

AS IMAGENS DO MUSEU DE ARTE SACRA DE RIO PARDO: CARACTERÍSTICAS E SINGULARIDADES DA IMAGINÁRIA COLONIAL DO RIO GRANDE DO SUL

JOÃO DALLA ROSA JÚNIOR *

Foto: João Dalla Rosa Júnior

Entre os séculos, desde o descobrimento até ano de 1801, quando o Continente de São Pedro tomou a forma territorial a partir da qual reconhecemos o estado do Rio Grande do Sul atualmente, diversos tratados se sucederam com a finalidade de demarcar as regiões fronteiras entre as Américas Espanhola e Portuguesa. Esses tratados foram resultados de inúmeras negociações que visavam superar as demandas mercantilistas das Coroas, ou seja, a posse dos territórios férteis para o comércio, que no sul da América se concentrava na região do Prata.

Os colonizadores não mediam forças para conquistar esses locais e, além disso, lançavam mão do princípio *uti possidetis*, que, em português, poderia se traduzir em "quem usa tem a posse"¹. Com isto, a região sul da colônia portuguesa passou por diferentes configurações nas quais as linhas limitrofes eram alteradas conforme os novos tratados. Estas ações caracterizaram a colonização do sul da América Portuguesa, que, segundo o historiador Fábio Kühn, deve ser compreendida como "uma fronteira em movimento"².

A partir de 1680, com a fundação da Colônia de Sacramento, o antigo Continente de São Pedro se tornou um possível território para a colonização. Até então, o espaço que futuramente se tornaria o atual Estado do Rio Grande do Sul não figurava como interesse para a Coroa Portuguesa, uma vez que sua atenção estava concentrada em outros polos. Entretanto, a partir dos anos 1700, a região passou a ser uma fonte para o abastecimento do mercado interno que o descobrimento e a exploração das Minas demandavam. Os colonizadores lusos se aventuraram a desbravar a região litorânea abaixo de Laguna que, de acordo com o Tratado de Tordesilhas, era de domínio espanhol. Formaram-se, então, as polaridades entre a região das Missões Jesuíticas da banda oriental do rio Uruguai e os domínios portugueses ao sul da América, até a Colônia de Sacramento. As negociações pelos territórios conquistados fizeram com que os tratados do século XVIII movimentassem estas duas regiões ora para a Coroa Espanhola, ora para a Portuguesa.

Nesses movimentos, as rotas traçadas pelos portugueses deram início ao povoamento do Continente que se estabeleceu a partir de pequenos núcleos populacionais. Estes, com o tempo, formaram freguesias e, dentre elas, estavam Rio Grande, Viamão e Rio Pardo, atualmente cidades onde se encontra a maior parte dos remanescentes da produção cultural colonial da região. Rio Pardo, ao longo deste período, esteve muito próxima das faixas limites dos tratados. Localizada no centro do estado do Rio Grande do Sul, acima do rio Jacuí, durante o período de invasões no século XVIII, foi a fronteira entre as duas Coroas, uma vez que o rio e a cidade estavam entre a região missioneira e os territórios conquistados pelos portugueses.

Muito poucas são as fontes que proporcionam datas precisas para os acontecimentos que culminaram na fundação e no desenvolvimento de Rio Pardo. Da mesma forma, os monumentos remanescentes do período colonial também se encontram fora de uma linha de tempo que os contextualize. Assim, o que resta para aqueles que se debruçam sobre a cidade e seus objetos artísticos é iniciar um levantamento, confrontando os objetos de pesquisa a fim de construir as primeiras redes de relações entre acontecimentos históricos e obras-de-arte.



