

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO**

JULIANA DAVID VAZ

**IMAGENS PRIMEVAS DA RELIGIOSIDADE JESUÍTICA E BENEDITINA NO RIO  
DE JANEIRO DO SÉCULO XVII**

Rio de Janeiro

2023

JULIANA DAVID VAZ

**IMAGENS PRIMEVAS DA RELIGIOSIDADE JESUÍTICA E BENEDITINA NO RIO  
DE JANEIRO DO SÉCULO XVII**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do diploma de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

Rio de Janeiro

2023

**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

Ata dos Trabalhos da Comissão Examinadora da monografia da estudante Juliana David Vaz para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integraram a Comissão os Professores Doutores Marcus Tadeu Daniel Ribeiro (orientador/UFRJ), Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro (coorientadora/UFRJ), Katia Correia Goroni (avaliadora/UFRJ) e Neuvânia Curty Ghetti (avaliadora interna/UFRJ). Ao 13º dia do mês de dezembro de 2023 às 14 horas, realizou-se a apresentação pública da monografia pelo estudante. O orientador abriu a sessão agradecendo a participação dos membros da Comissão Examinadora. Em seguida convidou a estudante para que fizesse a exposição do trabalho intitulado: **Imagens Primevas da Religiosidade Jesuítica e Beneditina no Rio de Janeiro do Século XVII**. Finalizada a apresentação, cada membro da Comissão Examinadora realizou a arguição da estudante. Dando continuidade aos trabalhos, a coorientadora solicitou a todos que se retirassem do ambiente para que a Comissão Examinadora pudesse deliberar sobre a monografia do candidato. Terminada a deliberação, a coorientadora solicitou a presença de todos e leu a ata dos trabalhos declarando aprovada com grau 1,5 (muito) a monografia da estudante. A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Comissão Examinadora e pelo(a) graduando(a).

**COMISSÃO EXAMINADORA**

Prof. Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

Prof.ª Dra. Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro

Prof.ª Dra. Katia Correia Goroni

Prof.ª Dra. Neuvânia Curty Ghetti

  
\_\_\_\_\_

**GRADUANDA**

Nome: Juliana David Vaz

  
\_\_\_\_\_

### CIP - Catalogação na Publicação

V393i Vaz, Juliana David  
Imagens Primevas da Religiosidade Jesuítica e Beneditina no Rio de Janeiro do século XVII / Juliana David Vaz. -- Rio de Janeiro, 2023. 74 f.

Orientador: Marcus Tadeu Daniel Ribeiro .  
Coorientador: Benvinda De Jesus Ferreira Ribeiro

Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em Conservação e Restauração, 2023.

1. Estilo maneirista . 2. Barroco. 3. Período colonial no Rio de Janeiro . 4. Escultura . 5. Manifestações culturais . I. Daniel Ribeiro , Marcus Tadeu , orient. II. De Jesus Ferreira Ribeiro , Benvinda, coorient. III. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Solange e Fernando, por todo amor e incentivo nos momentos difíceis, por acreditarem em mim e nos meus sonhos, pelo companheirismo e por aturem meu estresse diário. Especialmente a minha mãe por sempre me apoiar e me incentivar a sair da minha zona de conforto e pelos conselhos diários que me fortalecem.

Ao José Igor, meu amor, que me ajudou todos os dias a enfrentar esse período, por seu carinho e paciência incondicional. Por me manter positiva, me apoiar e me aconselhar em todos os momentos.

A Cátia, minha madrinha, segunda mãe e tia, que cuidou de mim com todo amor, por sua dedicação, apoio e ajuda em todos os meus anos como estudante.

A minha avó Judite por sempre acreditar em mim, cozinhar para mim e me ensinar a fazer a ceia de natal. Sinto sua falta todos os dias, gostaria que estivesse aqui para ver essa conquista.

As minhas amigas, que estão comigo na minha jornada pessoal desde 2010 e me viram percorrer um longo caminho.

A todo o resto da minha família, especialmente minha tia Cláudia por ter me dado sábios conselhos em um momento que eu precisava.

Aos meus professores, por transmitirem seus conhecimentos e sua dedicação para sanar qualquer dúvida. Especialmente ao meu professor e orientador Marcus Tadeu, pelos incentivos e ensinamentos, estando sempre disponível a compartilhar todo o seu vasto conhecimento.

A Deus, por estar ao meu lado e fazendo com que meus pedidos fossem alcançados durante todos os meus anos de estudos.

E por último obrigada a mim, por nunca desistir dos meus sonhos e correr atrás da profissão que eu mais amo no mundo. Darei o meu melhor para crescer muito como restauradora, e continuarei não desistindo e insistindo no meu sucesso.

## RESUMO

Este trabalho explora seis imagens notáveis do legado das ordens religiosas no Brasil no século XVII, sendo duas delas da Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso (Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier) e a última pertencente ao retábulo da Igreja de São Lourenço dos Índios, localizada em Niterói (São Lourenço), todas jesuítas que refletem o estilo maneirista arcaico. O trabalho também explora a importância do Mosteiro de São Bento, com suas três imagens marcantes da influência beneditina no Rio de Janeiro: Nossa Senhora de Monserrate, São Bento e Santa Escolástica representando elementos cruciais desse legado beneditino. A presença dos jesuítas e dos beneditinos no Brasil destaca suas influências na fundação do Rio de Janeiro e na disseminação da fé católica. O estudo faz uma análise comparativa das diferenças e semelhanças das obras, levando em conta os aspectos formais, históricos e a importância das manifestações artísticas barrocas e maneiristas. A produção desse trabalho pretende contribuir para o estudo da arte sacra, dialogando sobre suas manifestações culturais, ligadas ao espaço e memória da arte religiosa e o reconhecimento de sua importância na nossa história coletiva para entendermos nossa cultura e a identidade local. É analisada na primeira parte, a chegada da ordem jesuítica e beneditina junto ao contexto histórico do Rio de Janeiro no século XVII, passando pela fundação da cidade do Rio de Janeiro em 1565 e o processo de destruição ao qual foram submetidos os edifícios jesuítica. Na segunda parte do trabalho é destacada a tipologia, fatura, policromia e iconografia das esculturas e no final é feita a comparação dessas imagens religiosas que tem como semelhanças nos elementos decorativos complexos, como a talha dourada e esculturas elaboradas. Suas diferenças são vistas pelo maneirismo ser sóbrio e de construção simples, enquanto o barroco se destaca pelo uso de efeitos dramáticos nas obras de arte, buscando uma abordagem criativa e original. Cada estilo reflete as características e os objetivos de sua época, informações importantes para a conservação e restauração de uma obra de arte.

**Palavras-chave:** estilo maneirista; barroco; arquitetura; período colonial no Rio de Janeiro; escultura.

## ABSTRACT

This work explores six notable images of the legacy of religious orders in Brazil in the 17th century, two of them from the Church of Nossa Senhora do Bonsucesso (Santo Inácio de Loyola and São Francisco Xavier) and the last belonging to the altarpiece of the Church of São Lourenço dos Índios, located in Niterói (São Lourenço), all Jesuits that reflect the archaic mannerist style. The work also explores the importance of the Monastery of São Bento, with its three striking images of the Benedictine influence in Rio de Janeiro: Nossa Senhora de Monserrate, São Bento and Saint Scholastica representing crucial elements of this Benedictine legacy. The presence of the Jesuits and Benedictines in Brazil highlights their influence on the founding of Rio de Janeiro and the spread of the Catholic faith. The study makes a comparative analysis of the differences and similarities of the works, taking into account the formal, historical aspects and the importance of baroque and mannerist artistic manifestations. The production of this work aims to contribute to the study of sacred art, discussing its cultural manifestations, linked to the space and memory of religious art and the recognition of its importance in our collective history to understand our culture and local identity. In the first part, the arrival of the Jesuit and Benedictine order is analyzed within the historical context of Rio de Janeiro in the 17th century, including the founding of the city of Rio de Janeiro in 1565 and the process of destruction to which the Jesuit buildings were subjected. In the second part of the work, the typology, invoice, polychromy and iconography of the sculptures are highlighted and at the end a comparison is made of these religious images that have similarities in the complex decorative elements, such as gilded carvings and elaborate sculptures. Their differences are seen in Mannerism being sober and simple in construction, while Baroque stands out for its dramatic effects in works of art, seeking a creative and original approach. Each style reflects the characteristics and objectives of its time, important information for the conservation and restoration of a work of art.

**Keywords:** mannerist style; baroque; architecture; colonial period in Rio de Janeiro; sculpture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – No alto do Morro do Castelo, está a igreja de Santo Inácio, e no sopé a Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso .....	13
Figura 2 – Fachada da Igreja dos Jesuítas em 1918.....	15
Figura 3 – Interior da Igreja dos Jesuítas e na direita o altar-mor de Santo Inácio, 1910 .....	16
Figura 4 – Demolição do Morro do Castelo e da Igreja dos Jesuítas.....	17
Figura 5 – Fachada da Igreja Nossa Senhora do Bonsucesso .....	18
Figura 6 – Detalhe do contraste dos retábulos da própria igreja e os da igreja dos jesuítas.....	19
Figura 7 – Retábulo de Santo Inácio.....	21
Figura 8 – Igreja de São Lourenço dos Índios nas comemorações do aniversário da cidade de Niterói, em 1913.....	27
Figura 9 – Igreja de São Lourenço dos Índios com escadas.....	27
Figura 10 – Retábulo de São Lourenço .....	29
Figura 11 – Fachada do Mosteiro de São Bento .....	31
Figura 12 – Altar-mor do Mosteiro de São Bento com a Nossa Senhora do Monserrate, São Bento e Santa Escolástica .....	34
Figura 13 – Santo Inácio de Loyola .....	46
Figura 14 – São Francisco Xavier .....	46
Figura 15 – São Lourenço.....	47
Figura 16 – Nossa Senhora de Monserrate .....	54
Figura 17 – Santa Escolástica.....	54
Figura 18 – São Bento .....	55



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>ORDEM JESUÍTICA E A FUNDAÇÃO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO</b> .....	<b>11</b>
	2.1 As igrejas do Morro do Castelo .....	13
	2.2 Expulsão dos jesuítas do Rio de Janeiro .....	16
	2.3 A igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso .....	18
	2.4 Retábulo de Santo Inácio e sua hagiografia.....	20
	2.5 Santo Inácio de Loyola e sua imaginária.....	22
	2.6 São Francisco Xavier, sua hagiografia e iconografia .....	24
<b>3</b>	<b>IGREJA DE SÃO LOURENÇO DOS ÍNDIOS E A ICONOGRAFIA DE SÃO LOURENÇO</b> .....	<b>26</b>
<b>4</b>	<b>O MOSTEIRO DE SÃO BENTO E A ORDEM BENEDITINA</b> .....	<b>31</b>
	4.1 Imaginária beneditina fluminense.....	34
<b>5</b>	<b>ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA</b> .....	<b>38</b>
	5.1 Tipologia.....	38
	5.2 Fatura.....	39
	5.3 Policromia .....	42
	5.4 Análise Iconográfica .....	44
<b>6</b>	<b>ESTILO MANEIRISTA</b> .....	<b>46</b>
	6.1 Análise comparativa das imagens jesuítas .....	50
<b>7</b>	<b>ANÁLISE COMPARATIVA DAS IMAGENS BENEDITINAS</b> .....	<b>54</b>
	7.1 Estilo Barroco.....	55
	7.2 A semelhança entre as três imagens beneditinas.....	58
<b>8</b>	<b>COMPARAÇÃO ENTRE AS IMAGINÁRIAS JESUÍTAS E AS BENEDITINAS</b> .....	<b>63</b>
	8.1 A importância desse estudo para a Conservação e Restauração da arte sacra.....	67
<b>9</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>70</b>
<b>10</b>	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>72</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho, será abordado uma proposta de estudo sobre a imaginária beneditina e jesuítica durante a colonização da cidade do Rio de Janeiro no século XVII, sobre os principais bens móveis do culto católico produzidos e que podem ser encontrados nas igrejas e mosteiros hoje em dia.

Uma análise crítica que destaca a comparação de seis representações artísticas do século XVII, buscando identificar as diferentes e semelhanças das obras. O reconhecimento de sua importância na nossa história para entendermos nossa cultura e a identidade local. Nesse contexto, serão exploradas as duas Ordens católicas no Rio de Janeiro, que com suas presenças desempenharam um papel fundamental na disseminação da fé, sendo os primeiros a construir igrejas religiosas na colonização e na produção artística. Descrevendo também o processo de destruição ao qual foram submetidos os edifícios jesuíticos em razão das narrativas históricas elaboradas pelas elites políticas dominantes e seguindo a história das intervenções realizadas no colégio e na igreja dos jesuítas do Rio de Janeiro no século.

O estilo maneirista, que se desenvolveu nas décadas finais do século XVI até o início do século XVIII que antecedeu o período do Barroco, trouxe uma estética mais sóbria e complexa, com elementos que muitas vezes desafiavam as normas convencionais. O Barroco foi marcado por uma expressão dramática e ornamentação exuberante, destinado a cativar os crentes e transmitir uma sensação de profundidade espiritual.

Este trabalho visa contribuir para o estudo da arte sacra, destacando suas manifestações culturais, que estão ligadas ao espaço e à memória da arte religiosa. A arte sacra é um campo fascinante que vai além da mera expressão de devoção religiosa, ela também reflete a evolução dos estilos artísticos ao longo da história. No âmbito deste estudo, exploramos as semelhanças e diferenças entre as imagens beneditinas e jesuíticas, duas tradições artísticas que surgiram em contextos religiosos distintos. Embora ambas compartilhem o propósito de expressar a fé e a devoção, fazem-no de maneiras únicas e significativas.

Ao longo do texto, serão abordadas o desenvolvimento das estruturas religiosas e arquitetônicas da cidade, com foco nas Igreja de Nossa Senhora do

Bonsucesso, Mosteiro de São Bento e Igreja São Lourenço dos Índios onde possuem em seu acervo, as imaginarias que serão os objetos de pesquisa. Na Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso serão analisadas duas imagens jesuítas que eram provenientes do Morro do Castelo, da Igreja de Santo Inácio:

- a) Santo Inácio de Loyola
- b) São Francisco Xavier

Na igreja de São Lourenço dos Índios, localizada em Niterói, tem raízes na colonização portuguesa e na presença indígena na área é estudada por uma imagem jesuíta:

- a) São Lourenço

Na Igreja do Mosteiro de São Bento, as imagens analisadas dos santos são feitas pelo artista beneditino Frei Domingos da Conceição da Silva (1643-1718). São correspondentes a três:

- b) Nossa Senhora do Monserrate
- c) São Bento
- d) Santa Escolástica

A questão norteadora é o estudo para estabelecer um paralelo entre o estilo barroco das imagens beneditinas e o estilo maneirista das imagens jesuítas. Buscando a origem e história das obras jesuíticas mais antigas existentes na cidade do Rio de Janeiro e sua importância ainda hoje. O que as imaginarias feitas no mesmo período podem se diferenciar por conta do seu estilo e sua Ordem religiosa? A produção de uma nova comparação recorda a importância de conhecimento da história coletiva, sobre a nossa arte sacra, representando a rica herança religiosa e artística por trás dessas obras religiosas, sobre a sua importância dentro de nossa sociedade com suas manifestações artísticas, tanto barroca como maneirista. Essas informações contribuem para a conservação e restauração da arte sacra pois a compreensão aprofundada dessas manifestações artísticas orienta as decisões no processo de preservação, garantindo uma abordagem que respeite a intenção original do artista. Seu levantamento e comparação crítica de seus aspectos formais e históricos como diferenciador imagéticos.

O texto combina informações históricas, arquitetônicas e iconográficas para fornecer uma visão abrangente das contribuições dos jesuítas e beneditinos à cidade

do Rio de Janeiro. Na referência da comparação com teóricos como Lúcio Costa (1902-1998), Myriam Ribeiro (1943-), Dom Clemente Silva-Nigra (1903-1986), Anna Maria Monteiro de Carvalho (?-2019), Mauro Fragoso, Matheus Ramalho Rocha (1925-1999), Germain Bazin (1901-1990) entre outros como base para esta discussão.

É imprescindível reconhecer a importância das obras de arte sacra em seu contexto de origem como um esforço para enriquecer o conhecimento coletivo da história, do patrimônio histórico e local. Ao discutirmos nossa própria história, estamos preservando e mantendo viva nossa cultura, promovendo uma reflexão sobre o valor de nosso patrimônio artístico e histórico. Esse diálogo incentiva a conservação e preservação desse acervo artístico, permitindo uma análise mais aprofundada das expressões artísticas beneditinas e jesuítas. É fundamental que os estudantes possam aprofundar seu conhecimento na área da história da arte sacra brasileira, procurando identificar as características que permaneceram ao longo do tempo e os momentos de inovação criativa que se inseriram no contexto histórico e social do Brasil.

Sobre a pesquisa, o maior empecilho encontrado foi a comunicação com os provedores da Igreja Nossa Senhora do Bonsucesso, não sendo possível ir até a igreja para fotografar seu interior ou as imagens alvo desse estudo. Durante sucessivas tentativas de acesso, foi possível observar que além de aparentar estar fechada, a igreja possuía um aspecto de abandonada de modo que até estabelecimentos próximos como o posto policial e a Santa Casa da Misericórdia não sabiam se haviam missas no local, nem conseguiram me fornecer um telefone de contato. Algumas pessoas que passavam por lá, sequer sabiam que ali era uma igreja. Ao contatar a Arquidiocese do Rio de Janeiro, foi constatado que a mesma não possui informações de contato atualizado uma vez que o fornecido não trazia resposta.

