

A Coleção Collaço Paulo abarca trabalhos artísticos icônicos da história da arte brasileira do século 19. Composta de estética e períodos diferentes, ela expõe uma estrutura conceitual em que a pintura se destaca, revela períodos distintos, abrangência de artistas e de gêneros - retratos, paisagens, natureza-morta, cenas, temas históricos, mitológicos e religiosos. A coleção é tratada como fonte de prazer, uma possibilidade de reconhecimento do valor da arte para a humanidade e um dispositivo transformador de vidas. Orgânica, a Coleção Collaço Paulo abre-se por meio de exposições realizadas no Instituto ou, então, para pesquisadores interessados em algum artista ou aspecto particularizado. Como tal, o acervo estimula e suporta inúmeras e novas perguntas, múltiplas abordagens, disparando um campo de produção de sentidos que, por sua vez, aciona muitas esferas e cidadãos, alimenta outros repertórios de memórias pessoais ou coletivas. Faz raciocinar e discursar, conforme a etimologia da palavra na acepção grega. Entre inúmeros agenciamentos, estimula um movimento constante em torno de bens materiais e imateriais.

Néri Pedroso

O Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação é uma entidade privada, sem fins lucrativos, fundada em 2022, que tem como propósito a promoção da arte através de programas educativos. Com ênfase nas artes visuais, o instituto salvaguarda a Coleção Collaço Paulo, constituída ao longo de mais de 40 anos por Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. O acervo reúne um conjunto de expressivas obras de diferentes escolas, movimentos e estilos, dos séculos XV ao XXI. Como principal função, o instituto dedica-se a construir caminhos de aprendizagem que têm por base a arte e a convicção de que a possibilidade de entendimento do passado e do presente fortalece a ideia e o desejo de ressignificação do futuro.

institutocollacopaulo.com.br

Florianópolis
Ilha de Santa Catarina
2025



INSTITUTO
COLLAÇO
PAULO
CENTRO DE ARTE E EDUCAÇÃO

abca



MUSEU DA ESCOLA
CATARINENSE

programa
de pós-graduação
em artes visuais
centr/udesc



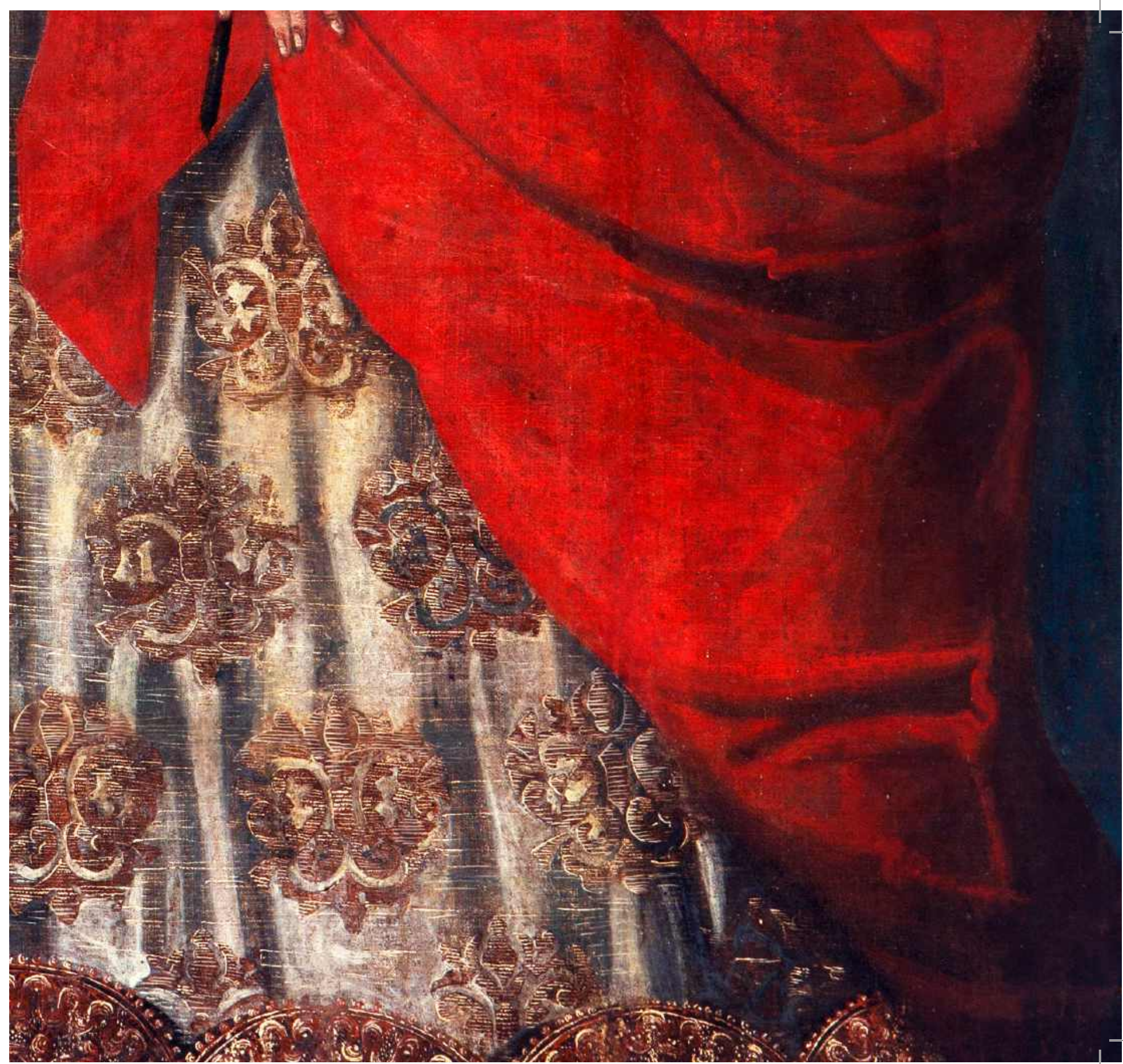
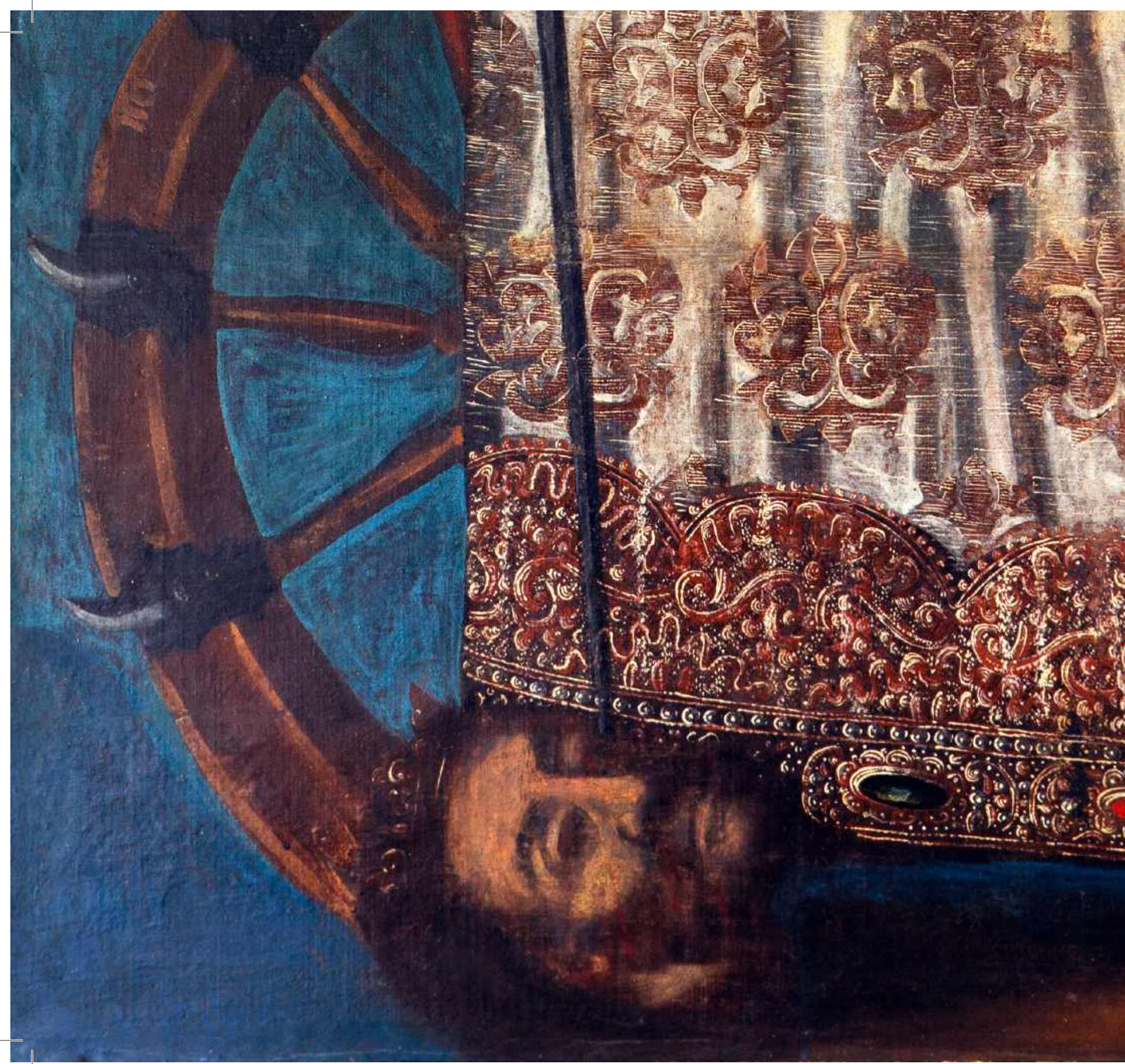
Tudo se deseja ver: Mergulhos na Coleção Collaço Paulo VOLUME 2

Tudo se deseja ver: Mergulhos na Coleção Collaço Paulo

VOLUME 2

Luana M. Wedekin
Sandra Makowiecky
ORGANIZADORAS

O Instituto Collaço Paulo, o Museu da Escola Catarinense (Mesc) e o PPGAV da Udesc realizaram o seminário “Tudo se Deseja Ver – Mergulhos na Coleção Collaço Paulo” em Florianópolis (SC), nos dias 10 e 11 de junho de 2025. O evento gerou a publicação do livro *Tudo se deseja ver: Mergulhos na Coleção Collaço Paulo - Volume 2*, com artigos que tratam de possíveis desdobramentos no alcance de uma pintura, escultura ou cerâmica da Coleção Collaço Paulo. Os artigos versam sobre obras apresentadas na exposição “Etérea”, que incluiu diversos trabalhos em arte, que exploram temas como fé, sagrado e devocional. A mostra *Etérea*, produzida pelo instituto entre dezembro de 2023 e setembro de 2024, recebeu a curadoria de Francine Goudel e apresentou cerca de cem peças da coleção. A parceria realizada visa ampliar o conhecimento sobre as obras e promover pesquisas em artes visuais, em um trabalho em equipe.





Tudo se deseja ver:

Mergulhos na Coleção Collaço Paulo

VOLUME 2

Luana M. Wedekin, Sandra Makowiecky
ORGANIZADORAS

DADOS DO CORPO TÉCNICO

Reitor José Fernando Fragalli

Vice-Reitora Clerilei Aparecida Bier

Pró-Reitor de Administração Pedro Girardello da Costa

Pró-Reitor de Planejamento Gustavo Pinto de Araújo

Pró-Reitora de Ensino Julice Dias

Pró-Reitor de Extensão, Cultura e Comunidade (Proex) Rodrigo Figueiredo Terezo

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação Sérgio Henrique Pezzin

Coordenadora do Museu da Escola Catarinense (MESC) Maria Cristina da Rosa
Fonseca da Silva

Editora AAESC

Associação de Arte Educadores de Santa Catarina

Coleção Jandira Lorenz de Teoria e História da Arte

Conselho Editorial

Dra. Consuelo Alcioni Borba Schlichta - UFPR

Dr. Federico Buján - UNA/UNR

Dra. Gerda Schutz Foerste - UFES

Dra. Isabela Frade do Nascimento - UFES

Dra. Luana Wedekin - UDESC

Dra. Sandra Makowiecky - UDESC

Dra. Sandra Regina Ramalho e Oliveira - UDESC

Dra. Vera Lúcia Penzo Fernandes - UFMS

Florianópolis
Ilha de Santa Catarina
2025



© **TUDO SE DESEJA VER: Mergulhos na Coleção Collaço Paulo - VOLUME 2**

Organizadoras

Luana M. Wedekin

Sandra Makowiecky

Fotografias Bardt Fims, CR2, Eduardo Marques, Elisa Imperial e Marco Cezar

Projeto Gráfico e diagramação Lorena Galeri

Tratamento de imagens Francisco Warmling

Acervo Coleção Collaço Paulo

Imagem da capa Escola cusquenha . *Santa Catarina de Alexandria*, séc 18.

Óleo sobre tela. 175 x 105 cm. Coleção Collaço Paulo

@ A reprodução de imagens de obras nesta publicação tem o caráter pedagógico, amparado pelos limites do direito de autor no art. 46 da Lei no 9610/1998, entre elas as previstas no inciso III (a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra), sendo toda reprodução realizada com amparo legal do regime geral de Direito de autor no Brasil.

Dados Internacionais de Catalogação e Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Tudo se deseja ver : mergulhos na coleção Collaço Paulo : volume 2
organização Luana M. Wedekin, Sandra Makowiecky. -- 1. ed. --
Florianópolis, SC : Editora AAESC, 2025.

ISBN 978-65-88730-27-0

1. Artes visuais - Exposições - Catálogos
2. Santa Catarina (Estado) - Guias
- I. Wedekin, Luana M. II. Makowiecky, Sandra.

25-316152.0

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes visuais 700

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

sumário

APRESENTAÇÃO

- 9 **Potência multiplicadora**
Néri Pedroso
- 17 **Etérea: A pesquisa para um trajeto expositivo**
Francine Goudel

MESA DE ABERTURA

- 35 **Pedro Weingärtner, Os quintais de *A hora do milho***
Camilla Aquino

MESA 1: VISÕES DE ARTE CUSQUENHA

- 49 **Escola de Cusco, *Nossa Senhora da Conceição***
Ana Lúcia Beck
- 71 **O politeísmo cristão em uma *Cena Apocalíptica*:
insistências do paganismo grego-romano**
Fred Stapazzoli Jr.
- 83 **Escola Andina: Resistências nas representações marianas**
Joana Amarante

MESA 2: MULHERES NADA ETÉREAS: HEROÍNAS E SANTAS

- 95 **Almeida Júnior. *Tarquínio e Lucrecia*, a cópia da cópia**
Daniela Queiroz Campos
- 111 **Jean-Jacques Pradier. Mitos e Mitologias: sensualidade e arte**
Luciane Garcez
- 127 **Juarez Machado, *Festa de Navegantes***
Mikael Miziescki

MESA 3: ALTERIDADES MATERIAIS E IMATERIAIS

- 139 **Tudo Se Deseja Ver: “Exu” - Arte No Vazio Especular**
Danielle Rocha Benício

165 ***Ex-votos***
Rafael Geremias

177 **Theodore de Bry. O Paraíso como Anúncio do “Novo Mundo”**
Isadora Cunha Caldas

MESA 4: DEVOÇÕES CONTEMPORÂNEAS

193 **Martinho de Haro, O sacro no moderno**
Daiana Schvartz

205 **Fernando Lindote, *O Surgimento das Flores Antropofágicas na Nascente do Tapuiubai***
Cibele Ribeiro & Wagner Jonasson

MESA 5: PERSISTÊNCIA DO EVANGELHO

219 **Escola flamenga. *Cena da Crucificação de Cristo***
Beatriz Goudard

235 **Anônimo. Cenas da vida e da Paixão de Cristo em peça do acervo Collaço Paulo: iconografia e ornamentação**
Alice Viana Bononi

247 **Uma rasgadura maneirista de um tema convencional: *O Batismo de Cristo* da Coleção Collaço Paulo**
Luana M. Wedekin

259 **O Vitral de São Lucas, Moisés e São Marcos. Uma investigação a partir da biografia das coisas**
Renne de J. T. Evangelista

CONFERÊNCIA DE FECHAMENTO

275 **André Gonçalves (1685-1762), um barroco português no Instituto Collaço Paulo**
Sandra Makowiecky

318 **Minibio dos autores/as**



Na página atual e na página 13:
Figura 1: Escola cusquenha . *Santa Catarina de Alexandria*, séc 18.
Óleo sobre tela. 175 x 105 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo

APRESENTAÇÃO

Potência multiplicadora

Néri Pedroso

As obras de arte são definidoras, capazes de mudar interpretações históricas, extrapolam até mesmo as intenções do artista, moldam caminhos inesperados, tem estratégias e, às vezes, até parecem escolher o lugar no qual querem ser exibidas. Com um poder extraordinário, estão no comando daquilo que se chama sistema de arte, “um termo modular, que designa as relações responsáveis pelas atividades de produção, circulação, validação e o consumo”¹ de bens artísticos. Potência multiplicadora, o livro *Tudo se deseja ver: Mergulhos na Coleção Collaço Paulo - Volume 2* constitui-se como um dos possíveis desdobramentos no alcance de uma pintura, escultura ou cerâmica.

Determinantes na aproximação entre o Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação e o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), as obras ganham novas consistências a partir da realização de seminários, palestras, mesas-redondas, conferências e publicações que reúnem os artigos produzidos à luz da Coleção Collaço Paulo, no caso a mostra “Etérea”, promovida no instituto entre dezembro de 2023 e setembro de 2024. A curadoria de Francine Goudel expõe cerca de cem peças que transitam entre os mistérios das concepções e narrativas atreladas à fé, ao sagrado, o profano e o devocional.

A parceria institucional alarga o contato e o conhecimento de uma obra. O pesquisador interessado pode vê-la em todas as nuances possíveis, refinar a percepção de um modo distinto ao daquele em que se analisa por meio de imagens impressas. A oportunidade de estabelecer descobertas *in loco*, no espaço expositivo, permite aprofundar o pensamento e abrir novas leituras em torno do acervo do casal de colecionadores, Marcelo Collaço Paulo e Jeanine Gondin Paulo.

1. GOUDEL, Francine. O sistema das artes visuais em Florianópolis, Florianópolis, 2020, p. 21.

Organizado pelas professoras Sandra Makowiecky e Luana Wedekin, o livro consiste em 19 textos que demonstram como a Coleção Collaço Paulo possibilita investigações acadêmicas e aciona uma ampla rede de atores, a começar pelos autores Francine Goudel, Camilla Vieira de Aquino Mio, Ana Lúcia Beck, Fred Stapazzoli Jr., Joana Amarante, Daniela Queiroz Campos, Luciane Garcez, Mikael Miziescki, Danielle Rocha Benício, Rafael Geremias, Isadora Cunha Caldas, Daiana Schvartz, Cibele Ribeiro & Wagner Jonasson, Beatriz Goudard, Alice Viana Bononi, Luana M. Wedekin, Renne de J. T. Evangelista e Sandra Makowiecky. Breve vislumbre da teia de envolvidos, pois há situações ocultas no livro, mas não menos importantes, como a participação do mediador Luís Fernando Albalustro. Há também o tudo mais que cada um em sua representação subjetiva abrange pelo seu local de nascimento ou moradia, atuações que aproximam cidades, Estados, experiências, instituições e bibliotecas internacionalizadas, como o caso de Beatriz Goudard e Luciane Garcez. No seminário apresentam-se virtualmente, a primeira da Sicília, na Espanha, e Garcez do Vietnã, país do sudeste asiático.

Na multiplicidade de olhares aprende-se sobre os artistas Pedro Weingärtner (1853-1929), Almeida Júnior (1850-1899), André Gonçalves (1685-1754), Jacques Pradier (1790-1852), Theodore de Bry (1528-1598), Martinho de Haro (1907-1985), Juarez Machado, Fernando Lindote, um anônimo; e temas como a escola de Cusco, o feminino, as heroínas e as santas, as devoções contemporâneas, a persistência do Evangelho, as alteridades materiais e imateriais, enfim vastidão e acuidade. Análises de exercício intelectual que associam a história, a arte e a museologia, enfim interdisciplinaridade que qualifica o livro nos seus atributos memorialísticos, abrindo-se a outras pesquisas em torno da história da arte de Santa Catarina.

Cada autor em sua metodologia, bibliografia e conteúdo, legitima valores estéticos e simbólicos, dá luz e condensa uma riqueza que inclusive ajuda a compreender sobre a crise do tempo contemporâneo, sobretudo em relação às questões de crença e suas representações no tema central da mostra *Etérea*.

Uma exposição - as obras de arte de novo -, se desdobra em encontros e estudos, ativa visitantes e ações arte educativas, produz pensamentos, transforma-se organicamente em outras reuniões, pesquisas e formatos, como o livro, um documento condensador de convicções, descobertas, anseios e avanços no meio acadêmico. Desenrola-se até mesmo em outras mostras como o caso do recorte de arte andina em *Etérea*. Além de provocar

três artigos saídos da mesa-redonda *Visões da arte cusquenha*, a partir do encanto de uma parcela dos espectadores, concretiza a mostra *Céu e Terra dos Andes*, aberta em 3 de dezembro de 2025, no Instituto Collaço Paulo. A primeira estratégia de curadoria internacional traz ao Brasil renomados pesquisadores peruanos.

Embora não sendo um museu, o instituto mantenedor da Coleção Collaço Paulo detém singularidades museológicas que absorvem e canalizam memórias coletivas e individuais na dinâmica da circulação dos bens artísticos. A parceria com o PPGAV da Udesc fortalece os propósitos de compromisso social, facilita os estudos e o contato com as obras, garante o encontro de reflexão no seminário, projeta a autoridade dos pesquisadores/autores dos artigos deste livro, o seu papel diante de cada uma das obras escolhidas. Às vezes, ao fim, resultam em escritas pouco inovadoras, mas na maioria das ocasiões formuladoras e até contestadoras de situações indesejáveis, como o caso apresentado na conferência da professora doutora Sandra Makowiecky.

Investigadora do artista português André Gonçalves, no resgate do percurso das obras analisadas, traz imagens da atual deterioração do painel central do mosteiro de São Jorge de Milréus, em Coimbra, Portugal, originalmente ladeado pelas duas obras que, antes pertencentes à coleção do embaixador Affonso Arinos de Mello Franco (1930-2020), por meio de um leilão em 2022 chegam à Coleção Collaço Paulo. Impactado pelo fechamento do mosteiro e a amplitude da danificação, o seminário encerra melancolicamente diante da evidência de que o Brasil não está sozinho em aflições inaceitáveis quando se trata da preservação de patrimônios artístico-culturais das nações.

Ainda sobre a amplitude dos encontros e conhecimento, menciona-se a presença por três dias, em agosto, do professor doutor Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. Vinculado à Universidade de Brasília (UnB), ele ajuda a sedimentar estudos, aperfeiçoar o entendimento da complexidade de um sistema de arte. Autoridade no universo da pesquisa de história da arte no Brasil, realiza em Florianópolis (SC) uma agenda celebrativa dos 40 anos do Centro de Artes (Ceart): uma aula magna “Primitivas Ausências: a Circulação Internacional da Arte Popular-primitiva Brasileira” e o curso “História da Arte: Coleções e Museus” estruturado nos eixos “História das Coleções Diante da História da Arte”, “História da Arte Diante das Histórias das Coleções” e “História de Museus de Arte: Performatividades, Precariedades e Diplomacia Museal”.

Com vasto currículo, o convidado investiga temas no âmbito da história da arte moderna, popular e contemporânea. Seus estudos abarcam a musealização, coleções e acervos, as narrativas curatoriais e a história das exposições de arte. Na ocasião, ele reforça que na ecologia das relações entre os inúmeros vetores do sistema de arte, o trabalho artístico é sempre central, não flutua no vácuo, está vinculado ao contexto cultural, à “comunidade de sentidos em constante modificação”, inserido em “um jogo polissêmico que constitui a obra”².

As escolhas dos autores destes artigos indicam interesses teóricos e subjetivos, o desafio da aventura do pensamento, da fala, da escrita e da difusão no atual cenário, as interpretações diversificadas, a possibilidade transformadora com a instauração de outros significados, as chaves de compreensão que atenuam a distância entre os criadores, o produto artístico e os espectadores. Enfim, a comunicação com o público.

Imprescindível, o livro aproxima gente e processos, gestado em uma rede de atores - não pequena na abrangência do programa, na realização do seminário e do livro da Editora AAESC, que une a Associação de Arte Educadores de Santa Catarina (AAESC) e a Coleção Jandira Lorenz de Teoria e História da Arte. O expediente situa o volume substancial de envolvidos; além dos professores, os autores pesquisadores e as organizadoras, os integrantes do conselho editorial, os profissionais da fotografia, do projeto gráfico e do tratamento de imagens, pessoas cujo trabalho possibilita uma visada sobre o acervo representado pela Coleção Collaço Paulo.

A Udesc e o Instituto Collaço Paulo atuam em favor da visibilidade, abrangência, esclarecimentos e instigações em torno de obras de arte, na crença de que elas podem fazer diferença em um projeto civilizatório que assegure o acesso à arte – portanto justiça social. Uma exposição ou uma coleção carregam em si muita gente, envolvem conhecimento, utopias e resistências, tempos distintos – o passado, o presente e o futuro -, dificuldades e prazeres, situações e instâncias que produzem sentidos de largo valor simbólico nem sempre visíveis ou mensuráveis.

2. GOMES DE Oliveira, Emerson Dionisio & MORETHY COUTO, Maria de Fátima (org.). Instituições da Arte, Porto Alegre, RS: Zouk, 2012, p.7.







Na página anterior:
Figura 1: Vista da exposição Etérea, 2023-24
Fonte: Coleção Collaço Paulo

APRESENTAÇÃO

Etérea: A pesquisa para um trajeto expositivo

Francine Goudel

A construção deste texto parte de uma comunicação realizada em setembro de 2024 no Instituto Conversa, programa público do Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação, que buscou abordar os processos curatoriais e de montagem da exposição *Etérea*, que esteve por longa temporada em exibição na instituição, em Florianópolis, de dezembro de 2023 a setembro de 2024. Estruturada para apresentar a pesquisa curatorial que resultou no desenvolvimento das etapas de produção, bem como nos núcleos expositivos que organizaram determinadas escolhas de obras e de narrativas de percurso de visita, a comunicação pode ser assistida de forma on-line, no canal do YouTube do Instituto. Pretende-se então uma adaptação do que foi discutido no programa, como forma de apresentar a mostra e elaborar novas concepções a partir dos conceitos de *Etérea*.

Desde as primeiras conversas sobre a construção do Instituto Collaço Paulo, que começaram a ser projetadas em 2021, já perambulava o desejo de reunir em uma mostra os trabalhos da Coleção Collaço Paulo que tinham uma certa relação com o sagrado. A coleção, apesar de não ser uma de arte sacra, abarca muitas peças significativas dentro dessa temática, um arsenal de artefatos e obras que atraíram o casal de colecionadores, Jeanine e Marcelo Collaço Paulo, não tanto pelo seu caráter religioso, mas sim por suas composições, belezas, histórias e procedências. Importante demarcar a concepção de formação, pois apesar de *Étérea* ser realizada, de certa forma, através da reunião de peças de arte sacra, desde o princípio adotou-se uma postura de não evidenciar ou explicitar esse tipo de categorização, para permitir uma liberdade e possibilitar uma abordagem pra além de um gênero, em um desejo que por entre imagens, e não só preso a um ângulo conceitual, que o público pudesse percorrer as pistas, exercitar as reflexões, ponderações e afirmativas (por que não?) sobre as questões do sagrado e da fé.

O exercício curatorial desta mostra é um procedimento muito semelhante ao que adotam os colecionadores em suas escolhas, decorre de uma vontade de reunião de peças em que cada uma delas, na sua singularidade, demonstra o testemunho de sua natureza, de sua história - ao longo dos tempos presenciaram a devoção e a fé, dentro dos templos e casas, ornando matéria e espíritos de gerações.

Todo processo curatorial começa com uma pesquisa. Antes mesmo da seleção das obras que irão compor a mostra, o curador precisa mergulhar no tema para disso extrair, o que chamo de “linhas de força”. Tomo emprestado o termo da física, como uma maneira de designar um fluxo de ideias que vão conduzindo a montagem, como um novelo de linhas que vai se soltando, desenrolando e estruturando o caminho da exposição, dando sentido para a junção dos trabalhos e, conseqüentemente, a das imagens. Processo complexo quando, por exemplo, se trata de uma mostra como *Étérea*, que buscou reunir diversas obras que passam por muitos séculos, distintas materialidades, autorias, escolas e movimentos.

Étérea reúne cerca de cem peças, que se estabelecem como obras de arte e também como artefatos artísticos, que apresentam diferentes linguagens, confeccionadas em pintura, escultura, em madeira, bronze, cerâmica, vidro, entre outras, de procedências, países e movimentos distintos, como exemplo as escolas italiana, francesa, flamenga, grega, portuguesa, cusquenha, e brasileiras também, situadas entre os séculos 15 e 21. Chegar ao quantitativo final, é, para a curadoria, o momento de desfecho de um processo

que se inicia pela pesquisa. Um complexo caminho traçado, ainda mais realizado por uma curadora, historiadora de arte, que não vem do campo de pesquisa da arte sacra.

Na tentativa de demarcar algumas linhas de força para a exposição, a pesquisa curatorial começa com a investigação da história de dois santos fartamente representados na coleção: São Sebastião e Santa Catarina de Alexandria. No estudo, entende-se que a mostra deveria percorrer alguns caminhos que significam, representam, colocam em evidência a devoção, a personificação de algo ou alguém de fé, mas também a materialidade e imaterialidade do sagrado, do divino e os significantes nas estruturas de simbologia, bem como no reflexo das vivências de diferentes pessoas. O conceito curatorial passa por tentar entender que por muitos anos a humanidade se dedicou a representar, através das imagens, a ideia do que seria o sagrado, criando inúmeras cenas que personificam as entidades, que apresentam os mitos e tentam narrar visualmente a existência dos devotos, dos mártires, gerando assim muitas alegorias sobre a fé. Esse arsenal que comumente chamamos de arte sacra, inclui os artefatos, as peças de adoração e objetos relacionados aos ritos em si, mas também obras de arte, feitas por artistas, anônimos ou não, em que cada um ao seu modo, identifica uma forma de pensar, qualifica seu momento de produção, e que na contemporaneidade, por exemplo, garante uma liberdade interpretativa e discursiva interessante e propícia ao nosso tempo. Sem dúvida uma tarefa hercúlea, dar relevo, criar um corpo visual e conceitual ao que é da ordem do intangível. Dessa ideia difícil, da volatilidade da estruturação visual de uma forma pura e divina, surge o título da mostra: *Etérea*.

A exposição não apresenta um percurso a ser seguido, mas particularmente gosto de entrar e percorrer *Etérea* por entre a estrutura que apresento aqui, do espaço receptivo dedicado à São Sebastião, o corredor da fé, a sala das crucificações, a sala dos eruditos e populares, a dos cusquinhos, a parede dedicada a Exu e a sala do templo das mulheres. Começo por explicar a entrada, que acolhe uma abordagem para as representações de São Sebastião e onde já é possível entender o tempo alargado da mostra, a persistência da fé e da história dos personagens e diferentes manifestações de composição, do passado ao presente. Explicarei cada núcleo e a pesquisa desenvolvida para agrupamento e percurso.

Nos estudos sobre São Sebastião foi possível entender que ele é um dos santos mais representados na história da arte. A iconografia, o repertório visual dos símbolos de uma imagem, são recursos úteis para a entrada nas leituras de obra de arte, ainda mais as sacras. Nesse campo vamos encontrar diversas construções imagéticas importantes, tanto

na representação dos santos, como nas cenas mitológicas, bíblicas, na representação das posturas, dos detalhes dos ornamentos, entre outros. Na iconografia de São Sebastião o santo é comumente apresentado pela imagem de um homem seminu, amarrado a uma árvore, com feridas de flechas espalhadas pelo seu tronco corporal, que exemplifica a imagem dos martírios sofridos.

Nos conta a história que Sebastião, nascido em Narbona, na França, no ano de 256 depois de Cristo, se muda ainda jovem para Milão, na Itália, e vai ingressar na carreira militar, compondo o pelotão do exército romano. Exerceu um alto escalão dentro da tropa, foi capitão da guarda de proteção dos oficiais, e tinha uma relação próspera com os imperadores Diocleciano e Maximiano, até os governantes tomarem conhecimento que Sebastião era um cristão devoto e praticante, inclusive exercendo os preceitos da religião junto aos presos e doentes das batalhas que participava. Como o cristianismo era uma crença proibida na época, é ordenado a Sebastião que fizesse a



Figura 2: Vista da entrada da exposição *Etérea*, 2023-24.
Fonte: Instituto Collaço Paulo. Fotografia: Elisa Imperial.

renúncia da sua fé, porém ele desobedece a imposição e por essa rebeldia é condenado pelos imperadores a morrer por flechadas. Os arqueiros encarregados da morte tiraram as roupas de Sebastião, o amarraram a um tronco e lançaram flechas, deixando ele preso a árvore para sangrar até a morte. Mas ele não morre, continua vivo e é salvo por uma cristã chamada Irene, que o leva para casa e cuida dos ferimentos. Recuperado, decide se apresentar aos imperadores, clamando pelo fim da perseguição aos cristãos, no entanto a reaparição termina em nova e cruel sentença e no ano de 288 Sebastião é espancado até morrer e seu corpo jogado em um esgoto. Uma narrativa lendária, construída pelos preceitos de uma religião que nos possibilita uma constatação, a de que quase todas histórias dos mártires, de devoção e de fé cristã, estão atreladas à narrativas de requintes de crueldade e da supremacia da violência, algo que inevitavelmente não poderia ser deixado de lado nesta exposição.

Quatro séculos após a morte de Sebastião, conta a história que outra cristã encontra o seu corpo através de uma visão divina e Constantino, imperador que vai firmar o cristianismo na história da humanidade, canoniza o santo e manda construir em Roma a Basílica de São Sebastião, para abrigar os restos mortais do mártir. Muitos textos associam que o começo do culto ao santo está relacionado ao seu sepultamento e ao fim de uma peste que na época assolava a região, atribuindo a ele o milagre. Em razão dessas narrativas, São Sebastião é considerado o protetor da peste, das epidemias, mas também da fome e da guerra. Também é atribuído como o padroeiro da comunidade LGBTQIA+, com referências relacionadas à sua postura íntegra diante da dor. No sincretismo afro-brasileiro da umbanda, o santo é associado a Oxóssi, a entidade que protege o reino animal e vegetal.

Essa pesquisa inicial fornece dados pertinentes para justificar a escolha das peças, mas também articular o enredo da narrativa, conduzindo o público visitante por uma grande história. Na entrada, encontramos uma sala dedicada a esse santo, com seis trabalhos que mostram a iconografia da representação da resistência, na imagem desse homem que resiste as flechadas. As obras apresentam uma dimensão temporal e discursiva, do século 17 ao 21, situam as repetições dos símbolos, mas também as atualizações à visualidade da crença, na medida que coloca o santo em novas posturas e proposições, como é possível ver nos trabalhos de Walmor Corrêa, Rodrigo Cunha, Fernando Lindote e Lara Baruzzo. Eles aperfeiçoam a imagem sobre a história desse mito, atualizam os argumentos do tempo presente.



Figura 3: Vista da exposição *Etérea*, 2023-24.
Fonte: Instituto Collaço Paulo. Fotografia: Elisa Imperial.

No corredor de acesso ao salão principal, três obras conduzem por entre a abordagem da fé: uma pintura holandesa da Escola de Pieter Mulier II (1637-1701) sobre uma batalha impossível, com detalhes de um feixe de luz celestial que dá o tom de mistério e esperança; uma peça atribuída à Giacomo Triga (1674-1746), de 1700, que narra a história emblemática de Davi sobre Golias; e outra obra de cerca de 1900, que mostra o silêncio de uma oração, na impecável pintura de Edgard Maxence (1871-1954), artista francês do final do século 19, início do 20.

Na sequência do trajeto, a primeira sala à esquerda, reúne peças que tratam das crucificações, cenas dessa pena de morte muito imputada nos tempos antigos, imposta aos crimes considerados hediondos e que combinava elementos de tortura e vexação pública. A crucificação mais emblemática da história das imagens, sem dúvida, é a de Cristo, igualmente uma das questões centrais do entendimento da doutrina cristã, na qual se descreve como a “Paixão de Jesus”, o momento do sofrimento de sua morte. Peças centrais nesta sala são uma pintura cusquenha do século 18, o *Señor de los Temblores*, ladeada por duas obras da década de 1970 do artista Manuel Messias dos Santos (1945-2001), da série *Via Sacra*.

Nesta sala a evidência da violência se apresenta com mais ênfase, as cenas de crucificação e os crucifixos são expostos, todas as ações de condenação e morte ocasionadas por uma devoção ao princípio do bem. Apresenta-se juntamente as crucificações metafóricas, a perseguição simbólica que a doutrina realizou sobretudo no mundo feminino. Na sala, encontraremos representações de Maria Madalena, a primeira mulher “crucificada”, testemunha da paixão de Cristo e uma das figuras mais incompreendidas e difamadas pela própria religião. A ela, depois de Eva, se atribui o pecado da carne - o prazer através do corpo feminino é amplamente condenado pelo catolicismo, e neste núcleo encontramos algumas referências sobre o assunto, como na pintura espanhola do século 18 *Êxtase de Santa Tereza D’Ávila*, na gravura de Adão e Eva de Theodore de Bry (1528-1598), de 1590, ou Adão e Eva na peça alemã de marfim de 1690. O castigo ao pecado está imposto no centro da sala, a página aberta com a descrição do inferno na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265-1321), de 1578, e o beijo do demônio envolvente na peça atribuída a Bruno Zach (1891-1935), de 1930. Mas a crucificação ao mundo feminino é também figurada, como na obra de Almeida Junior (1850-1899) com a emblemática pintura de 1870 que narra a história de uma violação de Tarquínio sobre Lucrecia. A narrativa mais profunda neste sentido, coloca a mulher como a protagonista do erotismo, causadora de todos os males do mundo, desde a expulsão do paraíso ao corrompimento do homem de fé, chegando a outras matrizes mitológicas, como a abertura da caixa de Pandora, evidenciado por um bronze de cerca de 1840, feito pelo suíço Jean Jacques Pradier (1790-1852).

À direita de quem entra na sala expositiva principal, encontra-se uma pequena sala que em *Etérea* abrigou as peças dos considerados eruditos e dos populares. Um paralelo por expressões que são consideradas contrárias de forma equivocada, mas que na mostra estão situadas lado a lado. Em suas maestrias, configuram-se como exercícios individuais e coletivos que exigem conhecimento, percepção de matrizes e sobretudo vontade compositiva. Ex-votos, retábulos e artefatos indígenas da missão jesuíta no Brasil vão dividir o ambiente com pinturas de escola italiana, francesa, flamenga e grega. A reunião aqui deixa evidente que as consideradas peças de obras de arte figuram ao lado dos artefatos dentro da história. Nessa sala se encontra também o oratório de Xavier das Conchas (1739-1814), o único exemplar do artista em uma coleção em Santa Catarina, uma peça ricamente ornamentada por conchas coletadas na antiga Desterro, onde Xavier viveu e trabalhou por mais de 30 anos, servindo



Figura 4: Vista da exposição *Etérea*, 2023-24.
Fonte: Instituto Collaço Paulo. Fotografia: Elisa Imperial.

ao exército. A obra, datada do final do século 18, início do 19, participa de uma aproximação tanto dos retábulos portugueses dispostos na sala como as referências ao barroco, do Brasil Colonial, nos personagens do contemporâneo Maurino de Araújo (1943-2020), da década de 1980

O salão principal destaca a pintura da Escola Cusquenha, essa primeira tendência artística das Américas desenvolvida sobretudo em Cusco, no Peru, que tem um forte caráter didático, a partir de temas religiosos e que unem dois universos: a cultura espanhola colonizadora e a contribuição andina com a sua visão de mundo. A Escola Cusquenha, apesar de ter no título a referência geográfica, irradiou por todo território do que chamam de Vice-Reinado Peruano, e teve influências do renascimento italiano, maneirismo, arte bizantina, flamenga e do barroco espanhol. No entanto, o seu caráter singular reside na tomada da feitura que fazem os andinos e que geram ornamentos requintados, representam panejamentos com suntuosidade, evidenciam a fauna e flora da região, entre outros detalhes. Nossa Senhora de Pomata, uma das figuras



Figura 5: Vista da exposição *Etérea*, 2023-24.
 Fonte: Instituto Collaço Paulo. Fotografia: Elisa Imperial.

emblemáticas dessa escola é representada com um manto avantajado segurando Jesus menino, emoldurados e adornados por muitas flores, pérolas e vestimentas.

A parede central do Instituto destaca a obra do artista contemporâneo Gustavo Nazareno, mineiro que vive em São Paulo e que atualmente tem atuação internacional. A tela única de cerca de dois metros de diâmetro, preponderante em preto e vermelho, traz a cultura iorubá para o diálogo sacro, com a obra *Exu* (2023). A pesquisa demonstra que nos cultos dos orixás, Exu é uma entidade que sempre está presente e é reverenciada por primeiro. Conta o mito iorubá que Exu estava aflito com os problemas que acometiam os deuses e os humanos e, querendo auxiliar, recebe um conselho para escutar todas as histórias, boas e ruins, do mundo terreno e do divino, pois só assim ele conseguiria o conhecimento necessário para ajudar todos. E assim Exu o faz, e dessa narrativa provém a atribuição ao orixá como grande conhecedor, entidade da comunicação, o mensageiro entre os mundos dos humanos e das divindades.

Um personagem que foi erroneamente descrito como “satanás”, nas traduções da língua iorubá para o inglês, em meados do século 19. Só no ano 2000 houve um



Figura 5: Vista da exposição *Etérea*, 2023-24.
Fonte: Instituto Collaço Paulo. Fotografia: Eduardo Marques.

movimento de correção dessas traduções em torno de Exu e que persiste até os dias atuais. Mas, passados 25 anos desse princípio de reparação, ainda parece ser pouco tempo para apagar o dano causado à imagem da entidade cultural de matriz africana. Pela primeira vez uma peça de Nazareno configura em uma exposição que propõe um diálogo com a matriz cristã, o que vai ao encontro das propostas do próprio artista, em colocar as imagens da religião de matriz africana e afro-brasileiras junto as demais peças que tratam sobre a fé.

Por fim, a última sala da mostra é a simulação de um templo, a visualidade do local da prática da fé, do encontro com o divino. Os recursos para esse simulacro passam pela construção circular na entrada do ambiente, na montagem de um altar ressaltado pelo jogo de cores da parede de apoio e o posicionamento de um vitral com luminosidade lateral, criando uma espécie de janela para fora. Com forte representatividade cristã, o templo é dedicado à concepção da vida, dimensiona a sagrada família e explicita o maternar, como a cena da amamentação de *Nossa Senhora*, da década de 1970/80 feita por Martinho de Haro (1907-1985). Muitas Nossas Senhoras adornam o local junto as Santanas que fazem referência a Santa Ana, mãe da Virgem Maria, avó de Cristo. Mãe e avó figuram com o Cristo menino, em diferentes versões de sua singularidade e pureza. São José também é representado na relação da figura paterna. Um templo que tem, certamente, uma inclinação ao ponto de vista matriarcal da história.

Na parede oposta ao altar uma sessão é dedicada à história de Santa Catarina de Alexandria, padroeira do Estado de Santa Catarina, uma jovem perseguida por sua crença. Conta a história que Catarina era uma menina muito inteligente e tinha exímio domínio da oratória, conseguindo catequizar muitas pessoas, despertando o ódio do imperador de sua época. Ela normalmente é representada com uma roda, uma palma e uma espada, às vezes os símbolos aparecem todos juntos, noutras é possível ver apenas um deles. São os símbolos do martírio de Catarina, os instrumentos de tortura ao qual a jovem foi condenada. A história narra, que como Sebastião, ela teve uma primeira condenação a qual sobrevive. A salvação da morte lenta por uma roda de pregos se torna enredo da história que narra um milagre, que por sua oração a roda se quebra.

Nas peças de Santa Catarina da Coleção Collaço Paulo é possível ver os símbolos de sua iconografia. De maneira muito curiosa, a representação da santa na obra cusquenha do século 18, na peça principal usada na divulgação da exposição, mostra a jovem ricamente vestida e ornamentada, enfincando a espada na cabeça de um homem, possivelmente o imperador, como uma alegoria de sua força e transformando a lenda em um momento de glória, já que a história narra justamente o contrário. Com apenas 18 anos Catarina é decapitada pelo imperador, no dia 25 de novembro do ano 305 depois de Cristo, data que posteriormente vira o dia internacional pela eliminação da violência contra a mulher – coincidência ou não. Na mesma sessão de destaque das Catarinas, junto figuram uma peça portuguesa do século 18 do Arcanjo Miguel e Joana Darc, de 1910, de Othon Friesz (1879-1949). Conta outra lenda que o anjo aparece para Catarina e, mais de mil anos







Figura 5: Vista da exposição *Etérea*, 2023-24.
Fonte: Instituto Collaço Paulo. Fotografia: Eduardo Marques.

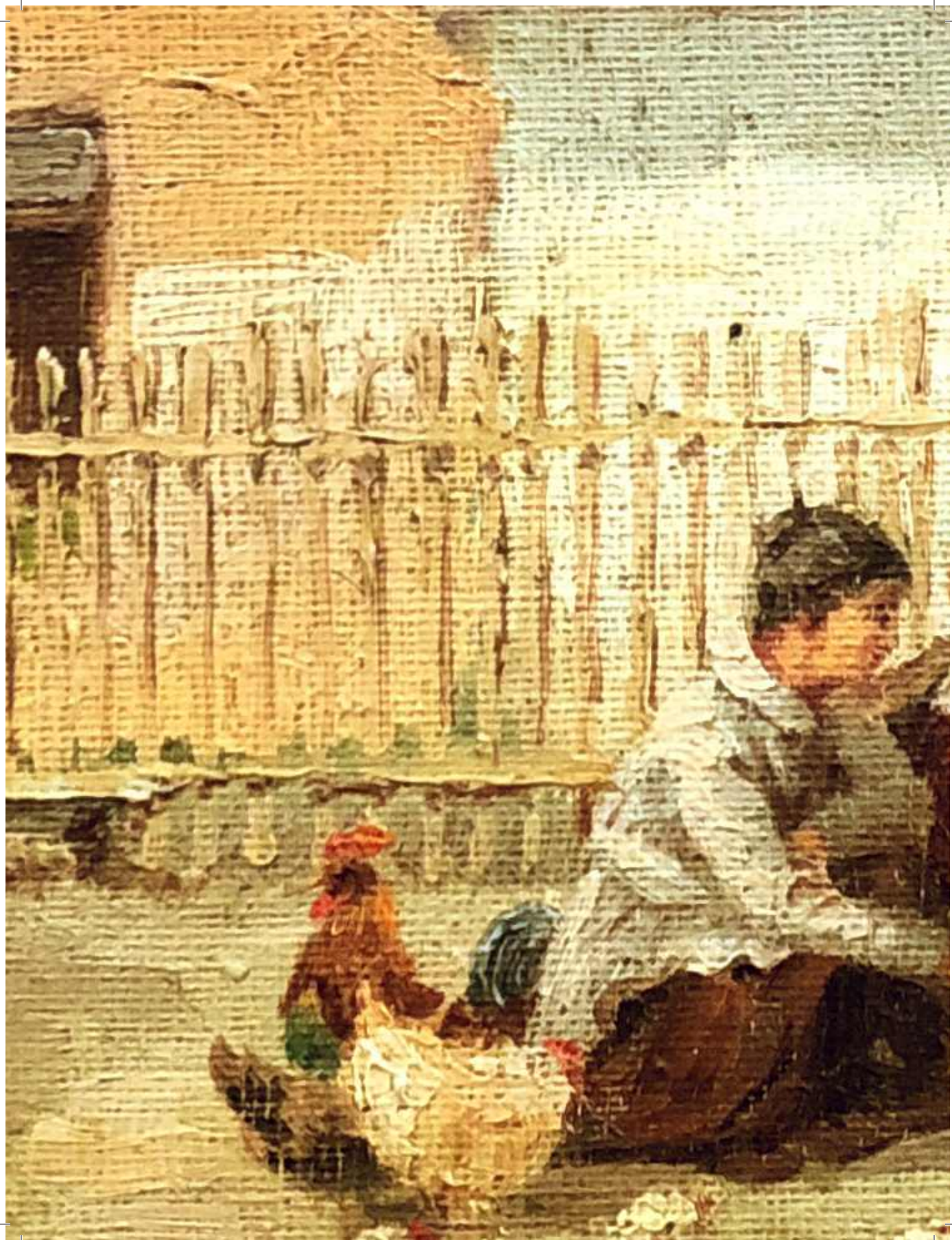
depois, reaparece para Joana d’Arc, heroína francesa que escuta a voz da santa e encontra a espada usada nas batalhas que mudam a história da França.

O termo “etérea” foi propositalmente adotado no feminino para, por entre os azuis abertos e fechados das paredes do espaço expositivo, evidenciar outras narrativas que não a da centralidade divina masculina. A escolha da imagem que compõe as peças de divulgação, traduz, entre a leveza do azul do fundo, dos detalhes e a força do vermelho da vestimenta, as questões pungentes da mostra.

Toda a exposição só foi possível de ser executada através da Lei de Incentivo Municipal, com o apoio do Sesi e apoio cultural das empresas Ibagy, Corporate Park e Paradigma Cine Arte, por meio do patrocínio da Prefeitura de Florianópolis. Além de tornar a pesquisa um real percurso expográfico, e com isso gerar acessibilidade e meios de reflexão através de patrimônios culturais, por meio do incentivo também é possível

acionar os programas educativos gerados pelo Instituto Collaço Paulo para atender grupos escolares em distintos perfis de formação e público interessado.

Etérea é um mergulho na Coleção Collaço Paulo, em imagens feitas ao longo de séculos, que tratam desse estado entre o humano o divino. A frase utilizada no texto de apresentação da mostra, de Dante Alighieri, ajuda a ilustrar a linha de pensamento do projeto. Ele afirma que “não se pode exprimir com palavras a passagem do estado humano ao divino”, então se as palavras não dão conta desta incumbência, e mesmo assim nós humanos temos a necessidade de exprimir, refletir sobre isso, a atribuição ficará certamente a cargo de outra linguagem, a das imagens. Uma missão intangível, a tentativa de dar forma ao que é volátil. Mas, sem dúvida, uma tarefa extraordinária que, ao longo da história da humanidade, os artistas exerceram e continuam exercendo com maestria.







Na página anterior e na atual:

Figura 1: Pedro Weingärtner. *A hora do milho*, s.d. Óleo sobre tela. 26,3 x 16,7 cm.

Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Pedro Weingärtner Os quintais de *A hora do milho*

Camilla Aquino

Pedro Weingärtner (1853-1929) foi um pintor gaúcho, natural de Porto Alegre, que viveu principalmente entre a capital do Rio Grande do Sul e Roma, aproximando-se de movimentos e tendências como o Realismo e o Naturalismo, além de enfatizar em suas produções as cenas de gênero (Tarasantchi, 2009). Nesse sentido, *A hora do milho* (s.d.) (Fig. 1) é uma das obras que cria inspirado por sua viagem à Florianópolis – ou Desterro, nome da cidade até 1894. Embora não seja datada, a inscrição com o nome da cidade faz com que o ano de sua produção seja deduzido como 1893, período em que esteve na cidade. O contexto de sua produção envolve grandes mudanças políticas e sociais, tendo ocorrido em meio à Revolução Federalista que ocorria no sul do país (1893-1895). A falta de precisão nos relatos torna difícil concluir o tempo exato em que o pintor permaneceu na cidade, além do fato de que Weingärtner deixou quase nenhum registro de sua vinda à Florianópolis. Existe, porém, uma carta redigida pelo próprio artista, assinada como “Desterro 18 julho 93”, indicando que neste mês esteve no local. Não são descritos neste documento os pormenores de sua viagem, mas menciona que, assim como no Rio de Janeiro, onde aconteciam revoltas políticas graças aos desdobramentos da Revolta da Armada, presenciou em Santa Catarina algumas tentativas de insurreição¹. Além disso, os jornais da época comprovam as agitações políticas testemunhadas por Weingärtner na capital catarinense, sendo que uma notícia publicada alguns dias após a escrita da carta anuncia que “a oposição hoje nesta capital proporcionou ocasião para uma manifestação brilhantíssima ao governo do Estado. [...] O povo acudiu em massa junto ao palacio, e mais de 500 cidadãos armaram-se [...]” (Jornal do Brasil, 1893, p. 1).

1. Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1656407/mss1656407.html.



Figura 2: Joseph Bruggemann, *Vista de Desterro*, 1867. Óleo sobre tela, 78 x 106,5 cm.
 Fonte: Museu de Arte de São Paulo. masp.org.br/acervo/obra/vista-de-desterro-florianopolis.

Mesmo em meio aos ares de rebelião, o cenário de instabilidades não se deixa transparecer nas pinturas de Weingärtner. Nelas, Desterro é uma metrópole como qualquer outra, palco das atividades comuns do dia a dia. É possível que a cidade vivenciada pelo pintor se aproxime da representação criada pelo alemão Joseph Bruggemann em *Vista de Desterro* (1867) (Fig. 2), que mostra um centro urbano relativamente pequeno, envolto pelo mar e por morros. O local visitado por Weingärtner

[...] apresentava um desenvolvimento normal para uma cidade de seu porte, já por meados do século XIX. Desenvolvia-se ligada às fontes de água e junto ao porto, espremida entre o Morro do Antão e mar, com suas duas baías: a do norte e a do sul. O centro urbano se desenvolveu junto à Baía Sul. As ruas partiam da praça, conhecida como “Largo da Matriz”, nesse espaço ficavam a Casa do Governo, a casa de Câmara e Cadeia, além de prédios térreos ou assobradados, o Mercado e a Alfândega, estes junto à praia (Makowiecky, 2012, p. 141).



Figura 3: Pedro Weingärtner, *Paisagem com galinhas*, 1898. Óleo sobre madeira, 17 x 28 cm. São Paulo: Coleção José Oswaldo de Paula Santos. Fonte: Tarasantchi, 2009, p. 109.

Em *A hora do milho*, contudo, não há nada que possa distinguir a capital catarinense ou as pessoas representadas. A pintura retrata um grupo humano, formado por duas mulheres e uma criança, e um grupo de animais, com um galo, galinhas e pintinhos. A mulher negra auxilia uma moça e uma criança a alimentarem as aves que ciscam o solo, enquanto o menino, ao que parece pela sua linguagem corporal, está receoso e fica bem próximo da mulher agachada, que tem sua mão estendida e cheia de milho, considerando o título da obra. A casa, com a parte dos fundos virada para o observador, evidencia que as figuras e personagens estão, provavelmente, em um quintal; já o jardim, simbolizado pela árvore ao fundo da construção, está na parte da frente. O que interessa a Weingärtner, neste caso, não é representar a cidade ou suas construções, mas sim o aspecto humano.

Infelizmente não foram encontradas, nos jornais da época, notícias a respeito de *A hora do milho*, e a confusão na nomenclatura das obras também pode dificultar o processo de pesquisa. Um periódico carioca (*Gazeta de Notícias*, 1894), por exemplo, informa que uma exposição de Weingärtner ocorrida em 1894 exhibe diversos quadros

que trouxe de Santa Catarina e que um deles é denominado *As galinhas*, podendo fazer referência à obra em questão. Apesar disso, não é possível verificar a informação. Considerando, enfim, que o pintor gaúcho se aproxima dos ideais naturalistas e realistas, observa-se que representou, sem idealizações, uma cena do cotidiano que revela as relações de trabalho entre negros e brancos em um período pós-abolicionista, bem como o simples ato de alimentar animais. Há de se destacar o grande número de telas em que Weingärtner reproduz essa espécie de ave, a exemplo de *Paisagem com galinhas* (1898) (Fig. 3). O pintor costuma pintar diversos animais em suas telas, como cães, cavalos, gado e outros tipos de aves. Entretanto,

A galinha, que nunca para quieta, era um animal que certamente fascinava o pintor, pois ele a colocou em inúmeros quadros, focados tanto no Brasil quanto na Itália, para completar a composição ou simplesmente pelo prazer de incluí-las na tela. E seus galináceos ciscam, andam, mexem-se sem parar, quando não são os galos que se enfrentam numa briga (Tarasantchi, 2009, p. 114).

Mas além de ser uma predileção pessoal de Weingärtner, leva-se em conta que a galinha no século XIX era um animal doméstico, presente inclusive no ambiente das capitais. Mesmo em Desterro, tais aves andavam soltas em meio à rua juntamente com outros animais, como cabras, cavalos e até mesmo porcos, embora a circulação destes últimos tenha sido limitada no ano de 1830 (Cabral, 1979). Portanto, nas andanças de Weingärtner pelas inúmeras metrópoles e cidades do interior percorridas por ele, o encontro com os galináceos era constante. Novamente, presumindo sua ligação com o Naturalismo e o Realismo, pode-se dizer que Weingärtner também pinta as galinhas simplesmente porque lá estão e são parte da paisagem, da vida cotidiana das pessoas. Ao menos nessas pinturas não anedóticas, não há nelas nenhuma simbologia específica.

Conforme Clark (1977), a relação entre homem e animal e o desejo de reproduzi-los de forma realista, entretanto, não vem do século XIX, sendo que já na Grécia Antiga havia esse impulso, porque neles havia a possibilidade de fugir da idealização comum na representação da figura humana. O autor também exemplifica que no período da Idade Média há uma fascinação principalmente pela figura das aves, cujas imagens circularam em pinturas e em vários livros, embora nesse momento muitas representações de animais buscavam “transmitir [...] uma componente simbólico-alegórica” (Chambel, 2014, p. 9). Já na Holanda, o amor pela natureza e pela pintura de gênero constrói uma

iconografia mais independente, passando a retratar os animais com grande naturalismo. A observação do mundo os apresenta como são, como parte do mundo visível em sua relação com o cotidiano social.

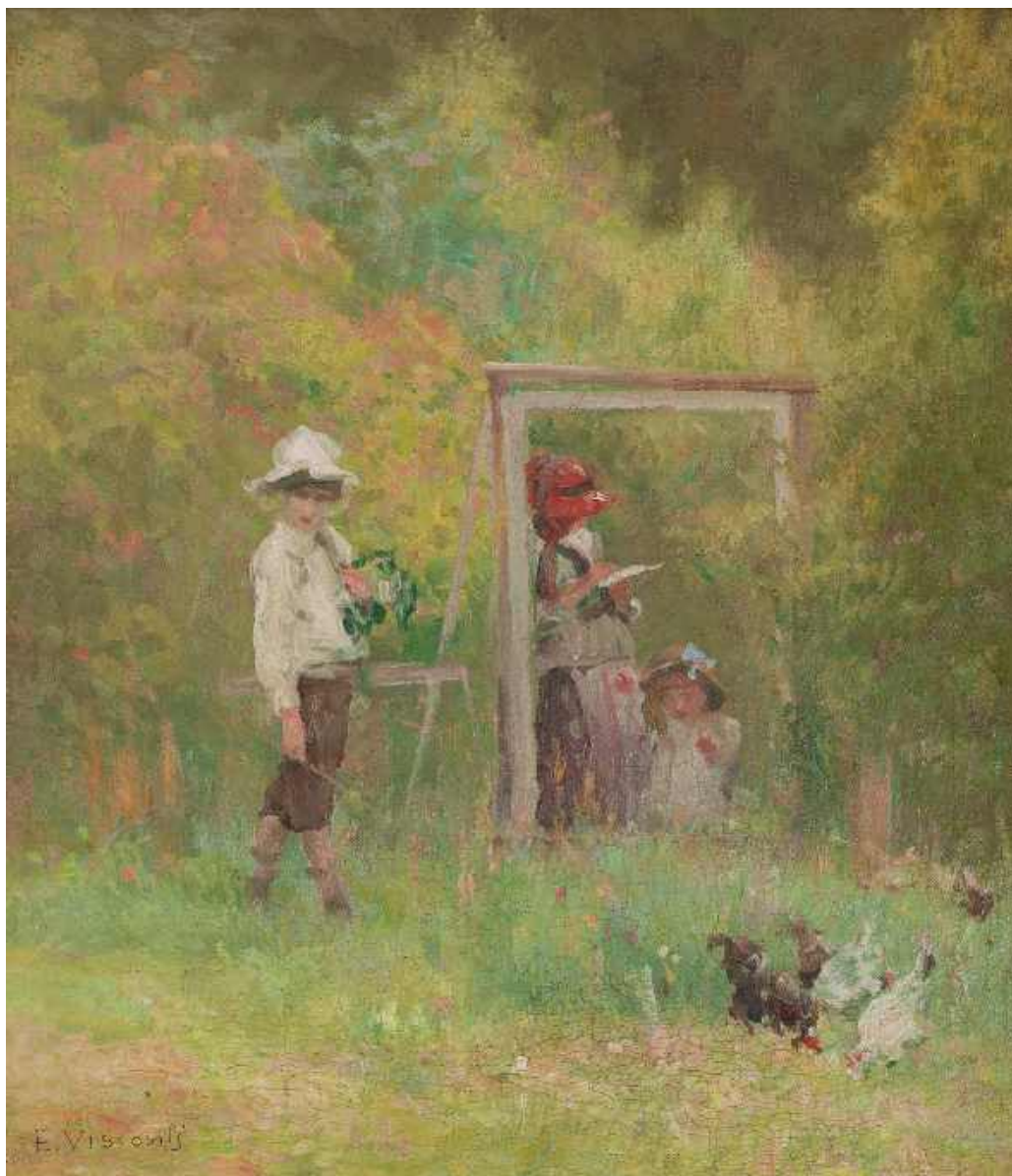


Figura 4: Eliseu Visconti, *Crianças brincando*, 1917. Óleo sobre tela, 115 x 90,4 cm. Munique: Neue Pinakothek.
Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p405/>.

Weingärtner se interessa tanto por essa espécie que envia uma carta² a Eliseu Visconti, em 1896, pedindo fotografias de galos para pintar um quadro com a temática. Além disso, várias são as obras contemporâneas a ele que se interessam pelos galináceos, como em *Crianças brincando* (1917), do próprio Visconti (Fig. 4). Também é interessante notar que, muitas vezes, a figura da galinha aparece junto à da criança, fato que pode ter base na compreensão de que há um certo elemento lúdico na relação entre pessoas e animais, principalmente quando se trata de crianças e adolescentes (Clark, 1977). Muitas obras nesse sentido representam grupos em fundos de quintais, já que era o local onde as galinhas costumavam ficar, soltas nos terrenos. Logo, “Pedro Weingärtner se sentia à vontade ao retratar estes recantos calmos, com suas águas, luzes atravessando as plantas, animais, pequenas figuras miniaturizadas” (Tarasantchi, 2009, p. 108). Assim como as galinhas, diversos são os quintais registrados pelo pintor, e “com frequência, nesses quadros que retratam quintais, Weingärtner coloca em cena uma criança, às vezes alimentando galinhas, outras vezes sentada em um capinzal no terreiro de casebres humildes, brincando com elas” (Tarasantchi, 2009, p. 111).

Cabral (1979) indica que os quintais na Desterro no século XIX ficavam já na saída das cozinhas, como pode ser indicado pela chaminé em *A hora do milho*, “para iluminar e dar saída à fumaça, abrindo para o quintal cheio de pedras, de ervas, de tábuas velhas, de poças d’água, de excrementos, de galinhas e cabras, de tudo o que possa ser imaginado” (Cabral, 1979, p. 219). Muitos quintais, principalmente no que se refere às construções mais simples, não eram utilizados para plantação de hortas ou árvores, mas para despejar lixo e dejetos. Apenas uma pequena parte do quintal de *A hora do milho* está visível, não sendo possível afirmar se segue esse exemplo. Aparentemente, contudo, é um terreno organizado, cuja cerca de madeiras bem cortadas e colocadas delimita um espaço bem ajeitado, onde se pode ver apenas um banquinho e o chão de terra batida. É interessante considerar que os quintais eram “um enclave do rural no urbano ou um espaço desurbanizado. A casa, que pela fachada abria-se para a rua, pelo seu quintal estava sempre meio fora da cidade” (Nunes, 1994, p. 263), além de estarem relacionados à ideia de privacidade.

Os quintais também são importantes na construção da paisagem urbana, mas sempre possuem uma relação com o aspecto rural, pelo menos no século XIX. Assim, é digno de nota que mesmo na metrópole, o que interessa a Weingärtner são as cenas que

2. Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/documento/cr1896b/>.

se assemelham às paisagens do interior, e não as tecnologias do centro urbano ou as construções imponentes da cidade. Ainda sobre os quintais no século XIX, destaca-se que são também “espaços de sociabilidade de vizinhança, marca/tempo de urbanidade. São, de outra forma, territórios da intimidade familiar e do recolhimento feminino e infantil” (Meneses, 2015, p. 72), já que tais grupos não costumavam passar muito tempo fora das casas. São, ainda, “lugares da banalidade cotidiana e dos objetos da vida comum” (Idem), exatamente o que captura a atenção de Weingärtner. O quintal de *A hora do milho* demonstra essa tranquilidade da vida rural em meio ao caos da cidade, além de expor o caráter feminino desse local familiar, em que as mulheres atendem às atividades domésticas, como dar comida à criação e cuidar das crianças.

Pouco se pode interpretar da tela em questão. Tarasantchi (2009) sugere que se trata de uma mãe, bem-vestida, que ensina o filho a admirar a natureza, observando as aves alimentadas pela outra mulher, que segura uma gamela carregada de milho. Ainda assim, não é possível afirmar serem mãe e filho, já que as vestes da mulher agachada são simples e não se consegue fazer qualquer distinção de sua classe, podendo se tratar também de alguém responsável pela criança. De qualquer modo, a mulher negra se apresenta sem sapatos e de vestes claras, sendo que as roupas brancas chegavam a demonstrar o status social da família, já que apenas pessoas ricas conseguiam vestir de modo considerado adequado uma cor que sempre necessitava de lavagem profissional para se manter sem sujeiras (Monteleone, 2016). Desta forma, a aparente limpeza do terreno e o fato de haver ao menos uma possível empregada poderia demonstrar que a família do menino seria de um nível financeiro mais elevado. Apesar disso, a edificação que aparece ao fundo do grupo é mais simples. Há uma casa térrea, clara, com telhado de duas águas e uma pequena chaminé, e ao seu lado esquerdo, pintado de amarelo, o que parece ser um sobrado. É difícil identificar se fazem parte da mesma construção ou se são residências diferentes, pois era comum que muitas casas em Desterro dividissem a mesma parede, mas também havia comerciantes que compravam sobrados juntamente com as casas térreas, para tocarem seus negócios (Cabral, 1979).

Independentemente da classe social representada, um dos destaques do quadro é sua fatura. “Sua pincelada miúda e a tinta estranhamente rala, pouco habitual em seu trabalho, mal encobrem a superfície da tela, deixando entrever sua trama [...]” (Tarasantchi, 2009, p. 121), de uma forma que raramente acontece nas obras do gaúcho, já que a tela foi colada sobre a madeira. Já em outras partes da tela a pincelada

é emplastada e os contornos não são precisos, como seria a prática do artista. Ainda assim, todas as formas são reconhecíveis. Mesmo sendo um pintor muito mais adepto da pintura de ateliê, Weingärtner também criava diretamente a partir da natureza, acumulando diversos quadros *d'apres nature*, que poderiam ser utilizados posteriormente quando os levava para Roma com o intuito de reinserir tais registros em outros quadros (Tarasantchi, 2009). É possível que este seja um desses casos, tendo sido executado com mais rapidez considerando seu contexto de viagem.