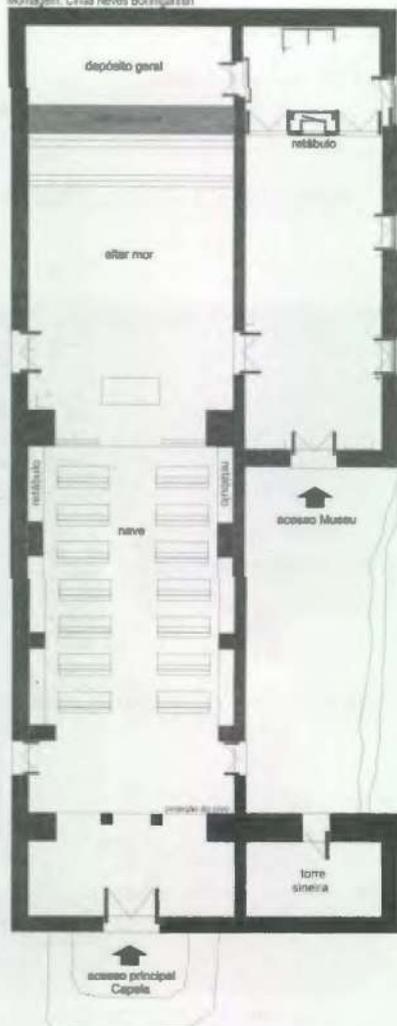
Capela de São Francisco de Assis, Rio Pardo, RS

* Aluno do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu
Especialização em Cultura e Arte Barroca
Universidade Federal do Ouro Preto
joaodrjr@yahoo.com.br

¹ KÜHN, Fábio. Breve história do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002, p.32.

² Ibidem, p. 27.

Moriagem: Cirila Neves Bohmgarten



Planta Baixa esquemática da Capela de São Francisco de Assis, Rio Pardo, RS

³ Este dado consta na placa fixada em uma das paredes da Capela de São Francisco onde está escrito: "MARÇO DE 1995 – DENTRO DO BIÊNIO DA COLONIZAÇÃO E IMIGRAÇÃO, COMEMORANDO O PIONERISMO LUSO-BRASILEIRO, A COMISSÃO EXECUTIVA REGISTRA A INAUGURAÇÃO DO MUSEU DE ARTE SACRA DE RIO PARDO, OBRA QUE CONTINUA O ESPÍRITO DOS ESFORÇADOS PIONEIROS MANUEL DE MACEDO BRUM E MATEUS SIMÕES PIRES, INICIADORES DA CONSTRUÇÃO DO TEMPLO E DESTACADOS PLASMADORES DA CULTURA GAÚCHA...".

A cidade apresenta quatro igrejas que, de acordo com informações locais, algumas tiveram suas origens no fim do período colonial, mas, que por diversos motivos, foram se transformando ao gosto dos séculos subsequentes, da mesma forma que outras somente surgiram a partir do século XIX. Destacam-se a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário e a capela de São Francisco de Assis, nas quais ainda se percebem características do decoro artístico colonial. Já na Capela do Senhor dos Passos, nota-se que em sua construção são enfatizados preceitos do século XIX, enquanto na Capela de São Nicolau o único objeto a fazer referência ao período colonial é o sino.

Dentre as quatro igrejas, uma outra abordagem pode se estabelecer quanto ao número e qualidade de objetos que elas apresentam dentro de seus espaços. Em uma ordem crescente, a capela do Senhor dos Passos estaria em último lugar devido à presença de uma única imagem que faz parte de um conjunto de representações dos passos de Cristo. A Igreja de São Nicolau, logo à frente, se destacaria por apresentar duas imagens de origem missioneira, além do sino já comentado. Como mais importantes restariam, então, duas opções, criando um empate: a Igreja Matriz apresenta um conjunto de retábulos muito significativos na produção artística colonial do continente de São Pedro, mas que deixa a desejar nas imagens de gesso que ocupam os camarins de alguns deles, enquanto a capela de São Francisco apresenta o maior acervo de imagens sacras coloniais da antiga capitania, uma vez que, dentro do seu espaço, funciona o Museu de Arte Sacra, localizado em uma capela lateral à nave, com acesso independente pela parte externa do prédio.

