoral⁶. Para o historiador franciscano Fr. Basílio Röwer, entretanto, os recursos da economia cabo-friense não deveriam ser vultosos durante todo este primeiro Século, uma vez que a população local não pôde garantir a construção do convento franciscano de Nossa Senhora dos Anjos, solicitado formalmente pelos moradores em 1617 e cuja pedra fundamental só foi colocada quase setenta anos depois, em 2 de agosto de 1686⁷.

Entre as Ordens Religiosas, aliás, desempenharam importante papel os padres jesuítas, nas aldeias de São Pedro (ereta paróquia alguns anos após a expulsão dos padres da Companhia em 1759) e Santo Inácio de Campos Novos, recrutando milhares de índios goytacazes e outros oriundos de Sepetiba. Os já mencionados franciscanos, por sua vez, fundaram o sobredito Convento dos Anjos, em Cabo Frio, além das aldeias de Araruama e da Freguesia da Sagrada Família. Os beneditinos, finalmente, foram grandes sesmeiros em Cabo Frio, mas não tomaram posse efetiva de seus terrenos, limitando-se ao estabelecimento de algumas fazendas, havendo registros da sua presença em Maricá.

Em comparação com o Norte e o Noroeste Fluminense, as matrizes das Baixadas Litorâneas sofreram menores descaracterizações com o passar dos Séculos, muitas delas apresentando nos frontispícios os elementos típicos das construções mais antigas da colônia. Inicialmente influenciados pelas edificações jesuítas nas fazendas do interior do Estado, com janelas retangulares de vergas retas ou de arco abatido, frontão triangular e uma única torre lateral, os exemplares aqui encontrados apresentam algumas pequenas singularidades, como o tipo de vão do campanário, presença de óculos ou janelas na torre etc., ainda assim mantendo inequívoca uniformização na composição dos elementos arquitetônicos.

O referido modelo jesuíta, inaugurado e bem-sucedido em Portugal com a construção da celebrada Igreja São Roque de Lisboa (1580), disseminou-se em nosso Estado com a contribuição pessoal do Pe. Francisco Dias, arquiteto da Companhia de Jesus. Este religioso português provavelmente trabalhou em São Roque e, enviado à colônia em 1577, permaneceu aqui até seu falecimento no Rio de Janeiro, em 1632⁸. Aclimatado, sofrendo poucas alterações com o passar de vários anos, principalmente por causa do conservadorismo dos arquitetos portugueses⁹, este partido arquitetônico oriundo de Portugal mostrou-se ainda influente durante o Século XVIII tanto na metrópole como no Brasil, época da construção ou reforma da maioria dos atuais edifícios paroquiais.

Observamos, ainda hoje, o partido de São Roque nos vãos em carreiras superpostas das matrizes de Cabo Frio, Rio Bonito, Maricá e Saquarema. São comuns a todas elas: frontispício com uma portada principal na



Exemplo de fachada típica das matrizes das Baixadas Litorâneas
Frontão triangular, 3 Janelas componentes do coro e torre única.

parte inferior, encimada por três janelas componentes do coro, torre única com terminação em bulbo (alterando-se apenas o lado da torre) e frontão triangular encimado ou não por volutas (modificado em Maricá, que parece ter sido alteada). Contudo, é curioso notar que as duas igrejas jesuítas das antigas aldeias supracitadas, São Pedro e Santo Inácio, não obedeceram inteiramente este modelo em vãos superpostos: ambas as fachadas não possuem entablamento; as fenestrações em Santo Inácio obedecem à lógica diagonal dos vãos em “V”¹⁰, ao passo que a fachada de São Pedro possui apenas uma janela de coro, um óculo redondo no tímpano e o frontão triangular com volutas simplificadas¹¹.



Exemplo de fachada com vãos em “V”

Das outras três matrizes mais antigas, Sagrada Família (Casimiro de Abreu), São Sebastião (Araruama) e Nossa Senhora da Lapa (Silva Jardim), as duas últimas foram reconstruídas no Século passado, restando apenas poucos registros fotográficos de sua aparência original. Já a Igreja da Sagrada Família, ereta sede de freguesia em 1800¹², foi bastante modificada ao longo dos anos. Entre as igrejas mais recentes, as descaracterizações e reconstruções também são uma constante. Parte das capelas antigas ainda existentes, por outro lado, mantém seu aspecto original, como as de Santana (Rio Bonito), São João (Casimiro de Abreu), São Benedito (Cabo Frio) e Santana (Cachoeiras de Macacu), apresentando alguns dos elementos arquitetônicos anteriormente elencados para as paróquias da região.

Ao todo, foram catalogados 30 monumentos nos 13 municípios que integram a região das Baixadas Litorâneas, entre igrejas, capelas, museus e objetos de coleções particulares, totalizando cerca de 400 bens móveis e integrados identificados. A coleção aqui publicada denota não apenas o requinte do acervo religioso da região, mas aponta também para a necessidade de salvaguarda e conservação destes bens, muitas vezes esquecidos em porões, acumulando sujidades e cupins, descaracterizados pela ação irresponsável de restauradores imperitos ou trancados em cofres por culpa do perigo constante dos roubos e espoliações. Convocamos, portanto, os munícipes da região e todos os demais interessados a participar mais ativamente do importante papel cívico de proteger nosso patrimônio, garantindo sua fruição por longos e longos anos.

Rafael Azevedo

Museólogo e Diretor do Departamento de Apoio a Projetos de Preservação / DAPP - Inepac.

¹ Freguesia era a menor divisão administrativa do antigo Império Português, correspondente à paróquia civil de outros países.

² No Brasil Colônia, as vilas eram um intermédio entre as freguesias e as cidades, adquirindo autonomia político-administrativa, passando a constituir uma câmara dos vereadores e a decretar leis municipais.

³ PIZARRO E ARAÚJO, José de Souza Azevedo. *Memórias Históricas do Rio de Janeiro, e das Províncias Anexadas à Jurisdição do Vice-Rei do Estado do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

⁴ Id. *Ibid.*

⁵ SANTOS, Paulo F. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008. 2ª Ed. p. 83.

⁶ Id. *Ibid.*

⁷ RÖWER, frei Basílio. *Páginas da história franciscana do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1941. P. 466.

⁸ Bury, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Brasília: Iphan/Monumenta, 2006. p. 68.

⁹ Id. *Ibid.* p. 67.

¹⁰ Id. *Ibid.* p. 68.

¹¹ LANNES, Claudia Maria Corrêa. *As Igrejas Jesuíticas Fluminenses*. In: CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de (org.). *A Forma e a Imagem. Arte e Arquitetura Jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*. Rio de Janeiro: PUC RIO. p. 195.

¹² PIZARRO E ARAÚJO. *Op. Cit.* 4º Vol. p. 109



Anjos meninos - são considerados mensageiros do Senhor, derivam dos cupidos italianos. As esculturas não revelam uma fatura erudita.

Anjo

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira dourada e policromada

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)



Anjo

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira dourada e policromada

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)



Deus Pai

Escultura Religiosa

Igreja *Santana*

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Madeira dourada e policromada

H 118 | L 74 | P 43

Século XVII/XVIII

(Foto: Fernando da Silva Oliveira)



Deus Filho
Escultura Religiosa
Igreja Santana
Japuiba, Cachoeiras de Macacu
Madeira dourada e policromada
H 109 | L 65 | P 34
Século XVII/XVIII

(Foto: Fernando da Silva Oliveira)

De acordo com a tradição judaica, a festa de Pentecostes celebra a colheita e a entrega dos Dez Mandamentos a Moisés no Monte Sinai, cinquenta dias depois do Êxodo. De acordo com o Novo Testamento, no dia daquela festa judaica (ocorrida dez dias após a Ressurreição de Cristo), passou a celebrar a descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos (reunidos no Cenáculo), através do dom das línguas, a fim de que difundissem o Evangelho a todos os povos. É considerado o dia da fundação da Igreja (comunidade cristã) e, atualmente, é celebrado 50 dias após a Páscoa.

A escultura ostenta o símbolo do Espírito Santo, na figuração de uma pomba (uma de suas representações mais frequentes), em glória (cercada de nuvens e resplendor). A pomba está esculpida de forma naturalista, com detalhamento refinado e sustentada por um suporte rococó. São mostradas com as asas abertas e em vôo descendente, ou seja, baixando o espírito sobre o fiel. Ela alça seu voo a partir do símbolo da divindade, representado pelo triângulo.



Divino Espírito Santo

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira dourada

H 82 | L 56 | P 18

Século XVII

(Foto: William Ribeiro)



São Miguel Arcanjo
Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora da Assunção
Cabo Frio
Madeira dourada e policromada
H 101 | L 32 | P 28
Século XVII

(Foto: Lígia Azevedo)



São Miguel Arcanjo

Escultura Religiosa

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Madeira policromada

H 120 | L 67 | P 55

Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)



São Miguel Arcanjo

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira dourada e policromada

H 72 | L 38 | P 40

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Santana Mestra

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira dourada e policromada

H 78 | L 52 | P 30

Século XVIII

(Foto: Ligia Azevedo)

Os textos bíblicos não fazem referência à Santa Ana e São Joaquim — os pais da Virgem Maria. Mas sua veneração é muito antiga, já mencionada no Proto Evangelho de São Tiago, no Século III, e deve-se ao fato de que teriam concebido uma filha toda pura, abençoada por Deus, num matrimônio santo, e que viria a gerar o Messias. Logo o culto se expande no Oriente, mas só penetraria no Ocidente no Século X.

A escultura possui características barrocas e a cadeira é em estilo rococó. A Santana possui um semblante sereno e apresenta uma pequena inclinação para a esquerda, onde com a mão direita ela aponta para o livro aberto. O panejamento nas pernas é bem acentuado, a partir de dobraduras com grande volume. Já a confecção de Nossa Senhora é bem menos aprimorada, com um detalhamento rústico. Não é original ao conjunto.

Santana Mestra
Escultura Religiosa
Capela Santana
Armação dos Búzios
Madeira dourada e policromada
H 133 | L 79 | P 70
Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)
A Nossa Senhora menina original está desaparecida





Imagem barroca, erudita, de grande expressividade fisionômica (embora prejudicada pela repintura), expansão volumétrica e movimentação. Representa Santana como uma senhora de meia idade, com o rosto austero, mas maternal. Está imponentemente sentada. Com uma das mãos enlaça a filha e com a outra deveria segurar, sobre o colo, um livro aberto para ensiná-la (está faltando este atributo essencial). A Virgem Maria volta-se para a mãe numa atitude compenetrada. Suas mãos apontam para o suposto livro. O panejamento da veste de Santana é exuberante; o de Maria, contido. O estofamento, embora não original é esmerado. As duas vestem túnica verde (esperança) com decoração dourada e manto azul e vermelho (realeza); a poltrona de Santana tem a majestade de um trono (dourado e vermelho) e está ricamente entalhada em estilo rococó.

Santana Mestra

Escultura Religiosa

Capela Santana

Aldeia Velha, Silva Jardim

Madeira policromada

Dimensões da Santana: H 76 | L 41 | P 34

Dimensões da Menina: H 38 | L 17 | P 12

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)

Santana Mestra

Escultura Religiosa

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Madeira policromada

Dimensões da Santana: H 110 | L 61 | P 72

Dimensões da Menina: H 75 | L 44 | P 35

Século XVIII

(Foto: Fernando da Silva Oliveira)





Santana Mestra

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibran

Cabo Frio

Madeira dourada e policromada

H 77 | L 56 | P 42

Século XVIII

(Foto: Rafael Azevedo)

São Joaquim

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira policromada

H 1,10 m

Século XVIII

(Foto: Paulo César Rega)



São Joaquim

Escultura Religiosa

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Madeira policromada

H 1,37 m

Século XVII/XVIII

(Foto: Róger Brunorio)



A imagem é barroca. Possui muita movimentação e contraste. São Joaquim é o símbolo da misericórdia, da firmeza e da correção. O santo é sempre representado idoso.

São Joaquim

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira dourada e policromada

H 70 | L 33 | P 22

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)

Imagem de confecção tosca que mostra Santa Isabel talvez na cena em que recebe Maria, inserida em grupo escultórico. Pouco expressividade fisionômica e rigidez nas formas.



Santa Isabel
Escultura Religiosa
Capela da Ordem Terceira
de São Francisco da Penitência
Cabo Frio
Barro cozido policromado
H 66 | L 28 | P 20
Século XVII

(Foto: Igor Costa)



Escultura de cunho popular, frontal e à prumo, mostra postura e expressão rígidas, fatura tosca e estrutura simplificada. Como bem ressalta Eduardo Etzel, não existe nem em época nem estilo na imagem popular. Podemos considerar uma retomada do modelo maneirista luso-brasileiro do Século XVII. Do ponto de vista iconográfico, ressalta o interesse de ter como atributo o cordeiro sobre o Livro do Apocalipse (de São João Evangelista), sintetizando a primeira e a última profecia do Cristianismo, o anúncio da vinda de Cristo à Terra e de seu retorno para a salvação da humanidade. O que representa a ligação entre o Novo e Antigo Testamentos.

O santo veste pele de cordeiro (branca, cor que simboliza a pureza) e manto vermelho (cor que simboliza o martírio).

O pelo da veste desenvolve um movimento em pequenas ondulações, em contraste com a acentuada verticalização das pregas do manto.

São João Batista

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição de Boa Esperança

Boa Esperança, Rio Bonito

Madeira policromada

H 72 | L 23 | P 18

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



São João Batista

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira policromada

H 77 | L 25 | P 34

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Escultura popular. Panejamento simples, com poucas dobraduras. Fisionomia sem expressão. Pouco detalhamento escultórico. São João Batista tem sua representação como um homem tosco, selvagem, que comia insetos e mel.

São João Batista

Escultura Religiosa

Igreja São Benedito

Cabo Frio

Madeira policromada

H 84 | L 36 | P 31

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



São João Batista

Escultura Religiosa

Igreja Sagrada Família

Barra de São João, Casimiro de Abreu

Madeira dourada e policromada

H 105 | L 44 | P 41

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)



Composição dentro dos cânones de proporcionalidade e detalhismo da escultura clássica, retomada no Século XIX. Falta o atributo do cajado terminado em cruz de onde pende um estandarte contendo a inscrição EIS O CORDEIRO DE DEUS.

