UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - PPGAV

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

OS RETÁBULOS DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA EM FLORIANÓPOLIS: arte e restauração

LAÍS SOARES PEREIRA SIMON

FLORIANÓPOLIS - SC, 2020

LAÍS SOARES PEREIRA SIMON

OS RETÁBULOS DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA EM FLORIANÓPOLIS:

ARTE E RESTAURAÇÃO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV, do Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na Linha de Pesquisa Teoria e História das Artes Visuais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora:Profª.Drª. Sandra Makowiecky.

Florianópolis, SC

2020

Simon, Laís
Os retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis : arte e restauração / Laís Simon. -- 2020.
270 p.

Orientadora: Sandra Makowiecky
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2020.

1. Igrejas. 2. Florianópolis. 3. Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 4. Retábulos. 5. Restauração. I. Makowiecky, Sandra. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

LAÍS SOARES PEREIRA SIMON

OS RETÁBULOS DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA EM FLORIANÓPOLIS: ARTE E RESTAURAÇÃO

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV, do Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na Linha de Pesquisa Teoria e História das Artes Visuais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Banca examinadora:

Orientadora: _____
Prof.ª Dr.ª Sandra Makowiecky
(PPGAV - UDESC)

Membro interno: _____
Prof.ª Dr.ª Alice de Oliveira Viana
(PPGAV - UDESC)

Membro interno _____
Prof.ª Dr.ª Danielle Benício
(CERES - UDESC)

Membro externo: _____
Prof.ª Dr.ª Fernanda Maria Trentini Carneiro
(IFSC - Campos Gaspar)

Suplente interno: _____
Prof.ª Dr.ª Luana Wedekin
(DDE - UDESC)

Suplente externo: _____
Prof.ª Dr.ª Michele Petry
(História - UFSC)

Florianópolis, 2020.

Ao meu grande amor, Leandro
(in memoriam).

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha orientadora, Prof.ª Dr.ª Sandra Makowiecky, por compartilhar toda a sua paixão e o seu arcabouço em história da arte e patrimônio, por acreditar na minha pesquisa e por toda a sua atenção, dedicação e gentileza ao longo do processo de desenvolvimento da dissertação.

Aos amigos e colegas do mestrado, em especial a Monique Burigo Marin e Marco Baptista, companheiros desses dois anos de trabalho nesta pesquisa.

À banca, professoras Doutoras Alice de Oliveira Viana, Danielle Benício e Fernanda Maria Trentini Carneiro que generosamente doaram seu tempo, conhecimento e se dedicaram nas correções, leituras e sugestões para que a pesquisa tivesse êxito.

À Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), pelo apoio na realização do projeto, e à CAPES, pela concessão da bolsa. Ao Departamento do Programa de pós-graduação em Artes Visuais pela oportunidade na realização do curso de mestrado e às professoras da linha de pesquisa em Teoria e História da Arte por acolher esta pesquisa.

À equipe da empresa Concrejato, que compartilhou muitos anos de levantamento, mapeamento, estudos e intervenção de restauro. Meu agradecimento especial à diretora operacional, engenheira Maria Aparecida Soukef, e à gestora de obras arquiteta, Mariana Nunes, e à arquiteta Aline Steinheuser pelo incentivo e acessibilidade a toda a documentação da empresa e da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Ao Frei Gunther Max Walzer e às zelosas Dona Maria Ivone Paz e Roseli Maria Cordeiro, que trabalham todos os dias na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, pela receptividade sempre gentil e carinhosa disponibilizando acesso ao interior do templo e a informações preciosas.

À minha sogra e amiga Lilian Mendonça pelo entusiasmo e contribuição a essa pesquisa com muitos livros e conversas sobre patrimônio e histórias de Florianópolis.

Ao meu namorado Leonardo Gorges pelo seu companheirismo e a sua disposição em opinar de forma gentil e construtiva a esta pesquisa.

Aos meus pais Lília Soares Pereira e Luiz Carlos Pereira pelo carinho, amor e apoio incondicional, possibilitando meios para o melhor desenvolvimento deste trabalho. À minha mãe, agradeço por me acompanhar em todas as viagens para apresentações de trabalhos, me prestou importante apoio e por ser minha companheira de aventuras. Ao meu pai, minha gratidão por todo o suporte e preocupação e por sempre me ajudar em todas minhas ideias na área da restauração.

"Diga-me, pois és sensível aos efeitos da arquitetura, se tens observado, em teus passeios por essa cidade, entre os edifícios que a povoam, uns são mudos, outros falam; e outros, em fim, os mais raros, cantam."

(Paul Valéry)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto a natureza histórica e artística dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Florianópolis (SC), com foco na arte e na restauração. Os objetivos específicos se pautam na compreensão dos preceitos, da importância cultural e histórica da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Santa Catarina, bem como da decoração dos seus monumentos religiosos e da iconografia sagrada presente em seus altares, a partir de análises estilísticas e estudos referentes à cultura artística e religiosa. Com base nesse contexto, o estudo se propõe a analisar as características dessa igreja em Florianópolis, especialmente as referentes à arquitetura e à arte sacra cristãs, buscando identificar correspondências. A pesquisa objetiva também investigar possíveis reverberações entre a igreja objeto da pesquisa e demais igrejas da Ilha. Finalmente, este estudo traz as principais teorias da área de conservação e restauro, além de reflexões acerca da conceitualização dos termos que orientam o conjunto das práticas patrimoniais – primordialmente o entendimento de monumento – para apresentar uma avaliação dos trabalhos executados nos retábulos da Igreja de São Francisco. Durante a participação da autora desta pesquisa como conservadora-restauradora na obra de restauração da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, o foco se deu especialmente no aprofundamento de questões descobertas no processo de intervenção dos retábulos presentes na nave e na Capela-mor. A ação de restauro possibilitou acessar todos os detalhes dos retábulos, destacando a sua policromia; a partir dos conhecimentos referentes à arqueologia da arquitetura, é possível concebê-los como uma experiência única, feita de construções e reconstruções. Os retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência passaram por muitas modificações ao longo dos anos, por conta disso, esse "teatro teológico" que são os retábulos, cuja história e cuja iconologia merecem maior aprofundamento dentro do contexto da história da arte e do patrimônio. A análise desse tema, ainda pouco estudado, pode ser útil para outros processos dessa natureza. Assim, este estudo constitui uma pesquisa exploratória que visa proporcionar uma familiaridade com o enfoque temático dos retábulos da já mencionada igreja de Florianópolis. O trabalho desenvolveu-se a partir de levantamento histórico; para embasar a pesquisa, realizou-se primeiramente a coleta de informações em livros, artigos de revistas, jornais e periódicos diversos. Essa revisão bibliográfica trouxe uma visão geral sobre o assunto, permitindo o posterior empreendimento da busca documental, uma pesquisa mais aprofundada a partir da consulta a estudos impressos e documentos manuscritos – possíveis mediante visitas aos arquivos da igreja e da empresa responsável pelos últimos serviços de conservação e restauro. O trabalho historiográfico apresentado nessa dissertação pretende resgatar a vivacidade dos retábulos em seus diferentes tempos, e, mesmo a partir desse recorte específico, mostrar a grandeza de uma obra de conservação e restauro. A pesquisa aponta para a abrangência desse tipo de obra, pois trata-se do resultado de um longo período de aperfeiçoamento de metodologia teórica, de processos técnicos, gerenciais, estudos e diagnósticos. Finalmente, busca-se, com o presente estudo, trazer mais consistência e densidade tanto ao pensamento histórico e artístico quanto aos procedimentos restaurativos e às operações práticas.

Palavras-chave: Igrejas. Florianópolis. Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Retábulos. Restauração.

ABSTRACT

This research has as object the historical and artistic nature of the altarpieces of the Church of the Third Order of São Francisco da Penitência, in Florianópolis (SC), with a focus on art and restoration. The specific objectives are based on the understanding of the precepts, the cultural and historical importance of the Third Order of Saint Francis of Penance in Santa Catarina, as well as the decoration of its religious monuments and the sacred iconography present on its altars, based on stylistic and studies related to artistic and religious culture. Based on this context, the study proposes to analyze the characteristics of this church in Florianópolis, especially those referring to Christian architecture and religious art, seeking to identify correspondences. The research also aims to investigate possible reverberations between the researched church and other churches on the island. Finally, this study brings the main theories of the area of conservation and restoration, in addition to reflections on the conceptualization of the terms that guide the set of heritage practices - primarily the understanding of a monument - to present an evaluation of the works carried out in the altarpieces of the Church of São Francisco. During the participation of the author of this research as a conservator-restorer in the restoration work of the Church of the Third Order of São Francisco da Penitência, the focus was especially on deepening issues discovered in the intervention process of the altarpieces present in the nave and in the chancel. The restoration action made it possible to access all the details of the altarpieces, highlighting its polychrome; from the knowledge related to the archeology of architecture, it is possible to conceive them as a unique experience, made of constructions and reconstructions. The altarpieces of the Church of the Third Order of São Francisco da Penitência have undergone many modifications over the years, because of this, this "theological theater" which are the altarpieces, whose history and whose iconology deserve further study within the context of art history and equity. The analysis of this topic, still little studied, can be useful for other processes of this nature. Thus, this study constitutes an exploratory research that aims to provide a familiarity with the thematic approach of the altarpieces of the aforementioned church in Florianópolis. The work was developed from a historical survey; to support the research, information was first collected in books, magazine articles, newspapers and various periodicals. This bibliographic review brought an overview on the subject, allowing the subsequent undertaking of the document search, a more in-depth research based on the consultation of printed studies and handwritten documents - possible through visits to the archives of the church and the company responsible for the latest conservation services. and restoration. The historiographic work presented in this dissertation intends to rescue the liveliness of the altarpieces in their different times, and, even from this specific cut, show the greatness of a conservation and restoration work. The research points to the scope of this type of work, as it is the result of a long period of improvement of theoretical methodology, technical, managerial processes, studies and diagnoses. Finally, this study seeks to bring more consistency and density to both historical and artistic thinking, as well as to restorative procedures and practical operations.