O museu foi inaugurado em março de 1975 por ocasião da comemoração do Biênio de Colonização e Migração³. Ele é administrado por uma comissão local de conselheiros que também rege a capela de São Francisco, cujas principais ações têm estado focalizadas na manutenção do prédio. Entre o acervo da instituição há um grande número de imagens religiosas que é somado aos objetos litúrgicos, como crucifixos, missais, oratórios, castiçais, além de vestimentas de padres, que incluem dalmáticas, túnicas e estolas. Parte deste material está distribuído em vitrines, apoiados sobre prateleiras ou mesmo sobre o chão do museu, destoando da organização da nave da capela de São Francisco, onde se percebe que as imagens e os objetos litúrgicos estão inseridos em nichos e dispostos a partir de uma concepção museográfica.

Focando a atenção nas trinta e uma esculturas que formam o conjunto de imaginária presente na capela e no museu, observa-se a existência de uma variedade de tipos de imagens. A primeira distinção que se pode estabelecer é que juntamente às imagens de madeira encontram-se esculturas de gesso. Estas estão colocadas lado a lado às outras e, dessa forma, muitas vezes, são apreendidas como se pertencessem ao conjunto de imaginária sacra colonial. Outro dado visível é que algumas imagens de madeira foram repintadas, o que intensifica ainda mais a camuflagem das seis esculturas de gesso. Assim, redirecionando o foco somente para as imagens de madeira, percebe-se a diversidade das esculturas quanto aos seus tamanhos e sistemas construtivos.

As imagens de pequeno porte, que não chegam a trinta centímetros de altura, são todas de talha inteira. Algumas ainda estão recobertas pelas policromias originais, apresentando, porém, algumas mutilações, principalmente na área da cabeça e dos braços. Ao todo são sete imagens que estão situadas em uma vitrine suspensa na parede. Já totalizando nove esculturas de tamanho mediano, pode-se verificar que estas também foram construídas a partir do sistema de talha inteira. Metade deste conjunto apresenta pouquíssimos resquícios de policromia, deixando à mostra a madeira, enquanto a outra metade apresenta algum tipo de policromia, que, na maioria dos casos, parece resultado de repinturas. Todas possuem partes faltantes ou são partes de uma composição, como é o caso de uma peça cuja representação é de uma cabeça masculina. As imagens de grande porte, algumas comparáveis às proporções do corpo humano, são ao todo nove. Elas todas estão localizadas na nave da Capela de São Francisco, ocupando nichos em retábulos ou mesmo nas paredes do prédio. Em sua maioria apresentam algum tipo de repintura, demonstrando poucas partes

danificadas. Em suas características formais, podem-se verificar outras duas técnicas diferentes de construção de esculturas, apontadas pela professora Maria Regina Quites⁴: as imagens de roca e as de vestir. Como exemplo das primeiras, há duas imagens, a de representação do Cristo ante Caifás ou na Prisão e a do Cristo no Horto, cujas pernas são estruturadas a partir de "um gradeado de ripas de forma arredondada, em substituição aos membros inferiores"⁵. Esta mesma técnica também pode ser observada na escultura do Cristo com a Cruz nas costas que também compõe o conjunto de imaginária dos Passos da Via Sacra, mas que se encontra na Capela do Senhor dos Passos. Já as imagens de Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora da Boa Morte se caracterizam por apresentarem vestimentas, tendo seus corpos entalhados de maneira simplificada, apresentando articulações, o que as classifica como imagens de vestir.

Mantendo ainda esta classificação de tamanho das imagens, é possível estabelecer outras diferenças formais entre os três grupos que constituem o conjunto de imaginária sacra colonial da capela e do museu. Em uma análise formal da composição das esculturas de talha inteira dos grupos pequeno e médio, pode-se perceber que as linhas compositivas das imagens obedecem a dois programas diferentes. No primeiro, poder-se-ia delimitar as esculturas que possuem uma talha simples, com traços mais geométricos, a partir dos quais o panejamento permanece contido, apresentando os corpos com uma gestualidade mais fechada e uma anatomia pouco orgânica. No outro, as imagens cujo panejamento se configura com mais movimento, uma vez que são aplicadas linhas sinuosas que se entrelaçam na gestualidade aberta do corpo da figura, que é representado a partir de uma anatomia mais apurada tecnicamente. Estas diferenças também são visíveis em dois crucifixos de madeira presentes no museu, cada um apresentando as características mais próximas de um dos dois grupos.