São João Batista

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira policromada

H 158 | L 64 | P 40

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Santas Mães

Grupo Escultório Religioso

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira dourada policromada

H 30 | L 17 | L 10

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Nossa Senhora do Desterro

Grupo Escultórico Religioso

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido dourado e policromado

Nossa Senhora: H 73

Menino Jesus: H 47

São José: H 80,5

Século XVII

(Foto: Paulo César Rega)



Sagrada Família

Grupo Escultórico Religioso

Igreja Sagrada Família

Barra de São João, Casimiro de Abreu

Madeira policromada e dourada

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)



São José de Botas

Escultura Religiosa

Igreja Santana

Japuíba, Cachoeiras de Macacu

Madeira policromada

H 141

Século XVII/XVIII

(Foto: Fernando da Silva Oliveira)



São José de Botas

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira dourada policromada

H 102 | L 60

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



São José

Escultura Religiosa

Capela Nossa Senhora da Conceição

Gaviões, Silva Jardim

Porcelana policromada

H 41 | L 16 | P 14

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



São José de Botas

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira policromada

H 96 | L 39 | P 29

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Esta imagem é barroca, erudita, mas não se rege pelas leis do equilíbrio e proporcionalidade clássicas. Representa São José dentro da iconografia tradicional: um homem de meia idade, barbado, de feições regulares, que segura numa das mãos o Menino Jesus e na outra, supostamente, o atributo do cajado florido de lírios brancos, símbolo do seu casamento virginal (que está faltando). O santo veste túnica e capa, e calça botas, (talvez represente a cena da Fuga para o Egito, durante a perseguição de Herodes). Porta coroa (símbolo de sua santidade). Enfatiza a expressividade, através da atitude de ternura entre pai e filho; a movimentação, através da postura caminhante do santo a carregar o Menino, da torção de suas cabeças, corpos, gestos e vestes, em contrapontos que se compensam.

São José de Botas

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira dourada e policromada

H 57 | L 23 | P 23

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Menino Jesus

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido

H 62 | L 26 | C 18

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Também narradas nos Evangelhos e representadas na arte desde a Idade Média, estas duas Estações (Senhor da Cana Verde ou Ecce Homo) tomam corpo a partir do Século XV, iconografadas em separado ou combinadas. Por sua imensa carga dramática, o ápice destas representações dá-se no período Barroco. Mostram o momento em que Cristo, após ter sido julgado e condenado, é açoitado (atado a uma coluna) e coroado de espinhos pelos soldados romanos.

Escultura revestida de intensa dramaticidade. A expressão fisionômica repassa dor e aflição. Há um contraponto da cabeça para um lado e o corpo para o outro lado. Boa definição anatômica. Grande expressividade fisionômica, revelando erudição em técnicas escultóricas. Drapeamento do perizônio expandido. Mãos e pés bem delineados. Semblante revela Homem de maturidade. A nudez do Cristo representa sua pureza e inocência.

(Anna Maria Monteiro de Carvalho e Fr. Róger Brunorio, OFM)

Senhor da Cana Verde ou Ecce Homo

Escultura Religiosa

Igreja São Pedro

São Pedro da Aldeia

Madeira policromada

H 188 | L 49 | P 44

Século XVIII

(Foto: Ligia Azevedo)



Senhor dos Passos

(Imagem de vestir)

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora de Nazareth

Saquarema

Madeira policromada

H 115 | L 45 | C 110

Século XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Senhor dos Passos

(Imagem de vestir)

Escultura Religiosa

Igreja São Sebastião

Araruama

Madeira policromada

H 105 | L 51 | C 60

Século XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Escultura erudita, de fatura esmerada e boa definição anatômica. Cristo está agonizante, com olhos voltados para o céu, a boca entreaberta e os dentes aparentes. O artista revela intenção de passar para o espectador a dramaticidade barroca, através do sofrimento físico de Cristo, conseguida no rosto emagrecido e nas feições crispadas. O mesmo pode-se dizer da movimentação sinuosa em sentidos opostos, através das flexões da cabeça, bacia e pernas, à esquerda, e do tronco, à direita, posição rara nas representações do Crucificado. O panejamento do perizônio, embora contido, tem dobraduras desencontradas marcadas na diagonal e as pontas caem na vertical

Cristo Crucificado

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira policromada

H 37 | L 18 | P 7

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Cristo Crucificado

Escultura Religiosa

Igreja Santana

Japuíba, Cachoeiras de Macacu

Madeira dourada e policromada

H 135 | L 60 | P 15

Dimensões do Cristo

H 45 | L 40 | P 7

Século XIX

(Foto: Fernando da Silva Oliveira)



Escultura de figuração contida. Ligeira torção à direita da cabeça em contraposição aos membros inferiores da imagem. Anatomia não muito definida. A representação de Cristo morto é naturalista, porém sem grande definição anatômica. A imagem não possui muita expansão volumétrica. Os braços suspensos formam um triângulo junto com a trave horizontal da cruz. Os dedos polegar, indicador e médio estão ligeiramente dobrados, indicando a Santíssima Trindade.

Cristo Crucificado

Escultura Religiosa

Capela São José de Imbassaí

Maricá

Madeira policromada

H 66 | L 37 | P 7

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)



Cristo Crucificado
Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora da Conceição
Rio Bonito
Madeira policromada
H 78 | L 38 | P 10
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Cristo Crucificado

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira policromada

H 79 | L 35 | P 7

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Cristo Crucificado - Conjunto de Banqueta

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira policromada

H 105 | L 30 | P 13

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Cristo Crucificado

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira policromada e dourada

H 113 | L 55 | P 20

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Cristo Crucificado

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira policromada

H 85 | L 41 | P 12

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Cristo Crucificado

Escultura Religiosa

Igreja São Pedro

São Pedro da Aldeia

Madeira policromada

H 89 | L 31 | P 19

Século XVIII/XIX

(Foto: Ligia Azevedo)

A escultura não possui um detalhamento anatômico muito precioso. Cristo está morto e tem os pés sobrepostos. O perizônio é bem movimentado e os braços fazem um triângulo junto com a parte horizontal da cruz.

Cristo Crucificado
Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira dourada e policromada
H 70 | L 42 | P 10
Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)





Cristo Crucificado

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira policromada

Século XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Cristo Crucificado

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira dourada e policromada

H 100 | L 55 | P 10

Dimensões do Cristo

H 32 | L 25 | P 7,5

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)



Dramaticidade na cena e expressão dolorosa. A anatomia é bem resolvida. \Tem expansão volumétrica e perizônio em movimento. O Cristo está morto e tem os pés sobrepostos.

Cristo Crucificado

Escultura Religiosa

Capela Nossa Senhora da Saúde

Maricá

Madeira policromada

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Invocado como Cristo Crucificado ou Morto dependendo do posicionamento. Possui braços articulados, cabelos naturais, manchas de sangue, veias aparentes, mãos e pés com perfurações para fixação na cruz.

Movimentação do perizônio bem desenvolvido, corpo arqueado, configuração anatômica demonstra erudição da arte escultórica. Escultura naturalista, guardando boas aplicações das regras de proporção dentro da concepção do belo acadêmico, retomado do Renascimento. A composição está revestida da dramaticidade do Barroco. Expressão patética da morte, noção da dor da morte de cruz de Cristo, advinda do século XV.



Cristo Crucificado / Morto

Escultura Religiosa

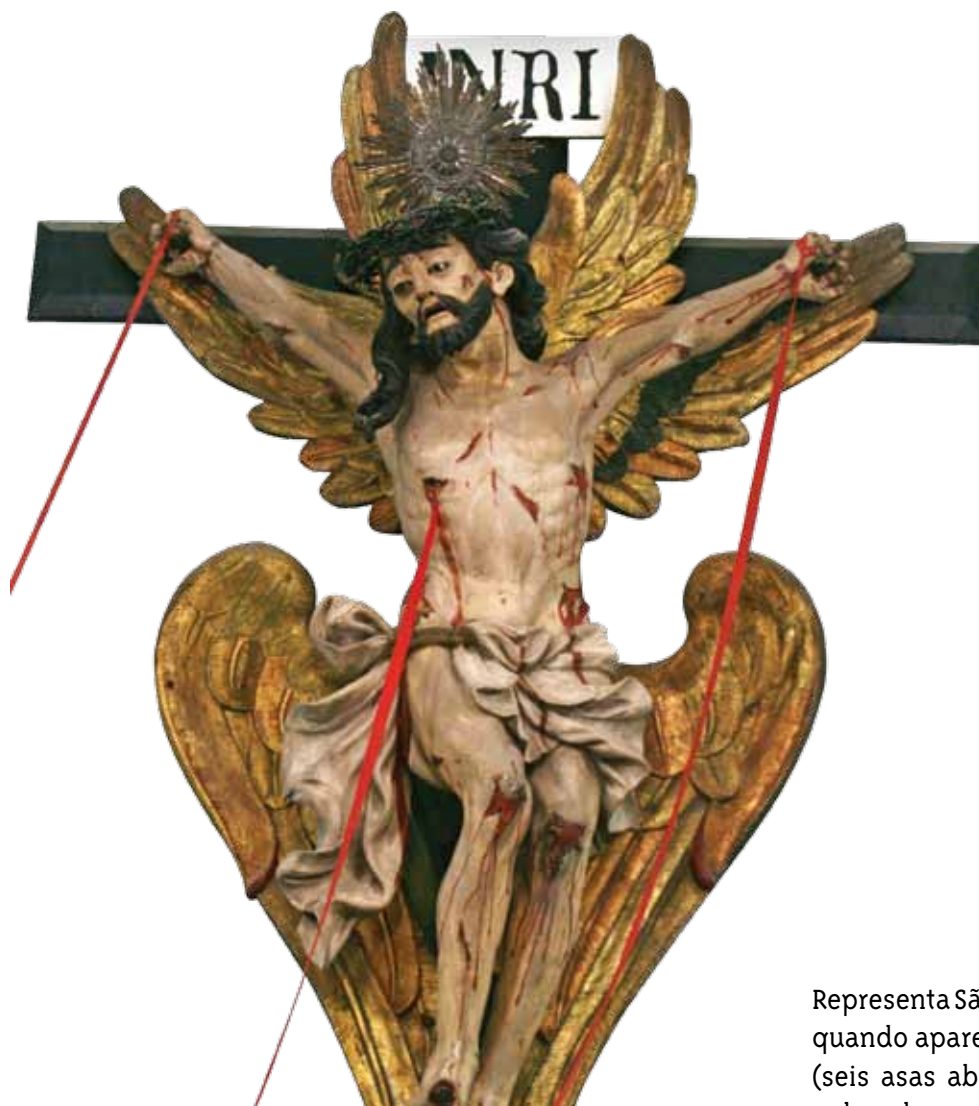
Igreja São Pedro

São Pedro da Aldeia

Madeira policromada

Século XVIII/XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Cristo Seráfico

Escultura Religiosa

Capela da Ordem Terceira de São Francisco da

Penitência

Cabo Frio

Madeira policromada

Século XVIII

(Foto: Igor Costa)

Representa São Francisco no Monte Alverne quando aparece a figura de Cristo seráfico (seis asas abertas), sendo estigmatizado pelas chagas da crucificação do mesmo. Figura erudita, demonstrando grande expressividade e apurado detalhamento do sofrimento que se transfere pela escala física: contrição do corpo, seja por musculatura, ossos e veias. Belo drapeamento do perizônio. Dramaticidade cênica barroquizada exigida pela cena. Representa o ápice do sofrimento de Cristo.



Cristo Morto / Crucificado

Escultura Religiosa

Igreja São Sebastião

Araruama

Madeira policromada

C 151

Século XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Deposição do Senhor

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido policromado

H 100 | L 35 | P 33

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Nossa Senhora da Conceição

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido dourado e policromado

H 103

Século XVII

(Foto: Paulo César Rega)



Nossa Senhora da Conceição

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Cachoeiras de Macacu

Madeira policromada

H 114 | L 45 | P 26

Século XIX

(Foto: Róger Brunorio)

A imagem demonstra erudição e primoroso detalhamento escultórico. A composição acentua o movimento sinuoso e a expansão volumétrica. A carnção e o estofamento são os originais. A fisionomia é concebida dentro dos parâmetros de uma beleza clássica mediterrânea, notadamente ibérica: o tom da carnção é ligeiramente amorenado, as formas tendem para o roliço, o rosto é oval e cheio, as feições, regulares (olhos castanhos arredondados, sobrancelhas arqueadas, nariz reto, lábios cheios, queixo redondo). Os cabelos são castanhos, compridos e anelados. Estão simetricamente repartidos e caem fartamente pelos ombros e sobre o manto. Os lóbulos das orelhas, à mostra, possuem furação para brincos, ornato comum nas imagens portuguesas de Maria. O pescoço é bem torneado, o colo cheio, as mãos gordinhas, os dedos curtos. A túnica e o manto, suntuosamente decorados com motivos fitomorfos e florais, desenvolvem pregas que acentuam os movimentos ondulado e quebrado, na vertical, diagonal e horizontal. Os querubins tem fatura igualmente erudita. São belas crianças rechonchudas, que emergem suas cabecinhas da massa circular de nuvens, em direções contrárias. O crescente turco, atributo essencial da iconografia da Conceição, sobressai acentuadamente do conjunto.



Nossa Senhora da Conceição

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira policromada

Século XVIII

(Foto: Fernando da Silva Oliveira)



Imagem frontal e a prumo, de caráter popular, provavelmente de confecção local. Mostra uma estrutura simplificada, sem quase movimento e com rigidez de postura e de expressão. No entanto, revela inspiração, pois há procura de beleza entre as partes, ainda que não sob os padrões da proporcionalidade clássica, um bom conhecimento iconográfico da invocação da Imaculada Conceição (cabelos fartos, manto sobre o ventre, o crescente lunar) o que não é comum em esculturas populares, e efeito de contraponto entre frontalidade e lateralidade nos querubins. A pintura, original, busca harmonia entre os tons róseos e azuis e o gosto pelo decorativo na exuberância dos motivos florais.