Keywords: Churches. Florianópolis.Third Order of St. Francis of Penance. Altarpieces. Restoration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Vista superior da implantação da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, esquina das Ruas Deodoro e Felipe Schmidt e a esquerda a Catedral Metropolitana de Florianópolis como referência.	23
Figura 2	Fachada leste da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no centro de Florianópolis.	23
Figura 3	Vistas internas da nave e capela-mor com os cinco retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	25
Figura 4	Victor Meirelles. A primeira Missa no Brasil, 1860. Óleo sobre tela. 2,68 x 3,56m. Rio de Janeiro. Museu Nacional de Belas Artes.	36
Figura 5	Portinari, Primeira Missa no Brasil, 1948. Têmpera sobre tela, 266 x 598 cm. Banco Boa Vista, RJ.	36
Figura 6	Franz Post, Vista de Olinda, 1650. Óleo sobre tela, 90.00 x 122.00 cm. Museus Nacional de Belas Artes (MNBA).	38
Figura 7	Panorama da Vila de Nossa senhora do Desterro, desde Baía Sul com a povoação ao centro. Largo da Matriz, com a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Desterro ao fundo. Gravura de Gaspard Duché de Vancy, 1785.	47
Figura 8	Lançamento da pedra fundamental.	48
Figura 9	A Igreja Matriz de Nossa Senhora do Desterro no ano em que a Ordem Terceira muda-se para a sua própria sede.	48
Figura 10	Mini relato do dia em que o relógio da torre da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência começou a dar horas.	50
Figura 11	Vista desde o mar da Vila do Desterro e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no primeiro plano, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Desterro, no canto direito.	51
Figura 12	Detalhe da figura 06. Recorte da gravura de Jean Batiste Debret, destacando a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, na lateral direita.	51
Figura 13	Victor Meirelles, Vista do Desterro, 1847. Óleo sobre tela, 78,2 cm x 120 cm. Acervo Museu Victor Meirelles, Florianópolis.	52
Figura 14	Vista do Desterro a partir do maciço central. A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no canto direito da pintura. Joseph Bruggemann, 1867.	53
Figura 15	Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no verão de 1996.	54
Figura 16	Vista da fachada Leste da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	54
Figura 17	Vista da fachada Leste da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	54
Figura 18	Imagens das décadas de 1930 e 1940 com a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	55
Figura 19	Imagens das décadas de 1930 e 1940 com a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	55
Figura 20	Armazenamento do acervo documental da Igreja da Ordem Terceira antes da obra de intervenção de restauro.	56

Figura 21	Documentos do acervo documental da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em estágio avançado de ataques de insetos xilófagos.	57
Figura 22	Capa do livro da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência com a listagem dos irmãos, data de 1799.	58
Figura 23	Estado de conservação das páginas interna do livro da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência com a listagem dos irmãos, data de 1799.	58
Figura 24	Capa e primeira página interna do registro livro de regimentos interno da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, data de 1859.	59
Figura 25	Detalhe da página interna do registro livro de regimentos interno da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, data de 1859.	60
Figura 26	Urna funerária pertencente ao Major Manoel Joaquim de Souza Medeiros, encontrada na obra de restauração da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	63
Figura 27	Urna funerária pertencente a Jaime Luiz Pons Ferreira, encontrada na obra de restauração da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	63
Figura 28	Velas que eram acendidas em dois grandes tachos metálicos no interior da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	66
Figura 29	Novo velário localizado na lateral da entrada frontal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	66
Figura 30	Padre Joaquim Elói de Medeiros.	69
Figura 31	O Rapto das Filhas de Leucipo.	76
Figura 32	A Descida da Cruz.	76
Figura 33	Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	77
Figura 34	Partidos arquitetônicos semelhantes à Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em SC.	81
Figura 35	Fachada de três eixos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Destaque para o eixo central e seu primeiro pavimento.	82
Figura 36	Fachada de três eixos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Destaque para os eixos das torres e seu primeiro pavimento.	83
Figura 37	Fachada de três eixos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Destaque para o eixo um da torre com seus elementos decorativos.	84
Figura 38	Fachada de três eixos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Destaque para o eixo três da torre com seus elementos decorativos.	84
Figura 39	Fachada lateral - norte da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, junto a rua Felipe Schmidt.	85
Figura 40	Planta baixa do primeiro pavimento e do térreo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	86
Figura 41	Mestre de San Gregório ou terceiro mestre. São Francisco, por volta de 1229 - 1230. Subiaco (Roma), Sacro Speco.	88
Figura 42	São Francisco, Berlinghieri, Retábulo de São Francisco, 1235. Pescia,	89

Igreja de São Francisco.
Figura 43 Coppo de Marcovaldo. Retábulo de São Francisco e as histórias da sua vida, datação aproximadamente de 1240. 90
Figura 44 Margaritona d`Arezzo. São Francisco de Assis. Século XIII. Museu Arezzo. 92
Figura 45 Cenni Di Petro Cimabué. São Francisco, 1280 - 1290. Têmper, madeira e ouro. 123 cm x 41 cm. Museo della Porziunda. 92
Figura 46 Basílica de São Francisco de Assis, onde se situa o primeiro ciclo de afrescos de Giotto dedicados a São Francisco, afrescos, 1288. 93
Figura 47 Detalhe do afresco da Basílica Superior de Assis, Giotto di Bandone. 95
Figura 48 Detalhe do afresco da Basílica Superior de Assis, Giotto di Bandone. 96
Figura 49 Victor Meirelles, São Francisco da Penitência,1851. 98
Figura 50 Placa de madeira gravada na moldura da obra de Victor Meirelles de 1851. 99
Figura 51 Giovanni Francesco Barbieri, São Francisco, primeira metade do século XVII. 100
Figura 52 Cesare Fracanzano. Êxtase de São Francisco de Assis, primeira metade do século XVII. 100
Figura 53 Francisco de Zurbarán, São Francisco em êxtase, 660. 100
Figura 54 Guido Reni, São Francisco em êxtase, 1621. 100
Figura 55 Michelangelo Merisi da Caravaggio. São Francisco em oração, 1606. 100
Figura 56 Trophime Bigot, São Francisco de Assis em oração. 100
Figura 57 Michelangelo Merisi da Caravaggio. São Francisco em meditação, 1606. 100
Figura 58 Lodovico Cardi, São Francisco contemplando um crânio, 1604-07. 100
Figura 59 Tiziano Vecellio, São Francisco recebe os estigmas, século XVI. 103
Figura 60 Antonio Aquilic. São Francisco recebe os estigmas, Séc XV. 103
Figura 61 Guido Reni, São Francisco recebe os estigmas, c.1629. 103
Figura 62 Andrea Vaccaro, São Francisco recebe os estigmas em Alverne, século XVII, primeira metade. 103
Figura 63 Cristo foro Roncalli, São Francisco de Assis recebe os estigmas, Século XVII, segunda década. 103
Figura 64 Passagem da vida de São Francisco. 103
Figura 65 O sacrifício de Abel e Melquisedeque. Basílica de San Vitale, 547 d.C. 107
Figura 66 O sacrifício de Melquisedeque com Abraão e Abel. Basílica de Sant´Apollinare, 536 d.C. 107
Figura 67 Pietro Lorenzetti, Político de Santa Maria dellaPieve em Arezzo, 1320. 109
Figura 68 Representação gráfica da estrutura retábular e suas três divisões. 111
Figura 69 Recorte do "Livro de Receita e Despezas da obra da Nova Igreja desta Venerável", referente a despesa com mão de obra de empreitada de 114

carpinteiro para um altar.
Figura 70 Recorte do "Livro de Receita e Despezas da obra da Nova Igreja desta Venerável", referente a despesa com procissão e transladação das imagens sacras. 115
Figura 71 Vistas e cortes do altar primitivo de 1815. 115
Figura 72 Estrutura do retábulo primitivo que ainda permanece na parte posterior do retábulo da capela-mor. 116
Figura 73 Parte interna do nicho do altar primitivo, elementos decorativos. 116
Figura 74 Vestígios de tábuas policromadas com pinturas com padronagem gráfica e cores fortes. 117
Figura 75 Determinação da construção do novo retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 118
Figura 76 Nota de despesas referente aos serviços de servente na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 120
Figura 77 Nota de despesas referente aos serviços de pedreiro na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 121
Figura 78 Nota de despesas referente aos serviços de carpinteiro na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 122
Figura 79 Despesas da Ordem Terceira que aparecem a referência do escravo Adão. 123
Figura 80 Anotações referente a venda dos escravos legados a Ordem Terceira. 123
Figura 81 Nota de empreitada na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 124
Figura 82 Nota de empreitada na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 124
Figura 83 Livro de atas com a declaração da conclusão da obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 125
Figura 84 Recorte da figura 74. 125
Figura 85 Nota referente à mão de obra de douramento de paramentos litúrgicos pertencentes ao retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 126
Figura 86 Nota da empreitada na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 127
Figura 87 Nota fiscal referente a compra de materiais para execução da policromia e douramento. 128
Figura 88 Foto antiga do interior da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 129
Figura 89 Foto antiga do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 130
Figura 90 Detalhes decorativos da figura 86. 131
Figura 91 Detalhes da foto antiga do retábulo, comparado com detalhe da camada de pintura encontrada nas prospecções. 131
Figura 92 Detalhes da foto antiga do retábulo, comparados com detalhes da camada de pintura encontrada nas prospecções. 132
Figura 93 Nota fiscal referente à trabalhos e consertos para o Altar na Igreja São Francisco da oficina de marcenaria de móveis. 133
Figura 94 Nota fiscal referente a compra de material para retocar douramento para 134

o retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.
Figura 95 Nota fiscal referente a materiais de pintura para o retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência na loja Moellmann & Filho, localizada na rua João Pinto. 135
Figura 96 Foto do interior da Igreja, impressa no livro "A Venerável Ordem Terceira da Ilha de Santa Catarina", de Oswaldo Rodrigues Cabral, de 1945. 136
Figura 97 Foto provavelmente da década de 1960, onde aparece o retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência ao fundo. 136
Figura 98 Foto provavelmente da década de 1960, do mesmo evento da figura 94 onde aparece o retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência ao fundo. 137
Figura 99 Detalhe da foto antiga do retábulo do altar-mor, comparado com detalhes da camada de pintura encontrada nas prospecções. 138
Figura 100 Recorte de jornal com entrevista concedida pelo ministro João Egydio da Silveira pontuando o levantamento de necessidades da obra de restauração da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 139
Figura 101 Recorte de jornal com entrevista concedida pelo Arcebispo Metropolitano Dom Afonso Niehues sobre os andamentos da obra de restauração da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 140
Figura 102 Recorte de jornal com os danos causados a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em consequência das obras do novo centro comercial. 141
Figura 103 Recorte de jornal com a reabertura da Igreja aos fiéis após intervenção de restauro. 141
Figura 104 Nota referente a compra de materiais artístico. 142
Figura 105 Composição do terceiro momento pictórico do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 142
Figura 106 Vista frontal da composição do terceiro momento pictórico do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 143
Figura 107 Nota referente a pintura do retábulo do Senhor Bom Jesus e douramento do seu sacrário. 147
Figura 108 Nota referente a produção de um retábulo no valor de 130 mil e oitenta réis. 148
Figura 109 Anotações referentes a execução do douramento do retábulo de Nossa Senhora das Dores. 149
Figura 110 Recorte da lista de despesas feita pela Ordem Terceira na obra do seu templo entre os meses de novembro de 1844 a dezembro de 1845. 149
Figura 111 Representações gráficas dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no primeiro momento cromático. 152
Figura 112 Padronagem dos nichos dos retábulos do Senhor Bom Jesus e Nossa Senhora das Dores da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 153
Figura 113 Representações gráficas dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no segundo momento cromático. 154
Figura 114 Nota fiscal com a compra de papéis de pó de bronze. 154

Figura 115 Vestígio da padronagem de estrela no segundo momento pictórico dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e detalhe do seu substrato de papel e jornal. 155
Figura 116 Foto antiga do interior da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência com o vestígio da decoração do nicho do segundo momento pictórico. 155
Figura 117 Representações gráficas dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no terceiro momento cromático 156
Figura 118 Peça frontal da mesa do retábulo de Nossa Senhora das Dores que foi removida para instalação de vidro e janela de prospecção no nicho do mesmo retábulo. 157
Figura 119 Foto antiga do nicho do retábulo de Nossa Senhora das Dores comum a padronagem, possivelmente de motivos fitomórficos. 157
Figura 120 Representações gráficas do retábulo de Nossa Senhora das Dores da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 158
Figura 121 Representações gráficas das alterações nas padronagens do nicho do retábulo de Nossa Senhora das Dores da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 158
Figura 122 Vista frontal da mesa do retábulo de Nossa Senhora das Dores envidraçada para expor a imagem sacra do Cristo morto na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 159
Figura 123 Divisão dos segmentos do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 161
Figura 124 Fotografia do resultado final da intervenção de restauro do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 162
Figura 125 Referencias gráficas das estampas utilizadas para a concepção dos riscos dos retábulos, unidos as imagens do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 163
Figura 126 Resplendor do retábulo do altar- mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 164
Figura 127 Conjunto de imagens sacras do cristo crucificado e São Francisco das Chagas sobre o trono do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 165
Figura 128 Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Cristo crucificado, escultura em madeira policromada, 80 x 123 x 48 cm, século XVIII. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis. 166
Figura 129 Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, São Francisco das Chagas, escultura em madeira policromada, 54 x 130 x 57 cm, século XVIII. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis. 167
Figura 130 Mestre de Sabará, imagens de roca, final do século XVIII, madeira dourada e policromada. Acervo da Igreja da Arquiconfraria de São Francisco de Assis em Sabará. 168
Figura 131 Fotos depois da intervenção de restauro de 2019 dos olhos da imagem sacra de São Francisco das Chagas do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 168

Figura 132 Quadrante do lado direito do retábulo do altar-mor com os atributos do espelho, torre e galho de flores. 169
Figura 133 Quadrante do lado esquerdo do retábulo do altar-mor com os atributos do crânio, a cruz e os instrumentos de martírio. 169
Figura 134 Quadrantes emoldurados com ícones iconográficos entre o oratório na parte central do retábulo do altar-mor. 170
Figura 135 Autor desconhecido, Adoração da Imaculada Conceição. Óleo sobre tela, século XVII. Acervo do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro. 171
Figura 136 Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019 e vestígio de douramento no manto azul. Autor desconhecido, Nossa Senhora da Conceição, escultura em madeira policromada, século XVIII, 49 x 112 x 35,5 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis. 172
Figura 137 Anotações referentes ao recebimento da imagem da Virgem Conceição. 173
Figura 138 Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Nossa Senhora da Conceição, escultura em madeira dourada e policromada, século XVIII, 40 x 91 x 24 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 173
Figura 139 Detalhes da decoração do planejamento da imagem de Nossa Senhora da Conceição. 174
Figura 140 Autor desconhecido, Santa Clara, escultura em gesso, 40 x 130 x 39 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis. 175
Figura 141 Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, São Francisco de Paula, escultura em madeira dourada e policromada, 46 x 110 x 39 cm, século XVIII. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis. 176
Figura 142 Detalhe da talha em forma de uvas e trigos no embasamento do retábulo do altar-mor da Igreja de São Francisco da Penitência. 176
Figura 143 Pintura exposta na parede da nave da Igreja de São Francisco na cidade de Puebla, México, século XVII. 178
Figura 144 Divisão dos segmentos dos retábulos colaterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 179
Figura 145 Fotografia do resultado final da intervenção de restauro dos retábulos colaterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 180
Figura 146 Fotografia do resultado final da intervenção de restauro do retábulos do Senhor Bom Jesus da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 181
Figura 147 Fotografia do resultado final da intervenção de restauro do retábulo de Nossa Senhora das Dores da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 181
Figura 148 Douramento interno do sacrário do retábulo do Senhor Bom Jesus da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 182
Figura 149 Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Senhor Bom Jesus, escultura em madeira dourada e policromada, 35,5 x 117,50 x 32,50 cm, século XVIII. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis. 183
Figura 150 Detalhe da ornamentação do perizônio da imagem sacra do Senhor Bom Jesus do acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da 184

Penitência.
Figura 151 Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Nossa Senhora das Dores, escultura em madeira policromada, 36 x 132,5 x 28,50 cm, século XVIII. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 185
Figura 152 Modelo de articulação esfera macho/fêmea simplificada. 186
Figura 153 Abertura de janelas prospectivas para identificar cores e tipo de tinta na área do braço e mão direitas. 186
Figura 154 Abertura de janelas prospectivas para identificar cores e tipo de tinta. Exibem o azul a base de têmpera encontrado no espartilho e a base de preparação da saia. 186
Figura 155 Autor desconhecido, Cristo morto, escultura em madeira dourada e policromada, 50 x 131 x 26 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência 187
Figura 156 Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Cristo morto, escultura em madeira dourada e policromada, 50 x 131 x 26 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 188
Figura 157 Divisão dos segmentos dos retábulos laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 189
Figura 158 Fotografia do resultado final da intervenção de restauro dos retábulos laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 190
Figura 159 Fotografia do resultado final da intervenção de restauro dos retábulos laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 190
Figura 160 Fotografia do resultado final da intervenção de restauro da mesa do retábulo de Santo Antônio da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 191
Figura 161 Fotografia do resultado final da intervenção de restauro da mesa do retábulo de Santo Antônio de Categeró da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 191
Figura 162 Autor desconhecido, Santo Antônio de Lisboa, escultura em gesso, 40 x 100 x 26 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 193
Figura 163 Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Santo Antônio de Categeró, escultura em madeira policromada, 59 x 112 x 37 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 195
Figura 164 Detalhe da fixação do cotovelo articulado com ganchos de metal da imagem de Santo Antônio de Categeró da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 195
Figura 165 Representação gráfica de escultura de corpo inteiro anatomizada. 196
Figura 166 Vestígios que a imagem de Santo Antônio de Categeró da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência poderia ser de corpo inteiro com articulações no joelho. 196
Figura 167 Foto após à intervenção de restauro de 2019 com o conjunto dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 197
Figura 168 Vestígios de pintura mural à base de têmpera atrás do retábulo de Nossa Senhora das Dores da Catedral Metropolitana de Florianópolis. 198