Ao longo da pesquisa, foi obtida a informação de que a igreja se tratava de uma igreja particular, sendo comandada pela Irmandade e que a mesma possuía autonomia para decidir quando haveria, além de os mesmos não possuírem obrigação de passar informações para a Arquidiocese como telefone ou horários de funcionamento, sob a justificativa de serem autônomos. Ajunto a isso e por orientação da Curia da Arquidiocese, houve tentativa de contato com a Paróquia Nossa Senhora do Carmo

da Antiga Sé, porém sem sucesso. Devido a essas questões, foi impossível obter fotos das imagens e do interior da igreja.

## 2 ORDEM JESUÍTICA E A FUNDAÇÃO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Os jesuítas foram o mais poderoso braço da Contrarreforma a propagar a fé católica no Brasil, contribuindo para a construção de igrejas ao longo dos dois primeiros séculos da colonização no Rio de Janeiro. Eles são padres da Companhia de Jesus fundada por Santo Inácio de Loyola em 1534<sup>1</sup> e representam uma ordem religiosa intimamente ligada à Igreja Católica. Seu principal objetivo era difundir a mensagem de Cristo em todo o mundo e surgindo como um combate a expansão do protestantismo na Europa por meio do ensino e expansão da fé católica entre os povos nativos pagãos de terras mais distantes.

Após o período do Renascimento e as reformas religiosas lideradas por figuras como Lutero e Calvino, a Igreja Católica começou a perder influência, já que a ênfase na razão e na liberdade individual minava o autoritarismo religioso. Para recuperar seu prestígio e poder, a Igreja Católica lançou a Contrarreforma, um movimento que visava reafirmar e disseminar sua doutrina. Nesse contexto, a Igreja oficializou a Companhia de Jesus para ajudar a promover seus objetivos.

A jornada dos jesuítas começou em Portugal, a convite de Dom João III, onde começaram seu trabalho missionário. Vindo em 1549 para a colônia portuguesa da América com Tomé de Sousa<sup>2</sup>, que foi o primeiro Governador Geral do Brasil. Os jesuítas começaram a estabelecer aldeias e concentrar os nativos para melhor transmitir sua mensagem. No entanto, essa mudança para uma vida sedentária causou desafios psicológicos para os índios, que não estavam acostumados a esse estilo de vida. Além disso, a concentração de pessoas nas aldeias facilitou a propagação de doenças, uma vez que os nativos não tinham imunidade contra vírus e bactérias que eram novos para eles. Os jesuítas assumiram a responsabilidade de lidar com as adaptações na vida indígena e também desempenharam um papel importante no desenvolvimento da arte e arquitetura durante os dois primeiros séculos de sua presença no Brasil.

---

<sup>1</sup> LORÉDO, W. M. *Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação (em português)*. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

<sup>2</sup> THOMAZ, G. *Vida beneditina*. Rio de Janeiro: Lumen - Christie, 1937.

A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro foi fundada no dia primeiro de março de 1565 pelo português Estácio de Sá, enviado para expulsar os franceses e que estava numa luta com eles pelo domínio da região. A cidade foi fundada na praia junto ao Pão de Açúcar, atualmente praia vermelha, ali construíram defesas, as primeiras casas e a primeira igreja da cidade pelo jesuíta Padre Gonçalo de Oliveira, era uma pequena capela de pau-a-pique, toda coberta de palha<sup>3</sup>.

Após a vitória contra as investidas dos franceses, que na época ocupavam as margens e as ilhas da baía, juntamente com os tamoios, em sua tentativa de tomar a vila, levaram à decisão de transferir a cidade para um local mais seguro dentro da Baía de Guanabara. O novo local escolhido foi o Morro do Castelo, um ponto estratégico para a defesa contra invasores. Originalmente chamado de Morro de São Januário, passou a ser conhecido como Castelo devido às suas muralhas, baluartes e fortaleza<sup>4</sup>.

Nesse monte, os jesuítas levantaram o Colégio dos Jesuítas, um centro de ensino e cultura, além de uma capela em dedicada a São Sebastião. Nesse período foi construída uma casa no sopé do morro, que mais tarde viraria a Santa Casa de Misericórdia, estabelecida pelo Padre Anchieta para cuidar dos enfermos de uma frota espanhola. Foi erguida também uma Capela dedicada à Nossa Senhora da Misericórdia, atualmente conhecida como a Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> CARVALHO, B., *Igrejas barrocas do Rio de Janeiro*, 1966.

<sup>4</sup> SILVA, C. A. T., *Os Jesuítas e o Rio de Janeiro*, 2015.

**Figura 1** - No alto do Morro do Castelo, está a igreja de Santo Inácio, e no sopé a Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso



Fonte: Histórias e Monumentos, 2014.

A população no final do século XVI, era pequena em torno de 4 mil pessoas sendo eles portugueses, índios e escravos negros em um local com a maior parte composta por mangue, lagoas, com árvores de cajueiros e pitangueiras<sup>5</sup>.

Um período de grande relevância na história colonial do Rio de Janeiro está relacionado à presença dos jesuítas e o desenvolvimento das estruturas religiosas que ainda hoje desempenham um papel significativo no patrimônio histórico, cultural e arquitetônico da cidade. Os jesuítas estabeleceram-se em regiões destinadas à colonização, em proximidade com as aldeias indígenas que desejavam converter, desempenhando um papel fundamental no avanço das fronteiras coloniais. Essa presença implicava na edificação de igrejas, casas, escolas e propriedades agrícolas, destinados a atender tanto às necessidades espirituais quanto às demandas materiais do processo de catequese<sup>6</sup>.

## **2.1 As igrejas do Morro do Castelo**

Por ordem do governador Mem de Sá, foram erguidas duas igrejas no Morro do Castelo para substituir a provisória capela feita de taipa. A primeira dessas igrejas

---

<sup>5</sup> ZARUR, D., *Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso*, 1980.

<sup>6</sup> IPHAN. *Assentamentos Jesuíticos: Territórios e Significados*, 2008.



foi consagrada a São Sebastião e finalizada em 1583, sendo também o local que colocaram os restos mortais de Estácio de Sá<sup>7</sup>.

A segunda igreja era a igreja do Colégio dos Jesuítas que teve seu projeto elaborado pelo jesuíta Francisco Dias, um habilidoso carpinteiro, mestre de obras e arquiteto. Ele chegou ao Rio de Janeiro com a missão de planejar as estruturas maneiristas de colégios e igrejas da Companhia de Jesus. Chamada de Igreja do Colégio dos Jesuítas, Igreja dos Jesuítas, ou Igreja de Santo Inácio, como se tornou conhecida após a canonização do santo em 1622. A igreja e o colégio eram construídos de forma integrada. A influência dos jesuítas no Brasil também abrangeu uma variedade de obras, incluindo aquedutos, pontes, chafarizes e outros edifícios<sup>6</sup>.

Sua construção iniciada em 1585, foi erguida rapidamente conforme orientação da Ordem Jesuítica, sendo inaugurada em 1588<sup>8</sup>. A Ordem, que tinha sede em Roma, demandava a construção ágil do templo jesuítico, que tinha um planejamento para acomodar uma considerável quantidade de fiéis, garantindo que todos na assembleia usufruem de uma visão privilegiada do altar principal, onde as missas eram celebradas. De acordo com o autor Cezar Augusto:

A fachada do templo era sóbria, com linhas retas e frontão triangular, à maneira das igrejas maneiristas de Portugal. Uma escadaria dava acesso à única porta frontal, sobre a qual outro frontão triangular servia de moldura a uma pedra com o símbolo da Companhia de Jesus: um sol em resplendor tendo ao centro as iniciais IHS, que significam a forma abreviada do nome de Jesus em grego, juntamente com o sinal da cruz e os três cravos da crucificação. Uma torre sineira unia a fachada da igreja ao Colégio. Para a cidade, ela representava a sentinela de onde se avistavam os navios que entravam ou saíam da baía. Seus sinos anunciavam os principais acontecimentos da cidade.

(Silva, C. A. T., *A igreja de Santo Inácio - Cem anos de História*, 2013)

---

<sup>7</sup> SILVA, C. A. T., *Os Jesuítas e o Rio de Janeiro*, 2015.

<sup>8</sup> SILVA, C. A. T., *Os Jesuítas e o Rio de Janeiro*, 2015.

**Figura 2** - Fachada da Igreja dos Jesuítas em 1918



Fonte: Augusto Malta/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles, 1918

Conforme mencionado pelo autor, a igreja de Santo Inácio seguia o estilo maneirista sóbrio, característico das igrejas em Portugal. Construída em pedra e cal, essa igreja tinha a fachada com frontão triangular no estilo de um templo clássico de composição plana e fechada, com óculo no centro e três janelas, que se integrava de maneira harmoniosa ao conjunto do edifício do colégio. Com a sua torre sineira quadrangular sendo a primeira de sua época, seus sinos anunciavam os principais acontecimentos da cidade.

Além da fachada, que foi simplificada devido à construção ágil, o interior da igreja também tinha uma simplicidade nos seus componentes. Compreendia um amplo salão retangular, de nave única, dotada de capelas laterais conectadas entre si por pequenos corredores, um estilo frequentemente adotado nas principais igrejas jesuíticas. Lá dispunham seus bens integrados, que consistiam no púlpito reservado

aos sermões e os três retábulos de madeira esculpidos em 1567<sup>9</sup>, sendo o altar-mor, dedicado a Santo Inácio, e dois altares laterais, todos os três com nichos destinados a relíquias<sup>10</sup>.

**Figura 3** - Interior da Igreja dos Jesuítas e na direita o altar-mor de Santo Inácio, 1910



Fonte: Augusto Malta/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles, 1910

Houve novos planos de conceber uma igreja monumental que incorporaria a estrutura da Igreja de Santo Inácio, transformando-a na Igreja de Santa Cruz. Contudo, esses planos não se concretizaram devido à expulsão dos jesuítas, e as edificações foram aterradas quando o morro foi demolido<sup>11</sup>.

## 2.2 Expulsão dos jesuítas do Rio de Janeiro

Os jesuítas foram expulsos em 1759 por conta de um alvará que os determinou como traidores e rebeldes. Acabaram exterminados e expulsos de Portugal e seus

<sup>9</sup> MAURICIO, A., *Templos históricos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1946.

<sup>10</sup> SILVA, C. A. T., *A igreja de Santo Inácio - Cem anos de História*, 2013.

<sup>11</sup> SILVA, C. A. T., *Os Jesuítas e o Rio de Janeiro*, 2015.

domínios, como o Rio de Janeiro. Antônio Gomes Freire governador do Rio de Janeiro por ordens do Marquês de Pombal executou a função de expulsar os discípulos de Loyola que tiveram de abandonar sua casa, situada no Morro do Castelo, a qual lhes havia servido de residência durante cerca de 192 anos. Os bens do colégio e de sua igreja com maior valor foram mandados para Lisboa<sup>12</sup>.

**Figura 4** - Demolição do Morro do Castelo e da Igreja dos Jesuítas



Fonte: Augusto Malta/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles, 1922.

Em 1922, ocorreu o desmonte do Morro do Castelo. O prefeito Carlos Sampaio deu continuidade à reforma que havia sido iniciada por Pereira Passos alguns anos antes, movido pela busca pela modernidade ele assinou um decreto que ordenou a demolição do morro. Isso foi feito em preparação para a Exposição Internacional do Centenário da Independência, na qual se tinha a visão de que o morro era um símbolo de atraso, insalubridade, e um empecilho para o combate a epidemias, pois prejudicava a circulação de ar, sendo um obstáculo para o crescimento urbano que alterava a aparência da cidade do Rio de Janeiro.

Apesar das vozes discordantes, incluindo a do escritor Lima Barreto, que alertava para o potencial desabrigamento de milhões, o desejo de modernização prevaleceu e o morro foi removido com a utilização de jatos d'água. Esse processo foi

---

<sup>12</sup> FAZENDA, J. V., *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro* – Rio de Janeiro: Documenta Histórica, Vol I, 1921.

conduzido sem muita consideração, não houve esforço para documentar as construções ou planejar medidas de preservação dos elementos mais valiosos. O morro do Castelo representava nosso passado colonial e faz parte da história da fundação da cidade, significando que foi uma destruição da própria memória<sup>13</sup>.

A Igreja de Santo Inácio e o Colégio dos Jesuítas foram demolidos nesse processo, e a Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso da Santa Casa de Misericórdia se tornou a herdeira do patrimônio artístico remanescente da igreja, então os três retábulos maneiristas e o púlpito de madeira passaram a ocupar o seu interior<sup>14</sup>.

### 2.3 A igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso

Figura 5 – Fachada da Igreja Nossa Senhora do Bonsucesso



Fonte: Paulo Paes, 2014.

A igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso está ligada com o começo do Rio de Janeiro, desde sua fundação em 1567. Construída como uma pequena capela a beira-mar, fazendo parte do complexo arquitetônico do Hospital da Misericórdia, e aos pés da Ladeira da Misericórdia, que era um acesso ao morro do Castelo, ela foi

<sup>13</sup> LIMAS, D., *O desmonte do Morro do Castelo*, Fundação Biblioteca Nacional, 2020.

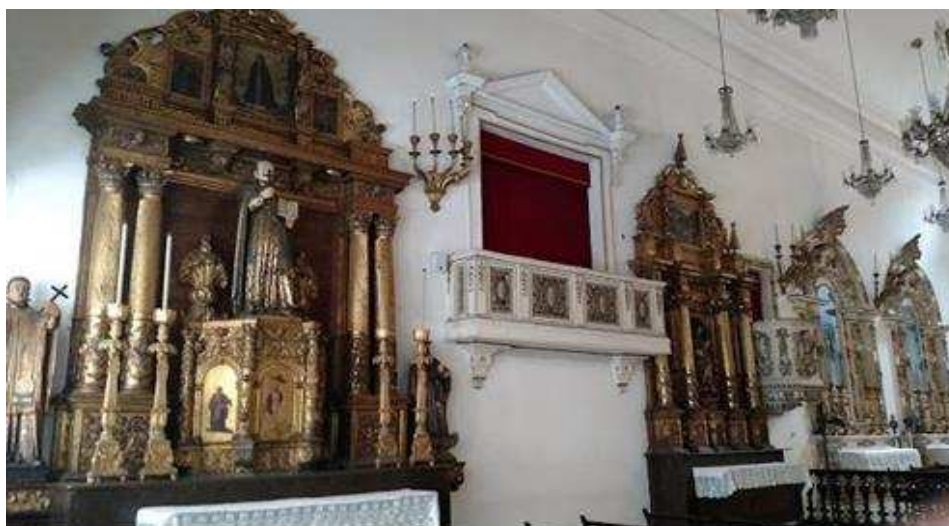
<sup>14</sup> DE CARVALHO et al., *A Forma e a Imagem: Arte e Arquitetura Jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, s. d.



tombada pelo patrimônio histórico estadual, e foi inspiração para a primeira rua da cidade, a rua da Misericórdia, onde se concentraram construções urbanas fundamentais, tais como a Alfândega, a Cadeia, a Câmara e o Tribunal. A igreja passou por reformas no século XVII, tendo sua conclusão em 1637, com sua fachada atual sendo finalizada somente no século XVIII<sup>15</sup>.

A igreja é dedicada à Virgem Maria, tendo em suas características a talha pintada de branco com frisos dourados, todos esculpidos em madeira. Seu interior segue o estilo autêntico colonial português, destacando-se elementos como o altar-mor, o trono e os altares esculpidos<sup>16</sup>. A fachada da igreja apresenta duas volutas simétricas, diferenciando-se da clássica divisão horizontal e vertical frequentemente encontrada na arquitetura jesuítica, como observado na igreja do Gesù em Roma<sup>17</sup>. No período entre 1980 e 1983, a Igreja Nossa Senhora do Bonsucesso passou por um processo de restauração, visando preservar e manter sua rica herança histórica e arquitetônica, pela marca da primeira classe de edificações coloniais no Brasil<sup>18</sup>. Hoje a Igreja tem missas no primeiro e terceiro domingo do mês, recebendo visitaçãõ mediante a agendamento por telefone.

**Figura 6** - Detalhe do contraste dos retábulos da própria igreja e os da igreja dos jesuítas



Fonte: Histórias e Monumentos, 2014.

<sup>15</sup> SIQUEIRA, R., *Igrejas do Rio de Janeiro, História e Devoção*, Luminatti Editora, 2003.

<sup>16</sup> ZARUR, D., *Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso*, 1980.

<sup>17</sup> CARVALHO, B., *Igrejas barrocas do Rio de Janeiro*, 1966.

<sup>18</sup> Histórias e Monumentos, 2014. Disponível

em: <<http://historiasemonumentos.blogspot.com/2014/10/igreja-de-nossa-senhorado-bonsucesso.html>>. Acesso em: 06 out.2023.