Finalmente, nota-se que o centro geométrico e perceptivo da composição culmina na cabeça da criança. Tanto o movimento visual e o conteúdo expressivo da tela são mais estáticos e, mesmo que haja algumas atividades acontecendo, seja das pessoas quanto dos animais, a ênfase na horizontalidade do quadro evidencia ainda mais a falta de dinâmica, embora as aves criem uma espécie de ritmo por onde salpica nosso olhar. A composição é visualmente equilibrada, já que o peso da parte inferior direita é compensado pelos elementos à esquerda e ao centro, e não demonstra uma grande sensação de profundidade. O espaço pictórico é moderadamente raso, embora as sombras provocadas pela ideia de luz e os quatro planos, formados pelos galináceos, pelo grupo humano, pela cerca e pelas casas, auxiliem a aumentar a ideia de perspectiva.

A luz da pintura dá a aparência de que Weingärtner testemunhou um dia de sol, aproximando-se das primeiras horas da manhã ou das últimas horas da tarde, justamente com base nas sombras mais longas e demarcadas, embora a cor do céu não seja identificável através do pequeno pedaço em que aparece (Fig. 5). Assim como na maioria de seus quadros, Weingärtner não trabalha os contrastes que caracterizariam a ideia de luz, mas sim o volume e a superfície por meio da cor. A tonalidade da pintura, de um modo geral, apresenta uma paleta puxada para os tons de amarelo queimado, cáqui, beges e marrons, embora as cores possam ter se modificado com o tempo. De qualquer modo, poucas são as cores que se destacam, com exceção do verde da folhagem, do vermelho das vestes do menino e presente nas aves, e do marrom da pele e da saia das mulheres. Assim, nesses tons mais próximos do amarelo, a temperatura cromática da pintura se torna quente (Ostrower, 2013).

Mesmo que a composição de Weingärtner seja diferente daquilo que costuma ser seu estilo, pode-se reconhecê-lo na importância que dá às cenas do dia a dia e ao aspecto humano presente em sua produção. A postura do pequeno menino, tão

comum quando uma criança se aproxima de uma galinha, sempre inquieta e disposta a bicar, dá sensibilidade ao episódio, e mesmo sem poder distinguir as expressões das personagens, parecem acolher a criança em sua apreensão. Os animais, os quintais, e as pessoas apontam para suas predileções, e parecem até mesmo combinar com os relatos a respeito de seu temperamento. O registro de Weingärtner mostra algo que pouco resistiu nos centros urbanos atuais, que é a beleza dos grandes quintais e das coisas que nele podem existir, como um simples galinheiro e uma vida mais tranquila. “Com o desaparecimento dos quintais, morrerá um local privilegiado, senão uma das fontes principais de nosso imaginário, talvez entre nós o único espaço privado, domiciliar, [...] a pôr-nos em contato com o ilimitado espaço da natureza” (Nunes, 1994, p. 263), tão importante para um paisagista e cronista como Weingärtner. Ainda assim, esse quintal, não de Florianópolis, mas de Desterro, sobrevive.



Figura 5: Luz em A hora do milho. Fonte: Fotografias da autora.

REFERÊNCIAS:

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **Nossa Senhora do Desterro**. V.1 Memória e v.2 Notícia. Florianópolis, Lunardelli, 1979.

CHAMBEL, Pedro; MIRANDA, Adelaide. **Bestiário medieval**: Perspectivas de abordagens. Lisboa: IEM – Instituto de Estudos Medievais, 2014. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/12142/1/bestiariomedieval.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2024.

CLARK, Kenneth. **Animals and Men**. London: Thames and Hudson Ltd, 1977.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ano 20, n. 280, 9 de outubro de 1894. Seção Telegrammas. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/10613. Acesso em 27 mai. 2024.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ano 3, n. 205, 24 de julho de 1893. Seção Telegrammas. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_01/3352. Acesso em 27 mai. 2024.

MAKOWIECKY, Sandra. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos**. Florianópolis: Dioesc, 2012.

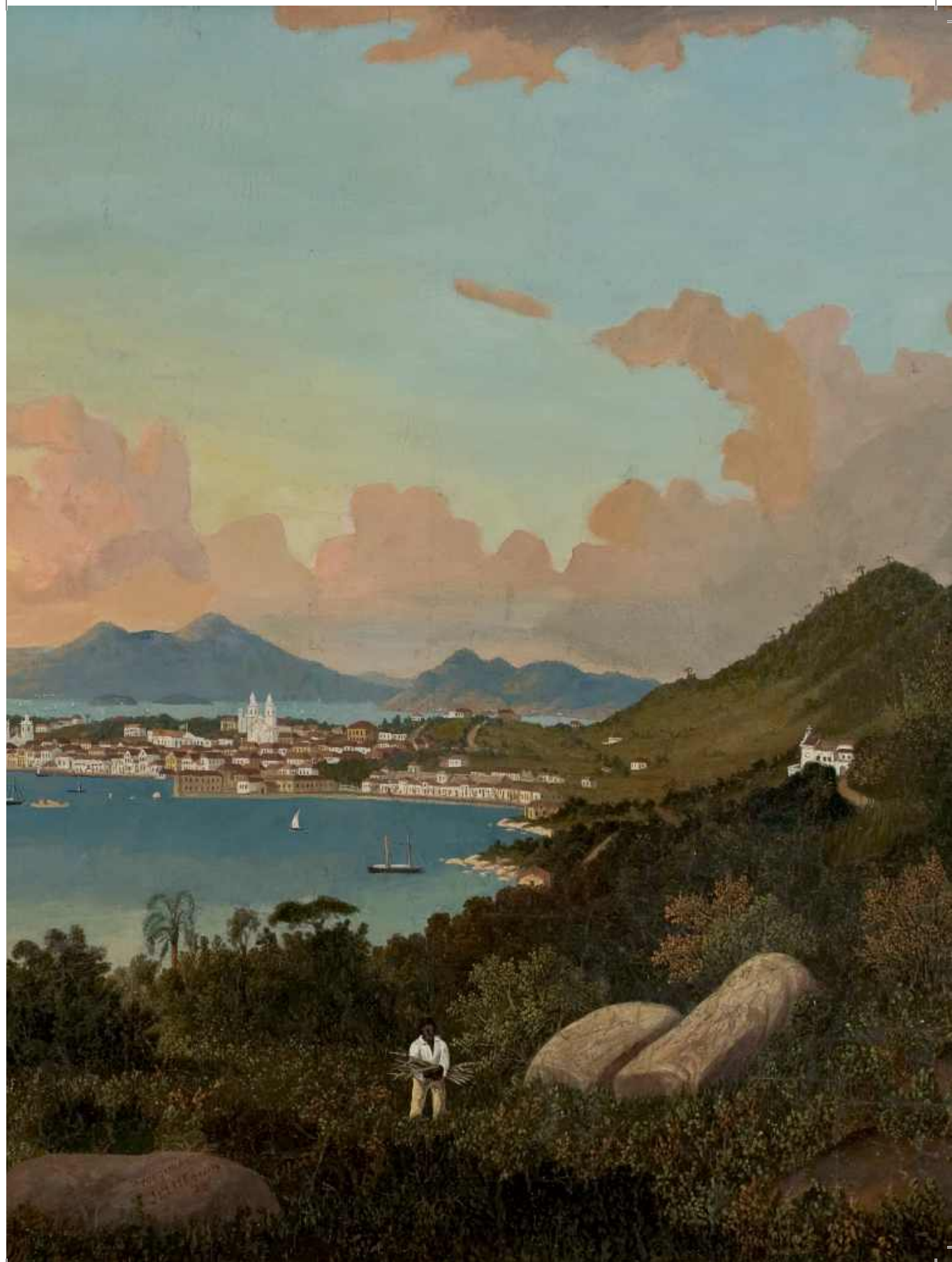
MENESES, José Newton Coelho. Pátio cercado por árvores de espinho e outras frutas, sem ordem e sem simetria: O quintal em vilas e arraiais de Minas Gerais (séculos XVIII e XIX). **Anais do Museu Paulista**, São Paulo. v.23. n.2. p. 69-92, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672015v23n0203>. Acesso em: 7 jun. 2024.

MONTELEONE, Joana. A moda, as cores e a representação feminina no Segundo Reinado (Rio de Janeiro, 1840-1889). **19&20**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.52913/19e20.xii2.07>. Acesso em: 5 jun. 2024.

NUNES, Benedito. Casa, praça, jardim e quintal. **Ci. & Tróp.**, Recife, v.22, n.2, p. 253-264, 1994. Disponível em: <https://fundaj.emnuvens.com.br/CIC/article/view/569/396>. Acesso em: 7 jun. 2024.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pedro Weingärtner** (1853-1929): um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.









Na página anterior e na atual:

Figura 1: Escola de Cusco. *Nossa Senhora da Conceição*. Século XVII. Óleo sobre tela. 137,5 x 137,5 cm.

Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Escola de Cusco

Nossa Senhora da Conceição

Ana Lúcia Beck

*Dedico aos filhos e filhas da Dra. Alaa al-Najjar e
a todas as crianças assassinadas na Faixa de Gaza.*

Only now, facing the outer limits,
Do I understand myself as capable
Of lending grace to matter, having
Done so before, in at least one poem.
I was capable of miracles, dear reader,
And so were you – I could witness a rot
Or flower, a divorce, a dress, a broom,
Any little thing and fill it with God. Once
We could do such things and now?
Not. We live here now. In the not.¹

Ao primeiro olhar, *Nossa Senhora da Conceição* (figura 1) apresenta um paradoxo de beleza impalpável. Em nossa escrita, iremos refletir sobre essa percepção primeira, guiando-nos também pela reverberação entre a pintura realizada na América do Sul há quatrocentos anos atrás e a poesia escrita recentemente por Omar Sakr ao refletir sobre o genocídio da população palestina.

A parcela visível do paradoxo de *Nossa Senhora da Conceição* deve-se, primeiramente, à constituição do olhar que lançamos sobre ela. Olhar desenvolvido no mundo ocidental desde antes do Renascimento que foi concebido epistemologicamente e normatizado socialmente a partir dela. Ancorados na tradição Europeia, devemos considerar a pintura a partir de preceitos canônicos que definiram o que se convencionou chamar *qualidade estética* ou *beleza* das obras; qualidades que até os dias de hoje incitam a admiração do público. A qualidade estética era atribuída à observação

1. Tradução livre da versão inglesa: Somente agora face os limites externos/Compreendo-me capaz/De emprestar graça à matéria, tendo/feito isso em pelo menos um poema/Eu era capaz de milagres, querido leitor/Assim como você – eu podia testemunhar a podridão/Ou uma flor, o divórcio, um vestido, uma vassoura/Qualquer ínfima coisa preenchendo-a com Deus. Uma vez/Podíamos fazer tais coisas e agora?/Não. Vivemos aqui agora. No não. Trecho de *Elegia no Genocídio* de Omar Sakr. Disponível em: mizna.org/literary/in-the-genocide-a-poetry-folio

a preceitos canônicos, dentre os quais a qualidade mimética da representação, presente na simulação do volume dos corpos, da materialidade de elementos como os tecidos (sua densidade, transparências, drapeados), mas também dos metais, vidros, pedras preciosas, frutas, rabanetes, flores, pelos de animais, assim como a vivacidade da pele e a simulação do comportamento da luz e da sombra sobre os corpos. Também se almejava a beleza constituída pelo belo traçado, pelo uso expressivo da cor, pelo equilíbrio e simetria da composição e por sua riqueza ornamental. Finalmente, considerava-se bela aquela obra de arte que observava o princípio da janela albertiana, fundamentado na correta aplicação da perspectiva linear que garantia por sua vez a qualidade mimética da imagem. Tal cânone, na medida em que se tornou historicamente hegemônico através do colonialismo, orienta desde então a fatura e a leitura das imagens no mundo ocidental. A observância a esses princípios canônicos determinou que uma obra fosse considerada arte e, principalmente, bela. Tal observância, porém, implicava que tais imagens fossem vistas e apreciadas em função dos cânones que as constituíam. Neste ponto, vislumbramos parte do paradoxo e grande parcela da beleza de *Nossa Senhora da Conceição*. Lançamos sobre ela um olhar que prescruta uma ideia de beleza, enquanto ela nos devolve outra.

Executada no século XVII pela coletividade anônima da Escola de Cusco², Nossa Senhora da Conceição seduz nosso olhar pois identificamos nela indícios do cânone europeu. A composição é rica em elementos e figuras, possuindo um colorido com belos contrastes entre vermelhos e azuis³; há certa vivacidade nos rostos, indícios do jogo de luz e sombra e belos ornamentos dourados nas vestes. Porém, as figuras não possuem uma proporção adequada com relação ao espaço no qual se situam, e tanto a virgem como suas vestes parecem algo rígidas; o espaço da cena, por sua vez, não é ordenado pela perspectiva linear sendo algo surreal⁴. Tais características da imagem são evidenciados no contraste com uma pintura de temática semelhante produzida pelo

2. O termo *Escola de Cusco* ou *Escola Cusquenha* refere-se a uma oficina artística coletiva, de orientação apostólica romana, situada na antiga capital do Império Inca, Cusco, que havia se tornado sede do Vice-Reinado do Peru entre os séculos XVI e XVIII. Tratava-se de um centro de produção artística localizado no epicentro do projeto colonial Ibérico na América do Sul. Todavia, o termo que inicialmente referia-se à produção realizada nesta localidade, com o passar do tempo passou a abranger a pintura de caráter mestiço produzida na região andina como um todo, incluindo localidades como Lima, dentre outras.

3. Dentre os pigmentos utilizados entre os pintores andinos encontravam-se principalmente aqueles de origem orgânica tal como a cochililha a partir da qual se produz pigmento com característica cor vermelha alaranjada, semelhante ao *vermilion*.

4. O aspecto surreal do espaço pode ser associado tanto ao reforço da simulação de movimento atmosférico e formal, muito presente no Barroco europeu, como aos maneirismos formais do período anterior.

artista espanhol Juan de Valdes Leal em 1682 (figura 2), que também mostra a ascensão de Nossa Senhora aos céus. Em ambas as pinturas, vemos uma profusão de elementos, anjos e nuvens e muito movimento nas vestes de Maria, como na composição como um todo. O indício mais forte da ascensão está, justamente, na presença das nuvens, tão realistas no vapor em Valdés, mas tão duras e chapadas em sua densidade na pintura cusquenha. Mas, notem, só podemos fazer essa descrição se estivermos olhando para a pintura a partir do cânone europeu. Logo, se a pintura não obedece completamente aos pressupostos de arte e beleza validados pela cultura ocidental, ainda que apresentando características similares a outras pinturas europeias sobre temáticas semelhantes, o que explica seu paradoxo? E que beleza é essa com a qual nos seduz?

Quando apreciamos *Nossa Senhora da Conceição* mais atentamente, é impossível ignorar seu desvio com relação ao cânone, evidenciado pelo desconforto das próprias figuras que buscam seu lugar de aparição em pequenas brechas, atrás de cortinas, ajoelhando-se ou sentando-se em alguma nuvem ainda vaga. Afinal, a riqueza formal contrasta com a falta de correção na aplicação dos princípios da janela albertiana e da perspectiva linear. Que mundo estamos pois a mirar? O mundo terreno que os pintores tentam adaptar ao modelo visual do Renascimento para que acreditemos que estamos a mirar a realidade? Ou o mundo celestial imaginado com o apoio de elementos circulares azuis que parecem sugerir nuvens? Assistimos talvez ao evento de fricção entre esses dois mundos – o celestial e o terreno – revelado na ascensão de um corpo vivo e encarnado à outra dimensão? Ou será que a pintura metaforiza outra fricção? Aquela produzida por um processo histórico que confrontou povos, costumes e imaginários distintos?

Pensar sobre os paradoxos da pintura demanda que consideremos o contexto histórico e social no qual ela foi produzida, pois estes circunscrevem o contexto artístico. Não sabemos se os artistas que realizaram nossa pintura estavam preocupados com o cânone europeu, embora se saiba que a partir de determinado momento, os artistas da Escola de Cusco decidiram abandonar o naturalismo, dando maior ênfase à dimensão simbólica das imagens. Sequer sabemos se ela teria sido apreciada por seus contemporâneos segundo o cânone europeu, e em que medida ele foi considerado em associação a elementos específicos da cultura pré-colombiana. Muitos autores afirmam que a escola operava com a hibridização entre formas europeias e incaicas. Ainda assim, podemos considerar alguns índices sobre o tempo e o lugar nos quais a pintura foi realizada, promovidos pela fricção entre os universos andino e europeu.



Figura 2: Juan de Valdés Leal. *Virgem de Belém*. 1682. Óleo sobre tela. 206,5 × 144 cm. Coleção Museu do Prado. Fonte: museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-immaculate-conception/59dea35d-058d-459b-9d5f-02688171c752



Figura 3: Escola de Cusco. *Virgem de Belém*. Século XVIII. Óleo sobre tela. 142,6 × 81,9 cm. Coleção Menil, Houston.
Fonte: menil.org/read/online-features/enchanted/movement-and-meaning/our-lady-of-bethlehem

À época da realização de *Nossa Senhora da Conceição*, metade da população de Cusco, capital do Vice-Reinado do Peru, era identificada como ameríndia. Segundo o censo de 1791, realizado em função de políticas de taxaço da população civil, a população de Cusco era perfeita por 57.277 ameríndios, 32.896 espanhóis, 23.104 mestiços, 993 negros mulatos e 284 escravos⁵. Tratava-se, portanto, de uma população com significativa presença de população originária da região andina, cuja visualidade e produção artística eram realizadas e apreciadas a partir de preceitos distintos do cânone europeu. Todavia, o projeto colonial impactou as culturas andinas com a introdução dos modos europeus de produzir, vivenciar e apreciar imagens. Tatsch (2015) realizou um estudo bastante detalhado deste aspecto, demonstrado como os livros e gravuras flamengas foram determinantes para a introdução das imagens europeias de temática religiosa na América Andina. As imagens religiosas desde cedo foram instrumentos de duplo impacto no processo de aculturação e resistência: o impacto nos modos de ver e criar imagens, assim como nos modos de concepção sobre a dimensão espiritual da experiência humana. É interessante notar que, nesse processo, os livros e gravuras de temática sobretudo religiosa chegavam às Américas em gravuras em preto e branco. Conforme indica Siracusano (2005), as pinturas realizadas com inspiração nestas gravuras acrescentavam cores, assim como o ouro e à prata, às cenas segundo práticas andinas que as associavam simbolicamente à luz do Sol (divindade originária incaica), ou mesmo a seu uso nas produções têxteis. Neste sentido, *Nossa Senhora da Conceição* apresenta uma concepção ambígua visto que se origina tanto de um processo de colonização como de um processo de resistência da população andina frente às práticas da colonialidade.

Dentre as principais práticas da colonialidade, a destruição de imagens de culto andinas e a conversão ao cristianismo tiveram função central. Na América Ibérica, o uso de imagens foi essencial para a evangelização e, dentre os muitos personagens da mitologia cristã, esteve centrado desde cedo na figura da Virgem Maria. Maria tornou-se a pilar do processo de conversão religiosa, motivo porque tantas imagens produzidas pela Escola de Cusco são dedicadas a ela em suas diferentes designações. Como afirma Ugarte (1947), desde os tempos de Colombo considera-se que o progresso da religião cristã, e a rapidez com que os “índios” a abraçaram, são mérito de Maria. Afinal, Deus havia colocado em suas mãos a missão da cristianização ao torná-la o sol que iluminaria

5. A terminologia adotada aqui para referir os grupos populacionais está em acordo com a tradução para o português da terminologia adotada no Vice-Reinado do Peru e constante na documentação do censo conforme Browning e Robinson (1977, p. 211). Trata-se de uma terminologia específica vigente então na América Espanhola que primava por identificar o grau de miscigenação da população. Ou seja, quando lemos que a metade da população era ameríndia, devemos levar em consideração que tal parcela da população não descendia de casais mistos.

todas as nações, que propagaria a doutrina celestial, que faria cair todos os ídolos, atraindo com seus encantos a fé dos “índios”. Na passagem original lê-se:

Pero más aún que Providencia, amor especialísimo de Dios fué el atraer tan presto a la luz de la verdad a los innumerables pobladores de aquella tierra virgen. ¿Ya quién atribuir los rápidos progresos que hizo allí nuestra santa religión y la celeridad con que los Indios la abrazaron? Si preguntáis a Colón y a los Descubridores, ellos os responderán que a María; si a los misioneros y predicadores, os responderán que a María; si interrogáis, en fin, a los hijos de América, todos a una voz responderán que a Ella deben el incomparable beneficio de la fe cristiana. ¿Y qué extraño que así fuese si María, en el plan divino, es la nueva Eva que había de engendrar a todos los redimidos y, como es en realidad Madre de Dios, había de ser también Madre de todos los hombres? Dios puso en manos de María la conversión de la América, porque “Ella, dice Ricardo de San Lorenzo, había sido escogida como el sol para iluminar el orbe todo” porque Ella es “la Madre de las naciones” en frase de S. Agustín, y porque, como dice S. Epifanio, “por María ha resplandecido la cruz en toda la tierra, han caído los ídolos y se ha propagado la celestial doctrina, “Ella había de ser la que con sus encantos atrajese a la fe a los indios y, allanando las dificultades que a su conversión se oponían, dispensaría a manos llenas los tesoros de sus gracias en los corazones de los neófitos y se conquistaría el amor y devoción de todos con sus atractivos de Reina y sus cariños de Madre. (Ugarte, 1947, p. 22. Grifo da autora).

A premência da figura de Maria no processo de evangelização foi instituída através da prática dos cultos e procissões em sua homenagem. Procissões lideradas por andores que exibiam sua imagem em esculturas em madeira ricamente pintadas e vestidas eram tão comuns no cotidiano de Cusco entre os séculos XVI e XVIII, quanto o são hoje. Possivelmente, já naquela época, Cusco compartilhava de uma realidade similar àquela verificada hoje em dia em cidades do Ecuador como Quito, onde

[...] há muitas invocações segundo as quais se venera a Mãe de Deus, algumas delas reúnem milhares de pessoas em torno de seus santuários ou de peregrinações em massa. Basta lembrar da Virgen do Quinche, na província de Pichincha, a Virgem de Montserrat em Montecristi (Manabí), ou a Churona, Virgem do Cisne em Loja cuja devoção se espalhou por todo o Ecuador. (Villaverde, 2015, p. 77. Minha tradução.)

As procissões a lugares e cidades santos, assim como as narrativas sobre a descoberta de esculturas de Maria, responsabilizadas pela salvaguarda da vida das pessoas, tornaram-se tão correntes quanto haviam sido nos séculos anteriores na

Espanha dentre outras regiões da Europa, instituindo práticas diretamente ligadas à estruturação social das cidades na América Ibérica. A religião cristã, centrada na figura de Maria, se fortaleceu através da prática das procissões e do apadrinhamento das cidades por Nossa Senhora, como pode ser observado em outra pintura da Escola de Cusco, *Nossa Senhora de Cocharcas sob baldaquino*⁶, uma imagem na qual a relação entre a figura de Nossa Senhora e o processo de evangelização em conexão com o desenvolvimento das cidades e a construção de igrejas a ela dedicadas é evidente.

Uma das narrativas que assumiu caráter mítico na região andina narra a descoberta em 1500 de uma estátua de Nossa Senhora de Belém (*Mamacha Belén*) por pescadores; episódio presente em um detalhe de Virgem de Belém com o bispo Gaspar de Mollinedo como doador⁷, situada na Catedral de Cuzco e com autoria atribuída a Brasilio Santa Cruz Pumacallao. A escultura da Virgem de Belém teria sido descoberta em uma caixa com dizeres que dedicavam a escultura à cidade, motivo porque ela se torna sua patrona. *Nossa Senhora de Belém* (figura 3) está intrinsecamente ligada à história de veneração de esculturas de madeira cromada, pintadas e vestidas que eram conduzidas durante as procissões. Encomendadas pela Igreja a artistas locais, as esculturas se tornavam modelo de pinturas, o que se percebe na rigidez da figura de Maria e na base sobre a qual se coloca. Muitas das pinturas, portanto, não referenciam o corpo de uma mulher “de carne e osso”, mas as estátuas de madeira que remetem por sua vez à significativa presença de esculturas de divindades pré-colombianas que foram maciçamente destruídas no processo de conquista pelos espanhóis. Tais ocorrências justificariam em grande parte a rigidez da figura de Maria (figuras 1 e 3) acentuando a importância do caráter simbólico (alinhado ao imaginário mítico local) em detrimento à valorização do realismo.

A relação entre as procissões, as estátuas e as pinturas, assim como a importância da figura de Maria para o projeto colonial, esclarecem as possíveis motivações das representações assim como a aparente rigidez que muitas figuras apresentam. Possivelmente, antes de serem resultado de uma recusa ao cânone europeu ou de inépcia na elaboração de imagens mais realistas, a rigidez das figuras na pintura traduz

6. *Nossa Senhora de Cocharcas sob baldaquino*. 1765. Óleo sobre tela. 198,8 X 143,5 cm. Coleção do Museu do Brooklyn. Imagem disponível em: smarthistory.org/our-lady-of-cocharcas-cuzco-school

Uma segunda pintura sobre a mesma Nossa Senhora, com composição semelhante e autoria desconhecida, faz parte da coleção do Metropolitan Museum. Imagem disponível em: metmuseum.org/art/collection/search/764094

7. *Virgem de Belém com o bispo Gaspar de Mollinedo como doador*. Escola de Cusco. 1661-1700. Óleo sobre tela. Coleção Catedral de Cuzco. Imagem disponível em: publications.menil.org/enchanted/movement-and-meaning/our-lady-of-bethlehem/index.html

a tentativa de criar imagens profundamente conectadas com a vivência dos artistas locais: uma vivência de crescente apropriação e elaboração de sentido para as práticas religiosas cristãs, especialmente por parte dos artistas com origem local que em alguma medida associavam estas ao imaginário incaico que sobrevivia às proibições de realização de cultos e imagens não cristãs. De todo modo, inegavelmente, a figura de Nossa Senhora deve ser compreendida como marco do processo de colonização e dominação dos territórios andinos através da utilização de duas armas poderosas: a arte e a religião; mas, ao mesmo tempo, como marco de resistência a tal processo.

No contexto de conquista dos territórios andinos, a Escola de Cusco origina-se da criação, já no século XVI, de oficinas dedicadas à elaboração de imagens de cunho religioso, alinhadas também à política católica de combate à ascensão do protestantismo e suas concepções iconoclastas na Europa. A criação dessas oficinas, que seguiam a tradição medieval das guildas, foi possibilitada pela vinda à região de artistas com formação italiana, muitos dos quais padres jesuítas. Em Cusco, entre os séculos XVI e XVII, esse grupo de profissionais pintores e escultores detinha a permissão para criar imagens e objetos a partir do referencial imagético trazido da Europa. Muitos filhos da nobreza andina trabalhavam nessas oficinas, porém, dada sua origem étnica, não eram reconhecidos como mestres artífices, o que motivou uma batalha jurídica iniciada em 1688, e a dissidência ameríndia. Estabelecendo uma oficina independente de pintura, posteriormente chamada Escola de Cusco, a este grupo formado essencialmente por artistas de origem inca é atribuída a autoria de *Nossa Senhora da Conceição*. Produzida no contexto de luta da população de origem ameríndia pela legitimação da sua produção artística, a pintura deixa de ser mero instrumento de domínio, para tornar-se marco da apropriação pela população local dos modos de ver e pensar a ela impostos.

Após a realização de um levantamento de imagens e esculturas das diferentes designações da Virgem Maria realizadas tanto pela Escola de Cusco como pela Escola de Quito, percebe-se que a representação de *Nossa Senhora da Conceição* possui uma composição com elementos como o uso de insígnias tradicionalmente atribuídas à Nossa Senhora tais como a lua crescente, sobre a qual ela se eleva, a auréola em forma de luz propagada desde sua cabeça, enfatizada com traços posicionados no raio do halo, acrescida de pequenas estrelas. O mesmo acontece com os anjos que a acompanham; muito embora na nossa pintura apenas dois apareçam comprimidos sob seus pés em uma posição um tanto curiosa considerando-se que em outras representações o espaço abaixo da lua é preenchido pela serpente que simboliza o pecado sobre o qual Maria teria triunfado (figura 2).



Figura 4: Bonanat Zaortiga. *Virgem da Piedade* 1430-1440. Têmpera em estuque e folha de ouro sobre madeira. 223 x 126.8 cm. Coleção do Museu de Arte da Catalunha. Fonte: <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/virgin-mercy/bonanat-zaortiga/003945-000>



Figura 5: Nikita Pavlovets e assistentes. *O rei dos reis* 1676. Têmpera, relevo em estuque e folha de ouro sobre madeira. Coleção Galeria Tretyakov. Fonte da autora.

Na *Virgem de Pomata com santo Nicholas Toletino e Santa Rosa de Lima*⁸ e na *Coroação da Virgem*⁹, ambas atribuídas à Escola de Cusco, vemos composições semelhantes nas quais as cabeças dos anjos e suas diminutas asas estão espremidos entre a lua e os pés da Virgem, muito embora na segunda um número maior de anjos estejam posicionados ao redor de Maria. Todavia, em uma pintura da *Virgem de Guápulo*¹⁰, percebe-se claramente que os artistas representaram uma escultura e essa está posicionada sobre um pedestal adornado com anjos entalhados, o que se assemelha à composição de nossa pintura, embora nela a relação entre escultura e pintura seja ambivalente.

O paradoxo que as pinturas andinas apresentam com relação ao realismo e ao naturalismo da Renascença fica evidente também na sobreposição de motivos ornamentais planos às vestes que apresentam pregas e drapeados. Esse tipo de contraste era muito presente na arte Gótica; como se vê na *Virgem dos anjos* de Perre Serra¹¹ e na *Virgem da Piedade* de Bonanat Zaortiga¹². Nas pinturas realizadas na Espanha, do mesmo modo como ocorre nos ícones ortodoxos, a pintura é associada à madeira entalhada, operando um *coup de force* visual, que ora afirma a materialidade da madeira através do entalhe e da douração, ora dissimula tal materialidade para articular o simulacro de um outro espaço. Neste sentido, a passagem visual entre o volume da escultura e a simulação da tridimensionalidade na pintura é tão familiar para as pinturas cusquenhas, como o é para pinturas anteriores à ascensão do modelo da perspectiva renascentista, indicando a primazia do sentido simbólico das imagens. Nossa pintura, portanto, não somente remete à mitologia cristã imposta pelos europeus, mas repercute um gesto compositivo anterior àquele da Renascença que exclui das imagens o contraste entre o real e sua simulação. Em *Nossa Senhora da Conceição*, esse contraste não é excluído, sendo evidenciado especialmente nas vestes de Maria. Seu vestido vermelho apresenta pregas duras sobre as quais se situa um padrão de bordados planejados que remetem ao brocado, assemelhando-se em alguma medida ao ícone grego (figura 5), enquanto

8. *Virgem de Pomata com santo Nicholas Toletino e Santa Rosa de Lima*. Escola de Cusco. 1700-1750. Óleo sobre tela. 74 X 61,3 cm. Coleção do Museu do Brooklyn. Imagem disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/pt-BR/objects/687>

9. *Coroação da Virgem*. Escola de Cusco. Século XVIII. Coleção privada. Imagem disponível em: <https://onlineonly.christies.com/s/latin-american-art-online/anonymous-cusco-school-circa-18th-century-26/176585>

10. *Virgem de Guápulo*. Escola de Cusco. Século XVIII. Óleo sobre tela. 170,8 X 110,5 cm. Coleção Metropolitan Museum. Imagem disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437271>

11. *Virgem dos anjos*. Perre Serra. 1385. Coleção Museu de Arte da Catalunha. Imagem disponível em: <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/virgin-angels/pere-serra/003950-000>

12. *Virgem da Piedade*. 1430-1440. Bonanat Zaortiga. Coleção Museu de Arte da Catalunha. Imagem disponível em: <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/virgin-mercy/bonanat-zaortiga/003945-000>



Figura 6: El Greco (Domenikos Theotokopoulos). *Coroação de Maria*. 1592. Óleo sobre tela. 99 X 101 cm. Coleção do Museu do Prado. Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-coronation-of-the-virgin/9c735819-56d2-405a-bd5b-68701313356e?searchid=06097060-fe6b-9bd0-2445-095fcbce6f75>

sua capa preta apresenta movimentos, drapeados e a sobreposição de bordados muito mais realistas, como vemos também no vestido inferior da *Virgem da Piedade* (figura 4), que tanto contrasta com a planaridade de seu manto azul.

Quanto à lua, em nossa pintura seu reconhecimento é dificultado pela composição pois, ao contrário de composições mais recorrentes, ela não é vista em sua totalidade de lua nova como na *Coroação de Maria* (figura 6). Em nossa pintura, a lua aparece invertida e com pouca curvatura, uma disposição que não é totalmente *sui generis*, uma vez que existem obras com composição semelhante. Na pintura de Juan de Valdés Leal

(figura 2) vemos a lua invertida, assim como na *Virgem alada do apocalipse*¹³, elaborada por Miguel de Santiago da Escola de Quito. Nesta última, percebe-se um interessante motivo para a composição da lua invertida, uma vez que a mesma se situa nas bordas do orbe celeste. Além de ser insígnia tradicional de Nossa Senhora, na mitologia incaica a lua representava a divindade feminina Mama Quilla – irmã e esposa do Deus Sol Apu Inti – cujas comemorações ainda são importantíssimas em Cusco. A lua, portanto, indica uma ambivalência simbólica que certamente contribui para o caráter híbrido da imagem enquanto criação que transita entre os imaginários europeu e incaico, sustentando a pintura enquanto agente de resistência cultural.

Há outros aspectos segundo os quais *Nossa Senhora da Conceição* indica a fricção entre os modelos europeus e o desenvolvimento de uma imagética baseada em valores locais. Um deles é a apresentação de Maria enquanto figura isolada – divindade feminina de própria grandeza (figura 7) – apresentada em pé, ao centro da imagem, contrastando com o modelo europeu muito comum desde o período bizantino que apresenta Maria como divindade entronada associada à maternidade, ou seja, com Jesus menino sentado em seu colo. Nossa pintura atesta dinâmicas intrínsecas ao processo de colonialidade; tanto quanto aquelas de apropriação e resistência a esse processo. Algumas de suas características compositivas a aproximam de produções pictóricas tardias, contemporâneas ao processo de independência do Peru no século XIX. Nelas, recuperam-se figuras chave da mitologia local, como a *Grã Ñusta Mama Ocllo* (figuras 7 e 8). No retrato desta divindade, a inscrição a reconhece como “*Nossa Grande Ñusta Mama Ocllo*”, que teria dedicado sua virgindade ao Deus Sol. Em sua história, um nobre índio descendente de Manco Licapac [sic] tentara violar sua virgindade, sendo decapitado por ela. Tendo sua figura sobreposta à virgem Maria, Grã Ñusta Mama Ocllo é reconhecida como “a primeira Inca cristã.”¹⁴ Porém, reconhecer onde começa a compreensão de Nossa Senhora como divindade cristã e onde nossa pintura evoca Grã Ñusta Mama Ocllo é algo que não podemos determinar com precisão quando identificarmos a fricção entre tais figuras mitológicas.

Em nossa pintura, dada a centralidade de Maria na composição, Jesus menino torna-se coadjuvante. O homem adulto que segura em seus braços a si mesmo como Jesus menino é ladeado por Santa Isabel e São João Batista à esquerda de Maria,

13. *Virgem alada do apocalipse*. Miguel de Santiago/Escola de Quito. Século XVII. Coleção Museo Nacional del Ecuador (MuNa). Imagem disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Virgen_alada_del_Apocal%C3%ADpsis_Miguel_de_Santiago.jpg

14. *Ñusta* = princesa virgem

enquanto a sua direita situam-se, possivelmente, José e Santa Ana. O posicionamento coadjuvante de Jesus reforça a centralidade de Maria não somente na pintura, mas principalmente no processo de cristianização. Essa perspectiva é reforçada pelo entorno da figura de Maria. Se, como em outras representações da assunção como a realizada na Espanha por El Greco (figura 6), o posicionamento de Nossa Senhora entre nuvens é costumeiro, em nossa pintura mesmo estas situam-se em segundo plano com relação à quantidade de pessoas que a ladeiam; outro aspecto bastante *sui generis* em nossa pintura. Pelas vestimentas das figuras posicionadas no entorno de Maria, percebemos clérigos, um bispo, uma santa (possivelmente Nossa Senhora de Belém que, sendo protetora dos pescadores que a encontraram, carrega um peixe em suas mãos) e quatro figuras sentadas (duas a cada lado). É evidente a importância dos livros na imagem, pois os mesmos são vistos, ora abertos, ora fechados, nas mãos de vários personagens. Porém, ao lado daqueles quatro que seguram instrumentos de escrita, vemos os animais que caracterizam os evangelistas. Dentre eles a águia (símbolo de João), o touro (símbolo de Lucas) e o leão que simboliza Marcos, além do anjo que simbolizaria Mateus e que pode estar indicado na figura humana situada atrás dele. Quando reconhecemos a relação entre as figuras humanas e esses animais, entendemos porque elas carregam instrumentos de escrita em suas mãos. Desde as primeiras representações cristãs realizadas na elaboração dos mosaicos da Basílica San Vitale em Ravena, Itália, entre os anos 526 a 726 da Era Comum, a associação entre esses animais, os livros e os instrumentos de escrita tornam-se insígnias dos evangelistas, atestando assim a centralidade do evangelho – da mensagem divina – para o cristianismo. Essa mensagem é justamente a da centralidade da fé e da observância à mensagem para o salvamento das almas. Em nossa pintura, a sobreposição do sentido dessa mensagem ao processo de cristianização, que legitimou historicamente os processos do colonialismo instituindo o que Mignolo (2017) definiu como *retórica da salvação*, é evidente. A presença dos evangelistas na pintura, assim como a associação entre eles e outras figuras do Cristianismo em subordinação formal e simbólica à Nossa Senhora, evidencia o papel central da Virgem cristã no processo de evangelização na América Andina, mas, sobretudo a compreensão pelos artistas cusquenhos da importância do papel central de Nossa Senhora para tal projeto. Concomitantemente, a apropriação dessa representação para a manutenção de um índice de compreensão da relação entre o real e o espiritual conforme as tradições incaicas não pode ser ignorada. Caso o fizéssemos, anularíamos a fricção.



Figura 7: Escola de Cusco. Grã-Nusta Mama Ocllo (fundadora mítica do Império Inca). 1840-1850. Óleo sobre tela. Coleção Museu de Arte de Denver. Fonte: <https://www.denverartmuseum.org/en/object/1996.18>



Figura 8: Autoria desconhecida. *Mama Raua Ocllo*. 1825-1840. Óleo sobre tela. Coleção Museu Inka.
 Fonte: <https://bienaldecusco.art/c4b>

Em alguma medida, portanto, Nossa Senhora da Conceição revela a decisão dos artistas andinos de contornar a oposição existente no imaginário e sistema de conhecimento europeu entre as noções de natureza, humano e sobrenatural. Como afirma Mignolo,

O fenômeno que os cristãos ocidentais descreviam como “natureza” existia em contra distinção à “cultura”; ademais, era concebida como algo exterior ao sujeito

humano. Para os aimarás e os quíchuas, fenômenos (assim como os seres humanos) mais-que-humanos eram concebidos como pachamama, e nessa concepção não havia, e não há ainda hoje, uma distinção entre a “natureza” e a “cultura”. Os aimarás e os quíchuas se viam dentro dela, não fora dela. Assim, a cultura era natureza e a natureza era (e é) cultura. Assim, o momento inicial da revolução colonial foi implantar o conceito ocidental de natureza e descartar o conceito aimará e quíchua de pachamama. Foi basicamente assim que o colonialismo foi introduzido no domínio do conhecimento e da subjetividade. (Mignolo, 2017, p. 7)

Nas pinturas da Escola de Cusco, Maria mescla-se com a figura da Pacha Mama, representação reforçada pelos longos cabelos negros e as roupas em tons marrons e vermelhos que contrariam a tradição europeia de azuis e vermelhos altos. Nossa pintura possivelmente sobrepõe ambas pois às duas pode ser atribuída a compreensão de que

María, todo es María
María, todo es por Vos,
Toda la noche y el día
Se me va en pensar en Vos. [...]
Vuestro calzado es la luna,
Vuestra vestidura el Sol,
Manto bordado de estrellas,
Por corona el mismo Dios. [...]
El demonio está muy mal
Y no tiene mejoría,
Porque no puede turbar
La devoción a María.¹⁵

Assim, nossa pintura revela a compreensão pelos pintores da Escola de Cusco do projeto de evangelização garantido através das práticas de adoração e referência a imagens que, para os espanhóis, estavam circunscritos à mitologia cristã. Todavia, a Escola de Cusco contribui para uma prática efetiva que, através do culto de imagens de caráter cristão, referencia a compreensão incaica de indissociabilidade entre a cultura e a natureza; logo, entre a imagem e seu simbolismo. Nas frestas entre as cortinas se alojam não somente figuras coadjuvantes à narrativa cristã, mas a agência dos artistas locais que mantém viva a cultura pré-incaica e seus personagens.

15. Frézier e Picart. *Rélation du Voyage a la mer du Sud...* Paris, 1717 apud UGARTE, 1947, p. 107. Embora Ugarte refira Frézier e Picart, não localizamos o trecho citado na publicação original. De qualquer forma, o livro de Ugarte como um todo depõe sobre a relevância da figura da Virgem Maria para toda a América Espanhola, bem como a assiduidade do culto a ela em diferentes regiões sob inúmeras denominações.

A beleza de *Nossa Senhora da Conceição* talvez advenha do modo como a imagem sustenta tais paradoxos. O principal deles é a fricção e convivência entre realidades culturais e modelos visuais distintos. Esta convivência reafirma em termos epistemológicos a sobrevivência das imagens que, neste caso, revela-se na longevidade de práticas de ordem simbólica que se perpetuam através de celebrações para as quais a materialidade, enquanto elaboradora de sentido, é imprescindível e permanente. Mas a beleza nada óbvia da pintura tem um sabor amargo que depõe sobre um processo de colonização que envolveu morte e sobrevivência, aculturação e reinvenção de mundos. Materialização pictórica dos paradoxos e da beleza das marcas vivas do drama humano, *Nossa Senhora de Conceição* torna-se um símbolo de resistência e de sobrevivência; parcela do intangível que clama por sentido apesar dos muitos genocídios e apagamentos de afetos e memórias que marcam a história humana.

REFERÊNCIAS

BROWNING, David G.; ROBINSON, David J. The Origin and Comparability of Peruvian Population Data: 1776-1815. **Jahrbuch fur Geschichte von Staat, Wirtschaftund Gesellschaft Lateinamerikas**, v. 14, dezembro 1977, p. 199-223. Disponível em: <https://www.vr-elibrary.de/doi/10.7788/jbla-1977-0108>. Acesso em 20 de maio de 2025.

FRÉZIER, Amédée François e PICART, Bernard. **Relation du voyage de la mer du Sud aux cotes du Chili, du Perou, et du Bresil, fait pendant les années 1712, 1713 & 1714**. Paris: A Amsterdam; Chez Pierre Humbert, 1717. Disponível em: <https://archive.org/details/relationduvoyage01frzi>

MIGNOLO, Walter. **Colonialidade: o lado escuro da modernidade**. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2017, vol.32, n.94, e329402. <https://doi.org/10.17666/329402/2017> Disponível em: www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract/?lang=pt

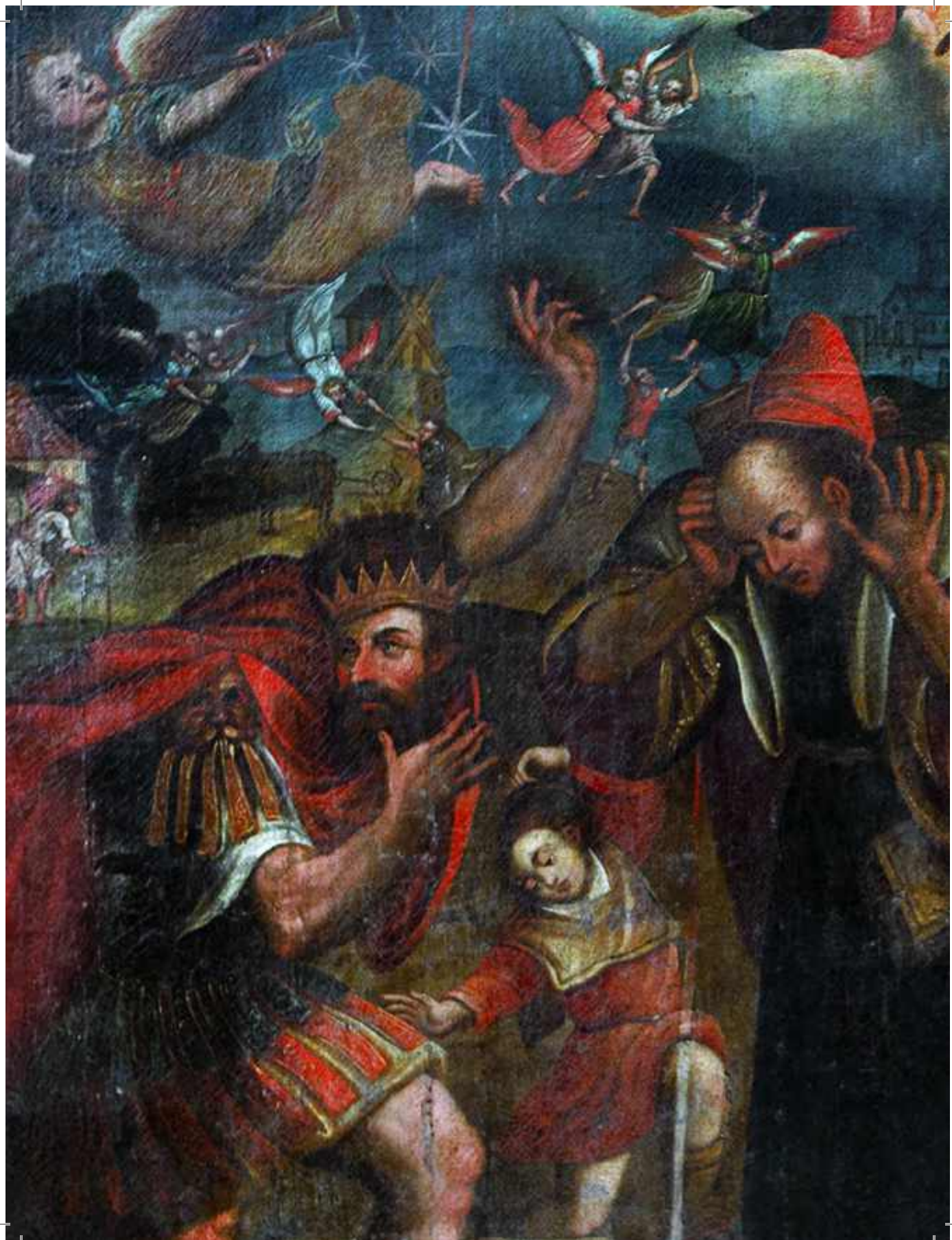
PEARCE, Adrian J. The Peruvian Population Census of 1725-1740. **Latin American Research Review**, vol. 36, no. 3, 2001, p. 69-104. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2692121>. Acesso em 20 de maio de 2025.

SIRACUSANO, Gabriela. **El Poder de los Colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas** (siglos XVI-XVIII). Buenos Aires: Fundo de Cultura Económica Argentina S.A., 2005.

TATSCH, Flavia Galli. A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015. ISSN 2237-9126.

UGARTE S. J., Ruben Vargas. **Historia del culto de Maria en Iberoamerica y de sus imagenes y santuarios mas celebrados**. Buenos Aires: Editorial Huarpes, 1947.

VILLAYERDE, Xabier. La Virgen de Quito. Un símbolo de la fe y de la ciudad de Quito. **Colloquia Revista de Pensamiento y Cultura** Vol. 2 (2015), págs. 75 - 99.







Na página anterior e na atual:

Figura 1: Escola Cusquenha. *Cena Apocalíptica*, segunda metade do séc. XVII.
Óleo sobre tela, 155 x 200 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

O politeísmo cristão em uma *Cena Apocalíptica*: insistências do paganismo grego-romano

Fred Stapazzoli Jr.

É a difícil relação entre palavra e imagem que ainda insiste, pois nossa disciplina não se faz sem texto. Difícil relação que ainda nos ocupa, transborda os limites de nosso próprio campo e neste nosso segundo passo em direção à Coleção Collaço Paulo, neste segundo Seminário, nos vemos novamente às voltas com a ideia de que “[...] a pintura participa ativamente da história do pensamento, que é em si mesma pensamento” (Todorov, 2006, p. 20, tradução nossa). Não por acaso Warburg, em 1927, fará menção, em correspondência com um professor de política e finanças públicas – um “interlocutor improvável”, conforme as palavras que recolhemos na página da Revista Engramma (*La Rivista di Engramma*) –, à interpretação histórico-filológica de um monumento artístico como feita a partir de documentos, palavras e imagens, que indicam os modos de existência do homem, ou seja, sua ética, sua visão de mundo (Warburg, 1927, tradução nossa). Palavra e imagem, portanto, condições sem as quais não há História da Arte, condições sem as quais não há pensamento.

Referida relação foi tomada como problema no contexto do Cristianismo. Do ponto de vista do rechaço radical à imagem ou da recusa desta vida neste mundo por *outra vida noutro mundo*, “[...] toda atenção dirigida ao mundo visível se encontra sob suspeita, e a pintura também não poderia deixar de estar” (Todorov, 2006, p. 14, tradução nossa). Sendo impossível representar o invisível, ou seja, pintar o que não pode ser visto, a imagem veicularia o verdadeiro e o justo, pois “As pinturas são as leituras daqueles que não conhecem as letras”, conforme referência que Todorov (2006, p. 14, tradução nossa) fará às palavras do papa Gregório, o Grande, no ano 600.

Essa doutrina cristã acerca das imagens, a imagem a serviço da transcendência da carne ao espírito, foi objeto de discussão no Concílio Ecumênico de Trento contra as inovações doutrinárias dos protestantes. Na sessão XXV, a este respeito, encontraremos:

984. **Manda o Santo Concílio** a todos os bispos, aos encarregados do ensino e aos que mantêm cura, **que instruam diligentemente os fiéis, sobretudo no que diz respeito** à intercessão e invocação dos Santos, à veneração das suas Relíquias e **ao uso legítimo das Imagens**, segundo o costume da Igreja Católica recebido dos primórdios do Cristianismo, conforme o consenso comum dos Santos Padres e os decretos dos sacros Concílios. [...] (Concílio..., 1545-1563, grifo nosso).

Mais adiante:

986. **Quanto às Imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros Santos**, se devem ter e conservar especialmente nos templos e se **lhes deve tributar a devida honra e veneração, não porque se creia que há nelas alguma divindade ou virtude** pelas quais devam ser honradas, nem porque se lhes deva pedir alguma coisa ou depositar nelas alguma confiança, como outrora os gentios, que punham suas esperanças nos ídolos (cfr. Sl 134, 15 ss), **mas porque a veneração tributada às Imagens se refere aos protótipos que elas representam, de sorte que nas Imagens** que osculamos, e diante das quais nos descobrimos e ajoelhamos, **adoremos a Cristo e veneremos os Santos, representados nas Imagens**. Isto foi sancionado nos decretos dos Concílios, especialmente no segundo de Nicéia contra os iconoclastas (Concílio..., 1545-1563, grifo nosso).

Eis que podemos ler por parte da doutrina cristã a legitimação do uso da imagem com a devida atenção à sua semântica: não a adoração *da* imagem, mas *na* imagem, a palavra, a verdade revelada no texto sagrado¹. E o Terceiro Concílio Limense, sob a influência do Concílio de Trento, “[...] recomendava o uso de imagens para transmitir a palavra divina e enfrentar o problema do bem e do mal, como parte fundamental da transformação ética que pretendia a evangelização dos indígenas” (Gisbert; Mesa, 2010, p. 18, tradução nossa).

Por um lado, no contexto da expansão marítima europeia, por intermédio da evangelização, visava-se a moral indígena moldando-lhes uma nova ética, a cristã; por outro, é também no contexto da perpetuação de uma moral religiosa que as últimas

1. A este respeito, parece-nos apressado interpretar a imagem subordinada à palavra. Este problema deverá ser enfrentado em outra ocasião.

tentativas de manutenção da ética indígena oferecerão resistência à política imposta pela Coroa Espanhola. Esgotadas as possibilidades políticas e militares de oposição ao poder espanhol é no contexto de um movimento religioso, o assim chamado “Taqui Oncoy”, movimento marcado pela idolatria, pelo uso de álcool e alucinógenos e pela prática de sacrifícios que os indígenas oferecem algum obstáculo frente às violências sofridas. Referido movimento religioso se estenderá de meados do século XVI até o século XVII e nunca será abolido por completo (Gisbert; Mesa, 2010, p. 18).

Por essa razão que os espanhóis desenvolveram uma grande campanha contra a idolatria indígena durante o século XVII, na qual se vê de maneira muito direta as representações dedicadas ao Juízo Final, já que nelas é justamente onde se explica a essência do problema do bem e do mal e o único caminho para a salvação, segundo os preceitos cristãos; um discurso que vem, definitivamente, reforçado pela ideia do prêmio ou do castigo identificados com o “Inferno” ou a “Glória” eterna (Gisbert; Mesa, 2010, p. 18-19, tradução nossa).

Parece-nos que nessa conjuntura desenhada por Gisbert e Mesa (2010) – estudo citado por muitas pesquisas sobre a Escola Cusquenha em nosso país – é que nossa *Cena Apocalíptica* poderá ser inscrita. No contexto de recusa frente ao poder político espanhol, a ética indígena sustenta uma moralidade religiosa que, flertando com uma celebração dionisíaca na América recém-descoberta, é rechaçada pelo colonizador, despertando-lhe “grande campanha” “para instruir diligentemente os fiéis”. Como resistência ao poder político, portanto, a ética. Entre elas, um decantado pictórico a serviço da evangelização, versando sobre um tema escatológico cristão tributário da difusão de elementos iconográficos praticados na Europa e do trânsito de gravuras pelo Atlântico a partir do século XVI, visando estabelecer repertório iconográfico entre indígenas do Vice-Reino de Espanha (Tatsch, 2015, p. 8).

Da perspectiva das relações de mando e obediência no contexto histórico da conquista territorial e cultural europeia no Novo Mundo, a Escola Cusquenha nos dá notícias da vitória espanhola sobre o povo da região andina. E se isso for verdade, entre dominantes e dominados, saqueadores e saqueados, vitoriosos e derrotados, isso é o que vive no tempo dos estados transitórios do mundo, perspectiva que não adotaremos diante desta *Cena Apocalíptica*. Mas, entre o temporal e o eterno, tal qual a luta do homem com o destino – o que está para todos, seja o indígena ou o espanhol –, é a partir dessa perspectiva, disso que não tem história, a visada que pretendemos.

Ao prestarmos um pouco mais de atenção nisso que se escreve, e no contexto de nossa disciplina, tomar a posição daquilo que não tem história nos faz segurar a cabeça, tal qual o fazem as figuras agigantadas do primeiríssimo plano desta *Cena Apocalíptica*. Se seguram a cabeça – ali, um tanto quanto deslocadas, um recurso pictórico utilizado pelo artista –, é sinal de que podem perdê-la, assim como na sabedoria popular: perder a cabeça é, de certo modo, flertar com a loucura. Mesmo que pareça desarrazoado, como costumamos ouvir, se é nos detalhes que encontramos Deus, foi por esse detalhe, por essas esferas, que observamos logo mais acima uma outra, a esfera em que Cristo se equilibra com sua túnica vermelha desfraldada.



Figura 2: Detalhe da Figura 1. Escola Cusquenha. *Cena Apocalíptica*, segunda metade do séc. XVII. Fonte: Coleção Collaço Paulo.



Figura 3: Hans Memling. *O Juízo Final*, 1467-1471. Óleo sobre carvalho, 306 x 222 cm.
Fonte: Museu Nacional de Gdańsk, Polônia.



Figura 4: Marten de Vos. *O Juízo Final*, 1570. Óleo sobre tela, 263 x 262 cm.
Fonte: Museu de Belas Artes de Sevilha, Espanha.

Além da imagem que abre o artigo, nos interessa, a fim de estabelecer comparações, duas outras imagens, sobre o tema de Juízo Final, na Figura 3 – O Juízo Final de Hans Memling (1467-1471) e na Figura 4 – O Juízo Final de Marten de Vos. (1570).

Por certo que não encontraremos constância iconográfica, entretanto esta figuração de Cristo nos chamou a atenção e nela nos concentraremos, pois, no Juízo Final, a autoridade central é Cristo, Cristo juiz sentado em um trono (Hall, 1974, p.187). Em Réau (2000, p. 69), dentre as formas para se representar Cristo encontraremos aquela inspirada na “imagem do imperador romano com halo, sustentando o globo”.

E marquemos bem: Cristo majestade, entronado, inspirado na imagem do imperador romano sustenta o globo, mas não se equilibra sobre um globo. Não supondo nesta *Cena Apocalíptica* desconhecimento de anatomia ou perspectiva por parte do artista, mas, do contrário, certa incorreção como recurso pictórico, a representação de Cristo, longe do erro, encontra respaldo nas fontes europeias, lugar da formação do estilo cusquenho a partir do trânsito de imagens entre o Velho e o Novo Mundo.



Figura 5: Detalhe da Figura 3. Hans Memling. *O Juízo Final*, 1467-1471. Óleo sobre carvalho, 306 x 222 cm.
Fonte: Museu Nacional de Gdańsk, Polônia.



Figura 6: Detalhe da Figura 4. Marten de Vos. *O Juízo Final*, 1570. Óleo sobre tela, 263 x 262 cm.
Fonte: Museu de Belas Artes de Sevilha, Espanha.

Para representar o Filho do Homem os cristãos balançam entre Zeus e Apolo – barbado ou imberbe –, entre Hermes e Aristeu – relacionados à imagem do pastor, Cristo pastor, o condutor do rebanho, o que separará as boas das más ovelhas na hora do julgamento derradeiro –, ou o Cristo mestre, o grande orador antigo (Réau, 2000, p. 69, tradução nossa). Em nosso caso, em posto judicante, posição a que fantasiosamente se atribui estabilidade, nosso Cristo não segura o globo, mas equilibra-se sobre uma esfera, o lugar da instabilidade.

É curioso anotar a fonte a partir da qual a Igreja de Cristo professará seu evangelho; o panteão greco-romano, com o qual mantém laços estreitos. Para a cristianização do mundo pagão foi adotado um método de substituição “com inequívoco sentido político e psicológico”, pois “resulta muito perigoso e quase sempre ineficaz enfrentar as antigas crenças e extingui-las violentamente, mas ao invés de substituí-las com novas práticas, algo relativamente fácil é respeitar os costumes ancestrais que continuam com o mesmo nome” (Réau, 2000, p. 65, tradução nossa). Nas entrelinhas, a batalha travada entre os mundos pagão e cristão se dá mediante a estratégia da substituição, apreensão.

O papa Gregório, o Grande, em suas instruções, orientava os missionários que os templos dos falsos deuses fossem convertidos ao culto do verdadeiro Deus, ou seja, os pagãos convertidos adoram a Deus nos mesmos lugares em que já estavam habituados (Réau, 2000, p. 65, tradução nossa). Indícios de apropriação, substituição; indícios, portanto, do paganismo cristão. O mesmo papa, como citamos há pouco e que agora parafraseamos, - a imagem é o texto daquele que não sabe ler, ressoa distante em Warburg: *Zum Bild das Wort*.



Figura 7: Detalhe do afresco da Sala de Mercúrio, 1555. Fonte: Rocca dei Rossi, Itália.

Para a imagem, a palavra. Tarefa difícil a nossa diante do complexo entrelaçamento de atributos iconográficos em que, como afirmamos, não encontraremos constância e exatidão. De Mercurio (Figura 7) a Cristo desta *Cena Apocalíptica* (Figuras 1 e 2), reencontrada no Juízo Final dos pintores alemão e flamengo (Figura 3, 4, 5 e 6), perdido até mesmo o caduceu resta-nos o gesto heroico do mensageiro dos deuses, com a túnica

vermelha agitada pelo vento. Hermes, “deus do hermetismo e da hermenêutica, do mistério e da arte de decifrá-lo” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 553) é a divindade do limiar, da passagem de uma condição à outra, do trânsito entre regiões infernais e celestiais (Agnolotto, 2012). Mercúrio sobrevive, heroico, na segunda vinda de Cristo na campanha escatológica e evangelizadora espanhola na região andina. Da América, cristã e colonizada, até Grécia e Roma, pagãs, são poucos passos.



Figura 8: Nicoletto da Modena. Uma figura feminina nua representando a Fortuna, ca. 1500-1510. Gravura. 25.5 x 18.5 cm. Fonte: The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Como uma voz distante, este Cristo cusquenho também revelará relações com Fortuna (Figura 8). Não encontrando o trono do juiz, a base sólida da qual exerce sua atividade judicante, este Cristo também não sustenta um globo, sinônimo de seu domínio, como nos sugere Réau (2000), mas nele se equilibra. Cristo entre Hermes e Tyché, representando a luta do homem pela existência, a luta do homem com o destino (Warburg, 1927), ou, tendo sido atribuído a Cristo predicações das duas divindades, entre o bem e o mal nesta cena escatológica, “a fortuna recompensa os homens que possuem as virtudes mercuriais” (Agnoletto, 2012, tradução nossa). Ou o seu contrário.

Este espanhol na região andina talvez não tenha se dado conta que em sua ação evangelizadora combateu o paganismo ameríndio ao mesmo tempo em que rendia homenagem a deuses pagãos. Nesta *Cena Apocalíptica*, entre o bem e o mal, quem se salva ou resiste ao tempo e às culturas inscrevendo-se na eternidade é Mercúrio (Figura 7) e Fortuna (Figura 8) ou a própria luta do homem com o destino, a mesma coisa que fazer menção à luta do homem contra os impulsos do *páthos*, aqui capturada em ação evangelizadora cristã.

REFERÊNCIAS

AGNOLETTI, Sara. Hermes *versus* Fortuna: un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento. **Engramma**, set./out. 2012. Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1111. Acesso em: 08 out. 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Guarulhos: José Olympio, 2020.

CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. Trento, 1545-1563. Disponível em: <https://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilio/trento/>. Acesso em: 29 maio 2025.

GISBERT, Teresa; MESA, Andrés de. **Los grabados, el “Juicio Final” y la idolatría indígena en el mundo andino**. Bolívia: Entre cielos e infiernos, p. 17-42, 2010. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/83569973.pdf>. Acesso em: 29 maio 2025.

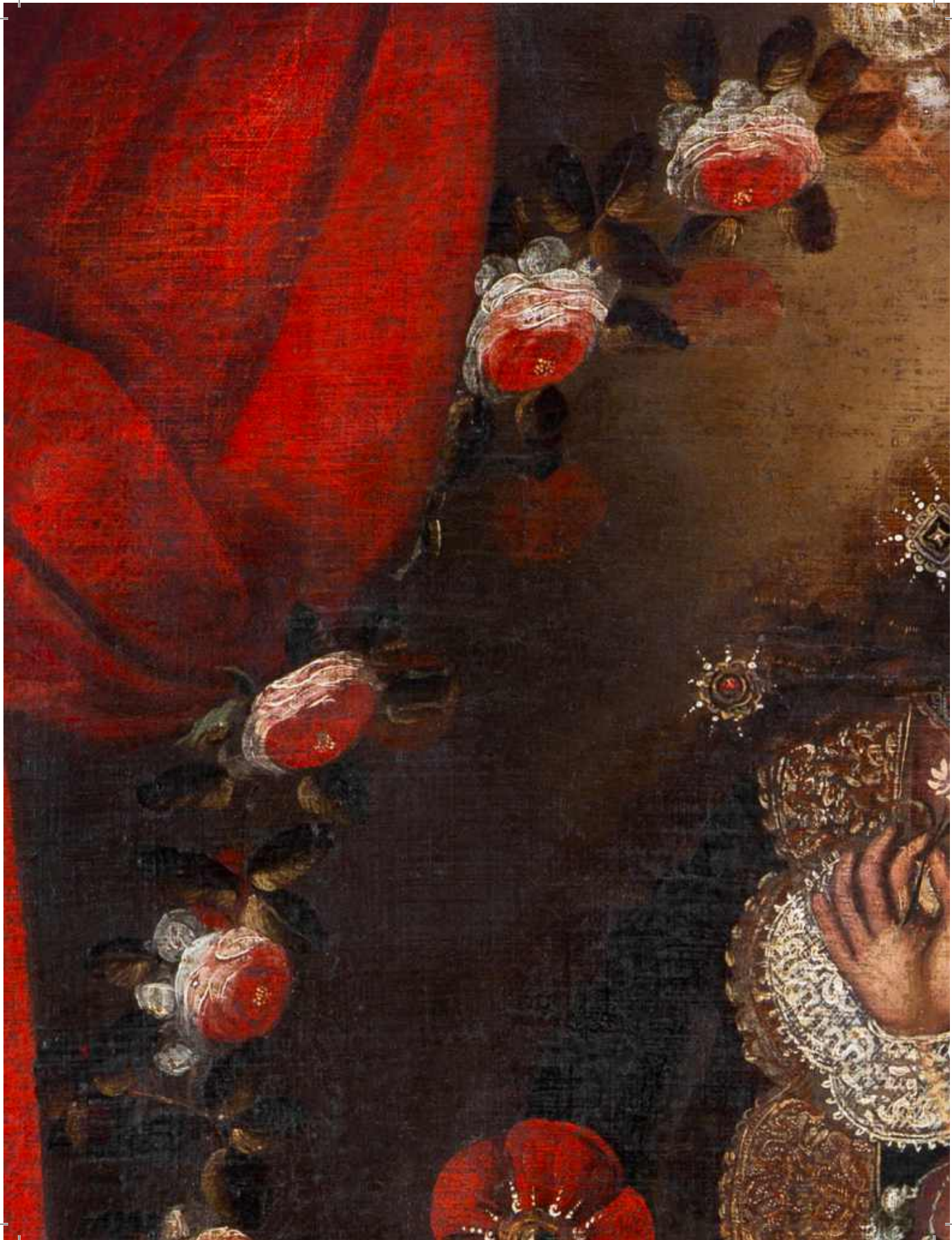
HALL, James. **Dictionary of subjects and symbols in art**. New York: Harper & Row, 1974.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte cristiano**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

TATSCH, Flavia Galli. A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/22680>. Acesso em: 29 maio 2025.

TODOROV, Tzvetzan. La representación del individuo en la pintura. In: FOCCROULLE, Bernard; LEGROS, Robert; TODOROV, Tzvetan. **El nacimiento del individuo en el arte**. Buenos Aires: Nova Visión, 2006.

WARBURG, Aby. Carta de Aby Warburg a Edwin Seligman, de 17 de agosto de 1927. Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1651#VIII. Acesso em: 08 out. 2024.







Na página anterior e na atual:

Figura 1: Escola Cusquenha. *Nossa Senhora de Pomata*, séc. 18. Óleo sobre tela. 154 x 110,5 cm.

Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Escola Andina: Resistências nas representações marianas

Joana Amarante

O presente artigo pretende colocar em diálogo duas pinturas do movimento artístico colonial nos Andes: *Nossa Senhora de Pomata* e *Virgen de La Soledad*, ambas do século 18 e pertencentes à Coleção Collaço Paulo. Pinturas sem autoria definida e representantes de um estilo que se baseia na coletividade para realizar a fatura. Observa-se uma certa transgressão nos trabalhos desse período, através da inserção de vestimentas e de elementos da flora e fauna, mesmo com as regras impostas pelos espanhóis. As reconfigurações simbólicas realizadas pelos artistas mestiços funcionam como lembranças da própria cultura. bell hooks (2017), no texto *A língua*, fala sobre justamente essas apropriações, que aqui, entende-se como uma reivindicação dos mestiços e indígenas da língua opressora, transformando-a, usando o termo da autora, em uma “contralíngua”.

