

**As imagens devocionais e o Continente de São Pedro:
relações e questionamentos sobre a imaginária religiosa e o sul da América Portuguesa**

João Dalla Rosa Júnior¹

Resumo: Na religiosidade cristã do período colonial, a imaginária sacra exerceu um papel fundamental nas práticas de devoção. Este traço característico acompanhou todo o processo de colonização da América Portuguesa, chegando ao sul da colônia: o Continente de São Pedro. Entretanto, atualmente, estas imagens se apresentam descontextualizadas, estando somente sob olhares devotos. Com isto, há a necessidade de busca de um novo olhar sobre elas, destacando as questões históricas e historiográficas que emergem deste patrimônio singular.

Palavras-chave: Arte colonial - Imaginária religiosa – Continente de São Pedro

Abstract: Religious images played a fundamental role in devotional practices in the Christian religious tradition of the colonial period. This trait persisted during the whole process of colonization in Portuguese America reaching the southern parts of the colony: the Continente de São Pedro. Nevertheless at present these images find themselves decontextualized and submitted merely to the eyes of the devotees. Thus it became necessary to pursue a new perspective for them, one that emphasizes historical and historiographical issues that emerge from this singular artistic heritage.

Keywords: colonial art - religious imagery – Continente de São Pedro

Além da expansão de novos territórios das Coroas Ibéricas para satisfazer as demandas mercantilistas havia outras necessidades que compunham o cenário dos primeiros séculos da Idade Moderna. Durante o período de Reforma e Contra-Reforma, a igreja católica presenciou contestações de seus dogmas e práticas, percebendo a necessidade de reformular a abordagem dos temas cristãos para conseguir ampliar o número de fiéis. Assim, a religiosidade cristã acompanhou os propósitos da colonização da América Portuguesa, pois, à

¹João Dalla Rosa Júnior é graduado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aluno do curso de especialização *lato sensu* em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto. Como pesquisador, integra o Laboratório de Estudos e Pesquisa em Arte Colonial (LEPAC) da UFRGS.

primeira vista, a Terra de Santa Cruz era um terreno fértil capaz de superar todas as expectativas.

A cultura religiosa que fez o clero atravessar o Atlântico e assumir a missão de catequizar as almas, ou só os corpos, se fundamentava em uma nova estratégia que a igreja adotara. Segundo Argan, naquele momento, o importante era persuadir e, não demonstrar, uma vez que a preocupação estava em “dirigir as escolhas e os comportamentos humanos do que em contemplar e descrever a lógica providencial do universo” (ARGAN, 2004:49). Esta estratégia de ação resultou na escolha da arte como método de persuasão. E Argan explicita que a escolha decorre do uso da Retórica Aristotélica e, logo, na compreensão da arte como comunicação e persuasão pelos afetos (ARGAN, 2004:33-39).

Dessa forma, as imagens que os artífices se empenharam em construir seguindo modelos de diversas procedências estavam contextualizadas na função que lhe eram atribuídas: persuadir através das reações que causariam nos fiéis. Ou seja, havia uma relação entre a imagem e o público que se baseava na devoção que a primeira deveria despertar e no comportamento que o último deveria seguir. Esta associação gerava no público um olhar devoto, o qual se formava a partir da condição de “deixar-se persuadir”, que, para Argan, correspondia a uma técnica tão complexa quanto da persuasão (ARGAN, 2004:38).

Atualmente, este olhar é ainda encontrado nos fiéis que freqüentam as igrejas. Eles se deixam persuadir e dificilmente conseguem perceber as estratégias que estão por traz de toda aquela composição ornamental e, menos ainda, os comportamentos que lhe são sugeridos. No entanto, este olhar não tem se restringido a fiéis. A historiografia, muitas vezes, não consegue se distanciar da atmosfera que as imagens criam para o público e acaba abordando as imagens com olhares devotos. Não quero dizer que não se possa acreditar no objeto em que se estuda, mas é imprescindível manter a distância suficiente para observar as relações que estão em jogo no objeto e no seu contexto.