Figura 169	Vestígios de pintura mural à base de têmpera com o símbolo mariano, atrás do retábulo de Nossa Senhora das Dores da Catedral Metropolitana de Florianópolis.	198
Figura 170	Foto do resultado final da intervenção de restauro do retábulo do altar-mor da Igreja Matriz de São José entregue em 2013 e da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência entregue em 2019.	199
Figura 171	Símbolos eucarísticos presentes nos retábulos do altar-mor da Igreja Matriz de São José e na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.	200
Figura 172	Programas decorativos dos retábulos do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e da Igreja Matriz de São José.	201
Figura 173	Olho da providência divina no retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e detalhe da pintura mural do arco cruzeiro da Igreja de Nossa Senhora da Lapa.	202
Figura 174	Detalhe da ornamentação da coluna do retábulo do altar-mor da Igreja Ordem Terceira de São Francisco da Penitência comparando com o detalhe da pintura mural da Igreja de Nossa Senhora da Lapa.	202
Figura 175	Detalhe da ornamentação da coluna do retábulo do altar-mor da Igreja Ordem Terceira de São Francisco da Penitência comparando com o detalhe da pintura mural da Igreja de Nossa Senhora da Lapa.	203
Figura 176	Detalhe da ornamentação do segundo momento pictórico da coluna do retábulo do altar-mor da Igreja Ordem Terceira de São Francisco da Penitência comparando com o detalhe da pintura mural da Igreja de Nossa Senhora da Lapa.	203
Figura 177	Relato do visita da Majestade Imperial Dom Pedro II na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em 25 de outubro de 1845.	204
Figura 178	Vista interna da atual Catedral Metropolitana de Florianópolis.	206
Figura 179	Vista interna da Igreja do Rosário.	206
Figura 180	Vista interna da Igreja de Nossa Senhora da Lapa no Ribeirão da Ilha.	207
Figura 181	Vista interna da Igreja de Nossa Senhora das Necessidades em Santo Antônio de Lisboa.	207
Figura 182	Vista interna da Igreja de Nossa Senhora da Conceição na Lagoa da Conceição.	208
Figura 183	Conjunto de decorações da talha presente nos retábulos das Igrejas antigas com influência portuguesa na Ilha de Santa Catarina.	208
Figura 184	Remoção da camada de repintura com tinta sintética, detalhe do antes e depois. Antes da remoção, dourado oxidado. Depois da remoção total da repintura, douramento feito, possivelmente, com pó de ouro.	231
Figura 185	Levantamento dos períodos cromáticos e madeiramento que constitui o retábulo do altar-mor, após a remoção da camada de repintura com tinta sintética.	232
Figura 186	Resultado da intervenção de restauro da pintura mural do arco cruzeiro da Catedral Metropolitana de Florianópolis, entregue em 2012.	236
Figura 187	Limpeza química com o auxílio do swab.	237
Figura 188	Etapas da remoção de repintura.	238
Figura 189	Remoção de camada de repintura com bandagem.	238

Figura 190 Execução de parte faltante da talha, antes e depois. 239
Figura 191 Reintegração pictórica da coluna do retábulo do altar-mor com a técnica de pontilhismo e/ou tratteggio. 240
Figura 192 Reintegração pictórica das áreas de panos lisos do retábulo do altar-mor com a técnica do esponjado. 240
Figura 193 Reintegração pictórica com a técnica de pontilhismo e/ou tratteggio. 240

LISTA DE TABELAS

Tabela 01	Linha do tempo	70
Tabela 02	Representações de São Francisco	99
Tabela 03	Representações de São Francisco	100
Tabela 04	Representações de São Francisco recebendo dos estigmas	103
Tabela 05	Cronologia pictórica e decorativa do retábulo do altar-mor	142
Tabela 06	Cronologia pictórica e decorativa dos retábulos da nave	151

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ATECOR	Ateliê de Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis
ACCR	Associação Catarinense de Conservadores Restauradores
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CIAM	Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
FCC	Fundação Catarinense de Cultura
IHGSC	Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina
ICOMOS	Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico Arquitetônico Nacional
IPUF	Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis
SPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SEPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do município
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

RESUMO **07**

ABSTRACT **08**

LISTA DE FIGURAS **09**

LISTA DE TABELAS **19**

LISTA E ABREVIATURAS E SIGLAS **43**

INTRODUÇÃO **43**

1 CAPÍTULO I - VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA **34**

1.1 SÍNTESE HISTÓRICA DAS ORDENS RELIGIOSAS FRANCISCANAS NO BRASIL **34**

1.2 ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA **40**

2 CAPÍTULO II - IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA **44**

2.1 SÍNTESE HISTÓRICA DA FUNDAÇÃO DA ILHA DE SANTA CATARINA **44**

2.2 SÍNTESE HISTÓRICA DA IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA **46**

2.3 ARQUIVO DOCUMENTAL DA IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA **56**

2. 4 CRONOLOGIA DA IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA **67**

3 CAPÍTULO III - ARQUITETURA E ARTE SACRA CRISTÃ NA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA **73**

3.1 CONCEPÇÃO ARQUITETÔNICA **73**

3.2 ICONOGRAFIA RELIGIOSA FRANCISCANA **85**

3.3 CONCEPÇÃO ARTÍSTICA **103**

3.4 MUDANÇAS DAS CONCEPÇÕES ARTÍSTICAS DO RETÁBULO DO ALTAR-MOR **110**

3.5 MUDANÇAS DAS CONCEPÇÕES ARTÍSTICAS DOS RETÁBULOS DA NAVE **146**

3.6 RETÁBULO DO ALTAR-MOR **158**

3.7 RETÁBULOS COLATERAIS **176**

3.8 RETÁBULOSLATERAIS **185**

3.9 REVERBERAÇÕES DOS RETÁBULOS EM OUTROS MONUMENTOS SACROS CRISTÃOS DE FLORIANÓPOLIS **193**

4 CAPÍTULO IV - CONJUNÇÕES DE PENSAMENTOS TEÓRICOS CERCA DOS RETÁBULOS DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA **206**

4.1 OS CONCEITOS QUE REGULAM A RESTAURAÇÃO **206**

4.2. RESULTADO DA INTERVENÇÃO DE RESTAURO À LUZ DAS TEORIAS DE RESTAURAÇÃO 223
CONCLUSÃO 237
REFERÊNCIAS 241
ANEXOS 250
ANEXO A - Licenças para a edificação do templo próprio da Ordem Terceira 250
ANEXO B - Livro do século XIX referente aos termos das eleições do definitório da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (página de rosto e primeira página) . 252
ANEXO C - Posse da mesa administrativa ano de 1901 254
ANEXO D - Posse da mesa administrativa ano de 1948 a 1951. 255
ANEXO E - Relação numérica, denominativa e cronológica dos irmãos e irmãs da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (datado de 1744) 256
ANEXO F - Tabela dos irmãos e irmãs da Venerável Ordem Terceira da Penitência que falecerão no corrente ano de 1863 258
ANEXO G - Relação dos irmãos remidos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco nesta Capital (datado de 1903) 259
ANEXO H - Relação dos irmãos da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (século XX) 260
ANEXO I - Documento para confirmação do regimento interno da Venerável Ordem Terceira ao Império do Rio de Janeiro em 1864 261

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto a natureza histórica e iconológica dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Florianópolis (SC), com foco na arte e restauração, entendendo o contexto da Ordem e das intervenções de restauro sofridas ao longo do tempo.

Figura 1 - Vista superior da implantação da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, esquina das Ruas Deodoro e Felipe Schmidt e à esquerda a Catedral Metropolitana de Florianópolis como referência.

Fonte: Google Earth, 2020.

Figura 2 - Fachada leste da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no centro de Florianópolis.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência é um monumento arquitetônico da cidade de Florianópolis (SC), localizado na esquina das ruas Deodoro e Felipe Schmidt. Sua construção foi iniciada em 1803 pela mais antiga das confrarias religiosas criadas na Ilha de Santa Catarina – a Ordem Terceira, cuja instalação data de 1745.

Em 2009, a edificação da igreja passava por sérios problemas de conservação e, com o empenho da comunidade, coordenada pelo Frei Gunther Max Walzer – que também assumiu como interventor da igreja – o projeto de restauração foi proposto no mesmo ano. De fato, a restauração do prédio e dos seus bens móveis e integrados era urgente: a obra foi justificada para salvaguardar a edificação, um patrimônio singular com valor histórico, religioso, artístico, arquitetônico, cultural e afetivo, localizado em pleno centro antigo da cidade de Florianópolis (SIMON, 2019). A restauração teve início em setembro de 2011, a partir da assinatura do convênio entre a Ação Social Paroquial da Igreja São Francisco e o Governo do Estado de Santa

Catarina, que possibilitou a contratação da empresa prestadora dos serviços de execução da obra de restauro[1].