As duas pinturas participaram da exposição intitulada *Etérea*, em cartaz entre dezembro/23 e setembro/24, com curadoria de Francine Goudel, no Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação. A mostra consistiu em um recorte da coleção particular salvaguardada pelo instituto, debruçando-se sobre temas que perpassam o sagrado e o profano. Não restrita a uma única narrativa, buscou tensionar, por exemplo, questões de gênero, o popular e o erudito, propondo ressignificações nos tempos atuais. Segundo Néri Pedroso, sobre o conceito curatorial,

A curadoria de Francine Goudel estabelece uma narrativa que permite pensar o sagrado, a crença, a devoção, o altruísmo, os mitos, o humano. “Etérea”, diz ela, é um mergulho na Coleção Collaço Paulo, por entre imagens seculares do acervo que suscitam a consistência dessas criações. “Com representações santificadas, objetos e peças que transitam entre o popular e o erudito, de diferentes escolas e matrizes

temporais, a exposição agrupa e investiga os mistérios das concepções e narrativas atreladas a fé, ao sagrado, profano e devocional". (...) Uma atenta percepção do espectador acionará relações entre ritos, mitos e símbolos religiosos, um modo como as tradições religiosas adotaram para se comunicar com os fiéis. Entre tempos imemoriais, o antigo e a atualidade, entre os séculos 15 e 21, a mostra em "suas heterogêneas abordagens", como diz a curadora, propõe conexões entre aspectos materiais e espirituais de gerações distintas, ajudando, quem sabe, a conhecer e apreender o mundo e a existência sob uma nova ótica. (Pedroso, 2023).

A expografia compreendeu cinco núcleos com abordagens distintas, dos quais um deles dedicado à arte andina, composto por pinturas e uma escultura. Nesta exposição, pode-se elencar esse recorte como sendo o que mais chamou a atenção do público e, também, o mais trabalhado pela equipe educativa do instituto. Movimento desconhecido por grande parte dos visitantes, chamou a atenção pela qualidade pictórica dos artistas mestiços anônimos e pela quantidade significativa e diferenciada das representações de Nossa Senhora.

Elas ganham uma importância de destaque justamente por uma aproximação ao caráter materno e da simbologia da "mãe de todos", muito semelhante ao de *Pachamama*, na mitologia incaica. Segundo João Carlos Lourenço (2009), no texto para o catálogo sobre a pintura cusquenha na Coleção Ivani - Jorge Yunes, analisa como as representações marianas foram mais aceitas e difundidas no Império Inca após a dominação espanhola e, como conseguiram abarcar um universo de resistência da memória.

Breve histórico sobre a Escola Cusquenha

Esse movimento que se caracteriza como uma escola surgiu nas Américas, alguns anos após a chegada dos colonizadores e encontrou seu apogeu no século 17 e 18. Voltada totalmente ao ensino através do uso de imagens de um estilo exclusivamente europeu e à catequização dos povos que habitavam o lado espanhol do Tratado de Tordesilhas (1494). Processo fácil de ser introduzido ao invés do aprendizado das línguas locais pelo colonizador, atravessa o continente americano, ganhando força e reconhecimento no Peru e na Bolívia. Segundo Lourenço, "o uso da imagem era mais eloquente e funcional que a palavra escrita. E encontrando nas culturas nativas tradição de refinamento na produção e demanda de pinturas, desenvolve-se então um grande movimento artístico" (2009, p.3).

Antes da dominação espanhola, o Império Inca se encontrava em um contexto histórico complexo e específico, com cidades se desvinculando da principal, e pequenas revoltas da população. Justamente, no momento de crise, os espanhóis conseguiram conquistar Cusco, capital incaica. Importante destacar e lembrar que os povos originários dessa região, conforme Lourenço (2009), possuíam uma pesquisa de materiais e cores, uma cosmologia complexa, um sistema de escrita e registro, construções elaboradas, apropriados, de certa forma pelo colonizador.

Um dos primeiros professores a influenciar a escola foi Bernardo Bitti (1548-1610), jesuíta e pintor italiano seguidor do estilo maneirista, que marca o desenvolvimento da arte andina. Suas pinturas, apesar de não serem assinadas, são reconhecidas pela idealização das figuras e de formas alongadas, o uso das cores claras e com os panejamentos bem trabalhados tanto na leveza quanto na lembrança de pedras lapidadas. Segundo Ana Christina Carvalho,

Diferentemente das primeiras pinturas produzidas pelos jesuítas italianos e espanhóis, no século 16 e início 17, que representavam os estilos renascentistas e maneiristas, e influências da escola sevilhano-flamenga, pode-se perceber, (...), representações estilizadas da Virgem Maria, de formas triangulares e elementos sagrados do culto indígena, como, por exemplo, as invocações do sol e da lua. (...) rostos mestiços e douramento peculiar nas vestes. (Carvalho, 2012, p.5)

Em solo brasileiro há um movimento semelhante que pode ser pensado como resistências de cultos e línguas dos povos originários e africanos através de uma espécie de camuflagem, ação necessária para sobrevivência de identidades em um lugar de apagamento. São pequenos indícios ou vestígios das narrativas que, sincreticamente, vão modificando o culto “original” e criando outras. Não seria diferente com os povos andinos e de toda essa região explorada pelos espanhóis, mesmo com regras bem específicas a serem seguidas, os artistas mestiços transgridem, pois “no uso incorreto das palavras, (...) havia um espírito de rebelião que tomava posse da língua como local de resistência” (hooks, 2017, p.227).

Essas pequenas contravenções dão características para a escola andina, agora, sob o regime dos mestiços ao invés dos pintores jesuítas europeus. Alguns sistemas prevalecem, após um ensino longo através da cópia de gravuras de iconografias cristãs, porém, quando a ela passa a ser dirigida pela população local, observou-se nas pinturas

a volta do uso do ouro, uma maior estilização do desenho muito mais próxima da arte incaica, elementos da flora e fauna introduzidos nas cenas e uma prática coletiva na fatura dos trabalhos.

Resistências nas Nossas Senhoras

Nossa Senhora de Pomata é uma imagem importante que circula por todo o território da América Latina, inicialmente, introduzida a partir dos cultos religiosos das tradições dominicanas. No acervo do Museu Boulieu, em Ouro Preto (MG), encontram-se diversas pinturas oriundas da efervescência da escola que chega ao Brasil no período colonial. O site desta instituição traz a informação que *Pomata* adota uma representação bem característica no formato triangular, o manto vermelho sugerindo a virgindade, uma criança em seus braços e o rosário em sua mão. Porém, na pintura da Coleção Collaço Paulo, o manto é verde e o objeto de contas está apagado. A partir dos vestígios nas mãos, observam-se pequenas bolinhas em vermelho que, agora, uma tinta grossa e branca está por cima delas. Muito provavelmente, ela ganhou o título de *Pomata*, por ser encontrada em templos ao longo do rio Titicaca, na Bolívia, pertencente ao vice-reinado do Peru.

Nossa Senhora de Pomata, da Coleção Collaço Paulo, é de uma composição bem clássica, na qual está centralizada na tela, os espaços são ocupados por ornamentos duplicados, compondo uma cena equilibrada. A forma triangular é levemente arredondada e, a criança em seus braços, surge como mero adorno. Interessante nas composições de imagens cristãs, é pensar que os artistas anônimos olham esculturas e, muitas vezes, estão referenciando a pintura a esses lugares. Ela encontra-se em uma base de madeira, ladeada por um arco formado por rosas ao estilo flamengo, pequenos querubins segurando a placa com sua identificação e dois pares de vasos ornando o cenário.

Mesmo com essas imposições, percebe-se a presença das cores utilizadas pelos povos andinos, como os tons esverdeados, os vermelhos, os ocre, os tons que se aproximam, de forma simbólica, da arte antes produzida na América Latina. A cosmogonia cristã européia presente nas pessoas aladas, no arco florido de rosas, dá lugar aos cabelos soltos e encaracolados de Maria, enfeitados com adornos da joalheria incaica; suas vestes mesmo com referência às usadas pelas espanholas, têm o manto preso por pérolas provenientes dos mares da América Central, ornamento utilizado pela nobreza inca. É possível entender essa imagem a partir da citação de Maurice Merleau-Ponty,

Não há mais poder dos ícones. Por mais vivamente que “nos represente” as florestas, as cidades, os homens, as batalhas, as tempestades, a gravura em talho-doce não se lhes assemelha: é apenas um pouco de tinta disposta aqui e ali sobre papel. No máximo ele retém das coisas, sua figura, uma figura achatada num único plano, deformada e que deve ser deformada – o quadrado em losango, o círculo em oval – para representar o objeto. Ele só é a “imagem” desse objeto com a condição de “não se assemelhar a ele” (Merleau-Ponty, 2004, p. 25).

Pomata é um ícone dentro dos retratos verdadeiros ou *vera effigies*, dentro da escola formada pelos artistas mestiços e indígenas, há um desejo de se assemelhar ao real, o olhar contemporâneo e estrangeiro impõe o que Merleau-Ponty escreve, onde esses ícones sem poder, tornam-se imagens.. Ela é um outro e, como um outro, são inseridos elementos de reconhecimento, de aproximação de uma cultura que resiste em ser apagada: as pérolas nas roupas, o cabelo encaracolado, os querubins que mais se assemelham a crianças travessas, as plumas nas coroas, a duplicidade igualitária dos elementos como indício da importância da coletividade nessa sociedade. Resistência, também, em seu formato anguloso que lembra a paisagem andina, cercada pelas montanhas Machu Picchu e Huayna Picchu que, na língua quéchua, significam respectivamente, montanha velha e montanha jovem.

Essa Maria poderia ser entendida sob um olhar estrangeiro como indício da presença das paisagens que começam a ser tornar ausentes nos contornos andinos a partir das explorações crescentes pelos colonizadores, principalmente nas montanhas da cidade de Potosí, hoje Bolívia, registradas nas gravuras de Théodore de Bry (1528-1598). Esse pequeno espaço em tons de branco e cinzas, ao centro de *Virgen de la Soledad*, poderia ser aproximado aos vazios das paisagens. Se em *Pomata* há a presença das montanhas, elemento sagrado, agora, o que existe é a ausência ou a solidão deixada após uma devastação.

Virgen de la Soledad se refere ao padecimento do filho e, agora, à dor de sua ausência. De acordo com a tradição cristã, ela suporta algumas passagens ao longo de sua vida, no site 3 Museos¹ há a descrição desta representação como sendo “*el séptimo dolor es el de visitar el sepulcro, y consecuentemente seguir viviendo sin el Hijo*”². Sua

1. Página que comporta acervos do Museo de Historia Mexicana, Museo del Noreste (MUNE) e Museo del Palacio, todos do México.

2. Tradução: “A sétima dor é o de visitar o sepulcro e, conseqüentemente, seguir vivendo sem seu Filho”.



Figura 2: Escola Cusquenha. *Virgen de la Soledad*, séc. 18. Óleo e douramento sobre tela. 41,4 x 33,1 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

característica é o manto negro, as feições extremamente brancas, as mãos entrelaçadas em tom de súplica; com roupas grossas e bordadas iguais as Virgens de Andaluzia (Espanha), caindo em formato de sino.

A pintura da coleção é do torso, um recorte dessa Maria. Os tecidos são reconhecíveis no movimento artístico colonial andino, então, é possível distinguir como sendo um veludo grosso e quente. Além da primazia da pintura têxtil, observa-se a sutileza dos detalhes, como a luz sobre o tecido que adquire tons esverdeados. Sem essa pequena diferenciação, não haveria volumes e dobras. Os bordados da manga e a coroa de ouro em torno da cabeça são de uma beleza à parte, no qual, pode-se pensar em uma sugestão ao deus *Inti*, representado com um rosto humano sobre um disco radiante.

Ao olhar com cuidado, nota-se que ela chora. As pequenas gotículas que escorrem por seu rosto, são minuciosamente pintadas por esse (s) artista (s), com volume e transparência - seria um desejo de aproximar ao real? Porém, Merleau-Ponty (2004) lembra: um ícone nunca se assemelha ao real, o que se pode fazer, é buscar indícios de um possível desejo de se reconhecer, quem sabe, a partir do desenvolvimento de um estilo - como a própria escola caracteriza. O mesmo autor escreve,

A obra não é feita longe das coisas e em algum laboratório íntimo, cuja chave só o pintor e mais ninguém possuiria: olhando flores verdadeiras ou flores de papel, ele se reporta sempre ao seu mundo, como se o princípio das equivalências pelas quais vai manifestá-lo estivesse desde aí sepultado. (Merleau-Ponty, 2004, p.85).

Os artistas mestiços e indígenas da escola andina retratam aquilo que está ao seu alcance. A ausência de elementos das paisagens refletidas na representação de uma mãe que acabou de perder seu filho. O vazio central, em tonalidades de cinzas e brancos, lembra novamente aquelas vestimentas que se aproximam de pedras lapidadas ou, quem sabe, das cavernas para acessar o ouro e a prata. Vestígios como resistência de memória.

Indícios de transgressões

Eduardo Galeano, em seu livro *As veias abertas da América Latina*, traz a reflexão sobre como a arte ensinada pelo colonizador em solo americano, adquiriram um certo teor de transgressão, ele escreve que “os artistas locais cometiam heresias” (2023, p.56). Enquanto os europeus deveriam seguir regras preestabelecidas e introduziram

à força todo esse conjunto de normas, de alguma forma, os mestiços deturparam e acrescentaram suas identidades, pois a escola andina adquire uma outra configuração, que é a “ausência do sentimento individualista, isto é, a personalidade do indivíduo permanece imersa na cultura (...). Ser anônimo é característica do artista cusquenho, mestiço ou indígena”. (Lourenço, 2009, p.7).

Mesmo no anonimato, eles deixam vestígios de sua própria cultura, desde as vestimentas até as paisagens, pois é no singular dos grupos que existe a resistência das linguagens cujo desejo do colonizador é o apagamento. Dentro dessa perspectiva, a escola andina pode ser entendida como um coletivo que almeja tornar visível o que está sendo anulado e, é na pintura, técnica imposta pelo europeu, que os artistas mestiços e indígenas utilizam para falar sobre o que é caro a eles.

REFERÊNCIAS

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Galeno de. Freitas. 39ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria E. G. G. Pereira. 1ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PEDROSO, Néri. **Mostra no Instituto Collaço Paulo investiga narrativas atreladas ao sagrado e devocional**. Disponível em: <https://institutocollacopaulo.com.br/do-humano-ao-divino/>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2025.

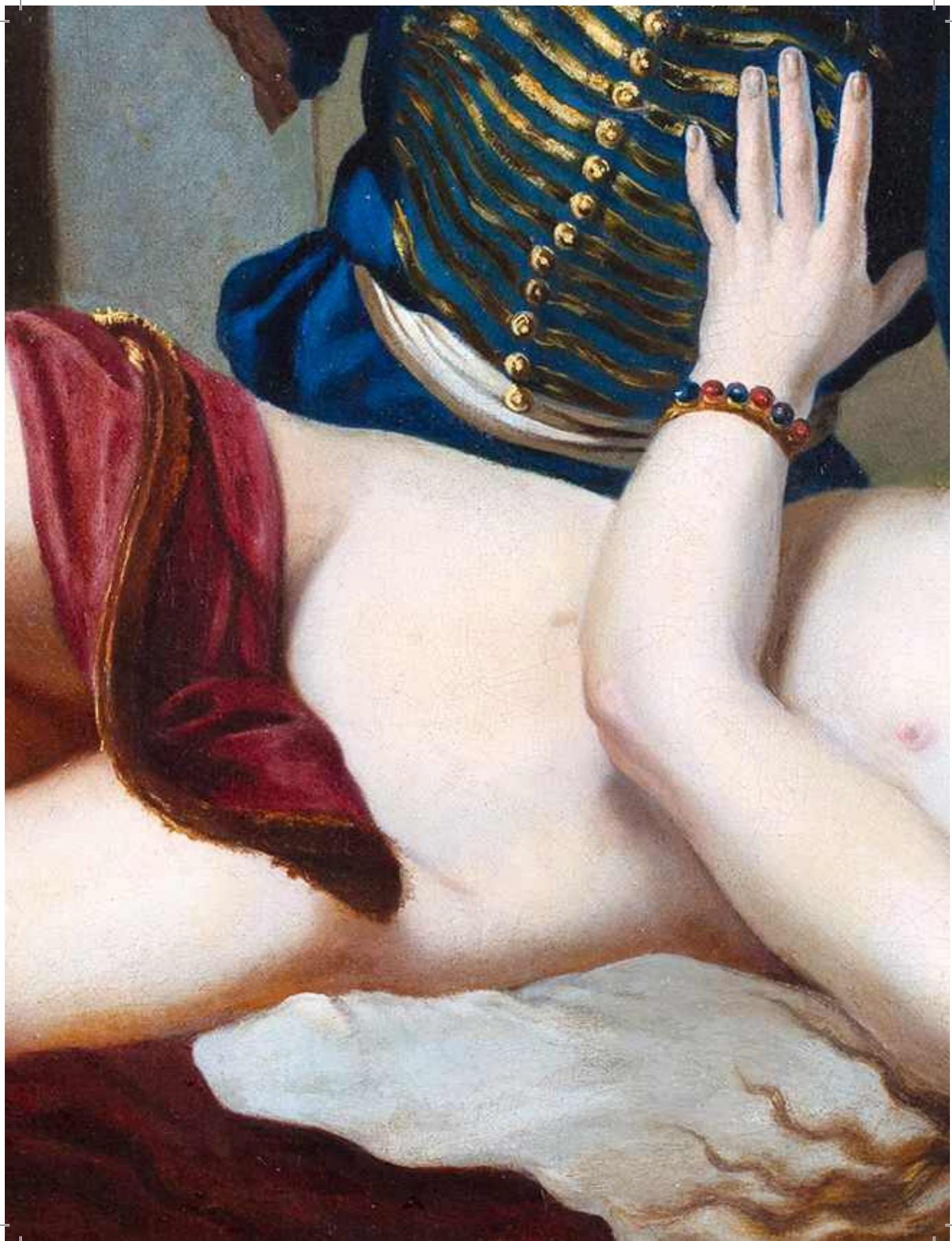
VERA, Manuel Julio. **A arte mestiça**: Escola Cusquenha de pintura. São Paulo: Diaeto Latin American Documentary, 2012.

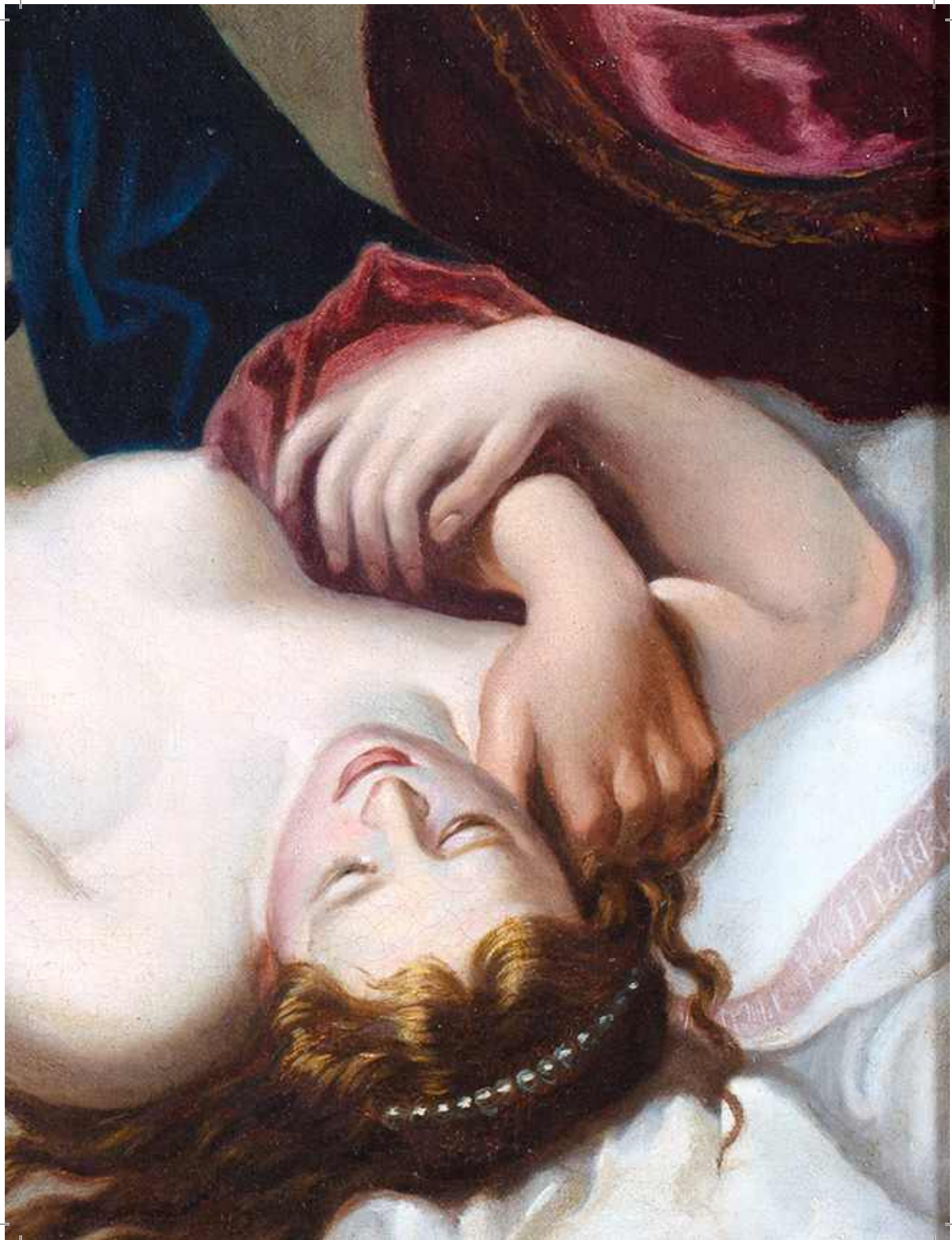
LOURENÇO, João Carlos. “A pintura Cuzquenha na Coleção Ivani - Jorge Yunes”. In: **A pintura Cuzquenha na Coleção Ivani - Jorge Yunes**. Companhia Editora Nacional: 2009.

Virgen de la Soledad. Disponível em: <https://www.3museos.com/?pieza=virgen-de-la-soledad>. Acesso em: 10 de janeiro de 2025.

Nossa Senhora do Rosário, de Pomata, Pintura religiosa, séc. XVII. Disponível em: https://museuboulieu.org.br/museu-boulieu/nossa-senhora-de-copacabana-2/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&search=pomata&pos=0&source_list=collection&ref=%2Fmuseu-boulieu%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Drecords%26paged%3D1%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only%3Dthumbnail%26fetch_only_meta%3D14692%252C14687%252C14766%26search%3Dpomata. Acesso em: 20 de janeiro de 2025.









Na página anterior e na atual:

Figura 1: Almeida Júnior. *Tarquínio e Lucrecia* (Cópia de Victor Meirelles).
Óleo sobre tela, 73,5 x 93,6 cm. c.1870. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Almeida Júnior

Tarquínio e Lucrecia, a cópia da cópia

Daniela Queiroz Campos

A tela *Tarquínio e Lucrecia* (c. 1870) foi pintada por José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) como exercício de cópia. A imagem integra o período de formação do artista na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (AIBA), mais precisamente, foi executada durante as lições da cadeira de pintura histórica, à época ministrada por Victor Meirelles (1832-1903). Trata-se de uma cópia da tela homônima pintada por seu então professor. “Na ocasião em que cursou a AIBA, Almeida Júnior manteve-se em consonância com os valores dessa instituição, tendo realizado pinturas de temas religiosos, estudos de figuras humanas ou temas da Antiguidade [...]” (Perutti, 2011, p. 52).

Victor Meirelles, por sua vez, realizou *Tarquínio e Lucrecia* (c. 1850) também como exercício de cópia. A obra foi produzida durante o período em que realizava seu pensionato na Itália, por meio do prêmio de viagem concedido pela AIBA. O artista catarinense, entre 1853 e 1856, estudou na *Accademia Nazionale di San Luca* de Roma, onde, diante do original *Tarquínio e Lucrecia* (c. 1640), do pintor italiano Felice Ficherelli (1605–1660), executou a obra.

Ficherelli teria pintado *Tarquínio e Lucrecia* na década de 1640. Já em meados do seiscentos, nos anos próximos à feitura da primeira versão da imagem aqui investigada, algumas cópias já haviam sido executadas pelo próprio pintor italiano. Uma primeira, que integra o acervo da Galeria Florentina, e uma segunda versão, em tamanho reduzido, pintada sobre uma placa de cobre, que pertence à *Wallace Collection*.

O próprio Almeida Júnior teria executado não uma, mas duas cópias da tela de Victor Meirelles, sendo uma delas pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo e a outra ao acervo de Marcelo Collaço. Esta segunda foi recentemente dada a ver na exposição *Etérea*, do Instituto Collaço Paulo, de Florianópolis.

Entre tantas versões da imagem, nesta fala me restrinjo a tratar de três delas. Uma tríade composta pelas telas pintadas por Felice Ficherelli, Victor Meirelles e Almeida Júnior. A primeira data da década de 1640, a segunda de 1850 e a terceira de 1870.

Ao escrever sobre cópia de imagens, um nome parece sempre vir à tona: Walter Benjamin. Teórico que, no ano de 1935, publicou a primeira versão (Schöttker, 2012, p. 41) do icônico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. No texto, Benjamin bem escreveu: “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios; pelos mestres, para a difusão das obras; e, finalmente, por terceiros” (Benjamin, 2010, p. 166). Estes, interessados em lucros.

No caso da tela exposta no *Instituto Collaço Paulo*, vemos o nítido caso da cópia praticada pelo aluno como exercício. Almeida Júnior, entre 1869 e 1875, teve sua formação artística junto à mais prestigiosa instituição de arte do país de então, a AIBA. Como é sabido, “Para os alunos das escolas de arte espalhadas por boa parte do mundo Ocidental – como a nossa do Rio de Janeiro – o acesso às obras dos grandes mestres, naquela época, se fazia em grande parte através das gravuras [...] ou das cópias pintadas” (Pereira, 2016, p. 213).

Diante dessas imagens, os alunos realizavam o exercício de copiar e exercitar desenhos, composições, arranjos cromáticos. Tratava-se de uma importante etapa na formação do então aluno e futuro pintor. *Tarquínio e Lucrecia*, de Victor Meirelles, consiste num caso clássico: é uma das 18 cópias da Escola Italiana pertencentes ao acervo da AIBA, sendo ela enviada na década de 1850, sob o número de registro 0082.

A cena histórica e a questão moral

A imagem em questão concerne a uma tela histórica. Apresenta um episódio – ou, em boa verdade, um mito – da fundação da República Romana. A história se passa no ano de 509 a.C. e narra o episódio no qual uma virtuosa e nobre mulher romana teria

sido violada por Sexto Tarquínio, filho de Tarquínio, o Soberbo – o último rei etrusco de Roma. Na ocasião, jovens do exército romano cercavam a cidade de Ardea. No acampamento, durante um intervalo entre as disputas, os jovens beberam e competiram entre si para saber qual deles tinha a esposa mais íntegra. Foram então até a casa de suas mulheres para aferir o que faziam em sua ausência. Ao serem surpreendidas pelos esposos e seus amigos, algumas dessas mulheres estavam se divertindo e em festas. Lucrécia, por sua vez, estava em casa, na companhia de suas criadas, laborando em seu tear. Ao ter conhecimento da presença do esposo – Lúcio Tarquínio Colatino – e de seus companheiros em sua casa, ela lhes prepara um jantar e oferece hospedagem.

Sexto Tarquínio, o filho do rei, teria ficado obcecado por sua beleza e enfurecido por sua virtude. Na ausência de Colatino, retorna à sua residência, ameaça sua esposa e tenta seduzi-la. Faz então uma chantagem. Caso ela não cedesse aos seus desejos, ele ameaçava matá-la e desonrá-la. Diz que “ao lado do seu cadáver colocaria o de um escravo estrangulado e nu, para que se dissesse que ela fora assassinada num adultério ignóbil. Sob essa ameaça, Lucrécia cedeu aos desejos de Tarquínio, o qual partiu contente por ter desonrado uma mulher” (Barbosa, 2021, p. 962). Lucrécia relatou o ocorrido ao pai e ao esposo e, em seguida, suicidou-se com um punhal, a fim de evitar a desonra familiar.

A nobre e virtuosa Lucrécia foi aclamada como uma heroína romana. Seu corpo teria sido levado ao Fórum, “[...] onde a população se comoveu com o acontecido, incriminando a violência do príncipe. Diz a tradição que, após esses acontecimentos, os Tarquínios foram expulsos de Roma e teve início a República” (Barbosa, 2021, p. 93). Trata-se de um mito de origem da fundação da República Romana. Como bom mito fundador, tem um grau de mentira e um grau de verdade. Como fato histórico, não existe nenhuma fonte da época que comprove ou documente o ocorrido. Tal história foi registrada efetivamente cerca de 500 anos depois, por Tito Lívio (59 a.C.–17 d.C.), em *História de Roma*, no século I.

No ano de 1374, Giovanni Boccaccio (1313–1375) escreve novamente sobre a história de Lucrécia em seu *De mulieribus claris – Mulheres famosas*, livro publicado no Brasil pela Editora da UFPR no ano de 2024. Na obra, Boccaccio escreve 106 biografias de renomadas mulheres da história ocidental. Nas páginas, dava a ler as virtudes e astúcias de heroínas e anti-heroínas. Como bem escreveu Michel Leiris: “minha Lucrécia e minha Judite, verso e reverso da mesma medalha” (Leiris, 2003, p.

133). Os feitos de Lucrecia são ali descritos pelo seu sentido moral. Passados mais de dois séculos, a virtuosa mulher romana torna-se a protagonista do poema *O estupro de Lucrecia* (1594), do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564–1616).

As imagens de Lucrecia e o corpo erótico

Como descrito, podemos ler a história de Lucrecia a partir de importantes textos da história ocidental. Se sua história foi narrada como poema e como biografia, a partir dela também foram compostas muitas imagens. No Renascimento, podemos localizar uma porção delas. Sandro Botticelli (1445-1510) a evoca como heroína moral em *História de Lucrecia* (1504).

Lucas Cranach (1472–1553), por sua vez, enfatiza sua sensualidade e erotismo. Na tela *Lucrecia* (1529), apresenta a figura feminina momentos antes de cometer o suicídio. Cranach compõe um torso nu, “apoiando no centro de seu peito branco, entre dois seios maravilhosamente duros e redondos (...), a lâmina afiada de um punhal.” (Leris, 2003, p. 134). O artista alemão pintou várias Lucrecias, todas com o mesmo “[...] gesto de lavar no sangue a mancha de uma ação erótica” (Leris, 2003, p. 133).

Essa gestualidade está também visível na tela *O suicídio de Lucrecia* (1519), de Albrecht Dürer (1471–1528). A partir dessas telas, podemos compreender como, no início do Renascimento, as imagens de mulheres antigas — sejam elas heroínas ou anti-heroínas — aparecem aos montes e evocam uma atividade erótica. Segundo Georges Bataille, é no Renascimento alemão que, pela primeira vez, vemos alguns colecionadores comprarem e encomendarem essas obras eróticas (Bataille, 2007, p. 101).

No século XVI, Ticiano (c. 1473/1490–1576) pintou *Tarquínio e Lucrecia* (1517), onde apresentou uma cena, até então muito em voga, do suicídio da moça. Décadas depois, quando Ticiano já tinha mais de 80 anos, ele pinta a mesma mitologia por meio de outra cena: a que antecede o estupro. Nela, Lucrecia já está nua e Tarquínio lhe aponta uma faca.

Podemos ponderar que a história e a figura de Lucrecia foram evocadas, grosso modo, por algumas questões centrais. A moral: uma virtuosa e casta mulher que se suicida em nome da honra de sua família. A erótica: na qual o corpo feminino nu é apresentado envolto em uma cena violenta.



Figura 2: Lucas Cranach. *Lucrecia*. Óleo sobre painel, 86,7 x 58,3 cm, 1529-1550. Staatsgalerie in der Neuen Residenz Bamberg.



Figura 3: Lucas Cranach. *Lucrécia*. Óleo sobre painel, 74,9 x 53,9 cm, 1529-1550. Museu de Belas Artes de Houston.



Figura 4: Ticiano. *Tarquínio e Lucrecia*. Óleo sobre tela, 188,9 x 145,1 cm, 1571. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

No Renascimento, no Barroco e no século XIX, as imagens eróticas fazem especial sucesso no mundo das artes plásticas. Heroínas e anti-heroínas narradas por Boccaccio fazem furor em telas de Lucas Cranach, Artemisia Gentileschi (1593–1653) e Gustave Moreau (1826–1898).

Almeida Júnior entre cópia e o corpo feminino

Almeida Júnior não é conhecido pela pintura nem de corpos nus, nem por cenas históricas. Seus quadros mais destacados são *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação interrompida* (1894). Ou seja, imagens em ambientes modestos que dão a ver pessoas pobres e, muitas vezes, trabalhadores. Telas com um forte teor realista, movimento artístico com o qual toma contato durante seus anos de formação na França, nas décadas de 1870 e 1880.

Nossa obra em questão foi pintada pelo artista anos antes, num período em que era aluno na AIBA. Em *Lucrecia e Tarquínio*, vemos a apresentação do corpo feminino nu disposto na horizontalidade da tela. Lucrecia tem o sexo velado pela ponta de uma concha de cor carmim. No pulso esquerdo, porta uma pulseira e, na cabeça, uma delicada tiara de pérolas — elementos aquáticos que a relacionam com Vênus, a deusa do amor, que nasce de uma concha no mar Egeu.

O corpo feminino nu está disposto sobre uma cama cujos elementos têxteis fazem uma conhecida combinação cromática entre branco e vermelho. Cores que relacionamos aos dois principais fluidos do corpo feminino: o vermelho do sangue menstrual e o branco do leite materno (Didi-Huberman, 2013, p. 32). Combinação esta que nos faz relacionar a obra de Almeida Júnior e a de Felice Ficherelli a outra obra de Ticiano (c. 1473/1490–1576), *Vênus de Urbino* (1538). Lembrando que, muito provavelmente, Ficherelli partiu da *Lucrecia e Tarquínio* de Ticiano para compor sua tela.

O nu feminino não se fez constante na produção pictórica de Almeida Júnior. Sua mais conhecida tela de nudez é *Descanso da Modelo* (1882). Nela, ele nos dá a ver uma cena íntima de um nu de costas. No momento de descanso de uma sessão, a modelo nua toca piano. A tela foi pintada durante a estada do artista na França e foi, pela primeira vez, exposta no Salão de Paris de 1882. Hoje, ela integra o acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. É curioso apontar que quatro conhecidas cópias foram executadas a partir desta original, duas delas pintadas pelo próprio artista.



Figura 5: Almeida Júnior. *Descanso do modelo*. Óleo sobre tela, 98 x 131 cm, 1892.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Almeida Júnior compôs outro nu feminino, não especialmente conhecido, mas que sempre me fita os olhos: *Alegoria da Pintura* (1892), conservada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nesta última, Almeida Júnior apresenta um nu frontal no sentido vertical da tela; na imagem, as partes íntimas da figura feminina também são encobertas — agora pelas longas e loiras madeixas. Uma mulher inteiramente nua tem os braços erguidos; entre eles, segura uma paleta de tinta e quatro pincéis. A tela de 1892 já foi executada num período de plena maturidade do artista. Nela, podemos perceber a influência de Alexandre Cabanel (1823-1889) artista cujo ateliê ele frequenta em Paris —, mas também do Impressionismo, notório nas pinceladas soltas e na atenção dada à cor e à luminosidade. Esse conjunto de telas me leva a afirmar que, por mais que a nudez feminina não tenha afamado o artista, nem tenha sido um de seus objetos preferenciais, ele a executou muitíssimo bem.



Figura 6: Almeida Júnior. *Alegoria*. Óleo sobre tela, 250 x 125 cm, 1892. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A cópia da cópia – entre a moral, o erotismo e a república

Por fim, nesta breve fala, abordei até aqui duas nítidas questões evocadas pela pintura *Tarquínio e Lucrecia*. A primeira, moral, principalmente dada a ler nas *Histórias de Roma* de Tito Lívio e nas *Mulheres famosas* de Boccaccio. A segunda, erótica, a qual podemos visualizar nas muitas imagens feitas de Lucrecia, em especial no Renascimento e no Barroco, tais quais as Lucrecias de Cranach e as telas de Ticiano. E eu gostaria de finalizar meu texto abordando rapidamente uma terceira questão: a política.

Tarquínio e Lucrecia (c. 1870) foi executada por Almeida Júnior quando ele era aluno da Academia Imperial. Vale salientar que, finalizada a formação na AIBA, o artista retorna para a cidade de Itu, onde instala seu ateliê. Contudo, no ano de 1876, em visita ao interior paulista, D. Pedro II impressiona-se diante das telas de Almeida Júnior e decide conceder-lhe uma pensão para que finalize sua formação artística na Europa.

Sendo assim, diante da cópia e da cópia da cópia, uma questão me parece evidente: o motivo pelo qual dois artistas cujas formações se deram numa academia de belas artes fundada e subsidiada pelo Império se interessaram em pintar um mito fundador da República Romana. Cabe salientar que o próprio regime imperial possibilitou a formação no exterior de ambos, tendo Victor Meirelles conquistado o pensionato no exterior por meio de sua participação no Salão de 1852.

Victor Meirelles era um pintor fortemente atrelado ao Império. São de sua autoria importantes imagens que construíram a iconografia daquela jovem nação, como *A primeira missa no Brasil* (1861). Pintou também diversos retratos imperiais, como o *Retrato de D. Pedro II* (1870). Sua carreira oficial praticamente se encerra com o fim do regime.

O mesmo não podemos afirmar a respeito de Almeida Júnior, que nasce e vive numa cidade de um forte movimento republicano – Itu¹. Cabe lembrar que a história de Tarquínio e Lucrecia está atrelada ao fim do regime monárquico romano e, por isso, foi amplamente utilizada na Itália da Era Moderna como crítica à tirania e à corrupção monárquica. Cidades como Florença e Veneza, que se orgulhavam de suas repúblicas, frequentemente encomendavam imagens da cena a seus mais renomados pintores. Almeida Júnior pode, sim, ter escolhido copiar a tela *Tarquínio e Lucrecia* tendo em

1. A convecção Republicana de Itu acontece no ano de 1873 e reúne na cidade paulista mais de uma centena de participantes insatisfeitos como a centralidade do Império brasileiro.

vista os ideais republicanos que tão fortemente assolavam o país nas últimas décadas do século XIX.

Como bem escreveu Calo Levi: “O futuro tem um coração antigo”. A cópia da cópia realizada por Almeida Júnior parece embaralhar o próprio tempo. Ao olhar para o passado no intento de fazer um exercício acadêmico, o pintor elaborou o prognóstico político do país e apontou o seu próprio fim. No ano 1889 o império findaria, a república brasileira havia sido proclamada. Dez anos depois, em 1899, Almeida Júnior foi apunhalado com uma faca e more. Vítima de um crime passionai, em decorrência de um caso extraconjugal que mantinha com uma mulher, que ao contrário de Lucrecia, era pouco virtuosa.

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Renata Cerqueira. Lucrecia. In: SILVIA, Semíramis Corsi, BRUNHARA, Rafael e NETO, Ivan Vieira. **Compêndio histórico de mulheres na Antiguidade. Volume 1. A presença das mulheres na literatura e na história.** Goiânia: Tempestiva, 2021.

BATAILLE, Georges. **Las lágrimas de Eros.** Madrid: Edición em Ensayo, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica da imagem. In: _____. **Magia e técnica, arte e política.** Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

BOCCACCIO, G. **Mulheres famosas.** Curitiba: Editora da UFPR, 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Blancs soucis.** Paris : Minuit, 2013.

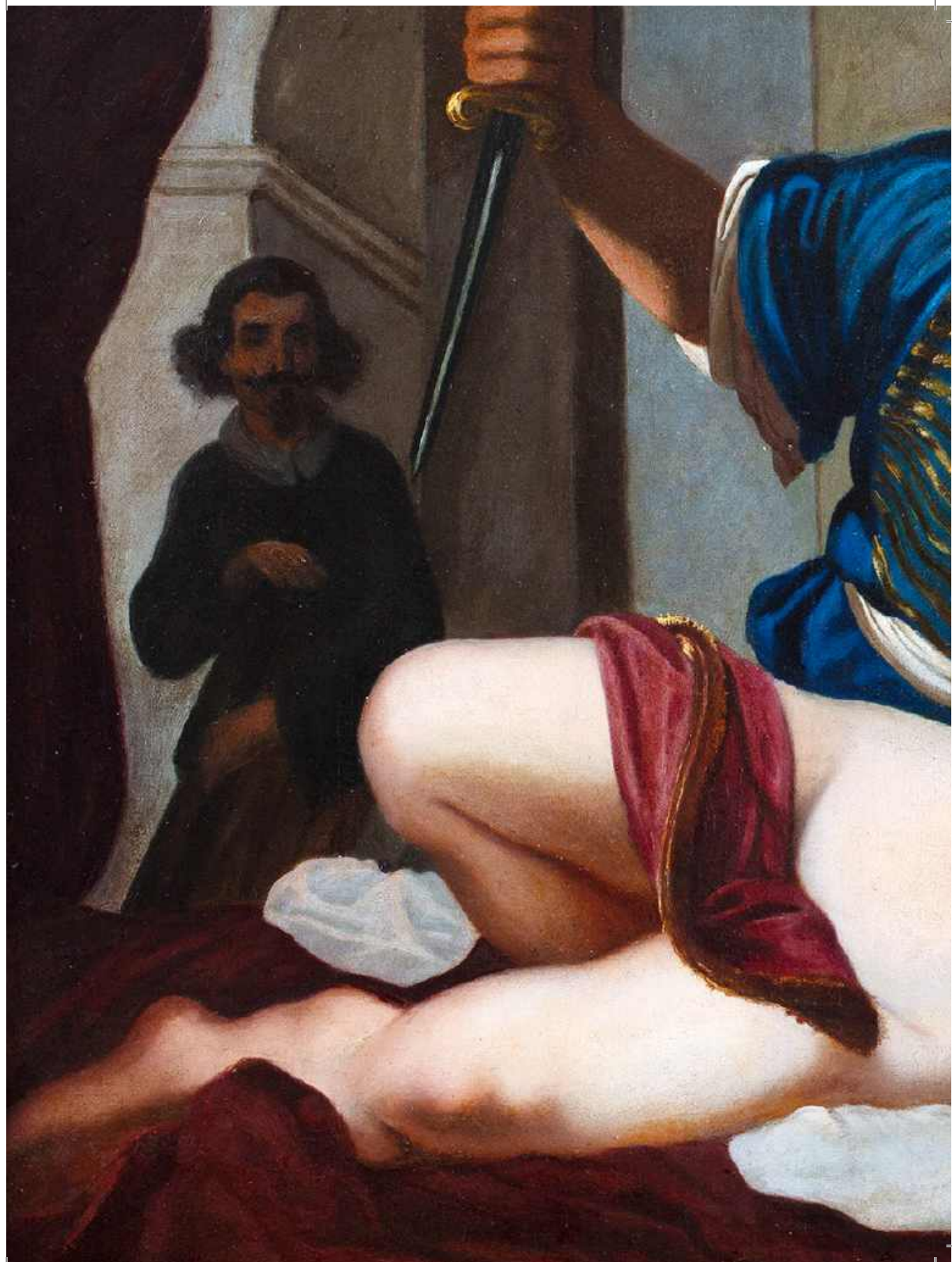
LERIS, Michel. **A idade viril.** São Paulo: Cosac Naif, 2003.

LIVIO, Tito. **Histórias de Roma:** As origens de Roma e a realeza. Editora Independently Published, 2023.

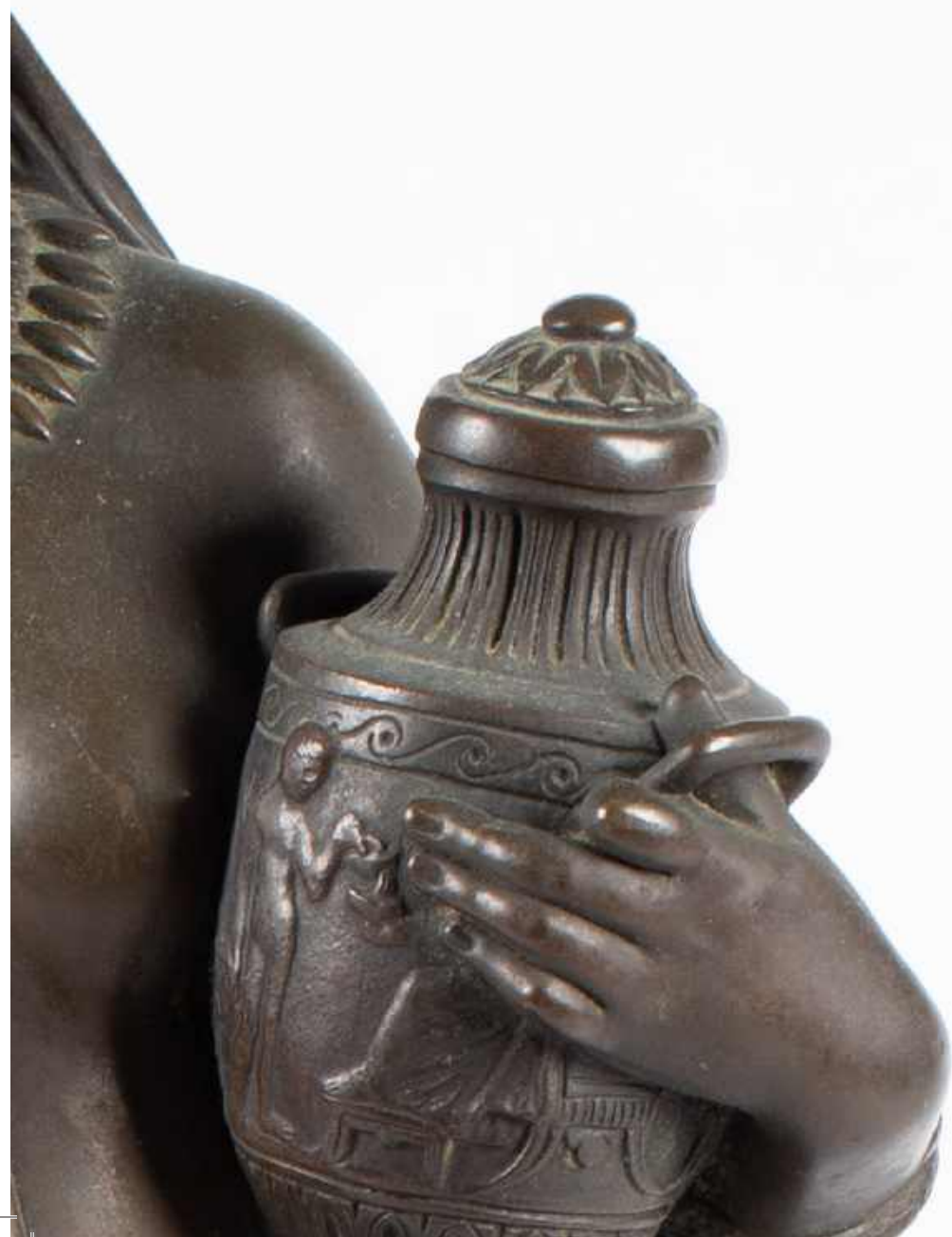
PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte, Ensino e Academia: Estudos e ensaios sobre a academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Mauad, Faperj, 2016.

PERUTTI, Daniela Carolina. **Almeida Júnior, gestos feitos de tinta.** São Paulo: Alameda Editorial, 2011.

SCHOTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e A obra de arte. In: SCHOTTKER, Detlev; BOCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.









Na página anterior e na atual:

Figura 1: Jean Jacques Pradier. *Pandora*. Aproximadamente 1840. Bronze. 41 x 13,5 x 11cm.

Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Jean-Jacques Pradier

Mitos e Mitologias: sensualidade e arte

Luciane Garcez

Uma das temáticas mais conhecidas deste artista franco-suíço do século XIX, Jean Jacques Pradier (1790–1852), foi a figura feminina mitológica em poses sedutoras e bastante detalhadas, como podemos observar nessa imagem de *Pandora* (figura 1). As estatuetas sensuais que revisitaram as mitologias dominaram suas entradas nos Salões de Artes de Paris, no estilo que era então chamado de “antiguidade voluptuosa”, perceptível quando observamos a figura de Pandora. Sua postura, entre relaxada e sedutora, tem o manto que cai ao longo de seu corpo, mas deixa entrever parte de seu corpo, quase que um convite ao olhar sensual. Os seios, nenhum totalmente à mostra, entretanto ambos entregues ao olhar do espectador, um coberto pelo tecido leve que mais enfatiza do que esconde suas formas, o outro, parcialmente escondido pela ânfora de Pandora, que no caso da simbologia, onde dito jarro seria a causa e iconografia do mito, faz com que o olhar do público atento se volte à ânfora, levando, inexoravelmente, ao vislumbre dos seios da personagem, enfatizando o aspecto de “antiguidade voluptuosa” já mencionado, bem como a fama do artista das figuras sedutoras. As pérolas displicentemente caindo em volta da cintura e a tornozleira dão um toque a mais nesse conjunto, e se voltarmos à mitologia em sua raiz, lembraremos de Afrodite e seu cinto, um adorno de sedução que nunca falhava.

No entanto é interessante mencionarmos que o aspecto clássico de seu trabalho lhe rendeu o apelido de “o último dos gregos”, provavelmente em referência a uma carta do escultor Antonio Canova defendendo sua ideia de que para se tornar um verdadeiro artista, não bastaria aprender um detalhe aqui e outro ali, e posteriormente aplicar dito aprendizado em seu próprio trabalho, sem qualquer critério mais aprofundado. Canova defende que o sujeito deveria estudar os exemplares de arte gregos, dia e noite, incansavelmente, até que o estilo, e cada detalhe, estivessem impregnados em suas mentes, para então o artista estar apto a desenvolver seu próprio caminho artístico (Lapaire, 2010). Dito desta forma por pares de Pradier, podemos afirmar que o artista estava entre os mais bem considerados em sua época. E o apelo da antiguidade grega na imagem também se encontra na estatueta.

Além da óbvia referência à mitologia grega antiga, o tratamento da figura remete às estátuas e entalhes do período, segue a inspiração clássica nos drapejamentos que adornam o contorno da figura, assim como o penteado adotado, dividido ao meio com algumas mechas entalhadas em ondas, também remete à Grécia clássica.

Suas figuras mitológicas exibiam uma sensualidade elaborada, sofisticada, e por vezes erotismo velado, já em suas estatuetas de retratos, Pradier adotava um idioma mais para o neoclássico, representando o sujeito com um comportamento informal, além de prover fisionomia detalhada e vestimenta tratada com minúcias, criando um testemunho tridimensional da vida moderna cotidiana de seu tempo.

Com uma formação sólida nas artes, graduou na disciplina da arte neoclássica que reinava sobre a escultura no início do século, entretanto, aos poucos mudaria sua austeridade, a partir de 1818, na direção de uma forte celebração do nu feminino. Esse aspecto de sua arte garantiu-lhe uma jornada profissional bem-sucedida e duradoura. Começa então uma longa série de representações femininas nas quais a identidade da personagem mitológica ou histórica era apenas um pretexto. Em seu estudo direto e inquisitivo do corpo feminino, Pradier explora um domínio mais voltado ao erótico. Ao trazer para suas esculturas poses e gestos que lembram as da antiguidade, a partir de personagens das mitologias greco-romana, como por exemplo *As Três Graças* (figura 2), *Cassandra*, ou a própria *Pandora* (vide figura 1), o artista lhes confere posturas e modelagem sugestiva que testemunham seu interesse pela imagem feminina, os corpos escultóricos de Pradier nos parecem próximos, reais, mas não escapam totalmente dos corpos idealizados da antiguidade. O artista constrói uma ponte entre seu tempo e o passado ao qual a arte se volta.



Figura 2: Jean Jacques Pradier. *As Três Graças*. 1825-1831. Mármore Carrara.
Fonte: Museu de Belas Artes de Rouen, França. <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/bacchante-couchee>

Em 1812 o artista recebeu o cobiçado “Prêmio de Roma” por suas obras, o que lhe valeu uma estadia na Vila dos Médici (Florença, Itália), entre 1813 e 1818. Podemos ponderar sua aproximação às representações mitológicas e suas histórias revistas na arte da Renascença italiana, tendo em vista que passou quase 5 anos estudando em primeira mão obras importantes dos grandes mestres do Renascimento que tanto voltaram a essa temática. O que se confirma pelo fato de que em 1819, imediatamente após seu retorno à França, estreou no Salão de Artes com duas obras executadas em Roma, *Bacante e Centauro* em gesso (obra perdida) e *Bacante Deitada* (figura 3), obra que lhe rendeu a medalha de ouro de escultura naquele ano. A partir de então sua carreira decolou.



Figura 3: Jean Jacques Pradier. *Bacante Deitada*. 1819. Mármore Carrara.
Fonte: Museu de Belas Artes de Rouen, França. <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/bacchante-couchee>

Ao final sua estadia na Academia da França em Roma, em vista do prêmio recebido, cada artista tinha como exercício obrigatório realizar uma figura nua em mármore. “Bacante Deitada” foi a peça de Pradier, exposta no Salão sob o título de “Uma Ninfa”, no entanto, imediatamente os críticos notaram que a figura se tratava na verdade de uma bacante, termo romano para as sacerdotisas de Baco (na mitologia grega eram chamadas de ménades, seguidoras de Dionísio). Essas personagens eram reconhecidas por seu comportamento impudico, sedutoras, em algumas versões vistas como libertinas. Alguns críticos trouxeram a Vênus Calipígia, um tipo de representação de Vênus (ou Afrodite, pela mitologia grega) na qual a divindade levanta suas vestes para melhor admirar seu corpo nu no espelho, especialmente suas nádegas, o que é fácil referenciar na escultura de Pradier. Já o artista mencionava ser uma lânguida ninfa dos rios. Essa ambiguidade nas fontes que identificariam a personagem se apresenta pela sensualidade da figura feminina, quase um convite erótico à apreciação de seu corpo, convidando o espectador a admirá-lo seguindo o olhar da figura. O pé esquerdo ainda preso nas vestes, assim como a mão direita, dando a entender o gesto de se despir. Esse tipo de convite não tão sutil ao olhar carregado de erotismo, a escultura se configurando como um objeto de

desejo, levou certos críticos a concordar com a referência a Baco, deus do vinho, das festas embriagadas, remetendo que, ao embriagar-se, perde-se o bom senso, por isso a dita divindade dos excessos, incluindo os excessos sexuais, ficando deste modo o título da obra até hoje: *Bacante Deitada*.



Figura 4: Jean Jacques Pradier. *Sátiro e Bacante*. 1834. Mármore. 125 X 112 X 78cm.
Fonte: Museu do Louvre, Paris, França. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010094981>

Na época em que criou a estatueta de Pandora (vide figura 1), Pradier era considerado um dos maiores escultores do país, referência crítica nos debates contemporâneos sobre a escultura do período, o meio artístico via suas liberdades na forma como um

modo de exercer a liberdade criativa. Criticado por alguns, como o próprio Charles Baudelaire, que o considerou um escultor de talento frio e acadêmico, enquanto para Gustave Flaubert o artista era um verdadeiro grego em suas criações, um artista que não se distraía com as coisas do mundo e trabalhava por amor à arte (Lapaire, 2010). Mesmo assim, Pradier tinha bastante influência em questões políticas e de Estado, além de uma legião de discípulos e alunos, tendo inclusive sido nomeado Cavaleiro da Legião de Honra em 1828¹. No Salão de 1834 causou escândalo, ao mesmo tempo solidificando sua fama como artista que evocava sensualidade em cada figura. A obra exposta, “Sátiro e Bacante” (figura 4), exala um erotismo que era difícil de justificar no tradicional Salão de Artes de Paris, especialmente porque vários visitantes clamavam reconhecer nas figuras as faces do próprio escultor e de sua ex-amante, Juliette Drouet, que à época da exposição já estava mantendo um relacionamento com Victor Hugo (Lapaire, 2010). Críticos defenderam que a obra degradava o Salão ao incitar pensamentos sujos e atos libidinosos. Não obstante uma série de nus femininos, muito lucrativos, continuou inundado o mercado de arte do período.

Uma das habilidades do artista foi de compreender o valor - e o poder - da criação em série. Pradier foi um empreendedor inteligente e ambicioso, ganhou notoriedade e mercado internacional pelo grande número de obras em pequena escala que criou ao longo de sua carreira, algumas eram reduções de suas peças de grandes dimensões, outras criações especiais para esse mercado, principalmente em bronze. Essas peças menores, mais do que uma fonte de renda, funcionaram como uma ferramenta de mercado, uma maneira de publicidade, que garantiria sua popularidade no meio da burguesia e entre os aristocratas (Lapaire, 2010).

Pradier concluiu o modelo de argila de Pandora em junho de 1845, com a ideia de fazer uma escultura de grandes dimensões, entretanto, infelizmente, o bloco de mármore encomendado para esse propósito não foi considerado perfeito o suficiente, o artista então abandonou o projeto. Anos mais tarde, enviou uma grande edição em bronze da figura de Pandora para o Salão de 1850. O Museu de Arte e História de Genebra possui um exemplar de Pandora (figura 5), com cerca de um metro de altura, que pertence a essa categoria de objetos de luxo: esculturas de grandes dimensões destinadas a colecionadores mais abastados, diferente do público de suas pequenas estatuetas. O museu também possui outra estatueta de Pandora, menor em bronze dourado².

1. <https://www.nga.gov/collection/artist-info.2235.html>

2. Disponível em: <https://www.mahmah.ch/collection/oeuvres/pandore/1991-0006>. Com acesso em 12 de março de 2025.

A figura mitológica de Pandora, cuja representação sensual do artista revelava o próprio tipo de *femme fatale* do século XIX, é um dos temas amplamente divulgados por Pradier. Apesar de sua fama em ser o artista das figuras femininas sensuais que polemizaram as críticas do período, suas esculturas são mais do que objetos vazios para o olhar do desejo. Suas representações possuem vivacidade, delicadeza, suas composições convidam o público a explorar os mistérios por trás dos personagens, as histórias e o que simbolizavam esses mitos, mesmo que à época as personagens fossem mais facilmente reconhecidas, posto que as mitologias eram mais populares do que nos tempos correntes.

E quem foi a personagem Pandora que tanto inspirou e incitou artistas de todas as áreas? Na mitologia grega, Pandora é considerada a primeira mulher na Terra, antes dela, aqui viviam seres humanos, assexuados, simplesmente seres. Pandora, criada do barro pelos deuses do Olimpo, quando chega aqui gera a divisão dos gêneros: masculino e feminino. Seu nome significa a doadora de tudo, ou dotada de tudo.

Hesíodo, em seu poema épico em que são contados alguns dos mitos gregos (do final do séc. VIII a.C.), “Trabalhos e os dias” [edição em português de 2013], relata o mito de Pandora, enviada por Zeus como uma maldição sobre os homens, como uma punição. Segundo a mitologia grega, o titã Prometeu - personagem da religião grega antiga, anterior à mitologia dos deuses do Olimpo - recebeu a tarefa de criar a raça humana, mas se sentia muito descontente com a situação dos seres que aqui viviam, pois não tinham aquilo que era considerado o poder da vida: o fogo. Hesíodo escreve que os deuses mantinham escondidos dos homens os meios de criação da vida, sendo o fogo um deles. Prometeu então rouba o fogo e o entrega aos humanos, o que enfurece a Zeus, que o repreende: “Filho de Jápeto [Prometeu], sobre todos hábil em tuas tramas, apraz-te furtar o fogo fraudando-me as entranhas; grande praga para ti e os homens vindouros! Para esses em lugar de fogo eu darei um mal e todos se alegrarão no ânimo, mimando muito esse mal” (Hesíodo, ed. 2013, pág. 54), uma coisa má na qual todos eles poderiam se alegrar de coração enquanto abraçassem sua própria destruição: a mulher.

Zeus então ordenou ao famoso Hefesto, o deus mais habilidoso e criativo do Olimpo, que se apressasse e misturasse terra com água, argila, e colocasse nela a voz e a força da humanidade, e moldasse uma doce e adorável forma de donzela, semelhante ao rosto das deusas imortais. À Atena pede para lhe ensinar o bordado e a tecelagem das variadas teias, dando à criatura habilidades manuais únicas; à Afrodite, deusa do amor e da sensualidade, Zeus pede para adornar-lhe com beleza, graça e o poder da sedução, assim como derramar sobre ela os desejos cruéis e sensuais. Encarregou Hermes, o assistente



Fig. 5 – James Pradier. *Pandora*. 1845 (o modelo em argila). Bronze, 96 X 28,8 X 25cm. Fonte: Coleção MAH Museu de Arte e de História, Genebra. Aquisição, 1991. Fonte: mahmah.ch/collection/oeuvres/pandore/1991-0006

mais próximo e de utilidade de Zeus – que veio a ser o astuto mensageiro dos deuses do Monte Olimpo e o responsável por levar a alma dos mortos até o rio que a transportaria para o submundo, o reino de Hades - de incutir nela uma mente desavergonhada e uma natureza enganosa, além de lhe presentear com a fala e astúcia. Zeus ordenou e os deuses obedeceram ao deus supremo, filho de Cronos. Imediatamente Hefesto moldou o barro à semelhança de uma modesta donzela, conforme pretendido. Atena a cingiu e vestiu, enfeitou sua figura com todos os tipos de adornos; e as divinas Cáritas (as três Graças: Talia, Eufrosina e Agalia, deusas do encantamento, da beleza, da natureza, da criatividade humana e da dança) e a majestosa Peitho (Persuasão) colocaram colares de ouro sobre ela. Apolo ensinou-a a tocar lira e a cantar. Zeus lhe deu uma natureza tola, travessa e ociosa, e por último, mas não menos importante, Hera lhe deu o dom mais astuto: a curiosidade. E essa mulher foi chamada de Pandora (Todas as Dádivas), porque todos os que habitavam no Olimpo lhe deram algum poder pelo qual ela causaria a ruína do homem para o desejo de vingança de Zeus. E mesmo os deuses, que contribuíram para sua criação, ficaram maravilhados com o resultado dessa criatura divina, a admiração tomou conta dos deuses imortais e dos homens mortais quando eles viram aquilo que era pura beleza e astúcia, impossível de ser resistido pelos homens.

Assim que Pandora estava pronta, cheia de todas as graças e subterfúgios, presenteada pelos deuses, Zeus ordenou que Hermes a levasse a Epimeteu - irmão de Prometeu que havia traído Zeus - como um presente. Epimeteu não pensou no que Prometeu lhe dissera antes, ordenando-lhe que nunca aceitasse um presente de Zeus, mas que o devolvesse, com medo de que pudesse ser algo prejudicial aos homens. No entanto, Epimeteu não resistiu, aceitou o presente e, depois, quando Pandora já era sua, ele entendeu o castigo que havia aceitado. Pois antes disso, as tribos dos homens viviam na Terra, distantes e livres de males, trabalho duro e doenças graves, que trazem os destinos sobre os homens; pois na miséria os homens envelhecem rapidamente. Epimeteu e Pandora casaram e tiveram uma filha, Pirra (Fogo), a primeira criança nascida como mortal, e Pandora a primeira mulher, mãe de todas as mulheres (Hesíodo, 2013).

Como presente de casamento, Zeus deu a Pandora um jarro (pyxis), ou uma ânfora, que conteria todos os males do mundo, incluindo doenças, guerras, vícios, fadiga, e a necessidade do trabalho para a sobrevivência (que para os gregos equivalia à tortura). Zeus adverte Pandora de nunca abrir esse jarro. Mas em certo momento a curiosidade - presente de Hera, esposa de Zeus - é maior, e o jarro é então aberto, liberando todo o mal e transformando mundo, antes harmônico e pacífico, no mundo de caos e ambiguidades

em que vivemos. Essas pragas, ou espíritos do mal, conforme as traduções, atormentariam a humanidade para sempre. Somente Elpis (Esperança) permaneceu para trás dentro da ânfora, pois Pandora percebe seu erro e fecha novamente o jarro, mantendo a esperança dentro dele: a única bênção para aliviar o sofrimento da humanidade. Versões posteriores mencionam que o jarro conteria todas as bênçãos dos deuses para a humanidade, e que, ao abrir o jarro, Pandora teria deixado que as bênçãos aladas escapassem irreversivelmente, voltando para a morada dos deuses.

Como os textos de Hesíodo só foram traduzidos para o latim após 1471, o mito de Pandora reaparece na literatura e na arte no final do século XV. E quando das traduções do mito, houve uma substituição da palavra *pyxis* (jarro) por *pithos* (caixa), o que resultou na conhecida “caixa de Pandora”. Entretanto, vários artistas se mantêm fiéis ao mito original, como Pradier (ver figura 6), que representa a mulher com o jarro nas mãos (Panofsky & Panofsky, 1962).

A expressão moderna “Caixa de Pandora” deriva desse mito. É costume dizermos que uma determinada ação provocou muitos males, “abriu a caixa de Pandora”. Entretanto, apesar desses males, nós, humanos, ainda temos esperança para nos encorajar. Esta frase foi produzida pelo humanista e teólogo holandês Erasmo de Roterdã no século XVI, quando ele traduziu o poema de Hesíodo, e traduziu “caixa” no lugar de “jarro” ou “ânfora” (Panofsky & Panofsky, 1962).

É inegável a analogia de Pandora à Eva, mitologia grega e iconografia cristã se encontrando. Assim como Pandora em Grécia Antiga, Eva era conhecida como a primeira mulher na Terra na história hebraica. Até a criação das duas mulheres é semelhante: Pandora foi feita de terra e água e Eva foi feita da costela de Adão, o primeiro homem, que por sua vez foi feito de barro. Ambas as histórias falam de desobediência e punição divina: Pandora abriu a caixa e liberou o mal no mundo, e Eva tentou Adão a comer a maçã proibida, da árvore do conhecimento (não seria o jarro de Pandora aquele que contém o conhecimento e suas consequências também?), contra a vontade de Deus. Alguns relatos afirmam que Pandora tentou Epimeteu a abrir a caixa/ânfora. Entretanto, ambas as mulheres trouxeram ruína e infortúnio aos homens que até então viviam em um mundo paradisíaco, livre de todos os pecados.

Curiosamente, Pandora, que fora criada para ser o exemplar da “mulher perfeita”, com todas as qualidades de cada divindade, foi também criada com intenções cruéis, mas não Eva, que foi criada simplesmente para ser companheira de Adão, a criação da

dualidade que se complementa. No Jardim do Éden, a Serpente tentou Eva a comer o fruto proibido da Árvore do Conhecimento e da Vida, trazendo realização e vergonha. Hera incutiu em Pandora a curiosidade, que a levou à desobediência. Nas duas histórias, um terceiro personagem faz o papel da tentação, do incentivo ao erro. Mas na leitura mais sutil, a história alerta para os perigos do fascínio feminino.



Figura 6: Jean Jacques Pradier. *Pandora*. (detalhe).
Aproximadamente 1840. Bronze. 41 x 13,5 x 11cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

O mito de Pandora, como muitas histórias antigas, não permaneceu estático ao longo dos séculos. Evoluiu e foi reinterpretada por diferentes contadores, culturas e gerações. Embora os elementos básicos do mito de Pandora permaneçam consistentes – a criação da primeira mulher, o jarro proibido, a libertação dos males – há algumas variações notáveis entre diferentes fontes gregas. Uma delas diz respeito ao conteúdo do frasco/caixa. Embora Hesíodo mencione vários males e dificuldades, algumas versões posteriores acrescentam outros elementos como trabalho, dor e vício. A lista exata de males parece ter sido flexível, talvez refletindo as preocupações particulares da época de cada contador de histórias.