Dentre os três retábulos maneiristas, o altar-mor com as imagens de Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier são especialmente relevantes para esse estudo, entalhados em madeira e com perfeita execução. Os retábulos e as suas imagens contrastam com o restante do ambiente da igreja, primeiramente pela sua tonalidade escura em razão de seu dourado estilo maneirista, e a igreja no interior e retábulos suaves no estilo rococó com a maior parte das cores em branco, que se manifesta por meio de uma abordagem decorativa mais fluida e ornamental<sup>19</sup>. Segundo por seu espaço físico ter sido projetado para moldurar uma pintura e não um espaço para um retábulo, mostrando que a configuração atual não é a original e realizada no momento do translado<sup>20</sup>.

#### **2.4 Retábulo de Santo Inácio e sua hagiografia**

O retábulo de Santo Inácio, datado do final do século XVI e início do século XVII, é um dos poucos exemplares remanescentes seiscentistas do Rio antigo<sup>21</sup>, foi confeccionado em madeira dourada e policromada. É de grande importância por ser um exemplar de estilo verdadeiramente jesuítico, situado no período pós-renascentista e protobarroco, classificados assim pelos autores Lúcio Costa, Germain Bazin e Paulo Santos<sup>22</sup>.

O protobarroco é uma manifestação tipológica maneirista, a do conceito de movimento destinado a discutir e dominar a habitual rigidez angular dos enquadramentos do gosto do Renascimento, sobrepostos às características redondas do posterior barroco e à ornamentação minuciosa típica do estilo plateresco arquitetônico e decorativo, fortemente enraizado na arte espanhola do final do século XV e início do XVI. É um trabalho de talha erudito, destacado por suas colunas coríntias e pinturas delicadamente enquadradas acima do entablamento. A composição do retábulo para um sentido de instabilidade da mobilidade entre rigor da

---

<sup>19</sup> CARVALHO, B., *Igrejas barrocas do Rio de Janeiro*, 1966.

<sup>20</sup> MARTINS, R. M. A., *Caminhos Cifrados/conectados: patrimônio jesuítico entre Rio de Janeiro e São Paulo*, Espaços Religiosos, 2021 - 227-246.

<sup>21</sup> SILVA-NIGRA, *Frei Domingos da Conceição, escultor seiscentista do Rio de Janeiro*, Salvador/BA, 1950.

<sup>22</sup> CARVALHO, B., *Igrejas barrocas do Rio de Janeiro*, 1966.

simetria e do eixo de centralidade torna a equilibrar, eram de precisão, clareza, graça e a liberdade, que conduziam à perfeição<sup>23</sup>.

**Figura 7 - Retábulo de Santo Inácio**



Fonte: Percival Tirapeli, 2008

A presença constante de escultores portugueses trabalhando na cidade tem como resultado a forte característica da imaginária portuguesa, sendo difícil distinguir as imagens importadas das elaboradas na região<sup>24</sup>. Lúcio Costa levanta a hipótese de que o retábulo executado em madeira freijó ou louro-amarelo, como pode ser chamado, é de origem amazônica e que a madeira fora enviada a Portugal e lá executado o retábulo. No entanto, Germain Bazin contraria a hipótese de Lúcio Costa, justificando que o freijó era uma madeira que existia bem próximo do Rio, na floresta de Cabo Frio<sup>25</sup>. Padre Serafim Leite, um respeitado historiador jesuíta, também ressalta a presença da madeira no Rio, mas que pouco antes de 1619, chegaram de Lisboa ao Rio de Janeiro dezessete estátuas de madeira revestidas de ouro e variadas

---

<sup>23</sup> DE CARVALHO et al., *A Forma e a Imagem: Arte e Arquitetura Jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, s. d.

<sup>24</sup> RIBEIRO, M., *Arte Barroca - Mostra do Descobrimento*, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

<sup>25</sup> SILVA-NIGRA, *Frei Domingos da Conceição, escultor seiscentista do Rio de Janeiro*, Salvador, BA: Tipografia Beneditina, 1950.



cores para ornamentar a nova igreja do Morro do Castelo<sup>26</sup>. Serafim sugere a possibilidade que tenha sido elaborado por Frei Jorge Estêves, um habilidoso carpinteiro que ingressou na Companhia de Jesus em 1569 e desempenhou a função por muitos anos<sup>27</sup>. Mas tudo isto são hipóteses dos estudiosos sobre a origem dos retábulos.

## **2.5 Santo Inácio de Loyola e sua imaginária**

Santo Inácio de Loyola, batizado como Iñigo Lopez de Loyola, nasceu em 1491 na Espanha. Levava uma vida como militar, até que em 1521 foi ferido em um combate em Pamplona. Durante sua recuperação ficou na casa de sua família, onde se voltou para a leitura de livros sagrados, o que levou à sua conversão e para a vida de dedicação a Deus. Determinado a renunciar às riquezas e à sua antiga vida, Inácio passou a viver como eremita, entregando-se à penitência e à solidão. Suas rotinas incluíam sete horas diárias de oração, jejum e vigílias. Nesse período, ele carregava consigo um caderno escrevendo suas anotações, que mais tarde se tornaria o renomado livro "Exercícios Espirituais", um manual de religião para uso pessoal.

No ano de 1522, após se recuperar de suas feridas, ele deixou sua casa com o propósito de peregrinar até a Terra Santa. Inicialmente, ele se abrigou no santuário beneditino de Nossa Senhora de Montserrat, onde se confessou a um monge e passou uma noite em devoção diante da imagem da Virgem. Nessa mesma capela onde está a primeira escultura de Nossa S. De Monserrate. Quando não conseguiu embarcar para Jerusalém, Inácio se estabeleceu no mosteiro de Manresa, onde passou um ano em retiro junto aos dominicanos, absorvendo a essência da vida cristã.

Em 1523, finalmente conseguiu embarcar para a Terra Santa como peregrino, com a intenção de converter os muçulmanos, mas não obteve o apoio dos franciscanos para se estabelecer em Jerusalém. Ele, então, dirigiu-se a Paris para prosseguir seus estudos. Em 1531, no Colégio de Santa Bárbara, Inácio conheceu seis amigos que, em 1539, fundaram a Companhia de Jesus, uma ordem religiosa

---

<sup>26</sup> ARAÚJO, E., *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, Rio de Janeiro: SENAI, 1998.

<sup>27</sup> CARVALHO, B., *Igrejas barrocas do Rio de Janeiro*, 1966.

que se tornaria significativa na história da Igreja. Entre esses amigos estava São Francisco Xavier, que se tornou um dos maiores missionários da Ordem, desempenhando um papel crucial na evangelização da Ásia. Após sua morte em 1556, São Francisco Xavier foi canonizado pelo Papa Gregório XV em 1622, ao lado de Inácio, em reconhecimento à sua influência significativa na espiritualidade e no serviço cristão<sup>28</sup>.

A documentação histórica dos arquivos jesuíticos do Rio de Janeiro não tem dados suficientes para sabermos a origem, autoria e datas de execução das esculturas do Santo Inácio e São Francisco Xavier. No entanto, a análise tipológica permite-nos situar a imagem de Santo Inácio até às primeiras décadas de seiscentos, representante de um maneirismo arcaico<sup>29</sup>.

A escultura de Santo Inácio é de estilo maneirista arcaico das primeiras décadas de seiscentos, um trabalho mais próximo da tradição quinhentista portuguesa, como o retábulo, foi executado em madeira dourada e policromada. É uma escultura de vulto, frontal, de linhas sóbrias, hieráticas e de pouca expansão volumétrica. Na representação da imaginária aparenta ser um homem de meia-idade, de parte calva, cabelo baixo e barba raspada<sup>29</sup>. Sua expressão reflete pensamento profundo, transmitindo mais seu estado de espírito do que sua aparência física. Ele veste o hábito jesuíta, composto por uma capa e batina com golas altas, como os padres seculares espanhóis do seu tempo, adornadas com um cinto amarrado em quatro laços, que simboliza os votos de pobreza, castidade e obediência à Ordem e ao Papa, fundamentais para a Companhia de Jesus.

A escultura segue princípios de simetria, embora não se submeta inteiramente aos padrões de beleza renascentista. A postura de Santo Inácio é rígida, exceto pelo movimento do manto e da perna esquerda, que indica um passo à frente. Destaca-se o intencional aumento do volume da cabeça e das mãos em relação ao tronco, sugerindo um foco interior, um momento de concentração espiritual que encapsula o gesto evangelizador das mãos erguidas de Santo Inácio carrega simbolicamente o livro da regra jesuíta com a inscrição da Ordem, "ad majorem Dei gloriam", que

---

<sup>28</sup> Santos e Ícones Católicos. Disponível em:<[História de Santo Inácio de Loyola - Santos e Ícones Católicos - Cruz Terra Santa](#)>. Acesso em: 20 nov.2023.

<sup>29</sup> DE CARVALHO et al., *A Forma e a Imagem: Arte e Arquitetura Jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, s. d.

significa “para maior glória de Deus” em latim, na mão esquerda. A mão direita segura um crucifixo, avançada e disposta em um ângulo diagonal com o pé esquerdo à frente, impulsionando o aspecto humano em direção ao divino<sup>30</sup>.

O retábulo tem no seu centro Santo Inácio de Loyola, tendo aos lados, em pequenos pedestais, encontramos à esquerda São Francisco Xavier, que é a nossa segunda imagem a ser analisada, e do lado direito, está a escultura de São Francisco de Borja.

## **2.6 Francisco Xavier, sua hagiografia e iconografia**

São Francisco Xavier é uma figura jesuíta venerada no início do século XVII após sua canonização em 1620, desempenhou um papel significativo como missionário em diversas regiões. Ele nasceu nos primeiros anos do século XVI, sendo membro de uma família nobre de Navarra. Aos catorze anos, ingressou no Colégio de Santa Bárbara, localizado na cidade de Paris, onde teve seu primeiro encontro com Santo Inácio de Loyola e tornou-se um dos primeiros discípulos deste renomado líder religioso. Juntos, fizeram votos de pobreza e obtiveram o reconhecimento papal em 1541. Francisco de Xavier foi ordenado sacerdote em Veneza, em 24 de junho de 1537. Em 1543, em sua primeira missão, foi enviado à Costa de Pescaria, no litoral sul da Índia. Os pescadores locais identificaram-se com o cristianismo, pois esta religião aceitava e honrava sua profissão, assim como os primeiros apóstolos de Jesus, que eram pescadores. O peixe, como um dos símbolos da nova religião.

Xavier desempenhou um papel importante nessa conversão, com seu sucesso passou a ser conhecido como o "Apóstolo das Índias". Em 1549, Francisco chegou ao Japão como missionário e posteriormente dirigiu-se a Quioto, onde só foi autorizado a pregar em 1551, apesar de não falar a língua japonesa, ele teve que se contentar em ler o catecismo, que era traduzido por seu amigo Angiró. Em 1552, São Francisco

---

<sup>30</sup> DE CARVALHO et al., *A Forma e a Imagem: Arte e Arquitetura Jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, s. d.

Xavier faleceu deitado em uma esteira, com o crucifixo dado por seu amigo Inácio de Loyola<sup>31</sup>.

Na iconografia, a imagem de São Francisco Xavier é frequentemente associada a um caranguejo e um crucifixo, símbolos relacionados a um grande milagre que ocorreu durante sua jornada missionária na região das ilhas Molucas, onde ele evangelizou e viveu por muitos anos. Em um forte temporal, os marinheiros clamavam por ajuda divina, e para ajudar o santo mergulhou seu crucifixo de madeira no mar revolto. Instantaneamente, as águas se acalmaram, e o crucifixo desapareceu nas profundezas. Quando desembarcaram na praia, os marinheiros ficaram surpresos ao ver um caranguejo emergir da água trazendo o crucifixo consigo. São Francisco Xavier é considerado o maior santo da ordem jesuíta após Santo Inácio e frequentemente é associado a este. Ele é venerado como padroeiro dos jesuítas, dos missionários da obra de propagação da fé, dos marinheiros e era invocado contra tempestades e a peste. É estimado que tenha convertido milhares de indianos ao cristianismo.

A imagem de São Francisco Xavier que se encontra na igreja Nossa Senhora do Bonsucesso, está posicionada no pequeno pedestal do altar-mor de Santo Inácio, e por conta da insuficiência de documentação, impede a comprovação da procedência, tanto de autoria, quanto da data de execução. Indícios apontam que ela é datada das primeiras décadas de seiscentos, como a imagem de Santo Inácio.

Sua representação aparece como pregador em sua indumentária com a sotaina com mangas longas, sobreoliz, estola que os sacerdotes usam ao redor do pescoço e caindo sobre o peito, colarinho e sem muito movimento na vestimenta. São Francisco Xavier é representado sem barba e jovem, sua pose e gesto representam a passagem do santo pregando para pessoas de várias línguas e culturas diferentes, caracteriza o dom das línguas atribuído a ele. A imagem está de corpo inteiro em pé em posição frontal, com o pé esquerdo levemente posicionado para frente, o personagem levanta a cruz com a mão esquerda, seu atributo iconográfico individual, com sua mão direita aponta para a cruz, representando seu lado pregador<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Santos e Ícones Católicos. Disponível em:<[História de São Francisco Xavier - Santos e Ícones Católicos - Cruz Terra Santa](#)>. Acesso em: 20 nov.2023.

<sup>32</sup> ROIG, J. F., *Iconografía de los Santos, Barcelona*, Ediciones Ómega, S.A., 1950.

### 3 IGREJA SÃO LOURENÇO DOS ÍNDIOS E A ICONOGRAFIA DE SÃO LOURENÇO

Além desses exemplos de imagens maneiristas, a última peça que será examinada pertence à Igreja São Lourenço dos Índios, em Niterói. Ela tem uma escultura com estilo maneirista que permite vincular ao mesmo âmbito estilístico que as outras obras jesuíticas daquelas mais antigas existentes no Brasil.

A Igreja de São Lourenço dos Índios teve sua primeira edificação em 1570, anunciada em uma carta do Padre Gonçalo de Oliveira, com uma pequena capela em taipa, localizava no alto de um morro da Aldeia de São Lourenço dos Índios. Em 1627, os jesuítas substituíram essa capela por um edifício de pedra e cal, e em 1769, a capela passou por uma reconstrução que resultou na igreja atual<sup>33</sup>. Embora tenha passado por várias reformas ao longo dos anos, a origem da Igreja de São Lourenço dos Índios remonta ao assentamento indígena de São Lourenço, que surgiu no final do século XVI e representou a primeira presença da colonização portuguesa na área que mais tarde se tornaria o município de Niterói.

Essas terras foram inicialmente povoadas devido a doação de uma sesmaria em 1568, concedida ao líder Temiminó Araribóia em reconhecimento aos serviços prestados na expulsão dos franceses. O local abrigou uma modesta fundação jesuíta, que estava ligada às antigas aldeias missionárias e atividades agrícolas na região. O aldeamento de São Lourenço não tinha sua população muito numerosa, por não dispor de terras anexas capazes de ocupar e sustentar muita gente. Com a expulsão dos jesuítas, em 1759, São Lourenço tornou-se uma freguesia, ao contrário da maioria que se tornaram vilas<sup>34</sup>. Em 1819, por alvarás de D. João as quatro vilas foram unidas e se tornaram a cidade de Niterói.

A igreja foi desapropriada em 1915 pois o poder público entende que a igreja está em péssimo estado de conservação e a transferência do bem para ela ajudaria a

---

<sup>33</sup> MARTINS, R. M. A., *Caminhos Cifrados/conectados: patrimônio jesuítico entre Rio de Janeiro e São Paulo*, Espaços Religiosos, 2021

<sup>34</sup> RIBEIRO, M., *Arte Barroca - Mostra do Descobrimento*, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

conservar a igreja, passando por diversas obras de restauração ao longo dos anos. A história da Igreja de São Lourenço dos Índios é ligada à colonização e à presença indígena na área, representando um importante marco na história da cidade de Niterói e em 1939 é incorporada ao patrimônio municipal como Monumento Histórico da Fundação de Niterói. Hoje a Igreja tem missas às 8h no segundo e quarto domingo do mês, recebendo visitação mediante a agendamento por telefone.

**Figura 8** - Igreja de São Lourenço dos Índios nas comemorações do aniversário da cidade de Niterói, em 1913



Fonte: Cultura Niterói, 2013

**Figura 9** - Igreja de São Lourenço dos Índios com escadas.



Fonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Cris Isidoro/ Diadorim Ideias.

A planta da Igreja revela as características do espaço arquitetônico desenvolvido durante a Contrarreforma, que direcionava a atenção dos fiéis para a capela-mor e o púlpito, locais onde os religiosos ministravam a catequese. A fachada, de composição austera e clássica, com um frontão triangular e óculo circular. Tem uma única porta reta de cercaduras de cantaria e no seu interior se estendendo com um espaço alongado com paredes construídas de pedra e cal. Na capela, o retábulo desempenha tipicamente o papel principal no aspecto ornamental, constituindo o único elemento decorativo desse espaço histórico. Nas colunas e nos detalhes do sacrário, é possível identificar a mesma influência decorativa do maneirismo português, que se reflete no retábulo de São Lourenço dos Índios, apresentando detalhes inspirados na cultura portuguesa. Ao longo dos anos, o piso da única nave passou por várias alterações, tendo sido composto por tijoleiras, soalho de madeira, cerâmica e, finalmente, madeira. O altar-mor ainda preserva as importantes tijoleiras indígenas da época da construção jesuítica<sup>35</sup>.