A responsável pela obra foi a Concrejato Serviços Técnicos de Engenharia S/A. Trata-se de uma empresa constituída no ano de 1978 para prestar serviços especializados de recuperação e reforço de estruturas, além de intervenção em edificações históricas. A companhia dispõe de colaboradores próprios e também trabalha com terceirizados, isto é, contrata escritórios de arquitetura ou ateliers com profissionais de diversas especialidades, incluindo produção de documentos e projetos de conservação e restauro. Em geral, suas atividades são desenvolvidas por equipes multidisciplinares, que reúnem conservadores-restauradores, arquitetos, engenheiros civis, museólogos, historiadores, arqueólogos, pedagogos, entre outros profissionais. Considerando sua estrutura organizacional, os serviços prestados contemplam todas as fases de uma intervenção de restauro, desde a assessoria na elaboração de projetos culturais para captação de recursos financeiros, passando pela realização de testes para desenvolvimento de pesquisas de materiais, até as ações práticas de restauração e conservação propriamente ditas (PEREIRA; PERASSI, 2013).

O processo de intervenção durou sete anos. Ao todo, a ação foi dividida em três etapas. A primeira delas começou em 2012 e consistiu na instalação do canteiro de obras e na elaboração de levantamentos e mapeamentos dos danos para proposição de projetos. Esses trabalhos foram voltados essencialmente à parte estrutural da edificação, com destaque para as coberturas e as torres. A segunda etapa ocupou-se da execução na parte interna do monumento, incluindo o restauro das esquadrias, forros e pisos. A terceira e última parte do trabalho foi finalizada em março de 2019 e abrangeu os bens móveis e integrados, com a restauração do acervo sacro, retábulos e mobiliário (MOSER, 2019).

Durante a participação da autora desta pesquisa como conservadora-restauradora na obra, despertou-se o interesse pelo aprofundamento de questões levantadas principalmente no processo de intervenção dos retábulos situados na nave e na capela-mor da igreja. Nessa última etapa de intervenção, a autora teve acesso aos detalhes dos retábulos, o que facilitou a leitura do passado e o tracejar de estratégias de intervenção especificamente para o empreendimento da presente pesquisa.

A obra de conservação e restauro pela qual passou a Igreja de São Francisco propiciou o encontro do monumento histórico com um passado mergulhado no tempo. Seus retábulos se conectam de uma forma peculiar com a memória viva, uma vez que o seu valor cognitivo não

[1] Essa informação foi fornecida verbalmente pela gestora da obra, arquiteta Mariana Nunes, em novembro de 2019.

reside inexoravelmente no passado. Esses objetos são resultado do domínio da técnica sobre os materiais, que, por sua vez, configuram um conjunto de relações e formam um discurso visual; assim, a ligação presente nos retábulos, no que diz respeito ao tempo, se dá paralelamente à das obras de arte, dirigindo-se à sensibilidade artística e ao desejo da arte. Para Riegl, essa vontade constitui afinidades formais e sucessões de estilo que atribuem à arte uma certa autonomia: com as suas funções de estruturas simbólicas, seu uso dentro da coletividade cristã, ou a sua função estética e pedagógica, os retábulos estão ligados a uma disseminação de comunicação (RIEGL apud CHOAY, 2006).

Figura 3 - Vistas internas da nave e capela-mor com os cinco retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Acervo da autora, 2019.

Destarte, o conteúdo desta pesquisa versa sobre os retábulos com base nos conhecimentos referentes à arqueologia da arquitetura, analisando-os como uma experiência única, constituída de construções e reconstruções. Os retábulos foram se tornando com o tempo construções estratigráficas, e a intervenção de restauro possibilitou uma rica oportunidade de conhecimento e preservação da sua história ao longo das alterações sofridas.

Para preservar a história de uma comunidade em suas várias formas de manifestação, é preciso conhecê-las e disseminar tal conhecimento. Isso requer um olhar ao passado, bem como a compreensão e o reconhecimento de sua relação com o contexto atual. A memória do passado é um patrimônio que deve ser valorizado, uma vez que sedimenta o conjunto de decisões do presente e os projetos futuros.

Partindo desse pressuposto, remete-se às questões sobre as descobertas feitas durante o processo de intervenção de restauro dos retábulos e, por conseguinte, destacam-se os distintos momentos pictóricos encontrados a partir das intervenções sofridas ao longo do tempo.

Também se consideram questões referentes ao contexto religioso da Igreja de São Francisco. Assim, articuladas as problemáticas de base desta pesquisa, levanta-se uma série de indagações: como se estabeleceram historicamente os franciscanos em Florianópolis? O que caracteriza uma Ordem Terceira? Qual a importância histórica, arquitetônica e artística da Ordem Terceira da Igreja de São Francisco da Penitência em Florianópolis? Quais são os seus preceitos da Ordem em relação à concepção arquitetônica e artística dos seus monumentos? Como era decidida a feitura dos retábulos? Eles foram feitos sob medida ou adaptados no templo? Quem os desenhou? Por que as intervenções foram feitas? Quando foram alteradas as suas cores? Quais intervenções foram executadas em cada um desses retábulos? Quais ações na matéria de cada um foram feitas no decorrer do tempo? Essas intervenções decorrem de alterações nos preceitos da Igreja e/ou da Ordem Terceira na Igreja de São Francisco?

A partir dessas perguntas, elaborou-se a seguinte hipótese: ao longo do tempo, os retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência sofreram diversas alterações – e tais mudanças induzem à identificação de três momentos distintos de pintura, com características de natureza histórica e iconográfica singulares. Essa identificação exige maior aprofundamento na área histórica e iconográfica do monumento, visto que pouco se sabe sobre o assunto.

Esta pesquisa, portanto, visa analisar a natureza histórica e iconológica dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, com foco na arte e restauração, considerando o contexto da Ordem Terceira e das intervenções empreendidas ao longo do tempo. Para isso, delineiam-se os seguintes objetivos específicos: a) estudar a importância cultural, histórica, arquitetônica e artística da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Santa Catarina; b) identificar seus preceitos referentes à arte sacra, a partir da decoração dos seus monumentos religiosos; c) compreender a iconografia e a iconologia sagrada presentes nos altares da referida igreja da Ordem Terceira; d) verificar as possíveis reverberações entre a igreja objeto da pesquisa e as demais igrejas da Ilha de Santa Catarina construídas no mesmo período histórico.

A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência é um dos testemunhos históricos mais importantes da cidade. Estabelecida no calçadão do Centro, integra-se ao comércio e ao cotidiano ilhéu, recebendo, entre fiéis e turistas, cerca de mil visitantes por dia – sendo a mais visitada da Ilha de Santa Catarina e configurando até hoje um importante local de manifestação cultural e religiosa. Apesar de ter sido submetida a algumas intervenções, a edificação guarda muito de sua autenticidade. Teve seu valor reconhecido oficialmente por meio de diversas leis e decretos, como o Decreto Municipal n.1341/75, que estabelece o seu

tombamento em escala municipal; a lei complementar n.001/97, que estabelece o Plano Diretor do Distrito Sede, e a situada em Área de Preservação Cultural (APC-1); o Decreto Municipal n.270/86, que a inseri no conjunto tombado; o Decreto Municipal n: 521/89, que a classifica como P1 e determina a sua preservação total; e finalmente o Decreto Estadual n.2998/98, que efetua o seu tombamento na esfera estadual (RIBEIRO, 2011).

No caso estudado, analisando-se a história da igreja, são identificados diferentes períodos históricos que refletem formas e estilos cromáticos específicos. A linguagem cromática, articulada a uma estética, é construída pelas condições históricas, sociais, culturais e artísticas; dessa maneira, é marcada pela predominância da utilização de determinadas cores e materiais. As características da policromia dos retábulos fazem parte, inclusive, da identidade urbana: os padrões das cores podem variar de período para período, destacando ou harmonizando o ambiente circundante, comunicando informações visuais ou simbólicas e expressando tradições da população.

Diante do exposto, este estudo constitui uma pesquisa exploratória objetivando uma familiaridade com o enfoque temático dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência a partir de levantamento histórico. Entre os métodos de abordagem utilizados, destaca-se, primeiramente, a revisão bibliográfica pela coleta de informações presentes em livros, artigos de revistas, jornais e periódicos diversos, o que possibilitou uma visão geral sobre o assunto. Esse embasamento, por sua vez, viabilizou o empreendimento da posterior busca documental, com pesquisas mais aprofundadas em estudos impressos e documentos manuscritos – possíveis mediante visitas aos arquivos da igreja e da empresa responsável pelos últimos serviços de conservação e restauro. Cabe ressaltar que trata-se de um estudo inédito, o que evidencia a sua originalidade. Na descrição dos capítulos, serão detalhados os procedimentos e metodologia para alcançar os objetivos listados anteriormente.

Esta dissertação se insere no campo historiográfico, abrangendo ações como a revisão de fontes, a restituição de fatos, a explicação de caminhos e trajetórias, além da localização de obras. Objetiva-se a ampliação das condições de acesso a um saber que seguramente oferecerá mais consistência e densidade tanto ao pensamento histórico e artístico quanto aos procedimentos restaurativos e às operações práticas – contribuindo, portanto, à formação de sujeitos dedicados à pesquisa, ao ensino e ao fazer do conservador/restaurador. É fundamental entender que não é possível *teorizar* a respeito da arte sem recorrer à história de suas várias manifestações e tradições, isto é, sem conhecer a história das obras, a história da crítica e, ainda, a história dos conceitos. É necessária uma memória metodológica, uma vez que, como aponta Huchet, “em todo discurso sobre a arte do passado, existe um discurso subterrâneo sobre a arte

do presente, porque a atividade artística é um movimento ininterrupto" (HUCHET apud RECHT, 2012, p. 12).