Uma explicação para estas diferenças residiria nas influências estilísticas da produção de imaginária. Sabe-se que ao longo do período colonial, chegaram à colônia modelos de esculturas que seguiam o decoro artístico da Coroa, que por sua vez absorvia padrões de outros países que eram berço da cultura da Época Moderna. Tais influências que aqui chegaram transformaram-se a partir do contato com a cultura local dos indígenas e também dos negros oriundos da África, formando uma produção mestiça. Entretanto, em algumas regiões da América Portuguesa, a aplicação dos modelos do decoro artístico se desenvolveu com mais habilidade, tomando a produção dos bens referência para as demais localidades da colônia. Assim, os dois grupos de diferenças formais das esculturas de pequeno e médio porte poderiam ser frutos de diferentes experiências artísticas da colônia ou mesmo serem oriundos de outra colônia.

Entre os poucos trabalhos já publicados sobre a imaginária do antigo Continente de São Pedro, as publicações de Eduardo Etzel trazem algumas afirmações que propõem questionamentos acerca da produção cultural colonial da região. Segundo ele, o Sul da América Portuguesa não gerou "uma indústria de imagens, como aconteceu na teocracia missioneira"⁶. Ele expõe, com seus relatos, diversos casos em que justifica a proveniência das imagens de outras capitanias da colônia. A esta informação, pode-se relacionar um outro dado histórico da cidade. Em 1757, na região onde Rio Pardo está situada atualmente, formou-se a Aldeia de São Nicolau, que tinha por objetivo abrigar os índios que eram trazidos das Missões Jesuíticas da Coroa Espanhola⁷. Além disso, a partir de 1768, a região missioneira entrou em decadência devido à expulsão dos jesuítas⁸, ou seja, as negociações territoriais que as duas Coroas mantiveram no Sul da América Portuguesa, devido às reduções Jesuíticas e à Colônia de Sacramento, resultaram na circulação de pessoas, principalmente, dos territórios missioneiros para os territórios portugueses. Estima-se que o Continente do Rio Grande recebeu cerca de quatorze mil índios com a incorporação da região missioneira⁹. Dessa forma, com certeza, também circularam imagens frutos da mestiçagem que a experiência missioneira proporcionou.



Imagem de Cristo ante Caifás
Capela de São Francisco de Assis, Rio Pardo, RS

⁴ QUITES, Maria Regina Emery. Imaginário processional: classificação e tipos de articulações. In: *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 1, 2001, p. 130.

⁵ *Ibidem*, p. 131.

⁶ ETZEL, Eduardo. *Arte sacra: berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1986, p. 129.

⁷ História de Rio Pardo. Disponível em: <<http://www.riopardo.rs.gov.br>> Acesso em: 21 out. 2007.

⁸ KÜHN, Fábio. 2002, p. 38.

⁹ *Ibidem*, p. 48.

Foto: João Dália Rosa Júnior



Senhor da Cana Verde ou Ecce Homo
Capela de São Francisco de Assis, Rio Pardo, RS

Com isto, os dois grupos de características formais distintas que se encontram na análise da imaginária do Museu de Arte Sacra de Rio Pardo e da capela de São Francisco de Assis podem ser oriundos de diferentes regiões da América, atestando a formação cultural de uma região de fronteira. Fortalecendo ainda mais a idéia de circulação, quando se analisa o conjunto de representação dos Passos da *Via Crucis*, cujas imagens, algumas, integram a imaginária de grande porte da capela de São Francisco, verifica-se que este conjunto também pode ter sido fruto da movimentação de bens que havia dentro da colônia portuguesa.