O retábulo da igreja da antiga Aldeia de São Lourenço dos Índios é considerado por estudiosos como uma das obras mais representativas da primeira fase dos retábulos jesuítos, correspondendo ao período 1620 e 1670<sup>35</sup>. Feito em madeira e totalmente dourado, semelhante em execução e no caráter plástico aos três que pertenciam à Igreja de Santo Inácio. O retábulo apresenta um repertório ornamental com formas livres, recortadas e sinuosas, demonstrando um trabalho vigoroso em talha em madeira brasileira, incluindo canela, louro e cedro, com uma composição estilística primorosa.

---

<sup>35</sup> OLIVEIRA, M. R. et al., *Memória dos bairros de Niterói: São Lourenço*. Niterói: Niterói Livros, 2006.



**Figura 10** – Retábulo de São Lourenço



Fonte: MarcosVMC, 2023

Sua composição segue a tradição dos tratadistas renascentistas italianos, remetendo aos esquemas dos arcos triunfais romanos. Esses elementos cercam o nicho que abriga a imagem de São Lourenço, representada com grande qualidade artística. A talha interna é considerada um exemplo de arte plateresca, um estilo ausente nas fachadas, com um estilo rico, bem articulado, que estava em voga durante o período filipino espanhol, presente em altares portugueses e espanhóis no fim do século XVI. Não se pode determinar se foi esculpido no Brasil ou se foi trazido de Portugal, embora o Colégio de Santo Inácio, no Rio de Janeiro, possuísse uma oficina de entalhadores e escultores sob a direção de Francisco Dias.

O coroamento do retábulo é complementado por uma pintura central de motivo sacro, ladeada por pilastras e volutas de formas livres e arrojadas, arrematadas por um dossel de madeira. O corpo do retábulo e o seu coroamento são de características distintas. (...). Esses elementos emolduram o nicho dourado que recebe a imagem de São Lourenço, esculpida em madeira de expressiva



qualidade, contemporânea ao retábulo. Arrematando o altar, uma pintura decorativa em painel recobre a parede do fundo da capela-mor.

(OLIVEIRA, Maria Rosalina de & VASQUEZ, Maurício Fernandes. *Memória dos bairros de Niterói: São Lourenço*. Niterói: Niterói Livros, 2006.)

São Lourenço foi um dos mártires notáveis na história da Igreja, tendo vivido como cristão durante os primeiros séculos, período em que os cristãos eram perseguidos pelo Império Romano. Ele ocupava o cargo de diácono, uma posição hierárquica logo abaixo do sacerdócio, o que lhe permitia realizar funções sagradas, como a administração da comunhão. No entanto, São Lourenço enfrentou perseguições e foi preso, sendo forçado a renunciar publicamente à sua fé cristã e a adorar os deuses pagãos. Ele permaneceu firme em sua fé e, como resultado, foi martirizado em 10 de agosto de 258, sofrendo a morte na grelha, e declarou: "Eis os verdadeiros tesouros da Igreja; eles convertem nossas esmolas em tesouros que não perecem". Cerca de cinquenta anos mais tarde, após a ascensão de Constantino, o primeiro imperador católico de Roma, uma basílica foi erguida sobre o túmulo de São Lourenço, perpetuando a memória desse corajoso mártir.

A escultura de São Lourenço é contemporânea ao retábulo que foi esculpido no século XVII, entre 1620 e 1670. São Lourenço está representado em uma posição frontal, de pé, vestindo suas vestes de diácono nas cores dourada e vermelha, com uma sobriedade e pouco de movimento. Na litúrgica, essas cores são associadas aos santos que sofreram o martírio. Por baixo de suas vestes usa uma túnica marrom. Sua aparência é jovem, e atrás de sua cabeça tem um resplendor que representa a auréola do santo. Na mão direita, ele segura uma palma, um símbolo típico dos santos mártires, como a conquista da vitória da vida sobre a morte, pois optou por ela em vez de renegar sua devoção a Jesus. Ao lado esquerdo, a grelha que simboliza a sua trágica morte, sendo representado durante seus últimos momentos em vida<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> OLIVEIRA, M. R. et al., *Memória dos bairros de Niterói: São Lourenço*. Niterói: Niterói Livros, 2006.

#### 4. O MOSTEIRO DE SÃO BENTO E A ORDEM BENEDITINA

Os Beneditinos foram a segunda Ordem religiosa a se estabelecerem no Rio de Janeiro, sua primeira igreja a ser construída foi a Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, a igreja remonta aos primórdios do cristianismo que vai adotando elementos de diferentes culturas, utilizando o simbolismo como uma técnica de comunicação.

A vinda de dois freis, frei Pedro Ferraz e frei João Porcalho, mandados da Bahia no final da década de 1580 demarca o início da procura por um local para a fundação do mosteiro às margens da Baía de Guanabara<sup>37</sup>. Inicialmente se instalaram na Rua Primeiro de Março, numa ermida de Nossa Senhora da Conceição, onde é a atual Nossa Senhora do Carmo. Adotaram-na como santa padroeira, assim a igreja começou com o nome de Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição. Mas isso não perdurou por muito tempo já que em 1596 uma decisão da Junta Geral da Congregação Portuguesa ordenou que todos os mosteiros beneditinos tivessem como patrono São Bento, deixando o nome como Mosteiro de São Bento de Nossa Senhora da Conceição<sup>38</sup>. Porém, em 1602 virou Mosteiro de Nossa Senhora de Monserrate por conta da devoção do governador dom Francisco de Souza.

**Figura 11** - Fachada do Mosteiro de São Bento



Fonte: Halley Pacheco, 2013

<sup>37</sup> ERMAKOFF, G. & FRAGOSO, M. M., *O.S.B. Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro 425 anos, 1590-2015*. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 2016.

<sup>38</sup> ROCHA, M. R. et al., *A Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Studio HMF: Lumen Christi, 1991.

Na metade do século XVII, com o Brasil saindo das guerras Holandesas, as ordens monásticas puderam voltar a realizar suas arquiteturas. De acordo com Dom Matheus Rocha Ramalho, o plano da igreja foi traçado em 1617 pelo engenheiro-mor Francisco de Frias, mas sua construção se iniciou em 1633. A igreja veio a ser inaugurada em 1641, somente com a capela-mor e o corpo da igreja. Nessa época foram trazidas para as festividades as imagens da ermida de Nossa Senhora da Conceição em procissão para a Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate. Depois foram adicionando pátio, frontispício com as torres, vestíbulo, coro de cima e alpendre. O dinheiro utilizado para as construções do mosteiro e da igreja vieram de fazendas de gado e engenhos de açúcar com trabalhadores escravos. A igreja só foi finalizada em 1798<sup>39</sup>.

A formação dessa igreja que tem influência até hoje na religião e na sociedade carioca. O autor Dom Matheus Rocha faz parte dessa história desde 1949 quando ingressou no Mosteiro de São Bento, com 24 anos. Lecionou dentro do Mosteiro e exerceu a função de bibliotecário e mestre da língua portuguesa. Lá dentro escreveu livros voltados para sua vocação beneditina e referências para pesquisas sobre o tema<sup>40</sup>.

A ordem beneditina tem esse nome por conta do seu fundador São Bento, com o estilo de vida “Ora et labora” que significa ora e trabalha. Os monges têm um trabalho intelectual e o desenvolvem em grande parte dentro da clausura. Os beneditinos constituíram uma rede de fé, de civilização e cultura. São Bento exerce atividade missionária em lugares onde não há fiéis convertidos à fé de Cristo.

A Igreja Abacial compreende uma nave central, na frente está a capela-mor feita no século XVII pelo Mestre Inácio Ferreira Pinto (1759-1828), onde temos concepções mais modernas. Os painéis pintados são do Frei Ricardo do Pilar conservado mesmo após a remodelação da capela-mor. Integrada pelo altar-mor, o coro e as imagens de Nossa Senhora de Monserrate no trono e São Bento e Nossa

---

<sup>39</sup> CARVALHO, B., *Igrejas barrocas do Rio de Janeiro*, 1966.

<sup>40</sup> ROCHA, Matheus. Apalca, s/ano. Disponível em: <<https://apalca.com.br/patronos/dom-matheus-ramalho-rocha/>>. Acesso em: 11 ago. 2023.

Senhora de Monserrate foram feitas pelo artista beneditino português Frei Domingos da Conceição da Silva. Hoje a Igreja tem missas e visitas todos os dias.

Domingos da Conceição finalizou o retábulo da capela-mor entre 1673 e 1676, após terminar começou a esculpir as imagens de São Bento, de Santa Escolástica e de Nossa Senhora do Monserrate, entre 1677-1678. As duas primeiras de forma rigidamente clássica, onde pode ter se visto forçado a seguir ou representar os modelos existentes, como Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus. Apenas a Senhora do Monserrate parece inteiramente obra de Domingos da Silva, constitui trabalho bem independente e pessoal do grande artista, por este motivo aparentam ser de um autor diferente.

Aliás, a esse respeito convém lembrar que até hoje cada imagem de Santo obedece geralmente a um padrão ou à uma forma de representação já determinados pela tradição. Além disto, cada artista, antes de ser habilitado a exercer o seu ofício, tinha de jurar sobre os santos evangelhos, a seguir fielmente os métodos de seu mestre, sem introduzir inovação no exercício de sua arte.

(SILVA-NIGRA, 1950)

Poucas obras seiscentistas restaram nos dias atuais, três delas foram feitas pelo escultor seiscentista de talha Domingos da Conceição, feitas antes dele vestir o hábito monástico, em 1690, onde continuou trabalhando no Mosteiro, de 1669 até a sua morte, em 1718.

Dom Clemente Maria da Silva-Nigra foi um monge beneditino e grande historiador, referência em arte seiscentista que nos ajudou a saber a história e panorama de como estavam as obras que serão estudadas mais a fundo neste texto. Foi o primeiro diretor do Museu de Arte Sacra da UFBA em 1959, um dos mais importantes museus do gênero nas Américas e abriga em seu acervo um dos mais destacados conjuntos arquitetônicos seiscentistas brasileiros<sup>41</sup>.

#### **4.1 Imaginária beneditina fluminense**

---

<sup>41</sup> Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. História da Instituição. Disponível em: <<https://mas.ufba.br/node/3>>. Acesso em: 11 ago. 2023

O Mosteiro de São Bento é a única igreja da Ordem Beneditina no Rio de Janeiro. O objetivo deste texto é analisar três imagens do Mosteiro de São Bento pertencentes ao altar-mor que são a de Nossa Senhora do Monserrate, São Bento e Santa Escolástica. No retábulo a imagem de Nossa Senhora do Monserrate ocupa o lugar central do retábulo-mor, ladeada por São Bento, patrono do mosteiro, e por sua irmã Santa Escolástica.

**Figura 12** - Altar-mor do Mosteiro de São Bento com a Nossa Senhora do Monserrate, São Bento e Santa Escolástica



Fonte: Dom Mauro M. Fragoso, OSB.

A imagem de Nossa Senhora do Monserrate remete a uma imagem de Maria que teria sido construída por São Lucas no ano 50 e levada por São Pedro ao seu local em Montserrat, na Catalunha, na Espanha. Durante uma invasão foi escondida numa caverna e encontrada 880 anos depois por pastores atraídos por uma luz vinda da caverna. Um bispo tentou tirá-la da cidade, mas sem êxito pois a peça estava muito pesada, ele interpretou como um sinal divino e que a santa queria permanecer naquele local. Foi então construído o Mosteiro de Montserrat, que é um mosteiro beneditino

para abrigar escultura, lá sua adesão ao evangélico segundo a regra de São Bento e acolhimento aos peregrinos.

O culto à imagem de Nossa Senhora de Monserrate foi se espalhando pelo mundo. A escultura fluminense do final do século XVII, que se encontra no Mosteiro de São Bento comprova que a imagem passou por variações iconográficas, na qual a Virgem é retratada em trono régio, esculpida em alto relevo, sustentando o menino Jesus ao colo do lado esquerdo e o cetro real na mão direita<sup>42</sup>. Usando sua coroa como rainha do céu e da Terra. Diferente da primeira imagem da Nossa Senhora de Monserrate, a nossa imagem fluminense não tem a cor de pele negra, tanto Jesus e Maria tem tons de pele claro, e não possui a montanha de Monserrate ao fundo.

O menino Jesus com o globo terrestre na mão esquerda simbolizando o universo e seu domínio, e com a mão direita abençoando. Descendentes da realeza davídica, ambos usam coroas. O olho direito do Menino Jesus era vazado, pois Domingos da Silva seguia o costume dos antigos que não conheciam os olhos feitos de vidro, usavam pequenos ovos de passarinho envernizados que davam uma expressão bem natural. Na Grande reforma dos anos precedentes foram substituídos por olhos de vidro<sup>43</sup>. No governo abacial de 1726-1731, a imagem de N. Sr.<sup>a</sup> de Monserrate foi encarnada pela segunda vez. De acordo com Silva-Nigra, em 1793, o altar-mor foi reformado por Inácio Ferreira Pinto que reconheceu o valor artístico das obras e não as mudou de lugar.

Nessa mesma época a imagem de Nossa senhora de Monserrate foi transferida para o altar-mor e ficava na segunda banquetta, até que em 1907 quando restauradores colocaram no lugar do antigo trono de exposição, que acabou causando a perda de seu trono, e perdendo a base com os característicos montes e os dois anjinhos com a serra, emblema heráldico de Monserrate (Monte-Serrate)<sup>44</sup>. Sentada em uma cadeira e encostada em Montes foi restaurada sendo feito o douramento e estofamento. Se desmanchou o nicho em que estava com os montes e os anjos,

---

<sup>42</sup> FRAGOSO, M. M., *OSB, História, iconografia e semiologia da Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Coletânea: revista de Filosofia e Teologia da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v.15, n.29, p., jan. 2016.

<sup>43</sup> ROCHA, M. R. et al., *A Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Studio HMF: Lumen Christi, 1991.

<sup>44</sup> SILVA-NIGRA, *Frei Domingos da Conceição, escultor seiscentista do Rio de Janeiro*, Salvador/BA, 1950.

colocado em 1950 as cortinas de veludo que fazem fundo à imagem. Em 1770-1773 uma devota doou a atual coroa de prata lavrada. E em 1950 é que a imagem veio a ter seu cetro de prata.

A história de São Bento começou com sua vida de eremita onde ficou três anos de orações e estudos dentro de uma gruta onde não recebia visitas, só depois que descobriram ele naquela gruta que passou a dar aconselhamento e orações para muitas pessoas. Ele foi chamado para servir de abade em um convento, mas logo percebeu que os monges não eram tão rígidos quanto ele em suas tarefas para Deus, foi então que em um certo dia os monges decidiram envenenar seu vinho só que ao batizar sua comida e bebida, o cálice cai no chão mostrando que estava envenenado. Por causa deste acontecimento que algumas imagens de São Bento aparecem com um cálice nas mãos. A imagem de São Bento do altar-mor foi esculpida no ano de 1676 por Frei Domingos da Conceição, antes do escultor virar monge em 1690, e em 1726 até 1736 a imagem foi encarnada de novo pelos escravos Antônio Teles e Miguel do Loreto<sup>45</sup>.

Em sua iconografia, vemos a mão direita com um gesto de abençoar, pois de acordo com a palavra de São Pedro, abençoar para ser abençoado. Na sua mão esquerda um cajado que simboliza a figura de pai e pastor, pai dos seguidores de sua Ordem e pastor por andar pela terra levando a fé. Não vemos uma barba nessa imagem, que é geralmente vista em São Bento, pois a barba simboliza a sua sabedoria ao guiar a Ordem e escrever sua regra que direcionou muitos outros depois dele. E a batina preta simbolizando a Ordem Beneditina, revestido com cogula, veste monástica com feitiço de túnica ampla e sobreposta ao hábito talar. Também não carrega o livro que é referente a regra de São Bento, que está escrito as regras para seguir a Deus. A imagem que possui 202 cm de altura e tem um resplendor que fica atrás de sua cabeça, representando a auréola dos santos. De acordo com Matheus Ramalho a iconografia de São Bento é representada com uma figura jovem e sem barba. Os ornamentos de São Bento são de metal precioso<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> ROCHA, M. R. et al., *A Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Studio HMF: Lumen Christi, 1991.

<sup>46</sup> FRAGOSO, M. M., *OSB*,. *História, iconografia e semiologia da Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Coletânea: revista de Filosofia e Teologia da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v.15, n.29 , p., jan. 2016.

Santa Escolástica foi uma santa que desde nova decidiu doar sua vida para Deus, com sua vocação ela seguiu a regra de São Bento, seu irmão gêmeo, e fundou o ramo feminino da Ordem Beneditina, um pequeno grupo de mulheres que a seguiam. Fundou o primeiro mosteiro cristão feminino do Ocidente e que passavam a viver em comunidade, o que possibilitou a muitas monjas que viviam como eremitas se unirem. A escultura do Mosteiro de São Bento de 197 cm, se encontra do lado esquerdo do altar-mor, esculpida em 1676 por Domingos da Conceição. A virgem não possui coroa como os demais santos pois não pertence à realeza, traz em sua cabeça um resplendor que é um adereço hagiográfico para representar a auréola dos santos.