Em razão da já conhecida displicência com que são tratadas a organização e a conservação de documentos e acervos históricos – especialmente no Brasil –, esta pesquisa bibliográfica e documental encontrou uma grande dificuldade referente ao conteúdo dos citados arquivos da Igreja e da empresa prestadora de serviços. Tais arquivos revelaram-se como uma vasta ruína de mensagens, devido à dispersão, a incompletude e até mesmo à inexistência de informações.

Também configura, entre as maiores dificuldades do estudo, o tratamento inadequado do patrimônio, decorrente da falta de recursos financeiros e educacionais: a escassez de recursos dos órgãos governamentais competentes e de instituições privadas, somada à ínfima preocupação das comunidades em prol da preservação – explicada pela falta de uma educação patrimonial –, prejudica ou impede a restauração e a avaliação dos elementos artísticos, bem como entrava a reintegração de obras de arte à realidade contemporânea. A falta de valorização e de divulgação do legado patrimonial acarreta a perda do conhecimento dessa herança cultural.

Quanto à estrutura desta dissertação, para a compreensão geral, o trabalho será dividido em quatro capítulos, a saber:

a) Capítulo I - Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência;

b) Capítulo II - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis;

c) Capítulo III – Arquitetura e arte sacra cristã na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência;

d) Capítulo IV - Conjunção de pensamentos teóricos acerca dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

O primeiro capítulo, que aborda a Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, tem como objetivo fazer um levantamento de dados, o que caracteriza este trabalho como uma pesquisa histórica. Nesse sentido, sabe-se que as primeiras ordens religiosas aportadas na América para a evangelização dos povos descobertos foram as dos franciscanos, chegados no ano de 1500. As três ordens fundadas por São Francisco de Assis são: a primeira, conhecida como Frades Menores, que se distingue entre conventuais e capuchinhos; a segunda, denominada de Clarissas, voltada às mulheres inspiradas em Santa Clara; e a terceira, destinada aos seculares, que, não podendo dissolver os laços de família, optam por uma vida mais "perfeita". Tais ordens têm em comum o fato de seguirem as mesmas regras aprovadas pelo Papa Inocêncio III e pelo Papa Onório III, em 1223 (CAMPOS, 2011).

O estudo referente à temática da Ordem Franciscana é possível a partir do acervo bibliográfico da própria igreja, que reúne um vasto e singular repertório franciscano, com obras literárias raras. As obras utilizadas nesta pesquisa abordam o espírito e as normas da fraternidade. O acervo documental oferece livros de historiadores como Caio César Boschi, com o título "Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais" (1986); Oswaldo Rodrigues Cabral, com "A Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Ilha de Santa Catarina: notas históricas comemorativas do segundo centenário da sua fundação" (1945); e de padres como Pedro Batista Gimet, com "Espírito da Ordem Terceira Franciscana" (1944), além de Frei Donato Bücker, com "Normas para o governo de Fraternidades da Ordem Terceira de São Francisco de Assis" (1947).

No segundo capítulo, que tem como objetivo estudar a importância cultural e histórica da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Santa Catarina para compreender o contexto da Igreja em Florianópolis, empreende-se uma síntese histórica acerca da fundação da ilha. Para tanto, são utilizados livros que abordam a colonização de Santa Catarina e a origem urbana de Florianópolis, como a obra "Preservação urbana: gestão e resgate de uma história" (2002), de Betina Adams. Para as referências que abordam o histórico da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, são utilizados livros como "A Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Ilha de Santa Catarina: notas históricas comemorativas do segundo centenário da sua fundação" (1945) de Oswaldo Rodrigues Cabral e "Relatório de pesquisa histórico-cultural e arquitetônica da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência" (2011) de Luciana Ribeiro.

No terceiro capítulo, são analisadas as características da Igreja de São Francisco, a arquitetura e a arte sacra cristãs, buscando a identificação dos preceitos da mesma Ordem Terceira referentes à arte sacra e à decoração dos seus monumentos religiosos. Para embasar essa análise, são revisitados o período colonial e considerada a arquitetura barroca do sul do País a partir dos estudos de John Bury em "Arquitetura e arte no Brasil colonial" (2006) e Hans Broos em "Construções antigas em Santa Catarina" (2002), além dos materiais institucionais de três documentários elaborados por Sandra Makowiecky e seus alunos em 1996.

O terceiro capítulo traz, ainda, análises estilísticas religiosas e estudos referentes à cultura artística religiosa a fim de justificar o estudo da iconografia sagrada presente nos altares da Ordem Terceira. Essas análises podem ser encontradas em obras como "Arte sacra no Brasil Colonial" (2011), de Adalgisa Arantes Campos; "A talha neoclássica na Bahia" (2006), de Luiz Alberto Ribeiro Freire; "Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais" (2005), de Beatriz Coelho; e "Memória da arte franciscana na cidade de Rio de Janeiro: Convento e Igreja

de Santo Antônio e Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência" (2011), de Anna Maria, Rosa e Cesar. Objetiva-se, ainda, verificar as possíveis reverberações entre a igreja objeto da pesquisa e as demais igrejas da Ilha de Santa Catarina e da Grande Florianópolis do mesmo período histórico. Tal verificação se dá a partir de semelhanças na talha e na policromia – tais como as presentes nas igrejas de Nossa Senhora da Lapa, na Freguesia do Ribeirão da Ilha, e a Igreja Matriz de São José, localizada no "Centro Histórico" de São José.

O quarto capítulo tem como objetivo identificar as principais teorias da área de conservação e restauro, com o propósito de apresentar uma avaliação dos trabalhos executados nos retábulos da Igreja de São Francisco. A partir da conceitualização dos termos que orientam o conjunto das práticas patrimoniais – primordialmente, o entendimento do termo "monumento" –, são pontuados os contextos históricos da revolução francesa e da revolução industrial que trouxeram modificações à maneira como são apreendidos os monumentos históricos. Para tanto, utiliza-se como referência o livro "Alegoria do patrimônio" (2006), de Françoise Choay, e o livro "Pinturas murais: restauração e conservação" (2008), de Wallace Caldas.

Apoiadas no contexto revolucionário, surgem, no século XIX, duas correntes filosóficas que estabeleceram os primeiros conceitos fundamentais da área de conservação e restauração, baseadas nos pensamentos de John Ruskin e Eugene Viollet-le-Duc. Para pontuar os princípios e teorias que surgem a partir dessas duas vertentes, serão utilizadas as seguintes referências: "A lâmpada da memória", de John Ruskin (2008); "O pensamento de John Ruskin no debate cultural brasileiro dos anos 1920", de Maria Pinheiro (2008); "Restauração", de Eugene Viollet-le-Duc (2006); "Viollet-le-Duc e os conceitos modernos da restauração", de Ana Carolina Santos (2005); "Os restauradores", de Camilo Boito (2008); "Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos", de Claudia Cunha (2006); "Teoria da restauração", de Cesare Brandi (2004); "Cesare Brandi e a teoria da restauração", de Beatriz Kühl (2010); "Teoría contemporánea de la restauración", de Salvador Viñas (2003); "Arte contemporânea e sua conservação", de Geise Souza e Ivan Sá (2015); "Há algo a temer na teoria da restauração de Brandi?", de Natalia Vieira-de-Araújo e Flaviana Lira (2020); finalizando com diferentes cartas patrimoniais publicadas pelo IPHAN, "Notas sobre a carta de Veneza" (2010), novamente de Beatriz Kuhl; "Catedral Metropolitana de Florianópolis: retrospectiva histórica das intervenções", de Márcia Laner (2007) e a "Preservação urbana: gestão e resgate de uma história", de Betina Adams (2002).

O capítulo é concluído com a apresentação do resultado da intervenção de restauro à luz das teorias. Serão destacados teorias e pensamentos críticos relacionados à temática da

conservação e restauração do patrimônio histórico, visando à análise das descobertas e discussões que se tornaram visíveis com a obra dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira. Para embasar essa análise, serão utilizados os seguintes títulos: "Teoria da restauração", de Cesare Brandi (2004); "Notas sobre a carta de Veneza" (2010), "Cesare Brandi e a teoria da restauração" (2007) e “Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização" (2008), todos da teórica Beatriz Kühl. Além das referências citadas, também participam o documento "Diretrizes para a elaboração de projetos de conservação-restauração de retábulos", organizado pelo IPUF/SEPHAN e FCC/ATECOR, em 2012; o catálogo da Igreja de São Francisco das Chagas, de Ivana Moser (2019); a obra "Rompendo os tapumes", de Moema Queiroz (2003); relatórios de análises botânicas do Instituto de Pesquisas Técnológicas; e algumas diretrizes e recomendações de cartas patrimoniais reproduzidas pelo IPHAN e ICOMOS. Ainda no mesmo capítulo, após o destaque das teorias presentes nas referências supracitadas, serão tematizadas as intervenções realizadas na obra da Igreja de São Francisco, entregue em 2019. O trabalho de restauro e de conservação do patrimônio histórico-cultural ocorreu de acordo com as orientações e a regulamentação da Carta de Restauro de 06 de abril de 1972 do Governo da Itália, circular nº 117, que determina:

> A realização do projeto para a restauração de uma obra arquitetônica deverá ser precedida de um exaustivo estudo sobre o monumento, elaborado de diversos pontos-de-vista (que estabeleçam a análise de sua posição no contexto territorial ou no tecido urbano, dos aspectos tipológicos, das elevações e qualidades formais, dos sistemas e caracteres construtivos, etc), relativos à obra original, assim como os eventuais acréscimos ou modificações. Parte integrante desse estudo serão pesquisas bibliográficas, iconográficas e arquivísticas, etc, para obter todos os dados históricos possíveis. O projeto se baseará em uma completa observação gráfica e fotográfica, interpretada também sob o aspecto metrológico, dos traçados reguladores e dos sistemas proporcionais e compreenderá um cuidadoso estudo específico para a verificação das condições de estabilidade. (IPHAN, 1972, p. 9)

Este trabalho, inédito em Santa Catarina, complementará materiais iniciais de pesquisa sobre o tema em Florianópolis, como os estudos arquitetônicos e históricos desenvolvidos por Sandra Makowiecky e seus alunos de iniciação científica no período entre 1993 e 1995, e o Trabalho de Conclusão de Curso de Fernanda Maria Trentini Carneiro, intitulado "Olhar em circulação: (re)apresentação da pintura barroca como valorização da memória - Capela Nossa Senhora da Necessidade" (2007), que apresenta as bases de uma comparação entre construções religiosas da Ilha com outras obras de mesma função no Brasil.