São sete esculturas em tamanho real que apresentam alguns passos de Jesus até a sua morte. As cinco primeiras (Cristo no Horto, Cristo ante Caifás ou na Prisão, Senhor na Coluna, Ecce Homo e Senhor da Pedra Fria) encontram-se na Capela de São Francisco, ocupando nichos específicos dentro da estrutura do prédio, enquanto a sexta (Senhor com a cruz às costas) está no camarim do retábulo-mor da Capela do Senhor dos Passos. A última imagem está localizada na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário e é um Cristo Morto, que tem seu braço articulado, podendo representar também a crucificação. Para Etzel, todas essas esculturas seriam provenientes da Bahia¹⁰. O mesmo é reforçado pelas narrativas dos mediadores do museu: as imagens teriam partido da Bahia de Todos os Santos com destino a Rio Pardo de Minas Gerais, mas, por engano, chegaram à cidade de mesmo nome no continente de São Pedro. Tais afirmações, por enquanto, são consideradas como hipóteses, uma vez que a documentação do prédio deixou de existir quando, no século XIX, um incêndio atingiu parte da Capela de São Francisco.

Iconograficamente, as devoções das esculturas nos apresentam outras características singulares da imaginária no Rio Grande do Sul. Em primeira instância, percebe-se que a maioria das imagens do museu e da capela está relacionada às rerepresentações de Cristo e da Virgem Maria. Esta constatação poderia se expandir ao continente de São Pedro, caso os números de imagens sacras coloniais remanescentes de todas as antigas cidades do continente do Rio Grande fossem somados. A partir do conjunto da *Via Crucis*, pode-se perceber ênfases dadas aos Passos, principalmente aos momentos finais como o Senhor com a Cruz nas Costas (cuja representação possui um templo específico), Cristo Morto ou o Crucificado, uma vez que estas devoções também se constituem em oragos das imagens medianas que estão na vitrine central do Museu.

Já em relação às imagens de Nossa Senhora, são recorrentes algumas invocações muito difundidas na religiosidade cristã da época. A escultura de Nossa Senhora da Boa Morte presente dentro de um nicho de um dos retábulos laterais da Capela de São Francisco é um dos exemplos. Como é de costume, aparece deitada, com as mãos postas e rosto tranquilo. Entretanto, neste caso, a Virgem encontra-se vestida de noiva. A explicação para esta característica peculiar da imagem está em uma lenda que, segundo as pessoas da comunidade, surgiu a partir de uma jovem que morreu no dia de seu casamento. Esta lenda engendrou uma prática de doação de vestidos entre as recém-casadas, fazendo com que o museu, atualmente, tenha em seu acervo um número significativo de vestidos de noivas que preenchem o guarda-roupa da Virgem. De acordo com Nilza Megale, Nossa Senhora da Boa Morte está vinculada à "dormição" de Maria (denominação dada por antigos padres da Igreja): sabendo, através de uma anunciação do anjo Gabriel, que deixaria em breve a vida terrena, ela consumiu-se de amor a Deus e do desejo de rever seu filho; foi, então, colocada em um sepulcro, encontrado vazio após alguns dias¹¹. Percebe-se, assim, que esta invocação associa-se ao fim da vida de Maria, cuja morte foi sem sofrimento, desaparecendo do sepulcro como fez seu filho.

Buscando uma correspondência iconográfica com esta devoção, a invocação de Nossa Senhora da Glória, que está localizada no camarim do retábulo onde se encontra a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, se apresenta a partir de um mesmo eixo temático. Também chamada de Nossa Senhora da Assunção, a invocação representa o momento em que Maria foi levada ao céu

¹⁰ ETZEL, Eduardo. 1986, p. 134.

¹¹ MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. São Paulo: Vozes, 2001. p. 74.

de corpo e alma, uma vez que, concebida sem a mácula do pecado original, morreu e ressuscitou sem sofrer nenhuma corrupção¹². Representada sentada como na imagem de Rio Pardo, ou de pé, a Virgem aparece apoiada sobre uma nuvem com querubins. "Tem os braços abertos e o olhar voltado para cima"¹³. Apesar das semelhanças dogmáticas entre as duas invocações, Nilza Megale sugere que Nossa Senhora da Glória possui uma iconografia particular: "é representada com seu Divino Filho nos braços, coroa de rainha e cetro na mão"¹⁴. Embora possa haver estas diferenças, a imagem de Rio Pardo demonstra seguir os modelos iconográficos de representação destas duas invocações, mantendo, dessa forma, a relação do dogma cristão da morte da Virgem.