Sua cabeça está coberta por véu, pescoço e peito revestidos com pala, veste monástica com feitiço de túnica ampla e sobreposta ao hábito talar. Sustentando na mão esquerda o livro de prata que representa a Regra de São Bento e a imagem da pomba branca, de quando Santa Escolástica faleceu, e seu irmão viu seu espírito como uma pomba branca ao entrar no paraíso. Traz o báculo na mão direita, indicativo do seu cargo como fundadora da comunidade de monjas. Os ornamentos todos do século XVIII são de metal precioso. O livro, de 15x21cm 120g, e a pomba, 14x30cm 775g, pousada sobre ele, apesar de formarem peça aparentemente homogênea foram feitos em épocas diferentes. A pomba e o báculo são de doações de 1759<sup>47</sup>.

Por volta de 1875 a 1878 acharam preciso colocar uma nova encarnação para a Santa Padroeira, o mesmo foi feito com São Bento e Santa Escolástica que precisavam de cuidados. Para datas comemorativas mandavam fazer vestimentas e ornamentações para os santos e o altar como tafetá roxo e vermelho para a cortina do retábulo e cortinados para a imagem e painéis da capela-mor. As ornamentações que vemos hoje no altar foram de doações, de alfaias de coroa, coroa de prata, resplendores, báculos abaciais, livro e pomba de prata<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> ROCHA, M. R. et al., *A Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Studio HMF: Lumen Christi, 1991

<sup>48</sup> SILVA-NIGRA, *Frei Domingos da Conceição, escultor seiscentista do Rio de Janeiro*, Salvador/BA, 1950.



## 5. ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

Antes de fazer a análise comparativa das seis esculturas do século XVII analisadas neste trabalho, será feita uma explicação sobre escultura, enfatizando seus aspectos técnicos como sua tipologia, fatura e policromia. E a sua análise formal como iconografia e a hagiografia.

As esculturas religiosas, de acordo com Myriam Ribeiro, foram as que melhor traduziram as representações religiosas católicas, graças à sua capacidade de sugerir figuras vivas, como bens moveis compõe o patrimônio histórico e artístico brasileiro, cujo seu estudo é chamado de imaginária. Assim como qualquer obra de arte, as esculturas criadas pelo homem assumem um significado, simbolizando e comunicando algo. Muitos autores consideram as esculturas sacras como a primeira das artes a reconhecer a singularidade do povo brasileiro em sua fabricação<sup>49</sup>.

### 5.1 Tipologia

As imagens sacras podem ser classificadas em quatro tipologias com base em sua função. A função desempenhada por cada imagem influencia sua produção técnica, iconográfica e estilística. Existem 4 tipologias de imagem sacra adotadas como critérios pelo IPHAN em seus inventários:

Tabela 1: As quatro tipologias da escultura

1.Retabular	Tem a natureza devocional, que são encontradas nos troncos ou nos nichos laterais dos retábulos em igrejas e capelas. Essas imagens são notáveis pela ênfase em sua expressão dramática, uma vez que são concebidas para serem vistas a certa distância, em posição frontal. Devido à sua localização no retábulo, a meticulosidade na escultura e policromia concentra-se principalmente na parte frontal, muitas vezes deixando a face posterior menos trabalhada.
2.Imagens de vestir	São usadas em rituais litúrgicos ao ar livre, como festas e procissões. Essas imagens são projetadas para serem observadas de vários ângulos pela multidão, exigindo, assim, um realismo mais acentuado. Geralmente, apresentam

<sup>49</sup> FABRINO, R. J. H. *Guia de Identificação de Arte Sacra*, PEP/MP/IPHAN, 2012.

	tamanho próximo ao natural e detalhes como cabeleiras naturais, olhos de vidro, roupas de tecido e outros adereços. Algumas podem ser esculpidas como um todo, enquanto outras possuem articulações que permitem a mudança de posição de partes do corpo, como braços e pernas, para diferentes celebrações. Ou feitas de "roca", que são esculpidas as partes visíveis e o restante é construído com uma estrutura de ripas cobertas por tecido.
3. Grupos escultóricos	Apresentam gestualidades não convencionais e só podem ser compreendidas quando vistas como parte de um conjunto. Essas imagens frequentemente contam histórias ou representam cenas bíblicas. Desempenham um papel importante em festas católicas significativas, como os presépios de Natal e os Passos da Paixão de Cristo durante a Páscoa.
4. Imagens de oratório	Destinadas ao culto familiar durante o período colonial, imagens que representavam santos que eram objetos de devoção específica de uma família, muitas vezes posicionadas ao redor de uma imagem de Cristo crucificado. O tamanho variava de acordo com o oratório.

Fonte: Guia de identificação de arte sacra. IPHAN, 2012.

## 5.2 Fatura

Além da diferenciação das funções, as imagens sacras também exibem variações em sua fatura, sendo classificadas como eruditas, populares e de fronteira. As imagens eruditas são baseadas na busca de um ideal artístico para representação, determinadas pelo contexto artístico e cultural de cada época e lugar<sup>50</sup>.

As características das imagens eruditas incluem um conhecimento das proporções do corpo e suas articulações, o que resulta em uma coerência anatômica na escultura. A relação harmoniosa entre as partes do corpo é fundamental para o sucesso na criação das dobras das vestes, que se ajustam perfeitamente aos contornos da figura. A questão da erudição e dos modelos seguidos muitas vezes

<sup>50</sup> FABRINO, R. J. H. *Guia de Identificação de Arte Sacra*, PEP/MP/IPHAN, 2012.

ajuda a determinar a procedência da imagem, permitindo identificar se foi criada por um artista nacional ou estrangeiro. Segundo Eduardo Etzel, para examinar uma imagem erudita em detalhes, é importante observar o material de fabricação utilizado na escultura, que pode ser madeira, barro, marfim, gesso, osso, pedra, mármore e cera. Os cabelos no século XVI e XVII, tem as imagens femininas geralmente com cabelos soltos, caídos sobre os ombros e as costas, enquanto no século XVIII, eram cobertos com mantos ou véus, com o cabelo em tranças aparecendo somente ao lado do rosto.

No rosto, a partir de 1738, durante o período Barroco, tornou-se cada vez mais comum o uso de olhos de vidro nas imagens religiosas. Isso adicionava um elemento de realismo teatral à escultura, de acordo com as preferências estéticas da época. O processo de incorporação desses olhos de vidro era, frequentemente, realizado por meio do corte vertical da cabeça da escultura, enfatizando a área frontal do rosto. Nessa região, eram esculpidos recessos para acomodar os olhos de vidro, os quais ficavam visíveis sob as pálpebras da imagem. Após a inserção dos olhos de vidro, a face esculpida era cuidadosamente recolocada na cabeça da escultura, utilizando cola, cravos ou pinos de madeira. Geralmente, o corte na face para acomodar os olhos de vidro era efetuado na parte anterior da cabeça da escultura. Esse procedimento permitia que as imagens apresentassem uma maior fidelidade na representação dos olhos, destacando o zelo e o refinamento artístico da época<sup>51</sup>.

As imagens dos séculos XVI e XVII possuem rostos rechonchudos e estáticos, substituídos pela expressão de êxtase ou sofrimento das imagens do XVIII. A atitude dos braços e das mãos acompanha as expressões do rosto, mais contidos nos séculos XVI e XVII. O planejamento está ligado a essa atitude, onde nos séculos XVI e XVII, utiliza vestes lisas, caídas, com poucas dobras e pregas que, geralmente, são retas, sem maiores movimentos, o que lhes dá um aspecto simplificado. Até o final do século XVII, quando se tinha bases eram simples, usadas apenas como suporte para as imagens. Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus, que, em meados do século XVII, já colocavam querubins nas bases de suas Virgens, e com a tendência ao movimento e dinamismo, começam a aparecer, a partir do último quartel do século XVII, as bases com um querubim central. Mais tarde, os querubins passam a aparecer em número de três, arrumados de forma simétrica, com um ao centro e os restantes

---

<sup>51</sup> RIBEIRO, M., *Arte Barroca - Mostra do Descobrimento*, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

nas laterais. Com a chegada do século XVIII, as bases começam a atingir um grande dinamismo, principalmente nas imagens das Virgens, com grande número de cabeças de anjos, às vezes anjos inteiros, dispostos de forma desarrumada e assimétrica.

O tratamento de pintura sobre a folha de ouro, aplicado às partes que representam a vestimenta da imagem, para dar a noção de tecidos nobres. As imagens eruditas de barro/terracota do século XVII utilizavam cores lisas e sóbrias e não possuíam douramento<sup>30</sup>. As imagens de madeira do mesmo período seguiam um processo semelhante e, raramente, tinham aplicação de folhas de ouro. O estofamento propriamente dito só começa a ser comum nas imagens do século XVIII, foi o acabamento das imagens da época e compreende todo o processo de pintura, incluindo as aplicações das bases de preparação, folhas de ouro e policromia (pintura)<sup>52</sup>.

As mãos das esculturas coloniais geralmente eram esculpidas separadamente, facilitando o processo de talha e evitando fraturas ao esculpir no sentido das fibras da madeira. A conexão com o antebraço frequentemente era feita usando o sistema macho-fêmea, com um detalhado planejamento das mangas que tornava essa junção quase imperceptível. As falanges dos dedos das mãos também poderiam ser esculpidas separadamente e unidas com cola, pinos (na parte central interna das falanges) ou com cravos<sup>53</sup>.

As faturas populares apresentam uma grande variedade e não seguem os cânones das imagens eruditas devido à falta de instrução e formação acadêmica dos artífices populares. Elas não possuem atributos de época específicos, não conseguindo ser visto sua trajetória evolutiva em sua produção. O simbolismo desempenha um papel importante nas imagens populares, que muitas vezes se comunicam mais por meio de seus significados do que por sua aparência física.

As características das imagens populares incluem desproporção anatômica, com cabeças, pés e mãos grandes em relação ao tronco. A estaticidade, com ausência de movimento ou atitude marcante. Pinturas geralmente rudimentares e de materiais simples, muitas vezes com pigmentos locais. Adaptações iconográficas criativas relacionadas à vida cotidiana local. Ausência de olhos de vidro devido à falta

---

<sup>52</sup> FABRINO, R. J. H. *Guia de Identificação de Arte Sacra*, PEP/MP/IPHAN, 2012.

<sup>53</sup> ROSADO, A. & Gonçalves, W. B. *CIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO: Horizontes Transdisciplinares*, 2015.

de conhecimento técnico. Trabalho de santeiros populares em reformas de santos, ex-votos e peças populares do Divino Espírito Santo<sup>54</sup>.

E a última fatura é a de fronteira que se encontra entre o estilo erudito, e popular, ao adentrar o século XIX. Nessas imagens, a policromia pode ser suntuosa, com uso de folhas de ouro e detalhes delicados, enquanto a talha pode demonstrar tendências populares. Isso ocorre frequentemente quando dois artistas distintos trabalham na mesma peça, um responsável pela talha e outro pela policromia e douramento<sup>54</sup>.

### **5.3 Policromia**

A confecção de uma imagem sacra é uma colaboração entre o escultor, responsável por dar forma e expressividade à obra, e o pintor, encarregado de finalizá-la. O pintor desempenha um papel vital ao realizar etapas como a encarnação, douramento e aplicação de cores e desenhos, conferindo à imagem uma conexão mais próxima com o humano, infundindo-lhe vida e tornando-a mais natural e convincente, além é claro de dar maior significação iconográfica e simbólica. Portanto, a contribuição do pintor no processo criativo é significativa, uma vez que suas ações podem modificar a intenção original do escultor, especialmente em situações de repintura ou quando a pintura ocorre anos após a escultura inicial.

O processo técnico da policromia é composto por quatro fases distintas: aparelhamento, douramento, policromia e carnação. O aparelhamento começa com a aplicação de camadas de gesso e cola na superfície de madeira, seguida de lixamento para obter um acabamento liso e uniforme. Posteriormente, áreas específicas são preparadas para receber o "bolo armênio", que é seguido pela aplicação de folhas metálicas, como ouro ou prata, frequentemente de 23 ou 24 quilates, e são brunidas para obter um brilho característico.

A pintura das partes que representam as vestimentas é realizada com tintas à base de água, enquanto a carnação, que retrata a pele humana, é pintada com óleos vegetais. Assim, as cores das vestes e a carnação são elementos pictóricos importantes que a imagem recebe após o trabalho meticuloso do escultor. A carnação é particularmente crucial, pois pode enfatizar ou suavizar a expressividade conferida pelo escultor. Além disso, por meio do tom e brilho da pele, o pintor pode indicar a

---

<sup>54</sup> RIBEIRO, M., *Arte Barroca - Mostra do Descobrimento*, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

idade e a condição física do santo representado, tornando-o mais jovem, pálido, ou envelhecido, por exemplo.

A técnica pictórica empregada nas esculturas segue descrições encontradas em manuais de arte produzidos em vários séculos por autores como Monge Teófilo, Cennino Cennini, Philippe Nunes e Watin. A preparação da madeira para receber a policromia incluiu a aplicação de encolagem, de base de preparação que é composta por gesso grosso e gesso fino, "bolo" (no caso de douramento à base d'água) e pintura, que poderia ser à têmpera ou à base de óleo.

A encolagem envolvia a aplicação de cola proteica em toda a superfície para fechar os poros da madeira, preparando-a para receber camadas de gesso grosso, geralmente feito de carbonato de cálcio, sulfato de cálcio ou caulim misturado com cola de origem animal. Sobre o gesso grosso seco, era aplicada uma camada de gesso fino ou "sotille" que é um gesso que requer um tempo de quinze a 30 dias para seu preparo, ideais para receber o bolo. O bolo consistia em caulim e óxidos de ferro, que conferiam tonalidades como o amarelo ocre ou vermelho ocre, misturados com cola proteica. Essa preparação permitia a aplicação das folhas de ouro e era conhecida como douramento à base d'água ou têmpera, sendo a técnica mais utilizada pelos pintores/douradores coloniais. Em algumas situações, a folha de prata também era utilizada, embora fosse menos comum nas imagens mineiras<sup>55</sup>.

O douramento à base d'água envolvia técnicas decorativas como esgrafiado, pintura a pincel, punção, pastiglio ou relevo, aplicação de lacas ou veladuras, além de acabamentos como vernizes. Essa técnica dava vida e brilho às imagens. A escolha das cores para a policromia dependia da época e dos gostos artísticos, com as primeiras imagens trazidas ou criadas no Brasil frequentemente apresentando tons escuros de marrom, verde e vermelho, com motivos decorativos como elementos florais e estrelas<sup>55</sup>.

A policromia é uma técnica que, quando aplicada à madeira, pode ser combinada com o douramento ou usada independentemente para realçar e dar efeitos visuais a elementos esculpidos, retábulos e ornamentos, especialmente durante o período barroco. Ela contribui para conferir realismo e profundidade às obras, tornando-as mais expressivas e impactantes aos olhos dos fiéis e admiradores.

---

<sup>55</sup> ROSADO, A.& Gonçalves, W. B. *CIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO: Horizontes Transdisciplinares*, 2015

A policromia desempenha um papel fundamental, não apenas em termos estéticos, mas também na transmissão de significados e simbolismo das imagens sacras.

#### **5.4 Análise Iconográfica**

A hagiografia é derivada da etimologia grega com o prefixo "hagios" (santo) e "grafia" (escrita), refere-se à história dos santos e ao conjunto de textos que têm o objetivo de difundir os feitos de um determinado santo. Essa área é importante como fonte de estudo iconográfico dos elementos da produção artística e de sua representação.

No contexto da iconografia, as imagens estudadas refletem a presença duradoura das ordens religiosas, especialmente os jesuítas e beneditinos, desde os primeiros momentos da colonização do Brasil. A interpretação da iconografia com base nos significados históricos e culturais envolve a compreensão dos elementos que compõem uma imagem e suas representações. Para tornar as representações de santos acessíveis a uma população majoritariamente analfabeta até o século XVIII, era comum criar inscrições nominativas ou explicativas por meio de símbolos figurativos de fácil interpretação. A análise dessas representações exige uma abordagem completa, pois os elementos podem se repetir em alguns santos. Portanto, a fim de evitar confusões na interpretação, era fundamental prestar atenção a outros elementos do conjunto, como as características faciais, a idade aparente e a indumentária.

As características iconográficas eram frequentemente analisadas em sequências que iam do geral ao específico, começando pela indumentária e avançando para elementos mais particulares, culminando nos atributos. Na análise iconográfica, aspectos como a forma do rosto, a configuração da cabeça, o estilo de cabelo, a presença de barba e as características da pele desempenhavam um papel fundamental<sup>56</sup>. O tipo físico dos santos era expresso por meio de detalhes como idade aparente e musculatura. Para a incorporação de atributos, que são símbolos que reforçam a iconografia da imagem, as esculturas eram adornadas com elementos como espadas, palmas, flechas, coroas e auréolas. Esses atributos podiam ser

---

<sup>56</sup> ROIG, J. F., *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones Ómega, S.A., 1950.

confeccionados em metal, geralmente prata, ou em madeira policromada, e eram fixados nos santos por meio de encaixes em orifícios específicos nas peças.

A iconografia jesuíta desempenhou um papel fundamental em todos os locais onde os jesuítas se estabeleceram e difundiram suas atividades apostólicas. Eles se dedicaram incansavelmente à divulgação de sua mensagem por meio da palavra e da imagem, empregando uma variedade de meios, incluindo celebrações, música, orações, sermões, retábulos, esculturas e outros recursos, todos com o propósito de converter as almas. A Companhia de Jesus explorou meios de expressão que pudessem contribuir para a conquista espiritual, visando cativar as emoções, em sua missão de catequizar os indígenas.