Talvez o mais intrigante seja que as fontes gregas divergem quanto à natureza da esperança. No relato de Hesíodo, a esperança parece ser apenas mais um mal, preso no jarro como mais um tormento para a humanidade. É como se a esperança prolongasse nosso sofrimento, dando-nos uma falsa sensação de que as coisas podem melhorar. No entanto, em outras versões, a esperança assume um papel mais positivo e se torna um consolo, um alívio dos males que Pandora desencadeou. Nessa visão, a esperança é o que permite aos humanos perseverar diante das dificuldades – é a única bênção entre as muitas maldições. Cada versão reflete as preocupações e visões de mundo de seu momento cultural, assim como a arte também reflete e questiona seu tempo. E Pandora segue sendo revisitada, reatualizada e sempre fascinante.

REFERÊNCIAS

HESÍODO. **Os Trabalhos e os Dias**. SP: Hedra, 2013.

LAPAIRE, Claude. **James Pradier (1790-1852) et la sculpture française de la génération romantique**. Catalogue raisonné. Zürich/Lausanne: Swiss Institute for Art Research; Milan: 5 Continents Edition, 2010.

PANOFISKY, Dora and PANOFISKY, Erwin. "II. The Origin of the "Box": Erasmus of Rotterdam". In: **Pandora's Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol**, Princeton: Princeton University Press, 1962.

Na página ao lado:

Jean Jacques Pradier. *Pandora*. Aproximadamente 1840. Bronze. 41 x 13,5 x 11cm. [vista de costas].
Fonte: Coleção Colloço Paulo.









Na página anterior e na atual:
Figura 1: Juez Machado. *Festa de Navegantes*, 1997. Óleo s/tela, 200 x 73 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Juarez Machado, ***Festa de Navegantes***

Mikael Miziescki

Juarez Machado (1941-presente) é um dos artistas catarinenses com maior notoriedade nacional e internacional que se tem registro. Nascido em Joinville, no norte do estado de Santa Catarina, aos 4 anos Juarez Machado fez seu primeiro desenho e aos 11 produziu sua primeira tela, influenciado diretamente pelas imagens da Segunda Guerra Mundial expostas em jornais na época. Logo seu interesse pela linguagem pictórica e pelas artes visuais se tornou uma crescente em sua vida, buscando mudança para a capital paranaense, aos 19 anos, na busca por formação na Escola de Belas Artes do Paraná. Seis anos depois, mudou-se para o Rio de Janeiro, cidade em que teve contato com importantes espaços e instituições culturais, artistas, curadores, jornalistas, críticos, marchands, literários, atores, diretores de TV, cineastas, entre outros, inclusive participando ativamente de grupos e movimentos artísticos cariocas. Logo, entre as décadas de 1960 e 1980, ampliou sua produção artística experimentando novas técnicas e linguagens artísticas, destacando os cartuns, cenografia, ilustração, colagem, gravura e escultura (Garcez, 2019).

Trabalhou como ilustrador e chargista em jornais e revistas, ilustrando desde capas de livros, discos e cadernos, até textos para o público infantil. Amigo dos famosos cartunistas brasileiros Ziraldo, Millôr Fernandes e Henfil, fez parte de um seletto grupo que participava de constantes publicações para grandes empresas de comunicação da época.

Além das artes visuais, Juarez Machado também experimentou as artes cênicas. Foi cenógrafo na TV Paraná em 1960, trabalhando com o famoso ator de novelas Ary Fontoura. Entre 1974 e 1978 participou de programas na Rede Globo, como o Fantástico, um dos mais consolidados da emissora carioca. Trabalhou como cenógrafo e mímico, em que performou com esquetes humoradas em parceria com o músico Júlio Medaglia, na qual eram altamente acompanhadas pelo público na época. Por mais de 20 anos na TV, fez parte do núcleo de criação humorística ao lado de Chico Anysio e Jô Soares, além de produzir clipes musicais de famosos cantores como Elis Regina, Raul Seixas e Roberto Carlos.

Mais tarde Juarez Machado se mudou para Paris na França, local de residência e trabalho do artista até hoje. Expôs inúmeras obras nos Estados Unidos, Brasil e Europa, entre as décadas de 1980 e anos 2000 (Garcez, 2019). Esteve em Veneza, cidade italiana que influenciou diretamente sua produção artística na época. Em 2014 fundou o Instituto Internacional Juarez Machado em Joinville/SC, apropriando-se de uma casa antiga de sua família: “Entidade privada e sem fins lucrativos, de caráter cultural, educacional, social e artístico. Mais do que um grande centro de artes e de cultura, é a extensão de toda a vida e obra de Juarez Machado em seus mais de 70 anos de carreira e uma verdadeira declaração de amor à Joinville” (Instituto Juarez Machado, 2025, p.1). Atualmente, além de Paris, mantém mais dois outros ateliês ativos: em Joinville e no Rio de Janeiro.

Para Garcez (2009, p.130), as produções de Juarez Machado traduzem “personagens que passaram por sua vida de catarinense, contando histórias e falando de suas experiências, este artista tão prolífico e alegre, é patrimônio de nosso Estado”. Algumas características de suas produções transitam pelas cores vibrantes, formas em movimento levemente alongadas, gestualidades miméticas, humor e irreverência, contornos e pinceladas intensas e marcadas, expressividade teatralizada e muitas vezes pantomímica, entre outros. É nessa perspectiva que Bini (p.81-82), comenta que “a obra de Juarez exala este prazer pela vida na sua completude, é o deslumbramento em meio ao brilho da cor e da forma”. Santa Catarina é um dos seus temas principais, apresentando uma perspectiva de catarinense pintando sobre seu lugar, sua gente e/ou muitas vezes o de catarinense que sai de sua terra, mas o estado não sai de si independentemente de onde estiver. As chuvas e as bicicletas de Joinville, os príncipes, as flores características da região norte do estado, as luzes e as cores da paisagem serrana, os pescadores e as embarcações do litoral, as lendas florianopolitanas, a farra do boi, “a figura humana, especialmente a feminina como centro”, são presentes na obra de Juarez (Mattos, 2005, p.61).

Em 1997, Juarez Machado voltou com maior afinco às temáticas do litoral catarinense e à história de Santa Catarina, como é o caso da produção intitulada “Anhatomirim ano de 1894” que se encontra no MASC – Museu de Arte de Santa Catarina em Florianópolis/SC. Trata-se de uma pintura que retrata a ilha de Anhatomirim, na baía norte da capital catarinense, a qual aconteceu um massacre em 1894 com a morte de 298 pessoas durante a Revolução Federalista. A mando do presidente Floriano Peixoto, o coronel Antônio Moreira César comandou a operação que assassinou este grande grupo de revolucionários à época. Nesta produção destaca-se o vermelho-sangue se misturando as águas do mar no canto superior esquerdo, o massacre ao centro, fragmentos da arquitetura do local nas extremidades do quadro, corpos estirados no chão, o céu carregado no canto superior direito, o agrupamento de mulheres pálidas e esguias sofrendo a tragédia no canto inferior esquerdo.

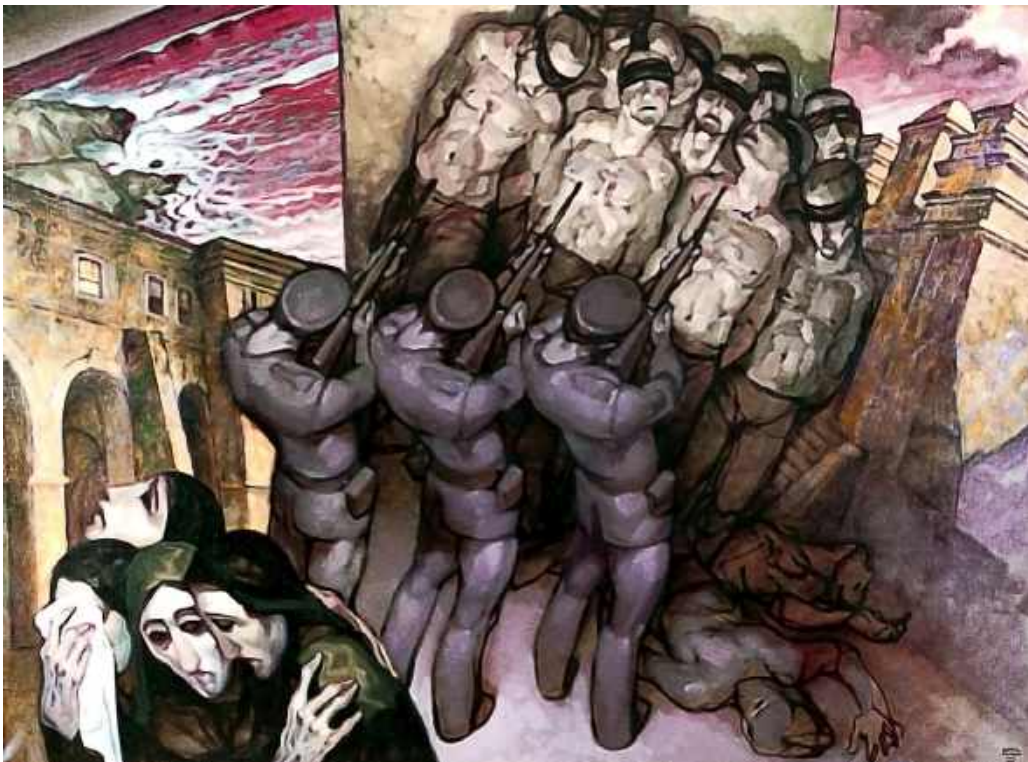


Figura 2: Juarez Machado. *Anhatomirim ano de 1894*, 1997. Óleo s/tela, 97 x 130 cm. Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis/SC. Fonte: MASC (2019).

No mesmo ano, Juarez Machado produziu a pintura intitulada “Festa de Navegantes”, a imagem a qual se destaca neste capítulo e fez parte da exposição “Etérea” no Instituto Collaço Paulo em Florianópolis/SC em 2024, com curadoria de Francine Goudel. Trata-se de um óleo sobre tela, que apresenta uma das figuras sacras mais cultuadas no litoral catarinense: Nossa Senhora de Navegantes. Florianópolis, Navegantes, Balneário Arroio do Silva, Itajaí, Passo de Torres, Bombinhas, entre outros municípios, possuem festividades atreladas à figura de Maria e os mares. Segundo Edison D’Ávila (1996, p.4):

A festa [de Navegantes], como se fosse um teatro que representa a organização social em que vivem as pessoas, tem dimensão política (reproduz relações de poder), religiosa (manifesta laços com o sagrado) e simbólica (dá significados aos elementos nela presentes), já que ela atende a necessidades e preenche funções no cotidiano daqueles que a vivem.

O culto a Nossa Senhora dos Navegantes teria surgido em meados do século XI nas Cruzadas e intensificado no século XV, em contexto do intenso trânsito de embarcações europeias, em especial as portuguesas e espanholas, que inclusive envolveram-se notoriamente as grandes descobertas de novos territórios. Trata-se de um título empregado pelos navegantes, marinheiros e pescadores católicos portugueses à Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo, como forma de clamar por proteção durante as aventuras envoltas do mar, a destacar tempestades, naufrágios, roubos, fome, escassez de peixes e frutos do mar, tormentas, entre outras intempéries em alto mar. Segundo D’Ávila (1996), em Santa Catarina, o culto teria chegado às margens do litoral com o advento da imigração açoriana entre os séculos XVII e XVIII. Em meados de 1886 fundou-se na região de Itajaí uma das primeiras capelas em homenagem a Nossa Senhora de Navegantes, onde hoje encontra-se o município de Navegantes, emancipado em 1962. Também em 1962, a Cúria Metropolitana católica de Curitiba decretou a criação da Paróquia em Navegantes, que posteriormente se tornou um Santuário em homenagem à Nossa Senhora dos Navegantes.

Para D’Ávila (1996, p.24), “entre os muitos títulos aplicados a Maria está o de ‘Estrela do Mar’. Quem primeiro o utilizou foi São Jerônimo, falecido em 420. [...] O mar seria a imagem dos males a que seus fiéis se expõem a vida terrena”. A partir dos relatos de seus muitos milagres e sobre a sua figura santificada, festividades em

sua homenagem começaram a ser realizadas no litoral catarinense na mesma época, em meados de 1896. A Festa de Navegantes é uma das manifestações culturais mais famosas e características de Santa Catarina, com mais de cem anos, é acompanhada por procissão marítima, em que a imagem de Nossa Senhora dos Navegantes percorre trajetos no mar com inúmeras embarcações em sua volta com devotos de várias idades.

Quando percebemos os detalhes na pintura de Juarez Machado, percebemos alguns elementos característicos vinculados a estas manifestações culturais da Festa de Navegantes. No centro da imagem, há uma embarcação levando a imagem de Nossa Senhora sendo guarnecida pelos marinheiros, tal como percebemos também um pequeno barco em uma das mãos da Santa. As embarcações simbolizam, de acordo com a fé cristã, a vida de cada fiel sobre mar revolto, onde as adversidades do ir e vir são comuns, porém, se administradas pela fé em Maria, haverá a condução milagrosa da mãe de Jesus. Esta que livra as pessoas das tragédias e turbulências e conduz os seus seguidores com sabedoria, como um porto seguro eterno. Portanto, o mínimo que seus devotos podem fazer com sua imagem como retribuição, é adorná-la de acordo como a figura feminina máxima do cristianismo necessita. Até porque, em um dos seus braços, carrega o próprio filho de Deus, a força simbólica de proteção de uma mãe em alusão aos seus filhos.



Figura 3: Juarez Machado. *Festa de Navegantes* [Detalhe 1, 2 e 3], 1997. Óleo s/tela, 200 x 73 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.



Figura 4: Juarez Machado. *Grávida de sua terra*, 1976. Serigrafia s/ papel, 99 x 69 cm.
Fonte: MASC (2019).



Figura 5: [1] Juarez Machado. *Anhatomirim ano de 1894*, 1997. Óleo s/tela, 97 x 130 cm. [detalhe] Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis/SC. Fonte: MASC (2019).

[2] Juarez Machado. *Festa de Navegantes* [Detalhe 1, 2 e 3], 1997. Óleo s/tela, 200 x 73 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

A pintura chama a atenção pela sua dimensionalidade, 200 x 73 cm, em que expunham oito marinheiros (quatro de cada lado), observando a maré e auxiliando na condução da imagem. A Virgem Maria encontra-se serena, com olhar neutro e piedoso. Juarez Machado não delineou pupilas e/ou íris na figura, isso inclusive é recorrente e característico em suas pinturas. Porém, mesmo vazio, o olhar é impactante. Na produção intitulada “Grávida de sua terra” de 1976, tal como na obra “Anhatomirim ano 1894”, ambas do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina – MASC em Florianópolis, também se percebe no olhar das figuras femininas este esvaziamento do desenho natural dos olhos. Porém, na primeira pintura, é relevante destacar que na década de 1970 houve uma preocupação de Juarez Machado com a luminosidade da figura, em que tons azuis-esverdeados claros estão presentes nos cabelos, na testa e nas pernas da personagem central. No que concerne à pintura da “Festa de Navegantes” de 1997, os azuis-esverdeados assumem tons mais escuros e densos que preenchem a pintura por todo o fundo do quadro, impactando o espectador. Os tons azulados contrastam com os marrons e rosas que compõem a vestimenta dos personagens e a própria embarcação (Pedroso, 2024). Ao contrário do que é comum nas imagens de Nossa Senhora dos Navegantes, o véu azulado popularmente conhecido é pintado por Juarez Machado

com tons amarronzados, mais próximos da paleta do vermelho do que do azul. De acordo com os cristãos, o manto azul da virgem Maria representa o céu, onde observa, protege e auxilia seus devotos. Talvez para o artista, este manto azul se estenda pelas águas, se mescle com o fundo da pintura.

A túnica se mantém branca (símbolo de pureza e coração longe dos pecados) por baixo do véu amarronzado, quando se observa o drapeado dos tecidos próximos das pernas de Maria. Juarez Machado absteve-se em sua pintura de três símbolos famosos e recorrentes nas imagens de Nossa Senhora dos Navegantes: a coroa de doze estrelas (atreladas aos doze apóstolos e referência ao título de “Estrela do Mar”), a âncora (geralmente na mão do menino Jesus, relacionada a segurança e a paz) e os anjos aos pés da santa (Maria também é conhecida como “Rainha dos Anjos”).

Aos dois dias do mês de fevereiro de cada ano, comemora-se a Festa de Navegantes em vários lugares do Brasil, no mesmo dia da divindade “Iemanjá” cultuada pelas religiões de matrizes africanas, como o Candomblé e a Umbanda, conhecida popularmente como “Rainha do Mar”. Inclusive, há a alcunha de que Nossa Senhora dos Navegantes seria uma variação do sincretismo religioso de Odoyá, a Orixá da religião Yorubá. Assim como é comum na Bahia, São Paulo e/ou Porto Alegre, municípios catarinenses de litoral também possuem costumes de cultuar ambas as divindades na mesma data, com celebrações, festividades e ritos específicos, ambos vinculados à cultura do mar e da pesca.

Nessa ótica, Juarez Machado traduz sobretudo em “Festa dos Navegantes” (1997), o culto catarinense a divindade do mar atrelada ao íntimo do litoral local, a representação da fé e da devoção do estado que também possui nome de uma mulher santificada. Trata-se do compromisso do artista com a essência de sua gente, um retorno às origens e a renovação de sua trajetória enquanto catarinense do mundo. Ademais, Luciane Ruschel Garcez (2019, p.132) expunha: “ao mergulharmos neste universo tão próprio de Juarez Machado, descobrimos um artista que viveu por e para sua arte, sem deixar nunca de se reinventar, buscando na história da arte e em sua própria trajetória material para suas criações”.

REFERÊNCIAS:

BINI, Fernando Antonio Fontoura. Juarez Machado e a Arte como prazer de viver. **Revista Arte & Crítica**, Rio de Janeiro, v. 62, n. 20, p. 81-93, jun. 2022. Disponível em: <https://abca.art.br/wp-content/uploads/2022/11/Arte-Critica-ed-62-Fernando-Bini-Juarez-Machado-e-a-arte-como-prazer-de-viver-1.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2025.

CEZAR, Marco; PEDROSO, Néri. **Exposição discute o sagrado, os mitos e o humano, e reúne sete artistas de Santa Catarina**. 2024. Disponível em: <https://revistamural.com.br/instituto-collaco-paulo-mostraeterea/>. Acesso em: 11 jan. 2025.

D'ÁVILA, Edison. **Nossa Senhora dos Navegantes**: festa e história. Itajaí/SC: Fundação Genésio Miranda Lins, 1996.

INSTITUTO JUAREZ MACHADO (Joinville - Santa Catarina). **O Juarez**. 2025. Disponível em: <https://institutojuarezmachado.com/o-juarez/>. Acesso em: 11 jan. 2025.

GARCEZ, Luciane Ruschel. Juarez Machado: camadas temporais em cenário ampliado. In: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela Miranda (org.). **Passado-presente em quadros**: uma antologia da história da arte em Santa Catarina. Florianópolis - Santa Catarina: AAESC, 2019. Cap. 17. p. 128-132.

MATTOS, Tarcísio. **Construtores das Artes Visuais**: 30 artistas de Santa Catarina em 160 anos de expressão. Florianópolis: Tempo Editorial, 2005.

MASC, Museu de Arte de Santa Catarina. **Anhatomirim ano 1894**. 2019. Disponível em: <https://encurtador.com.br/pAWpK>. Acesso em: 11 jan. 2025.

MASC, Museu de Arte de Santa Catarina. **Grávida de sua terra**. 2019. Disponível em: <https://encurtador.com.br/CQ8wf>. Acesso em: 11 jan. 2025.







Na página anterior e na atual:
Figura 1: Gustavo Nazareno. “Exu” (2023). Óleo sobre linho. 200 x 170 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Tudo Se Deseja Ver: “Exu” - Arte No Vazio Especular

Danielle Rocha Benício

“Laroiê, Exu! Exu é mojubá!”

Saúdo o Senhor Mensageiro, que preside as controvérsias! E peço agô, àgò!

Princípio Do Trabalho: Despachar Exu Nas Considerações Enfim Iniciais

Exu

*Tu que és o senhor dos
caminhos da libertação do teu
povo
sabes daqueles que empunharam
teus ferros em brasa
contra a injustiça e a opressão
[...]*

*Ofereço-te Exu
o ebó das minhas palavras
neste padê que te consagra
não eu
porém os meus e teus
irmãos e irmãs em
Olorum
nosso Pai
que está no
Orum
Laroiê!*

Abdias do Nascimento
(Silva, 2023, p. 11).



Figura 2: Carybé. “Exu” (1980, p. 47). Fonte: Ramos (2019).



Figura 3: Carybé. *Padê* (1980, p. 51). Fonte: Carybé (1980).

Figura 4: Carybé. *Casa de Exu* (1980, p. 53). Fonte: Carybé (1980).

Gustavo Nazareno (1994-) é um artista brasileiro contemporâneo, autodidata e metódico, que nasceu em Três Pontas, diminuto município no interior do sul de Minas Gerais com cerca de 55.255 habitantes em meio aos silêncios entre montes verdes (IBGE, 2024b), e que reside e trabalha atualmente em São Paulo, maior capital metropolitana do Brasil com cerca de 11.451.999 habitantes comprimidos sob tantos sons da “selva de pedra” (IBGE, 2024a). Nazareno, criado em família de origem católica e quilombola, experiencia inicialmente a arte sacra através das igrejas católicas barrocas mineiras em sua infância; estuda anatomia humana, de base renascentista na pré-adolescência, e recorre à História da Arte, incluindo autoridades como Rafael Sanzio (artista renascentista italiano, 1483-1520), John Martin (pintor e gravador inglês, 1789-1854), Arnold Böcklin (pintor simbolista suíço 1827–1901), Ferdinand Keller (pintor alemão, 1842-1922) e René Magritte (surrealista belga, 1898-1967); posteriormente, absorve influências da arte moderna maconde (originária do nordeste de Moçambique e do sudeste da Tanzânia, da qual extrai a sinuosidade dos movimentos escultóricos) e da alta costura e da fotografia de moda, das quais apreende a opulência e o glamour dos tecidos capturados pelos fotógrafos norte-americanos Irving Penn (1917-2009) e Richard Avedon (1923-2004). Recentemente, também se inspira em Jacob Lawrence (pintor afro-americano 1917-2000), Peter Doig (pintor escocês, 1959-), Tracey Emin (artista britânica, 1963-), Lynette Yiadom-Boakye (pintora e escritora afrobritânica, 1977-) e nos artistas paulistas Rafael Hayashi (1985-) e Ronah Carraro (1977-). Já em São Paulo, um dirigente religioso, “pai de santo”, constitui seu primeiro cliente; através disso, conhece a religião dos orixás¹, que muda a sua vida (Carpes, 2024; Kosta, 2019; Pedroso, 2024; Teixeira, 2023). A arte torna-se, então, um chamado e uma resposta, uma cura interna (esvaziamento do adoecimento do mental, em episódios de ansiedade e depressão) e uma recuperação externa (da plenitude integrativa em acolhimento do ser, de corpo, mente e espírito).

1. Orixá constitui mistério/centelha de *Olurum* (Deus) e, assim, a manifestação de uma qualidade da Divindade, através de uma força da natureza, na cultura Nagô-Yorubá, originária dos atuais territórios da Nigéria e do Benin. Nessa cultura, os ensinamentos sobre os orixás são transmitidos por meio da tradição oral, através das sucessivas gerações, por meio de *itans* (narrativas, compostas por mitos e lendas).

Destarte, muito religioso, o artista influi-se principalmente no culto de matrizes africanas. Ou seja, seu ateliê configura-se como seu terreiro². Ademais, seu corpo incorpora seus guias e seus atos criativos concretizam a gira em torno de seu ser oferendado.

Assim, o terreiro aqui inscrito não se limita às dimensões físicas do que se compreende como espaço de culto das ritualísticas religiosas de matrizes africanas, mas sim como todo o “campo inventivo”, seja ele material ou não, emergente da criatividade e da necessidade de reinvenção e encantamento do tempo/espaço. Nessa perspectiva, a compreensão da noção de terreiro se pluraliza, excede a compreensão física para abranger os sentidos inscritos pelas atividades poéticas e políticas da vida em sua pluralidade. (Rufino, 2019, p. 101).

Enfim, inicia-se sua arte como sua própria prática de fé - expressão de fé. Deveras, da religião afrodiaspórica origina-se sua produção artística pessoal e confessional: seu processo artístico torna-se sua oração, suas criações oferecem-se como *ebós* ao panteão dos orixás das matrizes africanas - suas fabulações revivem *itans* e suas obras oferendam-se como *padês* aos guias. Nesse sentido, Nazareno assevera: “Escrevendo fábulas e pintando meus momentos [...] oferendando meus orixás, acho que a minha pintura ou desenho são o que tenho de mais valioso para oferendar.” (Nazareno, 2024 *Apud* Pedroso, 2024). Logo, seu trabalho artístico resulta simultaneamente em poética de encantamento: testemunhos exusíacos com “*carregos*” de discursos ancestrais e atos políticos. Em movimento de

2. Gustavo Nazareno segue uma rotina intensa de produção artística, a cada dia começando no início da manhã e finalizando no fim da tarde, encerrando o ritmo de trabalho à noite no ateliê próprio, em imóvel na Vila Mariana em São Paulo, reformado a partir do projeto do escritório de arquitetura Pipoca.Lab (Teixeira, 2023).

Nas religiões afrodiaspóricas, o terreiro consiste no espaço de culto celebrativo da corrente de médiuns (comunicantes entre homens e espíritos, dispostos em círculo, sem início nem fim) e de manifestação dos orixás, incluindo a realização de giras, isto é, de sessões religiosas nas quais se reverenciam e se oferendam os guias com a entrega de *ebós* ou *padês*. Instrui-se que os terreiros, em geral, para segurança, defesa, descarga, irradiação, prosperidade e abertura de caminhos do templo, entre as principais funções, possuem uma tronqueira ou canjira, local dedicado exclusivamente ao asentamento, às firmezas e à devoção aos orixás Exu e Pomba-Gira, e demais entidades que compõem a linha de esquerda (popularmente conhecidos como “*povo da rua*”), situado no chão, à esquerda na entrada do terreno, na fronteira com o logradouro público. A propósito, Exu (*Èsù*, que significa esfera) atua em tudo e em todos os campos; por isso, também, cultua-se primeiramente este orixá e, como força telúrica atuante nas sombras, é despachado preferencialmente em locais públicos, além dos terreiros, na terra em estradas, encruzilhadas em X, mercados e cemitérios à noite. Dessarte, explicita-se a qualidade de Exu mensageiro - a boca que comunica e a língua que corta - e mediador entre os mundos divino e humano - *òrun* (mundo espiritual, céu) e *àiyé* (mundo material, terra), alto e embaixo, exterior e interior, público e privado, rua e casa.

Por sua vez, “o termo iorubá *ipadê* significa reunião ou encontro. [...] Por este motivo, o *padê* é realizado no início da festa de Candomblé, quando os orixás são chamados à terra por meio de música, dança, cantigas, louvações e toques de tambores. O *padê* também é conhecido por ‘*despacho de Exu*’, nome que pode ter um duplo sentido: enviar o orixá mensageiro para ‘correr o mundo’ e voltar trazendo as energias distantes e benéficas para perto dos homens, inclusive chamando os orixás para comparecerem à festa, ou agradecer Exu, para que este, satisfeito, não perturbe os trabalhos, dada sua personalidade zombeteira.” (Silva, 2023, p. 136-137).

cruzo entre fé, ancestralidade e política, seus desenhos e pinturas desdobram-se em provocações em favor de reflexões sobre, mormente, problemas decorrentes do racismo estrutural (Almeida, 2019) e da intolerância religiosa (Nogueira, 2020) no Brasil atual.

A propósito, Gustavo Nazareno, o filho espiritual de Exu, reverencia recorrentemente seu guia e homenageia sua força essencial, sua energia visceral, e, em concomitância, experimenta sua intimidade especular - suas contradições entre qualidades e defeitos, entre potencialidades e fragilidades. Nazareno lança a luz à sombra e dá a ver o invisível: materializa o imaterial em palavras e em imagens - em fábulas, desenhos e pinturas. Exu manifesta-se “*O Maioral*” nesse processo artístico. “Meu coração está entregue a Exu” (Nazareno, 2024 *Apud* Pedroso, 2024).

A trajetória de Gustavo Nazareno, marcada por rápida ascensão, destaca-se no campo das Artes em exposições individuais e coletivas no Brasil e no mundo. Aliás, sua primeira exibição como protagonista singular ocorre na capital da Inglaterra e do Reino Unido (através da curadoria de Danny Dunson de Chicago e da representação da Gallery 1957 de Londres); depois disso, já soma realizações na Itália na Europa e na Tunísia e na Gana na África (Petros, 2024; Teixeira, 2023). Ora, Exu rege o vazio absoluto³: é em todo vazio, de dentro para fora e de fora para dentro, assenta-se na casa e regozija-se na rua, faz-se força dual vitalizadora/desvitalizadora em caminhos - é o Senhor Dos Caminhos, *Onan*⁴- e empodera-se nas encruzilhadas. Como seu guia, regente de sua cabeça, seu *orí*, o artista retira de seu interior e dá para seu exterior; então, torna-se reconhecido no contexto internacional e depois conhecido no território nacional. Outrossim, como o orixá é um dos mais reverenciados na religiosidade afrodiaspórica, o portfólio artístico de Nazareno consiste em um dos mais aclamados no mercado brasileiro e no sistema das artes mundial. De fato, do passado, rumo ao futuro, ele se faz presente - desse modo, resolve questões da ancestralidade com ações na contemporaneidade. Afinal, “*Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que atirou hoje!*”

3. O vazio é anterior a tudo, por isso é fundamental para a criação, está presente em todas as criações, “[...] pois é o ‘individualizador’ das coisas criadas, uma vez que está ao redor delas contendo-as dentro de um campo invisível [médiuns videntes o visualizam como uma aura, escura ou luminosa, ao redor de cada criação], que nada contém dentro de si e cuja função é mantê-las intactas e individualizadas.” (Saraceni, 2012, p. 295). Exu, assim, é o vigor que ativa todos os sentidos do ser, impelindo-o a mover-se em novo caminho - a efetivar nova criação.

4. A qualidade original vitalizadora/desvitalizadora de Exu não está nos demais orixás. “Ele vitalizará o sentido correspondente de quem está no caminho correto e desvitalizará o de quem estiver no caminho errado.” (Saraceni, 2012, p. 310).

Encantando A Banda E Batendo Paó: Saudar Exu Na Fronteira

“Sem Exu não se faz nada!”

“Exu é o primeiro na vida e na morte!” (Rufino, 2019, p. 128).

Abre-se esta gira em torno de “Exu”, pintura à óleo sobre linho, de grandes dimensões (200 cm de altura e 170 cm de largura), executada por Gustavo Nazareno em 2023, exibida na exposição “Bará” no Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, adquirida pelo casal Jeanine e Marcelo Collaço Paulo e reapresentada na exposição “Etérea” no Instituto Collaço Paulo⁵.

Na exposição “Bará” no Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, o espaço expositivo revela-se como um labirinto, a partir do qual se apresenta a série “Passagem”, composta por desenhos em carvão sobre papel, retratando diversas pessoas importantes para a pesquisa de Nazareno. Entre essas fontes de agradecimento do artista, destacam-se: João e Arthur Timótheo da Costa, Maria Auxiliadora, Estevão Silva, Heitor dos Prazeres, Yêdamaria, Rubem Valentim e Mestre Didi. O percurso expositivo chega, por fim, aos desenhos da sua primeira série criada intitulada “Bará” (que designa igualmente a exposição). Os mais de 400 desenhos dessa série são dedicados a Exu (Senhor Das Oferendas, *Elebó*), pedindo prosperidade, pois, explica Nazareno (2023 *Apud* Pedroso, 2024): “na época, não tinha dinheiro para fazer um *ebó*, mas eu tinha carvão, papel e sabia desenhar muito bem... E tinha fé!” Depois, esses desenhos são publicados no livro homônimo à série e à exposição, que se torna para o artista (2023 *Apud* Teixeira, 2023): “toda a entrega de uma oferenda para Exu, algo muito importante para mim. É minha vida no momento, estou entregue a ele, meu coração está entregue”.

5. *Bará*, Senhor Do Corpo, constitui uma qualidade de Exu, expressa no movimento, inclusive na dança. Daí a homenagem, em gratidão, “Bará”, nomeação da primeira exposição individual de Gustavo Nazareno (2023 *Apud* Teixeira, 2023), idealizada por Emanuel Alves de Araújo (artista, curador e museólogo baiano, 1940-2022, padrinho artístico de Nazareno desde que se conhecem em 2021) e efetivada com a curadoria de Deri Andrade (jornalista e curador alagoano, 1987-), reunindo cerca de 150 trabalhos desenvolvidos para essa mostra e convidando o público a celebrar o “dia que *Bará* aconteceu”. Nesse sentido, o artista escreve a fábula homônima, visualizada nas paredes do Museu Afro Brasil Emanuel Araújo.

O Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação é uma entidade privada, sem fins lucrativos, fundada em Florianópolis/SC em 2022, que salvaguarda a coleção particular do casal Jeanine (farmacêutica, 1957-) e Marcelo Collaço Paulo (médico florianopolitano, 1956-), composta por obras de artistas brasileiros do século XIX e catarinenses do século XX, de distintos períodos e estilos. “Como principal função, o Instituto dedica-se a construir caminhos de aprendizagem que têm por base a arte, a cultura e a convicção de que a possibilidade de entendimento do passado e do presente fortalece a ideia e o desejo de ressignificação do futuro.” (Instituto Collaço Paulo, 2025).

Ainda acerca do espaço expositivo no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, Nazareno (2024 *Apud* Pedrosa, 2024) concebe a expografia a ser experimentada como um espetáculo grandioso, sob a justificativa: “minhas produções sempre são em grande escala, penso na expografia quase como em um teatro. Precisa de drama, quantidade, diferentes momentos e núcleos [...]”. Com efeito, na exposição “Bará”, o artista decide que a primeira obra a ser exibida, para receber o público, é o retrato “Exu”.

Exu! Exu!? Exu? Por que Exu?

A única pintura de Exu na mostra é concebida especialmente para o evento e, desse modo, para a conformação arquitetônica do edifício museal. O orixá demanda ser grande e imponente, tal como é, impactando o visitante. De fato, “Exu” se impõe no espaço e preenche o lugar - o vazio. Isso é estrategicamente obtido pela localização e pelo tamanho da tela, disposta próxima da rua. Ela é colocada na parede diante da entrada do Museu Afro Brasil, avultando-se em dois metros de altura. O ingressante, no movimento ao plano inferior, ao descer a escada, rumo ao embaixo, direciona a visão para baixo e dá de cara com o retrato/espelho: com surpresa e espanto, e, não raro, algum temor, defronta-se com “Exu” e confronta-se com Exu - é arrebatado em seus sentidos pelo mistério e, com intensidade de diversos sentimentos, adentra na manifestação pictórica exusíaca, incorporando a qualidade especular para exteriorizar-se consigo mesmo.

Daí a abertura da gira: Nazareno saúda Exu; “Exu” saúda os visitantes.

No movimento da gira, os olhos de Exu acompanham intencionalmente o olhar de seu expectador/incorporante em qualquer percorrido feito ao redor dele/nele. Exu, sem piscar nem cessar, olha diretamente nos olhos de quem o olha. O olhar penetrante torna-se o olhar expelente - ou olhares aterrorizante e aterrorizado!? Quem olha e quem é olhado? Como reflexo diante do espelho, Exu corporifica-se e aproxima-se do humano. Deflagra-se o desvelar da fábula, enfocando o protagonista da narrativa: Exu.

Exu! Exu!? Exu? Por que Exu?

Por que não E(x)u? Eu? Por que não Eu?

Por que não Eu visto de fora? Por que não Eu visto de dentro? Por que não Eu diante de Exu?

A resposta a tal problematização já está dada na pergunta que se doa.

- Por que não o homem diante do espelho!?

Ora, para apreender “Exu”, é imprescindível conhecer Exu. “Logo, para entender quem é Exu, é preciso alcançar uma outra concepção de logos ou de cosmologia [...]” (Cumino, 2018), inclusive para quebrar a necessidade de se espelhar a reflexão na matéria racional. Para especular “Exu”, especula-se o verbo e o adjetivo:

a) do verbo remete-se a - analisar atentamente, estudar tendo em conta os detalhes, investigar; compreender através da razão, buscar entendimento de maneira teórica, teorizar; colocar em prática por meio da especulação; e tirar proveito da situação (Dicio, 2025).

b) do adjetivo, remete-se ao - que se pode referir ao espelho; que pode refletir, que possui particularidades de um espelho; que se inverte como a imagem do espelho; e que contém espelho(s) (Dicio, 2025).

Portanto, lançando-se Exu como espelho de seu médium, trata-se de especular o ser Exu orixá incorporado no estar Exu Nazareno e, por conseguinte, na intimidade especular, problematizar a manifestação pictórica exusíaca espelhada no Eu que especula.

Espiralando A Gira E Firmando Pontos: Especular Exu No Vazio

“Exu come tudo o que a boca come!”

“Não vemos o mundo como ele é; vemos como somos.” (Anaís Nin *Apud* Cumino, 2018, p. 87).

A pintura “Exu” é concebida a partir do retrato do avô de Gustavo Nazareno. Ou seja, a partir das ancestralidades individual e coletiva, o olhar do avô do artista é tomado como fonte para a criação do olhar de Exu, sob a inspiração do orixá - seu guia manifesto. A tela personifica a vida entre avô e artista, mas revela Exu e tranborda Eu - afinal, Exu reflete Eu⁶. Não se trata de (re)conhecer os intervalos de tempos seccionados, mas de (re)experimentar o passado que está no presente e já é o futuro.

6. “Assim sou eu, visto no espelho da sua alma, mostro-me a partir do que você é, e assim desenhado e pintado com traços e cores do seu ego e sua vaidade. Posso não parecer bonito, mas o que você vê não sou eu de fato, e sim a sua própria imagem no espelho. [...] Cada um vê o que quer, cada um vê o mundo como um espelho e reflexo de si mesmo, e o torto vê um mundo torto. (escrita inspirada *Apud* Cumino, 2018, p. 89, 95).

Assim, com poucos elementos corporais des(re)velados do homem, destacam-se os olhos afrodescendentes desnudos - o mistério desde o olhar, desde o olhar misterioso, explicita-se o mistério. “Exu” entrevê Exu. Ora, considerando que “*os olhos são as janelas da alma*”, os olhos dão a ver o invisível. Exu olha, Exu guia, Exu manifesta-se, Exu impõe-se - Exu preenche o vazio. Exu defronta o vazio do ser! Exu encara o vazio do Eu! Exu confronta o confrontante.

Exu, porém, des(re)velado mantém-se escondido no encoberto, obscuro no oculto, dissimulado no omitido - ainda latente no disfarçado, segue potente mistério entro o denso e o sutil. Enfim, subjaz incógnito verbo na enigmática carne, vivendo adjetivo no secreto das assombradas sombras do vazio. Exu assombra o assombrado. Exu confronta o confrontante e questiona: nas próprias sombras, o que o Eu encapota?

A propósito, recorda-se, (re)encontra-se Exu nos vazios e (re)conhece-se Exu nas sombras. Exu, primeira criação de *Olorum*, este que é a plenitude em si, constitui-se matriz geradora do vazio, que é a ausência Dele no seu lado de fora. Ou seja, Exu, nas sombras de Olorum, manifesta-se: vibra como mistério da vida, força potencializadora e vitalizadora - torna-se portador do axé, à²ç. Com efeito, evocado ritualisticamente e pago com uma oferenda, Exu executa seu trabalho de modo discreto, velado, e, assim, as entidades incorporantes “ocultam os seus símbolos e suas vestes características.” (Saraceni, 2018a, p. 132).

É por isso que Exu costuma ser representado pitando cachimbo e tocando flauta. Ele pita como quem absorve e ingere as oferendas, e toca a flauta como quem restitui o axé. Absorção, ingestão, doação e restituição são funções primordiais do Senhor Do Corpo em sua dimensão de *Eleru* (o Senhor Do Carrego Ritual) e *Enu Gbarijó* (Boca Coletiva).

Outra representação famosa de *Elegbara* (ou Exu) é a do falo ereto. O pênis de Exu, que tanto chocou os missionários cristãos que foram à África no século XIX, nada mais é que o signo do dinamismo, movimento e vitalidade, atributos do Senhor da Transformação.

Foi provavelmente esta imagem, um Exu de pau duro, que levou os europeus a vinculá-lo ao demônio judaico-cristão. (Simas; Rufino; Haddock-Lobo, 2020, p. 72).



Figura 5.B: Exus tocando flauta, com penteado fálico, Nigéria século XX. Coleção Robilotta, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Fonte: Masp (2025) e Gonzaga ([s. d.]).



Figura 5.A: Exus tocando flauta, com penteado fálico, Nigéria século XX. Coleção Robilotta, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Fonte: Masp (2025) e Gonzaga ([s. d.]).

Exu, em concomitância, assume-se orixá da comunicação, expelindo para fora o que está dentro; e, ao mesmo tempo, é orixá do movimento, correndo entre os dois mundos divino e terreno e dançando entre as dualidades bem x mal, ordem x caos... e, simultaneamente, é entidade da criatividade, brincando com o que é e o que parece mas não é!

Aliás, o que não é Exu? “Exu não ‘é’ o diabo e o diabo não ‘é’ Exu [...]” (Silva, 2023, p. 32). “Exu não é o diabo, mas conhece muito bem o dito-cujo.” (Cumino, 2018, p. 29).

A demonização de Exu não provém nas religiões afrodiaspóricas. O termo *diábolos* em grego significa enganador, trapaceiro, brincalhão, zombeteiro; por isso, é rechaçado como adversário fonte do mal. “O diabo não existe, mas o homem o criou a sua imagem e semelhança”, recorda Dostoiévski (escritor, filósofo e jornalista russo 1821-1881); aliás, “inferno são os outros”, afirma Sartre (filósofo, escritor e crítico francês, 1905-1980); enfim, “cada um cria seu diabo particular e dá a ele o nome que quiser [...]” (Cumino, 2018, p. 55, 36, 28).

Nessas criações infernais do humano, entre considerações em torno de capetas pessoais (potências, instintos, desejos, vícios - princípios essenciais do indivíduo) e demônios coletivos (repressões, controles, castrações, domesticações - regramentos basilares da sociedade), originam-se formas desumanizadas e animalizadas, sempre assustadoras, perversas e cruéis: identificadas por caracteres peculiares ao “*chifrudo*”, “*rabudo*”, “*peçonhento*”, “*cramulhão*”, “*capiroto*”, “*tinioso*”, “*caído*”, enfim, “*coisa-ruim*”. Tais formas amedrontadoras não constituem representações de Exu; elas refletem os conflitos nas próprias sombras do ser indivíduo e/ou sociedade - os choques dos valores internos e externos do Eu.

Afinal, não se confunda, Exu é o guardião das sombras: é o espelho das sombras! Exu é espelho!

Exu, *Senhor De Muitos Nomes*, é o espelho do Eu diante de si!

Diante de “Exu”, Eu sou/estou orixá Exu!



Figura 6: Exu com penteado fálico, Brasil c. 1930. Coleção Arthur Ramos, Casa de José de Alencar, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. Fonte: Silva (2022, p. 103).

Exu

*Não sou preto, branco ou vermelho;
Tenho as cores e formas que quiser.
Não sou diabo nem santo, sou Exu!
Mando e desmando, traço e risco, faço e desfaço.*

Estou e não vou. Tiro e não dou.

Sou Exu!

*Passo e cruzo. Traço, misturo e arrasto
o pé.*

Sou reboleço e alegria.

Rodo, tiro e boto; jogo e faço fé.

Sou nuvem, vento e poeira.

Quando quero, homem e mulher.

Sou das praias e da maré.

Ocupo todos os cantos;

Sou menino, avô, maluco até.

Posso ser João, Maria ou José.

Sou o ponto do cruzamento.

Durmo acordado e ronco falando.

Corro, grito e pulo.

Faço filho assobiando.

Sou argamassa, de sonho, carne e areia.

Sou a gente sem bandeira.

O espeto, meu bastão.

O assento? O vento! ...

*Sou do mundo, nem do campo, nem da
cidade.*

Não tenho idade.

*Recebo e respondo pelas pontas, pelos
chifres da Nação.*

Sou Exu.

Sou agito, vida, ação.

*Sou os cornos da lua nova; a barriga da
lua cheia! ...*

Quer mais?

Não dou, não tô mais aqui.

Mario Cravo Jr.

(1993 Apud Silva, 2023, p. 194-196).

Potencializando O Centro E Correndo Mundos: Espelhar Exu Na Encruza

“Exu coloca e tira palavras da boca!”

“Qual é a cor da carapuça que veste Exu?” (Rufino, 2019, p. 127).

O retrato “Exu” é concebido como a incorporação de Exu no corpo masculino viril, representado parcialmente, em forma cilíndrica ascendente, totalmente envolto. O orixá, outrossim, corpo masculino forte, longilíneo e esbelto, revela a pele preta, própria do fenótipo negro-africano. Em ambas as figuras masculinas, destacam-se as duas cabeças - nota-se Exu, Senhor das Duas Cabeças: uma no alto e outra no embaixo, com imensa expressividade: a maior não se dá a ver; a menor impõe-se à visão. Naquela insinua-se um perfil. Nesta salientam-se as dobras da pele, as rugas na testa e o contorno da coroa careca (em formato de esfera, símbolo exusíaco).

Recorda-se, na cabeça, *orí*, acontece a produção e a manutenção do axé. Com efeito, a cabeça é a sede do culto ao orixá: aí está a energia vital, a essência identitária do ser em sua ligação entre o mundo material e o espiritual, entre a consciência e a intuição, integrando pensamentos e emoções. Daí o destaque às cabeças. Por isso também a manifestação de Exu sobre a cabeça do homem, escolhido como seu filho. Assim, desvela-se o axé, o dado imaterial, perceptível na incorporação do guia no médium, o veículo material: este cavalo tem o privilégio de ser montado pela divindade, quando de volta à terra. Por conseguinte, figuram em conexão os mundos terreno/humano e, ao mesmo tempo, divino/transcendental.

Reforça esta conexão, a justaposição da capa com carapuça, em tecido encorpado e nobre, sofisticado e luxuoso, sutilmente brilhante sob o restrito reflexo de luz: essa vestimenta, bastante farta no panejamento, encobre o homem e, simultaneamente, envolve o orixá - “príncipe que se veste ricamente.” (Silva, 2023, p. 30).

A capa é parte da vestimenta sagrada utilizada por alguns Exus, quando permitida no terreiro, e serve como escudo contra energias negativas externas, que podem vir em direção à Entidade durante seu trabalho, ou contra a vibração negativa do próprio médium. Além disso, é um elemento ocultador de tudo o que está abaixo dela, preservando os segredos e as magias do trabalho. Os Exus costumam passar suas capas nos consulentes para descarregá-los ou imantá-los com seu axé.

[...]

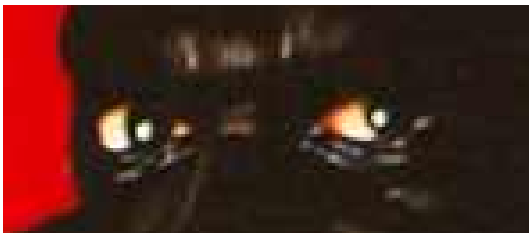
A finalidade do ato de cobrir a cabeça, presente em muitas religiões, é preservar a conexão do indivíduo com Deus. Na Umbanda, não só os médiuns se utilizam de filás, kipás e lenços, mas algumas Entidades também empregam o uso dos chapéus e de outros apetrechos consagrados para intensificar suas energias na coroa do médium, o qual, naquele momento, está em profunda conexão por meio do transe mediúnico. (Barbieri, 2020, p. 142-143).

Ademais, tal composição, em silhueta, eximamente contornada, insinua-se em referência ao falo ereto, ao *ogó*, à energia do homem, “[...] símbolo da sexualidade masculina, da virilidade e do poder. (Barbieri, 2020, p. 60). Aí se exhibe a força vitalizadora/desvitalizadora de Exu, a qual “[...] é reta, direcional, objetiva, ativa, mental, protetora, lutadora, racional.” (Barbieri, 2020, p. 61). Ou seja, *Bará*, o Senhor Do Corpo, principia-se *Eleru*, Senhor Do Carrego Ritual, e transfigura-se em *Elegbara*, no Senhor Da Realização, Da Transmutação.

Além disso, ratifica-se a força de Exu por meio da paleta de cores: a capa com carapuça da figura protagonista é exibida em preto ressaltando-se do fundo em vermelho. Deveras, “Exu” é basicamente criado com duas cores, saturadas e exploradas em muitas tonalidades, a partir da relação entre luz e sombra, com vigoroso contraste entre ambas. O preto conforma o domínio sombrio e expressa o vazio e o vermelho associa-se ao fogo que queima e extingue e, ainda, ao sangue que nutre e vitaliza; por sua vez, o jogo de nuances em preto e vermelho, ao redor da figura em meio ao fundo, induz à apreensão do individualizador da criação como uma aura.

Sobretudo, atenta-se ao olhar de Exu: única parte do corpo não velada pela capa - efetivamente, explicitada, desnuda. Em detalhe, nesse pequeno trecho da tela, notabilizam-se os olhos oblíquos negros, herança da ancestralidade originada do avô do artista, que saltam em meio aos brancos glóbulos oculares, com vermelho sanguíneo na periferia. Salienta-se em cada íris preta um diminuto ponto branco (como a pedra, *otá*, de Oxalá, *Ôṣàlá*, regente do espaço, simbolizado na cor branca), remetendo à direção da pupila em busca da luz, do espaço oxalufânico.

Tal trabalho artístico de execução técnica excepcional, *ebó* potente de formas e cores, provoca grande impacto no espectador, causa intenso furor no interlocutor. Exibe-se como manifestação pictórica de indescritível qualidade exusíaca, cuja incorporação simbólica transcende a ancestralidade afrodiaspórica e evoca a reflexão do ser em gira contemporânea.



Conta um mito que
certo dia, *Exu pintou metade de seu corpo
de vermelho e
a outra metade de preto* e apostou com dois
amigos qual deles conseguia adivinhar *qual era
sua cor exata.*

Os amigos, porém,
só conseguiam enxergar um dos lados:
*um observava e
via o preto, o outro observava e via
o vermelho.* Cada um falou a cor
que lhe aparecia e ambos erraram.

**Exu ganhou
a aposta e disse: “você não saberão como
eu sou se não derem
a volta ao meu redor.”**

(Barbieri, 2020, p. 16).

Figura 7: Gustavo Nazareno. “Exu” (2023). Óleo sobre linho. Detalhes em montagem da autora.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Figura 8: Otá de Exu, bruta, indefinida, porosa e avermelhada; e otá de Oxalá, polida, geométrica, luzente e branca. Coleção Vagner Solva. Fonte: Silva (2022).

“Exu” efetiva-se como oferenda de Nazareno, desde seu avô, para Exu. “Enfim, o Exu individual é um manifestador natural de um mistério da criação, mas que é ‘refletor especular’ do íntimo e do emocional do seu médium.” (Saraceni, 2018b, p. 13).

Além de gerar grande impacto no espectador, intenso furor no interlocutor, surpresa, espanto e algum temor no ingressante na exposição “Bará” no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, “Exu” é reapresentado na exposição “Etérea” no Instituto Collaço Paulo, sob a curadoria de Francine Goudel (curadora e produtora cultural florianopolitana, 1984-). Nessa expografia de arte sacra, majoritariamente de origem católica, “Exu” não aparece na entrada. Exu surpreende, com incomensurável comoção, ao se revelar ao visitante que se coloca no centro do cruzamento entre as salas expositivas - local estratégico, no ponto central da encruzilhada.



Figura 9: Vista da entrada da exposição *Etérea*, 2023-24.
Fonte: Instituto Collaço Paulo. Fotografia: Eduardo Marques.



Figura 10: Expografia “Etérea” (2023-2024), em projeto e em acontecimento. Fonte: Instituto Collaço Paulo.

De fato, o visitante é recepcionado por obras representando São Sebastião (ou Oxóssi, *Ọ̀ṣọ̀ṣì*, regente das matas, simbolizado na cor verde) e, então, experimenta peças a provocar a agonia da crucificação e o êxtase da fé, entre o sagrado e o profano. A partir disso, é recebido por São Francisco: este santo católico direciona os olhares à manifestação do orixá. Ou seja, na encruzilhada São Francisco reverencia “Exu”; na encruza Exu saúda os visitantes. E toca a gira, encaminhando ao templo dedicado à Santa

Catarina. Nazareno (2023 *Apud* Pedroso, 2024), com “grande surpresa”, “extremamente empolgado” com o assentamento de sua obra, reconhece: “acho merecido e lindo, principalmente que vi um São Francisco na frente.”

“Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro!”
“Exu é aquele que prega a peça para dar a lição.” (Rufino, 2019, p. 83).

Fechamento Do Trabalho, Abrindo Caminhos: Refletir Exu Nas Reconsiderações Sem Finais

“Exu entra saindo e sai entrando.”
“Além disso, por ser em si o vazio, Exu não vê as coisas a partir do início delas, e sim a partir das suas finalizações.” (Saraceni, 2015, p. 74, 47).

Enfim, inicia-se (re)considerando-se “Exu”, especulando-o na instância coletiva da sociedade, na manifestação dos problemas decorrentes do racismo estrutural e da intolerância religiosa no Brasil atual, entre a sobrevivência dos valores sócio-político-religioso-culturais herdados da ancestralidade afrodiaspórica e a denúncia e o combate contra o preconceito, a violência e a exclusão da negritude de matrizes africanas. O mistério Exu simultaneamente atrai as pessoas - exatamente porque pode ser distintos seres - e as confronta, provocando-as a expelir a não aceitação pelo que não é espelho e convocando-as a se verem no reflexo invertido. Afinal, “quem apresenta você a você mesmo como um espelho?” (Cumino, 2018, p. 99).

Exu lembra que o indivíduo vive em sociedade e que um precisa dos outros para o bem viver. “A complexidade das reinvenções, a partir dos inúmeros cruzamentos de experiências, nos indicam que as múltiplas formas de reivindicação das identidades negras dão os tons das negociações, alianças e jogos estabelecidos.” (Simas; Rufino, 2018, p. 54). Daí remete-se ao esvaziamento do que gera o sacrificado: ao movimento da reciprocidade para criação do equilíbrio entre ofertado/recebido e retribuído. Inicia Exu suscitando a oferenda para dar a lição.

“Cultive-me em seu interior e quando menos esperar, irá me encontrar por inteiro em você mesmo!” “Um mistério é para ser vivido, não revelado.” (Saraceni, 2017a, p. 575, 589).

Ainda, “cantando para subir”, (re)considera-se “Exu”, especulando-o na instância pessoal do indivíduo, na incorporação das soluções geradas no corpo vitalizado, entre transbordamentos de conhecimentos sentidos e saberes praticados em invenções poéticas e atos políticos. No corpo-mente-espírito vinculado em (re)encontro, guardam-se memórias ancestrais e performam-se narrativas que perpassam gerações. Agora, remete-se ao esvaziamento para gerar em si, em seu íntimo, e irradiar potencialidades estéticas e éticas; e, em concomitância, para gerar de si, despertando no íntimo dos outros, despertando-os para além das próprias sombras, em prol do (re)encantamento. Inicia Exu esvaziando o corpo para concluir o pulsar a vida viva.

“Exu já vai embora, Não tropece no caminho” (Saraceni, 2009, p. 248).
“Recrie a vida!; é o recado de sua flauta em nossos ouvidos.” (Simas, 2019, p. 16).

Por fim, neste momento, ratifica-se a provisoriade da construção de verdade e oferecem-se estas “[...] conclusões parciais acerca do indescritível, já que como todo mistério de Deus, nossas conclusões são só isso: conclusões parciais!” (Saraceni, 2017b, p. 184). Logo, conclui-se destacando-se a qualidade de “Exu” como centelha de plenitude no campo das Artes. Ou seja, aproveitando-se de seus dom e intuição, além de sua erudição em exímio domínio técnico e notável sapiência da história da arte, assegurado nas matrizes africanas ancestrais e embasado nas filosofias afrodiaspóricas, Gustavo Nazareno oferece através da pintura de Exu o *ebó* de encantamento - reflexo de sua ampliação de (auto) conhecimentos e sua revisão e reivindicação críticas. Assim, do vazio, em processo metódico e libertador, concebe e gera uma criação que combina com maestria essas referências e as transcende, firmando cruzamentos múltiplos entre ancestralidade e fé, com a consciência de quem é, de onde vem e para onde vai. Daí celebra os corpos incorporados, de grupos historicamente subalternizados, pela arte do cruzo.

A arte do cruzo só pode vir a ser praticada a partir de uma invocação e motivação exusíaca. O cruzo é a arte da rasura, das desautorizações, das transgressões necessárias, da resiliência, das possibilidades, das reinvenções e transformações. O cruzo, como perspectiva teórico-metodológica, dá o tom do caráter dinâmico, inventivo e inacabado de Exu. A encruzilhada, símbolo pluriversal, atravessa todo e qualquer conhecimento que se reivindica como único. Os saberes, nas mais diferentes formas, ao se cruzarem, ressaltam as zonas fronteiriças, tempos/espacos de encontros e atravessamentos interculturais que destacam saberes múltiplos e tão vastos e inacabados quanto as experiências humanas. (Rufino, 2019, p. 86).

Enfim, com “Exu”, Gustavo Nazareno abre caminhos, sem finais previstos, nas instâncias coletiva da sociedade e pessoal do indivíduo, refletindo seu Exu e especulando seu Eu. Quem sou Eu? E você? Já sabe quem é você?

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BARBIERI, Alan. **Exu**: fundamentos, firmezas e oferendas. São Paulo: Mariwô, 2020.

CARPES, Marcello. “Entre o ancestral e o contemporâneo”, com Gustavo Nazareno (MG). In: INSTITUTO COLLAÇO PAULO (ICP). Centro de Arte e Educação. Programas. **Instituto conversa**. Florianópolis: ICP, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/@institutocollacopaulo>. Acesso em: 07 set. 2025.

CARYBÉ. Iconografia dos deuses africanos no Candomblé da Bahia. Salvador: Raízes Artes Gráficas; Fundação Cultural da Bahia; Instituto Nacional do Livro; Universidade Federal da Bahia, 1980. In: SILVA, Vagner. Artes do axé: o sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. **Ponto Urbe**, [S. l.], n. 10, jul. 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1267>. Acesso em: 09 jun. 2025.

CUMINO, Alexandre. **Exu não é o diabo**. São Paulo: Madras, 2018.

DICIO. Dicionário Online de Português. **Especular**. [S. l.: s. n.], 2025. Disponível em: www.dicio.com.br/especular. Acesso em: 07 set. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Cidades e Estados. **São Paulo**. [S. l.]: IBGE, 2024a. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sp/sao-paulo.html>. Acesso em: 07 set. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Cidades e Estados. **Três Pontas**. [S. l.]: IBGE, 2024b. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/mg/tres-pontas.html>. Acesso em: 07 set. 2025.

INSTITUTO COLLAÇO PAULO (ICP). Centro de Arte e Educação. **Etérea**: Exu. Florianópolis: ICP, 2024.

INSTITUTO COLLAÇO PAULO (ICP). Centro de Arte e Educação. Sobre. **Instituto**. Florianópolis: ICP, 2025. Disponível em: <https://institutocollacopaulo.com.br/o-instituto/>. Acesso em: 07 set. 2025.

KOSTA, Evelyn. A trajetória de Gustavo Nazareno. In: MARCONDES, Jéssica. **Blog Afrocentrado**. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: <https://afrocentrado.wordpress.com/2019/05/02/a-trajetoria-de-gustavo-nazareno/>. Acesso em: 07 set. 2025.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020.

PEDROSO, Néri. Gustavo Nazareno fala de “Exu”, obra que integra mostra “Etérea”. In: INSTITUTO COLLAÇO PAULO (ICP). Centro de Arte e Educação. Programas. **Instituto entrevista**. Florianópolis: ICP, 2024. Disponível em: <https://institutocollacopaulo.com.br/arte-e-espiritualidade/>. Acesso em: 07 set. 2025.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SARACENI, Rubens. **Manual doutrinário, ritualístico e comportamental umbandista**. 3. ed. São Paulo: Madras, 2009.

SARACENI, Rubens. **Fundamentos doutrinários de Umbanda**. São Paulo: Madras, 2012.

SARACENI, Rubens. **Orixá Exu**: fundamentação do mistério Exu na Umbanda. São Paulo: Madras, 2015.

SARACENI, Rubens. **O Cavaleiro da Estrela Guia**: a saga completa. São Paulo: Madras, 2017a.

SARACENI, Rubens. **Umbanda Sagrada**: religião, ciência, magia e mistérios. São Paulo: Madras, 2017b.

SARACENI, Rubens. **As sete linhas de Umbanda**: a religião dos mistérios. 8. ed. São Paulo: Madras, 2018a.

SARACENI, Rubens. **Livro de Exu**: o mistério revelado. 9. ed. São Paulo: Madras, 2018b.

SILVA, Vagner. **Exu**: um deus afro-atlântico no Brasil. São Paulo: Edusp, 2022.

SILVA, Vagner. **Exu**: o guardião da casa do futuro. Rio de Janeiro: Pallas, 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas**: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. 2. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

TEIXEIRA, Marina. Quem é Gustavo Nazareno, artista que traz orixás à arte contemporânea. **Casa Vogue**, [S. l.], 18 set. 2023. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/lazer-e-cultura/gente/noticia/2023/09/gustavo-nazareno.ghtml>. Acesso em: 06 set. 2025.









Na página anterior:
Anônimo. *Ex-votos*, séculos XIX e XX. Materiais e tamanhos diversos.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Na página atual:
Figura 1: Anônimo. *Ex-votos*, séculos XIX e XX. Materiais e tamanhos diversos.
Fonte: Foto do autor.

Ex-votos

Rafael Geremias

[...]
Respira fundo, insistiu, joga água fria no rosto,
Vamos dar uma volta, é psicológico.
Que ex-voto levo à Aparecida,
se não tenho doença e só lhe peço a cura?
[...]
Palavras não, eu disse, só aceito chorar.
Por que então limpei os olhos
quando avistei roseiras
e mais o que não queria àquela hora,
o poema,
meu ex-voto,
não a forma do que é doente,
mas do que é são em mim
e rejeito e rejeito,
premida pela mesma força
do que trabalha contra a beleza das rochas?
[...]

Adélia Prado,
Ex-voto
in *Oráculos de maio* [1999] (2016, p. 348 - 349)

Em Ex-Voto a poetisa Adélia Prado (1935-) é o autor-personagem afligido pelas vicissitudes da vida. Tomada por dores no corpo inicialmente passíveis de classificar, logo estas escalam emocionalmente numa sequência de versos que explicitam o difuso aspecto de alguém que através da doença experimenta o desamparo humano: “*desejo de raspar a cabeça e me pôr nua/ no centro da minha vida e uivar/ até me secarem os ossos: que queres que eu faça, Deus?*” (Prado, 2016, p. 348). Recobrada certa consciência após choro copioso, ela descobre em atendimento médico, que na verdade, padece de uma crise psicológica, restando como tratamento respirar fundo, lavar o rosto e espairar.

A abstração do diagnóstico, característica dos transtornos mentais, impede que sejam abrangidos por ferramentas biomédicas. Não há marcadores biológicos em análises clínicas, nem manchas, saliências ou deformidades em exames de imagem que atestem com exatidão o desvio a ser tratado, porque nem sempre os padrões encontrados nestes coincidem com o quadro clínico do paciente. Neste sentido, Adélia Prado ao surpreender-se com o respectivo diagnóstico, questiona-se: “*Que ex-voto levo à Aparecida,/ se não tenho doença e só lhe peço a cura?*” (Prado, 2016, p. 348).

No momento em que a personagem enuncia a pergunta, sua aflição recrudesce num turbilhonamento de memórias e situações que põe em xeque sua condição católica. Exacerba-se a aflição, sobretudo quando constata que a impotência de classificar o que sente se reflete na impossibilidade de figurar materialmente através de uma imagem a parte malsã, aquela que servindo de voto acederá ao santo devocional como prova da intercessão; passará por rito de sacralização na procissão peregrina e se tornará *ex-voto suscepto*¹ quando posto na gruta, ermida ou sala de milagres. Lélia Coelho Frota² (2012) é quem destaca os estágios da prática desobrigada do voto trazidas neste parágrafo.

Certo é que Prado poderia encomendar de um santeiro alguma escultura ou tábua votiva, ou mesmo, realizar artesanalmente a imagem com as habilidades e materiais disponíveis, considerando que a prática de produzir ex-votos não se restringe a artífices especializados e por isso, seu resultado orgânico e estereotipado os deixou de fora da “grande história do estilo” (Didi-Huberman, 2016, p.13); também, poderia comprar no mercado local de artigos religiosos imagens prontas de cera, madeira, isopor, plástico, folha de flandres, papel ou vidro, apenas para citar alguns dentro da infinidade de materiais utilizados; ainda, transformar um artefato secular na representação religiosa de sua intenção; e se o adoecimento a afligisse na contemporaneidade das *mass media*, acessaria a internet e encomendaria algum órgão que correspondesse à enfermidade. Fato é, que a prática do ex-votismo e a produção imaginal decorrente dela é resistente “a toda evolução perceptível” (Didi-Huberman, 2016, p.14).

No entanto, intrínseco à situação de Prado está a impossibilidade de buscar uma imagem endógena que mimetize formalmente a uma *doença dos nervos* para mobilizá-la na execução do voto. Aliás, a sua questão é refeita neste texto amparada nas contribuições de Hans Belting (1935-2023) da seguinte maneira: como se figura num ex-voto o sofrimento psíquico?

1. Traduzido do latim: “o voto realizado”.

2. Lélia Coelho Frota (1938-2010) foi antropóloga, crítica de arte, curadora, museóloga, tradutora e poetisa brasileira.

No desenvolvimento de sua *Antropologia das Imagens* (2014), Belting propõe um caminho de interpretação dos artefatos visuais baseado numa triangulação conceitual de imagem, mídia e corpo, onde o último se destaca pela polissêmica relação que os outros dois tecem a partir e somente através dele. Sua premissa ampara que toda imagem é produzida e percebida para e pelo corpo, mesmo que este esteja globalizado ou virtualizado como na relação atual estabelecida por meio das telas digitais, justamente porque “Vivemos com imagens, compreendemos o mundo através de imagens” (Belting, 2014, p. 22).

Em sua teoria o corpo cumpre dupla função: é tanto meio, porque carrega imagens endógenas através da memória, tornando-se o *lugar das imagens*; quanto é veículo de transmissão, quando atua ativamente sobre um suporte material (meio) garantindo forma às imagens. É neste processo de externalização das imagens que reside o como elas corporizam seus suportes e, por sua vez, *como* fomentam e estabelecem relação com aquele que a acessa.

Belting (2014) acentua que a relação entre corpo e imagem fundamenta-se nos embates ontológicos que o ser humano enfrenta como o tempo, o espaço e a morte, pois, “A incerteza acerca de si próprio gera no homem a tendência para se ver a si como outro e através de imagens” (Belting, 2014, p.22), ou *in effigie*³. Disso, expõe que o ser humano intermitentemente orbita a imagem que produziu, inquirindo-a sobre a sua própria existência; caso nela encontre a ratificação do seu modo de vida, valida também a permanência da imagem, do contrário, contesta-a, rejeita-a e a substitui no intuito de responder melhor às necessidades atualizadas. Isso demonstra que a *produção imagética* é sempre de caráter provisório, porque é síntese temporal de determinada constituição humana.