As imagens religiosas produzidas ao longo do período colonial da América Portuguesa foram concebidas a partir deste preceito retórico da persuasão. Assim, ocuparam espaços em igrejas, retábulos e oratórios. Porém, ainda hoje, continuam localizadas nos mesmos lugares (salvo as exceções de transferência para museus, instituições, ou particulares, o que são fatos de menos freqüência e roubos, que infelizmente não são tão infreqüentes) e, sobretudo, estão sob a égide de obras-de-arte. Esta terminologia abre um outro horizonte para as imagens, uma vez que pode distanciar o olhar persuadido e aproximar uma abordagem mais documental do objeto. Isto pode ser percebido em trabalhos que remetem à imaginária religiosa colonial de regiões mais tradicionais da antiga América Portuguesa. Entretanto, das

imagens coloniais do antigo Continente de São Pedro que chegaram até nós pouco, ou quase nada, tem sido estudado.

Para a história do Continente de São Pedro, deve-se estar em contato com as questões que emergem de um espaço de fronteira. Segundo Fábio Kühn, “...o espaço fronteiriço colonial deve ser compreendido como uma fronteira em movimento, com intensa circulação de homens e mercadorias, em um contexto demográfico heterogêneo e numa conjuntura de instabilidade política” (KÜHN, 2002:27). Ou seja, para se estudar o antigo Continente de São Pedro, capitania que gerou o atual Rio Grande do Sul, é necessário que se esteja consciente das singularidades do processo de colonização desta região no contexto da América Portuguesa.

Basicamente, o Continente de São Pedro se apresentou como um possível território para a colonização a partir de 1680 com a fundação da Colônia de Sacramento. Até então, os interesses da Coroa Portuguesa se concentravam em outros pólos. Entretanto, a partir dos anos 1700, a região passou a ser uma fonte para o abastecimento do mercado interno que o descobrimento e a exploração das Minas demandavam. Com isto, rotas foram traçadas e o povoamento do Continente se estabeleceu a partir de pequenos núcleos populacionais. Estes, com o tempo, formaram freguesias e, dentre elas, estavam Rio Grande, Viamão e Rio Pardo, atualmente cidades onde se encontra a maior parte dos remanescentes da produção cultural colonial da região.

As igrejas destas cidades estão localizadas, geralmente, nos seus centros históricos. Muitas vezes, junto às elas encontramos alguns museus ou mesmo capelas que assumem o papel museológico, onde se expõe o acervo que, por diversos fatores, não pode ser apresentado no seu local de origem. Temos os casos de Rio Pardo cuja maior parte da imaginária colonial está na Capela de São Francisco de Assis, que em uma das suas sacristias compreende o espaço do Museu de Arte Sacra, e Rio Grande, onde ao fundo da Catedral de São Pedro, há a capela da Ordem Terceira de São Francisco, hoje Museu Sacro.

Na cidade de Viamão, grande Porto Alegre, o único patrimônio que remete ao período colonial pelo qual a região passou é a igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição. Nela está localizada boa parte do pequeno acervo do antigo Continente de São Pedro. Em um total de quatorze imagens, o conjunto da igreja apresenta uma diversidade de representações, Entretanto, estas imagens se encontram em péssimas condições de conservação, já que são estas, entre todas, as que mais demonstram terem sofrido com a ação do tempo. Em menor intensidade, o mesmo ocorre nas outras instituições do estado. Na capela-museu de Rio Pardo, está a maior parte das imagens da cidade e da antiga capitania, porém o local não apresenta

nenhuma infra-estrutura de preservação do patrimônio. Condicionadas em vitrines, ficam a mercê das oscilações de calor, pois não há climatização. Fora delas, estão sujeitas à umidade, ataques de insetos e à luminosidade excessiva. Ao contrário, em Rio Grande, tanto na igreja quanto no museu, observa-se a preocupação com a preservação dos bens, que resulta em uma prática museográfica coerente com as condições de estrutura e acervo, embora haja alguns lapsos nos critérios expositivos, já que ao lado de imagens coloniais, são colocadas imagens de *papier mâché*.