Dentro da iconografia encontramos a indumentária que destaca que os artistas tinham um cuidado especial ao representar as vestimentas de cada personagem, de modo a refletir sua condição social e origem<sup>57</sup>. Essas referências permitiam a identificação e distinção de grupos, facilitando a conexão do fiel com o santo que estava sendo representado, gerando proximidade e uma sensação de proteção. Por exemplo, um peregrino podia ser facilmente reconhecido por sua vestimenta, composta por uma sotaina, capuz e chapéu. No contexto dos santos jesuítas que se vai comparar, todos são do sexo masculino. Já as santas apresentam uma variedade maior de trajes, muitas vezes com cores mais abundantes do que as dos santos. Isso ocorre devido à maior rigidez das convenções de vestimenta masculina, que oferecem menos margem para a criatividade em comparação com as personagens femininas.

É importante observar que o gesto desempenha um papel significativo na representação dos santos, uma vez que funciona como uma linguagem que transmite sentimentos e significados culturalmente codificados. Nesse contexto, a gestualidade atua como uma ferramenta de comunicação, muitas vezes complementando ou até substituindo a linguagem verbal. No entanto, é fundamental entender que a gestualidade é intrinsecamente ligada a um conhecimento prévio e depende de códigos culturais para ser compreendida plenamente. A identificação dos santos jesuítas é fortemente baseada em suas características físicas distintivas<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> ROIG, J. F., *Iconografía de los Santos, Barcelona*, Ediciones Ómega, S.A., 1950.

<sup>58</sup> FABRINO, R. J. H. *Guia de Identificação de Arte Sacra*, PEP/MP/IPHAN, 2012.



## 6. ESTILO MANEIRISTA

Começando pelas construções de origem jesuítica, seguiam uma uniformidade para evitar ideias extravagantes.

**Figura 13 - Santo Inácio de Loyola**



Fonte: Percival Tirapeli, 2008

**Figura 14 - São Francisco Xavier**



Fonte: Histórias e Monumentos, 2014.

**Figura 15 - São Lourenço**



Fonte: Cultura Niterói, 2013

O período maneirista, que abrange as décadas finais do século XVI até o início do século XVIII, está associado principalmente às oficinas conventuais de ordens religiosas, particularmente os jesuítas. A evolução da arte e arquitetura ocorreu ao longo dos dois primeiros séculos da colonização, tendo sido caracterizado pelo estilo jesuítico no início do período colonial. Submetidas a padrões estéticos e iconográficos convencionais, as imagens do século XVII coloniais apresentavam proporções monumentais, posturas hieráticas e formas contidas, refletindo em grande parte os modelos portugueses que serviam como referência<sup>59</sup>.

Para compreender as esculturas produzidas durante o período maneirista, é essencial explicar a arquitetura maneirista, que era um estilo arquitetônico europeu associado à Contrarreforma. Isso nos permitirá entender a relação entre o estilo jesuítico e essa arquitetura específica.

O maneirismo arquitetônico teve seu surgimento na Itália na década de 1520 e foi desenvolvido, com Michelangelo como um dos seus pioneiros mais notáveis,

---

<sup>59</sup> ARAÚJO, E. *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, São Paulo: SESI, 1998.

dentro do contexto da alta Renascença, que também incluía nomes como Bramante e Rafael. Entretanto, esse estilo foi gradualmente superado pelos elementos barrocos nos primeiros anos do século XVII. Os arquitetos maneiristas buscavam deliberadamente introduzir ambiguidade e dualidade em suas obras, desafiando as normas clássicas estabelecidas pela tradição renascentista. Eles aspiravam romper com as restrições que limitavam a criatividade artística, tais como as medidas, ordens e regras estabelecidas por Vitruvius e outros antigos, algo comentado por Vasari que era maneirista e via as inovações pioneiras de Michelangelo. O objetivo era purificar essas construções de elementos que remetessem ao paganismo, seguindo uma abordagem que valorizava a ambiguidade e a dualidade em seus projetos arquitetônicos. Esse movimento artístico trouxe inovações pioneiras, como as introduzidas por Michelangelo, e marcou uma transição significativa entre a Renascença e o Barroco<sup>60</sup>.

Segundo Lucio Costa, o legado dos jesuítas estava intimamente ligado a composições mais renascentistas, regulares e sóbrias, características do espírito da Contrarreforma.<sup>6</sup> Por meio dessa espécie de campanha de “Contrarrenascença”, os princípios do Humanismo, que eram fundamentados na simplicidade clássica, harmonia matemática e proporções naturais, foram intencionalmente modificados, resultando em complexas ambiguidades, uma contenção ascética e efeitos de desequilíbrio gélido, que são características distintivas das estruturas maneiristas.

O estilo jesuítico se caracteriza por composições mais moderadas, regulares e sóbrias, mantendo um espírito austero, refletindo os princípios da Contrarreforma. A serenidade típica da Renascença deu lugar a uma inquietação. No entanto, ao contrário do barroco, que também é um estilo marcado por inquietação, cada tensão no maneirismo é deixada em aberto, sem uma correspondente distensão adequada. Algumas dessas reversões dos princípios da composição clássica, embora engenhosas, tiveram impactos negativos. De acordo com Lucio Costa o significado do "estilo jesuítico" na arquitetura brasileira era distinto daquele encontrado na Europa.<sup>33</sup>

No Brasil, as construções jesuíticas representavam uma das formas mais antigas de expressão arquitetônica. Era predominantemente despojada, muitas vezes desprovida de ornamentos excessivos, seguindo, em termos gerais, alguns padrões uniformes. O traço distintivo mais notável da arquitetura jesuíta, podemos afirmar, foi

---

<sup>60</sup> BURY, J. *Arquitetura e arte no Brasil Colonial*. Brasília, DF: IPHAN / MONUMENTA, 2006.

a sobriedade, um elemento que também se fazia presente nos retábulos, inclusive nos mais luxuosos<sup>61</sup>. As obras jesuítas exemplificam não apenas a aspiração construtiva da forma, evidente na clareza das disposições em planta, na racionalidade dos volumes e na organização regular das fachadas e elevações, mas também um desejo controlado de equilibrar a ênfase na imagem. Por outro lado, Benedito Lima de Toledo dizia que naquele século, o Maneirismo era reservado para descrever a arte que não conseguia transcender a mera imitação, renunciando à originalidade<sup>62</sup>.

A arquitetura jesuítica no Brasil é notavelmente caracterizada por plantas elípticas e alongadas, duas torres, a planta em cruz latina e uma fachada que possui significado duradouro. Ao contrário dos arquitetos renascentistas anteriores, os arquitetos maneiristas estavam sujeitos a normas rigorosas na organização de seus projetos, na supervisão durante a execução e no questionamento das proporções.<sup>33</sup>

As contribuições da última fase do maneirismo podem ser atribuídas a São Carlos Borromeo. Nesse contexto, os arquitetos maneiristas estavam dedicados a tornar as igrejas acessíveis à comunidade em geral, em vez de restritas a um seleto grupo de matemáticos e filósofos. Com esse objetivo em mente, era crucial apelar para os sentidos em vez do intelecto na assimilação do cristianismo. A arquitetura, juntamente com outras formas artísticas, tornou-se um veículo prático para a educação religiosa e empreendimentos missionários.<sup>33</sup>

Os edifícios maneiristas variam consideravelmente na maneira e no grau com que expressam os princípios da Contra renascença. Até recentemente, o maneirismo era frequentemente classificado como uma forma de "Renascença tardia", devido à falta de pretensão em muitas de suas inversões dos princípios do estilo anterior. Uma vez que os arquitetos importados da Itália desempenharam um papel fundamental na disseminação desse estilo, foi o classicismo maneirista, e não o renascentista, que finalmente substituiu as manifestações locais do gótico tardio.<sup>33</sup> Na arquitetura do Maneirismo, as formas estruturais, a escultura e a decoração se fundem ou se sobrepõem sem seguir rigidamente a antiga hierarquia.

É o Maneirismo que caracteriza, sobretudo, a primeira fase das manifestações artísticas no Brasil,<sup>34</sup> destaca-se a excepcionalidade de alguns retábulos com formas poligonais e curvilíneas, utilizadas em apenas algumas igrejas, embora centenas

---

<sup>61</sup> BURY, J. *Arquitetura e arte no Brasil Colonial*. Brasília, DF: IPHAN / MONUMENTA, 2006.

<sup>62</sup> ZANINI, W. *História geral da arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 1v.

tenham sido construídas nos séculos XVII e XVIII. Ao analisarmos o pensamento jesuítico, podemos compreender como se entrelaçam palavras e gestos, tanto arquitetônicos quanto sensíveis, possivelmente explicando o desenvolvimento da arquitetura maneirista no período colonial brasileiro<sup>63</sup>.

A arquitetura da Companhia de Jesus tem à disposição geral caracterizada pela igreja como ala principal e outros três quartos. Foi amplamente adotada nos assentamentos jesuíticos ao longo do litoral da colônia portuguesa, resultando na semelhança arquitetônica entre várias igrejas jesuíticas e aldeamentos, como os Colégios de Vitória, São Paulo, Rio de Janeiro e o aldeamento no Espírito Santo<sup>64</sup>.

### **6.1 Análise comparativa das imagens jesuítas**

O maneirismo na escultura é contemporâneo do que foi feito em seus retábulos. O retábulo maneirista encontrado na Igreja de Santo Inácio no Rio de Janeiro, datado do final do século XVI e início do século XVII e o retábulo da Igreja de São Lourenço dos Índios, período 1620 e 1670, refletem a primeira tendência seiscentista, nos mostrando a primeira fase dos retábulos jesuíticos. As igrejas e a arte do período colonial no Brasil eram centros de criação artística com um compromisso voltado à religião.

Esses retábulos são feitos de madeira e apresentam uma execução semelhante, buscando introduzir movimento e fluidez em suas composições. O retábulo de Santo Inácio destaca movimento com sua escultura principal, enquanto o retábulo de São Lourenço com suas pinturas murais na parte de trás do retábulo e no coroamento, enquanto a escultura de São Lourenço parece mais estática. Ambos apresentam uma ornamentação minuciosa, típica do estilo plateresco, tanto na arquitetura quanto na decoração. Esse estilo rompe com a tradicional rigidez angular das estruturas, promovendo uma composição do retábulo equilibra entre a simetria rigorosa e um eixo de centralidade que proporciona uma sensação de mobilidade e instabilidade. A precisão, clareza, graça e liberdade na execução desses retábulos contribuíram para alcançar uma perfeição estética notável.

---

<sup>63</sup> DE CARVALHO et al., *A Forma e a Imagem: Arte e Arquitetura Jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, s. d.

<sup>64</sup> IPHAN. *Assentamentos Jesuíticos: Territórios e Significados*, 2008

Nos dois retábulos, elementos geométricos e naturalistas desempenham um papel de destaque. Esses elementos incluem cachos de frutas, acompanhados por volutas, enrolamentos, folhagens de acanto, cabeças de querubins e flores. A ornamentação é caracterizada pela relativa estaticidade da massa escultórica, com ornamentos em baixo e médio-relevo que ocupam partes proeminentes do retábulo, como a base, os terços inferiores das colunas, fustes, intercolúnios, entablamentos e algumas áreas do coroamento. A estrutura desses retábulos é influenciada por elementos arquitetônicos de origem greco-romana, apresentando uma divisão clara em base, corpo e coroamento. O coroamento do retábulo é constituído por uma pintura central de natureza sacra, ladeada por colunas, volutas e contra volutas de formas livres e ousadas, e arrematadas por um dossel de madeira fixado na parede. O corpo do retábulo e o seu coroamento são de características distintas.

Os dois retábulos abrigam as três esculturas que estão sendo debatidas nesta comparação e elas datam do mesmo período. Essas esculturas são exemplares raros de remanescentes seiscentistas do Rio antigo. A primeira delas é uma representação de Santo Inácio Loyola, uma escultura do início do século XVII. A segunda, São Francisco Xavier, apresenta indícios de ter sido produzida nas primeiras décadas do século XVII semelhante à figura de Santo Inácio. A terceira escultura, São Lourenço, tem origem no século XVII, com uma datação que sugere a época entre 1620 e 1670.

As três imagens são esculpidas em madeira e exibem uma requintada policromia, sendo o de São Lourenço dos índios confirmado de madeira brasileira. São representações de vulto frontal, caracterizadas por linhas sóbrias, hieráticas e uma expansão volumétrica limitada. As esculturas exibem uma notável rigidez, apresentando um enquadramento alongado, predominância de linhas retas e movimentos contidos.

Apesar de sua aparente rigidez, essas esculturas incorporam o conceito de movimento. Por exemplo, Santo Inácio está representado com uma postura rígida, mas apresenta um movimento visível na capa e na perna esquerda, sugerindo um passo adiante, enquanto segura uma cruz com a mão direita. São Francisco Xavier, por sua vez, tem suas vestes com movimento e posiciona levemente o pé esquerdo para frente, erguendo ambas as mãos, com a esquerda segurando uma cruz e a mão direita apontando para a cruz. São Lourenço, por sua vez, tem a mão direita

segurando um ramo de palma voltada para cima, com seu planejamento mais estático, liso e com seus sapatos visíveis por fora das vestes.

A imagem de Santo Inácio, São Francisco Xavier e São Lourenço, em relação à representação visual das figuras jesuítas e seu estilo maneirista, pertencem a uma tipologia retabular onde suas naturezas devocionais situadas nos nichos centrais e laterais dos retábulos. Elas exibem características que remetem às imagens eruditas, com um domínio das proporções e articulações do corpo, resultando em uma coerência anatômica na escultura. A harmonia entre as partes do corpo desempenha um papel fundamental na criação das dobras das vestes, que se ajustam perfeitamente aos contornos da figura.

A questão da erudição e dos modelos seguidos muitas vezes auxilia na identificação da procedência da imagem, permitindo determinar se foi criada por um artista nacional ou estrangeiro. Por serem anteriores a 1738, essas imagens não possuem olhos de vidro. Seus rostos são rechonchudos e estáticos, com as atitudes dos braços e das mãos acompanhando as expressões faciais, embora de forma mais contida. As três esculturas com bases simples, usadas apenas como suporte para as imagens. A aplicação de folha de ouro sobre as partes que representam a vestimenta da imagem é feita para dar a impressão de tecidos nobres, sendo que São Lourenço tem sua veste inteiramente folheada a ouro. As esculturas aparentam não ter estofamento, já que parecem ser entalhadas em peças de madeira.

Em relação à policromia, Santo Inácio e São Francisco Xavier empregam tons escuros, enquanto São Lourenço apresenta uma tonalidade mais clara e chamativa, graças ao uso do dourado. Essas esculturas seguem os princípios de simetria, mas não se conformam aos padrões de beleza renascentista, mantendo sua singularidade e expressividade. As poses das figuras refletem uma atitude contemplativa.

Suas iconografias e vestimentas já foram analisadas neste documento, apresentando diferenças significativas, que ao observar a indumentária de cada um, podemos inferir aspectos de suas condições sociais e experiências de vida. Além disso, o gestual desempenha um papel importante na expressão de sentimentos e serve como uma ferramenta de comunicação. Esses atributos físicos, juntamente com outros símbolos distintivos, desempenham um papel essencial na identificação e

diferenciação dos santos jesuítas. Santo Inácio veste o habito jesuíta, São Francisco Xavier aparece como pregador, e São Lourenço como diácono.

A análise das imagens missioneiras em questão, quando vistas individualmente, pode oferecer respostas parciais ou limitadas, uma vez que elas faziam parte de um projeto maior no qual questões funcionais, formais, litúrgicas e outras desempenhavam papéis interconectados. Levando em consideração essas informações é possível compreender como essas esculturas remanescentes do Rio colonial funcionavam e se destacavam em seus retábulos.



## 7. ANÁLISE COMPARATIVA DAS IMAGENS BENEDITINAS

**Figura 16** - Nossa Senhora de Monserrate



Fonte: Mateus Ramalho Rocha, 1991

**Figura 17** - Santa Escolástica



Fonte: Dom Mauro M. Frago, OSB

**Figura 18 - São Bento**



Fonte: Dom Mauro M. Fragoso, OSB

### **7.1 Estilo barroco**

Para discutir a influência do Barroco nos beneditinos, é fundamental considerar sua presença na cidade do Rio de Janeiro. As construções barrocas moldaram a arquitetura local com poucas mudanças, mantendo a influência de Portugal. Essa influência portuguesa foi incorporada às plantas arquitetônicas luso-brasileiras, que continuaram a orientar a arquitetura local até o século XIX. Características como corredores ao longo da nave e da capela-mor eram comuns nesse estilo.<sup>3</sup> Embora tenha sido reduzido a alguns monumentos isolados, o Barroco deixou uma marca duradoura na arquitetura beneditina no Rio de Janeiro.

O Barroco é uma manifestação artística que desafiou as diretrizes do Concílio de Trento, realizado entre as décadas de 1540 e 1560, cujo principal objetivo era reafirmar os dogmas da Igreja Católica, como parte da Contrarreforma. Essa expressão artística se destaca pelo uso de linhas curvas triunfantes, ornamentações exuberantes e efeitos de luz e sombra, sendo criada com o intuito de seduzir o espectador, envolvê-lo e deixá-lo maravilhado diante de Deus, estimulando seus

sentidos<sup>65</sup>. O Barroco teve origem na Itália no final do século XVI e se estendeu ao longo do século XVII, período marcado por profundas mudanças econômicas, sociais e religiosas na Europa. Foi nesse contexto de construção e decoração que o estilo barroco floresceu.