Retoma-se à dor sentida pela poetisa ao se deparar com a impossibilidade de figurar seu sofrimento psíquico, e *in effigie*, consubstanciar esse espaço de pensamento, que no ponto de inflexão teórico supracitado, significa na impossibilidade de tornar consciente para si e para o outro a sua situação através da imagem. Portanto, pode-se compreender que a complexa relação entre corpo e imagem no modelo heurístico de Belting privilegia um espaço de pensamento, que a *priori*, é um espaço de identidade e de alteridade, considerando que o ser humano elucubra sobre si mesmo quando se aproxima da imagem, ao ponto de às vezes, confundir-se com ela; mas também, diferencia-se quando reconhece a imagem como outro.

3. Expressão latina que significa “na forma de uma imagem”, “como imagem”. Na teoria da imagem de Belting é sinônimo que explicita a necessidade humana para ver a si mesmo como outro ou como imagem.

Heilmair e Baitello Jr (2019) em artigo acerca das contribuições de Hans Belting e Dietmar Kamper sobre imagem e corpo, endossam esta noção cognitiva do ser diante de sua produção imaginal citando o filósofo Lambert Wiesing: “as condições para a possibilidade da produção de imagens são idênticas às condições para a possibilidade de uma existência humana consciente” (Wiesing, 2014, p. 18 *apud* Heilmair e Baitello Jr, 2019, p. 141).

Assim, circunscreve-se a prática dos ex-votos neste texto à reflexão sobre as condições de figurabilidade e de exposição do corpo que arregimentam este espaço de pensamento, sobretudo porque tais artefatos visuais transcendem os espaços religiosos e assomam acervos museológicos constituindo narrativas como a da exposição *Etérea* no Instituto Collaço Paulo – ICP. Organizados na seção nomeada como *Sala Eruditos e Populares*, os ex-votos compartilharam o ambiente com trabalhos de múltiplas técnicas e funções, desde óleos com cenas bíblicas a artefatos indígenas confeccionados na missão jesuíta no Sul do Brasil, justificando ao projeto curatorial um avanço sobre o sentido estrito do modelo estético da arte, para instaurar um espaço de pensamento, *in effigie*, acerca da religiosidade cristã.



Figura 2: Anônimo. *Ex-votos*, séculos XIX e XX. Materiais e tamanhos diversos.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.



Figura 3: Anônimo. *Ex-votos*, séculos XIX e XX. Materiais e tamanhos diversos.
Fonte: Coleção Collaço Paulo, Florianópolis. Fotografia: Rafael Geremias, 2024.

Os ex-votos brasileiros datados dos séculos XIX e XX que fizeram parte da exposição no ICP foram duas tábuas votivas fixadas na parede na altura do observador, encimando um agrupamento de figuras votivas antropomorfas majoritariamente constituídas por cabeças, constando um único exemplar de mão e uma estatueta de figura feminina segurando um bebê. Estes ex-votos anatômicos foram enfileirados sobre um aparador respeitando uma hierarquia de planificação visual em que as cabeças menores ocupam a frente, e as maiores, a parte de trás. É sobre as esculturas antropomorfas que se dedica o restante deste texto (Figura 01).

Apoiando-se nas características de figuração dos ex-votos elencados por Alvim (2012), Frota (2012), Oliveira (2012) e Valladares (2013), classificam-se os artefatos presentes no ICP restituindo parte do trânsito dessas imagens até Florianópolis - SC. As duas tábuas votivas dedicadas a Sr. Bom Jesus de Matosinhos são, muito provavelmente, provenientes do santuário de Congonhas em Minas Gerais dedicado ao padroeiro. E pela diferença das molduras, como salienta Alvim (2012), supõe-se que a retangular,

de 1788, foi confeccionada no mesmo estado de exposição, enquanto a com volutas, de 1811, foi executada no estado do Rio de Janeiro (Figura 01). No que tange as esculturas, sobretudo as cabeças, suas confecções são próprias do nordeste, pois se assemelha em matéria e forma das encontradas em santuários de lá, mas principalmente porque carregam na expressão facial “uma excessiva seriedade da fisionomia, contrita, triste e absorta” (Valladares, 2013, on-line) (Figura 02)⁴. Frota ressalta:

O hieratismo, a contrição, a solenidade, a extraordinária síntese formal do milagre esculpido ou modelado numa exposição miticamente radiográfica da polpa recôndita do humano, informam essas figuras tão variadas e tão anônimas, em que predominam as cabeças, as primeiras na hierarquia anatômica de títulos de representatividade, logo seguidas pelas mãos (Frota, 2012, p. 28).



Figura 4: Anônimo. Ex-votos, séculos XIX e XX. Materiais e tamanhos diversos.
Fonte: Instituto Collaço Paulo, Florianópolis. Fotografia: Marcello Carpes, 2024.

Muito embora o código hierático fosse o da expressão contrita, era também permitido personalizar as cabeças a partir de características físicas do devoto para assegurar individualidade e realismo à situação pela qual passava. É o caso da cabeça em destaque na figura 03, que além de trazer uma solução plástica de texturização dos fios do cabelo através das pequenas perfurações lineares, também mostra na protuberância localizada na bochecha direita a enfermidade da qual foi livrado. Esta imagem especificamente demonstra esmero do artífice em burilar os ângulos retos dos

4. A museóloga do ICP, Cristina M. D. Nora, expõe que não há informações acerca da proveniência dos ex-votos.

entalhes em formas mais arredondadas, o que confere à expressão contrita uma camada de languidez.

Da citação de Frota (2012) levanta-se outra questão que concerne à preponderância da representação de cabeças, em detrimento de outras partes anatômicas ou mesmo da figuração completa do corpo nos ex-votos, que parece ser recorrente nos lugares de prática de desobrigação e que é verificada na exposição Etérea. Valladares explica que independente da contingência do devoto, o uso da cabeça como ex-voto é suficiente para referenciar a parte pelo todo. Em suas palavras, “[...] a representação do milagre se faz na cabeça esculpida dum pedaço de tronco ou galho, com mestria no lavor ou muitas vezes parecendo ser a primeira e única de alguém que talha.” (2013, online).

A função que desempenha a cabeça na prática do ex-votismo encontra ressonâncias na antropologia visual de Belting (2014, 2023). Ao analisar a produção imaginal no culto funerário neolítico através dos Crânios de Jericó e as relações entre corpo e rosto, ele destaca que a superioridade da cabeça às outras partes do corpo, advém do seu funcionamento sinédoque em relação a ele, no mesmo sentido que pondera Valladares (2013). De sua elaboração teórica, deduz-se que a sua primazia advém do fato de a cabeça portar um rosto, que vertido a sua tríade heurística de imagem, mídia e corpo, é apreendido como uma imagem que produz imagens, e pelo qual, mobiliza um sistema de signos que concebe ao seu conjunto identidade para atuar dentro de uma práxis social.

Belting (2014, 2023) explicita que neste sistema de signos, são os olhos que encerram seu significante máximo. Através deles e do ato de olhar que a experiência do corpo transmuta-se numa *experiência do olhar* que é própria do rosto. Ainda, é na ocorrência da troca de olhares entre aquele que vê e o artefato visual que representa um rosto com olhos, ou a própria face humana vista pelo outro ou por si mesmo quando defronte a seu reflexo especular, que a experiência *in effigie*, como imagem e como outro, autentica-se numa experiência *in corpore*, como outro corporalizado, reafirmando a noção antitética da imagem que é fazer presente aquele que está ausente. De certa maneira, as condições de figurabilidade e de exposição dos ex-votos reafirmam estes aspectos teóricos sobre rosto e corpo. Mesmo quando a escultura não chega à completude representacional da face, como no caso das duas primeiras imagens da figura 04, basta que o contorno sugerido em seu volume estimule a imaginação do espectador a conferir-lhe um rosto.

Voltando a Adélia Prado e a impossibilidade de criar uma imagem para seu problema. Através do espaço de pensamento fomentado pelos ex-votos no ICP e pela teoria acossada, é que uma simples cabeça, de qualquer tamanho e material, poderia representar a sua dor e ressignificar a sua condição religiosa que é, acima de tudo, humana. Diga-se de passagem, que Prado noutro poema personifica os embates ontológicos que Belting teorizou e pelos quais o ser humano é motivado a se ver *in effigie*: “*é em sexo, morte e Deus/ que eu penso invariavelmente todo dia*” (Prado, 2015, p. 60).

A solução de Prado foi aceitar, ainda que mal quista e de algum modo entendida por ela como inferior à imagem, a palavra como voto, instrumento dominado em seu ofício como poetisa. A palavra arranjada como poema, tomado como ex-voto, cumpre a mesma função figurativa das partes anatômica, colocando-a *in effigie* e instaurando um espaço de pensamento que restaurando a sua fé, positivou também seu trabalho de escritora como predestinação divina: “*Ao escolher palavras com que narrar minha angústia,/ eu já respiro melhor./ A uns Deus os quer doentes, a outros quer escrevendo.*” (Prado, 2016, p. 348).

REFERÊNCIAS

- ALVIM, Clara de Andrade. Parecer sobre a aquisição da Coleção de ex-votos Márcia de Moura Castro. In: FROTA, Lélia Coelho; CASTRO, Márcia de Moura Castro. **Ex-votos em Congonhas**: O resgate de duas coleções. NUTO, Rosângela (Org.). Brasília, DF: IPHAN, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ex_votos_em_congonhas.pdf. Acesso em: 06 fev. 2025.
- BELTING, Hans (2001). **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM + Baum, 2014.
- BELTING, Hans (2013). **Faces**: Uma historia del rostro. Madrid: Akal, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998). **Exvoto**: imagen, órgano, tiempo. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2016.
- FROTA, Lélia Coelho (1981). Promessa e milagre no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos. In: FROTA, Lélia Coelho; CASTRO, Márcia de Moura Castro. **Ex-votos em Congonhas**: O resgate de duas coleções. NUTO, Rosângela (Org.). Brasília, DF: IPHAN, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ex_votos_em_congonhas.pdf. Acesso em: 06 fev. 2025.
- HEILMAIR, Alex Florian; BAITELLO JR, Norval. A imagem como outro do corpo: considerações acerca da antropologia da imagem em Hans Belting e Dietmar Kamper. **MATRIZES**, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 3, p.139-159, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/151708>. Acesso em: 06 fev. 2025.
- OLIVEIRA, J. C. A. de. Ex-votos: comunicação, documentos e memória social. **Ecus Cadernos de Pesquisa**, [S. l.], n. 3, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ecus/article/view/33526>. Acesso em: 8 fev. 2025.
- PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. 3a. ed., Rio de Janeiro: Record, 2016.
- VALLADARES, Clarival do Prado. Ex-votos do sertão (1973). **Ricardo Camargo Galeria**, [s.l.], 2013. Disponível em: <http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=84>. Acesso em: 08 fev. 2025.







Na página anterior e na atual:
Figura 1: Theodore de Bry. *Adão e Eva*, 1590. Gravura em metal. 28,8 x 20,5 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Theodore de Bry

O Paraíso como Anúncio do “Novo Mundo”

Isadora Cunha Caldas

A obra *Adão e Eva* (1590), de Theodore de Bry (1528-1598), é uma impressão de gravura em metal do livro *A brief and true report of the new found land of Virginia* (1590), a primeira publicação da série de vinte e seis livros que fazem parte do *Thesaurus de Viagens*. A coleção é erroneamente atribuída ao nome de seus volumes: *Grand Voyages*, parte dedicada às narrativas sobre as Américas e *Petits Voyages*, sobre a África e o Oriente. Uma curiosidade pertinente é sobre o terceiro livro de *Grands Voyages*, intitulado *Americae Tertia Pars*, que relata as viagens do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry ao Brasil.

A ilustração se situa na primeira sala da exposição, a *Sala da Crucificação* e fez parte da exposição *Etérea* (2024), no Instituto Collaço Paulo. Compartilha espaço com peças de variados séculos, autores e movimentos que juntos tecem uma narrativa em torno da temática sacra, conforme a curadora explica no vídeo “*Curadoria e Montagem em Etérea*”, com Francine Goudel (2025). A sala aborda elementos da crucificação com a “Paixão de Jesus Cristo”, mas também de uma crucificação metafórica, quando existe uma injusta condenação, o inferno, a violência e a penitência a grupos perseguidos.

A sala tem como peça central a aproximação de três trabalhos, as gravuras de Manuel Messias dos Santos (1945-2001) *Sai sangue que segue sendo jorrado e Não Sabem o que Fazem* (ambas de 1970), contrapondo com a pintura *Señor de los Temblores* (séc. XVI). O agrupamento dessas imagens demonstra visualmente o sangue que ainda jorra, mesmo com o desdobrar do tempo, a temática bíblica e a condenação de inocentes. Dos Santos, ainda que seja um artista recorrente em exposições e prêmios de arte no Brasil e exterior, segundo o livro *Manuel Messias – Do tamanho do Brasil* (2022), foi excluído do circuito da arte e esse apagamento se deu por sua origem humilde, por ser negro e pelas suas questões psicológicas. Goudel (2025) aponta a mulher entre esses grupos sentenciados e exemplifica Maria Madalena e Eva que são figuras cristãs, muitas vezes, atribuídas ao pecado da carne e consideradas as grandes causadoras dos males do mundo.

Em frente à ilustração de De Bry, no centro da sala, está a segunda ilustração de livro de toda a expografia, o *Inferno* (1578), da *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265 -1321). Encarando-se essas duas obras ilustradas demonstram o paradoxo entre o Paraíso de De Bry e o Inferno de Dante, a salvação e a condenação, o bem e o mal. A medida de valor cristã e a busca por um “Paraíso” que por vezes acarretou em ações abomináveis, suscitando o próprio “Inferno” à terra. Assim, o paraíso de De Bry relata como um presságio às penitências que iriam se suceder pelo decorrer das paredes daquela sala - até o Inferno.



Figura 2: Instituto Collaço Paulo. Sala da Crucificação. 2024. Fonte: Isadora Cunha Caldas

Theodore de Bry, nascido no território que hoje corresponde à Bélgica então parte do Império Espanhol, fugiu de perseguições religiosas e mudou-se para diferentes cidades até se estabelecer em Londres (1585 -1588), onde ganhou fama pelo seu trabalho como gravurista e editor, abordando temáticas do “Novo Mundo”. Em um período de explorações de outros continentes, surgiu a demanda para atender a curiosidade do imaginário do homem europeu. Em 1584, Walter Raleigh, que coordenava os planos da colonização inglesa na América, organizou uma expedição com a autorização da rainha Elizabeth I, o objetivo era de estratégia na luta contra a Espanha. Para trazer essas informações da expedição até Raleigh, foram contratados: o artista e cartógrafo John White (1539 – 1593) e o escritor e cientista Thomas Hariot (1560-1621).

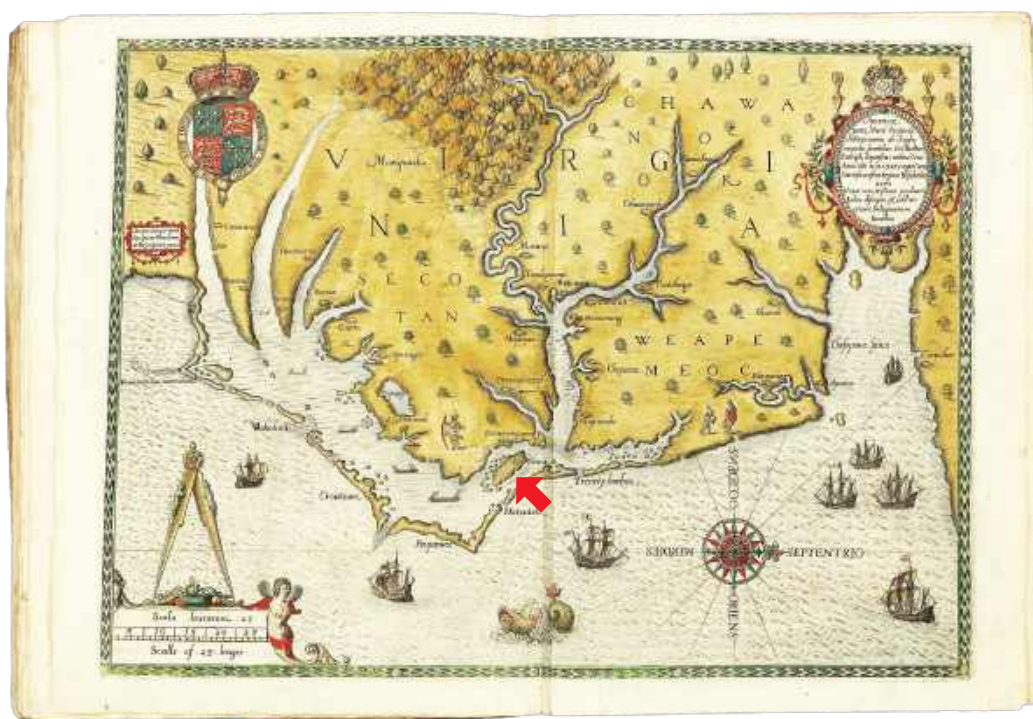


Figura 3: Theodore De Bry. *A brief and true report of the new found land of Virginia*. Mapa de Virginia mostrando a chegada da expedição de Sir Walter Raleigh em 1585, 1590 (colorido posteriormente).
Fonte: <https://crouchrarebooks.com>

A publicação foi encomendada à De Bry para sensibilizar o grupo da rainha da Inglaterra a participar ativamente na expansão, retomando o projeto da Virgínia que fora interrompido em 1588 por conta do desaparecimento da primeira colônia

inglesa. A colônia em questão chamava-se Roanoke e ficou três anos sem receber suprimentos da Coroa Inglesa por conta de inesperadas disputas da Inglaterra com a Espanha (figura 3, ilha indicada pela seta). Quando John White retornou à ilha não encontrou ninguém, nem pistas de onde o grupo se encontrava e o mistério sobre o desaparecimento dessas pessoas se tornou popular até a atualidade, conhecido como “The Lost Colony”. Existem várias teorias para justificar o sumiço de todos os colonos e seus pertences, entre doenças, ataques de espanhóis ou de grupos indígenas, a mais aceita é que a colônia foi incorporada em uma comunidade indígena de outra ilha que chamavam de Croatoan (Baumann, 2008; Lawler, 2022; Wisdom, 2023).

Theodore de Bry e o seu associado, o gravador Gysbert Van Veen (1562–1628), nunca exploraram as Américas pessoalmente. Conforme é possível observar nas figuras 4 e 5, as ilustrações de John White, datadas de 1588, serviram como referências diretas para as gravuras da nova edição do livro de Hariot produzida por De Bry em 1590 (Virginia Museum of History & Culture, [s/d]; Wisdom, 2023). Porém as aquarelas sobre a viagem de White não eram seguidas fielmente, De Bry fez intervenções, as gravuras estavam a serviço da sua ideia de realidade, de uma memória construída ou criada pela europa, era mais aquilo que se desejava ver do que uma realidade impressa (Belluzzo, 1999).



Figura 4: John White. *Cerimônia em torno do fogo*, 1588. Aquarela sobre grafite. Fonte: www.britishmuseum.org



Figura 5: Theodore de Bry. *A brief and true report of the new found land of Virginia*, 1590. Gravura em metal.
Fonte: Library of Congress Online Catalog

A obra *Adão e Eva* é alusiva à expedição inglesa de colonização da Virgínia. Contudo, diferentemente de outras ilustrações do mesmo livro, ela não apresenta uma fonte primária conhecida que tenha sido utilizada de referência visual para De Bry. Tudo indica tratar-se de uma composição concebida pelo próprio ilustrador. O homem medieval, prévio à Idade Moderna em que De Bry estava inserido, acreditava que o Paraíso era um território real e que Jardim do Éden não era apenas de um plano celestial posterior à morte, mas um lugar que poderia ser encontrado. O sonho do Paraíso como algo passível de ser encontrado retornou com o período da expansão colonial e com as imagens e textos relatados dessas viagens (Costa, 2019).

A imagem impressa poderia ser absorvida em quantidade e por pessoas não letradas e serviu como propaganda para a imigração inglesa para as colônias em formação e de repúdio à Coroa Espanhola. De Bry se relacionava com grupos protestantes e anti-habsburgos, que condenavam a truculência da Espanha de Felipe II (Casa de Habsburgo). Foi um período de tensões entre os países da Inglaterra e a Espanha, ao longo das motivações políticas da Guerra anglo-espanhola (1585–1604) estava o fato que a rainha Elizabeth I era protestante e o rei da Espanha Felipe II católico fervoroso, que perseguiu protestantes como De Bry (Baumann, 2008).

O indígena perseguido se tornou a “bandeira empunhada com vigor pelos inimigos da Espanha como uma justificativa para a queda do [rei] tirano. Os protestantes perseguidos comparavam-se aos indígenas espoliados e injustiçados” (Baumann, 2008, p.27 e 28). Aos olhos de navegantes europeus, as pessoas indígenas eram comumente associadas a Adão e ao homem originário. A construção da ideia de um “bom selvagem”, inocente, tímido e nú aparece por exemplo na carta ([s.d.]) de “descobrimento” de Pero Vaz de Caminha, em que diz sobre os nativos brasileiros que sua falta de vergonha não poderia ser maior do que a de Adão. O reconhecimento da igreja, de que o homem indígena aos olhos de Deus seria igual ao homem europeu, veio apenas em 1537, pelo Papa Paulo III e por isso “não deveriam ser desapossados de suas propriedades, nem escravizados” (Costa, 2019, p.59).

É sabido que mesmo assim foram encontradas justificativas para o assassinato e a escravização dos povos indígenas e que a visão da Europa sob eles flutuava de acordo com interesses políticos, “descendentes de Adão e Eva para alguns, mas para outros pouco mais do que bestas-feras” (Belluzzo, 1999, p.35). A prática de canibalismo foi representada por Theodore de Bry no seu terceiro livro sobre o Brasil, o medo instaurado a partir dessas imagens de um homem “selvagem” e não “domesticado” era “utilizada como justificativa da escravização dos indígenas e da colonização do território” (Wisdom, 2023, p.60).

Por esses motivos, podemos aproximar Adão e Eva de uma representação de pessoas indígenas. Para De Bry, os povos indígenas eram possuidores de humanidade, inteligência, mas precisavam da salvação de sua alma. Conforme ele discorre no primeiro parágrafo da introdução de *A Brief and true Report the new found land of Virginia*:

Embora, caro leitor, em razão da desobediência de Adão o homem tenha sido privado dos dons com os quais foi agraciado na Criação, ainda assim, como será visto no relato a seguir sobre a vida das tribos selvagens, ele manteve a inteligência

para prover a si mesmo e fabricar tudo o que fosse necessário para sua vida e saúde – com exceção no que diz respeito à saúde de sua alma. (Baumann, 2008, p.16)

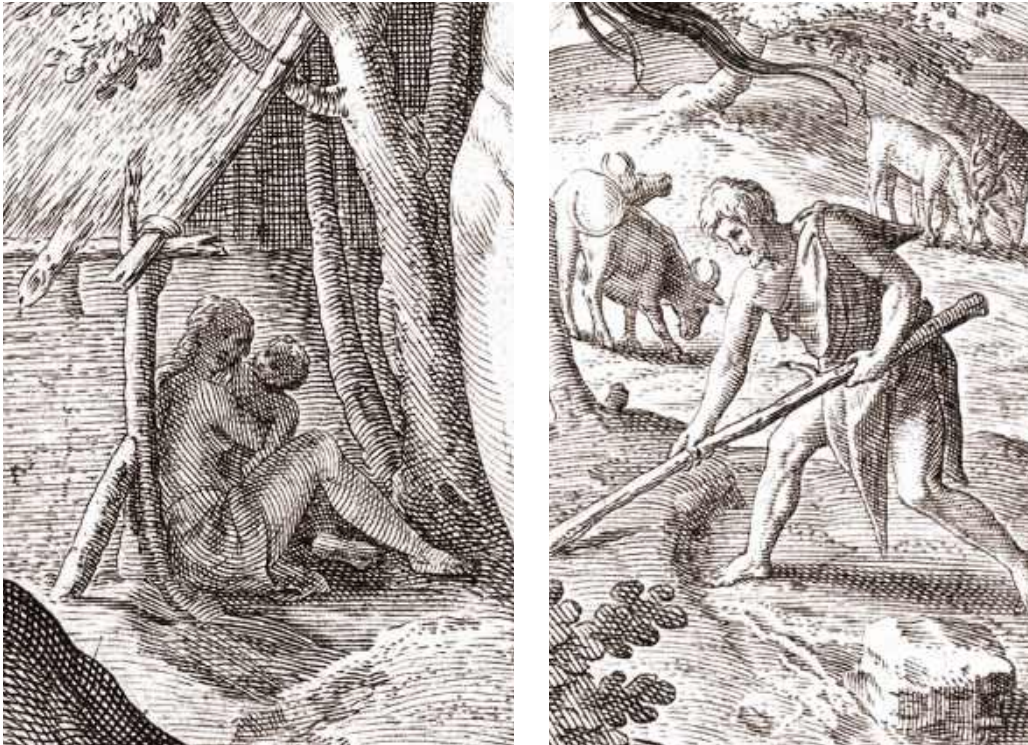


Figura 6: Theodore de Bry. [Detalhes] *Adão e Eva*, 1590. Gravura em metal. 28,8 x 20,5 cm.

Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Sabe-se que para De Bry essa salvação acontecia além da evangelização, mas pelo compromisso com o trabalho. O artista se manteve ativo e dedicado no trabalho até a o dia de sua morte, mesmo com as fortes dores e empecilhos de sua doença pela gota ele trabalhava de forma ininterrupta “como se cada traço, cada incisão, no metal fosse um passo a mais em direção à salvação” (Baumann, 2008, p.25). A afirmação é reforçada pelo prefácio da sua obra *Icone*, que recomenda aos pais de jovens que fiquem atentos para seus filhos não se entregarem ao ócio que, segundo ele, era a “almofada de Satã” (Baumann, 2008, p.25). Os personagens secundários da obra, portanto, não possuem menor importância que os outros elementos que configuram a cena, pelo contrário, eles nos situam das intenções do artista e sua crença ao que seria essa promessa de futuro para a humanidade. Após o pecado de Adão e Eva só existe a possibilidade de salvação pelo trabalho.

A imagem dos personagens ao fundo da cena (Figura 6), nesse sentido evidenciam a redenção pelo trabalho, ao mesmo tempo que uma visão utópica do que poderia ser a nova colônia inglesa. Em ações rotineiras encontram-se no fundo da cena um homem e uma mulher que se ocupam de afazeres de sua subsistência, o homem cultiva alimentos e a mulher, direciona o seu olhar e cuidado para uma pequena criança em seus braços. Ao homem foi concebida a condenação do trabalho de subsistência, para a mulher o trabalho seria outro, o do cuidado servil à família, conforme fica explícito em Gênesis (3:16) quando Deus descreve o castigo para Eva: “Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará”.

Os trabalhadores, contrapostos à Adão e Eva, representam diferentes cenas e tempos contadas dentro do mesmo quadro, que remete “as ‘mansões’ do teatro medieval onde o protagonista principal aparecia nas diversas cenas que, interpretadas lado a lado, apresentavam o desenvolvimento do drama” (Baumann, 2008, p.35). Os corpos de Adão e Eva, seguem a lógica do maneirismo com “figuras exageradamente alongadas” (Gombrich, 2000, p. 387), chamadas de “estilo ‘serpentinata’” (Baumann, 2008, p.34). A perspectiva entre os componentes da obra não é realista e a interlocução desses personagens parecem resultar em cenas que ora são diferentes, ora contam uma mesma história. Abandona-se em toda a obra uma perspectiva formal clássica renascentista: na desproporção dos corpos alongados de Adão e Eva, em sua relação com a perspectiva dos trabalhadores em segundo plano e com os animais, que não tem dimensões reais em comparação com os humanos e nem entre eles. Para Baumann (2008, p.34) essa “descontinuidade da unidade espacial” é uma característica proposital do artista maneirista, é como se “se o artista não fosse capaz de decidir quem são os atores principais e quem são os figurantes da peça”.

Ao centro da cena se encontra exatamente nos seios de uma serpente. Serpente essa que desce o tronco enroscando-se na árvore, despreocupada, direciona sua atenção para Eva, enquanto aponta o fruto proibido. A serpente contém seios femininos projetados para frente, ao mesmo tempo que um rosto infantil semelhante a de um anjo querubim, suas asas de pontas afiadas não condizem com a mesma iconografia angelical, mas sim de um monstro, morcego ou dragão. Esta fórmula, com Adão e Eva em lados diferentes da árvore proibida e com a serpente voltada para a mulher, remonta a iconografia medieval do Pecado Original (Júnior, 2020).

Por vezes a representação de animais por De Bry, assim como de outros ilustradores do “Novo Mundo”, causam estranhamento tanto quanto um fascínio. O homem europeu não poderia alcançar e compreender algo que não tinha comparações prévias e esse sentimento de repulsa volta na atualidade quando existe uma distância representativa dos animais para como foram ilustrados. Diferente dessas famosas ilustrações de animais das Américas, a cena da obra Adão e Eva contém animais conhecidos pela Europa: o leão, deitado ao centro dos humanos; a lebre ao lado direito do pé da árvore; um rato à direita da cena e um felino, quase que escondido atrás das pernas de Adão, à esquerda.

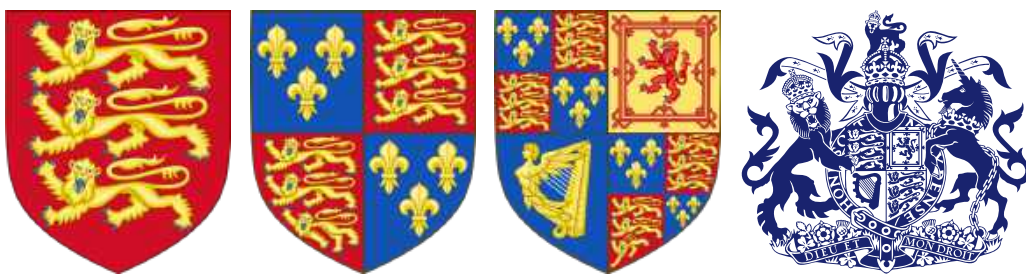


Figura 7: *Brasão de Armas Reais da Inglaterra*. Da esquerda para direita: Brasão da Inglaterra entre 1198–1340 we 1360–1369; Brasão da Inglaterra entre 1406–1422; Brasão da Inglaterra entre 1702–1707; Brasão real de armas do Reino Unido, usado desde 1953.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Armas_Reais_da_Inglaterra; <https://www.royal.uk>

Pela representação de destaque do leão, percebe-se um reforço simbólico de que a obra estava se referindo aos domínios da Inglaterra. Os leões são uma simbologia recorrente na iconografia dos reinos britânicos e remontam desde Henrique II, que foi rei de 1154 até sua morte. Conforme o site oficial da família real da Inglaterra menciona, o brasão de *Armas Reais da Inglaterra* se modificou ao longo de muitos anos junto com os governantes e a história de sua monarquia. Durante as mudanças de regência, os escudos mudaram, mas o leão permaneceu associado à família Real da Inglaterra até hoje. O brasão atual (o último dos brasões da figura 7) detém vários significados e mostra principalmente os vários símbolos reais de diferentes partes do Reino Unido. Representando a Inglaterra está o leão coroado, que em pé segura o escudo e os três leões dentro do escudo (superior à esquerda e inferior à direita). Referente a Escócia está o leão com as patas dianteiras erguidas dentro do escudo (superior à direita) e o unicórnio segurando o escudo. O símbolo da Irlanda do Norte (inferior à esquerda) é a harpa. O País de Gales não foi incluído porque não estava envolvido na união de 1603.

Um ponto interessante analisando o conjunto da obra estudada são os olhos humanos conferidos aos felinos e ao rato do primeiro plano. Esse distanciamento do realismo, não está apenas na perspectiva dos animais como anteriormente citado, mas nas suas feições. Existe uma dramaticidade conferida ao colocá-los com olhares humanos, o que ao mesmo tempo causa, por vezes, um desconforto no espectador. Assim como na desproporcionalidade dos personagens humanos, o artista parece buscar dentro de uma “perfeição” já apresentada do renascimento clássico um estilo próprio.



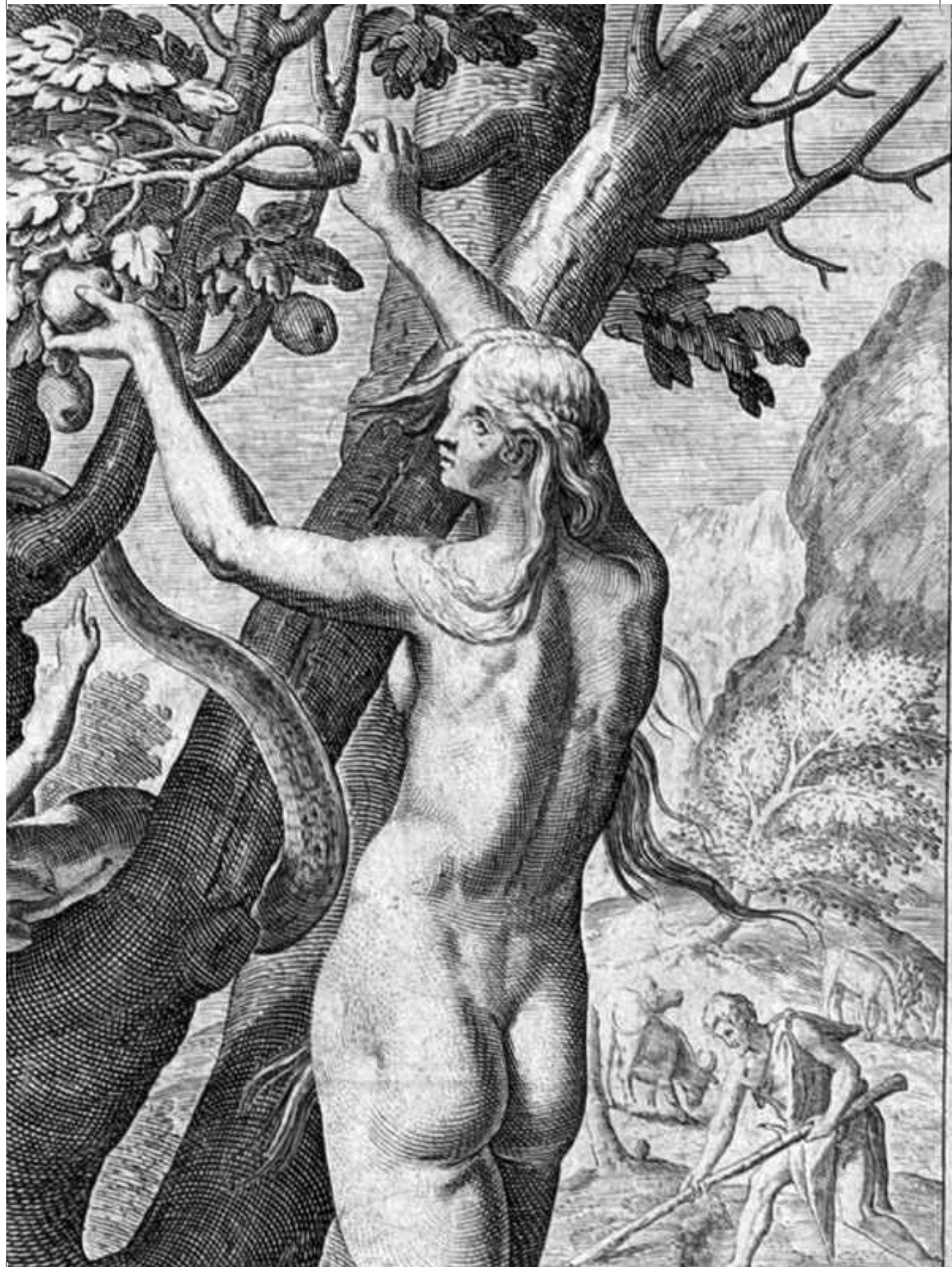
Figura 8: Theodore de Bry. [Detalhes] *Adão e Eva*, 1590. Gravura em metal. 28,8 x 20,5 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

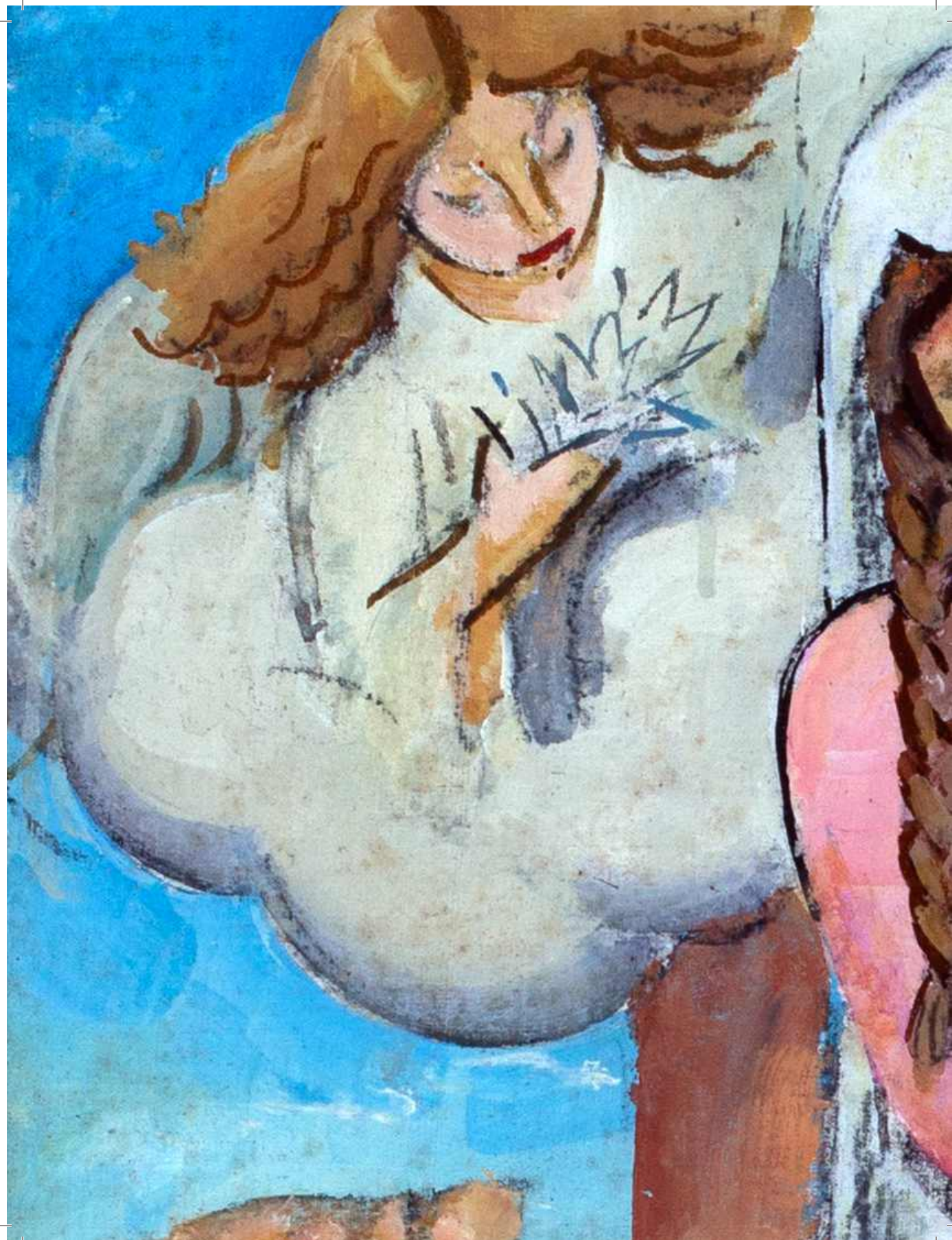
O rato (último quadro da figura 8), animal comum nas grandes cidades, com certeza foi visto por De Bry antes da realização dessa ilustração, o animal apresenta uma expressão tensa, arqueada e obstinada; o leão, à esquerda do rato no esquema da figura 8, possui uma expressão ainda mais marcada, quase enfurecida; o outro felino, por sua vez, parece acuado e com um olhar de preocupação bastante próximo ao de Adão, ambos parecem receosos; o olhar de Eva é relaxado e despreocupado. Essas expressões parecem juntas tecer na gravura uma tentativa de exteriorizar as habilidades do artista para ilustrar diferentes sentimentos.

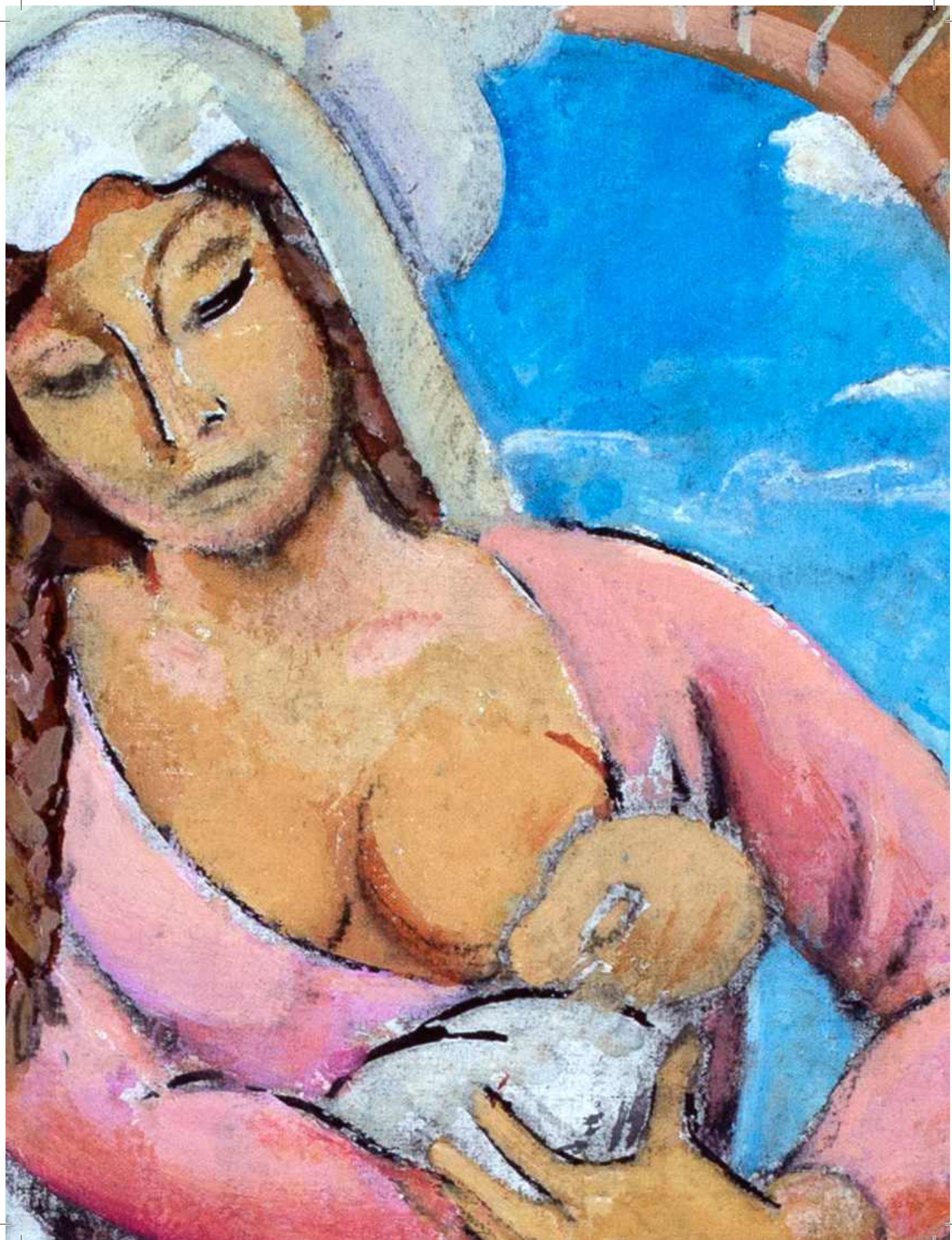
A obra *Adão e Eva* de Theodore de Bry é a primeira ilustração do livro *A brief and true report of the new found land of Virginia* (1590) e a única que não tenta demonstrar como são essas terras outras, mas o que poderia vir a ser. De Bry ilustra para atender ao imaginário europeu e ao novo comércio editorial que iria suscitar na Europa com o conhecimento sobre outros continentes, ao mesmo tempo, introduz na imagem suas próprias crenças e sua individualidade artística. É difícil mensurar como deveria ser para uma população de maioria não letrada, presenciar as primeiras imagens impressas sobre esses testemunhos, assim como “não se pode subestimar o papel desempenhado pelas primeiras imagens gravadas (...)” (Leite, 1996, 36) nas mudanças políticas, tanto quanto na construção do imaginário da América para os europeus. Conforme Baubann (2008, p. 13) comenta, a imagem estudada *Adão e Eva* “é tanto promessa, sonho, utopia quanto memória. É essa visão que De Bry oferece ao seu leitor-viajante [...] aos Jardins do Éden [do passado]” que retorna para anunciar ao seu presente - novos tempos.

REFERÊNCIAS

- BAUMANN, Thereza B. Adão, Eva e os pictas nas selvas da Virgínia: a Admiranda Narratio de Theodore de Bry. **Revista Sæculum**, João Pessoa, n. 19, 2008.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes: imaginário do Novo Mundo. v. 1.** São Paulo: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.
- COSTA, Pedro Gabriel Amaral. O mito do bom selvagem como elemento da identidade nacional brasileira. **Revista PARALAXE**, São Paulo, v. 6, n. 1, 2019.
- GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- INSTITUTO COLLAÇO PAULO. “**Curadoria e Montagem em Etérea**”, com Francine Goudel (SC). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rHzV4dBl7q4>>
- JUNIOR, Hilário Franco. A serpente, espelho de Eva. **Revista Medievalista**, Online, 2020.
- LAWLER, Andrew. **Colonos da Inglaterra Isabelina abriam caminho na América do Norte. Depois, desapareceram.** Disponível em: <https://www.nationalgeographic.pt/historia/colonos-da-inglaterra-isabelina-abriram-caminho-na-america-do-norte-depois-desapareceram_1856>.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Viajantes do Imaginário: A América Vista da Europa, Séc. XV-XVII. **Revista USP**, n. 30, 1996.
- LIBRARY OF CONGRESS. **A briefe and true report of the new found land of Virginia: of the commodities and of the nature and manners of the natural inhabitants.** Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/48032384/>>.
- PRETA JÓIA. **Livro corrige apagamento histórico sofrido pelo artista negro Manuel Messias (1945-2001), e reúne imagens de sua impressionante obra, com textos de vários pensadores.** Disponível em: <<https://www.pretajoi.com/2022/02/livro-corrige-apagamento-historico.html>>.
- PROJETO BRASILIANA ICONOGRÁFICA. **Theodore de Bry e as primeiras imagens do Brasil.** Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20225/theodore-de-bry-e-as-primeiras-imagens-do-brasil>>.
- THE ROYAL FAMILY. **Coats of Arms.** Disponível em: <<https://www.royal.uk/coats-arms>>.
- VIRGINIA MUSEUM OF HISTORY & CULTURE. **Theodore de Bry's Engravings.** Disponível em: <<https://virginiahistory.org/learn/early-images-virginia-indians-william-w-cole-collection/theodore-de-brys-engravings>>.
- WISDOM, Allison. The Lost Colony of Roanoke. **Journal Tenor of Our Times**, Arkansas, v. 12, , 2023.









Na página anterior e na atual:
 Figura 1: Martinho de Haro. *Nossa Senhora*. Aproximadamente 1970/80. Óleo sobre Eucatex. 66 x 48 cm
 Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Martinho de Haro

O sacro no moderno

Daiana Schvartz

Mater, Amamentação, Virgem com o Menino, *Madonna Lactans*, Virgem Amamentando, Virgem do Leite, *Virgo Lactans*, Nossa Senhora do Leite, Maria Amamentando o Menino Jesus. Esses são apenas alguns exemplos das variações de títulos que essa temática abrange. Entre eles, destaca-se ainda *Nossa Senhora*, título da pintura de Martinho de Haro, tema central deste texto. A pintura integrou a exposição *Etérea* no conjunto de obras denominado pela curadoria de *Templo*, que trata de “um templo dedicado à expressão da concepção da vida, entre imagens que personificam o maternar e dimensionam a Sagrada Família. Ilustres Nossas Senhoras adornam o ambiente.”¹ Nesse recorte de 22 obras, datadas desde o século XV ao século XX, evidencia a longa permanência dessa temática.

As representações iconográficas da *Virgem do Leite* se consolidaram principalmente no início do século XIV ganhando maior predominância durante o renascimento. Exímios estudiosos da anatomia humana, os renascentistas proliferaram suas telas de cenas mitológicas com seus deuses quase sempre nus, logo, descobrir o seio da virgem que amamenta, seria também genuíno (Figura 2). Habilidosos no contraste do claro e escuro, a virgem e o menino ganham luz sobre eles, e o seio despido torna-se o elemento principal de conexão. Após dois séculos de extensa tradição da imagem, com o Concílio de Trento (1545 – 1563) da igreja católica, sua adoração foi desencorajada pela sugestão erótica e pela nudez, tornando essa temática escassa (MORCIANO, 2024).

1. Texto interno da exposição *Etérea*, de autoria da curadora Francine Goudel.



Figura 2: Domenico Beccafumi. *Madonna com il Bambino e San Giovannino*, 1540-45. Óleo sobre tela. 90 x 65 cm.
Fonte: Palazzo Barberini.



Figura 3: Antonio da Correggio. *Nursing Madonna with an Angel*, 1522 – 25. Óleo sobre tela. 69 x 57 cm. Fonte: Museu de Belas Artes de Budapeste.

São quase nulas as informações sobre a temática religiosa na produção de Martinho de Haro, dos textos publicados sobre sua atuação quase todos tratam de suas inúmeras pinturas de paisagens da Ilha de Santa Catarina. Alguns sutis vestígios de religiosidade

aparecem: nas primeiras linhas do texto *O Olhar Fecundo*, seu filho Rodrigo de Haro descreve “entre o atelier e a casa, poucos passos. Além das telas acumulava objetos que depois apareceriam nos seus quadros. Algumas cerâmicas, livros, e um ex-voto” (HARO, 2007, p.21-22); em alguns outros textos citam a temática religiosa² como um dos gêneros que praticou; assim como os retratos, pintou Cristo e alguns santos³; e nas pinturas de paisagens a presença das igrejas fica evidente; e em 1927, quando foi para o Rio de Janeiro estudar na Escola Nacional de Belas Artes como bolsista do estado de Santa Catarina, por volta de 1930, trabalhou como auxiliar de João Timóteo da Costa na decoração da Igreja de Nossa Senhora da Pompeia no Rio de Janeiro.

Em 2007, no livro *Martinho de Haro* de edição comemorativa do centenário de nascimento do artista, os organizadores produziram um inventário de suas obras, reuniram mais de quatrocentos trabalhos entre as décadas de 1920 e 1980, dos quais predominou a produção mais recente, produção esta que caracteriza o trabalho do artista com a paisagem de Florianópolis. A partir deste inventário é possível ter num primeiro contato, um panorama de sua produção pictórica, no qual grande parte carece de informações precisas os títulos e ano de conclusão. Outro livro importante, de título homônimo ao de 2007, reúne mais de 70 imagens de suas obras foi lançado em 1986, no ano seguinte ao seu falecimento (AYALA, 1986). Nesta edição há uma pintura inacabada, na qual estava trabalhando dias antes de falecer, um óleo sobre madeira dividido em três partes: acima um esboço de uma paisagem portuária; na parte inferior, dois cavalos em primeiro plano; e no meio, a Igreja de Nossa Senhora da Lapa, localizada no Ribeirão da Ilha, que o artista já havia pintado ao menos duas vezes. As igrejas não passam despercebidas, estes dois livros reúnem 22 trabalhos das igrejas católicas de Florianópolis, realizados principalmente a partir da década de 1960. Em menor quantidade em face aos outros gêneros que o artista empregou em suas pinturas, os temas religiosos aparecem nas primeiras décadas: as pinturas, *Sagrado Coração de Jesus* cerca de 1936, *Santo Antônio* década de 1940 e os murais encomendados para a sede da Legião Brasileira de Assistência com a série *Arca de Noé*, realizada em 1945.

Realizadas décadas depois de seu retorno a Santa Catarina em 1942, *Nossa Senhora* (Figura 1), alude a uma iconografia clássica do retrato da virgem no centro

2. Os textos, “A flor, o mar e a charrete” de José Roberto Teixeira Leite e “História e Cultura Visual em Martinho de Haro - um modernista singular” de Sandra Makowiecky.

3. Ylmar Corrêa Neto no texto “Os motivos de Martinho” para o livro do centenário, destaca o predomínio do retrato como um dos gêneros que mais praticou no início de carreira.

amamentando o menino Jesus (Figuras 2 e 3). As semelhanças estão na expressão serena, o olhar para baixo direcionado para o menino, o véu que cobre a cabeça da virgem, a presença do anjo guardião simbolizando a conexão entre o céu e a terra, são recursos visuais reiterados.

Assim como nas duas pinturas acima, encontramos na história da arte um vasto repertório visual da Madonna amamentando o menino Jesus. *Nossa Senhora* de Martinho de Haro destoa formalmente das Madonnas de Beccafumi e Correggio, pintadas cinco séculos antes, evidenciando a elasticidade das transformações pictóricas que o modernismo almejou. A luminosidade das cores marcando um campo mais aberto do claro e escuro, a percepção da trajetória das pinceladas, a perspectiva retorcida, o desenho simplificado e a luminosidade dos planos, são alguns exemplos.



Figura 4: Martinho de Haro. *Maternidade*. Aproximadamente 1975- 80. Óleo sobre Eucatex. 64,5 x 48cm. Acervo: Coleção Sílvia Thomazi.

Martinho de Haro realizou outra obra muito semelhante à *Nossa Senhora*, na qual, ao lado da imagem bíblica da *Virgem Lactante*, também se observa a laicização da figura materna. No mesmo período, pintou *Maternidade* (Figura 4)⁴, título descritivo cunhado pelos organizadores do livro Martinho de Haro. Embora o título original atribuído pelo artista seja desconhecido, a descrição remete a um tema intimamente ligado à amamentação, com mínimas alterações formais entre as duas obras. Podemos interpretá-las como uma sequência em movimento, representando um antes e um depois. A mulher e o bebê mantêm as mesmas vestimentas, e o gesto inclinado da mãe, direcionando o olhar ao filho, permanece inalterado. Sua expressão serena continua a mesma, assim como o jarro de barro ao seu lado. No entanto, na segunda composição, elementos religiosos desaparecem: o anjo, o portal e o céu azul saem de cena, e o bebê, já não mais mamando, o seio fica coberto. A mão esquerda da figura materna mantém o mesmo desenho em ambas as obras, enquanto a direita é suprimida, reforçando a sutileza das modificações feitas pelo artista. Essa transformação sutil na obra de Martinho de Haro reflete uma transição do sagrado para o profano, evidenciando uma humanização da figura materna, afastando-se dos elementos divinos e abraçando uma representação mais terrena da maternidade.

Ainda que com menos ênfase, o tema do sagrado continuou a ser explorado pelos artistas modernos. Em *Etérea*, das mais de 80 obras em exposição, 14 eram do século XX, uma delas do professor de Martinho de Haro durante sua estadia na França, o pintor fauvista Othon Friesz, com a obra *Joana D'arc* de 1910. Portanto, há uma vasta produção de arte sacra por parte dos modernistas. O Museu de Arte Sacra de São Paulo realizou duas exposições com o legado dos artistas modernos. A exposição *O Sagrado na Arte Moderna Brasileira* sob curadoria de Fábio Magalhães e Maria Inês Lopes Coutinho (2019), reuniu trabalhos que aludem a fé e a religião. Entre os modernos estavam Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Vicente do Rego Monteiro, Ismael Nery e Cândido Portinari; e a exposição *É Sacro. É Moderno. – Arte Sacra dos Modernistas*, sob curadoria de Beatriz Augusta Cruz e Di Bonetti (2022). O conjunto de obras reuniu pinturas em tela de Aldo Bonadei, , Anita Malfatti, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Djanira, , Heitor Villa Lobos, Gino Bruno, Mario de Andrade, Samsom Flexor, Sylvio Alves, Thomaz Ianelli; afrescos de Alfredo Volpi, Cândido Portinari e Paulo Rossi Osir; murais de Cândido Portinari; esculturas de Alfredo Ceschiatti, e Victor Brecheret;

4. Segundo o colecionador Marcelo Collaço Paulo, as pinturas *Nossa Senhora* e *Maternidade* foram encomendadas por um *marchand* para a realização de um cartão-postal natalino.

desenhos de Antônio Gomide e Galileo Emendabili e projetos arquitetônicos de George Przyrembel; e o poema *Religião* de Mario de Andrade publicado em 1930. Assim como em outros momentos da história em que a igreja e a arte estavam intrinsicamente ligadas, no século XX ela também absorveu o modernismo, seus trabalhos estão monumentalizados nas edificações, em painéis, afrescos, vitrais e esculturas. Para citar alguns: Victor Brecheret criou um conjunto de 14 estações da *Via Crucis* para a capela do Hospital das Clínicas em São Paulo em 1964; Portinari realizou pinturas e afrescos no Santuário Bom Jesus da Cana Verde no início da década de 1950, os painéis da igreja da Pampulha projetada por Oscar Niemeyer, com vitrais de Fulvio Pennacchi em 1943; os murais da capela Cristo Operário pintados por Alfredo Volpi, no início da década de 1950. Em Santa Catarina temos o caso emblemático da Catedral São Paulo Apóstolo de Blumenau, que demoliram a antiga catedral de estilo neogótico inaugurada em 1876, para dar lugar ao projeto arquitetônico modernista de arquiteto alemão Gottfried Böhn em 1952. Na empreitada modernista dos anos de 1940 liderada pelo Estado Novo, Martinho de Haro recebeu a encomenda para criar 17 painéis, dos quais 7 sobre a Arca de Noé, para a Legião Brasileira de Assistência recém criada pela primeira dama Darcy Vargas, com sede em Florianópolis.

A obra *Nossa Senhora* de Martinho de Haro insere-se em uma longa tradição iconográfica da Virgem Lactante, ao mesmo tempo em que reflete as transformações formais propostas pelo modernismo. Embora a obra do artista seja amplamente reconhecida pelas paisagens de Florianópolis, a presença do sagrado, ainda que pouco estudada, revela conexões significativas com o modernismo e a religião, sejam elas realizadas por convicção, influencia familiar, por influência dos grandes mestres ou por encomendas. A inclusão da pintura na exposição *Etérea* reforça a permanência da temática na arte ocidental, bem como a maleabilidade do imaginário religioso frente às transformações estilísticas ao longo dos séculos. O diálogo entre tradição e modernidade, evidente tanto em *Nossa Senhora* quanto em *Maternidade*, demonstra como a arte sacra foi reinterpretada pelos artistas modernos, reafirmando sua relevância no panorama artístico do século XX.

REFERÊNCIAS

ANDRADE FILHO, João Evangelista; CÔRREA NETO, Ilmar; MATTOS, Tarcísio (orgs). **Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.

AYALA, Walmir. **Martinho de Haro**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1986.

BONETTI, Di; CRUZ, Beatriz Augusta (cur). **É Sacro. É Moderno. – Arte Sacra dos Modernistas**. 2022. Disponível em: <https://www.calameo.com/read/006850292db4456cab566?page=3>. Acesso em: 10 mar. 2025.

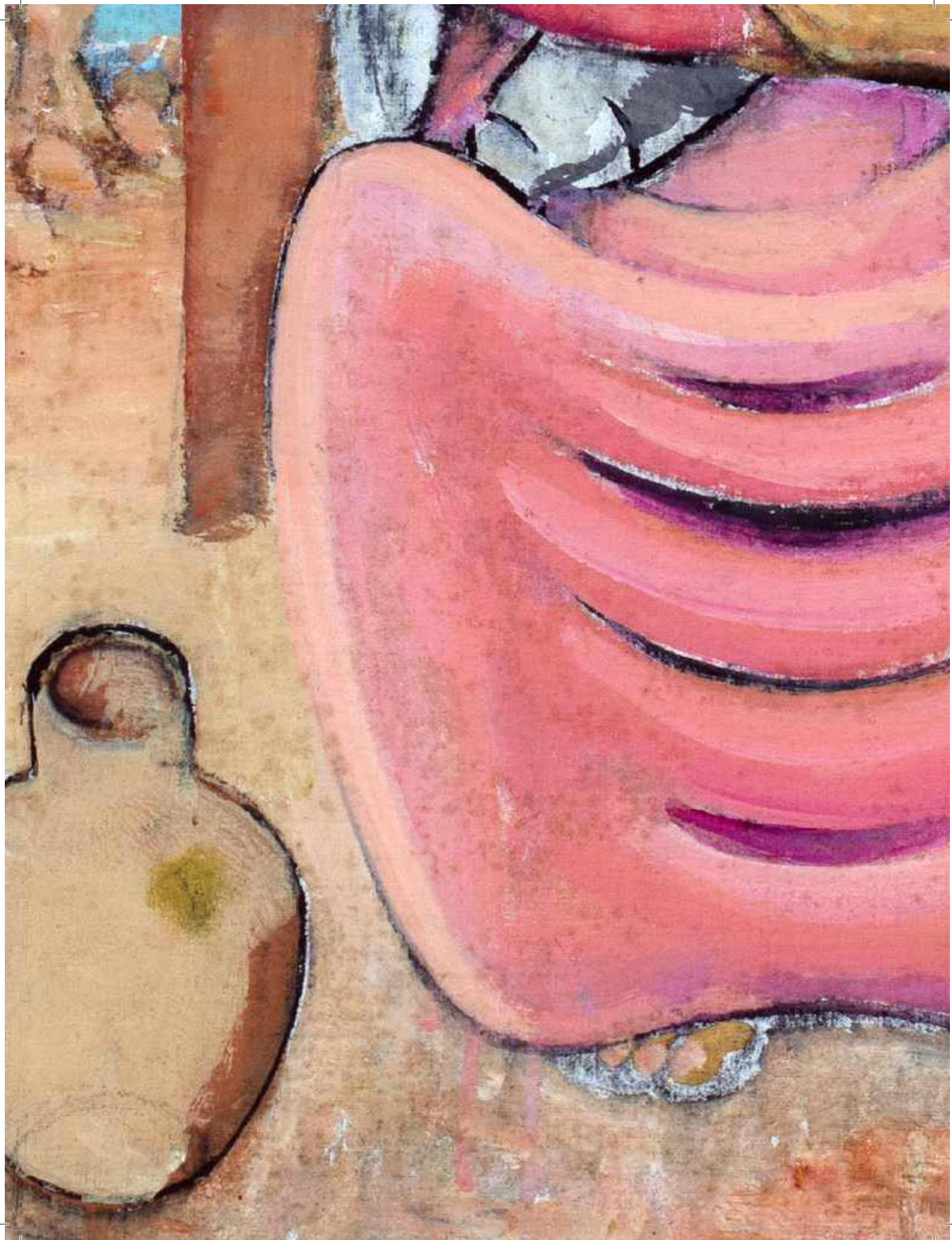
HARO, Rodrigo de. **Martinho de Haro (Comemorativo do Centenário de Nascimento do Artista)**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.

MAGALHÃES, Fábio; COUTUNHO, Maria Inês Lopes. **O Sagrado na Arte Moderna Brasileira**. 2019. Disponível em: <https://museuartesacra.org.br/o-sagrado-na-arte-moderna-brasileira/#:~:text=A%20mostra%20exp%C3%B5e%20cerca%20de,outros%2C%20por%20meio%20de%20met%C3%A1foras>. Acesso em: 10 mar. 2025.

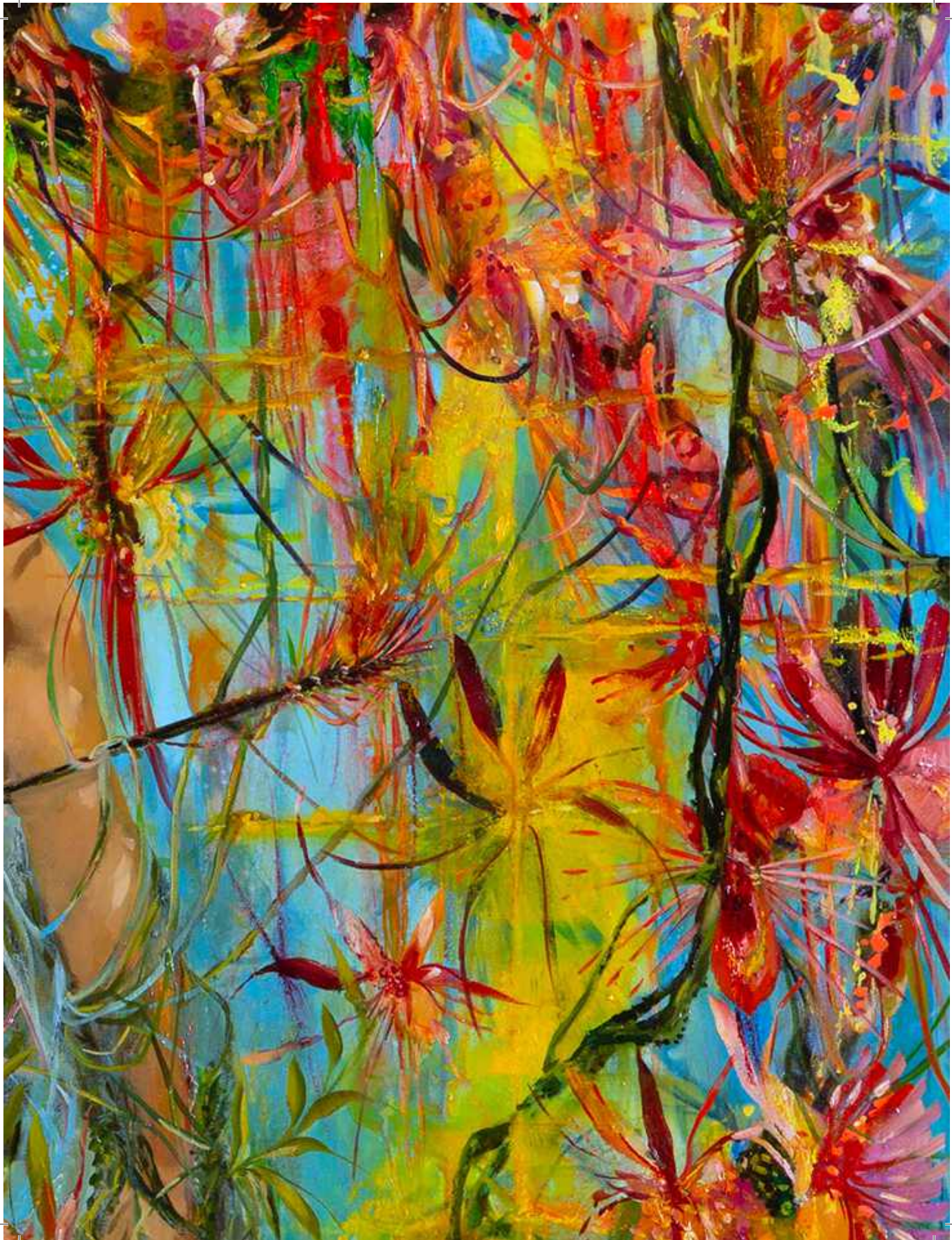
MORCIANO, Maria Milvia. **Virgem do Leite, símbolo da maternidade divina**. 2024. Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/vaticano/news/2024-01/virgem-leite-amamentando-arte-sacra-papa-francisco.html>. Acesso em: 15 mar. 2025.

ROMÃO, Ira. **A temática cristã nas obras dos artistas da semana de 22**. 2022. Disponível em: <https://osaopaulo.org.br/brasil/a-tematica-crista-nas-obras-dos-artistas-da-semana-de-22>. Acesso em: 20 mar. 2025.