A peça insere-se na tipologia das imagens dos Séculos XVI e XVII do mundo luso-brasileiro, que tem como características a cabeça descoberta e os cabelos soltos, caídos sobre os ombros em madeixas grossas. Mas não se deve falar em Maneirismo, no sentido estrito do termo, que pressupõe um embate consciente do artista entre a certeza da forma e a inquietude da imagem, improvável na cultura popular.

Nossa Senhora da Conceição

Escultura Religiosa

Igreja São Pedro

São Pedro da Aldeia

Madeira policromada e dourada

H 127 | L 39 | P 31

Século XVI

(Foto: Paulo César Rega)



Nossa Senhora da Conceição

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido policromado

H 48 | L 14 | P 11

Século XIX

(Foto: Rafael Azevedo)



Imagem pouco erudita, contida, frontal e a prumo, com rigidez de postura e expressão. Certas características situam-na nos finais do Século XVIII, inícios do XIX e não no Século XVII, como se poderia supor num primeiro olhar: a cabeleira coberta pelo véu, os olhos de vidro, o formato quadrangular da peanha da base e sua autonomia do todo escultórico, o elaborado panejamento do manto, em agitadas dobraduras diagonais, curvas e contracurvas, a insinuação de genuflexo da perna direita. Mostra a Virgem hierática, de pé sobre uma massa de nuvens com querubins, em atitude contrita, as mãos postas em oração. Suas feições tem acabamento pouco esmerado, assim como a dos querubins. Veste túnica clara e manto azul e vermelho (cores símbolos de sua realeza), ricamente ornados com motivos fitomorfos e estelares dourados. Tem perfuração na cabeça para portar coroa (outro símbolo de sua realeza).

Nossa Senhora da Conceição

Escultura Religiosa

Capela Nossa Senhora da Conceição

Gaviões, Silva Jardim

Madeira dourada e policromada

H 82 | L 36 | P 28

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Dentro da mesma linha de Nossa Senhora Auxilidora, a devoção a Nossa Senhora do Amparo surgiu da crença na bondade de Cristo em dar sua Mãe como protetora da Humanidade. Referindo-se aos seus cuidados maternos, todos queriam colocar-se debaixo de seu amparo.

Na iconografia mais geral, a Virgem é representada de pé segurando maternalmente o Menino Jesus ao colo. Mais raramente, sozinha, com as mãos postas em atitude de oração, guardando semelhança com Nossa Senhora da Conceição. Escultura de fatura erudita onde estão retomados os padrões da estatuária religiosa clássica de beleza idealizada, dignidade, nobreza, estabilidade e harmonia (dadas pelo eixo centralizador e pela proporcionalidade entre partes). Maria está representada em atitude de oração, de pé sobre uma massa de nuvens e querubins, e coroada. Porta túnica e véu claros e manto azul e vermelho (cores da realeza), que envolve grande parte do seu ventre, em dobraduras ligeiramente esvoaçantes. Seus olhos e dos querubins são de vidro.

Nossa Senhora do Amparo
Escultura Religiosa
Capela Nossa Senhora do Amparo
Bananais, Silva Jardim
Madeira policromada e dourada
H 109 | L 39 | P 30
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Nossa Senhora dos Anjos

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido policromado

H 149 | L 69

Século XVIII

(Foto: Paulo César Rega)

Nossa Senhora dos Anjos
Escultura Religiosa
Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos
Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram
Cabo Frio
Barro cozido policromado
H 48
Século XVII

(Foto: Paulo César Rega)





Virgem Maria

Escultura Religiosa

Capela Nossa Senhora da Conceição

Silva Jardim

Pedra

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Virgem Maria
Escultura Religiosa
Capela Nossa Senhora da Conceição
Silva Jardim
Pedra
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Os motivos iniciais que deram origem às diferentes devoções da Virgem da Paixão remontam aos princípios do Século XII. Dentre eles, ressalta a crença de que Santa Isabel, Rainha da Hungria (1207-1231), teria tido uma visão na qual São João Evangelista lhe revelara que, depois da Assunção da Virgem, ele vira o primeiro encontro de Maria com seu Filho: a Virgem falava das dores que ambos padeceram no Calvário – o Filho na Cruz e a Mãe, em seu coração. Neste encontro, Maria pedia a Jesus que concedesse graças especiais àqueles que se compadecessem de suas dores, lágrimas e suspiros e os guardassem na memória e que Ele teria atendido o seu pedido. Desde então, fervorosas devoções se dirigiram à paixão de Maria, criando-se imagens representativas de seu sofrimento.

Ainda na mística do final da Idade Média desenvolve-se a ideia de que a Virgem teria aparecido a Santa Brígida (1302 a 1373) e lhe teria dito: “As dores de Jesus eram minhas, porque seu coração era meu coração”. Segundo o grande estudioso da iconografia cristã, Émile Male, essa “ideia de uma paixão de Maria paralela à de Jesus é favorita entre os místicos que não separam nunca, em sua meditação, a Mãe do Filho. Segundo eles, no mistério da Paixão, Jesus e Maria não só estão unidos, mas formam um só ser”. Assim, nas obras de arte sobre a Paixão começa a aparecer também a figura de Maria como personagem principal de sucessivas cenas: “Nossa Senhora do Pranto”, da “Soledade”, “dos Martírios ou das Dores”, do “Calvário” e da “Piedade”.

Nossa Senhora das Angústias

Escultura Religiosa

Igreja Santana

Japuíba, Cachoeiras de Macacu

Madeira policromada

H 23 | L 10 | P 5

Século XIX

(Foto: Róger Brunorio)

Nossa Senhora das Dores

(Imagem de vestir)

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira policromada

H 74 | L 22 | P 18

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Nossa Senhora das Dores

(Imagem de vestir)

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira policromada

H 106 | L 42 | P 33

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)



A imagem revela sobriedade e dignidade diante do sofrimento de Cristo. Rosto e mãos revestidas de grande detalhamento, típico das imagens de roca. Braços articulados a fim de fazer movimento de cruzar o peito, em posição caracterizadora da devoção.

Nossa Senhora das Dores

(Imagem de vestir)

Escultura Religiosa

Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

Cabo Frio

Madeira policromada

H 113 | L 35 | P 27

Século XVIII/XIX

(Foto: Igor Costa)



Nossa Senhora das Dores
(Imagem de roca)
Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora da Assunção
Cabo Frio
Madeira policromada
H 140 | L 44 | P 32
Século XVIII/XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Nossa Senhora das Dores

(Imagem de vestir)

Escultura Religiosa

Igreja São Sebastião

Araruama

Madeira policromada

H 156 | L 48 | P 34

Século XIX/XX

(Foto: Ligia Azevedo)



Nossa Senhora da Piedade

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido, policromado e dourado

H 20 | L 8 | L 11

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



A imagem é certamente do Século XVIII e insere-se na tipologia do barroco português. A postura da santa desenvolve um movimento sinuoso, com inflexões à direita e à esquerda. Está de pé, sobre nuvens com querubins. Sua face, expressivamente voltada para o alto, e as mãos, para cima, são uma demonstração de êxtase, de louvor (os olhos são de vidro). As vestes estão trabalhadas com a ideia de agitação, com saliências e reentrâncias que evidenciam, o mais possível, o vento em suas roupas, movimento que se estende aos anjos (estes não são originais) e querubins que a conduzem para o céu. Ela porta na cabeça um resplendor com 15 estrelas, em cada uma há uma pedra brilhante (não original). A composição demonstra maestria da escultura portuguesa erudita e revela o desejo de atingir o belo ideal.



Nossa Senhora da Assunção
Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora da Assunção
Cabo Frio
Madeira dourada e policromada
H 159 | L 77 | P 41
Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Nossa Senhora da Assunção
Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Lapa

Silva Jardim

Madeira dourada e policromada

H 153 | L 88 | P 55

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Nossa Senhora da Lapa

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Lapa

Silva Jardim

Madeira policromada

H 75 | L 34 | P 20

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Nossa Senhora da Lapa

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Lapa

Silva Jardim

Madeira policromada e dourada

H 92 | L 47 | P 28

Século XVII/XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Nossa Senhora do Rosário

Escultura Religiosa

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Madeira policromada

H 97 | L 56 | P 26

Século XVII

(Foto: Fernando da Silva Oliveira)

Imagem barroca, de tendência classicizante. Composição frontal e a prumo, de expansão volumétrica e dinâmica compensadas, concentrada na distribuição simétrica da volumetria e da movimentação, bem perceptível na distribuição dos querubins. As feições regem-se pela lei da beleza clássica. Pelas diminutas dimensões em relação ao conjunto, o Menino Jesus encaixado não é o original. A iconografia de Nossa Senhora do Rosário surgiu a partir da aparição mariana a São Domingos de Gusmão em 1208, na Igreja Prouille, em que Maria dá o rosário ao santo.

Nossa Senhora do Rosário
Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira policromada
H 90 | L 40 | P 26
Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)
O menino Jesus não é original





Escultura que se insere na tipologia classicizante brasileira do Século XIX: contida, majestática, com pouca movimentação e expansão volumétrica. Está vestida como um misto de freira carmelita e rainha dos céus: túnica cintada, pala e manto, mas sem o capuz, a cabeça semicoberta por véu e com a roupagem ricamente estofada. Tem o rosto idealizado da beleza clássica e é representada em postura elegante sobre uma massa de nuvens com querubins.

Está faltando o atributo do escapulário com as insígnias da ordem carmelita, que na hagiografia é dado a São Simão Stock no Século XIII para difusão da nova Regra. Punção e olhos de vidro na santa. O menino não parece ser original, a sua fatura é tosca.

Nossa Senhora do Carmo

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira policromada

H 67 | L 30 | P 23

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)

Nossa Senhora de Nazareth
Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora de Nazareth
Saquarema
Madeira policromada e dourada
H 73
Século XVII

(Foto: Paulo César Rega)



Nossa Senhora dos Remédios
Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora dos Remédios
Arraial do Cabo
Barro cozido policromado
H 76 | L 39 | P 41
Século XVII

(Foto: William Ribeiro)
O menino Jesus não é original



São Pedro Papa

Escultura Religiosa

Igreja São Pedro

São Pedro da Aldeia

Madeira dourada e policromada

Século XVIII

(Foto: Ligia Azevedo)

Escultura dos finais do Século XVIII, provavelmente de origem portuguesa, se insere na tipologia Rococó. A composição é frontal, erudita, com esmerado entalhamento que lhe realça os elementos de superfície. Mostra São Pedro como um homem de meia idade, sentado na cátedra, portando as vestes papais (casula - espécie de manto - túnica branca e estola), a tiara com três coroas (que simbolizam Pastor Universal, Competência Eclesiástica Universal e Poder Temporal, dentre outras interpretações) e a cruz papal (chamada hierofante ou haste com cruz tríplice, símbolo da autoridade tripla: sacerdócio, jurisdição, magistério).

O santo tem a fisionomia serena, a postura e a gestualidade majestática: pontifica na cátedra, que simboliza Roma, o centro da Igreja Católica, com os dedos polegar, indicador e médio da mão direita levantados e segurando as chaves do Reino dos Céus (poder que lhe foi conferido por Jesus). A mão esquerda segura a cruz papal.

A fatura mostra preciosos e requintados detalhes de superfície, próprios da arte reflexiva rococó, e revela maestria no fazer por parte do autor. O santo tem as feições bem delineadas e o acabamento da barba refinado. A cadeira, em estilo rococó josefino (período do reinado de D. José I), têm o encosto e os braços pintados de vermelho e dourado (cores da realeza), ricamente trabalhados com motivos de volutas, contravolutas, rocalhas, feixes de plumas, guirlandas florais e querubins.

São Luis de Tolosa

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido e policromado

Século XVII

(Foto: Paulo César Rega)



Santa Cecília

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira dourada e policromada

H 68 | L 33 | P 28

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



A santa é representada com trajes nobres e com uma postura elegante. Apenas o seu rosto não está de acordo com os parâmetros da beleza clássica. Ela possui as palmas do martírio na mão.

Santa Luzia

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira dourada e policromada

H 79 | L 26 | P 35

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)

A composição apresenta leveza e graciosidade dos gestos, preciosismo no detalhamento das vestes e agitada movimentação para a esquerda com acentuação das pregas diagonais. Movimento este que é acompanhado pela inflexão da cabeça e do corpo, como se a figuração estivesse realizando um passo de dança, tal como fosse uma dama de corte. Afere-se, assim, um caráter rococó. Como atributo apresenta a bandeja com seu olhos arrancados, como símbolo de seu martírio.

Santa Luzia
Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira dourada e policromada
Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



A composição apresenta a tentativa proposta de punição de Santo Hipólito com o despedaçamento de seu corpo atado a um cavalo. Seu semblante demonstra sofrimento com dignidade. Grande proporcionalidade e equilíbrio segundo as regras clássicas retomadas pelo academicismo do Século XIX. A escultura demonstra erudição e grande detalhamento anatômico, tanto do animal quanto do santo. A armadura do santo e a crina do cavalo demonstram preocupação e preciosismo escultórico. Apesar da dramaticidade da cena, a escultura apresenta movimentação muito acentuada, tendendo a enfatizar a horizontalidade numa linha descendente.



Santo Hipólito

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

H 48 | L 87 | P 41

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Milagre da Porciúncula - meio vulto

Grupo Escultório Religioso

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira dourada policromada

Século XIX

Atribuído a Francisco Xavier de Brito

(Foto: Rafael Azevedo)



O santo aparece com postura digna e nobre. Sua fisionomia é naturalista. São Francisco é representado mostrando as chagas.