O Barroco tinha como principal objetivo evocar emoções profundas, resultando em criações artísticas comoventes, turbulentas e hipnóticas, com a intenção de alcançar a ilusão do infinito. Mesmo a integridade dos elementos essenciais de uma composição poderia ser flexibilizada, quando necessário, para produzir um efeito dramático único. No Barroco, eram empregadas formas e proporções que muitas vezes fugiam às normas da geometria e da natureza na concepção e planejamento dos edifícios, resultando em efeitos surpreendentes de claro-escuro. A direção da luz sobre superfícies extensas, frequentemente douradas ou de vidro, aumentava o brilho dos efeitos visuais desejados<sup>66</sup>. Esse estilo acompanhou a evolução da técnica de talha nos retábulos, passando do estilo nacional português para o estilo associado ao reinado de D. João V<sup>65</sup>.

O estilo Barroco é marcado por suas formas intrincadas e opulentas, sua liberdade criativa e uma espécie de rebeldia que desafia as normas clássicas. Nesse estilo, as cenas são retratadas como se fossem performances teatrais, com destaque para o movimento dramático, com o intuito de provocar respostas emocionais intensas naqueles que as contemplam. Conforme as teorias de Wolffin e Focillon, o Barroco é um fenômeno cíclico que dita o ritmo da evolução dos estilos artísticos. Muitas vezes, o Barroco é visto como a fase final de um estilo, indicando uma decadência em relação à pureza do estilo original.

Com o passar do tempo, o Barroco abandona a serenidade e simplicidade que caracterizavam os interiores góticos, substituindo-as por uma exuberância que se manifesta através do uso abundante de ouro, cores vibrantes e elementos decorativos que se desdobram em espirais e arabescos floridos. Nesse estilo, materiais nobres são usados como pano de fundo para pinturas alegóricas de cores vibrantes, emolduradas por medalhões elaborados, guirlandas de flores, colunas espiraladas e intrincadas obras de entalhe que enriquecem as superfícies de abóbadas, paredes e arcos dos templos, criando uma atmosfera de esplendor e opulência<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> ARAÚJO, E. *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, São Paulo: SESI, 1998

<sup>66</sup> BURY, J. *Arquitetura e arte no Brasil Colonial*. Brasília, DF: IPHAN / MONUMENTA, 2006.

<sup>67</sup> CARVALHO, B., *Igrejas barrocas do Rio de Janeiro*, 1966.

Nos países latino-americanos, o Barroco adquire uma importância singular, pois representa a primeira forma de expressão artística que reflete o surgimento progressivo dessas populações e sua aspiração à formação de estruturas sociais independentes e distintas em relação à metrópole. Essa interação com o Barroco marca o início da conscientização de nacionalidades independentes e únicas. Como observado por Nicolau Sevcenko, o barroquismo permeia as diversas manifestações da cultura brasileira, com características típicas, como a profunda fé, noções de poder, aspirações messiânicas, busca de grandeza, contradições intensas, celebrações sensoriais, festividades extáticas, propensão ao exuberante e ao monumental, apreço pela tragédia, repúdio à miséria e um impulso constante de esperança<sup>68</sup>.

O Barroco se manifestou no Brasil a partir do final da segunda metade do século XVII, quando as construções passaram a incorporar talhas esculpidas, douradas e policromadas em suas fachadas e interiores. Inicialmente, esse estilo se fez presente nos retábulos das igrejas e, posteriormente, se estendeu para as capelas-mores, arcos-cruzeiros e naves. Elementos distintivos do Barroco, como volutas, cartelas e pináculos, passaram a decorar portais e coroamentos<sup>68</sup>.

No contexto do Barroco, Lúcio Costa propõe uma compreensão ampla, abrangendo a maioria das manifestações artísticas que ocorreram entre o final do Renascimento e o ressurgimento do classicismo no final do século XVIII, estendendo-se no Brasil até o início do século XIX. Os primeiros esforços artísticos no Brasil visavam reproduzir padrões europeus, embora muitas vezes os recursos fossem escassos. Esse período teve início com o estabelecimento do governo geral em 1549 e se prolongou até 1640, englobando o período em que Portugal esteve sob o domínio da Espanha (1580-1640). A segunda metade do século XVIII marcou o auge da riqueza devido à exploração do ouro, além de testemunhar as manifestações mais originais da arte barroca brasileira. Essas manifestações continuaram até o início do século XIX, quando o Brasil alcançou sua independência em 1822.

O Barroco engloba todas as formas de expressão, abrange um período da história universal no qual teve a descoberta de depósitos de ouro e prata. Nos interiores das igrejas, a iluminação por velas produz uma luz trêmula que faz o ouro da talha brilhar intensamente, acentuando a expressividade das pessoas e imagens e evocando uma emoção estética que se relaciona com a experiência religiosa. É

---

<sup>68</sup> ARAÚJO, E. *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, São Paulo: SESI, 1998

caracterizado pelo lirismo, pelo apelo à emoção, pela busca incessante pelo movimento e pelos estímulos sensoriais. Ele não se limita a um simples estilo artístico, mas se revela como uma verdadeira civilização. O Barroco transcende para a arquitetura, a literatura, a escultura, a pintura e a música. Poucas formas de expressão escaparam à sua influência<sup>69</sup>.

A teorização sobre o Barroco começa com uma crítica à visão tradicional do tema, que muitas vezes o classificava como decadente e aberrante. Lúcio Costa defende o Barroco e o relaciona à arquitetura moderna brasileira, argumentando que os monumentos barrocos são obras de arte legítimas que emergiram de um processo genuíno de renovação, resultando em uma nova concepção artística que rompeu com os padrões anteriores. Além disso, ressalta que ampliar demais o escopo de análise, considerando o Barroco como um fenômeno social anticlássico, pode tornar a compreensão do estilo complexa e difusa<sup>70</sup>.

## **7.2 A semelhança entre as três imagens beneditinas**

Depois do modelo maneirista, final do século XVI até meio do século XVII, veio a talha barroca, final do século XVII até início do século XVIII. Essas imagens são notáveis pela ênfase em sua expressão dramática, uma vez que são concebidas para serem vistas a certa distância, como vemos no altar-mor do Mosteiro de São Bento.

Quanto ao período barroco na Arte Sacra portuguesa, ele pode ser subdividido em dois estágios: o "Nacional Português", que abrange do último quarto do século XVII até o início da década de 30 do século XVIII e o "Dom João V," cada um com características ornamentais e elementos formais distintos, embora compartilhem raízes inspiradas na Itália.

Nas representações beneditinas, é comum que as imagens religiosas sejam enriquecidas com diversos atributos e complementos. Esses complementos são objetos que não são essenciais para o reconhecimento da representação iconográfica da imagem, mas eram frequentemente doados por fiéis devotos. Durante as festas dos padroeiros de comunidades, era uma tradição ornar as imagens com os tecidos mais nobres e as joias mais valiosas, que eram então exibidos em procissões pela

---

<sup>69</sup> ZANINI, W. *História geral da arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 1v.

<sup>70</sup> IPHAN. *Assentamentos Jesuíticos: Territórios e Significados*, 2008

cidade. Com o passar do tempo, muitas imagens acumularam uma grande variedade de acessórios, incluindo coroas de ouro e prata cravejadas de pedras preciosas e semipreciosas, broches, brincos, anéis, colares, rosários e terços feitos de diversos metais. Além disso, eram comuns mantos, capas e roupas confeccionados em tecidos adamascados ou bordados com fios de ouro, adicionando um esplendor característico às imagens sacras. Esse acúmulo de acessórios e ornamentos contribuiu para a riqueza visual e religiosa da Arte Sacra beneditina, destacando a devoção e o zelo dos fiéis em honrar os santos venerados.

A prática de ornamentar imagens sacras com coroas, resplendores e outros objetos de ourivesaria era tão comum durante o período colonial que era difícil encontrar uma devoção que não possuísse esses adornos feitos de ouro ou prata, além de outros complementos. Esses enfeites eram facilmente removíveis e portáteis, e, devido ao seu valor como metais preciosos, bem como ao seu valor artístico e histórico, frequentemente eram alvo de roubos de igrejas e museus.

Os atributos desempenham um papel essencial na identificação da representação de um santo. Enquanto os complementos são elementos adicionais que podem variar, os atributos específicos são características distintas associadas a eventos particulares da vida do santo. Por exemplo, a palma do martírio é um atributo que representa os santos martirizados, um livro pode simbolizar confessores e doutores da igreja, e um lírio pode indicar pureza e virgindade. Esses atributos específicos fornecem pistas sobre a vida e a devoção do santo representado, auxiliando os fiéis a identificá-lo e a compreender sua história e significado na fé.

As três imagens dessa comparação compõem o conjunto do altar-mor do Mosteiro de São Bento datados do século XVII e foram esculpidas por Domingos da Conceição. O artista iniciou o trabalho após completar o retábulo da capela-mor e se dedicou à criação das imagens de São Bento, Santa Escolástica e Nossa Senhora do Monserrate, durante os anos de 1676 a 1678.

As representações de São Bento e Santa Escolástica seguem modelos preexistentes, apresentando uma postura hierática, em pé, com uma orientação frontal e uma expressão rígida. Por outro lado, a imagem de Nossa Senhora do Monserrate demonstra maior autonomia do escultor e revela sinais de evolução do estilo Barroco. Nessa representação, a Virgem está sentada em um trono de maneira

natural e frontal, em uma composição que integra harmoniosamente o Menino Jesus, assentado em seu colo.

As três imagens apresentam características distintas em relação ao movimento da massa escultórica e detalhes ornamentais. Nossa Senhora do Monserrate exibe um panejamento que não se afasta muito do corpo, com drapeados, plissados e pregas que criam um efeito ilusório, gerando menos movimento em comparação às outras duas imagens. São Bento e Santa Escolástica, devido à posição de pé, possuem uma estrutura mais dinâmica, com mangas longas que incorporam maior movimento, embora ainda se mantenham relativamente próximas ao corpo. O eixo central divide as peças simetricamente, passando pela cabeça e por um dos pés, geralmente o esquerdo, que fica ligeiramente à frente. Nossa Senhora, apesar de não seguir completamente os padrões da Igreja, mantém a simetria usual.

As imagens são ricamente trabalhadas em alto relevo, inteiramente douradas, com fundo escuro e detalhes em douramento. A policromia utilizada nas três esculturas é composta por tons fortes, como marrons, decorados com motivos estampados, como flores, folhas de acanto, ânforas e volutas. No entanto, Nossa Senhora do Monserrate apresenta menos policromia do que as outras duas imagens.

As bases das esculturas são menores e se conectam à ponta das roupas, criando a impressão de continuidade com as vestes. Nossa Senhora e o Menino Jesus usam coroas, enquanto São Bento e Santa Escolástica usam resplendores, cada um coroado à sua maneira. Nossa Senhora segura um cetro em sua mão direita, Santa Escolástica carrega um bastão, e São Bento segura o bastão em sua mão esquerda. O Menino Jesus abençoa com a mesma mão que São Bento, a mão direita. Na mão esquerda de Santa Escolástica, podemos observar um livro de prata que representa a Regra de São Bento, e a imagem de uma pomba branca.

As vestes de São Bento e Santa Escolástica seguem o estilo monástico, com amplas túnicas sobrepostas ao hábito talar. Nossa Senhora veste um manto de ouro e uma túnica dourada, e todos os ornamentos são feitos de metais preciosos, datando do século XVIII. Cada uma das imagens possui sua própria hagiografia e significado na iconografia religiosa.

A imagem de Nossa Senhora de Monserrate passou por uma série de transformações ao longo dos anos. Originalmente, Domingos da Conceição, o escultor, seguia a tradição da época de não utilizar olhos de vidro nas imagens. Em vez disso, ele usava pequenos ovos de passarinho envernizados, que proporcionavam uma expressão natural às esculturas. No entanto, durante a grande reforma nos anos anteriores, os olhos de vidro substituíram essa técnica mais antiga. Durante o governo abacial de 1726-1731, a imagem de Nossa Senhora de Monserrate passou por sua segunda encarnação. Durante esse processo, ela perdeu seu trono original, bem como a base com os característicos montes e os dois anjinhos com a serra, que eram emblemas heráldicos de Monte-Serrate.

Nossa Senhora de Monserrate foi então representada sentada em uma cadeira e apoiada nos montes. A restauração incluiu o douramento e o estofamento da imagem. O nicho em que a imagem originalmente estava foi desfeito, e em 1950, cortinas de veludo foram adicionadas como pano de fundo à imagem. São Bento, entre 1726 e 1736, também passou por uma segunda encarnação, realizada pelos escravos Antônio Teles e Miguel do Loreto. Por volta de 1875 a 1878, houve a necessidade de uma nova encarnação para a Santa Padroeira, e o mesmo processo foi realizado com São Bento e Santa Escolástica, que exigiam cuidados semelhantes.

As semelhanças dessas três imagens é que todas foram esculpidas pelo mesmo artista, Domingos da Conceição, as três esculturas são datadas do século XVII e pertencem ao estilo barroco, Cada uma das imagens é adornada com ricos detalhes em alto relevo e inteiramente douradas, com fundo escuro, seguindo os padrões decorativos do estilo barroco, os elementos das imagens, como as bases menores e os ornamentos em metais preciosos, denotam uma abordagem semelhante em termos de composição e estilo.

As diferenças são que São Bento e Santa Escolástica são representados em posturas hieráticas, de pé, com orientação frontal e expressão rígida. Em contraste, Nossa Senhora do Monserrate está sentada em um trono de maneira mais natural e frontal, com o Menino Jesus assentado em seu colo. As vestimentas das imagens variam: São Bento e Santa Escolástica usam vestes monásticas com feitiço de túnicas amplas sobrepostas ao hábito talar, enquanto Nossa Senhora veste um manto de ouro e uma túnica dourada. A policromia utilizada nas esculturas é distinta, com Nossa



Senhora do Monserrate apresentando menos policromia em comparação às outras duas imagens. Cada imagem possui atributos específicos relacionados à sua hagiografia e ao seu significado na iconografia religiosa. Por exemplo, São Bento segura um bastão, Santa Escolástica segura um livro de prata que representa a Regra de São Bento, e Nossa Senhora do Monserrate segura um cetro. As coroas e resplendores usados nas imagens também variam de acordo com a representação de cada santo.

## 8. COMPARAÇÃO ENTRE AS IMAGINÁRIAS JESUÍTAS E AS BENEDITINAS

Esse estudo artístico de comparar esculturas de santos serve para analisar os estilos, técnicas e características de diferentes escultores e períodos históricos. A análise é útil para estudar a iconografia religiosa, os símbolos e atributos associados a cada santo. Isso ajuda a identificar e compreender os significados e histórias por trás de cada representação.

De acordo com Myriam Ribeiro, o Maneirismo teve a duração cronológica se estendendo no Brasil por mais de um século. O barroco aparece como estilo de duração relativamente curto, introduzido nas artes ornamentais em fins do século XVII. A comparação entre eles, se o Maneirismo teve efeitos duradouros na arquitetura, perpetuados na tradição das plantas retangulares e paredes retilíneas, ritmadas pelas verticais e horizontais dos elementos estruturais, pouco legou aos períodos posteriores nos setores da escultura e pintura ornamentais, ao contrário do Barroco e do Rococó, de que ainda se conservam no país numerosos conjuntos de decoração religiosa de excepcional qualidade, que nada ficam a dever aos similares executados em Portugal no mesmo período. Cumpre salientar que no Brasil, como em Portugal, os aspectos ornamentais, tanto do Barroco quanto do Rococó, sobrepujam largamente os estruturais, envolvendo articulações complexas de espaços e volumes arquitetônicos<sup>71</sup>.

O que diferencia o maneirismo e do barroco é a sua ambiguidade e a presença de funções duplas em suas construções. Por exemplo, um edifício maneirista podia ser simultaneamente um palácio e um monastério, e elementos arquitetônicos como colunas podiam desempenhar papéis múltiplos, como sustentar o entablamento e servir como moldura para painéis de parede.

A Igreja do Gesù em Roma, construída como parte da Contrarreforma, exerceu uma influência notável na arquitetura brasileira nos estilos barroco e jesuíta. Os jesuítas foram os principais promotores do Maneirismo durante o século XVII no Brasil. No período seguinte, o estilo barroco teve as realizações de maior vulto pertencem aos beneditinos, quando a riqueza econômica resultante da exploração de ouro na primeira metade do século XVIII proporcionou um cenário favorável para a construção

---

<sup>71</sup> ARAÚJO, E. *Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, São Paulo: SESI, 1998

de numerosas igrejas matriz, com o apoio do poder secular da Igreja em união com o Estado.

Os beneditinos mantinham relações conflituosas com os jesuítas desde a que chegaram ao Rio de Janeiro. Havia tensões e rivalidades entre essas ordens religiosas, que às vezes se manifestavam em conflitos locais. Essas rivalidades podiam ser exacerbadas pelas disputas territoriais e diferenças de abordagem missionária.

A presença dos jesuítas no Brasil durante os dois primeiros séculos da colonização trouxe consigo a propagação da fé católica e a construção de importantes edifícios religiosos, deixando um legado histórico e cultural significativo. No Rio de Janeiro, a atuação dos jesuítas se entrelaçou com a fundação da cidade e com o desenvolvimento de estruturas eclesiais que permanecem como testemunhas dessa época.