Na página anterior e na atual:
Figura 1: Fernando Lindote. *O Surgimento das Flores Antropofágicas na Nascente do Tapuiubaí*. 2020.
Óleo sobre tela. 180.5 x 140 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Fernando Lindote
O Surgimento das Flores Antropofágicas
na Nascente do Tapuiubai

Cibele Ribeiro
Wagner Jonasson

Ocorrida entre os dias 20 de dezembro de 2023 e 28 de setembro de 2024, no Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação, em Florianópolis, Santa Catarina, a exposição *Etérea* visava investigar, nas palavras da curadora Francine Goudel, “os mistérios das concepções e narrativas atreladas à fé, ao sagrado, profano e devocional” (Goudel, 2023) a partir da Coleção Collaço Paulo — formada, desde a década de 1980, segundo as preferências do casal Marcelo Collaço Paulo e Jeanine Gondin Paulo. Para tanto, abarcou uma centena de obras de diversas linguagens e materiais, elaboradas entre os séculos XIV e XXI, por artistas conhecidos e desconhecidos de diferentes correntes e nacionalidades. Uma das salas que integravam a exposição foi dedicada à imagem de São Sebastião, mártir e santo cristão, representada em seis obras, sendo cinco pinturas e uma escultura. E dentre as cinco pinturas, quatro foram elaboradas pelos artistas contemporâneos Fernando Lindote (1960-), Walmor Corrêa (1960-), Rodrigo Cunha (1976-) e Lara Baruzzo (Mostra [...], c2022).

Embora cada um dos trabalhos exibidos na sala de São Sebastião apresente características que solicitam um exame detalhado, decidimos abordar, neste texto, a pintura de Fernando Lindote, intitulada *O Surgimento das Flores Antropofágicas na Nascente do Tapuiubá*, cuja visualidade singular, ao mesmo tempo familiar e estranha, desafia expectativas e gera interrogações sobre seu significado e forma. Nascido em Sant’Ana do Livramento, Rio Grande do Sul, Lindote se transferiu, na década de 1980, para Florianópolis, cidade na qual vive e trabalha desde então. No início de sua trajetória nas artes visuais, dedicou-se à pintura, para, logo em seguida, desenvolver uma produção composta de manifestações artísticas diversas, como desenho, escultura, instalação, *performance* e vídeo. Adiante, retomou a prática pictórica como veículo para suas ideias, concebendo trabalhos que se destacam pelas “translações simbólicas, descontinuidades e coexistências” (Cherem, 2019, p. 195). Foi nesse contexto que o artista realizou a pintura que integra a Coleção Collaço Paulo e a exposição *Etérea*.

De início, notamos, no centro do quadro de Lindote, a conhecida figura de São Sebastião, representado apoiado no tronco de uma árvore, com a cabeça voltada para a esquerda, um dos olhos virado para cima e os braços pendentes ao lado do corpo (Figura 1). Ele foi atingido por três flechas — seus símbolos tradicionais —, uma no braço, uma no tórax e outra no abdome. As duas primeiras flechas não se encontram mais cravadas, vemos somente as feridas abertas, enquanto a terceira, ainda cravada, provoca um jorro de sangue, que escorre em direção à virilha do santo. Contudo, da cintura para baixo, São Sebastião está encoberto por uma vegetação densa, de muitas plantas e flores, que, nutrida pelo sangue, se avulta e ocupa boa parte da composição. Por fim, no fundo da cena, observamos uma cascata caudalosa, que verte sobre as costas e o braço do mártir, formando uma poça na qual estão submersos seus pés. Tudo isso foi tratado com pinceladas palpáveis e cores saturadas, ainda que, em certas áreas, como no rosto e no corpo da figura, o artista tenha utilizado toques e matizes mais contidos.

Quando nos colocamos diante dessa pintura de Lindote, que possui dimensões consideráveis, 180.5 centímetros de altura por 140 centímetros de largura, experimentamos um tipo de dissonância visual, visto que ocorre uma disparidade entre o que esperamos ver, a representação canônica do martírio de São Sebastião, e o que realmente vemos. E como o pintor obteve esse efeito de discrepância? Aqui, sugerimos que ele é provocado por meio do processo adotado na realização do trabalho — que consiste em aceitar e, ao mesmo tempo, criticar as referências artísticas utilizadas para pintar — o que promoveu a reapresentação do doloroso suplício do santo no interior

de uma cerrada floresta tropical, contexto no mínimo inusitado. Para discutir a questão colocada nesta rápida introdução, buscamos nos aproximar da pintura *O Surgimento das Flores Antropofágicas na Nascente do Tapuiubaí* e de sua fatura. Entretanto, antes disso, trataremos brevemente da figura de São Sebastião e do conceito de “representação canônica”, visto que ambos, a nosso ver, têm participação significativa no fazer de Lindote e na experiência proporcionada pela tela exibida na exposição *Etérea*.

Como é sabido, São Sebastião foi um mártir romano do século III que adquiriu relevância como santo defensor contra a peste bubônica ao longo da Idade Média. Nascido em Narbona e residente em Milão, Sebastião ocupava o posto de comandante da guarda dos imperadores romanos Diocleciano e Maximiano. Contudo, usava essa posição para encorajar os cristãos perseguidos a manter sua fé. Denunciado por isso, foi preso, acusado e condenado à morte. Diocleciano ordenou que o levassem para um campo, o amarrassem numa árvore e o crivassem de flechas. Assim, Sebastião ficou “tão coberto por flechas que parecia um porco-espinho” (de Varazze, 2003, p. 181). No entanto, dias depois, surgiu na escadaria do palácio, acusando os imperadores por seus crimes contra o cristianismo. Novamente preso, foi espancado até a morte e teve seu corpo jogado num esgoto para impedir o crescimento de um culto. Ainda assim, na noite seguinte, apareceu a uma jovem cristã chamada Lucina, revelando, desse modo, a localização de seu cadáver, que foi recuperado e sepultado perto dos restos de outros apóstolos da fé.

Já no século VII, São Sebastião foi credenciado por libertar de um surto de peste a cidade de Pavia, localizada na região da Lombardia. O acontecimento foi registrado na *História dos Lombardos*, texto historiográfico redigido entre 787 e 789 pelo monge beneditino Paolo Diacono (c. 720-799). Mais tarde, foi recontado na *Legenda áurea*, coletânea hagiográfica composta entre 1253 e 1270 pelo arcebispo de Gênova Jacopo de Varazze (c. 1230-1298). Concebida como material para sermões e divulgada amplamente na Idade Média, a *Legenda áurea* estabeleceu a popularidade de São Sebastião como protetor contra a peste (Marshall, 2002). Encontramos, ao folhear a coletânea, a seguinte passagem:

5. Lê-se na *HISTÓRIA DOS LOMBARDOS* que na época do rei Gomberto a Itália inteira foi assolada por uma peste tão violenta que os vivos mal bastavam para sepultar os mortos. Ela fez grandes estragos, sobretudo em Roma e em Pavia. Então uma multidão de pessoas viu aparecer um anjo bom empunhando um chuçó e perseguindo o anjo mau que golpeava e exterminava, e que sempre que atingia uma casa fazia muitos mortos. Soube-se então, por revelação divina, que a peste

cessaria inteiramente suas devastações caso fosse erguido em Pavia um altar a São Sebastião. Ele foi construído na igreja de São Pedro ad Vincula, e de fato logo depois o flagelo cessou. Posteriormente, levaram-se de Roma para lá as relíquias de São Sebastião. (de Varazze, 2003, p. 182).

Como o principal defensor celestial contra os estragos provocados pela peste bubônica, São Sebastião foi representado repetidas vezes no Renascimento, em retábulos e imagens devocionais, por pintores como Antonello da Messina (c. 1425-1435-1479), Andrea Mantegna (c. 1431-1506), Sandro Botticelli (1445-1510) e Pietro Perugino (c. 1448-1523) (Figura 2). Naquele momento, assinalado pela rejeição do esquematismo da arte medieval e pela emulação do naturalismo da arte clássica, verifica-se “o retorno do desejo de ser informado não apenas sobre o que aconteceu de acordo com as Escrituras, mas também sobre como aconteceu, como os eventos devem ter parecido a testemunhas oculares” (Gombrich, 2012, p. 29). Para atender essa demanda por uma evocação dramática verossímil, os artistas renascentistas desenvolveram expedientes pictóricos como a perspectiva e o modelado e se dedicaram aos estudos da anatomia humana, da expressão facial e do movimento corporal. A partir desses meios, buscaram criar a ilusão de que os episódios da história sagrada — o martírio de São Sebastião, por exemplo — estariam ocorrendo diante dos olhos do observador.

É possível dizer que o contato reiterado com pinturas como as de da Messina, Mantegna, Botticelli e Perugino contribui na constituição de uma representação canônica do martírio de São Sebastião. Mas o que são “representações canônicas”? De acordo com Robert L. Solso (1994), são memórias que melhor representam um conceito ou uma categoria. Essas memórias assumem a forma de visões preponderantes, seja a visão de um objeto, uma pessoa, uma emoção ou uma ideia. Podem ser ativadas, na qualidade de imagens mentais, no momento em que determinado assunto é referido. Nesse sentido, quando nos é solicitado que imaginemos um relógio ou um livro, a nossa imagem mental será, provavelmente, uma imagem ideal desses objetos. As representações canônicas se constituem por meio da experiência, ao longo da vida, com membros de uma categoria, chamados de “exemplares” — representações típicas dessa categoria. Tais experiências são armazenadas em nossa memória permanente, todavia, não em sua singularidade, e sim organizadas ao redor de um motivo central. Dessa maneira, formamos uma impressão generalizada que serve como uma espécie de modelo com o qual novas experiências podem ser comparadas.



Figura 2: Pietro Perugino. *São Sebastião*, 1475-1500. Óleo sobre madeira. 176 x 116 cm. Musée du Louvre, Paris.
Fonte: Musée du Louvre.

No âmbito das artes visuais, as representações canônicas colaboram na elaboração de imagens visuais imprevistas, artifício adotado com frequência por artistas contemporâneos. Por exemplo, na década de 1980, pintores ligados ao “signo paródico”, no dizer de Ricardo Fabbrini (2002), apropriaram-se de imagens e procedimentos pictóricos tradicionais, distanciando-se, por essa razão, do ideal de rejeição do passado artístico defendido pelas vanguardas. Artistas como Milet Andrejevic (1925-1989), Tibor Csernus (1927-2007) e Carlo Maria Mariani (1931-2021) reconsideraram, em seus quadros, assuntos, técnicas e gêneros praticados por pintores pré-vanguardistas — Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), Nicolas Poussin (1594-1665), Jacques-Louis David (1748-1825) —, buscando sua reinserção no presente. Para atingir esse propósito, tais apropriações se configuraram, ao invés de reconstruções exatas, como reelaborações desses modelos conhecidos. Sendo assim, o observador reconhece uma imagem familiar, mas, ao identificar signos que indicam atualidade, volta-se para o modo de tomada da tradição realizado por esses artistas.

Em certo sentido, conseguimos distinguir um viés paródico na produção pictórica de Fernando Lindote, cujo percurso artístico se evidencia, vale sublinhar, pelo envolvimento, desde seu começo, com meios expressivos heterogêneos. Na adolescência, Lindote desenhou histórias em quadrinhos para os jornais Zero Hora e Folha da Manhã. Nesse período, frequentou o ateliê de Renato Canini (1936-2013), cartunista, ilustrador e quadrinista conhecido pelo abasileiramento do personagem Zé Carioca, da Disney. Aos vinte anos de idade, mudou-se para a cidade de Florianópolis, já atraído, na época, pela prática da pintura. Na primeira metade da década de 1980, conquistou seus primeiros prêmios no âmbito das artes visuais; em 1984, recebeu o Prêmio 4º Jovem Arte Sul América, da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo de Santa Catarina, e, no ano seguinte, o 2º Prêmio Pirelli Pintura Jovem. Logo depois, começou a desenvolver trabalhos em linguagens e materiais diversos. No final da década de 1980, por exemplo, apresentou uma instalação constituída de desenhos realizados com fita isolante que ocupavam as paredes e o chão dos espaços expositivos (Cherem, 2019).

Até o ano de 2010, Lindote privilegiou a exibição de uma produção artística que abrangia o desenho, a escultura, a instalação, a *performance* e o vídeo, embora tal produção decorresse, muitas vezes, do seu fazer em pintura, que não era exposto. Contudo, a partir da instalação *Cosmorelief*, que integrou a 29ª Bienal de São Paulo, o artista entreviu a possibilidade de desenvolver e apresentar suas ideias pictoricamente

(Monachesi, 2023). Mais à frente, em 2012, realizou a exposição individual *1971 - A cisão da superfície*, na sala A Contemporânea do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro - CCBB-RJ, composta de nove telas de dimensões grandes e de vinte mil cópias de um gibi sem roteiro e sem balões feito em parceria com o artista carioca Fernando Leite (1964-). Na ocasião, afirmou que sua atenção se voltava inteiramente para a pintura (Macário, 2012). Desse envolvimento, derivaram, nos anos posteriores, trabalhos nos quais se agregam, sob um procedimento particular, numerosas iconografias e maneiras vindas da história da arte. Em um vídeo disponível no site do Instituto Tomie Ohtake, no qual discorre sobre o quadro *El Botín del Pintor*, entre outros, Lindote trata desse procedimento:

[...] E essas questões todas e outras que estão presentes no trabalho, elas vão sendo colocadas na superfície da tela, ao mesmo tempo em que os modos de pintura, quer dizer, o modo de produção das referências, eu vou levando em conta, ou, em determinados casos, para continuar aquele tipo de procedimento e reverberar esse tipo de procedimento, ou mesmo para inverter a ordem daquele sistema criado naquele momento histórico. Cada parte dessa pintura, como de outras pinturas, acaba que tem diferentes tratamentos. (Lindote, 2023, 12min9s).

Essa declaração aponta, a nosso ver, para a estratégia adotada pelo artista em sua produção em pintura, a de trabalhar, respectivamente, a favor e contra as referências imagéticas e estilísticas das quais faz uso para pintar. De certa maneira, Lindote aparenta seguir e condensar, no interior de um mesmo trabalho, o processo que E. H. Gombrich denominou, no livro *Arte e ilusão*, de “esquema e correção”. Esse processo, responsável pelas descobertas visuais e mudanças estilísticas na arte representativa, implica a constituição de uma fórmula de representação e, posteriormente, a revisão dessa fórmula quando se anuncia um novo problema artístico. Segundo Gombrich (2007, p. 272), “o artista não pode partir do zero, mas pode criticar os seus predecessores”. Nas pinturas de Lindote, distinguimos uma fatura heterogênea que mostra sinais de resultar de um ritmo de replicar e refutar, de “continuar aquele tipo de procedimento” e “inverter a ordem daquele sistema criado naquele momento histórico”. Vejamos como isso ocorre na tela *O Surgimento das Flores Antropofágicas na Nascente do Tapuiubaí*.

Primeiro, notamos que, no quadro de Lindote (Figura 1), o rosto e o corpo de São Sebastião se aproximam da figuração renascentista do mártir, a despeito de certas dessemelhanças, que, por sua vez, começam a testar nossas expectativas. O

rosto, executado cuidadosamente, tendo em conta a anatomia e o modelado da cabeça humana, manifesta uma expressão de sofrimento piedoso, detectável no olho brilhoso e voltado para o céu. O corpo, também realizado com recursos naturalistas, assume uma postura levemente arqueada, em reação aos ferimentos causados pelas flechas e, talvez, para melhor exhibir esses ferimentos. Elaborada desse modo, no centro da composição, a figura acompanha a representação canônica de São Sebastião, exemplificada no quadro de Perugino (Figura 2). Todavia, apesar das correspondências, reparamos que, na tela de Lindote, o rosto do mártir está parcialmente coberto por duas flores, o que dificulta um acesso inequívoco à sua expressão facial. E o corpo, em algumas partes, especialmente no braço direito, foi pintado com uma cor amarelo-esverdeada, muito próxima da cor da floresta que o cerca, como se esse corpo estivesse sendo eivado pela vegetação, perdendo pouco a pouco a solidez.

A partir desse ponto, Lindote investe na tarefa de refutar ou de “inverter a ordem daquele sistema”. Em *O Surgimento das Flores Antropofágicas na Nascente do Tapuiubaí*, a floresta ocupa o primeiro plano do quadro, quase obliterando, com sua exuberância de formas e cores, a figura de São Sebastião, diferente do que costumamos ver em imagens devocionais. Durante a Idade Média e o Renascimento, a pintura de paisagem, que envolve a reprodução de elementos e espaços da natureza, permaneceu como cenário para as figuras e histórias representadas pelos artistas, sagradas ou profanas. Por exemplo, no painel de Perugino, vemos, subordinado ao martírio de São Sebastião, um horizonte de colinas, arbustos, árvores e montanhas pintado com contornos, detalhes e cores tênues, o que garante, além da ilusão de profundidade, a sujeição da paisagem ao episódio sagrado. Por sua vez, na tela de Lindote, notamos, sobrepujando o suplício do santo, uma vegetação de plantas e flores executada com contrastes marcantes, pormenores perceptíveis e matizes saturados, o que providencia o avanço dessa vegetação em direção ao observador, de modo agressivo, num espaço muito próximo ao plano do quadro.

Identificamos ainda que, distante do bucólico panorama de Perugino, a carregada floresta de Lindote remete às matas brasileiras retratadas pelos chamados “artistas viajantes”, contudo, seu tratamento, em certas áreas, recorda a *grattage* de Max Ernst (1891-1976) e o *dripping* de Jackson Pollock (1912-1956). Entre os séculos XVII e XIX, pintores como Frans Post (1612-1680) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858) participaram de expedições artísticas e científicas que visavam registrar a flora, a fauna e os povos do

Novo Mundo. Fazendo menção a essa iconografia, caracterizada por uma combinação de descrição e exotismo, Lindote representou em seu quadro, também de maneira descritiva e exótica, inúmeras plantas e flores, como as *Nepenthes*, gênero de uma família de plantas carnívoras. Entretanto, quando nos aproximamos da tela, percebemos que essas plantas e flores são formadas, muitas vezes, de empastes, esfregaços, escorridos e respingos, que conferem uma textura grosseira e saliente à superfície dessa tela. Assim, de perto, a floresta de Lindote se assemelha aos trabalhos de artistas como Ernst e Pollock, que produziram, por meio de técnicas pictóricas incomuns, como a raspagem e o gotejamento, pinturas reconhecidas pela espessura e opacidade.

Ao lado dos expedientes pictóricos empregados, o título que Lindote deu ao seu quadro — *O Surgimento das Flores Antropofágicas na Nascente do Tapuiubaí* — contribui para o efeito insólito que ele suscita. Em geral, o título de uma pintura pode ser apreendido como uma pista importante acerca do seu significado, tanto explícito quanto implícito, dado que fornece descrições ou declarações que influem no curso da interpretação da imagem. No painel de Perugino, o título, atribuído pelo artista ou não, reitera o principal assunto figurado, diminuindo, por meio dessa redundância, as chances de uma ambiguidade de significado. Na tela de Lindote, no entanto, o título cita as “flores antropofágicas” e a “nascente do Tapuiubaí”, ambas representadas no quadro, porém, não menciona São Sebastião, que também é retratado na composição. É com essa ausência que nos voltamos para a imagem. Ela colabora, acompanhada pela referência à “antropofagia” — o ritual de devorar a carne do outro ou o procedimento de assimilar sua cultura —, para a percepção de que o santo mártir está sendo tragado pela floresta tropical. Ou melhor, no título ele já foi engolido por ela.

Com tudo isso, a tela *O Surgimento das Flores Antropofágicas na Nascente do Tapuiubaí*, com sua fatura e seus efeitos, inscreve-se no âmbito do pluralismo estilístico que preside a pintura contemporânea. Em comparação com a pintura moderna — a qual, embora não tenha adotado um princípio único em sua orientação, dedicou-se com frequência ao distanciamento da tradição pictórica —, a pintura contemporânea pode ser pensada como “apropriacionista”, visto que na constituição de muitos trabalhos ocorre a reunião de diferentes imagens e estilos já repertoriados pela história da arte. No quadro de Fernando Lindote, tais imagens e estilos foram submetidos, como procuramos averiguar, a um modo operativo próprio, assinalado por uma lógica de aceitação e recusa desses modelos, responsável por produzir uma visualidade

heterogênea e uma experiência de estranhamento, em que aquilo que aguardamos não é aquilo que observamos. Com nossas expectativas contrariadas, somos surpreendidos por uma cena peculiar, violenta e densa, na qual uma imagem, para surgir e crescer, canibaliza outra imagem.

REFERÊNCIAS:

CHEREM, Rosângela Miranda. Fernando Lindote: pensamento por contiguidade. In: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela Miranda (org.). **Passado-presente em quadros**: uma antologia da história da arte em Santa Catarina. Florianópolis: AAESC, 2019. p. 190-196.

DE VARAZZE, Jacopo. **Legenda áurea**: vidas de santos. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução: Raul de Sá Barbosa. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. Pinturas em paredes: meios e fins na história do afresco. In: GOMBRICH, Ernst Hans. **Os usos das imagens**: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Tradução: Ana Carolina Freire de Azevedo, Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012. p. 14-47.

GOUDEL, Francine. **Etérea**. Florianópolis: 2023. [Texto curatorial]. Não publicado.

LINDOTE, Fernando. Visita curadoria. **Instituto Tomie Ohtake**, 20 abr. 2023. 45min46s. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/quanto-pior-pior/>. Acesso em: 15 maio 2025.

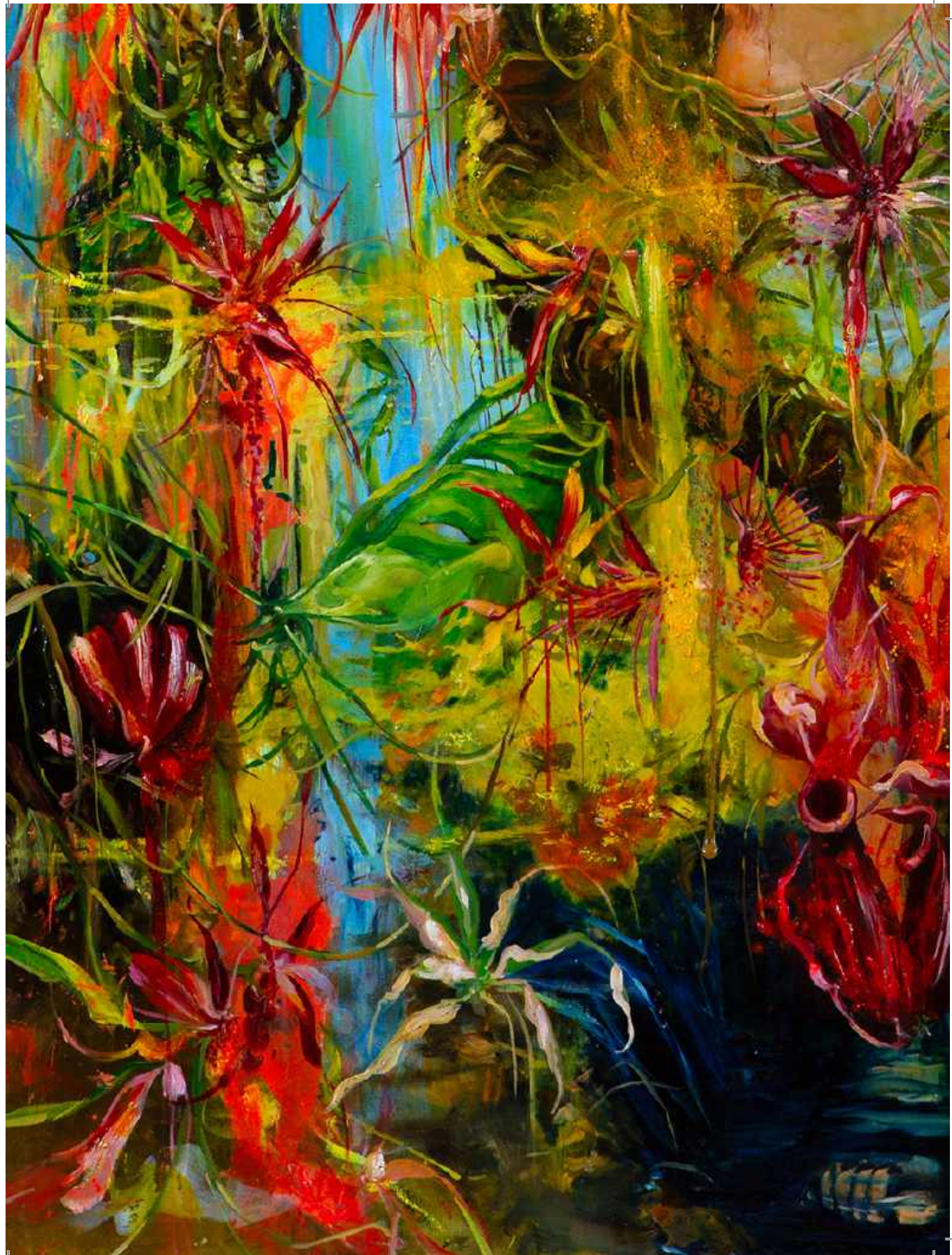
MACÁRIO, Carol. Artista de SC Fernando Lindote expõe na sala A do CCBB do Rio de Janeiro. **Ndmais**, Florianópolis, 07 out. 2012. Diversão. Disponível em: <https://ndmais.com.br/diversao/artista-de-sc-fernando-lindote-expoe-na-sala-a-do-ccbb-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 16 maio 2025.

MARSHALL, Louise. Reading the Body of a Plague Saint: Narrative Altarpieces and Devotional Images of St. Sebastian in Renaissance Art. In: MUIR, Bernard J. (ed.). **Reading Text and Images**. Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in honour of Margaret M. Manion. Exeter: University of Exeter Press, 2002. p. 237-272.

MONACHESI, Juliana. O inconsciente da pintura. **seLeCT_ceLesTe**, 09 set. 2023. Portfólio. Disponível em: <https://select.art.br/o-inconsciente-da-pintura/>. Acesso em: 16 maio 2025.

MOSTRA no Instituto Collaço Paulo investiga narrativas atreladas ao sagrado e devocional. **Instituto Collaço Paulo**, c2022. Disponível em: <http://institutocollacopaulo.com.br/do-humano-ao-divino/>. Acesso em: 10 maio 2025.

SOLSO, Robert Laird. **Cognition and the Visual Arts**. Cambridge, MA: MIT Press: Bradford, 1994.









Na página anterior e na atual:
Figura 1: Escola flamenga. *Cena da Crucificação de Cristo*. Século XVII. Óleo sobre tela. 91,5 x 71,5 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Escola flamenga

Cena da Crucificação de Cristo

Beatriz Goudard

A coleção Collaço Paulo conta com uma obra bastante singular que chamou a atenção na exposição *Etérea*, dado seu histórico que buscamos apresentar aqui. Iniciamos por dizer que a obra foi adquirida em um lote contendo diversas obras, consistindo em uma pintura de natureza-morta com caça (um coelho e aves). Tal peça chegou ao Instituto demasiadamente escurecida, provavelmente por causa da sucessiva aplicação de vernizes, a ponto de prejudicar a visibilidade geral. Além disso, a moldura e o suporte encontravam-se danificados pela ação do tempo e insetos. A obra, tal como foi adquirida, pode ser apreciada na figura 2.

Diante das condições em que se encontrava, de pronto foi encaminhada ao setor de conservação e restauração. Ali a obra ganhou atenção de Sára Fermiano, profissional referência na atividade em Santa Catarina, licenciada em educação artística na habilitação de artes plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Após a graduação, se especializou em museologia. Atualmente é aposentada como servidora pública estadual, vinculada à Fundação Catarinense de Cultura (FCC), onde foi lotada no Ateliê de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR), atuando por 26 anos no setor de conservação-restauração de pinturas de cavalete e esculturas em madeira policromadas. Até 2012, orientou o programa de estágio supervisionado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis. A partir de então, cria e assume o próprio ateliê, instalado no Ribeirão da Ilha. Integra a Associação Catarinense de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais (ACCR), onde exerce o cargo de tesoureira (dado de 2024). A partir de 2006 começa a atender a Coleção Collaço Paulo.

Na palestra *O Acervo em Tratamento*, ela afirma que a conservação e a recuperação de uma obra de arte pedem noções sobre física, química, biologia, história da arte e das civilizações, além de um aprofundamento sobre os materiais usados, a trajetória e as características formais adotadas pelo artista. Trata-se de um fazer que não admite erro, caminho sem reversibilidade. Fora os aspectos econômicos contidos na posse de um trabalho artístico, há também os aspectos afetivos, ou seja, a relação que o indivíduo ou a instituição mantém com aquele objeto quase sempre associado à bens simbólicos e à questão da memória, se não a um criador ou a um povo.

Dentro dessa perspectiva de atuação, a profissional iniciou seu trabalho com a referida obra. De acordo com Sára, a proposta inicial consistia em remover o verniz escuro que predominava no entorno das figuras do coelho e das aves. Com técnicas adequadas foi iniciada a remoção seletiva da camada de verniz e observou-se um fundo azul esverdeado denotando que havia alguma outra cena por baixo daquela imagem. O trabalho continuou evitando a remoção na área em que havia representação do coelho, já que o colecionador Marcelo Collaço Paulo pensava em manter os elementos que comprovassem essa intervenção sobre a obra de arte original, como objeto de estudo, com finalidade didática. No dia 12 de março, às 17 horas, no Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação, em Florianópolis (SC), a conservadora-restauradora Sára Fermiano faz a palestra “*O Acervo em Tratamento*”, ação do Núcleo Educativo vinculada à exposição “*Etérea*” e ao programa Instituto Conversa. Em sua abordagem, a convidada comenta sobre os desafios enfrentados em sua profissão, no cuidado com obras da coleção e em procedimentos que envolvem avaliações criteriosas, camadas pictóricas, limpeza e remoção de sujidades e vernizes, repinturas, testes de solubilidade, técnicas e resultados em objetos muitas vezes bem danificados. O processo está documentado em vídeo institucional¹. Durante o processo de remoção, Sára ficou muito surpresa e emocionada ao descobrir que a natureza-morta era, na verdade, uma repintura realizada sobre um óleo mais antigo, que caracterizava uma cena da crucificação de Cristo datada do século 17, conforme pode ser observado na figura 3. Com a evolução do trabalho de remoção da repintura, decidiu-se pela remoção total, considerando que a pintura subjacente, de tema religioso, apresentava materialidade e qualidade estética superior à repintura. Mesmo a pintura “original” apresentava pontos de perda e faltas, que posteriormente passaram por reintegrações de suporte e tinta.

1. Ver vídeo disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=dE-XjmS5cyo&t=3263s&ab_channel=InstitutoColla%C3%A7%C3%A3oPaulo > Acesso em 10 mar.2025



Figura 2: Escola flamenga. *Cena da Crucificação de Cristo*, antes da remoção das camadas de verniz (tal como foi adquirida pelo Instituto). Século XVII. Óleo sobre tela. 91,5 x 71,5 cm. Fotografia: Sara Fermiano.



Figura 3: Detalhe da obra Escola flamenga. *Cena da Crucificação de Cristo*, durante a remoção das camadas de verniz. Século XVII. Óleo sobre tela. 91,5 x 71,5 cm. Fotografia: Sara Fermiano.

Ao final do processo de conservação e recuperação da obra, ela foi integrada ao acervo da coleção e pôde ser apreciada na exposição *Étérée*, conforme figura 1. Olhando para esse quadro nos remetemos à Giorgio Agamben (2019), autor do livro “*Studiolo*”, que em seu sóbrio estudo sobre a obra de Jean Baptiste Simeón Chardin (1699-1779), “*Lebre morta com saco de pólvora para a arma e bolsa para a presa*” (figura 4), faz uma interessante digressão, caracterizando o quadro como uma pintura sacra, uma crucificação. Acrescenta que todos os animais mortos que pintou são crucificados na cruz de Santo André, em forma de Xis (X), levando-o a afirmar que Chardin é o único grande pintor sacro do século XVIII e, talvez de toda a modernidade. Se Agamben se deparasse com a crucificação na coleção *Collaço Paulo* (figura 1), jamais imaginaria que anteriormente estava coberta por uma pintura com uma lebre (ou um coelho), evidenciando sua relação entre natureza morta e arte sacra (figura 2).

Analisando a pintura sob essa perspectiva, classificada na coleção como uma cena da crucificação de Cristo, esta apresenta elementos significativos e importantes, destacando-se a figura de Deus Pai, olhando para seu Filho crucificado e também a pomba branca representando o Espírito Santo.



Figura 4: Jean Baptiste Simeon Chardin. *Lebre morta com saco de pólvora para a arma e bolsa para a presa*. 1730. Óleo sobre tela. 98,5 x 77,0 cm. Museu do Louvre - Paris. Fonte: <<https://collections.louvre.fr/en/>>.



Figura 5: Obra de Masaccio: *La Trinità*, Basilica di Santa Novella, Firenze. Fonte: <https://www.finestresullarte.info/es/obras-y-artistas/un-nuevo-cuadro-la-trinidad-de-masaccio>. Acesso em 18 fev. 2025.

Neste contexto, este quadro pode ser caracterizado como uma cena da Santíssima Trindade, contendo parte de seus elementos principais. Tal cena foi retratada por diversos artistas, entre os quais podemos destacar Tommaso di Giovanni Cassai, conhecido como Masaccio (1401 – 1428), um dos maiores expoentes do Renascimento italiano e o primeiro grande nome da pintura Renascentista, por ter inaugurado a aplicação dos novos conceitos matemáticos da perspectiva. De acordo com Ferreira (2016), o afresco “A Trindade” (ou Santíssima Trindade) pintada por Masaccio (figura 5), no lado esquerdo da nave da basílica de Santa Maria Novella – Florença, destaca no centro da pintura, o Cristo crucificado, com a pomba do Espírito Santo em voo sobre sua cabeça e, atrás deles, sobre um patamar que se encontra à altura dos joelhos de Cristo, aparece Deus Pai, olhando firmemente para fora da pintura, tendo as mãos apoiadas sob os braços da cruz. Neste afresco, outros elementos são retratados, podendo-se citar

que aos pés da cruz, encontram-se Nossa Senhora à esquerda, e São João Evangelista, à direita. À frente das pilastras, e um degrau abaixo, vemos os doadores da obra, o marido com as roupas todas vermelhas e a esposa toda de azul. Masaccio cria uma alternância de cores nos trajes das figuras, repetindo as cores dos elementos decorativos da abóbada ao longo do triângulo compositivo formado pelos participantes da cena. Já na parte inferior é possível observar um esqueleto deitado num nicho, ladeado por quatro colunas, no fundo do qual há uma inscrição que traduzida significa: “Eu já fui o que tu és: E o que eu sou tu serás um dia”. Para Ferreira,

Masaccio alcançou um realismo surpreendente na representação perspectiva da arquitetura; porém, esse feito vê-se ofuscado por sua capacidade de convencer aqueles punhados de tinta de que são pessoas de fato, e respiram, e pensam, e sentem, e transmitem esses sentimentos através de expressões como a de Maria, único movimento visível, tão contido que à primeira vista parece calma, mas é com uma quase inacreditável sutileza que seu rosto fala de dor, de comisseração, de resignação, mas fundamentalmente uma indignação contida que busca um alvo incerto fora do afresco, com quem possa repartir o peso dessa incomensurável injustiça. Da mesma forma Deus Pai parece tão humano que logo permite ver em seu olhar fixo à frente também uma indignação, porém nesse caso carregada de estarrecimento diante do seu próprio plano. As personagens, que convivem na mesma “natureza” pictórica, unificada, e ao mesmo tempo bipartida entre corpos e espaço, integram a dimensão humana que assoma à milenar cultura cristã que, entretanto, curva-se ante o renascimento daquilo que não apenas sobrevive da cultura clássica na forma de recorrência estética, mas representa um conjunto de significados simbólicos, carregado e nutrido pela mente humana, que também a carrega e nutre, manifestando-se através da arte, e ao qual Aby Warburg chamou *Nachleben* (Ferreira, 2016, p. 1).

Souto e Fernandes (2020) apresentam uma análise das obras da Santíssima Trindade dos artistas Andrej Rublëv (figura 6) e Cláudio Pastro (figura 7), iconograficamente diferentes da obra presente no Instituto Collaço Paulo. No entanto, o que queremos destacar é como os autores contemplam a dificuldade de conceber uma imagem adequada para a representação de Deus, e sobretudo da Trindade, quando citam “...que é impossível pintar a Santíssima Trindade, mas se pode tentar traduzir a Trindade em imagem e, desse modo, chegar a escrever um ícone no qual o Deus Uno e Trino entra em comunhão com o ser humano” (Souto e Fernandes, 2020, p. 277).

Os autores também citam Losskij, teólogo ortodoxo russo, para o qual a expressão humana sobre qualquer questão relacionada a Deus é insuficiente e afirmam, ainda, que há representações de uma Trindade que traduz uma hierarquia entre as pessoas, representações estas que se aproximam da obra do Instituto Collaço Paulo, ainda que apenas com parte dos elementos. Essas representações trazem à reflexão a declaração do Grande Sínodo de Moscou, de 1667:

É absurdo e impróprio pintar em ícones a Deus Pai com barba cinza e o Filho Unigênito em seu seio com uma pomba entre ambos, posto que ninguém viu o Pai segundo a Sua Divindade, que o Pai não tem carne [...] e que o Espírito Santo não é, em essência, uma pomba, mas, em essência, Deus (Grande Sínodo de Moscou, 1667 apud Souto e Fernandes, 2020, p.278).

São controvérsias que precisamos considerar já que as representações da Santíssima Trindade ao longo da história receberam diversas possibilidades de narrativas e, conseqüentemente, de leituras possíveis para sua interpretação.



Figura 6: Andrej Rublëv. *La Trinidad*. 1425. Têmpera. Galeria Tretyakov – Moscou. Fonte: <<https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Andrei-Rublev/845725/Trinidad.html>>. Acesso em: 18 fev. 2025.

Figura 7: Cláudio Pastro. *A Trindade*. 2008. Têmpera. Capela da Casa de Retiros de Rondinha – Paraná. Fonte: <<https://www.casaderetirosantoandre.org.br/iconografia>>. Acesso em: 18 fev. 2025



Figura 8: não identificado. *Trono da Graça*, escultura em calcário bege policromado, séc. XVI, Museu diocesano de Santarém – Portugal. Fonte: <http://www.museudiocesanosantarem.pt/galerias/escultura/>. Acesso em: 19 mar. 2025.

Figura 9: não identificado. *3 Lebres com as orelhas unidas*, Janela da Catedral de Paderborn – Alemanha. Fonte: Fonseca, 2002, p.136. Também pode ser visto em: <https://www.dommessdiener-paderborn.de/Ueber-uns/>. Acesso em 24 mar. 2025

Gorjão (2006) contribui na explicação da representação quando afirma que

Deus Pai, sem que, contudo, possa ser representado, vislumbra-se por se conhecer que o Homem foi criado à Sua imagem e por diversas outras manifestações, como a visão de Daniel. Deus Filho, por ter encarnado, tem feição humana e, por esse motivo, é representável como acto de lembrança. O Espírito Santo, pelo contrário, não produz manifestações visíveis ao Homem, agindo como uma energia superior. Mesmo assim o Espírito fez-se ocultar (revelando-se) através da pomba imaculada, a mesma que trouxe a Noé o ramo de oliveira após o dilúvio ou que sobrevoou Cristo no Seu baptismo (Gorjão, 2006, p.38).

Fonseca (2022) tenta explicar os mistérios da Santíssima Trindade e suas diferentes representações. O autor traz uma cronologia de diferentes épocas de como a Trindade estava sendo representada, além de apresentar considerações importantes sobre o simbolismo nestas obras, alegando que

Embora ao longo da história da arte cristã a simbologia tenha recorrido a várias fontes, os símbolos predominantes encontram a sua maior inspiração na Sagrada Escritura. Assim, são frequentes alguns símbolos bíblicos para representar cada Pessoa da Santíssima Trindade. Um deles é a mão divina. Esta é associada à Pessoa do Pai, tendo em consideração a sua missão criadora. [...]. Um outro símbolo é o cordeiro com a Cruz, representando o Filho Jesus Cristo [...]. O Espírito Santo aparece representado repetidamente pela pomba, evocando o Batismo de Jesus. No Evangelho segundo Marcos afirma-se que o Espírito Santo desceu dos céus “como uma pomba” (Mt 3, 16), por sua vez, Lucas enfatiza dizendo que desceu “sob a forma corpórea de uma pomba” (Lc 3,22). [...] (Fonseca, 2022, p. 58-59).



Figura 10: Albrecht Dürer. *Lebre*. 1502, aquarela e cores opacas. Galeria Albertina, Viena. Fonte: <https://www.albertina.at/en/collections/drawings-prints/>. Acesso em 24 mar. 2025

Figura 11: Alberto Dürer. *Adoração da Santíssima Trindade*, 1511, pintura a óleo e têmpera, 135x123 cm. Museu de História da Arte, Viena. Fonte: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1658/>. Acesso em 24 mar. 2025.

Afirma ainda que as várias representações que se foram constituindo ao longo da história, colocam a Trindade num plano narrativo, fazendo sobressair alguns pormenores ligados sobretudo às missões divinas de cada Pessoa da Trindade na história da salvação. Nesse contexto, faz referência ao “Trono de Graça”, caracterizando-o como uma forma de exprimir o mistério do Deus uno e trino, apresentando as três Pessoas divinas dentro de uma figura global: o Pai, habitualmente sentado num trono, sustenta nos seus braços a Cruz com o Filho, e entre ambos paira o Espírito Santo na forma de pomba (figura 8).

Essa fonte bibliográfica chamou atenção para a análise da obra presente no Instituto Collaço Paulo, pelo conteúdo já apresentado e por trazer uma relação também importante da Santíssima Trindade com a figura da lebre, em uma representação que encontra-se na Catedral de Paderborn – Alemanha, constituída por três lebres que estão com as orelhas unidas, formando um triângulo, figura geométrica associada à Trindade desde a Idade Média, e também o movimento eterno da Trindade: a pericorese (figura 9). O autor afirma que “Todos estes elementos simbólicos procuram evidenciar, da forma mais coerente, o mistério da Trindade, apesar de todas as linguagens humanas, para falar de Deus, serem contingentes e limitadas” (Fonseca, 2022, p. 58).

Na análise iconográfica comparativa, seguindo o método de Panofsky (2017), elementos análogos estão presentes nas pinturas de Albrecht Dürer (1471-1528), Nuremberg – Alemanha, considerado o maior expoente do renascimento germânico, que segundo consta em suas diversas biografias, nasceu com uma habilidade e paixão inatas pelas artes plásticas, cuja técnica predileta foi a impressão de desenhos gravados em madeira, sobre papel. Tem como obra famosa “Lebre” (Feldhase), conhecida como o retrato de roedor mais célebre da história e que se encontra agora no museu Albertina – Viena (figura 10).

Entre suas obras religiosas, Dürer também chama atenção com a “Adoração da Santíssima Trindade” (ou Retábulo Landauer, por ter sido encomendada por Matthäus Landauer), retábulo realizada sobre madeira, com pintura a óleo e têmpera, em 1511, considerada a obra mais suntuosa e também uma das mais belas expressões do Renascimento alemão. O painel (figura 11) apresenta, entre outros elementos, uma cena que está esquematizada em quatro semicírculos. Mostra Deus Pai, Jesus Cristo e a pomba que simboliza o Espírito Santo. Rodeando a Santíssima Trindade estão, à direita, personagens do Antigo Testamento, dentre os quais se destacam Moisés, Davi e os profetas. À esquerda estão os seguidores de Cristo portando ramos de palmeira. Logo abaixo encontram-se os seguidores do reino de Deus na Terra, liderados pelo papa que usa uma tiara azul e um manto dourado, e o Imperador com uma coroa de ouro. São Jerônimo também se encontra presente com sua vestimenta vermelha e o seu chapéu cardinalício pendurado nas costas. Deus Pai — mostrado como o Imperador do Mundo — usa um manto dourado e uma majestosa coroa imperial. Com os braços abertos segura um crucifixo, onde se encontra seu filho Jesus ainda vivo. Logo acima deles está a pomba, representação do Espírito Santo em uma nuvem de luz dourada, cercada por uma legião de querubins. A cruz onde se encontra Jesus Cristo está sobre

uma capa forrada de verde que é sustentada de ambos os lados por um anjo, enquanto os outros anjos carregam os instrumentos da Paixão de Cristo. Ao redor da Santíssima Trindade estão os santos, dentre eles está São João Batista. No grupo de santas estão Maria, vestida de azul, seguida por Santa Inês, Santa Bárbara, Santa Catarina e Santa Doroteia (Carvalho, 2013).



Figura 12: El Greco. *Santíssima Trindade*, 1577-1579, pintura a óleo. Museu do Prado – Madri. Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-trinidad/8b502bfc-bc6d-43d1-b72b-b047eeea033c?searchid=bc9b9812-02cf-f9ad-c23a-4acc8d130a23>. Acesso em: 20 fev. 2025.

Figura 13: Sandro Botticelli. *Trindade com os Santos*, 1491-1494, têmpera, painel, tinta a óleo. Galerias Courtauld Institute – Londres. Fonte: <https://courtauld.ac.uk/highlights/the-trinity-with-saints/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

Como dito anteriormente, Fonseca (2022) apresenta e interpreta diferentes representações do mistério trinitário ao longo do tempo. O autor destaca que no seguimento do modelo do Trono da Graça, surge no final do século XIV, uma nova representação profundamente ligada à teologia da Paixão, cuja configuração da Compassio Patris traz o Pai sustentando nos braços o Filho morto e descido da Cruz enquanto, sobre este grupo binário, sobrevoa a pomba que representa o Espírito Santo. Tal representação pode ser apreciada na pintura a óleo de El Greco, 1577-1579, no Museu do Prado (figura 12). A composição artística desta pintura traz uma construção

em forma de coração, dentro da qual o centro é Cristo; o Pai, com o rosto de um ancião, dirige o seu olhar de ternura para o Filho morto mostrando profunda compaixão, sustentando-o quase como uma Pietá.



Figura 14: Pesellino. *A Santíssima Trindade*, 1455-1460, têmpera e óleo sobre madeira. Galeria Nacional – Londres. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/francesco-pesellino>. Acesso em: 20 fev. 2025.



Figura 15: Rafael Sanzio. *Bandeira de Procissão com a Santíssima Trindade*, 1499-1501, óleo sobre tela. Pinacoteca Comunale de Città di Castello – Umbria. Fonte: <https://www.cittadicastelloturismo.it/guida-mostra-raffaello-giovane-a-citta-di-castello-e-il-suo-sguardo-sala-3/>. Acesso em: 24 mar. 2025.

Entre outros artistas que se detiveram sobre a obra da Santíssima Trindade na forma de Trono de Graça, pode-se citar Sandro Botticelli, com a “Palla Delle Convetite”, um retábulo renascentista italiano de 1491-1494, localizado em Galerias Courtauld Institute de Londres (figura 13). Também a obra “A Trindade” de Lorenzo Lotto, datada de 1523. Francesco Di Stefano Pesellino (figura 14) iniciou a pintura “A trindade”, que foi concluída por Fra Filippo Lippi, após sua morte em 1457. Maestro de Velilla de Jiloca retratou “A Trindade rodeada de Anjos”, em 1450 e Cristóvão de Figueiredo retratou “Trindade”, em 1530. Já à Rafael foi atribuída a execução da Bandeira da Santíssima Trindade, atualmente exposta na Pinacoteca Comunale, na Cidade de Castello – Umbria (figura 15).

Esses são exemplos para destacar apenas alguns artistas que se dedicaram e/ou ousaram a retratar um tema tão controverso e difícil, conforme nos indica o conteúdo deste artigo e, que pode ser apreciado também no Instituto Collaço Paulo, após a decisão de manter a obra inicial que estava escondida sobre camadas de verniz e que tanta surpresa e comoção trouxe à equipe do instituto. Importante lembrar que este artigo não a pretensão de explorar todas as formas da Santíssima Trindade, tampouco todo o arcabouço teológico que tal doutrina cristã compreende, mas sim fazer uma comparação com obras que se relacionam com as figuras 1 e 2 e sua história na coleção Collaço Paulo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Studiolo**. Turim: Einaudi, 2019.

CARVALHO, Lu Dias. **Dürer – A Adoração da Santíssima Trindade**. Vírus da Arte e Cia. 2013. Disponível em: <https://virusdaarte.net/albrecht-durer-a-adoracao-da-santissima-trindade-2/>. Acesso em: 19.03.2025.

FERMIANO, Sára. O acervo em tratamento. Com Sára Fermiano, em vídeo. Realização: Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação. Palestra realizada em 12 março de 2024. Disponível em < < https://www.youtube.com/watch?v=dE-XjmS5cyo&t=3263s&ab_channel=InstitutoColla%C3%A7%C3%A3oPaulo>. Acesso em 10 mar.2025

FERREIRA, Cláudio Jansen. La Trinità, de Masaccio. **HACER – História da Arte e da Cultura: Estudos e Reflexões**, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://www.hacer.com.br/trinitamasaccio>>. Acesso em: 18.03.2025.

FONSECA, Tiago Miguel Gomes. A representação do mistério trinitário: Imagem, eucologia e simbólica. 2022. 161. **Dissertação de Mestrado Integral em Teologia** – Universidade Católica Portuguesa (Portugal), Portugal, 2022.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GORJAO, Sérgio. **A Trindade – O Mistério de Deus**. Catálogo de Exposição, Câmara Municipal de Óbidos (Museu Paroquial). Palma Artes Gráficas, Ltda. 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/19499572/A_Trindade_O_Mist%C3%A9rio_de_Deus. Acesso em: 18.03.2025.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

SOUTO, Hilda; FERNANDES, Márcio Luiz. A Correlação da Estrutura Geométrica e o Significado Bíblico-Teológico nas Obras da Santíssima Trindade de Andrej Rublëv e Cláudio Pastro. **Interações**, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 270–293, 2020. DOI: 10.5752/P.1983-2478.2020v15n2p270-293. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/interacoes/article/view/22207>. Acesso em: 20 mar. 2025.







Na página anterior e na atual:
Figura 1: Vista do altar simulado, na “sala do templo das mulheres”, em que se observa a peça de madeira entalhada com cenas da vida e da Paixão de Cristo. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Anônimo. Cenas da vida e da Paixão de Cristo em peça do acervo Collaço Paulo: iconografia e ornamentação

Alice Viana Bononi

Entre 20 de dezembro de 2023 e 28 de setembro de 2024, o Instituto Collaço Paulo (ICP) pôs em exibição a mostra *Etérea*, apresentando ao público cerca de uma centena de obras que, como o próprio título da exposição indica, de modo variados incitaram reflexões sobre aquilo que é da ordem do incorpóreo, do insubstancial. Com curadoria de Francine Goudel, o espaço expositivo foi organizado a partir da seguinte estrutura temática: um “espaço receptivo dedicado à São Sebastião, o corredor da fé, a sala das crucificações, a sala dos eruditos e populares, a dos cusquinhos, a parede dedicada a Exu e a sala do templo das mulheres” (Goudel, 2024, p.3).

Dentre estas distintas propostas de espaço me atenho aqui particularmente à última sala, aquela em que o visitante, após um percurso que não foi pré-determinado pelo projeto curatorial, era obrigado a se deter, não apenas porque o trajeto se encerrava, mas principalmente porque ali se exigia dele mais do que apenas a contemplação das obras, mas sim uma reflexão sobre a experiência expográfica. Isto porque a “sala do templo das mulheres” buscava simular a ambiência de um santuário cristão. Algo que se percebia já no tipo de abertura que marcava sua entrada: uma passagem em arco romano, elemento simbólico na tradição arquitetônica cristã. Logo à direita, um conjunto de obras simulava a estrutura de um altar; tinha-se uma peça central destacada por sua elevação e ladeada por duas outras (figura 1). A semelhança na composição tripartite dos monumentos cristãos – uma interpretação do esquema compositivo dos arcos triunfais romanos – é inegável, basta termos em mente a tipologia do arco cruzeiro de igrejas ou mesmo altares-mores: um elemento central, onde se encontra a santidade principal, ladeado por nichos, geralmente dedicados a outros santos. Se atentarmos ao desenho das primeiras igrejas da tradição renascentista, veremos este esquema recorrente tanto nas elevações quanto nos espaços internos.

O altar sugerido por *Etérea* era marcado de um lado pela obra *Sagrada Família* (c.1740), do artista português André Gonçalves (1685-1782) e de outro pela obra *Santo Agostinho* (c.1740), do mesmo artista. Ao centro, como elemento principal, um oratório do século XVIII em madeira policromada, originário de Minas Gerais, ocupado dentro e ao redor por pequenas esculturas do Menino Jesus e da Virgem. O que me interessa aqui é exatamente a peça que servia de base a este altar: uma peça em madeira policromada, na qual cenas da Bíblia se encontravam entalhadas em relevo (figura 2).



Figura 2: Anônimo. Peça de madeira entalhada com cenas da vida e da Paixão de Cristo. Aproximadamente séc. XV. Madeira Policromada. Dimensões: 138 x 240 x 10 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

A curadoria apontou este artefato como um retábulo de origem europeia datado aproximadamente do século XV. Buscando maiores informações sobre ele, em março de 2025, o Instituto entrou em contato por e-mail com um historiador da arte brasileiro que trabalha na França, o qual retornou com hipóteses sugeridas por dois colegas especialistas. O conteúdo da comunicação, que foi gentilmente compartilhado comigo pela curadora Francine Goudel, apontou sobretudo questões sobre datação, propósito e autenticidade, as quais desdobrarei ao longo de minha exposição.

Vejamos em mais detalhes a obra: medindo 138 x 240 x 10 cm, possui como montantes dois pilaretes laterais, mais altos do que o restante da peça e que são terminados por pequenas esculturas de grifos – criaturas híbridas e míticas, geralmente encontradas na decoração da arquitetura gótica. O resto da estrutura é tripartite, preenchido por dois painéis laterais de medida semelhante e um painel central, de largura menor. Marcando os intervalos entre os painéis, bem como os limites daqueles laterais, pequenos pilares

imitam o desenho de torres de catedrais. Estas possuem lanternins e seu acabamento é marcado por pináculos góticos ornados por *crochets* ou cogulhos – folhas estilizadas, enroladas, características estilísticas recorrentes em igrejas da tradição gótica francesa.

O painel central, mais estreito, é ornado com *soufflets* - um motivo decorativo geométrico em forma de elipse alongada acabada nos dois lados em ponta de lança, comum no rendilhado reticulado dos vitrais, dos tímpanos dos portais e das rosáceas do gótico tardio. Ao centro dos *soufflets*, identifica-se o motivo da flor-de-lis coroada, símbolo emblemático da monarquia francesa, cuja presença reforça ainda mais a suposição de uma origem francesa da peça, conforme apontado pelos especialistas (MARTINS, 2025). Ao centro do *soufflet*, disposto mais acima do painel, observa-se um brasão de difícil identificação, que poderia indicar pistas para o responsável pela encomenda da obra ou mesmo sua destinação.

Os dois painéis laterais apresentam cenas da vida e da Paixão de Cristo. Em ambos, as cenas estão representadas no interior de uma estrutura em arco ogival rendilhado que ocupa a maior parte dos painéis e se encontra apoiada por pilares. Tem-se aqui, bem como no painel central com o rendilhado em *soufflets*, um caso clássico de transposição de um motivo arquitetônico fabricado em pedra para a madeira e na escala do mobiliário, um procedimento recorrente na tradição medieval.

Na parte mais à esquerda do painel da esquerda, ilustra-se o episódio do Lava-pés dos Apóstolos, ocorrido durante a Última Ceia, conforme narra o Evangelho de João. A representação é figurada em uma edificação coberta sustentada por pilares de seção hexagonal e decorados com distintos motivos decorativos. É possível observar, no primeiro e no segundo plano que dos pilares saem nervuras, sugerindo um ambiente interno abobadado conforme a tradição gótica. Externamente, destaca-se o telhado alto, motivo igualmente comum nas edificações civis e religiosas francesas. O que chama a atenção nesta cobertura é a pequena mansarda perspectivada. Isto porque a mansarda é datada historicamente pela historiografia das artes. Apesar de ser costumeiramente associada ao arquiteto francês François Mansart (Paris, 1598-1666), atuante no século XVII, a mansarda, popularizada pela literatura de Honoré de Balzac (1799-1850) a partir da expressão “chambre mansardée” e sobretudo difundida no gosto burguês oitocentista com as edificações multifamiliares da reforma de Paris promovida pelo Barão de Haussmann, já existia mais de meio século antes do nascimento de Mansart, sendo encontrada, por exemplo, na elevação do canto sudoeste do atual pátio quadrado do Louvre, projetado

por Pierre Lescot na primeira metade do século XVI. Tais especulações são importantes pois podem auxiliar a deduzir datas prováveis da peça em questão. De acordo com um dos especialistas consultados pelo ICP, “a data de fabricação do objeto deve girar em torno de 1500” (MARTINS, 2025) ou seja, é possível que o artefato tenha sido fabricado em torno das primeiras décadas do século XVI, momento em que ainda vigorava na França uma tradição gótica, o chamado gótico tardio.

Apesar disto, é possível observar, sobretudo na cena do Lava-pés, elementos que divergem desta tradição, fato notado, por exemplo, no evidente naturalismo na representação das personagens nos distintos planos. Cristo encontra-se de perfil, em primeiro plano, ajoelhado ao centro do vão do espaço abobadado, lavando os pés de um dos apóstolos – possivelmente Simão Pedro - este com as mãos em gesto de oração. Observa-se claramente uma jarra, a bacia usada para banhar os pés e a toalha usada para enxugar, utensílios descritos no Evangelho de João. Esta parte da peça nos permite observar outras personagens do episódio bíblico, inclusive uma de costas para nós, ao lado de Cristo (uma figura feminina?), que faz parte de outro agrupamento, de difícil identificação, o qual faz transição para outra cena representada no painel, a Natividade.

Em uma singela cabana de madeira, cuja estrutura de tronco aparente – de rusticidade evidenciada pelos variados galhos desbastados –, bem como o telhado quebrado contrastam com a aparência de firmeza e perenidade da edificação do Lava-pés, parecem estar Maria e José em pé, tendo o Menino Jesus aos seus pés e o jumento em plano posterior, amarrado por uma corda a um dos troncos da cabana.

O estado precário de conservação desta parte mais à direita do painel que inclui a Natividade e o agrupamento com a figura de costas não impediu o questionamento de sua autenticidade, fato colocado por um dos especialistas (MARTINS, 2025). Se observarmos mais atentamente, apesar do desgaste visível na imagem, parece haver uma descontinuidade entre as figuras ali representadas, sobretudo as do fundo. Não obstante esta condição, de um modo geral observa-se uma clara disposição dos volumes das figuras em cada plano, bem como um cuidado no trabalho do panejamento dos trajes antigos e da expressão individual de alguns apóstolos.

Como explicar a figuração de um episódio ocorrido durante a Antiguidade em um cenário medieval, de estrutura abobadada com nervuras e telhado francês? O historiador alemão Erwin Panofsky diria que temos aqui um caso clássico do que

chamou de “princípio da disjunção”, ou seja, nos renascimentos do antigo anteriores ao dos séculos XV e XVI, formas clássicas teriam sido reaproveitadas para conteúdos modernos, enquanto conteúdos antigos seriam representados em formas modernas, como é o nosso caso em questão, evidente sobretudo em detalhes do painel da esquerda. Segundo este autor, tratava-se de uma característica do espírito medieval, um “impulso irresistível para ‘compartimentar’ as experiências psicológicas e atividades culturais que viriam a reunir-se ou fundir-se no Renascimento; e, reciprocamente, uma incapacidade básica para proceder ao que nós chamaríamos distinções ‘históricas’” (1960, p.151). Na tradição gótica, a Antiguidade em grande medida ainda era percebida como muito próxima temporalmente, como uma continuidade, daí a incapacidade de compreendê-la e pensá-la com o devido distanciamento. Somente a partir das mudanças ocorridas na Itália renascentista, “o passado clássico começou a ser olhado a partir de uma distância fixa, comparável à ‘distância entre o olho e o objeto’ no que constitui uma das invenções mais características desse mesmo Renascimento, a saber, a perspectiva” (PANOFSKY, 1960, p.153). A perspectiva matemática seria para o teórico alemão a metáfora do distanciamento histórico com relação ao passado.

Uma perspectiva que ainda não existe em nosso artefato, apesar dos indícios formais de um gótico tardio e da constatação de um impulso naturalista nas figuras apresentadas já indicarem uma transição para as expressões artísticas de feição renascentista. Também é bastante esclarecedor se considerarmos, conforme pontua Anthony Blunt (1977), que a introdução de motivos do Renascimento do norte da Itália só ocorre na França em fins do século XV, a partir da chegada de gravuras e livros ilustrados italianos, bem como de artífices trazidos ao país com as campanhas militares de Carlos VIII (1483-1498), seguida das de Luis XII (1498-1515) e Francisco I (1515-1547). Ou seja, entre fins do século XV e princípios do XVI gradativamente penetram no país ideias e métodos artísticos, assim como padrões formais italianos (BLUNT, 1977). Um exemplo interessante comentado na obra de Henry Martin (1924) é a edição francesa das comédias de Terêncio (Publius Terentius Afer, 195/185-159 a.C.), poeta e dramaturgo de Roma. Impressa em Lyon em 1493 e contendo 159 xilogravuras, em suas imagens se observa um empenho em imitar motivos italianos, como os *putti*, as guirlandas e o padrão das conchas em nicho (BLUNT, 1977). Na gravura abaixo, ilustração da edição francesa das comédias retirada da obra de Martin (1924), por exemplo, curiosamente é notável a semelhança dos motivos decorativos das colunas representadas com aqueles dos pilares hexagonais do painel da esquerda de nossa obra (figura 3).

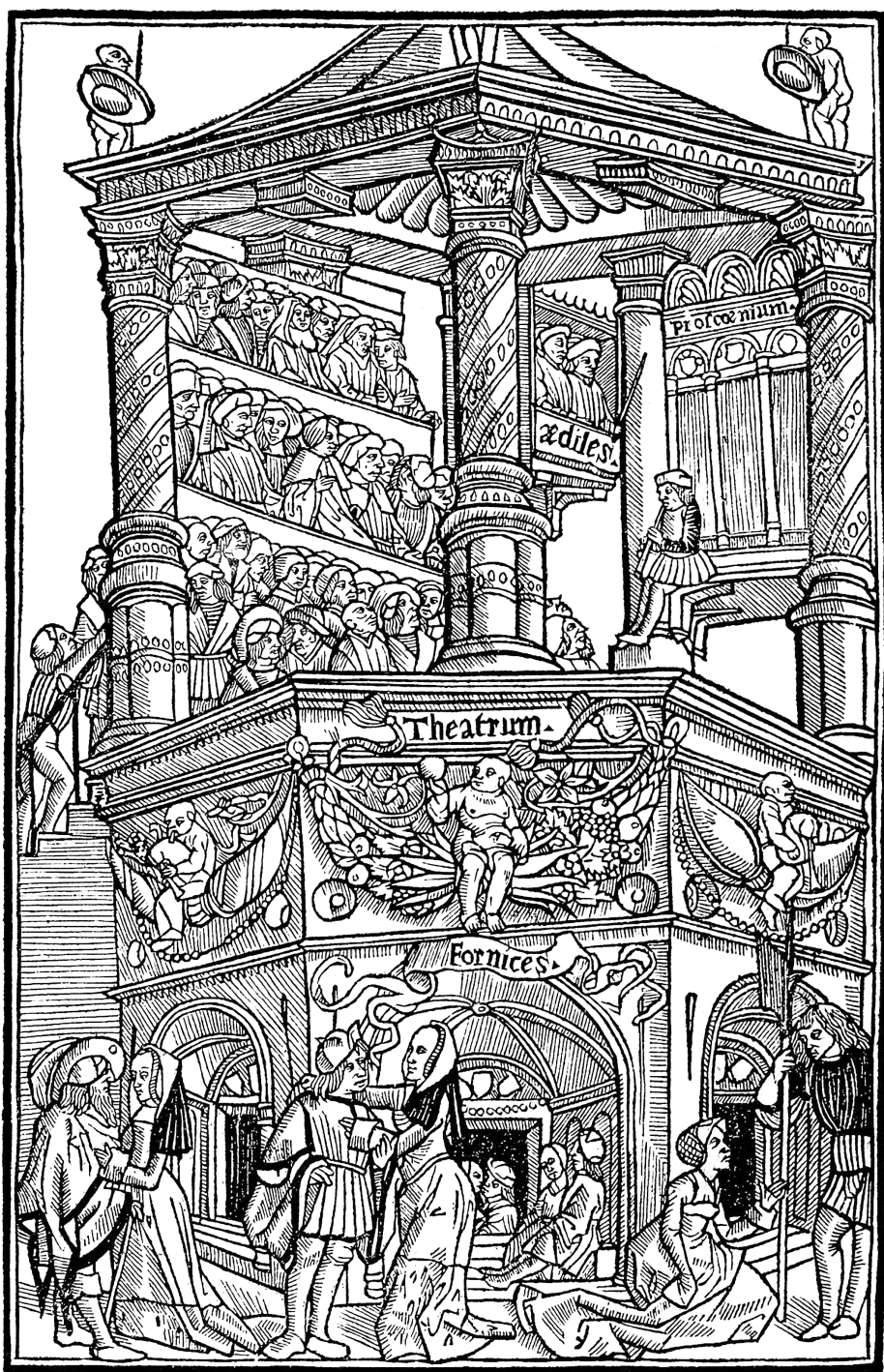


Figura 3: TERÊNCIO. Gravura da obra *Comédies*. Publicada em Lyon em 1493. Fonte: MARTIN, Henry et al.

É possível que este contexto de trocas e circulação de ideias e motivos sirva para compreendermos também o painel da direita de nossa peça. Trata-se do episódio da Entrada de Cristo em Jerusalém ocorrido durante a celebração da Páscoa, no chamado Domingo de Ramos, e descrito nos quatro evangelhos canônicos (Matheus, Marcos, Lucas e João). O modo como a cena é representada sugere que o artífice ou a corporação responsável pela obra tinha conhecimento de modelos italianos que provavelmente transitavam à época, haja vista a semelhança com a maneira como artistas italianos como Giotto (1266-1337) ou Pietro Lorenzetti (1280-1348) representaram o episódio (figuras 3 e 4). Sobretudo no exemplar de Giotto, nota-se a composição no mesmo padrão, Cristo à frente dos discípulos chegando em um jumento, fiéis estendendo mantos e outros tomando ramos de palmeira e clamando a vinda do messias.



Figura 4: Giotto. *Entrada em Jerusalém*. 1304-06. Afresco. Dimensões: 200 x 185 cm. Cappella Scrovegni, Padua, Itália. Fonte: webgalleryofart.



Figura 5: Pietro Lorenzetti. *Entrada em Jerusalém*, 1320, (dimensões não disponíveis). Afresco. Basílica Inferior de São Francisco, Assis, Itália. Fonte: webgalleryofart.

Temos então, um painel em madeira onde se representam três episódios da vida de Cristo, dois deles da Paixão, o da esquerda o Lava-pés dos apóstolos, o da direita a Entrada em Jerusalém. O modo como a peça está estruturada – com um ritmo entre os painéis, marcado pelos pináculos, uma base de apoio e pilaretes bem definidos e marcados nas extremidades, bem como as dimensões da peça, nos levam a suspeitar de sua destinação a um retábulo.

Na opinião de um dos especialistas consultados (MARTINS, 2025), assemelha-se mais a uma peça que deveria estar colocada no chão – modo como ela foi disposta na exposição –, possivelmente uma divisória de estalas, ou seja, uma divisória para o espaço onde ficava o coro nas catedrais. Possivelmente havia uma continuidade com

outros painéis divisórios com outras cenas da Paixão de Cristo. São apenas suposições, uma vez que até o momento não dispomos de mais informações sobre o artefato. Entretanto, qualquer que tenha sido sua utilidade ou destinação, algo resta como inquestionável: o poder sagrado da imagem religiosa enquanto repositório da fé cristã.