São Francisco das Chagas

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira policromada e dourada

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)

São Francisco de Assis

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira dourada e policromada

H 70 | L 34 | P 24

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



São Francisco de Assis

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira dourada e policromada

H 117 | L 44

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



São Francisco de Assis

(Imagem de roca)
Escultura Religiosa

Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

Cabo Frio

Madeira policromada

H 110 | L 45 | P 62

Século XVIII/XIX

(Foto: Igor Costa)

Momento em que São Francisco em êxtase recebe as chagas de Cristo Seráfico. Profunda preocupação com o detalhamento escultórico, revelando grande expressividade. Provavelmente de origem portuguesa.



Santa Clara de Assis

Peça de Mobiliário

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido, policromado e dourado

H 110 | L 35 | P 27

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Santo Antônio de Pádua

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido policromado

H 128 | L 44

Século XVII

(Foto: Paulo César Rega)

Imagem erudita, frontal e a prumo, de tendência classicizante: contenção, dignidade de postura, proporcionalidade e simetria.

O santo tem a fisionomia séria e pensativa. Seu rosto é jovem, imberbe, apesar de representá-lo numa cena milagrosa com o Menino Jesus, que se passa pouco antes de sua morte. Suas feições são regulares e expressam harmonia. Seus olhos são de vidro.

Está decorado com exuberância, ainda um resquício barroco. Traz amarrado à cintura um cordão com três nós, símbolos dos votos de pobreza, obediência e castidade da Ordem. Calça sandálias. A dinâmica da composição é dada pela gestualidade do santo e do Menino: aquele segura com a mão direita a cruz (atributo de sua fé) e, com a esquerda, Jesus sobre um livro (atributo do seu saber). Sua perna direita está em ligeiro genuflexo, movimento que se compensa pela convergência das pregas da veste, à esquerda. O Menino traz os bracinhos estendidos, em amorosa atitude.

Santo Antônio de Pádua
Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora da Assunção
Cabo Frio
Madeira policromada
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Santo Antônio é representado com vestes ricas e com uma certa contenção. As feições são regulares. O Menino Jesus aparenta ser posterior. Faltam atributos: lírio e cruz.

Santo Antônio de Pádua

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira dourada e policromada

H 72 | L 33 | P 29

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)

Imagem de fatura esmerada e erudita que apresenta movimentação, expansão volumétrica e expressividade fisionômica, com aspecto regionalista (o rosto é largo e os zigomas salientes, como do caboclo de origem indígena). A cabeça e o corpo de Santo Antônio estão em torção, à direita, formando uma linha curva que busca compensação com o braço e pernas estendidos à direita. Direccionam-se para o Menino Jesus que deveria estar sobre o livro que carrega (símbolo do saber) e que, infelizmente, está faltando, assim como o lírio (símbolo da pureza) e a cruz (símbolo da fé), atributos que costuma carregar. Ele traça o hábito franciscano, concebido para distinguir externamente a Ordem como mendicante; possui túnica com capuz, atada à cintura com uma corda de três laçadas que simbolizam os votos de pobreza, castidade e obediência à Regra. Calça sandálias. O panejamento é composto por acentuadas linhas verticais. Ainda que represente uma cena milagrosa que se passa no fim de sua vida, o taumaturgo [santo] está figurado como um jovem imberbe, o cabelo com a tonsura franciscana. Sua expressão é pensativa e a fisionomia, suave. Revela ainda graciosidade gestual que tende ao feminino, sugerindo inserção no Rococó.

Santo Antônio de Pádua

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira policromada

H 71 | L37 | P 21

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)





Escultura de tendência classicizante do Século XIX. Composição hierática, de semblante calmo, sem grande expressividade e contida no arrebatamento. O olhar é frontal, dirigido ao espectador. Na movimentação das vestes, existe apenas uma pequena ondulação na parte inferior. A fatura da imagem é erudita, com acabamento esmerado. O hábito franciscano é decorado, ainda um resquício barroco.

São Benedito de Palermo

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Lapa

Silva Jardim

Madeira policromada

H 84 | L 34 | P 20

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

São Benedito de Palermo

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira dourada e policromada

H 88 | L 36 | P 26

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)

O menino Jesus não é original



Escultura de feitura erudita, representação naturalista, grande expressividade fisionômica e expansão volumétrica. Panejamento em linhas curvas, angulação desencontrada. O douramento ressalta as dobras da veste. O Menino Jesus não é original.



Postura hierática e fisionomia serena do santo. Na movimentação das vestes existe apenas uma pequena ondulação na parte inferior. Os olhos são de vidro. As feições e o acabamento são delicados. O Menino Jesus foi esculpido no mesmo bloco do santo. Escultura com tendência naturalista.

São Benedito de Palermo

Escultura Religiosa

Igreja São Benedito

Cabo Frio

Madeira policromada

H 82 | L32 | P 20

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)



São Benedito de Palermo ou das Flores

Escultura Religiosa

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Madeira policromada

H 70

Século XVII

(Foto: Fernando da Silva Oliveira)

O santo apresenta as características do negro e está vestido com o hábito dos Irmãos Terceiros Franciscanos, que segue o mesmo padrão da ordem regular. A composição é frontal e mostra contenção volumétrica. A `exuberância` barroca fica por conta da expressividade fisionômica e o olhar do santo é terno em direção ao Menino (que supostamente deveria estar sobre o livro); da ligeira inflexão da cabeça, à direita, em contraponto com a torção do corpo e do joelho flexionado, à esquerda; do panejamento ondulante que acentua as dobraduras da veste franciscana e apresenta rico douramento na barra, nas mangas e nas golas, o que contraria a ideia franciscana de pobreza, fazendo supor a busca do envolvimento do fiel por meio da ostentação. O furo na cabeça mostra a exigência de resplendor, símbolo de santidade.



Santo Antônio de Categeró

Escultura Religiosa

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira dourada e policromada

H 89 | L 35 | P20

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



São Boaventura

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido

H 110 | L 35 | P 27

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Tronco de Frade

Escultura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido

H 37 | L 24

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



São Domingos de Gusmão
Escultura Religiosa
Capela da Ordem Terceira de
São Francisco da Penitência
Cabo Frio
Madeira policromada
H 83 | L 40 | P 36
Século XVII

(Foto: Igor Costa)



Santo Inácio de Loyola

Escultura Religiosa

Capela Nossa Senhora Aparecida e Santo Inácio

Campos Novos, Cabo Frio

Madeira policromada

H 69 | L 34 | P 26

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)

São Miguel Arcanjo
Pintura Religiosa
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Óleo sobre tela
H 223 | L 114 | P 9
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Nossa Senhora da Conceição

Pintura Religiosa

Capela Nossa Senhora da Saúde

Maricá

Óleo sobre tela

H 218 | L 168 | P 6

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)



Nossa Senhora

Pintura Religiosa

Capela Nossa Senhora da Saúde

Maricá

Óleo sobre tela

H 85 | L 82 | P 6

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)



Nossa Senhora

Pintura Religiosa

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira policromada, papel

H 170 | L 120 | P 26

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



São Marcos Evangelista

Pintura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Óleo sobre tela

Século XVII

(Foto: William Ribeiro)



São João Evangelista

Pintura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Óleo sobre tela

Século XVII

(Foto: William Ribeiro)



Santa Cecília

Pintura Religiosa

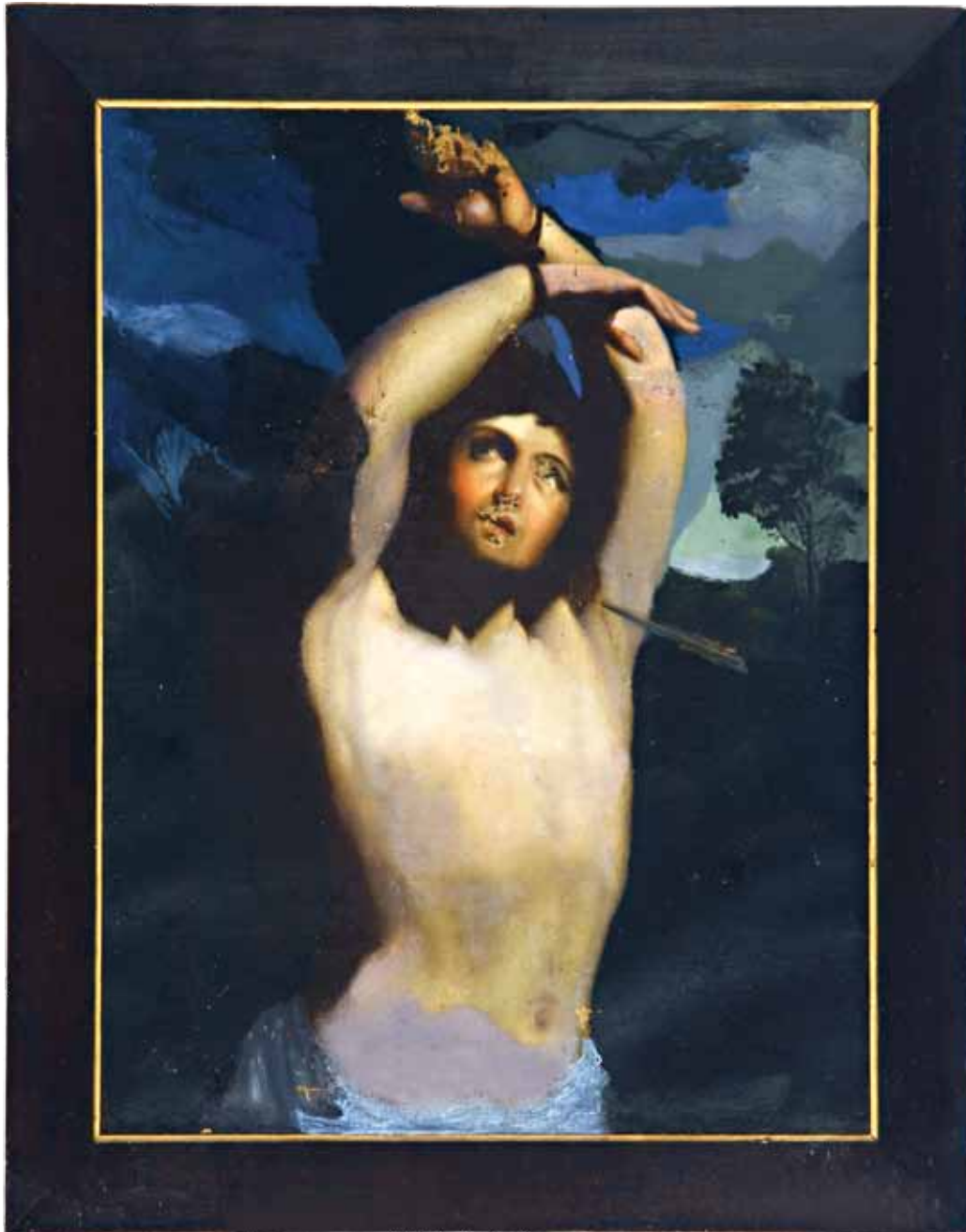
Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Óleo sobre tela

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)



São Sebastião

Pintura Religiosa

Capela Nossa Senhora da Saúde

Maricá

Óleo sobre tela

Século XIX

(Foto: William Ribeyro)



Nossa Senhora do Rosário com São Domingos e Santa Catarina de Sena

Pintura Religiosa

Capela Nossa Senhora da Saúde

Maricá

Óleo sobre tela

H173 | L 134 | P 3

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Anjo Músico

Pintura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa

e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira policromada dourada

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Anjo Músico

Pintura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa

e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira policromada dourada

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Anjo

Pintura Religiosa

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira policromada dourada

H 30 | L 17 | L 10

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Painel de Azulejo

Elemento Decorativo

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Barro cozido, pigmentos e vidrado

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)

Cruz Processional (Fragmento) Cruz

Objeto de Culto

Igreja Nossa Senhora da Lapa

Silva Jardim

Prata dourada

H 59 | L 40 | P 4

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)



Cristo Crucificado - Conjunto de Banqueta

Escultura Religiosa

Capela Nossa Senhora da Conceição

Silva Jardim

Prata

H 68 | L 19 | P 2

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)



Custódia

Objeto de Culto

Igreja Nossa Senhora da Lapa

Silva Jardim

Metal banhado a ouro

H79 | L 43 | P 28

Século XX

(Foto: William Ribeiro)



Cibório

Objeto de Culto

Capela Nossa Senhora da Conceição

Silva Jardim

Prata

H 18 | D 10

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)



Cálice (litúrgico) com Patena

Objeto de Culto

Igreja Nossa Senhora da Assunção (igreja auxiliar)

Cabo Frio

Prata e prata dourada

H 21 | D 14

Século XX

(Foto: William Ribeiro)



Cálice (litúrgico)

Objeto de Culto

Capela Nossa Senhora da Conceição

Silva Jardim

Prata

H 18 | D 10

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)



Pixide

Objeto de Culto

Coleção particular

Silva Jardim

Prata e douramento

H 1 | D 5

Século XX

(Foto: William Ribeiro)



Caldeirinha de Água Benta
Objeto de Culto
Capela Nossa Senhora da Conceição
Silva Jardim
Metal dourado
H 22 | D 18
Século XX

(Foto: William Ribeiro)



Gomil (litúrgico)

Objeto de Culto

Capela Nossa Senhora da Conceição

Silva Jardim

Prata

H 20 | L 10 | P 17

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)

Coroa
Acessório de Escultura Religiosa
Capela Nossa Senhora da Conceição
Silva Jardim
Prata dourada
H 18 | D10
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Coroa
Acessório de Escultura Religiosa
Igreja Santana
Japuiba, Cachoeiras de Macacu
Prata
H 10 | D 14
Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)



Castiçal (litúrgico) - Conjunto de Banqueta

Objeto de Iluminação

Capela Nossa Senhora da Conceição

Silva Jardim

Prata

H 41 | L11 | P10

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)



Potiche

Acessório de Interiores

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Cerâmica policromada

H 44 | L 36 | P 29

Século XVIII/ XIX

(Foto: William Ribeiro)



Canapé

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira envernizada, palhinha e metal

H 116 | L 218 | P 55

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)



Canapé

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira envernizada, palhinha e metal

H 102 | L 218 | P 53

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)