Menciona-se também outro trabalho de fundamental importância: a dissertação de mestrado da conservadora/restauradora Maria Anilta Nunes, intitulada "Sistemas construtivos e sua preservação: retábulos executados entre os séculos XVIII e XIX, da arquitetura religiosa

de Florianópolis, SC", realizada no ano de 2006. Tal trabalho elaborou um exame sistemático em prol da preservação dos retábulos, abordando aspectos históricos, constitutivos e patológicos, incluindo as principais causas de degradação. Para a pesquisa, foram selecionados dois estudos de caso, sendo eles o do retábulo do altar-mor da Igreja Nossa Senhora das Necessidades (1756), localizada em Santo Antônio de Lisboa, e o da Igreja Nossa Senhora da Lapa (1806), situada no Ribeirão da Ilha. Esses estudos de caso utilizam métodos de análise importantes para o estudo retabular e religioso em Florianópolis.

Por fim, cabe destacar que este trabalho resulta na dissertação realizada durante o mestrado em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), busca seguir os pressupostos da linha de Teoria e História da Arte e integra o grupo de pesquisa "História da arte: imagem-acontecimento", cadastrado no CNPq.

Um dos pressupostos da linha de pesquisa em que este trabalho se insere diz respeito às novas configurações que o debate sobre a relação entre territórios culturalmente hegemônicos e suas periferias ganhou na contemporaneidade; mas também dialoga com algumas questões cruciais dessa antiga dualidade, já discutidas por historiadores da arte há algumas décadas: onde está o centro? O que tipifica as periferias? Como avaliar a circulação de valores entre elas? Nesse sentido, torna-se importante articular pesquisas voltadas à produção artística de outros "centros", em especial considerando aspectos relativos aos processos de institucionalização e/ou sobrevivência dessa produção, segundo uma abordagem capaz de pensar criticamente noções como regional, local, tardio, popular, tradicional.

Deve-se destacar, no cenário da capital catarinense, a importância de publicações especializadas, sejam elas impressas ou digitais. Nos últimos anos, houve muitas publicações referenciando a produção local e estadual, organizadas no âmbito acadêmico pelos professores da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sobretudo pelo Grupo de Pesquisa "História da arte: Imagem – Acontecimento". Diante da produção deste grupo, fica clara a sua importância como fonte de informação e visibilidade, enriquecendo o público escolar em seus diferentes níveis, estimulando novas pesquisas e desdobramentos, ampliando e abastecendo o próprio sistema de arte. Em razão da ausência de estudos mais abrangentes e sistematizados sobre história da arte em Santa Catarina, essas pesquisas consistem em trabalhos originais e inéditos – e resultaram em dezenas de artigos apresentados em congressos, publicações em revistas especializadas, trabalhos de conclusão de curso de graduação, monografias de cursos de especialização, dissertações de mestrado, teses de doutorado, bem como livros publicados, além de textos para catálogos de exposições diversas, divulgando, de forma ampla e abrangente, os seus resultados. O ponto de partida, aqui, remete ao esforço de trabalhar um arsenal

imagético e bibliográfico capaz de ampliar o repertório visual e crítico sobre os temas escolhidos

Sendo assim, o presente trabalho também tem como preocupação a abertura para a recepção e seu processo de formação, enriquecendo uma fortuna crítica e ativando um circuito cultural composto de leitores e espectadores. Esta pesquisa – ao escolher a região sul e uma igreja localizada em Florianópolis – pensa uma história da arte fora dos centros considerados recorrentemente como palcos produtores e disseminadores de cânones e tendências, ao mesmo tempo em que pretende verificar o que aqui também persiste.

1. Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

1.1 Síntese histórica das Ordens religiosas franciscanas no Brasil

São Francisco foi um religioso que nasceu em 1182, em Assis, cidade localizada na região onde atualmente se encontra a Itália. Filho de Pica Bourlemont e Pedro Bernardone Maricone, um abastado casal de comerciantes de tecidos, viveu uma vida de vaidade, festas e rodeios até os vinte anos de idade. Na sua juventude, porém, Francisco experimentou as adversidades da guerra entre a sua cidade e a cidade vizinha, Perugia, que o deixaram enfermo e prisioneiro por quase um ano. Sua personalidade alegre o ajudou a passar pelos momentos difíceis do cárcere, e tal vivência o fez repensar seu modo de ver e articular a vida – experiência que foi se intensificando ao retornar à casa paterna (BAGNOREGIO, 2016).

De volta à sua casa e à cidade após a guerra, retomou suas atividades rotineiras de trabalho na loja dos pais. Começou, no entanto, a questionar-se a respeito da mentalidade mercantilista de sua família – reflexo do contexto em que viviam, segundo Campos (2011, p.63) "um período de muitas mudanças sociais, incremento das transações monetárias, de empréstimos a juros (prática da usura), da cidade como fonte de poder, bem como do êxodo rural crescente, que conduzia ao empobrecimento das populações subalternas". Após um sonho, decide converter-se aos ensinamentos de Cristo e de seus apóstolos, despojando-se de todos os seus bens materiais para, em peregrinação, pregar o Evangelho. Aos poucos, Francisco foi consolidando seus ideais e pedia a permissão para sentir na pele as dores de Cristo, o que culminou na criação das regras pelas quais seus futuros seguidores e toda a iconografia da mística franciscana se guiariam. Nesse contexto, foi instaurada a Ordem Franciscana, aproximadamente em 1212 (CAMPOS, 2011).

No Brasil, uma das primeiras ordens religiosas aportadas na América para a evangelização dos povos descobertos foi a dos franciscanos, chegados no ano de 1500. Segundo Campello (2001), em abril desse mesmo ano, os frades franciscanos montaram o primeiro cenário de um recinto religioso em terras brasileiras, para assinalar um momento solene de manifestação do poder terreno e espiritual.

> Quando os marinheiros de Pedro Álvares Cabral e os frades Henrique de Coimbra, ajudados pelos índios, armaram uma grande cruz com a madeira da mata local e prepararam o cenário para a Primeira Missa em terra firme, estavam compondo um ambiente adaptado ao meio natural e organizando um espaço para o atendimento de funções práticas e simbólicas. Isso não era senão um cenário arquitetônico e improvisado: a configuração de um recinto religioso (CAMPELLO, 2001, p. 35).

Para solidificar o mito fundador do Brasil, historiadores apoiaram-se na imagem da

pintura A Primeira Missa no Brasil (Figura 4), considerada uma obra-prima da história da arte nacional, produzida em Paris durante a longa viagem de estudos do artista catarinense Victor Meirelles (1853–1861) como bolsista da Imperial Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. A tela retrata o acontecimento baseando-se na carta de Pero Vaz de Caminha a Dom Manuel, rei de Portugal, por sugestão de Araújo Porto Alegre. O evento, que teria ocorrido em 26 de abril de 1500, teria sido ordenado por Pedro Álvares Cabral a fim de marcar simbolicamente a posse da terra de Vera Cruz à coroa portuguesa e a implantação da fé católica no novo domínio (MAKOWIECKY; GARCEZ, 2008).

A cena pintada por Victor Meirelles no final do século XIX é aceita como uma ilustração pura e simples do episódio representado e torna-se uma espécie de certidão visual da chegada dos portugueses no novo mundo.

> A descoberta do Brasil foi uma invenção do século XIX. Ela resultou das solicitações feitas pelo romantismo nascente e pelo projeto de construção nacional que se combinava então. A ciência e a arte, dentro de um processo intrincado, fabricavam "realidades" mitológicas que tiveram e ainda têm, vida prolongada e persistente. O quadro de Victor Meirelles, retratando a primeira missa no Brasil, tal como foi descrita por Pero Vaz de Caminha, é um episódio muito expressivo dentro desses processos. Ele fez, em grande parte, com que o descobrimento tomasse corpo e se instalasse de modo definitivo no interior de nossa cultura (COLI apud MAKOWIECKY; GARCEZ, 2008, p. 738).