No redirecionamento desta questão de valor das imagens, pode-se perceber que os números são muito menores que, quando comparados, aos de outras regiões da antiga América Portuguesa. São diversos os fatores que influenciavam na produção artística colonial. A ascensão econômica e a proximidade de um centro religioso favoreciam e exigiam que um determinado local pudesse produzir e adquirir mais objetos. O Continente de São Pedro teve sua colonização muito tardia e de uma forma distinta ao restante da colônia. Assim, entende-se que o patrimônio, em número, não possa alcançar o de uma capitania como a do Rio de Janeiro uma vez que os interesses para o desenvolvimento da região, bem como o tempo, foram diferentes dos aplicados ao Continente.

No entanto, no que tange a qualidade dos acervos, a discussão se torna um pouco mais complexa. Primeiramente, cabe salientar que o patrimônio que o sul da América Portuguesa nos legou, atualmente, se apresenta sob formas alteradas daquelas originais. Foram muitas as intervenções que modificaram as características formais do patrimônio colonial, o que faz com que ele pareça descaracterizado para alguns ou mesmo, que não exista para outros. Outra justificativa está na dificuldade de aprofundamento dos estudos. Da mesma forma que as características foram modificadas, documentos, imagens e atributos foram se perdendo ao longo do tempo e, assim, as peças do quebra-cabeça se tornaram extremamente escassas, fazendo com que seja muito trabalhoso pesquisar e mais fácil inventar a história. E por último, mas não por fim, prevalece no estudo da imaginária brasileira uma classificação que parte da distinção entre erudito e popular.

A maioria das pesquisas e publicações sobre as imagens devocionais salienta “a ‘erudição’ como importante fator para a análise da escultura luso-brasileira do século XVIII” (HILL, 1997:45). Com este conceito, advêm idéias xenófilas de que o erudito designa um padrão externo à colônia, mas que chegou a ela e foi copiado, disseminando o modelo de erudição na produção artística da América Portuguesa. Já o popular corresponde à peça que “não tem nenhum atributo da época, pois seu autor está completamente alheio ao círculo do conhecimento artístico”(ETZEL, 1979:30). Além disso, são apontadas como exemplos

populares as imagens sacras do século XVII, por seu “estilo simplificado” na composição da escultura. Mas, não pode ter havido um padrão “erudito” que determinou o uso de tais características nestas esculturas? E onde se enquadra a produção mestiça?

Ao procurar conceitos menos anacrônicos e polêmicos para emitir qualquer juízo a estas esculturas, lançar mão das categorias que o professor Hansen explora e divulga em seus trabalhos parece ser o mais apropriado. Estas categorias são formadas por outros conceitos que se relacionam mais diretamente aos modos de olhar do período colonial. Como expressões dos séculos XVII e XVIII, elas denotam os juízos e a maneira de construção de uma representação e do pensar do artífice. Portanto, ao invés de utilizar erudito e popular para estudar a imaginária colonial, adota-se o decoro, que, de um modo geral, se refere à “conveniência da representação aos assuntos, às pessoas e às ocasiões” (HANSEN, 2006:4)²; o engenho como

uma faculdade que funde a dialética (entendida como análise ou divisão da invenção e disposição, isto é, dos tópicos e da seqüência das partes do discurso) e a retórica (entendida restritivamente como conjunto dos ornatos ou figuras de elocução, isto é, a maneira de ornar o discurso) (HANSEN, 2006:7);

e a agudeza como “sutileza” e “objeto da faculdade do engenho”(HANSEN, 2006:1).