Espelho

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira, vidro espelhado

(Foto: William Ribeiro)



Credência

Peça de Mobiliário

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Madeira pintada e mármore

H 83 | L111 | P 45

Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)



Arandela

Objeto de Iluminação

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira

H 55 | L 53 | P 19

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Tocheiro

Objeto de Iluminação

Igreja Santana

Japuíba, Cachoeiras de Macacu

Madeira dourada

H 159 | L 56 | P 49

Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)



Castiçal (litúrgico)

Objeto de Iluminação

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira policromada

H 79 | L 22 | P 18

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Castiçal (litúrgico)
Objeto de Iluminação
Igreja Santana
Japuíba, Cachoeiras de Macacu
Madeira dourada
H 68 | L 23 | P 16
Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)





Castiçal (litúrgico)

Objeto de iluminação

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Madeira dourada

H 55 | L 19 | P 15

Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)



Castiçal (litúrgico)

Objeto de Iluminação

Igreja Santana

Japuíba, Cachoeiras de Macacu

Madeira dourada

H 82 | L 21 | P 13

Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)



Sacrário

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Assunção (igreja auxiliar)

Cabo Frio

Madeira policromada e dourada

Século XIX

(Foto: Igor Costa)



Sacrário

Peça de Mobiliário

Capela da Ordem Terceira de São Francisco da
Penitência

Cabo Frio

Madeira policromada e dourada

H 64 | L50 | P 40

Século XIX

(Foto: Igor Costa)



Sacrário

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Lapa

Silva Jardim

Metal dourado

H 60 | L 30 | P 31

Século XX

(Foto: Igor Costa)

Sacrário
Peça de Mobiliário
Igreja São Pedro (igreja nova)
São Pedro da Aldeia
Madeira policromada e dourada
H 57 | L 46 | P 22
Século XVIII

(Foto: Lígia Azevedo)





Urna do Santíssimo

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira pintada e dourada

H 64 | L 48 | P 33

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Urna do Santíssimo

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira policromada e dourada e metal

H 56 | L 48 | P 39

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Pedestal

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira policromada e dourada

H 83 | L 42 | P 29

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Coluna (Móvel)
Elemento Arquitetônico
Igreja Santana
Japuiba, Cachoeiras de Macacu
Madeira policromada e dourada
Século XIX

(Foto: Róger Brunorio)





Oratório

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira dourada

H 126 | L 53 | P 28

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Oratório
Peça de Mobiliário
Capela de Santana
Armação dos Búzios
Madeira policromada
H 80 | L 36 | P 24
Século XIX



(Foto: William Ribeiro)



Oratório

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira policromada

H 188 | L 87 | P 38

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Tribuna

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira entalhada, policromada e dourada

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Tribuna

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora de Nazareth

Saquarema

Madeira Policromada

Século XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Tribuna

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira entalhada, policromada e dourada

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Púlpito

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira dourada e policromada.

Século XX

(Foto: William Ribeiro)

Púlpito
Peça de Mobiliário
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira dourada e policromada.
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Retábulo

Peça de Mobiliário

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira entalhada, policromada e dourada

H 188 | L 87 | P 38

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Retábulo

Peça de Mobiliário

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira entalhada, policromada e dourada

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Retábulo

Peça de Mobiliário

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos

Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Madeira entalhada, policromada e dourada

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Retábulo

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira policromada e dourada

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)

Retábulo
Peça de Mobiliário
Igreja Nossa Senhora da Assunção
Cabo Frio
Madeira policromada e dourada
Século XX

(Foto: William Ribeiro)





Retábulo

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira policromada e dourada

H 532 | L 317 | P 82

Século XVII/XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Retábulo

Peça de Mobiliário

Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

Cabo Frio

Madeira pintada e dourada

Século XIX

(Foto: Igor Costa)



Retábulo

Peça de Mobiliário

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Madeira pintada e dourada

Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)



Retábulo
Peça de Mobiliário
Igreja Sagrada Família
Casimiro de Abreu
Madeira pintada e dourada
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Retábulo

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira pintada e dourada

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Retábulo
Peça de Mobiliário
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira pintada e dourada
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Retábulo

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira pintada e dourada

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Retábulo
Peça de Mobiliário
Igreja Nossa Senhora da Conceição
Rio Bonito
Madeira policromada
L 280
Século XVIII/XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Retábulo

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira policromada

L 270

Século XVIII/XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Retábulo
Peça de Mobiliário
Capela Santana
Rio Bonito
Madeira policromada
Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)



Retábulo

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora de Nazareth

Saquarema

Madeira policromada e dourada

Século XIX

(Foto: Ligia Azevedo)

Retábulo
Peça de Mobiliário
Capela Nossa Senhora da Conceição
Boa Esperança, Rio Bonito
Madeira pintada e dourada
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Arco Cruzeiro

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira pintada e dourada

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)

Arco Cruzeiro
Elemento Arquitetônico
Capela São João
Casimiro de Abreu
Madeira pintada e dourada
Século XIX/XX





Arco Cruzeiro

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira policromada e dourada

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)



Janela

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Madeira pintada, metal e vidro

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Janela

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira pintada, metal e vidro

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Janela

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira pintada, metal e vidro

Século XIX

(Foto: Lígia Azevedo)



Janela

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora de Nazaré

Saquarema

Madeira pintada, metal e vidro

Século XIX

(Foto: Ligia Azevedo)

Janela
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira pintada, metal e vidro
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Janela

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira pintada, metal e vidro

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Janela
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira pintada, metal e vidro
H 214 | L 129 | P 34
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Janela

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Vidro, pigmento e metal

Século XX

(Foto: William Ribeiro)



Janela

Elemento Arquitetônico

Capela São José de Imbassai

Maricá

Madeira pintada, pedra e argamassa

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Janela

Elemento Arquitetônico

Capela Nossa Senhora da Saúde

Maricá

Madeira pintada e vidro

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Janela
Elemento Arquitetônico
Capela Santana
Rio Bonito
Madeira pintada e metal
H 198 | L 105
Século XVIII/XIX



(Foto: William Ribeiro)



Janela

Elemento Arquitetônico

Capela Santana

Rio Bonito

Madeira pintada e metal

H 213 | L 105

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)

Janela
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora da Conceição
de Boa Esperança
Rio Bonito
Madeira, Vidro
H 218 | L 132
Século XIX



(Foto: William Ribeiro)



Janela

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora da Conceição
de Boa Esperança

Rio Bonito

Madeira pintada, pedra, metal e vidro

H 218 | L 132

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Janela
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora da Assunção
Cabo Frio
Madeira pintada, metal e vidro
H 175 | L 112 | P 22
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Porta
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira pintada, dourada e metal
H 226 | L 146 | P 30

(Foto: William Ribeiro)



Portada
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora da Conceição
Rio Bonito
Madeira pintada, pedra e metal
L 286
Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)

Portada
Elemento Arquitetônico
Igreja São Sebastião
Araruama
Madeira, pedra e metal
Século XX

(Foto: Lígia Azevedo)





Portada
Elemento Arquitetônico

Igreja São Benedito

Cabo Frio

Madeira pintada, pedra e metal

Século XVIII

Foto: William Ribeiro

Porta
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora da Assunção
Cabo Frio
Madeira pintada e metal
H 226 | L 104 | P 17
Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)





Portada

Elemento Arquitetônico

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Madeira pintada, pedra e metal

H 366 | L 260 | P 61

Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)

Portada
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira pintada, pedra e metal
L 327 | P 49
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Portada (cantaria)

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Pedra

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Porta
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira pintada, pedra e metal
H 317 | L 187 | P 88
Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)





Porta

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira pintada, pedra e metal

H 317 | L 187 | P 88

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)

Porta
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira pintada, pedra e metal
H 317 | L 187 | P 88
Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)





Porta

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Madeira pitnada, pedra e metal

H 317 | L 187 | P 88

Século XVIII/XIX

(Foto: William Ribeiro)



Porta

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Madeira pintada e metal

H 284 | L 71

Século XVIII/XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Portada

Elemento Arquitetônico

Capela São José de Imbassaí

Maricá

Madeira pintada, pedra e metal

H 327 | L 206 | P 27

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Portada
Elemento Arquitetônico
Capela Nossa Senhora da Saúde
Maricá
Madeira pintada, argamassa e metal
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Portada

Elemento Arquitetônico

Capela de Santana

Rio Bonito

Madeira pintada, pedra e metal

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)

Portada
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora da Conceição de Boa Esperança
Rio Bonito
Madeira pintada, pedra e metal
L 316 | P 34
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Portada

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora da Conceição de Boa Esperança

Rio Bonito

Madeira pintada, pedra e metal

L 316 | P 34

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Portada
Elemento Arquitetônico
Igreja São Pedro
São Pedro da Aldeia
Madeira pintada, pedra e metal
Século XVII/XVIII

(Foto: William Ribeiro)





Porta

Elemento Arquitetônico

Igreja Nossa Senhora de Nazareth

Saquarema

Madeira pintada, pedra e metal

Século XVIII/XIX

(Foto: Lígia Azevedo)

Porta
Elemento Arquitetônico
Igreja Nossa Senhora de Nazareth
Saquarema
Madeira pintada, pedra e metal
Século XVIII/XIX

(Foto: Lígia Azevedo)





Pia Batismal

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Lioz

Século XVIII

(Foto: Ligia Azevedo)



Pia Batismal

Peça de Mobiliário

Igreja Santana

Japuíba, Cachoeiras de Macacu

Lioz

H 104 | D 104

Século XVIII

(Foto: Ligia Azevedo)



Pia Batismal

Peça de Mobiliário

Igreja Sagrada Família

Barra de São João, Casimiro de Abreu

Mármore

H 91 | D 72

Século XIX/XX

(Foto: William Ribeiro)



Pia Batismal

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Mármore

H 94 | D 85

Século XX

(Foto: William Ribeiro)



Pia Batismal

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Lioz

H 118 | D 104

Século XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Pia Batismal

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora de Nazareth

Saquarema

Pedra

H 92 | D 72

Século XVIII

(Foto: Lígia Azevedo)



Pia Batismal

Peça de Mobiliário

Igreja São Benedito

Cabo Frio

Lioz

H 16 | L 54 | P 39

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)

Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos
Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Lioz

H 30 | L 71 | P 51

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja e Convento Nossa Senhora dos Anjos
Acervo Museu de Arte Religiosa e Tradicional | Ibram

Cabo Frio

Lioz

H 37 | L 24

Século XVII

(Foto: Rafael Azevedo)





Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Lioz

H 15 | L 39 | P 29

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Lioz

H 23 | L 48 | P 44

Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Lioz

H 13 | L 28 | P 24

Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Lioz

H 16 | L 14 | P 8

Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Lioz

H 14 | L 14 | P 7

Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)

Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Capela São João Batista

Casimiro de Abreu

Pedra pintada

H 22 | L 29 | P 26

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora dos Remédios

Arraial do Cabo

Pedra pintada

H 22 | D 32

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Capela Nossa Senhora da Conceição

Iguaba Grande

Pedra

H 27 | L 19 | P 12

Século XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Granito

H 24 | L 58 | P 50

Século XIX

(Foto: Lígia Azevedo)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Pedra

H 20 | L 29 | P 27

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Conceição

Rio Bonito

Lioz

H 22 | L 31 | P 25

Século XVIII

(Foto: Ligia Azevedo)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Capela de Santana

Rio Bonito

Mármore

H 19 | L 46 | P40

Século XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Capela de Santana

Rio Bonito

Lioz

H 17 | L 17 | P 19

Século XVIII/XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja São Pedro

São Pedro da Aldeia

Lioz

H 18 | L 26 | 24

Século XVIII

(Foto: Ligia Azevedo)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora de Nazareth

Saquarema

Pedra

H 29 | L 46 | P 43

Século XVIII

(Foto: Ligia Azevedo)



Pia de Água Benta

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora de Nazareth

Saquarema

Pedra

H 15 | L 25 | P 25

Século XIX

(Foto: Lígia Azevedo)

Lavabo
Equipamento Hidráulico
Igreja Santana
Japuíba, Cachoeiras de Macacu
Lioz
H 210 | L 130
Século XVIII

(Foto: Róger Brunorio)





Lavabo

Equipamento Hidráulico

Capela Santana

Rio Bonito

Lioz

H 57 | L 81 | P 39

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Lavabo
Equipamento Hidráulico
Igreja Nossa Senhora da Conceição
Rio Bonito
Lioz
H 57 | L 81 | P 39
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Lavabo

Equipamento Hidráulico

Igreja Nossa Senhora do Amparo

Maricá

Pedra

H 159 | L 117 | P 37

Século XVIII/XIX

(Foto: Ligia Azevedo)



Lavabo

Equipamento Hidráulico

Igreja Nossa Senhora da Assunção

Cabo Frio

Lioz

H 62 | L 134 | P 39

Século XIX / XX

(Foto: William Ribeiro)



Sino

Equipamento de Comunicação Sonora / Visual

Igreja São Sebastião

Araruama

Bronze

H 102 | D 85

Século XIX

(Foto: Ligia Azevedo)

Sino
Equipamento de Comunicação Sonora / Visual
Igreja São Benedito
Cabo Frio
Bronze
H 85 | D 59
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)





Sino

Equipamento de Comunicação Sonora / Visual

Igreja Santana

Japuiba, Cachoeiras de Macacu

Bronze

Século XIX

(Foto: Roger Brunório)



Sino (Maior)

Equipamento de Comunicação Sonora / Visual

Capela São Vicente de Ferrer

Silva Jardim

Bronze

H 43 | D 39

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)

Sino (Menor)

Equipamento de Comunicação Sonora / Visual

Capela São Vicente de Ferrer

Silva Jardim

Bronze

H 33 | D 30

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Sino

Equipamento de Comunicação Sonora / Visual

Igreja Nossa Senhora de Nazareth

Squarema

Bronze

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Sino
Equipamento de Comunicação Sonora / Visual
Capela Nossa Senhora da Conceição
Silva Jardim
Bronze
H 60 | D 54
Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Sino

Equipamento de Comunicação Sonora / Visual

Igreja Nossa Senhora da Lapa

Silva Jardim

Bronze

H 65 | D 60

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Sino

Equipamento de Comunicação Sonora / Visual

Igreja Nossa Senhora da Lapa

Silva Jardim

Bronze

H 60 | D 51

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Sino

Equipamento de Comunicação Sonora / Visual

Igreja Nossa Senhora da Lapa

Silva Jardim

Bronze

H 41 | D 36

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Oratório

Peça de Mobiliário

Igreja Nossa Senhora da Assunção (igreja auxiliar)

Cabo Frio

Madeira policromada e dourada, vidro e metal.