REFERÊNCIAS:

MARTIN, Henry et al. **Le livre français**: des origines a la fin du second empire. Paris et Bruxelles: G. van Oest et Cia Editeurs, 1924.

BLUNT, Anthony. **Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1977.

GOUDEL, Francine. **Etérea**. A pesquisa para um trajeto expositivo. Texto explicativo da proposta curatorial cedido pela autora, 2024.

MARTINS, Tiago. **Informações peça gótica**. Destinatário: <curadoria@institutocolaçopaulo.com.br> em 26 de março de 2025. 1 mensagem eletrônica.

PANOFSKY, Erwin. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Lisboa: Editorial Presença, 1960.







Na página anterior e na atual:
 Figura 1: Toussaint Dubreuil (atribuído a). *O batismo de Cristo*, séc. XVI. Óleo sobre tela, 92X81,5 cm.
 Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Uma rasgadura maneirista de um tema convencional: *O Batismo de Cristo* da Coleção Collaço Paulo

Luana M. Wedekin

O Batismo de Cristo é um dos temas mais reconhecíveis e frequentes da arte cristã, apresentando um esquema fixo, com poucas variantes. É uma cena que conta com dois personagens principais: Jesus e São João Batista, sendo este último quem realiza o rito no rio Jordão: “Logo ao sair da água, viu os céus se rasgarem e o Espírito, como pomba, descer sobre Ele.” E dos céus veio uma voz: “*Tu és o meu Filho amado; em ti, eu me comprazo*” (Mc 1, 10 – 11).

Uma cena tão canônica da iconografia cristã não representa dúvida sobre a fonte literária, uma vez que foi tratada pelos quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João. É possível afirmar sem medo que Toussaint Dubreuil¹ leu o evangelho de Marcos (e muito provavelmente todos os quatro) para elaboração da tela que está na Coleção Collaço Paulo. É como uma imensa rasgadura que o artista compôs e concebeu a obra. A estrutura da composição dividida claramente em duas massas laterais parece ser sugerida pelo próprio Evangelho: “Batizado Jesus, saiu logo da água e eis que se lhe abriram os céus, e viu o Espírito de Deus descendo como pomba vindo sobre ele. E eis uma voz dos céus, que dizia: *Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo*” (Mt 3, 16-17). Na pintura, Dubreuil deu materialidade a essa manifestação dos céus: Deus aparece em forma humana, numa espécie de conformação imaterial composta de tons cinzentos; optou por registrar as palavras proferidas numa espécie de faixa que brota de sua boca. Numa linha descendente, que ocupa com exclusividade o centro da composição, estão as figuras da trindade: o Deus Pai, o Espírito Santo e o Cristo.

1. Ainda que a obra seja atribuída ao autor, vamos referi-la como realizada por Dubreuil. Não é escopo do artigo tecer considerações sobre a atribuição.

Se a pintura está atravessada ao meio pelo eixo da Trindade, o artista também distingue claramente a dimensão celeste e terrestre. Na parte superior vemos Deus, a pomba do Espírito Santo e muitos anjos de formas diversas. Dominam as laterais desse quadrante um par de anjos de asas vermelhas (pela hierarquia angélica, devido a essa característica, seriam serafins), mas essa identificação iconográfica é precária, pois os serafins se distinguiriam também por terem seis asas. À esquerda de quem está diante da obra, o anjo claramente tem sexo, pois um par de seios se revela acima da esvoaçante túnica vermelha. No lado direito, o anjo enverga um traje muito rico e pesado, que não revela quase nada de seu corpo. O dinamismo do anjo à esquerda contrasta com a quietude e atitude contemplativa do anjo da direita. O par de anjos toca uma espécie de trombeta serpentinada, para anunciar não o Apocalipse, mas a confirmação da vinda do Messias.

A iconografia de São João Batista é igualmente fundamentada no Evangelho: “Usava João vestes de pelos de camelo, e um cinto de couro; a sua alimentação era gafanhotos e mel silvestre. Então saíam a ter com ele Jerusalém, toda a Judeia e toda a circunvizinhança do Jordão; e eram por ele batizados no rio Jordão, confessando seus pecados” (Mt 3, 4-6).

Dubreuil deu grande destaque à figura do Batista, cujo corpo robusto e definido confere-lhe força num gesto que parece conduzir o Cristo a uma direção acima e adiante. Jesus é menor que o seu primo e tem as mãos unidas em gesto de prece. Ele parece submeter-se docemente à condução do profeta. Mas os dois personagens principais são circundados por uma multidão de pessoas ao longo do rio e de seres celestiais na parte superior da tela.

Podemos identificar a recorrente presença dos neófitos que se despem antes do batismo. Dubreuil tomou esses personagens frequentes como oportunidade para emular os modelos antigos, mas de uma forma singular ao Maneirismo. E, nesse caso, devemos acompanhar o historiador da arte alemão Walter Friedländer (1873-1966), que afirma o Maneirismo como um estilo “anticlássico”. A figura de costas à direita, remete ao Torso Belvedere² que está no Museu Vaticano. Entretanto, há uma certa desproporção na relação entre os braços pequenos, musculosos e finos e o torso robusto. A figura à esquerda, por sua vez, apresenta-se em postura complexa, no que parece ser um movimento ansioso por despir-se, estranha pose concedida ao espectador, mas também

2. Atribuído a Apolônio de Atenas e datado de meados do séc. I AEC.

vista em Michelangelo, especialmente na segunda faixa de figuras do Juízo Final, à esquerda, os desesperados que buscam subir ao reino celeste e pouco se importam que se lhes mostre o traseiro.

Aliás, o Maneirismo parece ter sido generoso em revelar posições corporais estranhas, basta lembrar a figura acorçada que sustenta o Cristo morto na Deposição (1526-1529) de Jacopo Carucci, dito Pontormo (1494-1556). (Fig.2)



Figura 2: Jacopo Carucci, dito Pontormo. *A deposição de Cristo*, 1526-1529. Óleo sobre tela, 313X192 cm. Chiesa Santa Felicità, Firenze. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Jacopo_Pontormo_-_Kreuzabnahme_Christi.jpg.

O Maneirismo na Itália é fruto de uma crise. A historiografia associa o estilo ao saque de Roma, ocorrido em 1527 e impetrado pelos exércitos espanhóis e alemães do Imperador do Sacro Império Romano-Germânico Carlos V de Habsburgo (1500-1558). À crise do humanismo que o saque de Roma representa, soma-se a Reforma na Alemanha, a Contrarreforma católica, a preparação e a realização do Concílio de Trento. Hocke (2005) sublinha o afastamento do ideal clássico do estilo, especialmente no que se refere à harmonia, ao valor de eternidade atribuído às suas criações, ao caráter normativo e ao ideal dos seus padrões. Os historiadores da arte ressaltam o caráter subjetivo, singular e individualista da arte maneirista (Hauser, 1982, 1993; Hocke, 2005; Murray, 1967). Uma das melhores sínteses do estilo maneirista e seu impulso anticlássico foi dada por Arnold Hauser:

Os novos ideais formais de modo nenhum implicam a renúncia ao encanto da beleza física, mas pintam o corpo em esforço para dar expressão ao espírito, mostram-no, por assim dizer, torcendo-se, contorcendo-se, dobrando-se, distorcendo-se, sob a pressão do espírito, e elevado às alturas pela excitação remanescente do êxtase da arte gótica. Espiritualizando a figura humana, o gótico deu o primeiro grande passo na evolução do expressionismo moderno, e agora o maneirismo empreende o segundo, pela quebra do objetivismo da Renascença, acentuando a atitude pessoal do artista e apelando para a experiência pessoal daquele que observa (1982, p. 482).

É necessário esclarecer as relações entre o Maneirismo italiano e arte francesa do século XVI. Toussaint Dubreuil foi um artista nascido em 1561 e morto em 1602 em Paris, na França. Nomeado pintor do rei na corte francesa de Henrique IV (que reinou entre 1572 e 1610), seu nome está ligado à Escola de Fontainebleau. Este período da história da arte francesa foi assim batizado porque faz menção às intervenções artísticas e arquitetônicas feitas no Castelo de Fontainebleau³ durante o governo de Francisco I (1494-1547), que reinou a França de 1515 até sua morte. A Escola de Fontainebleau é parte da Renascença francesa e se caracteriza pela influência da arte italiana, e muito especialmente do que hoje se considera o Maneirismo italiano. Para Arnold Hauser, aliás, “o maneirismo foi de fato a forma em que a Renascença chegou à França” (1993, p. 293). E, o mesmo Hauser sublinha seu caráter palaciano por excelência: “em todas as cortes influentes da Europa é o preferido contra as demais tendências” (1982, p. 478). A influência torna-se tão espalhada que o “maneirismo das cortes” transformou-se num

3. Dubreuil executou trabalhos nas propriedades reais como o Louvre, as Tuileries, o castelo de Fontainebleau e Saint-Germain-en-Laye.

“movimento europeu uniforme e universal – o primeiro estilo internacional desde o gótico” (Hauser, 1982, 480). Especialmente mencionadas como influências italianas na arte francesa do período são as obras do pintor Rosso Fiorentino (nascido em Florença em 1495 e morto em Fontainebleau em 1540) e do pintor, arquiteto e escultor Francesco Primaticcio (nascido em Bolonha, em 1504 e falecido na França, em 1570). Baderou (1944) discorre sobre esta escola francesa: “um espírito de Fontainebleau precede-a e exige-a: o rei, a sua corte, uma elite cada vez mais numerosa procura obras à sua imagem, um cenário à sua medida, uma arte ao seu gosto” (s.p.).

Na pintura de Dubreuil, ladeiam Cristo e o Batista figuras que não se assemelham aos neófitos ávidos pelo batismo no primeiro plano e na beira do Jordão em perspectiva que vai dar no horizonte ao longe. Tanto no lado direito como no lado esquerdo vemos figuras muito individualizadas seja em suas feições, seja em seus trajes, que caracterizam camadas sociais distintas. Um outro episódio característico da iconografia de São João Batista mostra-o em meio à multidão. Muitas pessoas o seguiam e se reuniam à sua volta com intuito de ouvir suas prédicas veementes contra os fariseus e os saduceus, duas das seitas mais importantes da época de Cristo, sendo os fariseus apoiados pela maioria dos judeus. Num versículo de Mateus, constata-se a veemência das invectivas de João Batista: “Vendo ele, porém, que muitos fariseus e saduceus vinham ao batismo, disse-lhes: *Raça de víboras, quem vos induziu a fugir da ira vindoura?*” (Mt 3, 7).

O batismo de Cristo é compreendido como o início de sua vida pública (Zuffi, 2002). Após este episódio, no qual o Batista confirmou a identidade de Cristo como o Messias, ele se retirou para o deserto por quarenta dias (Mt 4, 1-11) e foi exposto à tentação (Mc 1, 12-13). Retornado do deserto, dirigiu-se à Galileia e depois a Nazaré, onde deu início à sua pregação e à realização de milagres. A pintura de Dubreuil reforça visualmente na rasgadura da composição essa ideia de um divisor de águas. Indica a mudança de status de Jesus, agora batizado, transformado pela água purificadora (Mateos; Camacho, 1991), mas também aponta para a separação entre aqueles batizados e não batizados. O batismo implica uma dimensão de conflito – o Batista era veemente, admoestava os judeus e igualmente os romanos (tanto que vai morrer sob Herodes, rei do território da Judeia, representante do Império Romano) – e, em Lucas, compreende-se que a missão de Jesus não era pacífica: “Tenho, porém, um batismo com o qual hei de ser batizado; e quanto me angustio até que o mesmo se realize. Supondes que vim para dar paz à terra? Não, eu vo-lo afirmo, antes, divisão” (Lc 12, 50-51). Não por acaso

atribui-se ao Michelângelo do *Juízo Final* (1935-1941) da Capela Sistina uma influência fundamental do Maneirismo. Ali também vemos um Cristo que nada tem de pacífico, cercado de uma atmosfera sombria e desesperada. Mas o Batismo é o início da jornada.

Das inúmeras representações do batismo de Cristo, uma das mais notórias é a de Piero Della Francesca, que está na *National Gallery* de Londres. (Fig. 3)



Figura 3: Piero Della Francesca, *Batismo de Cristo*, 1450s. Têmpera sobre madeira, 167 x 116 cm. National Gallery, London. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-della-francesca-the-baptism-of-christ>

Confesso que o primeiro detalhe que me fisprou na obra de Dubreuil foi o homem se despindo, ao fundo e à esquerda de Jesus. Pensei imediatamente no Batismo de Piero della Francesca. (Fig.4)



Figura 4: À esq. Toussaint Dubreuil (atribuído a). *O batismo de Cristo*, séc. XVI. (detalhe) Óleo sobre tela, 92X81,5 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.
 À dir. Piero Della Francesca, *Batismo de Cristo*, 1450s. (detalhe) Têmpera sobre madeira, 167 x 116 cm. National Gallery, London. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-della-francesca-the-baptism-of-christ>



Figura 5: Toussaint Dubreuil (atribuído a). *O batismo de Cristo*, séc. XVI. (detalhe) Óleo sobre tela, 92X81,5 cm. Coleção Collaço Paulo, Florianópolis, SC. Fonte: Instituto Collaço Paulo.

Ainda, na pintura da Coleção Collaço Paulo, é possível distinguir alguns personagens trajados com turbantes, remetendo a vestimentas orientalizes, típicas da representação dos fariseus. Em detalhe (Fig.5), vemos esses adornos de cabeça e as testemunhas do Batismo que nos fitam. Reparando bem numa figura feminina ao fundo e à direita do homem com turbante branco e vermelho, ela parece ser a mesma que surge no lado oposto à pintura, também olhando para fora do quadro (para nós?).

A mesma mulher atravessou o rio e está mais próxima, o rosto quase encostado ao de uma jovem com rico vestido que revela a textura típica do pelo de marta. (Fig.6) Seu cabelo escuro emoldura uma expressão interrogadora, com as sobrancelhas elevadas, os olhos expressivos em nossa direção. Essas mulheres parecem pertencer a outro tempo que não o de Cristo, pois vestem-se à moda do século XV-XVI na Europa.

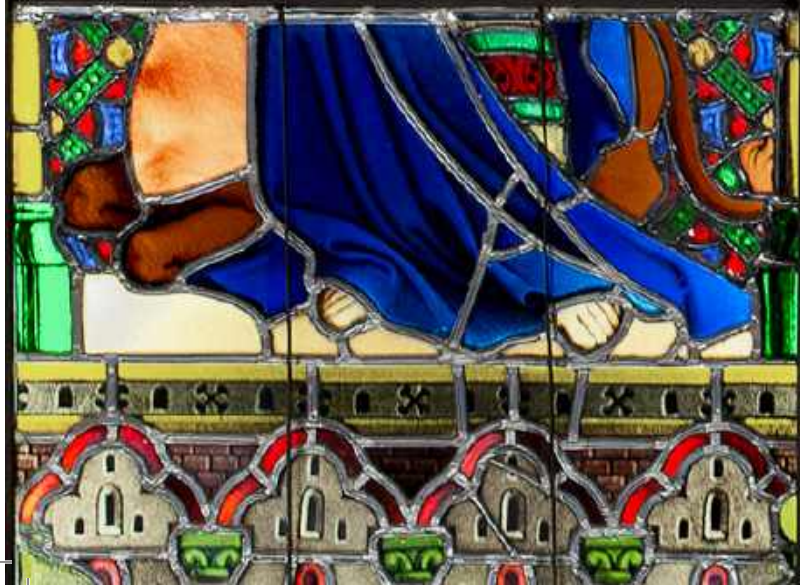


Figura 5: Toussaint Dubreuil (atribuído a). *O batismo de Cristo*, séc. XVI. (detalhe) Óleo sobre tela, 92X81,5 cm. Coleção Collaço Paulo, Florianópolis, SC. Fonte: Instituto Collaço Paulo.

Atrás da moça com a roupa de marta, traços delicados e elaborado penteado, esconde-se (revela-se?) uma figura ainda mais enigmática. Um jovem de barba de quem só vemos a metade do rosto. De forma muito moderna, Dubreuil antecipa o recurso impressionista tomado da invenção da fotografia e da estampa japonesa, fornecendo somente a metade de um figurante que, mais uma vez, fita o espectador. Parece alguém que espreita da soleira de uma porta. Com base numa tradição inaugurada por outros artistas a partir do Renascimento, ousou um palpite: não seria o próprio Toussaint Dubreuil esse personagem furtivo que nos espia, no limiar do quadro, num intervalo de tempo entre o passado e o agora?

REFERÊNCIAS:

- BADEROU, Henri. **L'École de Fontainebleau**. Genève: Éditions d' Art Albert Skira, 1944.
- BLUNT, Anthony. **Art and Architecture in France, 1500-1700**. London: Penguin Books, 1957.
- GINZBURG, Carlo. **Investigando Piero**. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Vol. 1. 4 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HAUSER, Arnold. **Maneirismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MATEOS, Juan; CAMACHO, Fernando. **Evangelho, figuras e símbolos**. São Paulo: Paulinas, 1991.
- MURRAY, Linda. **The Late Renaissance and Mannerism**. London: Thames and Hudson, 1967.
- ZUFFI, Stefano. **Episodi e personaggi del Vangelo**. Milano: Electa, 2002. Disponível em: <https://archive.org/details/episodiepersonag0000zuff>







Na página anterior e na atual:

Figura 1: Origem europeia. *Vitral*. Século 18/19. Vidro e madeira. 191,5 x 192 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

O Vitral de São Lucas, Moisés e São Marcos. Uma investigação a partir da biografia das coisas

Renne de J. T. Evangelista

A exposição *Etérea*, promovida pelo Instituto Collaço Paulo, abriu suas portas no dia 20 de dezembro de 2023. Ao longo de sete meses, o público pôde apreciar cerca de 100 obras de artistas nacionais e internacionais, selecionadas especialmente pela curadora Francine Goudel. Em entrevista concedida à Revista Mural, a curadora destacou que “com representações santificadas, objetos e peças que transitam entre o popular e o erudito, de diferentes escolas e matrizes temporais, a exposição agrupa e investiga os mistérios das concepções e narrativas atreladas à fé, ao sagrado, profano e devocional” (Pedroso, 2024, p. 57).

Organizada em sete momentos, a exposição recebia o público por uma sala inteiramente dedicada a diferentes representações de São Sebastião, espaço este que também levava o nome do santo. A partir desse ponto de entrada, o trajeto seguia pelo denominado “Corredor da Fé”, que funcionava como eixo de transição para os demais ambientes. Em continuidade, a exposição se desdobrava na “Sala da Crucificação”, na “Sala Eruditos e Populares”, na “Sala da Escola Cusquenha” e, finalmente, alcançava a “Sala Templo”, configurando assim uma progressão espacial e simbólica cuidadosamente articulada.

A entrada dessa última sala, apresentada na imagem A da Figura 2, era marcada por um arco pleno, revelando, desde o início, a intenção da curadora de reforçar a atmosfera de contemplação e introspecção que o próprio nome “Templo” já sugeria. Ao adentrar, à direita, encontrava-se um belíssimo altar (imagem B, da Figura 2), composto por um oratório, estátuas e pinturas com temas religiosos cristãos. À esquerda, havia um conjunto de obras dedicadas à Santa Catarina de Alexandria, em homenagem à padroeira do Estado de Santa Catarina. No fundo da sala, acompanhado pelas pinturas “Nossa Senhora”, de Martinho de Haro, e “Madona Ladeada por Santos”, atribuída a Giovanni di Pietro, situava-se o objeto de estudo deste artigo: um vitral, possivelmente datado entre os séculos XVIII e XIX e de origem europeia (Figura 1).

Estar circundada por obras artísticas de significativa relevância, provenientes de diferentes épocas, autores e escolas, tornou particularmente desafiadora a seleção de uma única peça para este estudo. No entanto, o encontro com este vitral, nesta sala e sob uma atmosfera tão cuidadosamente planejada, revelou-se impactante para a autora, arquiteta de formação, sendo impossível permanecer indiferente à sua presença. Nesse contexto, em que arte e arquitetura se unem perante a observadora, surgem importantes questionamentos: como esta peça chegou à coleção do Instituto Collaço Paulo? De onde ela veio? Quem a produziu? Qual história pode-se contar a partir dela?

Foram essas perguntas que moveram esta investigação na busca pelo que Igor Kopytoff (2008) denominou de “biografia cultural das coisas”. Esse conceito, amplamente reconhecido no campo da antropologia, mas que também permeia outras disciplinas, como a arte, a arquitetura e a arqueologia, possibilita, segundo o autor, estudar os objetos não apenas como produtos ou mercadorias, indo além da visão econômica sobre as coisas, para investigar seu processo cognitivo e cultural.

Ao propor uma biografia das coisas, Kopytoff (2008) busca evidenciar as transformações sociais e culturais que incidem sobre as coisas ao longo do tempo, uma vez que “a mesma coisa pode ser tratada como mercadoria numa determinada ocasião, e não ser em outra” (Kopytoff, 2008, p. 89). Ademais, o que é uma mercadoria para uma determinada pessoa, pode assumir outro significado para outra. Conforme explica o autor, “essas mudanças e diferenças nas circunstâncias e nas possibilidades de uma coisa ser uma mercadoria revelam uma economia moral subjacente à economia objetiva das transações visíveis” (Kopytoff, 2008, p. 89).



Figura 2.A (à esquerda): Vista da entrada da “Sala Templo” a partir da “Sala da Escola Cusquenha”.
Figura 2.B (à direita): Interior da “Sala Templo”. Fonte: Acervo de Camilla de Aquino de Mio, 2024.

Nesse mesmo sentido, os autores José Reginaldo Santos Gonçalves, Roberta Sampaio e Nina Bitar (2013), em seu livro “A Alma das Coisas: patrimônio, materialidade e ressonância”, afirmam que a redução dos objetos a funções estritamente utilitárias ou ornamentais inviabiliza a construção de relações de comunicação com eles.

Mas, como se comunicar com as coisas? Como elaborar uma biografia deste vitral, que atualmente pertence à coleção do Instituto Collaço Paulo? Para Kopytoff (2008), dialogar com as coisas requer que se formule questionamentos semelhantes àqueles dirigidos às pessoas, de modo a revelar seus percursos e mudanças de trajetórias. Complementarmente, Gonçalves et. al. (2013), ressaltam que as coisas não existem isoladamente, mas integram uma “vasta e complexa rede de relações sociais e cósmicas, nas quais desempenham funções mediadoras fundamentais entre natureza e cultura, deuses e seres humanos, mortos e vivos, passado e presente, cosmos e sociedade, corpo e alma, etc.” (Gonçalves et. al. 2013, p. 8). À luz dessas perspectivas, este artigo busca investigar o vitral de São Lucas, Moisés e São Marcos, delineando, por meio de uma pesquisa exploratória, elementos que possam compor sua biografia cultural, contemplando sua trajetória e seus significados.

O Vitral: um elemento da arte e da arquitetura

Segundo Mariana Gaelzer Wertheimer, os vitrais são formados por “um conjunto de vidros, coloridos ou não, agrupados, a partir de uma calha de chumbo, por pontos de solda, sendo esta uma liga de chumbo e estanho” (2023, p. 11). Conforme explica a autora, os painéis apresentam composições que, dependendo de sua dimensão, podem ser subdivididos em módulos. Para a sustentação desses módulos, é necessária uma estrutura de ferro ou madeira e, em alguns casos, barras de fixação, a fim de criar uma estrutura resistente para a composição.

Wertheimer (2023) ainda comenta que os desenhos dos vitrais são, em geral, composições geométricas ou figurativas, elaboradas a partir de pinturas ou da combinação dos próprios vidros coloridos. O modo mais comum de produzir imagens no vidro, de acordo com a autora, é uma técnica conhecida como pintura à grisalha, na qual o vitralista elabora os desenhos modelando a luz a partir de um pigmento opaco, resultante da mistura entre óxidos metálicos e pó de vidro.

Os vitrais tiveram seu apogeu durante a Idade Média, impulsionados pela alta demanda nas catedrais europeias. Como relata Wertheimer (2023), nesse período esses elementos possuíam uma função religiosa central: narrar as cenas do Antigo e Novo Testamento e a vida dos santos. No século XIX, com o *Art Nouveau*, passaram a ocupar também as residências e espaços públicos. Com novos motivos florais, geométricos e representações de animais, os vitrais conquistaram um novo espaço, chegando até mesmo a ser elaborados por célebres artistas que criaram suas próprias concepções (Wertheimer 2023).

De acordo com Regina Lara Silveira Mello (2010), a produção nacional de vitrais teve início com a chegada do alemão Conrado Sorgenicht ao Brasil. O artesão estabeleceu-se na cidade de São Paulo, no final do século XIX, onde fundou seu ateliê e iniciou, em 1889, a produção de vitrais. A Casa Conrado, conforme assinala a autora, foi responsável pela elaboração de mais de seiscentos conjuntos de vitrais distribuídos por diversas regiões do país, mantendo suas atividades por mais de um século, sob direção de três gerações da família.

Em Florianópolis, destacam-se dois exemplares de vitrais produzidos pela Casa Conrado: o conjunto localizado nas fachadas do Teatro Álvaro de Carvalho e o vitral divisório entre a sala de jantar e o saguão principal do Palácio Cruz e Sousa (Figura 3). Na imagem A da Figura 3 observam-se os quatro painéis do Teatro Álvaro de Carvalho.

Projetados pelo pintor paulista Antonio Gomide (1895-1967) e executados pela empresa na década de 1950, esses vitrais representam as manifestações culturais da capital, como o Carnaval, o Pau de Fita, o Boi de Mamão e a Dança do Quicumbi. A imagem B da Figura 3 apresenta o vitral do Palácio Cruz e Sousa, produzido em 1913, que segue os moldes do movimento Art Nouveau, então em voga, e integra conjunto de elementos incorporados ao edifício durante a grande reforma realizada no final do século XIX e início do século XX (Godois, 2011; Teixeira, 2009; Veiga, [200-?]).



Figura 3: Exemplares de vitrais produzidos pela Casa Conrado existentes em Florianópolis. Figura 3.A (à esquerda): Conjunto de vitrais do Teatro Álvaro de Carvalho. Figura 3.B (à direita): Vitral do Palácio Cruz e Sousa localizado entre a sala de jantar e o saguão principal. Fonte: Acervo da autora, 2023.

O Vitral de São Lucas, Moisés e São Marcos

Diferentemente dos vitrais apresentados anteriormente, que exibem motivos florais e cenas folclóricas, o vitral que integrou a exposição “Etérea” e que pertence à coleção do Instituto Collaço Paulo retrata imagens sacras. Na Figura 1, observa-se que o vitral está dividido em três seções verticais, cada uma com o topo em formato de arco e apoiadas por uma estrutura de madeira pintada de preto. Devido à sua extensão, cada seção é subdividida em três painéis, os quais sustentam as calhas de chumbo responsáveis pela composição das imagens. Estas, por sua vez, são formadas por vidros coloridos e detalhadas pela aplicação da técnica de pintura à grisalha, utilizada para a elaboração dos desenhos mais delicados.

Ainda na Figura 1, nota-se que o conjunto é composto pela representação de três figuras masculinas em posição frontal, todas voltadas diretamente para o observador. Ao aproximar a análise dessas figuras, como se observa na Figura 4, percebe-se que a personagem à esquerda (imagem A da Figura 4) apresenta barba e cabelos acinzentados, além de auréola. Veste uma túnica verde com detalhes em vermelho e um manto azul. Segura uma pena na mão esquerda e um livro fechado na direita. Aos seus pés, encontra-se a representação de um animal alado, possivelmente um boi.



Figura 4: Detalhes ampliados do vitral da coleção do Instituto Collaço Paulo.
 Figura 4.A (à esquerda): São Lucas. Figura 4.B (ao centro): Moisés.
 Figura 4.C (à direita): São Marcos. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

A figura central (imagem B da Figura 4) possui uma longa barba branca e seus cabelos cobertos por um tecido branco que faz parte de seu manto. Veste túnica vermelha e um manto branco com detalhes vermelho, azul, amarelo e marrom. Segura, em uma das mãos, duas tábuas com inscrições em números romanos (I a X) e, na outra, um bastão comprido. Entre as três imagens, parece ser o único a calçar sapatos.

A terceira figura, à direita (imagem C da Figura 4), possui barba e cabelos castanhos e também uma auréola. Veste túnica vermelha sob um manto bege com faixas azuis e vermelhas. Na sua mão direita segura um livro aberto e, na esquerda, uma pena. Aos seus pés encontra-se a figura de um leão alado.

Ao observar novamente a Figura 1, nota-se que as três figuras são ladeadas por colunas com capitéis coríntios que sustentam um arco pleno. O fundo é composto predominantemente por padrões geométricos e florais em tons de vermelho, azul, verde e amarelo. Na parte superior de cada personagem, destaca-se também uma arquitetura colorida que remete a construções monumentais, combinando elementos arquitetônicos como torres, cúpulas, colunas e frontões.

Ao analisar o vitral e as figuras representadas, percebe-se que cada uma delas apresenta atributos tradicionais que permitem sua identificação. O livro fechado e a pena na mão, bem como o boi alado aos pés da imagem à esquerda, são atributos iconográficos clássicos do evangelista São Lucas. Tradicionalmente, Lucas é associado ao boi ou touro, símbolo de sacrifício, abnegação e castidade, sendo frequentemente representado com livro e instrumentos de escrita (Bressan; Fernandes; Moraes, 2018).

A figura central que segura duas tábuas com inscrições em números romanos de I a X e um bastão, faz referência à Moisés, o profeta conhecido como legislador bíblico. As tábuas que aparecem na imagem ajudam a identificá-lo, pois foi ele quem recebeu as Tabuas da Lei com os Dez Mandamentos. Já a figura à direita, com o livro aberto, a pena e o leão alado aos pés, apresenta atributos iconográficos do evangelista São Marcos. O leão é o símbolo tradicional deste evangelista, relacionado à força, à realeza e ao poder de Jesus (Bressan; Fernandes; Moraes, 2018; Gardner, 2005).

A partir da identificação das figuras representadas como Moisés, São Lucas e São Marcos, pode-se inferir que a obra procura estabelecer um diálogo visual e teológico entre o Antigo Testamento e o Novo Testamento ou, em termos mais específicos, entre a Lei e o Evangelho. Nesse sentido, a centralidade da figura de Moisés, representado com as Tábuas da Lei, não é acidental, mas cumpre a função de enfatizar que a Lei Mosaica constitui o alicerce da revelação divina e, portanto, da própria tradição cristã.

A disposição simétrica dos evangelistas São Lucas e São Marcos reforça a ideia de que o Evangelho não deve ser entendido como uma realidade oposta ou contraditória em relação à Lei, mas, ao contrário, como seu cumprimento e interpretação mais plena. Portanto, pode-se considerar que a obra não apenas representa figuras bíblicas isoladas, mas também transmite uma mensagem teológica mais ampla: a de que a revelação cristã é una e contínua, articulando-se em uma linha de continuidade entre Antigo e Novo Testamento.

Uma Breve Biografia dos Vitrais da Coleção Collaço Paulo

Conforme apontam Luiza Bressan, Ana Caroline Fernandes e Heloisa Moraes (2018), há ainda menção a outros dois evangelistas - São João e São Mateus - que completam o grupo dos quatro evangelistas, embora não estejam representados neste vitral. Dessa forma, as autoras ressaltam que esse grupo de apóstolos desempenhou um papel fundamental, uma vez que foi responsável por registrar, nos quatro primeiros livros do Novo Testamento, a vida e a mensagem de Jesus Cristo.

Tendo em vista a necessidade de compreender a trajetória biográfica do vitral analisado, a autora estabeleceu contato com o Instituto Collaço Paulo, por intermédio da curadora Francine Goudel, que, de maneira solícita, prontificou-se a colaborar na busca por informações adicionais acerca da obra. No decorrer da primeira troca de mensagens, a curadora informou que o vitral havia sido adquirido junto à família de Tom Traugott Wildi¹, arquiteto suíço que exerceu relevante papel na configuração arquitetônica da cidade de Florianópolis no início do século XX.

Em conformidade com a informação inicial, o passo seguinte consistiu em estabelecer contato com a família Wildi, na tentativa de obter dados complementares sobre a obra. A interlocutora foi Jacqueline Wildi Lins, neta de Tom T. Wildi, que, de maneira generosa, esclareceu que o vitral fazia parte de um conjunto que decorava a residência do arquiteto e de sua esposa, a senhora Maria Passerino². Ainda segundo Jacqueline, após a demolição da referida residência, em 2014, os vitrais foram distribuídos entre os netos. Dessa forma, o grande vitral acabou sendo incorporado ao acervo do Instituto juntamente com um outro vitral menor, igualmente proveniente da casa de seu avô.

Diante desse dado relevante, o contato com a equipe Collaço Paulo foi retomado, ocasião em que se iniciaram as tentativas de localizar este vitral menor entre a ampla

1. Tom T. Wildi nasceu na cidade de Wohlen, Cantão de Aargau, na Suíça, em 08 de maio de 1897. Frequentou a Escola Profissional e de Belas Artes de Zurique e, em Genebra, iniciou seus estudos em Arquitetura. Chegou ao Rio de Janeiro em 1919, onde trabalhou na "Construtora E. Marini" e também exerceu o cargo de engenheiro-chefe na "General Eletric". Em decorrência de seu trabalho nesta última empresa, transferiu-se para Florianópolis, onde conheceu Maria Passerino, com quem se casou em 4 de agosto de 1921 e teve três filhos: Tom Wildi Júnior, Helvetia e Georges Winkelried (Wildi, 1971).

2. Maria Passerino nasceu em Vila Deodoro, próximo a Curitiba, em 1º de junho de 1900. Na capital paranaense, cursou as faculdades de Farmácia e Odontologia, formando-se em ambas com distinção. Em Florianópolis, trabalhou na Farmácia da Fé e no Centro de Saúde, além de manter um gabinete odontológico de assistência gratuita no Grupo Escolar Arquidiocesano São José. Realizou cursos de especialização em Zurique, Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso falava fluentemente francês, alemão, inglês e italiano. Compartilhava com seu esposo Tom T. Wildi o interesse por História Antiga, Artes e Arqueologia (Wildi, 1971).

coleção do Instituto. Paralelamente, Jacqueline empreendeu uma busca por imagens dos demais vitrais junto a seus familiares. Os resultados dessa investigação mostraram-se positivos: o Instituto localizou o vitral menor, enquanto Jacqueline, enviou uma imagem de um outro vitral de mesmo tamanho.



Figura 5: Vitrais de menor dimensão que fazem parte do conjunto com São Lucas, Moisés e São Marcos.

Figura 5.A (à esquerda): Vitral com a imagem de São Mateus. Fonte: Acervo Collaço Paulo, 2025.

Figura 5.B (à direita): Vitral com a imagem de São João. Acervo de Jacqueline Wildi Lins, 2025.

As imagens A e B da Figura 5 apresentam dois vitrais retangulares e de menor dimensão (aproximadamente 58 x 48 cm), que possivelmente fazem parte do mesmo conjunto do vitral de imagens sacras de São Lucas, Moisés e São Marcos. O tamanho reduzido, contudo, não é a única diferença em relação ao vitral de maior porte. Nota-se nas imagens da Figura 5, que as duas figuras masculinas representadas não direcionam o olhar diretamente para o observador, mas o mantêm levemente voltado para o lado.

Apesar de tais diferenças, são as semelhanças entre os três vitrais que permitem afirmar, com razoável segurança, que pertencem ao mesmo conjunto. Observa-se que as duas imagens, assim como as da Figura 1, são ladeadas por colunas com capitéis coríntios, ainda que não apresentem os arcos na parte superior. O fundo das composições, de modo semelhante ao do vitral anterior, é formado por um padrão geométrico repetido com pequenos detalhes florais, composto pelas cores azul, vermelho, verde e amarelo.

Na imagem A da Figura 5 pode-se ver a figura de um homem de barba longa e cabelos curtos castanhos, com uma auréola localizada acima da cabeça. Ele veste túnica clara de mangas compridas e manto azul escuro, com detalhes em verde e vermelho. Em uma das mãos, segura um livro de capa avermelhada, enquanto a outra ergue uma pena. Ao seu lado, aparece uma figura secundária: um anjo com um rosto juvenil aureolado e grandes asas, representado em escala reduzida em relação à figura principal.

Na imagem B da Figura 5, aparece a figura de um jovem de semblante sereno, sem barba e com cabelos loiros, curtos e ondulados, aureolado por um círculo dourado que destaca sua cabeça. Ele veste uma túnica longa vermelha, adornada com detalhes nas cores azul, branco e amarelo. A mão direita do personagem está levantada na altura do peito segurando uma pena, enquanto a esquerda sustenta um livro aberto, no qual se percebem inscrições em caracteres estilizados. Ao lado do livro, na parte inferior esquerda da composição, observa-se a figura de uma águia, que também volta o olhar para o lado.

Não resta dúvida: trata-se dos dois evangelistas que completam o conjunto de vitrais. Com base nos elementos iconográficos observados, é possível identificar, na imagem A da Figura 5, São Mateus e, na imagem B, São João. De acordo com Luiza Bressan, Ana Caroline Fernandes e Heloisa Moraes (2018), São Mateus foi o primeiro dos evangelistas a redigir um evangelho. Na representação, além de portar os instrumentos de escrita – o livro e a pena, como os demais evangelistas –, ele é acompanhado por um menino alado, um anjo, pois, de acordo com as autoras, inicia sua narrativa relatando a genealogia de Jesus, enfatizando sua origem e descendência humana.

O outro evangelista identificado é São João, que, conforme Bressan, Fernandes e Moraes (2018), é representado com a águia como símbolo em virtude de sua capacidade intelectual de adaptar a mensagem de Jesus à linguagem de seu tempo e de difundir suas ideias. Segundo as autoras, “a águia expressaria a nobreza de sua pregação, associando-se à capacidade de autorregenerar-se constantemente, advindo dessa simbologia a eternidade do espírito” (Bressan; Fernandes; Moraes, 2018, p. 177).

A pesquisa junto à família Wildi ainda revelou que esses vitrais não foram fabricados originalmente para a residência de Tom T. Wildi e Maria Pessarino, mas adquiridos pelo arquiteto de uma igreja de Paranaguá, no Paraná, que os colocou à venda devido à demolição do templo. Buscou-se levantar informações adicionais sobre igrejas da cidade demolidas no início do século XX em jornais da época, mas, infelizmente, não foram encontradas referências a esse respeito.

Por intermédio da família Wildi, tornou-se possível o acesso a fotografias que contribuem na localização e contextualização de alguns dos vitrais na antiga residência de Tom T. Wildi e Maria Pessarino. A imagem A da Figura 6 apresenta uma fotografia em que Tom T. Wildi aparece com familiares, durante um evento ocorrido em sua residência. Ao fundo (detalhe ampliado na imagem B da Figura 6), é possível observar três vitrais de dimensões menores, dispostos lado a lado. Embora a qualidade da fotografia permita identificar com clareza apenas o último vitral à direita — que, com base em seus atributos iconográficos, acredita-se corresponder à imagem de São Mateus —, os demais não podem ser distinguidos com precisão. Ainda assim, a fotografia se torna relevante, uma vez que possibilita compreender a forma como algumas das peças estavam expostas no espaço doméstico, neste caso compondo um agrupamento de três vitrais menores.



Figura 6.A (à esquerda): Fotografia do arquiteto Tom T. Wildi com seus familiares em um evento realizado em sua residência. Figura 6.B (à direita): Detalhe ampliado da fotografia dando destaque aos três vitrais de menor dimensão ao fundo. Fonte: Acervo Jacqueline Wildi Lins, 2025.

Conclusão

O presente artigo teve como objetivo analisar o vitral de São Lucas, Moisés e São Marcos, pertencente ao acervo do Instituto Collaço Paulo, a partir do conceito de “biografia das coisas”, de Igor Kopytoff (2008). A obra foi inicialmente apresentada na exposição “Etérea” (2023–2024), ocasião em que despertou o interesse da pesquisadora por sua singularidade estética e pela curiosidade em reconstruir seu percurso histórico. A análise partiu de uma abordagem iconográfica, identificando os atributos que caracterizam cada figura representada e estabelecendo o diálogo visual entre Antigo e Novo Testamento.

A investigação revelou que o vitral não se encontra isolado, mas integra um conjunto maior composto pelos quatro evangelistas e Moisés. A partir do contato com a família do arquiteto Tom T. Wildi, constatou-se que os vitrais foram adquiridos de uma igreja de Paranaguá (PR), posteriormente incorporados à residência do arquiteto em Florianópolis e, após a demolição da casa em 2014, adquiridos pelo Instituto Collaço Paulo. Esse percurso evidencia as múltiplas ressignificações do objeto, que transita entre os contextos religioso, doméstico e institucional. Contudo, a pesquisa não conseguiu obter informações adicionais sobre a igreja da qual faziam parte e nem sobre o fabricante responsável pela confecção desses elementos arquitetônicos.

Assim, ao articular a análise iconográfica com a pesquisa exploratória, o estudo demonstrou como esses vitrais podem ser compreendidos para além de seu valor estético, assumindo o papel de mediadores culturais e históricos. Sua trajetória confirma a pertinência da abordagem biográfica dos objetos, permitindo compreender como eles se inserem em redes de significados que atravessam o tempo e os espaços sociais. Dessa forma, a pesquisa contribui para a valorização do patrimônio cultural e para a preservação da memória coletiva que se inscreve na materialidade das obras de arte.

REFERÊNCIAS

- BRESSAN, Luiza Liene; FERNANDES, Ana Caroline Voltolini; MORAES, Heloisa Juncklaus Preis. Simbologias Religiosas e Imaginário: reflexões acerca do bestiário dos quatro evangelistas. **Revista Letras Escreve**, Macapá, ano 2, v. 8, n. 3, p. 165-178, 8 nov. 2018. DOI 10.18468/letras.2018v8n4.p165-178. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/335998787_Simbologias_religiosas_e_imaginario_reflexoes_acerca_do_bestiario_dos_quatro_evangelistas. Acesso em: 23 set. 2025.
- GARDNER, Paul. **Quem é quem na Bíblia Sagrada**. São Paulo: Editora Vida, 2005. 1038 p. ISBN 978-85-7367-931-1.
- GODOIS, Ivo. **Um palco iluminado**: o teatro Álvaro de Carvalho em Florianópolis - SC - na década de 1980. Orientador: Prof^ª. Dr^a Vera Regina Martins Collaço. 2011. 126 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006c/00006c8a.pdf>. Acesso em: 22 set. 2025.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos; GUIMARÃES, Roberta Sampaio; BITAR, Nina Pinheiro (org.). **A Alma das coisas**: patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad X, c2013. 296 p. ISBN 9788574784748.
- KOPYTOFF, Igor. A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. **A Vida Social das Coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói; EdUFF, 2008. cap. II, p. 89-124. ISBN 978-85-228-0420-6.
- MELLO, Regina Lara Silveira. A Criação do Vitral Brasileiro no Ateliê Casa Conrado. **Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP**, Salvador, p. 2746-2759, 25 set. 2010. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpcr/regina_lara_silveira_mello.pdf. Acesso em set. 2025.
- PEDROSO, Néri. Mostra “Etérea”: O Sagrado dos Mitos e o Humano no ICP. **Revista Mural**, Curitiba, ed. 90, 2024.
- TEIXEIRA, Luiz Eduardo Fontoura. **Arquitetura e cidade**: a modernidade (possível) em Florianópolis, Santa Catarina - 1930-1960. 2009. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009. doi:10.11606/T.18.2009.tde-26022010-141740. Acesso em set. 2025.
- VEIGA, Eliane Veras da. Arquitetura em Transformação. In: ESCOLA NO MUSEU. **Um Museu-Palácio em Santa Catarina**. Florianópolis: Museu Histórico de Santa Catarina, [200-].
- WERTHEIMER, Mariana Gaelzer. **Estudo do Patrimônio de Vitrais Produzidos em Porto Alegre**: Casa Genta e Veit. Porto Alegre: MW Conservação-Restauração de Bens Culturais, 2023. 227 p. ISBN 978-65-0069179-5.
- WILDI, Família. **Aspectos Biográficos**. Florianópolis: Edição da Família Wildi. 1971.







Na página anterior e na atual¹:

Figura 1 (esquerda): André Gonçalves. *Santo Agostinho apresenta São Teotônio à Virgem (Ou Santo Agostinho) ou (Imaculada com Santo Agostinho, S. Pio V e Anjos)*. Século XVIII, 1751. Óleo sobre tela oriunda de Coimbra (Convento de São Jorge). Moldura com cabeça de anjo entalhada. Dimensões: Sem moldura: 203 x 101. Com moldura: 231 x 115 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Figura 2 (direita): André Gonçalves. *A Virgem com menino e Santos (ou Sagrada Família) ou (Santíssima Trindade com Sagrada Família, São Francisco, São Domingos, São João Evangelista e Anjos)*. Século XVIII, 1751. Óleo sobre tela oriunda de Coimbra (Convento de São Jorge). Moldura com cabeça de anjo entalhada. Com moldura: 231 x 115 cm. Sem moldura: 202 x 100 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

1. Os nomes das duas obras citadas constam na versão inicial na identificação da legenda, no livro de José Alberto Gomes Machado (1992), mas comumente são chamadas respectivamente de *Santo Agostinho e Imaculada* e *Sagrada Família*.

André Gonçalves (1685-1762), um barroco português no Instituto Collaço Paulo

Sandra Makowiecky

O início - Tudo iniciou por um estranhamento. No seminário do Museu D. João VI, do grupo Entresséculos, realizado em 2023² no Rio de Janeiro e denominado: *XII Seminário do Museu D. João VI : a arte de lidar com as adversidades*, a tônica foi o estranhamento em coleções de arte, conforme constava na chamada para o evento. Entre outros conceitos, uma definição coube para explicar o que veremos nesse texto. “A estranheza tanto pode ser pensada no sentido de causar desconforto, inquietação e rejeição, quanto de surpresa, admiração, deslumbramento. É o caso de objetos estrangeiros ou inesperados em coleções de arte [...], entre outros”. O estranho e o estranhamento foram e são duas condições presentes no mundo da arte e das coleções artísticas, quando situações, produções ou procedimentos incomuns diante de certas expectativas geraram desconfortos, espantos ou admirações nas suas recepções. Novamente, entre outros conceitos, vamos destacar Sigmund Freud (1856-1939), que desenvolveu o conceito *Das Unheimliche* – a inquietante estranheza, o inquietante, o estranho familiar –, que se refere a algo, alguém ou uma situação que parece estranhamente familiar e que remete àquilo já muito conhecido ou que se esconde, mas que causa confusão e estranhamento, promovendo uma ruptura da zona de tranquilidade e conforto cotidianos. Lidando com a superação ou a repressão, trata-se de perceber aquilo que inquieta e ameaça, ainda que cause angústia ou até terror. Os estranhamentos podem ocorrer, seja pelo tipo de peças colecionadas, pela forma como as coleções se formaram, ou pelo conjunto reunido de forma heterodoxa, há histórias singulares que nos instigam a pesquisá-las como parte da complexidade do mundo da arte. Tais coleções ou objetos que produzem estranhamentos, contribuem para novos enredos na história da arte.

2. CHILLÓN, Alberto M. [et al.]. (orgs.). Seminário do Museu D. João VI (12 : 2023 : Rio de Janeiro, RJ). Anais eletrônicos do XII Seminário do Museu D. João VI : a arte de lidar com as adversidades / Rio de Janeiro : EBA, 2023.

A estranheza nesse caso se deu por deparar com duas telas de André Gonçalves (Figs. 1 e 2), pintor português (1695-1762), presentes no Instituto Collaço Paulo, em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

As duas obras foram exibidas na exposição ‘Etérea’, todavia eu já as havia visto na sala de reuniões do Instituto Collaço Paulo, tendo chamado minha atenção desde aquela época. Quando decidimos fazer um seminário sobre a exposição, minha escolha já estava tomada.

O pintor foi responsável pela mudança estética que se operou em Portugal no início do século XVIII, e que consistiu num abandono dos esquemas hispânicos do seiscentismo e na adoção dos esquemas italiano e francês, mais ricos e variados. Hoje considerado um dos mais importantes pintores do barroco português, o nome de André Gonçalves residiu, “longamente no limbo das ideias feitas, vagas e sempre repetidas, de geração em geração historiográfica. Só muito recentemente, se começaram a esboçar os contornos da sua personalidade, humana e artística” conforme as palavras de José Alberto Gomes Machado (1992, pag.19). Para o autor, a vida e obra de André Gonçalves constituem um testemunho exemplar dos condicionamentos e virtualidades da sociedade portuguesa do período barroco e do lugar que nela podia desempenhar um artista atento, bem informado, consciente da problemática social, econômica e cultural da sua atividade.

Ao abordar o artista, cuja tese de doutorado foi transformada em livro (Machado, 1995), consta na página 199, a informação que das três telas pintadas para o Mosteiro agostiniano de São Jorge, em Castelo Viegas (Coimbra), só a principal, chamada “A Virgem com o menino e São Jorge”, continuava como propriedade dos herdeiros de Dr. Luís Nunes da Ponte, em 1992, ocupando o altar mor (Figs.3 e 4). É importante ter em conta que a prática, associada a este tipo de liturgia visual, era expor obras ao longo da nave, para que a leitura da mensagem catequética se difundisse na sua totalidade junto do crente (Serrão, 2000).

Geralmente refletem o papel característico da arte, bem como uma política cultural praticada pelo gosto do Barroco joanino, além de transparecerem características particulares, enraizadas na herança imagética das gerações artísticas portuguesas; bem como exibem as fortes influências estrangeiras, sobressaindo a predominância para os modelos italianos e franceses contemporâneos a esta data, que os artistas da época

procuraram estabelecer, inserindo-os na encomenda, moldando-os ao gosto cultural pretendido na época em questão. A construção do mosteiro, inicia no século XII e segue com obras nos séculos seguintes, até o século XIX, com acréscimos e modificações.



Figura 3: Foto do interior do Mosteiro de São Jorge de Milreus , Coimbra, sem data. Ainda com os três painéis de André Gonçalves. A esquerda, *Santo Agostinho apresenta São Teotônio à Virgem*, à direita, *A Virgem com menino e Santos* e ao centro, *A Virgem com o menino e São Jorge*. Foto: Acervo do Instituto Collaço Paulo.

As duas restantes, que adornavam os altares barrocos, de um e de outro lado do arco triunfal, foram vendidas ao Brasil (Fig.5), no período subsequente à revolução de Abril de 1974, sendo que os proprietários do mosteiro (que era um bem privado da família Nunes da Ponte, no ano de 1992) não sabiam do paradeiro das obras e só através de fotografias, elas poderiam ser estudadas³. As obras mencionadas são: *Santo Agostinho apresenta S. Teotônio à Virgem* (203 x 101 cm) e *A virgem com o menino e santos*, (202 x 100 cm), de autoria de André Gonçalves, ambas do século XVIII. As obras de André Gonçalves vieram para Florianópolis no ano de 2022, através do colecionador Marcelo

3. Segundo o livro de Machado (1995), as informações foram recolhidas junto da família Nunes da Ponte, proprietária do Mosteiro, em 1992.



Figura 4: Foto do interior do Mosteiro de São Jorge de Milreus , Coimbra. Detalhe. Painel central *A Virgem com o menino e São Jorge*. Dimensões: 3,870 m x 2,070 m. Foto colorida: 2005. Disponível em monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4862. Acesso em 23 mar.2025.



Figura 5: Foto do interior do Mosteiro de São Jorge de Milreus , Coimbra, igreja vista da entrada para a capela-mor. Painel central *A Virgem com o menino e São Jorge*. Dimensões: 3,870 m x 2,070 m. Foto colorida: 2005. Data: 2005. Disponível em monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4862. Acesso em 23 mar.2025.

Collaço Paulo. Na página do sistema de Informação para o Patrimônio Arquitetônico-SIPA⁴, constam várias informações sobre a trajetória do Mosteiro⁵. Diz o texto que o mosteiro “possui duas telas dos altares laterais figurando um *Santo Agostinho e a Sagrada Família* (vendidas para o Brasil); a tela do altar-mor figura *São Jorge* assinada por André Gonçalves”. No caso, chamam as obras de nomes diferentes dos que constam no livro de Machado (2015), mas estamos falando das mesmas obras.

Sobre o Mosteiro – (Figs. 6, 7, 8 e 9) Sabemos então que em fevereiro de 1997 foi celebrado contrato promessa de compra e venda do mosteiro, entre os herdeiros do Dr. Luís Nunes da Ponte e o Professor Doutor Canha e em 1999 foi aprovado o projeto de obras de recuperação e consolidação do convento para instalação da Universidade Vasco da Gama, integrando a estrutura da ermida românica em ruína. Diz ainda o site que o mosteiro está protegido por leis de patrimônio, Categoria: IIP - Imóvel de Interesse Público, Decreto n.º 5/2002, DR, 1ª série, n.º 42 de 19 fevereiro 2002. Ainda na página da SIPA, encontramos uma descrição do mosteiro e 12 fotos que permitem visualizar seu interior monascal⁶. Sobre o interior da capela, a descrição de 2005, nos dá ideia do conjunto. A capela-mor da igreja apresenta dois altares laterais e um central em talha dourada e polícroma; pintura em tela no altar-mor figurando São Jorge; azulejos

4. SIPA- Disponível em < http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4862 > . Acesso em 23 mar.2025.

5. Uma longa trajetória inicia em 1080 -com a Alegada fundação do convento por D. Sesnando que nesse ano teria mandado construir, na chamada mata de Milraus ou Milreus, uma ermida de invocação a São Jorge. [...] 1653-1656 - apogeu do mosteiro correspondendo a varias campanhas de obras sendo edificada a maior parte das construções monásticas; Século. 18 - era padroado da Companhia de Jesus, do Colégio de Évora, tendo sido vendido, quando da expulsão dos padres, sendo posteriormente readquirido pelos cônegos regantes (D. Maria I); reconstrução e ampliação da igreja durante o reinado de D. João V; Em 1751 são encomendadas e realizadas as telas da capela-mor por André Gonçalves; desavenças entre o Marquês de Pombal e o Mosteiro tendo as suas terras sido confiscadas e acabando o mosteiro por ser vendido; 1770 - os jesuítas já não se encontram no mosteiro tendo regressado à posse dos Agostinhos; pouco depois por Bula Papal o mosteiro é suprimido à Ordem; séc. 18, final - no reinado de D. Maria o mosteiro volta à posse dos cônegos regantes; séc. 19 - durante as invasões francesas o mosteiro foi abandonado tendo os monges regressado após a saída dos franceses; com a extinção das ordens religiosas foi vendido em hasta pública ao ministro da justiça de D. Pedro IV, José da Silva Carvalho; foram então vendidos vários bens móveis mas permaneceram a livraria e o cartório; posteriormente passou à posse da família Soares de Albergaria; até 1970 - sempre habitado; Fevereiro de1997 - celebrado contrato promessa de compra e venda do convento, entre os herdeiros do Dr. Luís Nunes da Ponte e o Professor Doutor Canha; 1999 - aprovado o projeto de obras de recuperação e consolidação do convento para instalação da Universidade Vasco da Gama, integrando a estrutura da ermida românica em ruína.

6. Temos uma Planta composta, irregular, constituída pelos diversos edifícios que compõem a parte conventual, que incluem portaria, dormitório, refeitório, cozinha, arrecadações, adega, oficina, articulados entre si por dois pátios e claustro. Coberturas em telhado diferenciadas. Igreja de nave única, capela-mor disposta na transversal, fachadas laterais rasgadas por janelões gradeados; portal de entrada lateral com ombreiras e frontão moldurados, encimado por janelão; torre sineira com quatro ventanas. Claustro de dois pisos, de arcadas plenas e pilastras toscanas no inferior, e janelas de sacada no superior; ao centro da quadra um tanque quadrangular com taça e fontanário de carrancas coroado por água; corredores de acesso às antigas celas apresentam lambris de azulejos figurados azuis e brancos. Num dos pátios uma fonte de pedra distribui água pelos vários tanques do mosteiro; refeitório conserva púlpito, mesas de pedra e bancos corridos nas paredes, estas com painéis de azulejos azul e branco e vestígios de pintura e tectos em abóbada.

recortados azuis e brancos, enquadrando óculos, nas paredes da nave; púlpito de pedra e várias sepulturas; na *Casa do Capítulo* encontramos sanca de azulejos recortados azuis e brancos de motivos geométricos do tipo ponta de diamante e vestígios de pintura no teto.

No ano de 2023, incumbi meu ex- orientando de mestrado, fazendo doutorado sanduiche em Coimbra, Paulo Torres, de tentar visitar o mosteiro para sabermos o atual estado e se a obra central ainda se encontrava no altar. Em 18/09/2023, ele me escreve um e-mail: “Oi, tenho boas e más notícias. Vim ao convento, está fechado e largado para o tempo. Mas está a venda e liguei pra imobiliária. O atendente vai entrar em contato com o proprietário e ver se pode abrir para mim”⁷. Mas não obtive retorno e assim sendo, sabemos que em 2023, o mosteiro estava novamente à venda. Paulo fez fotos externas, em que se percebe o abandono.

No ano de 2025, Maria Isabel Orofino foi a Coimbra e lhe pedi um favor. Se ela poderia ir ao *Mosteiro de São Jorge de Milreus* e tentar conseguir fotos do interior do prédio, para sabermos se a obra do painel central continuava no local. Ela fez fotos do exterior, que pouco diferem das já mostradas, mas também do interior do mosteiro, que também pouco diferem das imagens da figura 8, todavia me enviou mais de 100 imagens, dando uma ideia geral do mosteiro e sua beleza arquitetônica, com amplos espaços. Mas o que eu mais desejava saber, finalmente veio à luz. A obra do painel central continua no mosteiro, que continua à venda. O painel está bastante danificado, causando pesar.



Figura 6: Mosteiro de São Jorge de Milreus, Coimbra. 2024. Vista aérea disponível em <https://acercadecoimbra.blogs.sapo.pt/coimbra-mosteiro-de-s-jorge-387402?thread=177738> . Acesso em 25 mar.2025



Figura 7: Mosteiro de São Jorge de Milreus, Coimbra. 2021. Vista disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4435332679814383&id=1343727515641597&set=a.1343743668973315>. Acesso em 25 mar.2025

7. Remetente: Torres, Paulo. Destinatário: Sandra Makowiecky. Mosteiro de São Jorge. 18 set.2023. Coimbra. Mensagem recebida por e-mail de paulotorres_1989@hotmail.com.



Figura 8: Mosteiro de São Jorge de Milreus, Coimbra. As fotos são da página SIPA- Sistema de Informação para o Património Arquitetónico. Mosteiro de São Jorge de Milreus , Coimbra. Data : 2005. Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4862. Acesso em 23 maio 2025.



Figura 9: Mosteiro de São Jorge de Milreus , Coimbra. Fotografias de Paulo Torres, em 18 de setembro de 2023.



Figura 10: Foto do interior do Mosteiro de São Jorge de Milreus, Coimbra, igreja vista da entrada para a capela-mor. Painel central *A Virgem com o menino e São Jorge*. Dimensões: 3,870 m x 2,070 m. Data: 4/06/2025. Foto: Maria Isabel Orofino.



Figura 11: Foto do interior do Mosteiro de São Jorge de Milreus, Coimbra, Detalhe do altar mor. Painel central *A Virgem com o menino e São Jorge*. Dimensões: 3,870 m x 2,070 m. Data: 4/06/2025. Foto: Maria Isabel Orofino.



Figura 12: Foto do interior do Mosteiro de São Jorge de Milreus, Coimbra. Detalhe do altar mor. Painel central deteriorado. *A Virgem com o menino e São Jorge*. Dimensões: 3,870 m x 2,070 m. Data: 4/06/2025. Foto: Maria Isabel Orofino.



Figura 13: Reconstituição de foto do interior do Mosteiro de São Jorge de Milreus, Coimbra, sem data. Simulação com os três painéis de André Gonçalves. A esquerda, *Santo Agostinho apresenta São Teotônio à Virgem*, à direita, *A Virgem com menino e Santos* e ao centro, *A Virgem com o menino e São Jorge*.

O Instituto Collaço Paulo – As obras de André Gonçalves vieram para Florianópolis no ano de 2022, em que também foi fundado o Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação - uma entidade privada, sem fins lucrativos, que tem como propósito a promoção da arte através de programas educativos. Com ênfase nas artes visuais, o instituto salvaguarda a coleção Collaço Paulo, constituída ao longo de mais de 40 anos por Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. O acervo reúne um conjunto de expressivas obras de diferentes escolas, movimentos e estilos, dos séculos XV ao XXI.

A trajetória das obras – Em outubro de 2022, foi anunciado um leilão com acervo de Affonso Arinos de Mello Franco, com a chamada: *“Coleção de Affonso Arinos de Mello Franco, das famílias mais tradicionais do Rio, vai a leilão”*⁸. A Soraia Cals Escritório de Arte do Rio de Janeiro fez o leilão da coleção do Embaixador Affonso Arinos de Mello Franco⁹, morto em 2020, aos 89 anos. Eram pouco mais de 250 itens colecionados pelo político e diplomata, também integrante da Academia Brasileira de Letras.

Entre os destaques, mencionavam dois óleos sobre tela do pintor português André Gonçalves (1685-1762), que pertenceram ao Convento de São Jorge, em Coimbra, além gravuras de Candido Portinari, estudos para o painel “Paz”, da ONU, ambos de 1955, com dedicatórias para o casal Beatriz e Affonso Arinos e trabalhos de Di Cavalcanti, Burle Marx, esculturas de Bruno Giorgi, imagens de santos, móveis antigos, porcelanas, etc. Por conta da vida diplomática, Afonso Arinos viveu em 11 países, incluindo Portugal, tendo sido foi embaixador do Brasil, onde certamente entrou em contato com as obras.

Marcelo Collaço Paulo, que costuma participar de leilões para formar sua coleção, acabou por arrematar as duas obras de André Gonçalves.

Se fossemos reconstituir a cena, teríamos a imagem abaixo do interior do Mosteiro e de sua capela mor, conforme a Figura 13.

Sobre o artista (Fig. 14) – André Gonçalves, (1685-1754), nas palavras do também pintor José da Cunha Taborda (1766-1836), “pintou com alguma facilidade, e com muito bom gosto de colorido, mas pouca invenção, podendo-se chamar quase todos os seus painéis excelentes cópias de várias estampas dos melhores originais, de que tinha uma vasta coleção”(Machado, 1992, p.40). Mas as opiniões sobre eles são

8. Coleção de Affonso Arinos de Mello Franco, das famílias mais tradicionais do Rio, vai a leilão. Reportagem anunciando o leilão, em 31.10.2022, disponível em < <https://lulacerda.ig.com.br/colecao-de-affonso-arinos-de-mello-franco-das-familias-mais-tradicionais-do-rio-vai-a-leilao/> > Acesso em 22 maio 2022.

9. Informações sobre o leilão de novembro de 2022, disponível em < <https://www.soraiaacals.com.br/leilao-novembro-2022/> > Acesso em 22 mar.2025.



Figura 14: *Retrato de André Gonçalves* (c. 1730), por Pierre-Antoine Quillard. Óleo sobre tela. Dimensões: 93 x 72 cm. Museu de Évora, Portugal. Disponível em < https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_pinturas_de_Andr%C3%A9_Gon%C3%A7alves >

diversas e a maioria, elogiosas. Um fato incontestável é de que ele foi o pintor responsável pela mudança estética que se operou em Portugal no início do século XVIII, e que consistiu num abandono dos esquemas hispânicos do seiscentismo, bem como na adoção dos esquemas italiano e francês, muito mais ricos e variados, o que lhe outorga hoje, ser considerado um dos mais importantes pintores do barroco português.

O autor do retrato de André Gonçalves é Pierre-Antoine Quillard (Paris, 1700 – Lisboa, 1733), um retratista, pintor e gravurista francês. Muda-se para Portugal com a finalidade desenhar as produções vegetais do reino. Quando chegou à capital portuguesa, o príncipe herdeiro D. José deu-lhe uma pensão mensal e em 1727, foi nomeado pintor da corte de D. João V (1689-1750), conhecido como “O magnânimo” e “rei sol português” com a encomenda de pintar os tetos dos aposentos da rainha, os quais, todos eles, desapareceram no terramoto de Lisboa de 1755. Citamos esse fato, para ressaltar o ambiente de relacionamentos de André Gonçalves. Grande parte dos trabalhos de André Gonçalves correspondem, grosso modo, ao período do reinado de D. João V (1689-1750) marcado pela riqueza proveniente da exploração de ouro no Brasil, que permitiu ao monarca financiar grandes obras, apoiar a cultura e implementar um governo absolutista. Apesar da opulência, o período também foi marcado por desafios econômicos e sociais. Estudar este tempo histórico em particular, significa um empenho para com a realidade histórica moderna conhecida como um dos momentos mais favoráveis que Portugal e a Europa já conheceram, o Barroco. Foi um período marcado por uma paz abundante - após as guerras de independência face ao domínio político espanhol, além de se constituir num regime econômico favorável a Portugal, marcado pela exploração da economia da colônia brasileira, com especial destaque para as minas de ouro e diamantes. Nesta conjuntura política e social, implementou-se uma intensa renovação cultural, particularmente afeiçoada ao poder, na qual a Pintura se assumiu como estética decorativa para as novas capelas particulares, as quais prosperavam ao longo da capital do império português.

Nesta época Lisboa constituía-se na cidade de centro de produção pictórica por excelência, recebendo diariamente artistas provenientes de vários pontos da Europa e frequentemente exportava, a partir dos seus portos, obras para outras províncias do império ultramarino português. Também as encomendações régias, que demarcavam uma submissão de importação de modelos de influência estrangeira com destaque para a francesa e italiana - idealizam uma nova tendência na esfera cultural artística vinculada ao campo político (Isidro, 2014, p.19).

Isidro (2014) inicia sua dissertação com uma frase como epígrafe: “Gonçalves era extraordinariamente dotado, desenhava com facilidade e correção e dava por vezes aos seus melhores quadros um colorido não isento de gosto nem de sentido decorativo” (Santos apud Isidro, 2014, p.5).

Nuno Saldanha observa em seu texto (2016) , chamado “ De uma Sagrada Família, à família de André Gonçalves. Alguns dados inéditos”, que ao longo de três décadas tem observado com agrado, que a popularidade de André Gonçalves se mantém viva, tendo dado origem a pelo menos, uma tese de doutoramento (Machado, 1992) e duas dissertações de mestrado (Gonçalves, 2002; Isidro, 2015), para além de outros artigos, inseridos em diversos contextos, ou de simples notas avulsas. De fato, encontrei bastante material de pesquisa. Diz ainda o autor, que além de corrigirem ou simplesmente repetirem alguma informação, um dos aspectos que mais sobressai, é a diferença de sensibilidades e de experiências, que acaba naturalmente por marcar a natureza desses trabalhos. E isso nem sempre tem contribuído para um aprofundamento do conhecimento, de forma positiva, no sentido que se têm gerado informações contraditórias, subjetivas e, às vezes, sem qualquer fundamento. Isso evidencia-se, por exemplo, na profunda diferença no tocante ao inventário do seu Corpus, que oscila, entre as cerca de 158 (Machado, 1995), e as 263 (Isidro, 2015) obras sobreviventes. Para o autor, “ Se tivermos em conta que, das pinturas conhecidas, apenas 16 (dezesseis) estão assinadas pelo artista, e que, pouco mais de 20, se encontram solidamente documentadas, facilmente percebemos que o assunto se encontra longe de clarificado” (Saldanha, 2016, p.10). Importante ainda mencionar que André Gonçalves possuía um ateliê muito produtivo com muitos nomes de seus aprendizes e discípulos, outros que se mantêm ainda desconhecidos, ou de outros seus seguidores, como Bernardo da Costa Barradas, revelado por Vítor Serrão (Serrão, 2003, p. 235). Este é, para Nuno Saldanha, um dos aspectos que ainda hoje se mantêm deficiente no estudo de André Gonçalves, ao fim de três décadas, não obstante o interesse que tem suscitado. Afirma também que infelizmente dados de sua vida não tem recebido grande desenvolvimento e pouco a conhecemos. O período em que se encontra a maior parte das obras firmadas é justamente a última década da vida do mestre. O autor finaliza seu texto afirmando:

Estamos em crer que, muito provavelmente, tal como esta, virão ainda a lume, muitas outras pequenas telas, de altares privados, ainda na posse de particulares, que poderão contribuir, de forma significativa, para um conhecimento mais sólido da obra, daquele que é indubitavelmente uma figura incontornável da nossa

historiografia da Arte, e um dos mais relevantes pintores do Portugal Moderno (Saldanha, 2016, p.13)

Em suas reflexões e conclusões, Isidro (2014), pontua aspectos bastante importantes.