Estas categorias se relacionam com o já esboçado caráter persuasivo das imagens, uma vez que todas estão fundamentadas no campo da Retórica. O artista engenhoso segue o decoro para determinada representação, no caso, a imagem, produzindo um objeto agudo que cumpra com a sua função persuasiva. Em outras palavras, “(..)o entendimento que se estabelece não é sobre a qualidade do objeto, mas sobre o processo ou método de persuasão (..)” (ARGAN, 2004: 38).

Entre as imagens coloniais que formam o acervo do antigo Continente de São Pedro têm-se exemplares de diversos tipos de esculturas. Encontram-se imagens de pequenas proporções que habitam ou habitavam oratórios, imagens de talha inteira de proporções médias ou mesmo esculturas em tamanho natural que estão representadas de corpo inteiro ou de acordo com o sistema de roca, no qual somente são entalhadas as partes da figura que são visíveis, sendo o resto uma estrutura de madeira que fica coberta pelas vestes da imagem. Com isto, percebemos que o conjunto de imagens da região é heterogêneo, pois nele há modelos de diversas técnicas de fatura. Isto sugere que para a produção delas os conhecimentos dos artífices estavam de acordo com as principais técnicas utilizadas nas

² Esta referência diz respeito a uma apostila que os professores João Adolfo Hansen e Antônio Alcir Bernárdez Pécora elaboram e que foi distribuída pelo primeiro em sua aula no curso de especialização *lato sensu* em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto em 2006.

outras partes da América Portuguesa, já que essa variedade pode ser encontrada em locais onde houve condições econômicas e culturais que proporcionassem o desenvolvimento das formas. Outra constatação é que a heterogeneidade indica que as diferentes imagens eram usadas para fins diferentes e que ocupavam lugares distintos em seus nichos. Assim, as imagens maiores provavelmente se localizavam em camarins de retábulos, sendo, muitas vezes, oragos de uma determinada irmandade e usadas em procissões ou festas, enquanto as menores poderiam ser de uso pessoal ou ocuparem locais específicos.

Uma outra característica que se apresenta quando se analisa o conjunto remanescente da imaginária do Continente de São Pedro é o grande número de representações de invocações da Virgem e de Jesus Cristo. Praticamente, 90% das imagens de grande porte



Cristo Morto, imagem articulada, Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, Rio Pardo, RS. Fonte: Laboratório de Estudos e Pesquisa em Arte Colonial – UFRGS.

possuem como orago uma destas duas devoções. Destacam-se, entre elas, as imagens de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora das Dores e as esculturas de Cristo Morto, entre as quais, algumas se diferenciam do conjunto por apresentarem articulação no ombro, podendo assim, representar também o Cristo Crucificado.

Esta informação implica uma relação iconográfica entre as devoções. Sabe-se que Nossa Senhora das Dores se refere às dores que Maria sentiu durante a convivência com seu filho e que, geralmente são representadas em sete: profecia de Simeão ou circuncisão; fuga para o Egito; perda do menino Jesus no templo entre os doutores; o porte da Cruz; a crucificação; a descensão da cruz e o sepultamento (RÉAU, 1957: 108). As quatro últimas dores aludem à morte de Cristo e, por isso, comumente, se encontra uma representação de Nossa Senhora das Dores nas igrejas onde há uma imagem de Cristo representado em algumas destas passagens.

Cabe ressaltar aqui, que há um pequeno engano iconográfico que envolve geralmente as invocações de Nossa Senhora das Dores. Para simbolizar as sete dores, Maria tem em seu peito ou coração sete punhais cravados. Em algumas representações que levam

este nome, como é o caso da imagem de Viamão, não se encontra nenhum dos atributos mencionados. Simplesmente há uma espada colocada sobre seu peito, atributo que também é representado no cartucho do retábulo onde ela está localizada. Isto quer dizer que, não se trata, então, das sete dores que Maria passou, mas, sim, unicamente da maior dor: a solidão de perder o filho (RÉAU, 1957:108). Por isso, a invocação mais coerente com este tipo de representação seria a de Nossa Senhora da Soledade, cujo próprio nome indica o estado em que ela permaneceu após a morte de Cristo.