H 130 | L 104 | P 40

Século XIX

(Foto: William Ribeiro)



Porta de Sacrário (fragmento) Porta

Peça de Mobiliário

Capela Santo Inácio, Fazenda Campos Novos

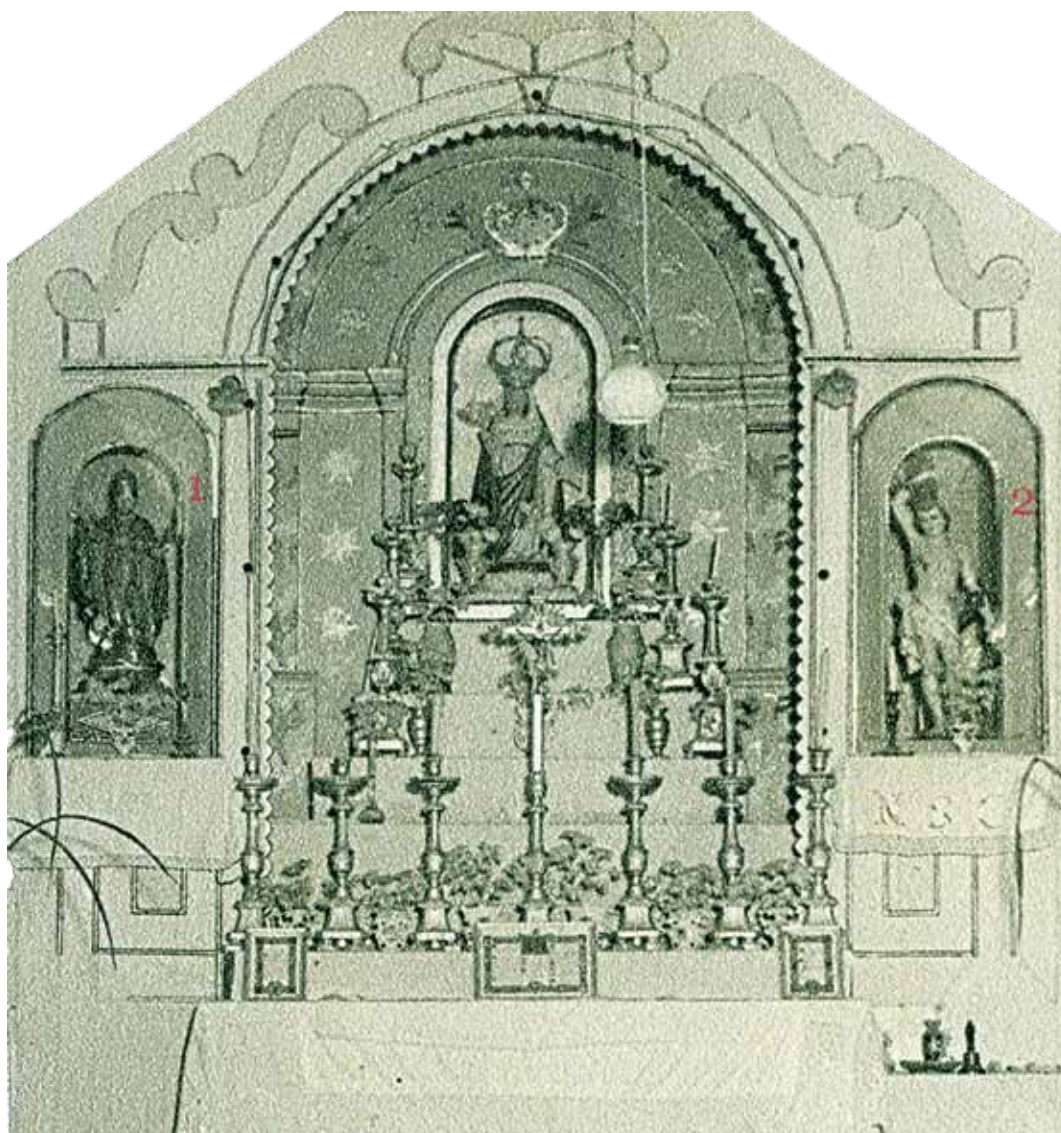
Cabo Frio

Madeira policromada e dourada

H 25 | L 18 | P 1

Século XVIII

(Foto: William Ribeiro)



Retábulo Nossa Senhora dos Remédios

Bens Procurados

1 Santo

Madeira

Século XVIII/XIX

2 São Sebastião

Madeira

Século XVIII/XIX

Escultura Religiosa

[Igreja Nossa Senhora dos Remédios](#)

Arraial do Cabo

(Foto: Arquivo Central do Iphan)



Retábulo

Bens Procurados

1 Nossa Senhora da Conceição

Madeira policromada
Século XVIII

2 São Miguel

Madeira policromada
Século XVII/XVIII

3 Cristo Crucificado

Madeira Policromada
Século XVIII

4 Nossa Senhora da Conceição

Madeira policromada
Século XVIII

Escultura Religiosa

Capela Nossa e Santo Inácio – Fazenda Campos Novos

Campos Novos, Cabo Frio

(Foto: Arquivo Central do Iphan)



Nossa Senhora (Menina)

Bens Procurados

Escultura Religiosa

Capela de Santana

Armação de Búzios

Madeira Policromada

H 100 (aproximadamente)

Século XVIII

(Foto: Luiz Roman Lorenzi)

Nossa Senhora da Saúde
Bens Procurados

Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora da Saúde
Maricá
Madeira Policromada
Século XVIII/ XIX

(Foto: Arquivo Central do Iphan)





Bom Jesus da Cana Verde

Bens Procurados

Pintura Religiosa

Igreja Nossa Senhora da Saúde

Maricá

Óleo sobre tela

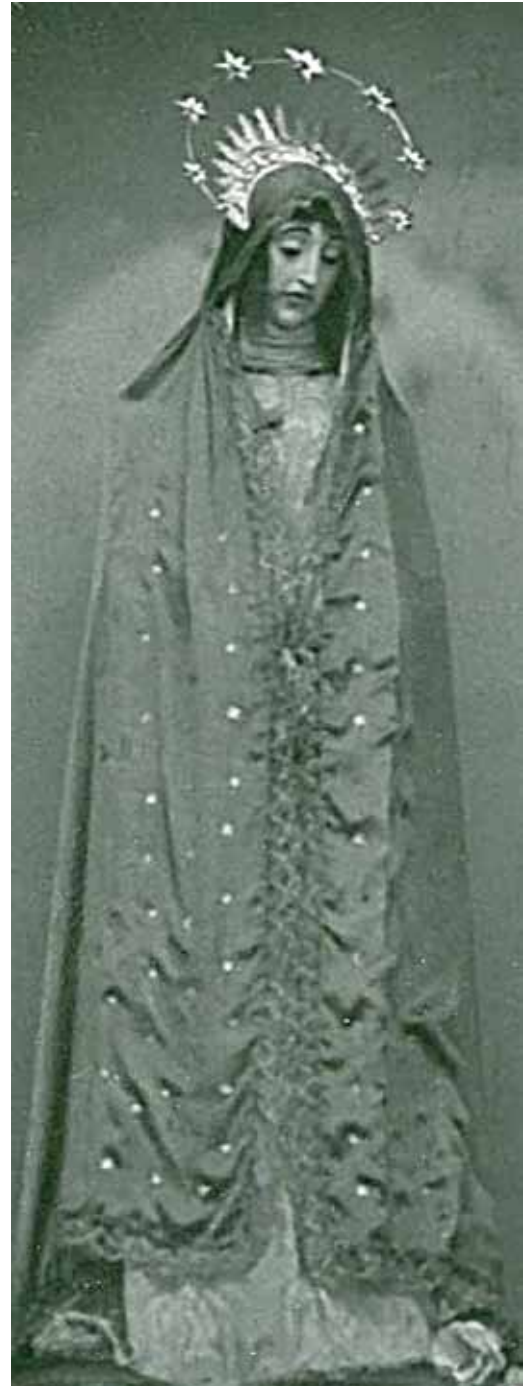
Século XVIII/ XIX

(Foto: Arquivo Central do Iphan)

Nossa Senhora das Dores
Bens Procurados

Escultura Religiosa
Igreja Nossa Senhora do Amparo
Maricá
Madeira Policromada
Século XVIII/XIX

(Foto: Arquivo Central do Iphan)



Glossário litúrgico

D. Mauro Fragoso, OSB

Altar

Como o próprio nome já indica, altar quer dizer lugar elevado entre o céu e a terra, onde o sacerdote oferece o Sacrifício a Deus. No culto cristão, inicialmente, a fração do pão foi celebrada sobre mesa simples, à semelhança do que fizera Cristo ao instituir a Eucaristia. A simplicidade de tal costume permaneceu até o Século IV quando então os cristãos obtiveram liberdade de culto. Com o progresso da teologia e consequentemente das celebrações litúrgicas, a Igreja Latina optou por um modelo de altar fixo e de pedra, para melhor representar o Cristo outrora prefigurado no simbolismo da rocha manifestado ao longo das Sagradas Escrituras. Não menos significativo é o fato do altar ser instalado sobre alguns degraus, o que denota elevação, transcendentalidade. Por volta do Século V, o altar foi vinculado à sepultura dos mártires, sobre a qual passou a ser edificado. Ao longo da história, eles foram erigidos em bloco monolítico, de alvenaria ou, ainda, de madeira. Depois da Contrarreforma adquiriu a feição de sarcófago, conservando-a no neoclássico, para retomar à monolítica apregoada na modernidade desde o Concílio Vaticano II, na intenção de voltar às origens, retomando lugar de destaque no templo e abolindo a proliferação dos altares laterais instalados na Igreja Ocidental a partir do Século IV. No rito da dedicação da igreja, o altar é ungido com o óleo do Crisma, o que faz dele o Ungido por excelência que é o Cristo que Deus Pai ungiu com o Espírito Santo, constituindo-o Sumo e Eterno Sacerdote que no altar de Seu corpo ofereceu o sacrifício da vida pela salvação da humanidade. O incenso queimado sobre o altar, simboliza o sacrifício de Cristo que se perpetua misteriosamente qual sacrifício de suave odor. Incensa-se a igreja por inteira para mostrar que doravante ela é casa de oração. Mas antes disso, incensa-se o povo, que é o templo vivo, no qual cada fiel é um altar espiritual. Após a incensação, o altar é revestido de toalha branca, indicando que ele é ara do sacrifício eucarístico e mesa do Senhor onde se celebra o Memorial da morte e ressurreição do Senhor, transformando o pão e o vinho no Corpo e Sangue de Cristo e alimento espiritual para os fiéis.

Ambão

Ver Púlpito.

Atril

Estante para missal que tem por finalidade facilitar a leitura feita pelo sacerdote durante a celebração eucarística.

Átrio

Latu senso, átrio (latim Atrium, pátio, entrada, vestíbulo, adro, pórtico, alpendre) é o termo utilizado para designar toda área circundante de um templo, inclusive os cemitérios do Brasil colonial que, mormente estavam ao lado de uma igreja. Não raramente encontra-se a referida expressão denominando a galilé.

Bacia

Recipiente em geral de material nobre, acompanhado de gomil, utilizado nas celebrações litúrgicas de batizados, crismas, ordenações, unção dos enfermos, dedicação da igreja, consagração do altar e no lava-pés.

Báculo

O Báculo, também chamado de bastão pastoral, mais do que um atributo iconográfico, é antes insígnia de autoridade eclesiástica. Sua terminação superior pode variar de acordo com o gosto e costume de época. Neste sentido essa terminação pode ser em linha reta, no feitiço de uma simples vara; em forma de Tau, a décima nona letra do alfabeto grego; ou ainda em voluta, sendo esta a forma mais usual. Como arma do Bom Pastor que apascenta e protege seu rebanho dos lobos vorazes, figura do mau, é utilizado pelo Papa, representante visível de Cristo na terra, Bispo de Roma, Cabeça e Mãe da Igreja; pelos Bispos diocesanos, na sua diocese, como símbolo de pastoreio do seu rebanho; e pelos Abades e Abadessas, que no mosteiro fazem as vezes do Cristo.

Balança

Símbolo da justiça e da temperança, que ao lado prudência e fortaleza compõem o quadrilátero das virtudes cardinais, síntese da moral cristã. Como elemento simbólico, tem a finalidade de lembrar aos fiéis que no julgamento devem ponderar a justiça e temperança, devendo essa última prevalecer sobre a primeira, pela misericórdia e não pela lei.

Cadeira, Cátedra, Sede, Sedilia

A palavra cátedra remonta a cathedra latina, cadeira de braços e alto espaldar, na qual sentavam os superiores, mestres, nobres e demais figuras importantes, ao passo que sedile se reportava mais comumente, a banco ou cadeira sem braços, muitas vezes também sem espaldar, destinada aos ouvintes do que falava ex cathedra. No Brasil setecentista, a utilização da Cadeira foi regulamentada pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Assim sendo, cátedra passou a significar, o assento do Bispo de uma Igreja Particular quando preside as celebrações litúrgicas na sua Igreja Catedral e, por extensão, na modernidade, local do sacerdote que preside um ato litúrgico.

Cálice, Patena e Âmbula

Recipiente utilizado no culto litúrgico onde se deposita o vinho que será convertido em Sangue de Cristo. Junto ao cálice eucarístico, deve estar sempre a patena, pequeno prato sobre a qual se deposita o pão que será transformado em Corpo de Cristo. A âmbula, também por vezes designada por píxide ou cibório, é um vaso sagrado destinado a guardar a hóstia consagrada para comunhão fora da Missa. As normas da Igreja recomenda que estes objetos sejam fabricados com material nobre.