Permanecendo ainda na iconografia da Virgem, pode-se encontrar nas pequenas imagens do acervo outras invocações de Maria que, muitas vezes, estão camufladas por identificações incorretas. Em duas esculturas identificadas com Nossa Senhora do Bom Despacho e Imagem sem rosto e mãos, é possível perceber atributos diretamente relacionados à Imaculada Conceição. As esculturas, embora tenham sofrido as perdas das mãos, apresentam, através de seus braços, a gestualidade das mãos postas, o que é recorrente nas representações de Nossa Senhora da Conceição. Além disso, em ambas se tornam visíveis as pontas do crescente lunar que estão sob os pés da Virgem, em meio à massa das nuvens. Na imagem sem rosto, a nuvem também apresenta querubins, enquanto na outra, há simplesmente uma forma decorada com motivos circulares, designando as ondulações da nuvem.

A perda das mãos e dos rostos não é uma característica que aflige somente essas duas imagens. A maioria das esculturas desse conjunto não possui as extremidades dos membros superiores, perdendo, assim, a maioria dos atributos que ficariam presos a elas. De acordo com histórias locais, essas imagens teriam sido doadas por pessoas que as recolheram nas ruas, já mutiladas. De qualquer forma, em algumas imagens fica em aberta a identificação do orago, uma vez que não é possível encontrar nenhum atributo, nem mesmo reconhecer o gênero da imagem.

Conclusões semelhantes podem ser apreendidas das imagens medianas. Com identificações que aludem a santos de devoções jesuíticas ou mesmo a representações de Cristo, elas apresentam as mesmas perdas de atributos, além das mutilações que se estendem por outras partes do corpo. Com isto, as únicas possibilidades de reconhecimento dos oragos estão nas imagens dos Cristos, crucificado ou morto, pois a estrutura corporal destes tipos de representação é muito específica, tomando-as, nestes casos, facilmente identificáveis.

Assim, o que resta concluir é que, embora as imagens possam ter procedências diferentes, algumas delas apresentam uma relação iconográfica entre si, criando hipóteses sobre a causa do número de devoções mais frequentes. Além disso, através das abordagens iconográficas é possível notar, mais uma vez, a diversidade temática que surge nesta região devido ao seu contexto colonial.

O território atual do Rio Grande do Sul se formou a partir das movimentações da fronteira entre Portugal e Espanha na América. O Sul da América Portuguesa, devido à ação dos colonizadores, passou por diversas configurações que resultavam das negociações entre as Coroas. A cidade de Rio Pardo se edificou no limite entre a região missioneira e a portuguesa, tornando-se um marco nas rotas das pessoas que circulavam por aquele território. No vai e vem de fronteiras, imagens religiosas também circularam, formando, assim, uma cultura de fronteira.

REFERÊNCIAS

História de Rio Pardo. Disponível em: <<http://www.riopardo.rs.gov.br>> Acesso em: 21 out. 2007.
CUNHA, Maria José de Assunção da. Iconografia cristã. Ouro Preto: UFOP/IFAC, 1993.
ETZEL, Eduardo. Arte sacra: berço da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1986.
KÜHN, Fábio. Breve história do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.



Nossa Senhora da Boa Morte (detalhe)
Capela de São Francisco, Rio Pardo, RS

¹² Ibidem, p. 57 e 218.

¹³ CUNHA, Maria José de Assunção da. Iconografia cristã. Ouro Preto: UFOP/IFAC, 1993, p. 23.

¹⁴ MEGALE, Nilza Botelho. 2001, p. 218.

Foto: Márcia Bonnet



Imagem identificada como Nossa Senhora do Bom Despacho, Museu de Arte Sacra de Rio Pardo, RS

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. São Paulo: Vozes, 2001.
QUITES, Maria Regina Emery. *Imaginário processional: classificação e tipos de articulações*. In: *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 1, 2001.