O Barroco tardio, de valor versátil, enraizado em Portugal corresponde ao último quartel do século XVII e à primeira metade do século XVIII. O estudo da arte barroca de André Gonçalves é um campo de pesquisa que necessita de um olhar de referência a uma imagem monárquica associada a um poder de festa e espetáculo, demonstrando uma forte convicção para com a importação de modelos estrangeiros no sentido de renovar, e construir, uma imagem de um Portugal contemporâneo. “O laboratório de André Gonçalves, que qual era altamente compatível e devidamente formado para responder às necessidades estilísticas pretendidas na época, demonstrou ser um centro de formação artística convicto e com ideias avançadas para um Portugal retrógrado” (Isidro, 2014, p.16). O artista dedicou a sua vida ao estudo em redor de ideias reformistas ensejando que a sociedade apreciasse a Pintura, bem como o estatuto do pintor, de forma a elevar a pintura portuguesa ao mesmo nível de reconhecimento que tinha no estrangeiro. Enquanto isso não acontecia, procurou vincular-se, durante a sua vasta carreira, a um barroco tardio classicista, procurando inserir toda a sua genialidade através de uma obra de valor versátil, realizada a partir de uma produção rápida na oficina, mas simultaneamente recuperando e reafirmando uma experiência da herança do passado. Em relação à sua fortuna crítica, sua pintura possui qualidades e fraquezas.

Como fraquezas, citam testemunhos da submissão artística por parte do gosto estético português do século XVIII, face ao estrangeiro, tendo em conta que a maioria da sua fonte de produção provém de fontes europeias, referentes aos maiores mestres da época, subjugando a produção em prol destes novos valores artísticos, mas assegurando a sua sobrevivência.

“Como qualidades, trata-se de um idealista com um sentido da realidade muito mais amplo do que o seu próprio País” (Isidro, 2014, p.17). Importante tanto pela quantidade e qualidade de pinturas executadas durante os setenta e sete anos da sua atividade, bem como pelas características plásticas inovadoras que transporta, enriquecendo os novos cultos de produção pictórica da época em Portugal, tomando especial atenção à capital - Lisboa, “a obra de André Gonçalves assume-se como elemento essencial para a cultura plástica da época, contribuindo para o gosto estético, o qual iria influenciar as

futuras gerações de portugueses” (Isidro, 2014, p.17). Há que se destacar em suas obras, o **valor iconológico**, analisando-as ao detalhe, o seu valor como mensagem pictórica para com a abertura artística portuguesa aos centros europeus, e tentar compreender a fonte de referência da gravura estrangeira estabelecida pelo pintor. Alguns autores ressaltam na atividade do ateliê de André Gonçalves, o propósito da encomenda, bem como, a funcionalidade que teriam estas peças no seu destino, tentando interligar a condição do artista para com quem fizesse a encomenda (Isidro, 2014). É importante assinalar o impacto do uso recorrente de gravuras europeias de áureos pintores, as quais contribuíram como fontes de unidades **iconográficas** para o pintor André Gonçalves, transportando para estas pinturas um contexto de valores culturais que as envolvia, símbolos e tendências intrínsecas à obra, o reconhecimento da sua importância social em termos de formas e estilos, o qual se encontra fortemente vinculado a um panorama definido para com uma intimidade em relação ao meio social que vivenciou.

Ele transporta como modelos para traduzir os valores plásticos, bem como divulgar preceitos artísticos em função de satisfazer uma elite setecentista portuguesa conquistada pelas Academias estrangeiras.

Para Isidro (2014), André Gonçalves é, sem dúvida, a maior figura de entre os pintores de formação nacional desta época, bem como um artista ilustre resultante das circunstâncias do seu tempo. O artista possuía um desenho muito apurado tendo sido elogiado, por tal característica, por imensos críticos, bem como pelo domínio da cor e na introdução de uma paleta mais clara, prática usual para evidenciar a transição do Barroco para a sua vertente clássico-romana, que viria a predominar na pintura joanina - num país que recentemente se afastava de um passado tenebrista, através de uma via de novidade retórica estrangeira que se tornou uma linha de referência para a capacidade artística dos mestres nacionais da primeira metade do século XVIII. A temática religiosa se apresenta como sendo a mais numerosa e de maior impacto social na época, com especial perspectiva nas características particulares do que a autora denominou de “laboratório pictórico” de André Gonçalves. Entende-se aqui o conceito de Laboratório como apoiado numa oficina portuguesa do século XVIII e as suas prerrogativas de trabalho e difusão de modelos.

Apesar do incidente histórico do terremoto de 1755 que assolou Lisboa e periferias, este se constituiu meio eficiente para um florescimento na renovação cultural, particularmente influenciada pelo gosto estrangeiro contemporâneo. Durante este período áureo barroco, a capital portuguesa, centro de produção pictórica por

excelência de Portugal, apresentava-se como sendo o principal porto de recepção para a ampla chegada de artistas provenientes de vários pontos da Europa, trazendo com eles um vasto conhecimento profissional e social, relacionados com o estatuto da Pintura. Estas novas influências iriam desenvolver um novo percurso na formação da nova geração de pintores portugueses, em particular na personalidade de André Gonçalves.

O livro *Pintores Lisboa- século XVII e XVIII* – a Irmandade de S. Lucas, de Pedro Flor e Susana Varela Flor (2013) trata do universo de artistas que trabalhou em Lisboa e que se dedicou à arte da pintura e à prática do debuxo (desenho que representa apenas os primeiros traços de uma obra de escultura, pintura, arquitetura, esboço, rascunho). Desde pintores nascidos e formados nas principais oficinas da capital até estrangeiros que passaram um tempo ou se fixaram em Portugal, atraídos pela oportunidade de trabalhar para a Coroa portuguesa, detentora de um vasto Império, todos satisfizeram encomendas para a clientela lisboeta, ávida pelo consumo de obras de arte. Em comum, artistas nacionais e estrangeiros tiveram a devoção ao Santo Patrono, o Evangelista São Lucas, cuja confraria instituída no antigo *Mosteiro da Anunciada* regulou, por quase dois séculos, a atividade de pintores de cavalete, de douramento e quadratura, de azulejo, de iluminura e dos demais ofícios relacionados com a arte do desenho. Cabe lembrar que São Lucas (Varazze, 2003) , segundo a tradição, foi o primeiro a pintar um ícone de Nossa Senhora. André Gonçalves consta na pesquisa como um pintor particularmente ativo e prestigiado na Irmandade de São Lucas, tendo desempenhado vários cargos entre 1711, data de entrada na Irmandade até 1751, quando foi eleito presidente da circunscrição do Bairro Alto nos anos de 1750 em conjunto com o pintor Antônio Pereira Ravasco (?-1712)

Importante ressaltar que sua aprendizagem se deu na oficina do pintor de cavalete e de azulejo Antônio de Oliveira Bernardes (1660-1732) entre os anos de 1701 e 1704, integrou depois a oficina do pintor genovês D. Julio Cesare Temine (sn) e ao longo da carreira, entrou em contato com os pintores mais relevantes da sua geração, como Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), Inácio de Oliveira Bernardes(1697-1781), Jerônimo da Silva (1687-1753) e João Nunes de Abreu (?-1738). Consta que executou trabalhos para Brasil (1730).

Nuno Saldanha, um dos pesquisadores que mais se deteve sobre o artista, publicou em 2017, um texto muito elucidativo. *André Gonçalves – O Talento de Bem furto. A Abelha e o Macaco - Cópia e Imitação na Cultura Visual de Setecentos* em uma revista que se dedicou a publicar o trabalho de autores que participaram em 2016,

de um Congresso internacional “A Cópia Pictórica em Portugal, Espanha e no Novo Mundo, 1552-1752”, promovido pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tal encontro de caráter científico pretendeu refletir sobre o fenômeno da cópia nesses territórios, abarcando um período de cerca de dois séculos, iniciando-se em 1552, data da chegada do pintor Antônio Moro a Portugal e concluindo-se em 1752, momento da fundação da Real Academia de Belas Artes de São Fernando em Madrid. Ambos os acontecimentos pressupunham um certo tipo de início e término para o fenômeno da cópia durante a Idade Moderna no âmbito Ibérico. O Editorial da Revista, de autoria de Pedro Flor (2017), sintetiza a motivação do Congresso. No universo das pinturas realizadas entre os séculos XVI e XVIII, em contexto peninsular e transatlântico, contam-se inúmeros exemplos que, por exigência do mercado de obras de arte ou ainda por motivações devocionais, mimetizaram modelos dos mestres mais reputados ao tempo: as cópias pictóricas. Ao contrário desses arquétipos procedentes das mais afamadas oficinas, as obras copiadas não têm merecido a devida atenção por parte da historiografia. O mero rótulo de ‘cópia’ apostado a tais pinturas conferiu-lhes um estatuto de menoridade. Para Pedro Flor, isto é incompreensível, pelo fato de constituírem igualmente um documento do gosto artístico e das inclinações religiosas da sociedade da época. Além disso, como testemunho de um tempo passado, as cópias pictóricas revelam-nos alguns dos mais importantes processos de transferência e disseminação de modelos, condizentes com a atualização dos referentes iconográficos e plásticos de pintores, de acordo com os ditames do consumo artístico. Dando continuidade à prática medieval da cópia, as oficinas de pintura do período moderno citam flagrantemente, por vezes na íntegra, os artistas mais considerados ao tempo.

A aprendizagem do processo criativo e a interiorização dos sinais estéticos e das soluções ornamentais desses mestres tornavam-se vitais na formação de artistas, tanto em ambiente corporativo das oficinas, como nas primeiras academias criadas para o ensino da arte da pintura. A emergência do mercado de pinturas e do colecionismo na Europa moderna impõe um amplo e eficaz mecanismo de cópia e reprodução de obras, para o qual contribuiu definitivamente a impressão e circulação das gravuras no meio artístico. Estas facilitaram a retomada dos temas ou a cópia de pormenores de pinturas italianas ou flamengas, entretanto consagradas pela recepção do tempo, na hora de (re)criar novas peças, posteriormente lançadas no mercado. “A título de exemplo, refira-se que desde cedo as pinturas de Rafael, Ticiano, Bassano, Rubens ou Van Dyck se transformaram em alvos

preferenciais para a cópia pictórica”, viajando por todo o continente europeu e demais territórios exógenos, prestando testemunho dos vínculos diplomáticos, comerciais e culturais que uniam os vários centros e periferias artísticas” (Flor, 2017, p. 3-4).

Assim sendo, em franca defesa do processo, escreve Nuno Saldanha, em seu resumo:

Um dos aspectos mais marcantes na criação pictórica setecentista, é precisamente o da cópia. No entanto, não obstante as críticas que lhe foram formuladas, sobretudo pela geração seguinte, ela reveste-se de uma complexidade muito mais profunda do que possa aparentar. De facto, a cópia não deriva apenas de um mero processo produtivo, oficial, fácil e rápido, mas de uma característica geral do gosto, em que, tanto produtores, como clientes, partilham idênticas responsabilidades. Para além disso, o fenómeno encontra raízes profundas na teoria clássica, mais concretamente na ideia de Mimeses e de Imitação, onde irá desenvolver alguns dos seus principais modelos, que aqui abordamos. O pintor André Gonçalves (1685-1762) é certamente um caso paradigmático, não só pela quantidade, como pela qualidade e diversidade dos modelos que, neste contexto, a sua obra tão exemplarmente ilustra (Saldanha, 2017, p. 116).

André Gonçalves - “O talento de bem furta”, segundo Nuno Saldanha (2017)

O pintor André Gonçalves, para o autor, constitui certamente, no século XVIII, um dos melhores modelos para o estudo do fenómeno da cópia na Pintura. Para além da prolixa produção da sua oficina, ele foi desde logo referido (ou mesmo criticado) pelos seus contemporâneos, pelo uso recorrente das cópias. Cita alguns contemporâneos que em síntese a ele se referiam como alguém que pinta com muita felicidade, porém coloca muito pouco de sua casa, dizendo ainda que seus painéis podem ser chamados de excelentes cópias de bons originais. Também elogiavam o fato de que André Gonçalves amava a sua arte, tinha bom gosto ao tratar das cores e um conhecimento perfeito dos grandes pintores. Esse conhecimento advinha do que adquiriu na sua vasta coleção onde se encontravam as melhores estampas e cópias dos mestres mais insígnies. “Não obstante as várias alusões ou críticas, o simples contacto directo com a sua vasta obra, da qual uma parte considerável subsiste ainda hoje, é mais que suficiente para nos inteirarmos desta circunstância”(Saldanha, 2017, p. 123).

Sobre as fontes dessas pinturas, tanto as realizadas por sua própria mão quanto pelas de sua fecunda oficina, já foram devidamente identificadas graças às pesquisas realizadas sobre o artista nos últimos 40 anos. As fontes são das mais variadas épocas e



Figura 15: Lucas Vorsterman, *Adoração dos pastores*, segundo original de Peter Paul Rubens, 1620, gravura. British Museum. Fonte: Saldanha, 2017.

autores, incluindo mestres do Renascimento e do Barroco, dos flamengos e franceses, aos italianos, tanto no respeitante às pinturas originais, quanto às suas reproduções em gravura, ou desenho.

Das cerca de centena e meia de obras atribuídas à oficina de André Gonçalves, conhecidas até a data de 2017, pinturas de quadros avulsos, ou integradas em conjuntos e ciclos narrativos, a sua maioria é constituída pelo modo do “inventar por estampa”. Como referia Antônio Palomino, ele consiste “em pintar o painel todo por huma só estampa, ou desenho alheio, pondo o colorido da sua invenção” (Palomino apud Saldanha, 2017, p. 123).

As conclusões a que chega em seu estudo dizem que estamos falando de cópias quase fiéis ao original, onde a personalidade do sujeito criador parece estar ausente. No entanto, ressalta no que difere.

1. Os resultados são sempre diferentes do original;
2. Nunca é uma reprodução mecânica, como no século XIX, com o desenvolvimento dos processos de reprodução;
3. Temos a “Invenção do colorido”, dado que as gravuras e desenhos eram sobretudo monocromáticos, permitindo ao artista, uma certa liberdade na escolha das cores. Podemos observar estas variáveis cromáticas em algumas obras que figuram o mesmo assunto e recorreram à mesma fonte impressa;
4. Por outro lado, e não de menos importância, estão algumas importantes alterações de composição, que derivam fundamentalmente da chamada “lei do marco”. Assim sucede quando, o espaço destinado à pintura é reduzido, ou quando o formato do suporte é distinto da gravura (ou obra original), passando do modo horizontal para o vertical, ou vice-versa;
5. Observa-se que atender à “lei do marco” implica, necessariamente, certa “elasticidade” e criatividade, o que leva a algumas alterações na composição inicial — como simplificações, eliminação de figuras, substituição de outras ou modificações no cenário — a ponto de, por vezes, quase não se reconhecer o original;
6. Menos frequentes são as obras que se podem enquadrar no modo “furto”, segundo o mesmo Palomino e Cirillo, que o consideram como bastante superior ao primeiro, e quase ao mesmo nível da criação original: “O talento de bem furtar he pouco inferior ao da total invenção, porque além de ser original a invenção e colorido, he preciso grande magistério para arranjar os objectos furtados debaixo de huma e só mesma luz, e de hum só ponto de vista, e de distância, de modo que pareça que tudo

foi feito para aquele lugar.” (Machado, 1817, p. 88-89 apud Saldanha, 2017, p. 123);

7. André Gonçalves não se limita assim a copiar, mas a recriar a imagem, no que pode efetivamente considerar-se como uma produção divergente, o aspecto mais peculiar da sua criatividade.



Figura 16: André Gonçalves, *Adoração dos pastores*, segundo Peter Paul Rubens, Rubens, c. 1729, óleo sobre tela, Igreja dos Cardais, Lisboa. Fonte: Saldanha, 2017.

Nota-se nas figuras o que significa alguma “elasticidade” e criatividade que leva a algumas alterações da composição inicial, que passa pela simplificação, eliminação de algumas figuras, substituição de outras, ou a alterações do cenário, (Figs. 15 e 16) ao ponto de, por vezes, quase se não reconhecer o original (Figs.17 e 18).

Saldanha (2017) descreve elevado nível de riqueza e complexidade, na obra *Descida da Cruz*, existente na sacristia da Igreja Santa Cruz, em Coimbra (Fig. 19). Nesta pintura, Gonçalves recorre a, pelo menos, quatro fontes distintas, quais sejam: a gravura da *Descida da Cruz* de Daniele da Volterra (1509-1566), pintada em 1545 para a igreja de Trinitá del Monte, serviu de base para a parte superior da composição (Fig.20); a figura da Madalena, em primeiro plano, é retirada do *Enterro de Cristo*, pintado por Federico Barrocci (1535-1612), em 1582, para a igreja da Cruz, da Irmandade do Sacramento, em Senigallia (Fig.21), a figura da Virgem, é de uma *Crucificação com Nossa Senhora, S. João e a Madalena*, de Ciro

Ferri (1634-1689) gravada por Abraham Bloemaert (1564-1651); e, por fim, a figura de S. João Evangelista, é tirada de uma outra *Crucificação com Nossa Senhora, S. João e a Madalena*, de Scipione Pulzone, il Gaetano (1544-1598), pintada em 1592, para a Igreja de Santa Maria Valicella. Observa-se a grande influência de pintores italianos (excetuando nessa lista acima, Abraham Bloemaert).



Figura 17: André Gonçalves, *Moisés fazendo brotar a água do rochedo*, segundo Nicola Poussin, c. 1730, óleo sobre tela, Igreja das Mercês (Paulistas), Lisboa. Fonte: Saldanha, 2017.



Figura 18: Etienne Baudet, Nicolas de Poilly, *Moisés fazendo brotar a água do rochedo*, segundo Nicola Poussin, c. 1684, gravura. Courtesy of the Getty's Open Content Program. Fonte: Saldanha, 2017.



Figura 19: André Gonçalves, *Descida da Cruz*, segundo Daniele da Volterra, c. 1750, óleo sobre tela, Igreja de Santa Cruz, Coimbra. Fonte: Saldanha, 2017

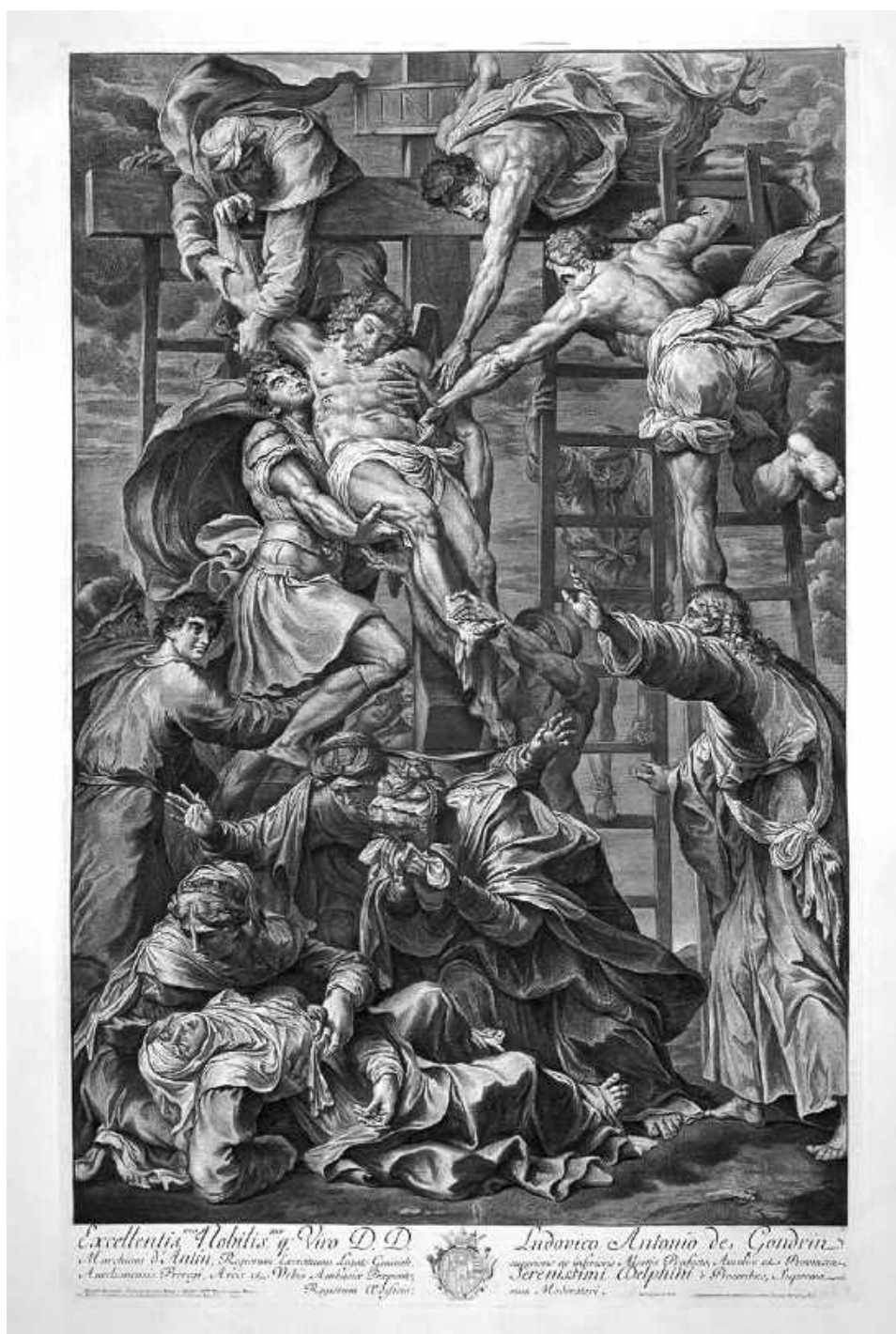


Figura 20: Anônimo, *Descida da Cruz*, segundo Daniele da Volterra, s.d., gravura. Fonte: Saldanha, 2017.



Figura 21: Aegidius Sadeler II, *Deposição de Cristo*, segundo Federico Barrocci, c. 1625, gravura, National Gallery of Art, Washington. Fonte: Saldanha, 2017.

Para o autor, “o que torna este quadro especialmente interessante, é o modo como o artista joga com as diversas personagens, não recorrendo a várias gravuras, como era habitual, ou esperado, mas jogando com as figuras da composição, dispondo-as de forma diversa” (Saldanha, 2017, p.126). Explica que dadas as dimensões da tela, não houve a necessidade de redução. O artista elimina, ou desloca as figuras do primeiro plano, para (re)formular uma composição coerente e designa esse efeito como “imitação diferencial” (Saldanha, 1988), uma peculiar interpretação do princípio da *Mimesis*¹⁰ e dos preceitos da imitação dando-lhe um caráter de (re)criação, quase de desconstrução. Ela é o resultado das leituras subsequentes da imagem original, que reproduzem ou transmitem a apropriação do discurso visual, por sua vez transposto em uma nova imagem.

Um outro exemplo deste sistema, e particularmente curioso, pode ser observado no quadro *A Apanha do Mana'*, pintado para a capela-mor da igreja dos Paulistas, em Lisboa (paroquial das Mercês), (Fig. 22) inspirado na composição homônima feita entre 1637-1639 de Nicolas Poussin (1594-1665), e posteriormente gravada por Benoit Audran (1661-1721), em 1680 (Fig.23) de cuja gravura Gonçalves se serviu. Nesse caso, a influência veio dos franceses.

A nosso ver, é precisamente neste ponto, na “arte de bem furtar”, que Gonçalves mais se notabiliza no processo da cópia pictórica. Aqui podemos encontrar vários autores, várias obras, ou mesmo diversas partes de um mesmo original. É um perfeito exemplo da Ideia de *Mimesis* clássica, da Imitação selectiva, a invenção e a variedade, que se associa a uma abordagem historicista. Ele transforma o modelo, segundo uma operação de juízo, de gosto, e da imaginação (Saldanha, 2017, p. 129-30).

O autor finaliza seu texto dizendo que, contudo, a geração seguinte iria mostrar-se bastante mais crítica face ao uso da cópia pictórica, mesmo que com alguma condescendência. Como refere Cirillo, já nos inícios de Oitocentos, “Esta pintura agrada a muitos, porque he mais barata; mas toda a nação que se contentar com ella, nunca fará grandes progressos na perfeição da Arte; terá brilhantes crystaes mas não terá diamantes” (Machado, 1817 apud Saldanha, 2017, p. 130).

10. Princípios da mimesis em artes visuais: 1. Representação realista: A mimesis busca representar objetos, pessoas e cenas de forma realista e precisa. 2. Observação detalhada: O artista observa cuidadosamente o modelo ou tema para capturar detalhes e nuances. 3. Uso da perspectiva: A perspectiva é usada para criar a ilusão de profundidade e espaço. 4. Luz e sombra: A luz e sombra são usadas para criar volume, textura e atmosfera. 5. Proporção e escala: A proporção e escala são usadas para criar uma representação realista e harmoniosa. 6. Detalhes e texturas: A inclusão de detalhes e texturas ajuda a criar uma sensação de realismo e autenticidade. 7. Cromia e contraste: A escolha de cores e o contraste entre elas podem ajudar a criar uma representação realista e expressiva.



Figura 22: André Gonçalves. *A Apanha do Mana*, segundo Nicolas Poussin, c. 1730, óleo sobre tela, Igreja das Mercês (Paulistas), Lisboa. Fonte: Saldanha, 2017.



Figura 23: Benoit Audran. *A Apanha do Maná*, segundo Nicolas Poussin, 1680, gravura. Fonte: Saldanha, 2017



Figuras 24.A e 24.B: À esquerda, André Gonçalves. *A Virgem com menino e Santos* (ou *Sagrada Família* ou *Santíssima Trindade com Sagrada Família, São Francisco, São Domingos, São João Evangelista e Anjos*). Século XVIII, 1751. Óleo sobre tela oriunda de Coimbra (Convento de São Jorge). Moldura com cabeça de anjo entalhada. Com moldura: 231 x 115 cm. Sem moldura: 202 x 100 cm. Fonte: Instituto Collaço Paulo.

À Direita, Agostino Masucci. *Sagrada família*. 1729. Óleo sobre tela. 5,52 x 2,73 m. Palácio Nacional de Mafra, Portugal. Disponível em < <https://artsandculture.google.com/asset/sagrada-fam%C3%ADlia-agostino-masucci-1692-1758/VgGNq6mkdlZlaw?hl=pt-PT> > Acesso em 22 maio 2025

As aproximações de outros artistas com a obra de André Gonçalves -

Buscando fazer o mesmo exercício de aproximação com as obras que estão no Instituto Collaço Paulo, encontrei em buscas na internet, obras que se assemelhassem. Encontrei uma obra de Agostino Masucci (1692-1758), um pintor italiano nascido em Roma, do final do período barroco, com forte ligação com a academia, o que o aproximou de um

estilo neoclássico. Também obteve encomendas de João V, o rei sol português, devido à sua amizade com Luigi Vanvitelli (1700-1773), pintor e o mais proeminente arquiteto italiano que colaborou no projeto, execução e mobiliário da Capela de São João para a igreja Jesuíta de São Roque, em Lisboa, que foi construída em Roma entre 1743 e 1745, desmontada em 1747 e enviada para Lisboa, onde foi remontada. Assim sendo Agostino Masucci acabou por ser referência para André Gonçalves (Fig.24)

No trabalho de Masucci “Sagrada Família” estão representados a Virgem, São José e o Menino Jesus, Santa Ana e São Joaquim, pais da Virgem, e ainda Santa Isabel, prima da Virgem e mãe de São João Baptista com seu marido São Zacarias. No extremo direito, provável autorretrato do pintor (Fig.25).



Figura 25: Detalhe de Agostino Masucci. *Sagrada família*. 1729. Óleo sobre tela. 5,52 x 2,73 m. Possível autorretrato do pintor, Masucci, à esquerda. Palácio Nacional de Mafra, Portugal.

No trabalho de André Gonçalves, consta, na avaliação de Machado (1995, p. 201), que o trabalho “segue, muito de perto, a Sagrada Família de Masucci, em Mafra”. Mas ele não se baseou no modelo que se encontra na sacristia, que é diferente. André Gonçalves se inspirou na grande pintura, cujas alterações adotou, como a introdução de Deus Pai e do Espírito Santo. Só as figuras de São Francisco e de Santo Antônio, com

o hábito dos Agostinhos, não pertencem a Masucci. Elas são o contraponto ao Santo Agostinho e ao São Teotônio. A representação de São Francisco de Assis, estranho aos cônegos regrantes, deve-se à presença de Santo Antônio, que se celebrizou como franciscano, embora à princípio tenha pertencido aos crúzios, formalmente conhecidos como Cônegos Regulares da Ordem da Santa Cruz. Estes sempre fizeram questão de o adotar, iconograficamente, de modo a fazer também recair sobre a sua Ordem, a glória e o prestígio do mais famoso santo português, pois Santo Antônio nasceu em Lisboa e, ao longo da sua vida, desenvolveu uma grande devoção e serviço à Igreja, principalmente na Itália, onde foi canonizado e é conhecido como Santo Antônio de Pádua.



Figura 26: André Gonçalves. *Santo Agostinho apresenta São Teotônio à Virgem (Ou Santo Agostinho ou Imaculada com Santo Agostinho, S. Pio V e Anjos)*. Século XVIII, 1751. Óleo sobre tela oriunda de Coimbra (Convento de São Jorge). Moldura com cabeça de anjo entalhada. Dimensões: Sem moldura: 203 x 101. Com moldura: 231 x 115 cm. Fonte: Instituto Collaço Paulo



Figura 27: Sebastiano Conca. *Cristo no jardim de Getsêmani*. 1746. Óleo sobre tela. Dimensões: 64 x 47 cm. Pinacoteca do Vaticano. Disponível em < <https://pt.artsdot.com/@/8Y34YM-Sebastiano-Conca-> >. Acesso em 22 maio 2025



Figura 28: Carlo Maratta. *Virgem na Glória com os Santos Francisco de Sales e Tomás de Vilanova*. 1665-1671. Óleo sobre tela. Sem dados. Chiesa di Sant'Agostino (Siena). Disponível em < https://en.wikipedia.org/wiki/Carlo_Maratta#/media/File:Carlo_Maratta_-_Virgin_in_Glory_with_Saints_Francis_de_Sales_and_Thomas_of_Villanova.jpg > Acesso em 22 mai.2025

Já para a imagem da Figura 26 (e Fig. 1), não encontramos referências diretas. Todavia, Machado (1995) diz que a falta da obra o impediu de maiores análises, mas que o verticalismo da composição e a disposição dos diversos elementos aparentam-no com a série pintada seis anos depois para o Colégio da Sapiência, de Coimbra, com destaque do eixo cromático azul - vermelho - negro que corresponde aqui ao mesmo esquema nas representações da Virgem, de Santo Agostinho e de São Teotônio. Apresenta clara influência italiana.

Saldanha (2017, p.123), já nos dizia que seus contemporâneos comentaram sobre sua obra dizendo que seus painéis podem ser chamados de excelentes cópias de bons originais, que tinha conhecimento perfeito dos grandes pintores, devido à sua vasta coleção onde se encontravam as melhores estampas e cópias dos mestres mais ilustres. Ainda, possuía uma “maneira mais branda e agradável que imitava no colorido a Conca e Massucci, e nas roupas a de Maratta, de cujas estampas, de que tinha grande cópia se serviu muito na composição dos seus painéis...” (Machado, 1823, p. 88). Sebastiano Conca (1680-1764) e Carlo Maratta (1625-1713) foram pintores italianos do período barroco. Ver figuras 27 e 28.

André Gonçalves no Brasil – Além das duas obras que se encontram no Instituto Collaço Paulo, encontramos referências de duas obras que se encontram no altar da Igreja *Matriz Nossa Senhora do Pilar* de São João Del Rei (Figs. 29 e 30).

A *Matriz de Nossa Senhora do Pilar* foi tombada por sua importância cultural pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Apresenta requinte em termos de pintura e policromia dos elementos artísticos, possivelmente tanto por causa da construção do templo ter iniciado antes, quanto porque abriga diversas irmandades instaladas dentro dela, que financiavam cada uma um retábulo dedicado à sua devoção na nave. Pois no ano de 1732 o douramento da capela-mor já havia sido feito e as duas pinturas em telas atribuídas ao pintor português André Gonçalves já estavam nas paredes laterais da capela-mor, sendo as pinturas que representam a *Última Ceia* e a *Ceia na casa do Fariseu* (Oliveira; Santos, 2011, p. 11-19). Ver Figuras 31 e 32. A segunda obra também é conhecida por *Jesus em casa de Simão, o fariseu*. A Matriz de Nossa Senhora do Pilar atual teve a construção iniciada por volta de 1721, sendo que passou por três grandes reformas. Para essa primeira reforma, Portugal contribuiu com dois painéis de André Gonçalves, um dos mais importantes pintores portugueses desta fase, além de cem milheiros de folhas de ouro, fazendo desta capela uma das mais importantes e ricas do acervo mineiro (Oliveira; Santos, 2011).



Figura 29: Fachada da Igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei. Construção iniciada em 1721, mas passou por três grandes reformas. https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_Bas%C3%ADlica_de_Nossa_Senhora_do_Pilar_%28S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_del-Rei%29

Figura 30: Foto com vista para capela mor ao fundo, arco cruzeiro, retábulos colaterais de Nossa Senhora da Boa Morte e de São Miguel e Almas; vista parcial do forro da nave. Nas laterais da nave, as pinturas que representam a Última Ceia e a Ceia na casa do Fariseu, de André Gonçalves, 2023. Foto: Letícia de Andrade (CBHA).

A contribuição de Portugal tem a ver com o fato de que o rei Dom João V (o rei sol português) queria italianizar a arte portuguesa, numa busca de modernização. Na Matriz, a adaptação ao novo estilo ficou a cargo de José Coelho de Noronha (Lisboa, 1704 – São João del rei, 1765)¹¹, como confirma o testamento dele, decifrado no arquivo do Iphan. A decoração da capela-mor, uma das mais notáveis do período em Minas, com seu partido ornamental, de estruturação arquitetônica bem marcada, deriva do estilo joanino da região de Lisboa, terra de origem do escultor José Coelho de Noronha, autor provável do risco e responsável pela execução, à frente de sua oficina (Oliveira; Santos, 2011).

Oliveira e Santos (2011) destacam que pouco é encontrado em documentos sobre as reformas, mas a primeira, ocorrida entre 1750-1760 “renovou a talha da capela-mor

11. José Coelho de Noronha (Lisboa, 1704; São João del Rei, 1765), foi um artífice atuante no Brasil, na região mineradora do estado de Minas Gerais durante o ciclo do ouro. Foi mestre de Aleijadinho, colaborando, pois, para a produção artístico-religiosa do Barroco mineiro. Foi um entalhador de prestígio e fama na época em que viveu.

ao gosto joanino, como revelam os ornatos em composições assimétricas, típicos deste período”; já nos fins do século XVIII e início do XIX “modernizou a decoração da nave segundo o novo gosto rococó, introduzindo complementos ornamentais na talha dos retábulos e, principalmente, uma nova pintura do forro, encomendada ao pintor local Venâncio José do Espírito Santo”; por fim, no meio do século XIX a nave foi ampliada e a fachada colonial substituída pela fachada neoclássica contendo cinco portas (Oliveira; Santos, 2011, p. 13) .

A capela-mor ressalta pela sua grande riqueza. Na apreciação do IPHAN e conforme consta em texto de Souza (1984), a capela-mor é o ponto alto da igreja, sendo a decoração esculpida e dourada de grande riqueza. As paredes laterais são constituídas por duas grandes telas, vindas de Portugal em 1732, representando *A Última Ceia e Jesus em Casa de Simão*, o fariseu, onde vemos a figura da Madalena lavando os pés do Cristo em primeiro plano. As obras se encontram ao alto e em difícil localização para realizar fotografias, necessitando autorização e escadas para poder fotografar o conjunto.

Pela descrição do autor, tratam-se de obras de caráter erudito, executadas dentro do espírito barroco. Podemos perceber as exuberantes molduras douradas ladeadas por pilastras esculpidas, da qual emergem figuras de anjos aladas. O altar-mor apresenta colunas torsas e ornamentação profusa, com figuras de anjos sendo dominado pela imagem do Pai Eterno, a Pomba do Divino Espírito santo, formando a Santíssima Trindade com o Crucificado no altar. Sobre o trono do altar encontra-se a antiga imagem da padroeira. O forro da capela-mor é em forma de cúpulas sobre pendentes, com as arestas marcadas por molduras trabalhadas e os panos da abóbada com painéis ornamentados. No cruzamento das arestas há uma grande rosácea esculpida e dourada (Souza, 1984). Essas são as obras conhecidas de André Gonçalves em solo brasileiro, até onde conseguimos averiguar.

Considerações finais

Para encerrar o tema, apresento reflexões de uma entrevista feita com David García Cueto (2017), professor titular de História da Arte da Universidade de Granada, que estuda o fenômeno das cópias nos países ibéricos, notadamente Portugal e Espanha. Sabemos que o modelo historiográfico mais atual, tende a valorizar não só a dimensão



Figura 31: André Gonçalves. *A última ceia*. 1732. Foto: Letícia de Andrade (CBHA), de 2023.



Figura 32: André Gonçalves. *Jesus em casa de Simão, o fariseu*. 1732. Foto: Letícia de Andrade (CBHA), de 2023.

estética, mas também a significação da obra de arte em seu contexto original. Partindo desse ponto de vista, o estudo da cópia pictórica traz numerosos elementos para a melhor compreensão dos processos criativos e da transmissão de modelos na Idade Moderna. Graças às cópias, as novidades oferecidas por grandes mestres italianos, franceses, flamengos, como Caravaggio (1571-1610), Guido Reni (1575-1642), Rubens (1557-1640), Nicolas Poussin (1594-1665) ou Anthony Van Dyck (1599-1641), entre muitos outros, foram conhecidas em lugares geograficamente distantes de onde se conservavam os originais desses criadores, contribuindo assim para a evolução estilística de escolas como a portuguesa ou a espanhola. É nesse cenário que encontramos o artista André Gonçalves, estimulado por um Rei como João V, queria italianizar a arte portuguesa, numa busca de modernização. Por outro lado, o colecionismo de cópias por parte de membros da realeza, da aristocracia e do alto clero durante os séculos XVI ao XVIII revela que a consideração desse tipo de obras não foi um subproduto, mas ao contrário, teve uma notável valorização como modo de conhecer as “invenções” dos artistas mais renomados.

O interesse acadêmico pelo fenômeno da cópia têm claramente aumentado nesses últimos anos, circunstância que está também acompanhada de uma maior valorização de certas cópias pictóricas no mercado de arte e nas coleções. Esse crescimento está ligado a certas particularidades da cultura pós-moderna em que atualmente vivemos, na qual a multiplicação das imagens através do formato digital nos leva a conviver diariamente com uma infinidade de “cópias”, as quais marcam de forma constante nossa maneira de nos relacionarmos com o mundo. Essa nova sensibilidade pós-moderna certamente teve relação com o renascimento do interesse pelas cópias pictóricas.

Poderíamos dizer que o ponto de partida de uma cópia parte desse processo de replicar a obra de um mestre célebre por parte de outro artista, mas a diversidade de variantes que esse procedimento encerra é muito numerosa, tornando o fenômeno mais complexo. Podemos encontrar, como vimos com André Gonçalves, cópias feitas diretamente à vista do original, cópias feitas a partir de outra cópia, cópias realizadas com base em uma gravação, cópias que retomam apenas em parte um original. De igual forma, essa variedade de casos pode também ser estabelecida em relação à variedade das motivações da cópia: cópias feitas para aprender, para conservar a memória de um original que está se deteriorando, para substituir um original que muda de localização, por motivos de devoção. Dessa forma, o alcance do fenômeno da cópia pictórica é enorme, tanto para o avanço do que podemos chamar de uma moderna História da Arte,

quanto para a melhor compreensão do patrimônio histórico artístico que possuem, por exemplo, as nações ibéricas e também, incluímos o Brasil, com os estudos na Academia Nacional de Belas Artes e sobre obras presentes nas igrejas brasileiras.

Há muito que investigar nesse sentido e é importante que pesquisadores estejam interessados no tema da cópia pictórica, pois ainda há muito a aprender para o conhecimento da História da Arte, como eu aprendi ao fazer esse trabalho. Não à toa, as obras pediram minha atenção e me fixaram ao olhar para elas.

REFERÊNCIAS

CHILLÓN, Alberto M. [et al.]. (orgs.). Seminário do Museu D. João VI (12 : 2023 : Rio de Janeiro, RJ). **Anais eletrônicos do XII Seminário do Museu D. João VI : a arte de lidar com as adversidades** / Rio de Janeiro : EBA, 2023.

CUETO, Davi García. Entrevista. On Copying: copies from painting from renaissance to baroque. **Revista de História Da Arte**, W(6). Pags.5-6. 2017. Disponível em < https://institutodehistoriadaarte.com/wp-content/uploads/2024/03/RHA_W_7.pdf>. Acesso em 20 maio 2025

FLOR, PEDRO. Editorial da Revista. On Copying: copies from painting from renaissance to baroque. **Revista de História Da Arte**, W(6). Pags. 3-4. 2017. Disponível em < https://institutodehistoriadaarte.com/wp-content/uploads/2024/03/RHA_W_7.pdf>. Acesso em 20 maio 2025

FLOR, Susana Varela, FLOR, Pedro. **Pintores de Lisboa: Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de S. Lucas**. Lisboa: Scribe, 2013.

GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. **André Gonçalves e a pintura de cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750). O caminho da internacionalização**. Lisboa: [s.n.], 2002. Dissertação de mestrado em Arte, Patrimônio e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, – Lisboa: F.L.U.L. 2 volumes.

ISIDRO, Susana Patrícia Correia. **O “Laboratório” de André Gonçalves e os programas de pintura do Barroco Quinto-Joanino**. Dissertação de Mestrado em Arte, Patrimônio e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: FLUL. 2015. Disponível em < https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/18374/1/ulfl179610L_tm_1.pdf> Acesso em 22 mai.2025

MACHADO, Cyrillo Wolkmar - **Colleccão dee memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, memórias r e gravadores portugueses e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1817.

MACHADO, José Alberto Gomes. **André Gonçalves. Pintura do Barroco Português**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

MACHADO, José Alberto Simões Gomes. **André Gonçalves - um pintor do Barroco Português**. Évora: [s.n.]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora, 1992 Disponível em < <http://www.rdp.uevora.pt/handle/10174/11014>>. Acesso em 16 jun.2023

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS, Olinto Rodrigues dos. **Roteiros do Patrimônio - Barroco e Rococó nas Igrejas de São João del-Rei e Tiradentes**. Brasília: IPHAN, Monumenta, vol 1 e 2., 2011.

SALDANHA, Nuno. André Gonçalves – O Talento de Bem furta. A Abelha e o Macaco - Cópia e Imitação na Cultura Visual de Setecentos. **Revista de História Da Arte**, W(6). 2017. Disponível em < https://institutodehistoriadaarte.com/wp-content/uploads/2024/03/RHA_W_7.pdf>. Acesso em maio 2025

SALDANHA, Nuno. De uma Sagrada Família, à família de André Gonçalves. Alguns dados inéditos. **Invenire - Revista de Bens Culturais Da Igreja**, n.13, JUn-dez. 2016. (13), 2016. P. 29–32. Disponível em < https://www.academia.edu/34965919/De_uma_Sagrada_Fam%C3%ADlia_%C3%A0_fam%C3%ADlia_de_Andr%C3%A9_Gon%C3%A7alves_Alguns_dados_in%C3%A9ditos>. Acesso em 22 mai.2025

SERRÃO, Vítor. **A pintura protobarroca em Portugal - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo**. Coleção Colibri História 21. Edições Colibri. Lisboa. 2000.

SERRÃO, Vítor. **História da Arte em Portugal - O Barroco**. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SOUZA, Wladimir Alves de. **Guia dos Bens Tombados: Minas Gerais** (Org.). Editora Expressão e Cultura, 1984.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

Para saber mais, encontramos diversas pesquisas sobre o artista, feitas por Nuno Saldanha e que não foram utilizadas no texto, mas servem para evidenciar a importância de André Gonçalves

OUTROS

Saldanha, Nuno. Entre o Lúdico e o solene, vectores da pintura em Portugal do barroco ao neo-classicismo: André Gonçalves - Pintor e Mestre da Época Clássica (1685-1762). **Artes Plásticas 6** (Dezembro de 1990): 36-41.

Saldanha, Nuno. André Gonçalves (1685-1762). Um pintor na transição do Seiscentismo para a Idade Clássica. In: **Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII**. 14-37. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

Saldanha, Nuno. A vida de José do Egito de André Gonçalves na Igreja da Madre de Deus. In: **Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII**. 147-173. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

Saldanha, Nuno. André Gonçalves Pintor Ingénio Uliissiponense (1685-1762). **Vértice8** (Novembro de 1988).

Saldanha, Nuno. Entre o Lúdico e o solene, vectores da pintura em Portugal do barroco ao neo-classicismo: André Gonçalves - Pintor e Mestre da Época Clássica (1685-1762). **Artes Plásticas 6** (Dezembro de 1990): 36-41.

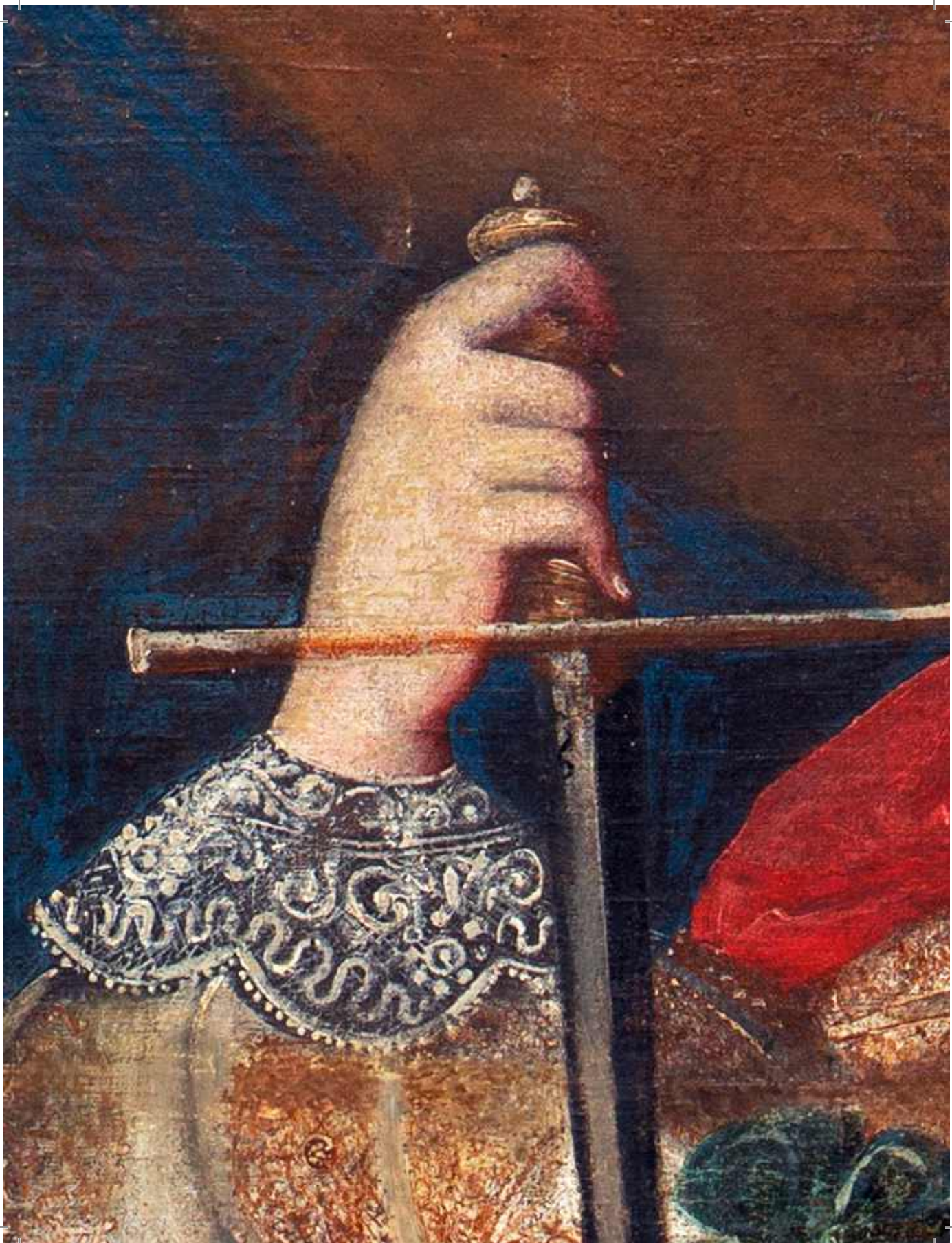
SALDANHA, Nuno. **André Gonçalves. Joanni V Magnifico — A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)**. Lisboa: IPPAR. 1994.

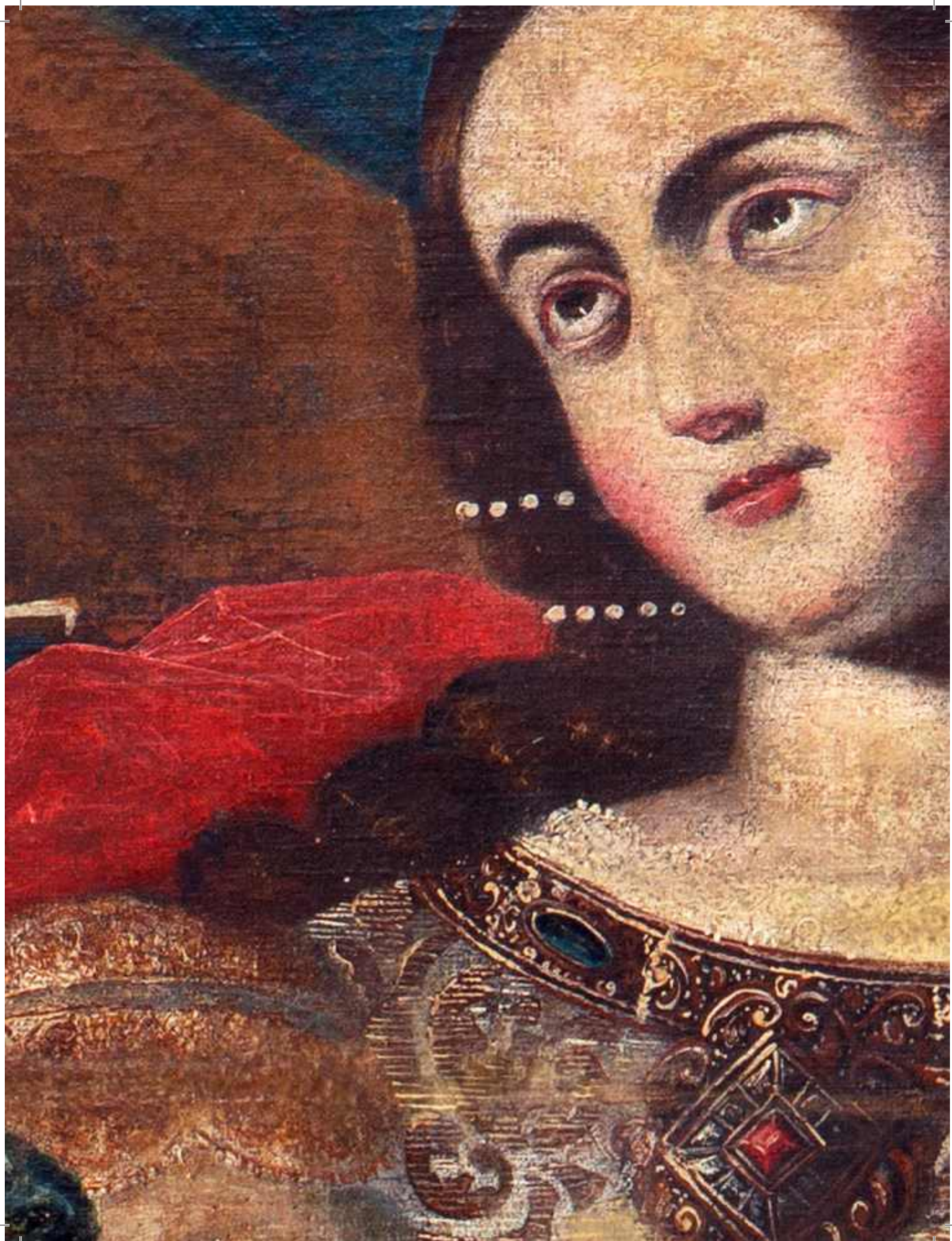
SALDANHA, Nuno. 1990. André Gonçalves — Pintor e Mestre da Época Clássica (1685-1762). **Artes Plásticas, no 6**, Lisboa. Dezembro.

SALDANHA, Nuno. **A Cópia na Pintura Portuguesa do Séc. XVIII — O gosto do encomendador como forma de poder na representação**. Lisboa: F.L.U.L. 1988.

SOBRAL, Luís de Moura. André Gonçalves. **Dicionário da Arte Barroca em Portugal**, Lisboa: Editorial Presença. 1989







Minibio dos/as autores/as

Alice Viana Bononi UDESC

Professora Associada do Departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, atuando no curso de Artes Visuais (licenciatura e bacharelado) e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, na área de Teoria e História da Arte. Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005), Mestrado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2008) e Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2017) com período sanduíche na Eidgenössische Technische Hochschule de Zurique (ETH Zürich). Foi Professora Substituta no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina (2008-2010) e Professora Adjunta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado de Santa Catarina (2010-2022). Desenvolve pesquisas na área de história e teoria da arte e da arquitetura.

Ana Lúcia Beck UFG

Artista visual por formação, pesquisadora comparatista por destino, professora e crítica de coração, viajante e andarilha curiosa, Ana Lúcia é doutora em Estudos Literários, Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte e Bacharel em Artes Plásticas pela

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua graduação e pós-graduação na Faculdade de Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás (UFG). É associada à AICA Internacional, cujo Conselho Internacional compõe; à Sociedade Europeia de Literatura Comparada (ESCL), à Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e à Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Para conhecer mais, acesse: <https://ufg.academia.edu/AnaBeck> Contato: anabeck@ufg.br

Beatriz Goudard UDESC

Possui graduação em Engenharia Civil pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1999), mestrado em Engenharia de Transportes pelo Instituto Militar de Engenharia (2001) e doutorado em Engenharia Civil pela Universidade Federal de Santa Catarina (2014). Professora adjunta do Centro de Educação a Distância (CEAD) da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Tem experiência na área de Engenharia Civil, com ênfase em planejamento urbano, estudo sobre história das cidades, avaliação ambiental, além de atuar na área administrativa da Universidade. No período de 2015 a 2024 atuou junto ao Museu da Escola Catarinense, participando da elaboração do Plano

Museológico, da concepção do Tour Virtual e implantando a catalogação do acervo pelo sistema Pergamum. Tem desenvolvido pesquisas e publicações sobre o Museu da Escola Catarinense e outros Museus Escola. Participa do grupo de pesquisa “História da Arte: Imagem - Acontecimento”. Atua na área de Preservação do Patrimônio Cultural.

Camilla Aquino UDESC

Doutoranda em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina, e mestre pela mesma linha e programa (2024). É bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Positivo (2012) e em História - Memória e Imagem pela Universidade Federal do Paraná (2020), com especializações em História Social da Arte (2015) pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e Metodologia do Ensino em Artes (2020) pela UNINTER. Membro do grupo História da Arte: Imagem-Acontecimento - PPGAV/UDESC. As pesquisas atuais transitam entre temas como: arte e artistas brasileiros do século XIX; coleções catarinenses; o detalhe na historiografia da arte.

Cibele da Silva Ribeiro UDESC

Doutoranda em Artes Visuais, na linha de Teoria e História das Artes Visuais, sob a orientação da Prof. Dr. Luana Maribele Wedekin, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC. Mestra em Artes Visuais (2022), na mesma linha e Programa. Licenciada em Artes Visuais (2019) pela mesma universidade.

Daiana Schvartz IFSC Campus São Carlos

Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRGS, linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica, defendeu a tese intitulada *Arquivo Elke Hering: o indício de uma falta*. Mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/UDESC, defendeu a dissertação *Elke Hering: Crítica, Circuito e Poética*. Possui graduação em Artes Plásticas pela FURB (Blumenau). Professora de Artes Visuais no Instituto Federal de Santa Catarina Câmpus São Carlos desde 2015. Pesquisa a arte em Santa Catarina, investigando em especial a produção da artista Elke Hering, Arquivos, a crítica de arte de Lindolf Bell e Galeria Açu-Açu. Autora dos livros: *Elke Hering: Crítica, Circuito e Poética* (2018); *Lindolf Bell: crítica de arte em Santa Catarina* (2020); *Dalme Marie, escultora* (2021) e *Elke Hering: Diários de Formação* (2023)

Daniela Queiroz Campos UFSC

Professora de História da Arte do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde atua na Graduação e na Pós-Graduação. Realizou estágio pós-doutoral no Centre d'Histoire et de Théorie des Arts (CEHTA) da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris, entre 2015 e 2017, sob a supervisão de Georges Didi-Huberman, com bolsa concedida pelo CNPq. É doutora em História pela UFSC, tendo realizado estágio doutoral também na EHESS de Paris, com financiamento da CAPES. Contato:camposdanielaqueiroz@gmail.com

Danielle Rocha Benício UDESC

Possui doutorado em Artes Visuais (Área de Concentração em Teoria e História das Artes Visuais) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); mestrado em Arquitetura e Urbanismo (Área de Concentração em Conservação e Restauro) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Desde 2011 é servidora pública na UDESC, professora associada (nível VII). Coordena o “Laboratório de Arquitetura - Teorias, Memórias e Histórias” (Laboratório Artemis). Participa do grupo de pesquisa “História da Arte: Imagem - Acontecimento”. Atua nas áreas de Teoria e História da Artes e da Arquitetura e Preservação do Patrimônio Cultural. Membro do Comitê Patrimônio, Conservação e Restauro (CPCR) da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). É autora de artigos e de capítulos de livros. Atualmente, coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/CEART/UDESC).

Francine Goudel

UDESC / Instituto Collaço Paulo

Doutora em Artes Visuais - Teoria e História, pela UDESC, mestre em Estudos Avançados em História da Arte pela Universidade de Barcelona, pós-graduada em Gestão Cultural pela Universidade Nacional de Córdoba e licenciada em Artes Plásticas pela UDESC. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA e participa do grupo de pesquisa História da Arte: Imagem-Acontecimento

(CNPq/UDESC). É fundadora da marca Lugar Específico (2014-18) e foi Diretoria de Arte e Cultura da FCC (2020-21). Pesquisa e desenvolve os seguintes temas: Gestão e Sistema das Artes Visuais, Residência de Artista e História da Arte de Santa Catarina. Em 2019 recebe o Prêmio Victor Meirelles - Personalidade do ano, da Academia Catarinense de Letras e Artes, e em 2022 o Prêmio Gilda de Melo e Souza, da ABCA. Atualmente é curadora-chefe do Instituto Collaço Paulo, professora substituta do Departamento de Artes Visuais da UDESC e trabalha com consultoria. Atua como pesquisadora, curadora e gestora cultural.

Fred Mendes Stapazzoli Junior UDESC

Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, na linha de pesquisa Teoria e História das Artes Visuais. Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Especialista em Docência para o Ensino Superior, graduado em Psicologia pela Universidade do Sul de Santa Catarina e Licenciatura em Artes Visuais. Membro do Grupo de Pesquisa História da Arte: Imagem-Acontecimento (PPGAV-UDESC) e membro do corpo editorial da Revista Palíndromo (PPGAV-UDESC). Analista praticante, participante das atividades da Escola Brasileira de Psicanálise e do Instituto Clínico de Psicanálise de Orientação Lacaniana de Santa Catarina, instituição em que conclui o Curso de Formação em Psicanálise de Orientação Lacaniana. Suas pesquisas convergem para o possível diálogo entre artes visuais e psicanálise.

Isadora Cunha Caldas UDESC

Pesquisadora, designer e ilustradora. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, na linha de Teoria e História das Artes Visuais, com período sanduíche na Queen Mary University of London (QMUL). Membro do grupo de pesquisa História da Arte: imagem – Acontecimento (PPGAV/UDESC). Membro do grupo de pesquisa Children's Books History Society (CBHS). Membro do grupo de pesquisa The Imaginative Book Illustration Society (IBIS). Mestre em Artes Visuais, pelo PPGAV/UDESC (2023). Desenvolve pesquisas nas áreas de História e Teoria da Arte e História do Livro, com ênfase na Ilustração Brasileira em livros para crianças.

Joana Amarante

UDESC / Instituto Collaço Paulo

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Mestre em Teoria e História das Artes e graduada em Licenciatura em Educação Artística: Habilitação Artes Plásticas pela mesma instituição. Contemplada com o Edital Elisabete Anderle 2014 - Prêmio Catarinense de Artes Visuais, com a publicação do livro “Registros: Ficções Polaroides”, lançado durante exposição de mesmo título, Fundação Cultural Badesc, Florianópolis (2016), curadoria de Juliana Crispe. Participa da 24ª Bienal Internacional de Curitiba - Pólo SC - Exposição “Fotografia: seus sistemas híbridos e fronteiriços”, Fundação Cultural Badesc, Florianópolis (2017), curadoria de

Francine Goudel, Juliana Crispe e Sandra Makowiecky. Selecionada pelo edital Jovens Artista: Arte Contemporânea em Santa Catarina, 2018. Coordena o núcleo educativo do Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação e é vice coordenadora da Rede de Educadores de Museus de Santa Catarina – REM/SC (gestão 2025 – 2027).

Luana Maribele Wedekin UDESC

Luana Maribele Wedekin, professora associada do Departamento de Design e professora permanente da pós-graduação em Artes Visuais na UDESC. Doutora em Psicologia (UFSC); M.A. em History of Art (The Courtauld Institute of Art, London, UK); Mestre em Antropologia Social (UFSC); Especialista em Estudos Culturais (UFSC); Graduada em Educação Artística, habilitação em Artes Plásticas (UDESC). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA); Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP) e do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Editora-chefe da Revista Palíndromo. Suas pesquisas atuais estão dirigidas para metodologia e epistemologia da história da arte; o pensamento do historiador alemão Aby Warburg (1866-1929); artes visuais nas coleções em Santa Catarina. Contato: wedekinluana@gmail.com

Luciane Garcez

A.Galeria- Instituto Pedra Branca

Professora, pesquisadora e crítica de arte. Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2006), Mestre em Teoria e História

da Arte (PPGAV-CEART, UDESC, 2009), bolsista Capes. Doutora pela Université Aix-Marseille, França, na área de Estudos e Ciências da Arte/História da Arte. Pós-doutorado na linha de Teoria e História da Arte pelo PPGAV-CEART, UDESC, bolsista CAPES/PnPD, sob orientação de Sandra Makowiecky. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA/UNESCO), membro do comitê de premiação da AICA; diretora da Regional Sul da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA); membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP). Criadora e gestora da plataforma digital Viajar na História da Arte. Tem publicações em periódicos acadêmicos, livros e capítulos de livros no Brasil e no exterior. Conferencista em eventos no Brasil e no exterior. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7659-3362>

Mikael Miziescki UDESC/UNESC

Professor, pesquisador e curador de arte. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na linha de Teoria e História das Artes Visuais (2024-atual). Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade pela UNIVILLE (2021) e especialista em Teoria e História da Arte pela UNESC (2018). Graduação em Artes Visuais - Licenciatura pela UNESC (2015). Atua como professor universitário nas disciplinas de Arte na Educação, Metodologia do Ensino das Artes Visuais e Estágios Obrigatórios no Curso de Graduação de Licenciatura em Artes na UNESC em parceria com a FURB (2022-atual) em Tubarão/SC e Laguna/

SC e nas disciplinas de História da Arte, Laboratórios do Ensino da Arte e Estágios Obrigatórios no Curso de Artes Visuais - Licenciatura e Bacharelado da UNESC (2023-atual).

Néri Pedroso Instituto Collaço Paulo

Jornalista, que vive e atua em Florianópolis (SC), com larga experiência na criação e gestão de projetos editoriais no âmbito do jornalismo cultural. Sua produção transita entre a edição, a escrita, entrevistas, críticas e perfis biográficos, registros e fontes para pesquisas com interesse nos estudos da história e memória sobretudo das artes visuais e da dança contemporânea. A prática em jornais diários desloca-se nos últimos anos para o campo editorial que envolve livros autorais, artigos de crítica e coordenação de publicações. É responsável pela produção de conteúdo e comunicação do Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação, em Florianópolis.

Rafael Costa Geremias UDESC

Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGAV, no Centro de Artes, Design e Moda – Ceart – UDESC. É mestre titulado pelo mesmo Programa e linha de pesquisa em Teoria e História das Artes Visuais. Participa dos grupos de pesquisa História da Arte: Imagem e Acontecimento, sob coordenação da Prof. Dra. Sandra Makowiecky e Prof. Dra. Rosângela Miranda Cherem; e do Laboratório Artemis, coordenado pela Prof. Dra. Danielle Rocha Benício. Bolsista Capes DS. Pesquisa as interdependências temáticas

entre arte, palavra, imagem e religião, a partir das epistemologias contemporâneas da Teoria da Imagem, Antropologia Visual e Cultura Visual que reposicionam as imagens na historiografia da Arte. É artista visual, poeta e curador independente.

Renne de J. T. Evangelista UDESC

Arquiteta e urbanista formada pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) em 2014. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), na linha de pesquisa Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade (2021). Atualmente é doutoranda em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação da UDESC, na linha de Teoria e História das Artes Visuais, e integra o Grupo de Pesquisa História da Arte: Imagem e Acontecimento. Desenvolveu pesquisas e projetos voltados à preservação do patrimônio arquitetônico em Laguna e Florianópolis (SC), e participou do projeto Na Rota do Carvão: Arquitetura Neocolonial no Sul de Santa Catarina, reconhecido com o Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura (2020). Suas investigações buscam articular Arquitetura, Artes Decorativas, História da Arte e Patrimônio Histórico.

Sandra Makowiecky

UDESC/ A. Galeria- Instituto Pedra Branca / Instituto Collaço Paulo

Professora titular da UDESC. Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte ABCA - gestão 2022 a 2024. Coordenou o Museu da Escola Catarinense em 3 gestões (2012-2024). Recebeu Prêmio Confap de

ciência, tecnologia e inovação em 2021, em 2023, o prêmio Fritz Muller - pesquisador destaque em Linguística, letras e Artes e ano de 2024, o Prêmio Destaque Regional Sul, atribuído pela ABCA. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA/UNESCO), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA); membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP) e do Instituto Histórico e geográfico de SC (IHGSC). Tem publicações diversas na área de artes. Líder do grupo de pesquisa “História da Arte: Imagem - Acontecimento”. Suas pesquisas atuais estão dirigidas para metodologia e epistemologia da história da arte e coleções em Santa Catarina. Atualmente coordena o Passeio Cultural Primavera e integra o Conselho do Instituto Collaço Paulo.

Wagner Jonasson da Costa Lima

UNESPAR

Doutorado (2018) e Mestrado (2011) em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduação (2003) em Superior de Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). É Professor Colaborador na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Possui experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte e Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: arte moderna e contemporânea; pintura brasileira contemporânea. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6387421009827388>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6983-8651>.