Campainha ou sineta

Utilizada no presbitério para solenizar e chamar atenção dos fiéis para atos litúrgicos, tais como o início de uma celebração, elevação da hóstia e do cálice após a consagração do pão e do vinho na bênção do Santíssimo Sacramento.

Castiçal

Nome originário da língua latina, cannicistale (cana-stella). Peça litúrgica que tem por finalidade portar vela acesa, símbolo do Cristo que é a luz do mundo. A chama, como imagem do Cristo, deve estar próxima ao altar e nunca sobre essa mesa que faz às vezes daquele. Sempre utilizados em número par: dois, nas celebrações mais simples; mas geralmente seis, ao lado do crucifixo que compõe a banqueta nas missas solenes ou em maior número, para a bênção com o Santíssimo Sacramento. São utilizados ao lado da cruz processional em proclamação solene do evangelho, exéquias, laudes e vésperas. Outros nomes pelos quais é designado: tocheiro, candelabro, lampadário.

Cemitério

Enterrar os mortos é um costume judaico que antecede a era cristã. Herdeira do judaísmo, a Igreja não hesitou em incorporar em sua tradição mais esse salutar costume. Não só na mentalidade judaico-cristã, mas também em outras espiritualidades, a morte foi e continua sendo vista como um repouso. Para os cristãos, um repouso na espera da ressurreição.

Do início da era cristã até o Século V, os locais de sepultamento cristão oscilaram entre o espaço a céu aberto e as escavações subterrâneas, considerando as condições topográficas e a intolerância do governo civil. Desde os seus primórdios, arte e semiótica se aliaram e estiveram presentes nas catacumbas cristãs valendo-se de pelo menos três elementos simbólicos estritamente ligados à escatologia: cruz, âncora e peixe. A cruz, disfarçada em tau (19ª letra do alfabeto grego), da qual brotou a vida; a âncora, que segura o navio no porto enquanto aguarda seu carregamento, tal qual o cristão aguarda no sepulcro a ressurreição; e o peixe (IX Y), acróstico de Jesus Cristo Filho de Deus Salvador.

A partir do Século IV, com a veneração pública dos mártires, as sepulturas desses passaram a ser visitadas por uma crescente multidão que ao longo do Século V fizeram delas verdadeiros santuários. Nesse período, os coveiros assumiram grande importância e foram incorporados na hierarquia eclesiástica. Aos poucos, os campos santos, a princípio, instalados longe das cidades, foram se acomodando no seio das mesmas. Durante o Século XIII, as edificações sepulcrais se revestem de maior sentido e a arte de mais vivacidade.

No Brasil, até meados do Século XIX os corpos eram sepultados no interior ou adjacências das igrejas. Não obstante os ingentes apelos eclesiásticos, nem todos os defuntos tiveram a mesma sorte. Até meados do Século XVIII, via de regra, os escravos foram sepultados à parte, quando então, por interferência do Bispo Fluminense, D. Antonio do Desterro (1694 – 1773), passaram a receber sepultura ao lado dos brancos. Permanecia, no entanto, o impasse causado pelo falecimento de um não católico. Impasse este que começaria a ser resolvido somente com a criação do cemitério dos ingleses no Rio de Janeiro em 1811.

Cofre de espórtula

Cofre geralmente instalado no interior de um templo, destinado a receber doações espontâneas em benefício ao culto de

um determinado santo ou irmandade. A efígie de Nossa Senhora do Monte Carmelo indica tratar-se de uma irmandade carmelitana.

Coluna

Herança da cultura judaica, esse elemento simbólico, de fundamentação bíblica, que representa a fortaleza, tomou parte na construção arquitetônica no Templo do Rei Salomão, em Jerusalém. Com a romanização do cristianismo, sob a influência helênica, a coluna retorcida do Templo hierosolimitano adquiriu linhas retas. No Século XVII a coluna salomônica foi simbolicamente retomada por Bernini, vinculando o túmulo de São Pedro ao Templo de Jerusalém. Na segunda metade do Século XVIII, esse elemento arquitetônico foi amplamente utilizado na ornamentação das igrejas luso-brasileiras, com a finalidade de mostrar a fidelidade à Sé Apostólica, após delicado relacionamento entre a Coroa Portuguesa e a Cúria Romana.

Coro

Ao longo da Idade Média o Coro, de onde cantam os monges, foi comparado ao céu. Nesta acepção, os monges com seus instrumentos musicais foram comparados aos anjos que nos céus louvam a Deus incessantemente.

Coroa

Mais do que um atributo iconográfico, a coroa remete em primeira instância ao status da realeza do santo retratado. Nesse sentido, apenas reis e rainhas são representados coroados; exceções feitas à Virgem Maria e a seu Filho Jesus Cristo, ambos descendentes da realeza davidica. Para os fiéis, Cristo é o Rei do Universo e Maria, Rainha dos cristãos.

Credência

Mesa auxiliar no serviço do Altar. Seu nome é derivado do verbo latino credo, passando pelo italiano, credenza, e pelo francês crédence. No passado fez parte do mobiliário civil, sobre a qual se colocava a comida que deveria ser provada pelo mordomo antes de servi-la ao seu senhor, a fim de evitar eventuais envenenamentos.

Cruz processional

A cruz é um dos mais antigos símbolos, fortemente caracterizado pela simbologia do número quatro. Pela sua formação de duas hastes, vincula tempo e espaço, céu e terra, material e espiritual. Com a crucifixão de Cristo, tal simbolismo se reveste de maior vivacidade. Deus feito Homem nela estende seus braços, mostrando Sua transcendência pela posição vertical e Sua missão salvífica pela horizontal. É o Homem-Deus se imolando para a salvação da humanidade. É a concretização do que prefigurou a elevação da serpente de bronze no deserto para salvar os feridos. É insistentemente recomendado pelo magistério eclesiástico que seja posta diante do altar a fim de lembrar a morte redentora de Cristo.

Introduzida no ocidente por Santa Helena, mãe do Imperador Constantino, a devoção à Santa Cruz não tardou em fixar raízes e produziu frutos literários que chegaram até nossos dias, como o *Crux Fidelis*, de Venâncio Fortunato e os sermões de Santo André de Creta que comentam o triunfo da vida sobre a morte. De sobre a cruz, outrora sinal de maldição, condenação e morte, brota do lado de Cristo o triunfo da vida sobre a morte. Se não houvesse a cruz, Cristo não seria crucificado. Se não houvesse a cruz, a vida não seria pregada ao lenho com cravos. Se a vida não tivesse sido cravada, não brotariam do lado as fontes da imortalidade, o sangue e a água, que lavam o mundo. Não teria sido rasgado o documento do pecado, não teríamos sido libertados, não teríamos provado da árvore da vida, não se teria aberto o paraíso.

Ao longo da história, o calendário litúrgico contou com duas celebrações anuais em honra do Santo Lenho: a Invenção (descoberta) da Santa Cruz, a 3 de maio e a Exaltação da Santa Cruz, a 14 de setembro. Em última análise, essas duas celebrações não passavam de uma reduplicação da celebração da Paixão do Senhor na Sexta-feira Santa. Na esteira da reforma conciliar, promovida pelo Vaticano II, as duas celebrações acabaram por se fundirem em uma única celebração, prevalecendo a de 14 de setembro em detrimento daquela de 3 de maio, devido as celebrações pascais.

A Idade Média foi um período de marcante sentimentalismo. Em paralelo a devoção a Santa Cruz, surgiu também à devoção às chagas de Cristo, mais particularmente, a chaga do lado de Cristo, devoção da qual original o apostolado do Sagrado Coração. Com efeito, já no Século IV escrevia São João Crisóstomo que o poder do sangue de Cristo brotou da cruz, quando um soldado aproximando-se de Jesus, já morto, feriu-lhe o lado com uma lança.

Séculos mais tarde, essa devoção à chaga do lado de Cristo encontraria terreno fértil nos claustros beneditinos e

cistercienses. Santo Anselmo, comparando o coração de Cristo com a Arca Aliança apregouo que era preciso que o lado de Cristo fosse trespassado para que sua bondade se nos revelasse plenamente. Mais tarde, São Bernardo de Claraval desenvolveria sua Espiritualidade a partir da Paixão de Cristo, afirmando que era preciso que o divino coração fosse trespassado para que soubesse compadecer de nossas enfermidades. Já Guilherme de Saint-Thierry comparou o Coração de Cristo com a Arca da Aliança, o ponto de encontro entre Deus e os homens.

Voltando ao texto de São João Crisóstomo lemos que do lado trespassado de Cristo jorrou água e sangue, símbolos do batismo e da eucaristia e origem da Igreja. Pelo batismo alcançamos a divina adoção filial e participamos do corpo místico de Cristo. Pela eucaristia nos renovamos espiritualmente e participamos da Paixão do Filho de Deus garantindo nosso selo de imortalidade. Ao tratar da chaga do lado de Cristo, São João Crisóstomo faz uma analogia entre a origem de Eva, extraída do lado de Adão, enquanto dormia, e a Igreja, esposa de Cristo, que à semelhança de Eva, também brotou do lado aberto do esposo morto sobre o madeiro da cruz.

A contraposição entre Eva, pecadora, e Maria, regeneradora, fez da árvore um elemento também relevante na história da salvação. Pelo fruto de um árvore entrou no mundo a maldição e a morte. Pelo madeiro da mesma natureza, adquirimos redenção e vida eterna. Destarte, o fruto colhido por Eva no Paraíso, fora devolvido por Maria no Calvário.

Divino Espírito Santo

Pomba, elemento iconográfico da Terceira Pessoa da Santíssima Trindade. Celebrar a liturgia é prestar culto a Deus Pai através de Seu Filho, Jesus Cristo, pelo Espírito Santo. Os cristãos católicos acreditam que, desde toda a eternidade, essas Três Pessoas que formam um só Deus estiveram unidas no plano da criação, manifestando-se na história da salvação, cada qual a seu modo e no seu devido tempo. O Divino Espírito Santo é celebrado universalmente, de modo particular, na solenidade de Pentecostes. A devoção ao Divino em território brasileiro é uma herança legada pelos nossos antepassados portugueses.

Hissopo, Aspersório

Esse objeto litúrgico entrou no vocabulário eclesiástico pelo latim *hyssopus*, espécie vegetal que a maneira de esponja absorve orvalho ou água da chuva. Na adoção dos mais variados e necessários objetos de várias culturas, passou-se a denominar de hissopo o ramo de qualquer espécie vegetal, ou instrumento metálico ou sintético com que se asperge água benta.

Incenso

O uso do incenso precede cerca de 15 Séculos a era do cristianismo. Desde então, ele era empregado quer nas casas, quer nos templos, como instrumento de higiene, terapia ou profilaxia, com a finalidade de desinfetar o ar do ambiente a fim de assegurar melhor condição sanitária àqueles que o freqüentassem; em contrapartida, olhando por um prisma de espiritualidade, esta resina aromática era empregada tendo em vista afastar os maus fluidos.

Ao que tudo indica, parece ter sido utilizado inicialmente pelos egípcios que o consideravam como o suor divino derramado sobre a terra. Por isso mesmo não demorou muito para ser introduzido na esfera do sagrado, passando assim a simbolizar para diversos povos, mesmo ainda antes da era cristã, a oração que sobe ao encontro do Absoluto. Gradativamente o uso do incenso foi sendo introduzido e se estabelecendo como parte integrante no ritual das diferentes religiões dos variados povos. Tudo indica que os funerais se constituíram na porta de entrada desta substância para os mais variados cultos dos diversos credos. Na celebração das exéquias o seu uso deixa transparecer seu valor espiritual enquanto exalta a transcendência da criatura. Vendo as volutas da fumaça que ascendiam aos céus, os antigos já imaginavam certa transcendentalidade do homem: era a subida do mortal ao encontro do Imortal. O móvel através do Imóvel. O corruptível ao encontro do Inocorrível. Além do sentido espiritual que o incenso dava aos funerais, um outro, tanto quanto, ou até mais importante que esse, e que estava intrinsecamente ligado a ele, era a praticidade. No plano material, esta resina aromática era empregada em primeira instância com a finalidade de isentar o ambiente do mau cheiro exalado do cadáver. O que além de sua função primária não descarta a intenção de resguardar a imagem do defunto isenta da corrupção corporal.

Era costume corrente entre os antigos gregos e romanos queimar incenso nas cerimônias com a finalidade de homenagear os convidados e nos templos, diante dos ídolos para igualmente prestar homenagens e adoração. Os romanos imbuídos pelo sentimento do sagrado e político tinham o costume de incensar o imperador acreditando ser ele uma divindade. Já os gregos tinham o costume de incensar a vítima para ser mais agradável ao deus a que a ofereciam. Os egípcios se valiam

deste perfume dos deuses nos rituais do templo para fazer chegar a deus os desejos dos homens.

É sabido que as Sagradas Escrituras foram sendo compiladas paulatinamente em diversos lugares e sob a influência de diferentes povos com suas respectivas culturas. Destarte, o incenso que, já vinha sendo empregado pelos vizinhos de Israel, acabou por se imiscuir na cultura judaica e conseqüentemente nas Sagradas Escrituras. Não obstante o incenso aparecer em outras passagens bíblicas, três delas merecem destaque por se configurarem diretamente com a espiritualidade do cristianismo, do relacionamento amoroso da criatura para com o Criador. Os hebreus que esperavam a vinda do Messias tiveram seus corações embotados e não o reconheceram na noite em que ele veio. Havia, no entanto, três homens que desejavam ardentemente encontrar o Messias. Movidos por tamanho ardor tudo deixaram para trás, exceto seus respectivos presentes com os quais haveriam de adorar a Divina Majestade: ouro, incenso e mirra (Mt 2,11). Pela fé ofereceram ouro ao rei, mirra ao homem e incenso ao Deus. O segundo ponto bíblico que merece destaque no tocante a simbologia do incenso é o segundo versículo do salmo 140, quando o salmista confiante em Deus faz uma súplica para que sua oração seja ouvida empregando uma analogia entre oração e incenso. Por fim, o terceiro e último ponto. A oração dos santos que é transportada até Deus mediante a fumaça do incenso (Ap 8, 3s).