A prática de atribuições de nomes errôneos às imagens não se concentra somente em Viamão. Na capela de São Francisco de Assis de Rio Pardo, onde também funciona o Museu de Arte Sacra, podemos encontrar uma série de pequenas imagens que estão identificadas, em sua maioria, com nomes que, sob um olhar mais apurado, se revelam destoantes da iconografia que atributos e formas propõem.

Permanecendo ainda sob o contexto de Rio Pardo, encontramos nesta mesma capela um conjunto de grandes imagens em madeira representando Cristo na *Via Crucis*. São sete esculturas em tamanho real que apresentam alguns passos de Jesus até a sua morte. A última imagem que encerra o conjunto é um Cristo Morto, que como já foi mencionado, tem seu braço articulado, podendo representar também a crucificação. Estas imagens, para Etzel, seriam provenientes da Bahia (ETZEL, 1986:134). O mesmo é reforçado pelas narrativas dos mediadores do museu: as imagens teriam partido da Bahia de todos os Santos com destino a Rio Pardo de Minas Gerais, mas, por engano, chegaram à cidade de mesmo nome no Continente de São Pedro.

Esta mesma afirmação de importação de imagens para a igreja de Rio Pardo, Etzel expande para Viamão. Segundo ele, o Sul da América Portuguesa não gerou “uma indústria de imagens, como aconteceu na teocracia missioneira” (ETZEL, 1986:129). Ele expõe, com seus relatos, diversos casos em que justifica a proveniência das imagens de outras capitâneas da colônia. Eu, mesmo, em um estudo sobre as imagens das invocações da Virgem da igreja de Viamão presenciei diversos historiadores da arte e restauradores que atestaram que das quatro imagens que eu apresentava, uma com certeza era da Bahia e, as outras três, mineiras. Com isto, percebe-se que alguns indícios que Etzel aponta acerca da imaginária do Continente fazem sentido quando as imagens são analisadas a partir de suas características específicas.

No entanto, para ampliar a todo o acervo de imaginária sacra do antigo Continente de São Pedro o atestado de remanescente desta prática de importação das imagens de outras capitâneas para a região sul da colônia, é necessário que se argumente a partir de outros

documentos e da construção de outras redes de relações. Mas, embora o Continente tenha tido uma colonização singular e tardia, apresenta um conjunto de imaginária que segue o decoro das representações coloniais das outras partes da América Portuguesa. Assim, mesmo com a embrionária possibilidade de afirmação, uma questão já se impõe com as idéias apresentadas até agora: esta região de fronteira em movimento poderia resultar em uma cultura de fronteira ou representar uma fronteira da cultura colonial da América Portuguesa?

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. A “retórica” e a arte barroca. In: **Imagem e persuasão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Pp. 33-39.
- _____. A Europa das capitais. In: **Imagem e persuasão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Pp. 46-185.
- ETZEL, Eduardo. **Arte Sacra: Berço da Arte Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1986.
- _____. **Imagem sacra brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HILL, Marcos. A “Erudição” como importante fator para a análise da escultura luso-brasileira do século XVIII. In: **A Arte no espaço atlântico do Império Português**. Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Évora, Universidade de Évora, 1997.
- KÜHN, Fábio. **Breve história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.
- PÉCORA, Antônio Alcir Bernárdez. HANSEN, João Adolfo. Apostila do curso de Cultura e Arte Barroca: **Glossário de categorias do século XVII**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2006.
- RÉAU, Louis. La Vierge. In.: **Iconographie de l’art chrétien**. Tomo 2, v. 2. Paris: Press Universitaire de France, 1957. p. 53 – 151.