A cidade, inicialmente estabelecida próxima à praia junto ao Pão de Açúcar, viu a construção da primeira igreja em 1565, marcando o início desse processo religioso. O legado dos jesuítas no Rio de Janeiro se estende além das construções físicas, permeando a história e a cultura da cidade. Suas obras arquitetônicas e artísticas continuam a ser apreciadas como marcos históricos, testemunhas da complexa interação entre fé, cultura e história no Brasil colonial.

O reconhecimento da hagiografia e iconografia permitia o diálogo das imagens com a população religiosa em geral, e particularmente a uma população religiosa de novos cristãos. Possivelmente, a Companhia buscou divulgar os modelos de virtude através das imagens dos santos. A iconografia de cada escultura também se relaciona com o espaço que ocupa e com as outras imagens que integravam o conjunto do retábulo cuja forma, no que se refere ao eixo e linhas secundárias foi observada pelas oficinas de escultura.

A presença dos Beneditinos no Rio de Janeiro marcou significativamente a história religiosa e cultural da cidade como a segunda Ordem religiosa a se estabelecer na região, os Beneditinos construíram o emblemática Mosteiro de São Bento. Essa igreja, cuja origem remonta aos primórdios do cristianismo, é um testemunho da fusão de elementos de diversas culturas, usando simbolismo como uma ferramenta de comunicação. A trajetória dos Beneditinos na cidade teve início no

final da década de 1580, culminando na busca por um local adequado para a fundação do mosteiro nas margens da Baía de Guanabara.

A igreja de N. S. do Bonsucesso, foi concluída em 1637, ao passo que o Mosteiro de S. Bento cujo início da construção data de 1633 terminou somente em 1772, as duas desempenhando um papel importante na religião e sociedade cariocas. O Mosteiro de São Bento abriga representações artísticas marcantes que refletem a devoção e a cultura da época. As doações e cuidados ao longo dos anos contribuíram para a preservação dessas obras e sua importância no panorama religioso e artístico da cidade. O templo, com suas características arquitetônicas distintas e a riqueza da talha, testemunha o esplendor da Ordem Beneditina e seu legado no Rio de Janeiro. As comparações entre as duas primeiras Ordens que chegaram no Rio de Janeiro se faz importante.

O Maneirismo e o Barroco representam dois estilos artísticos que se sucederam, diferenciando-se por suas características estilísticas e contextos históricos, embora apresentem pontos em comum. As semelhanças entre esses dois estilos no contexto religioso é que tanto o maneirismo quanto o barroco estiveram intimamente ligados à Igreja Católica e à Contrarreforma. Ambos esses estilos foram utilizados para expressar a fé, instruir sobre a religião e comover os crentes, manifestando-se por meio de sua exuberância ornamental, caracterizada pela profusão de detalhes decorativos. Ambos os estilos incorporaram elementos decorativos complexos, como a talha dourada, esculturas elaboradas e pinturas intrincadas.

As distinções entre esses estilos residem em seu período e origem. O maneirismo floresceu no final do Renascimento, no final do século XVI, ao passo que o barroco se desenvolveu no século XVII. O maneirismo é notável por sua sobriedade e construção simples, enquanto o barroco se destaca pelo uso de efeitos dramáticos nas obras de arte, com um caráter chamativo que enfatiza a tridimensionalidade e proporciona profundidade às representações. O maneirismo teve sua origem na Itália, com artistas notáveis como Michelangelo, Bramante e Rafael, enquanto o barroco teve um início na Europa, mas rapidamente se disseminou por outras partes do mundo, incluindo a América Latina e o Brasil.

O maneirismo desafiou intencionalmente as normas clássicas, introduzindo ambiguidades e dualidades em suas obras. Nele, as formas e proporções

frequentemente desafiavam a geometria convencional. Por outro lado, o barroco também desafiou as normas clássicas, mas o fez enfatizando formas curvas triunfantes, ornamentos exuberantes e efeitos emocionais intensos.

O Maneirismo, muitas vezes, foi visto como um estilo que não conseguia transcender a mera imitação e que mostrava uma decadência em relação à pureza do estilo anterior. O Barroco, por outro lado, buscou uma abordagem criativa mais rebelde e original, com o objetivo de evocar emoções profundas e envolver o espectador. Na arquitetura o Maneirismo se manifestou nas igrejas jesuíticas e influenciou a arquitetura das construções religiosas na época. O Barroco, por sua vez, deixou uma marca duradoura na arquitetura beneditina, com características ornamentais marcantes, como talha esculpida, dourada e policromada.

Com isso, enquanto o Maneirismo e o Barroco compartilham algumas semelhanças devido à sua conexão com a Igreja Católica e à ênfase na exuberância decorativa, eles têm diferenças significativas em termos de período, origem, abordagem criativa e impacto na arquitetura. Cada estilo reflete as características e os objetivos de sua época, tornando-os únicos em sua própria maneira.

O estudo da imaginaria beneditina e a imaginaria jesuíta proposto nesse trabalho são de dois tipos de estilos que refletem as influências e as características distintas das ordens religiosas a que estão associadas, principalmente em relação à época e ao estilo artístico. Vou destacar as principais diferenças e semelhanças entre esses dois estilos.

As semelhanças residem no fato de ambas serem expressões da arte sacra utilizadas em contextos religiosos, especificamente em igrejas e mosteiros. Tanto as imagens beneditinas quanto as jesuíticas são representativas das tendências artísticas de seus respectivos períodos históricos, enfocando a atenção em detalhes ornamentais e carregando um simbolismo religioso profundo. As esculturas em ambas as tradições são frequentemente esculpidas em madeira, exibindo uma notável qualidade de execução, com policromia e meticulosos detalhes.

As distinções entre essas tradições se manifestam no fato de que a imaginária beneditina está associada ao estilo barroco, que teve seu auge do final do século XVII até o início do século XVIII. Em contrapartida, a imaginária jesuíta adota elementos do maneirismo na escultura, que é contemporâneo do estilo aplicado em seus retábulos. Isso remete a um estilo artístico anterior, datado do final do século XVI e

início do século XVII. As imagens beneditinas são notáveis por enfatizarem uma expressão dramática e pela riqueza de acessórios e ornamentos, como coroas, resplendores, joias e roupas de tecidos nobres, entre outros. Embora esses detalhes acrescentados frequentemente pelos devotos não sejam essenciais para a representação iconográfica, eles acrescentam esplendor à obra.

Por outro lado, as imagens jesuítas direcionam sua atenção para a representação erudita das figuras, dominando as proporções e articulações do corpo, buscando coerência anatômica na escultura. As esculturas beneditinas geralmente adotam uma postura hierática, frequentemente em posição vertical, com uma orientação frontal e um conceito maior de movimento com os elementos decorativos ricamente elaborados. Em contraste, as esculturas jesuítas incorporam o conceito de movimento mais rígido, menos graciosas, embora ainda possam apresentar elementos ornamentais sofisticados.

A vestimenta e os atributos das imagens beneditinas variam muito e podem incluir uma ampla gama de objetos e ornamentos que não são essenciais para a identificação do santo, mas que enriquecem a representação. Nas imagens jesuítas, os santos são representados de acordo com sua natureza devocional, e suas vestimentas e atributos são mais estritamente associados aos eventos de suas vidas e ao significado religioso.

Em resumo, tanto as imaginações beneditinas quanto a jesuíta representam manifestações artísticas valiosas no contexto da arte sacra, mas diferem em termos de estilo, ênfase na ornamentação, expressão das esculturas e ênfase nos atributos e vestimentas dos santos. Cada tradição tem suas próprias características distintas que refletem as influências das ordens religiosas a que estão associadas e as tendências artísticas de seus respectivos períodos históricos.

### **8.1 A importância desse estudo para a Conservação e Restauração da arte sacra**

Seu trabalho destaca de maneira abrangente as distinções e semelhanças entre a imaginária beneditina e jesuíta, oferecendo insights valiosos sobre as influências das ordens religiosas e os estilos artísticos de suas respectivas épocas. A conexão com a conservação e restauração da arte sacra é crucial, pois a

compreensão aprofundada dessas manifestações artísticas orienta as decisões no processo de preservação, garantindo uma abordagem que respeite a intenção original do artista. Sua abordagem metódica, desde a investigação histórica até a análise química, demonstra um compromisso integral com a preservação do patrimônio artístico.

No contexto da restauração de obras de arte, é necessário realizar uma análise abrangente da antecedência da escultura em questão. Esse processo envolve uma investigação profunda sobre a obra, compreendendo sua concepção, o período ao qual está associada, e uma pesquisa minuciosa sobre o artista responsável. Isso inclui examinar o método de trabalho do artista, suas características distintivas e os materiais utilizados na criação da obra. Se o artista estiver vivo, a possibilidade de realizar uma entrevista direta com ele é uma oportunidade única para obter informações valiosas para o futuro da obra. Após essa fase inicial de pesquisa, se não possuir uma entrevista com o artista pode ser necessário considerar a realização de uma análise química da camada pictórica da obra. Esse passo adicional contribui para uma compreensão mais aprofundada dos materiais específicos utilizados, suas necessidades, permitindo uma abordagem mais precisa na escolha das técnicas de conservação e restauração. Essa fase do processo é crucial para garantir que as intervenções realizadas sejam compatíveis com os materiais originais e respeitem a integridade da obra de arte.

Ao definir as técnicas adequadas, é essencial levar em consideração uma variedade de fatores, como as necessidades específicas da obra, o ambiente de exposição previsto, e os requisitos ou preferências do museu, do colecionador particular ou até mesmo do próprio artista, caso esteja envolvido no processo. Essas considerações são fundamentais para garantir que a obra seja preservada de maneira apropriada, respeitando sua autenticidade e características únicas.

Em respeito ao trabalho que destaca as diferenças e semelhanças entre a imaginária beneditina e jesuíta, a importância da conexão com a conservação e restauração da arte sacra é evidente. A abordagem metódica, que vai desde a pesquisa histórica até a análise química, demonstra o compromisso integral com a preservação do patrimônio artístico. Essa compreensão profunda das manifestações artísticas não apenas enriquece o conhecimento sobre as obras em questão, mas

também orienta decisões informadas durante o processo de conservação, assegurando que o resultado final esteja alinhado com a intenção original do artista e preserve a autenticidade dessas valiosas expressões culturais.



## 9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho aqui apresentado visa comparar as esculturas de santos como parte do estudo para analisar os estilos, técnicas e períodos históricos ajudando a compreender a evolução da arte sacra e a influência de diferentes movimentos artísticos no Rio de Janeiro. A comparação de esculturas permite explorar o contexto histórico e cultural em que foram criadas, podendo revelar como as representações dos santos mudaram ao longo do tempo devido a mudanças de sociedade e da cultura.

A comparação entre as três imagens beneditinas com as três imagens jesuítas e a análise das características do maneirismo e do barroco na arte sacra proporcionam percepções valiosas sobre a evolução da expressão artística no contexto religioso. Enquanto o maneirismo no começo do século XVII desafiava as normas clássicas e introduzia ambiguidades em suas construções, o barroco no final século XVII buscava efeitos dramáticos e emocionais intensos em suas obras. As semelhanças entre as imagens beneditinas incluem a ênfase na ornamentação, a meticulosa execução das esculturas em madeira e a riqueza de detalhes, como coroas, resplendores, joias e roupas de tecidos nobres, revelando uma clara influência do estilo barroco.

Já as imagens jesuítas buscam uma representação erudita, focando na proporção e coerência anatômica, com menos ênfase em adornos. Embora ambas as tradições compartilhem o propósito de representar santos e figuras religiosas, elas diferem em termos de estilo, ênfase na ornamentação, expressão das esculturas e foco nos atributos e vestimentas dos santos.

Em 1983, o IPHAN confirmou com a catalogação da imaginária missioneira no Rio Grande do Sul, que buscou mapear as esculturas e criar um mecanismo de identificação para os objetos dispersos desse período, a importância histórica e artística desse movimento. A demolição do Morro do Castelo e de seus edifícios e igrejas jesuítas da colônia é uma perda irreparável para o patrimônio brasileiro. Uma catalogação das imaginárias missioneiras restantes no Rio de Janeiro deveria ser feita, pois todas estão um pouco abandonadas e sem visibilidade. A aplicação de inventários é um instrumento que fornece uma identificação tanto para os quanto para o público. Outra forma de preservação do acervo é a conservação, a maioria das obras estudadas já foi restaurada, estando em um bom estado de conservação. É

fundamental reconhecer a relevância da preservação do que resta desse legado e sua contribuição para a compreensão da história e da cultura da cidade.

Ao realizar a análise comparativa entre a imaginaria beneditina e a jesuíta, se destacam as influências das distintas ordens religiosas e dos períodos históricos em que surgiram. Enquanto as imagens beneditinas estudadas refletem o apogeu do estilo barroco, enfatizando a exuberância decorativa e o enriquecimento das representações com atributos e ornamentos, as imagens jesuítas seguem uma abordagem mais maneirista, com foco na representação erudita das figuras e na coerência anatômica. Observando essas diferenças e semelhanças, podemos apreciar a riqueza da arte sacra e sua capacidade de refletir a complexidade da devoção religiosa ao longo da história.

Esta análise ressalta a importância das esculturas do século XVII e oferecem percepções valiosas sobre a interseção entre a arte, as Ordens religiosas e a cultura da época. Essas esculturas continuam a ser importantes obras de arte históricas e religiosas que refletem a riqueza da tradição artística e espiritual do período colonial.

## 10. REFERÊNCIAS

LORÊDO, Wanda Martins. **Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação** (em português). Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

THOMAZ, Graf. **Vida beneditina**. Rio de Janeiro: Lumen - Christie, 1937.

CARVALHO, B. **Igrejas barrocas do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 1966.

SILVA, C. A. T. **Os Jesuítas e o Rio de Janeiro**, 2015

ZARUR, D. **Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso**, 1980.

IPHAN. **Assentamentos Jesuíticos: Territórios e Significados**, 2008.

MAURICIO, Augusto. **Templos históricos do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1946.

SILVA, C. A. T. **A igreja de Santo Inácio - Cem anos de História**, 2013.

FAZENDA, José. **Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro: Documenta Histórica, Vol I, 1921.

LIMAS, D. **O desmonte do Morro do Castelo**, Fundação Biblioteca Nacional, 2020.

CARVALHO, Anna M. **A Forma e a Imagem: Arte e Arquitetura Jesuítica no Rio de Janeiro Colonial**, Rio de Janeiro: PUC-RJ, s. d.

SIQUEIRA, R. **Igrejas do Rio de Janeiro: história e devoção**, tradução de Richard Carter, Luminatti Editora, 2003.

Histórias e Monumentos, 2014. Disponível em:<<http://historiasemonumentos.blogspot.com/2014/10/igreja-de-nossa-senhorado-bonsucesso.html>>. Acesso em: 06 out.2023.

MARTINS, R. M. A. **Caminhos Cifrados/conectados: patrimônio jesuítico entre Rio de Janeiro e São Paulo**, 2021.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente. **Frei Domingos da Conceição, escultor seiscentista do Rio de Janeiro**, Salvador/ BA, 1950.

RIBEIRO, M. **Arte Barroca - Mostra do Descobrimento**, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ARAÚJO, Emanuel. **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**, São Paulo: SESI, 1998.

Terra Santa, s/d. Disponível em:< <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-santo-inacio-de-loyola/403/102/>>. Acesso em: 15 out.2023.

Terra Santa, s/d. Disponível em: < <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-francisco-xavier/141/102/>>. Acesso em: 20 out.2023.

ROIG, Juan Fernando, **Iconografia de los Santos**, Barcelona, Ediciones Ómega, S.A., 1950.

OLIVEIRA, Maria Rosalina de & VASQUEZ, Maurício Fernandes (Orgs.). **Memória dos bairros de Niterói: São Lourenço**. Niterói: Niterói Livros, 2006.

ERMAKOFF, George; FRAGOSO, Dom Mauro Maia, O.S.B. **Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro 425 anos, 1590-2015**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff: Lumen Christi, 2016

ROCHA, Mateus Ramalho; FRANCESCHI, Humberto Moraes; MONTEIRO, Nelson Rivera. **A Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Studio HMF: Lumen Christi, 1991.

SANTOS, Amélia. **Dom Matheus Ramalho Rocha**. Apalca, s/ano. Disponível em: <https://apalca.com.br/patronos/dom-matheus-ramalho-rocha/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. História da Instituição. Disponível em: <<https://mas.ufba.br/node/3>>. Acesso em: 11 ago. 2023

FRAGOSO, Mauro Maia OSB,. **História, iconografia e semiologia da Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**. Coletânea: revista de Filosofia e Teologia da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v.15, n.29, p., jan. 2016.

FABRINO, R. J. H. **Guia de identificação de arte sacra**, PEP/MP/IPHAN, 2012.

ROSADO, A. & Gonçalves, W. B. **Ciências do Patrimônio: Horizontes Transdisciplinares**, 2015.

RAMOS, Orlando. **Escultura sacra brasileira**. Centro de estudos da imaginaria brasileira, Belo Horizonte, Nº 3 – Janeiro, 2006.

BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil Colonial**, organizadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Brasília, DF, IPHAN, 2006.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 1v.