O uso do incenso não foi aceito logo de imediato no culto cristão devido a sua íntima relação com as práticas do culto pagão. Somente a partir do Século IV, à medida que o paganismo ia se extinguindo e o cristianismo se estabelecendo como religião oficial é que ele passaria a ser empregado na liturgia cristã. Um segundo e talvez o mais determinante fator que contribuiu para a não utilização do incenso nos três primeiros Séculos da era cristã foi a simplicidade da celebração da liturgia. Os primeiros cristãos, como viviam coagidos, não podiam celebrar seus Ofícios Litúrgicos com grande pompa e muito menos com grande afluência do povo. Dois casos ilustram bem essa fase de transição litúrgica do paganismo para o cristianismo. O primeiro deles se refere ao martírio de São Policarpo e o segundo a acusação de São Marcelino.

O relato do martírio de São Policarpo Bispo de Esmirna ocorrido em 155 conta-nos que seu corpo ao ser consumido pelas chamas exalava um odor tão precioso que parecia estar queimando incenso. O segundo caso é o do Papa São Marcelino (296 – 304). Aproveitando o ensejo do primeiro decreto da sangrenta perseguição aos cristãos, promovida pelos Imperadores Galério e Diocleciano em fevereiro de 303. Os donatistas não precisaram de muito esforço para encontrar forte acusação que incriminasse o sucessor de Pedro. Sabendo que todo e qualquer cidadão deveria queimar incenso diante dos deuses romanos e ser esta uma prática abominável aos olhos dos cristãos, os hereges não hesitaram e escolheram nada menos que o Sumo Pontífice como vítima de ardilosa calúnia.

Na década de 380 a queima do incenso durante as celebrações cristãs já não era mais nenhuma novidade. Pelo contrário, já havia mesmo se tornado uma tradição, não faltando quem remeta sua introdução no cristianismo por influência do imperador Constantino. Todavia, a primeira notícia oficial que temos a cerca do uso desta preciosa resina nas celebrações cristãs, se reporta ao ano de 795 quando de fato fora inserido pelo Papa Leão III como elemento integrante do culto cristão. O fato de não haver registros quer nos escritos dos Santos Padres referentes à liturgia, quer nos relatórios eclesiásticos favorecem a tese de que realmente o incenso não devia ser usado nos primórdios da cristandade.

Como podemos perceber, a introdução do incenso na liturgia cristã se deu de maneira bastante ponderada. Todavia ainda que os primeiros cristãos não o empregassem como instrumento de culto, não poderia desvincular seu valor sagrado veiculado nas Escrituras. Se os primeiros cristãos não utilizaram o incenso de imediato, fora tão somente pela simplicidade de seus ritos e, sobretudo para evitar confusão. Não resta dúvida de que eles tinham consciência de seu valor simbólico-transcendental, haja vista quantas vezes a empregaram em seus relatos espirituais, como por exemplo, na ata do martírio de São Policarpo e nos comentários bíblicos dos santos padres, principalmente sobre o nascimento do Menino Jesus.

Lamparina, Lucerna, Lâmpada do Santíssimo

Desde que o homem atingiu o estado de consciência ele tem procurado se relacionar com seu Criador mediante elementos da natureza, que por sua vez também são empregados pelo Criador no Seu plano de salvação. Assim, o fogo, ao lado da água, ar e terra, ao longo da história, foi considerado um dos quatro elementos portadores do princípio vital. No âmbito veterotestamentário, esse elemento natural já era considerado portador de uma sacralidade intrínseca, pelo seu poder de transformar, purificar e destruir. Antes da era cristã, também os romanos mantinham seus larários acesos, garantindo a presença de deus em suas casas.

Mas do que uma brasa, esse costume pagão passou a tomar parte do ritual cristão; inicialmente como ex-voto, e depois,

como sinal da presença do Santíssimo Sacramento. Simbolicamente, esse fogo que arde diante do sacrário, remete a liturgia da Vigília Pascal, Mãe de todas as outras vigílias. Por outro lado, recorrendo ainda uma vez mais as Sagradas Escrituras, o fogo representa a Cristo que se luz para iluminar todos os povos.

Laudes

Trata-se do louvor matutino. Os textos de seus hinos e salmos se referem freqüentemente à aurora e a luz. Lembra a Ressurreição de Cristo.

Lavabo

Recipiente instalado nas sacristias ou antessalas de refeitórios conventuais ou monásticos para ablução antes das celebrações litúrgicas ou refeições. Bem como a pia batismal, deve conter um ralo por onde devem ser escoados resíduos de elementos sagrados utilizados nos ministérios sacramentais.

Nártex, Galilé, Vestíbulo

Ambiente que faz a transição do exterior para o interior de um templo. Esse local bem faz lembrar o salmista que prefere estar nos átrio da Casa de Deus a hospedar-se na mansão dos pecadores. É a ante sala da casa do Senhor, onde as pessoas se preparam, pela oração interior, para participarem dos atos litúrgicos e após os quais, onde se encontram e se saúdam mutuamente na paz de Cristo.

Nave

Palavra de origem latina (navis) utilizada para significar navio, embarcação em geral. Como termo eclesiástico se refere à parte central do templo que vai da entrada à capela-mor. No sentido simbólico o termo é bem empregado, uma vez que a barca simboliza a Igreja Cristo entregue ao comando do Pescador de Cafarnaum. Assim, a nave da igreja lembra o bojo da embarcação que transporta seus fiéis à pátria celeste.

Naveta

A palavra naveta, inicialmente denominada curra (caixa), tem sua origem na raiz latina navis, que se traduz por nave. Por ser este objeto pequeno e com forma dessa embarcação, passou a ser chamado de naveta, no qual se guarda o incenso a ser consumido no turíbulo durante as celebrações litúrgicas.

Ostensório

Como o próprio nome já o indica, ostensório quer dizer, peça litúrgica na qual se ostenta uma hóstia grande consagrada. Destina-se à exposição, procissão e bênção com o Santíssimo Sacramento, que é a hóstia consagrada inserida no centro da peça, num óculo denominado lúnula, protegida por vidro transparente. Esse objeto litúrgico tomou popularidade por volta do Século XIII com a propagação do Culto Eucarístico. Quanto à matéria de fabricação, também deve ser plasmado em material nobre.

Paravento

Trata-se de uma peça própria de países tropicais e que tem por finalidade o que o próprio nome indica: interromper a corrente de ar que dificulta a manutenção das velas acesas. Freqüentemente sua significação é confundida com a do nártex.

Pia batismal

Os primeiros cristãos foram batizados em águas correntes, à semelhança do Messias, batizado por João no Rio Jordão. A partir do Século IV, começaram a surgir as primeiras edificações guarnecidas de piscinas próprias para o batismo. Mais uma vez a cristandade buscava no mundo clássico a sua inspiração, o que acabaria por encontrar na êxedra grega (Pórtico circular com assentos), convertendo sua circunferência num octógono que simboliza o oitavo dia da criação, a nova criação que tem início com a ressurreição de Cristo; possui a união do quadrilátero (símbolo do limitado) com a circunferência (símbolo do infinito). Eram os primeiros tempos da era cristã. Com o desenrolar da história, o número de adultos a serem batizados diminuiu progressivamente enquanto aumentava o de recém nascidos. O rito de imersão foi paulatinamente sendo substituído pelo de aspensão, o que fez com que o local do batismo fosse reduzido, dando origem às pias batismais. Por ser o batismo considerado a porta de entrada para a Igreja e o primeiro dos demais sacramentos, muito significativamente, os batistérios foram, durante muito tempo, instalados logo na entrada do templo. A reforma litúrgica do Século XX procurou aproximá-la do altar.

Pia da água benta

Recipiente mormente esculpido em bloco monolítico instalado à entrada dos templos, celas e refeitórios de casas religiosas, onde se deposita água lustral com a qual os fiéis se persignam, lembrando o batismo e recitando a fórmula salmódica: Lavai-me Senhor dos meus pecados e purificai-me de minhas faltas.

Pintura Religiosa

No âmbito eclesiástico a pintura, bem como a escultura, exerce três funções de capital importância para a manutenção da fé: 1. cumprir a função informativa para os iletrados que não têm acesso à leitura; 2. exercer função complementar na catequese materializando as hagiografias retratadas nas homilias e, 3. suscitar sentimentos de devoção, uma vez que os sentidos da visão e audição juntos produzem melhor resultado pedagógico.

Porta

As parábolas utilizadas por Jesus nos evangelhos visavam incutir na mentalidade dos homens, feitos à sua imagem e semelhança, a didática do simbolismo, e sua importância na compreensão humana mediante o processo da revelação testamentária e na pregação messiânica. Ele valia-se de elementos concretos que faziam parte do cotidiano de seus ouvintes, para expressar uma realidade transcendental, o que na teologia cristã, sob a unção do Divino Espírito Santo, recebe o nome de Sacramento. Segundo São Tomás de Aquino, o sacramento permite ao homem, composto de corpo e alma, celebrar a divindade mediante o culto interior (espiritual) através do culto exterior (material), ministrados na Casa de Deus, símbolo da fortaleza que Cristo edificou sobre a rocha... símbolo da Jerusalém celeste, onde o povo de Deus. Valendo-se da porta, elemento arquitetônico integrado ao templo, Jesus se compara a Porta pela qual os fiéis ingressam definitivamente na assembleia eclesial. Transporta uma porta implica decisão; passar de um ambiente para outro. Foi sob essa visão semiótica que as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, se valendo da tradição, vinculou a porta arquitetônica ao sacramento do Batismo, porta para os demais sacramentos.

Presbitério

Local destinado aos presbíteros e demais ministros atuantes na liturgia. A esse espaço estão vinculadas as três principais peças de uma celebração litúrgica: altar, no qual Cristo se oferece ao Pai pelo Espírito Santo; a sedília, onde o ministro sagrado toma assento e assume a semelhança do Pai e do Filho; e o púlpito, de onde o ministro (instruído pelo Espírito Santo), fala à assembleia. A confecção dessas três peças (altar, púlpito e sedília) no mesmo material expressa a intrínseca unidade entre elas, e a instalação de cada uma em local fixo, remete a estabilidade de Cristo, que é a Cabeça da Igreja.

Púlpito

O púlpito é outra peça do vocabulário secular adotado pela Igreja. Originário do *pulpitum* latino com significado de palco, estrado, tablado, local de encenação, entrou para o ambiente cristão por volta do Século XIII com uma dimensão espiritual pelo fato de ser colocado em local mais elevado em relação às demais peças que compunham o presbitério, de onde os ministros proclamam as Leituras Bíblicas e proferem a homilia durante as celebrações. Para melhor efeito arquitetônico, ao longo da história, foi duplicado, em detrimento do simbolismo da unicidade relativa a cátedra e ao altar. Visando a otimização acústica, deslocou-se do presbitério para a nave. O púlpito propriamente dito se desenvolveu a partir do ambão, palavra derivada do grego *anabáinein* (subir), que é uma espécie de estante relativamente simples, de onde se proclamam as Sagradas Escrituras. Na esteira reformista do Século XX, voltou à sua forma primitiva ou ainda mais simplificada.

Relicário

Objeto destinado a conservar relíquias. Possui diversas formas de acordo com sua finalidade. A cruz geralmente traz fragmento do Santo Lenho. No Brasil, uma das formas mais difundidas foi a dos bustos relicário.

Resplendor

Atributo iconográfico comum a todos os santos. Também chamado de auréola, simboliza o brilho ou esplendor da alma regenerada pelo batismo, através do qual recebeu a luz de Cristo simbolizado pelo círio pascal.

Sacrário

Inspirado na Arca da Aliança, o Sacrário, também conhecido com Tabernáculo, é onde se guarda um cibório com hóstias consagradas, motivo pelo qual deve sempre estar próximo a um altar. Ao longo da história, o formato arquitetônico desse móvel passou por diversas formas, variando entre uma simples caixa retangular ou cilíndrica na modernidade enquanto, no passado, predominou a forma de um templo.

Sacristia

Sacristia é uma outra ante sala da igreja. Mutatis mutandi, o que o nártex é para o povo, ela o é para os ministros sagrados. É por excelência o local onde os mesmos se preparam externa e internamente para celebrações litúrgicas. Como o próprio templo, é um espaço oriundo do vocabulário civil. Atualmente é um local de mais recolhimento. No entanto, no passado suas funções variaram e se sobrepuseram servindo simultaneamente como escritório da antiga fábrica e local de atendimento geral ao público.

Salva

O nome dessa peça litúrgica tem sua origem no vocabulário civil, em que ela era empregada para servir a prova da comida que deveria ser consumida pelas autoridades civis e religiosas a fim de salvá-las de possível envenenamento. Originalmente, um prato grande. No entanto, ao longo da história adquiriu vários tamanhos, formas e utilidades, como: recolher e devolver as insígnias do pontífice que preside a uma celebração litúrgica, recolher espórtulas, auxiliar na distribuição da Eucaristia e transportar as galhetas.

Sino

Utilizado desde a mais remota antiguidade, o sino inicial foi utilizado como elemento do vocabulário civil para convocação dos cidadãos locais, como no caso das Casas de Câmaras e Cadeias da era colonial brasileira. A partir do Século IV, foi adotado pela Igreja para simbolizar a voz divina que reúne os fieis para o culto e simultaneamente afasta os espíritos malignos. Seus toques variam de acordo com a mensagem fúnebre ou solene. Também é empregado para assinalar a chegada de um Bispo ou qualquer outra autoridade importante na igreja e para as Ave-Marias das 6h, 12h e 18h.

Tiara

Insígnia papal formada pela sobreposição de três coroas que simbolizam o tríplice múnus do Pontífice Romano: reger os Estados Pontifícios (poder temporal); santificar pelo exercício pontifício (poder sacerdotal); ensinar, como vigário de Cristo que é o Mestre por excelência (poder moral).