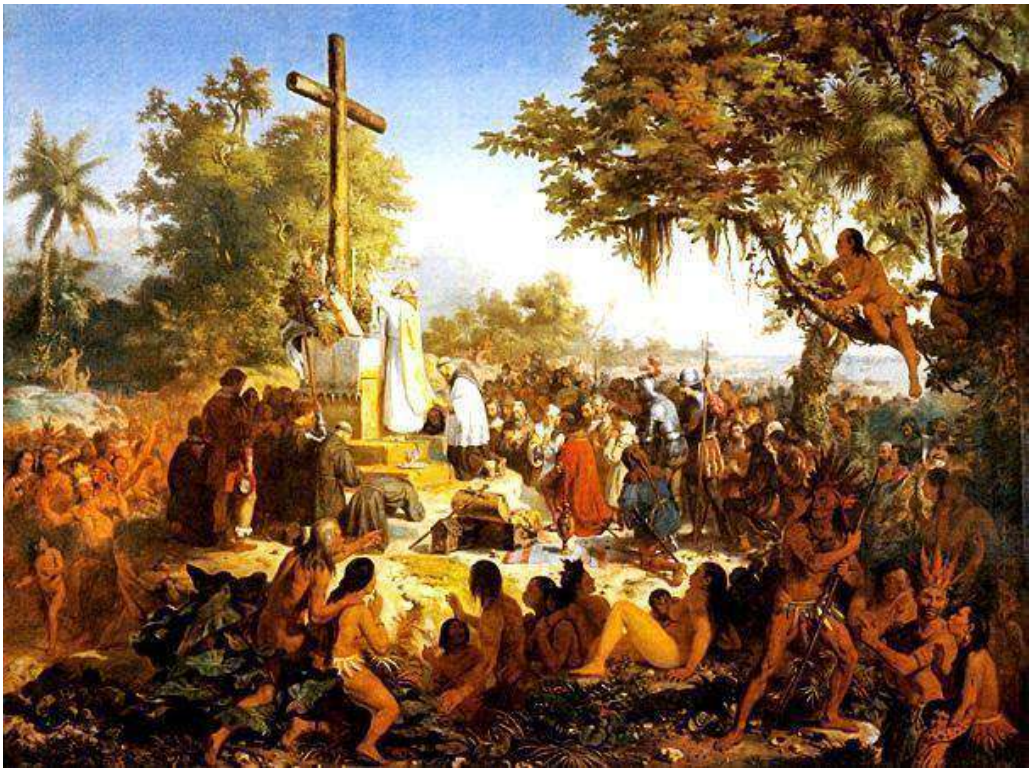
Mesmo seguindo princípios da pintura europeia romântica, A Primeira Missa toca o imaginário da nação brasileira, consolidando uma cena de fusão entre duas culturas e raças como uma verdade consagrada e compactuada por todos.

As artes plásticas tiveram um grande papel pedagógico e catequizante na educação do povo e no projeto civilizatório da sociedade brasileira, atingindo o imaginário nacional através de representações que formam uma comunidade simbólica. Na pintura de Victor Meirelles, não se encontra apenas um país católico, divino por natureza, mas também uma colonização harmônica, onde portugueses e índios convivem em uma mistura pacífica de raças, sem violência física ou moral. Assim sendo, o Brasil era visto como coeso, grandioso, católico e harmônico (SUSSAI; LUIZ, 2017).

Visando contrapor a representação da Primeira Missa de Victor Meirelles, outra obra que retrata o mesmo fato histórico, porém por outro viés, será exposta. No século XIX, foi o setor cultural, trabalhando para o império, que criou e promoveu símbolos nacionais e cristãos, construindo representações e discursos para influenciar e organizar um conjunto social. Assim, é relevante incluir a versão de Cândido Portinari da primeira missa no Brasil, datada de 1948 (Figura 5). A obra, marcada pela influência política de Getúlio Vargas, reflete o momento em

que a arte moderna recebe o papel de divulgador das questões políticas nacionais (SUSSAI; LUIZ, 2017).

Figura 4 - Victor Meirelles. A Primeira Missa no Brasil, 1860. Óleo sobre tela. 2,68 x 3,56m. Rio de Janeiro. Museu Nacional de Belas Artes.



Fonte: MAKOWIECKY; GARCEZ, 2008.

Figura 5 - Portinari, Primeira missa no Brasil, 1948. Têmpera s/ tela, 266 x 598 cm. Banco Boa Vista, RJ.

Fonte: SUSSAI; LUIZ, 2017.

A pintura de Portinari apresenta-se como uma apropriação da obra realizada pelo catarinense Victor Meirelles, porém idealizada como uma nova construção. As figuras do frei e de seu assistente celebrando a missa continuam sendo o plano central da cena, porém a cruz central é omitida e representada por uma cruz vermelha em uma bandeira no fundo esquerdo, possivelmente dando mais ênfase à representação da coroa portuguesa e da cristandade. A remoção dos índios em volta da cena e a mudança da paisagem possibilita pensar o modelo organizacional e hierárquico do acontecimento, com os personagens dispostos de maneira organizada e divididos em blocos com seus respectivos trajes.

As duas pinturas apresentam o mesmo tema; ambas, porém, atuam como documentos que nos dizem muito mais sobre o momento em que foram produzidas do que sobre seu conteúdo propriamente dito, contribuindo para ampliar o entendimento a respeito da função social da história da arte.

A partir da vinda e fixação dos franciscanos nas Américas, é importante entender a organização eclesiástica dos franciscanos para assimilar as suas peculiaridades e a maneira com que elas atuariam no novo território. As ordens fundadas por São Francisco de Assis, já mencionadas na introdução, são três: a primeira, conhecida como Frades Menores, se distingue entre conventuais e capuchinhos; a segunda, denominada de Clarissas, é voltada às mulheres inspiradas em Santa Clara; enfim, a terceira destina-se aos seculares, que, não podendo dissolver os laços de família, optam por uma vida mais "perfeita". Tais ordens têm em comum o fato de seguirem as regras aprovadas pelo Papa Inocêncio III e pelo Papa Onório III, em 1223 (CAMPOS, 2011).

As duas primeiras Ordens Franciscanas são voltadas à prática das grandes virtudes cristãs e almejam um fim mais perfeito e divino, porém são acessíveis somente a um pequeno grupo que aspira à santidade das prescrições evangélicas. A Ordem Terceira, por sua vez, foi instituída com o propósito de atingir a todos, mesmo àqueles em estado de matrimônio.

A fixação das ordens monásticas nas Américas, iniciada com os jesuítas, intensificou-se com a chegada dos carmelitas e dos franciscanos, em 1585, movimento que se espalhou pela costa brasileira. Apesar de acompanharem a expedição de Pedro Álvares Cabral, os franciscanos não se estabeleceram imediatamente no continente luso-americano; na verdade, isso apenas ocorreu depois da criação da Custódia de Santo Antônio no Brasil, com sede em Olinda (CAMPOS, 2011). Os primeiros conventos franciscanos brasileiros, construídos no início do século XVII, foram demolidos logo após a sua construção pelos protestantes holandeses, entre 1630 e 1654. Assim que estes foram expulsos, os templos foram reconstruídos. A fundação do primeiro convento franciscano no Brasil foi iniciada em 1587,

edificada em Olinda, na capitania de Pernambuco. Em razão da grande concentração de engenhos de açúcar, era o convento mais próspero da colônia, e lá foram instituídos os primeiros cursos de filosofia, em 1596, e de teologia, em 1607 (GÓIS, 2005, p. 145).

O desenvolvimento das ordens franciscanas nas terras brasileiras acompanhou os interesses econômicos dos portugueses na colônia (CARVALHO; RIBEIRO; SILVA, 2011).

> Fundadas com a vinda dos franciscanos, em 1585, elas consolidaram-se no século XVII no Nordeste, acompanhando a economia açucareira e, no Sudeste, nos inícios do XVIII, a partir da descoberta de ouro e pedras preciosas na região das Gerais. Esse processo foi notório na cidade do Rio de Janeiro, cujo porto tornara-se o principal escoadouro daqueles minérios rumo à Metrópole. (CARVALHO; RIBEIRO; SILVA, 2011, p. 39)

Outra figura importante para a representação da presença e da história dos franciscanos no Brasil foi Franz Post (1612-1680), pintor, gravador e desenhista holandês. Em 1637, indicado ao conde Maurício de Nassau, passa a fazer parte da comitiva do governador-geral holandês do Brasil, em Pernambuco, onde era responsável pela documentação referente à topografia, à arquitetura e às cenas de batalhas. No seu retorno à Holanda, em 1644, continuou pintando temas relacionados ao Brasil. Nesses quadros, o foco está sempre à distância, e podem ser observadas construções franciscanas quase anônimas nos conjuntos de edificações dispersos pela paisagem ou aglomerados diante de um longínquo horizonte (CAMPELLO, 2001, p. 36).

Figura 6 - Franz Post, Vista de Olinda, 1650. Óleo s/ tela, 90.00 x 122.00 cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, 2020.

Os conjuntos arquitetônicos franciscanos eram constituídos pelo convento com claustros, a igreja, as capelas de ordem terceira, as salas de estudos e capitular, o refeitório, as bibliotecas e a ala dos dormitórios. Suas construções iniciavam-se pelo convento para logo abrigar os frades; posteriormente, eram edificadas as igrejas, o que acabava tornando suas construções muito demoradas, como descreve Tirapeli:

> Foram erguidos conjuntos arquitetônicos constituídos de convento com claustros quadrangulares, geralmente à esquerda da igreja, e capelas da ordem terceira com o corpo transversal, aberturas para a igreja e claustro, ou, passando algum tempo, era erguida uma capela autônoma. No andar térreo, ao redor do claustro, localizam-se as salas de estudo e capitular e o refeitório. No superior, a biblioteca e a ala dos dormitórios com celas individuais servidas de galerias como as do térreo (TIRAPELI, 2018, p. 159).

Em São Paulo, o conjunto franciscano data de 1634, quando a capela da Ordem Terceira ganha uma nova construção, paralela à igreja conventual. Ainda que as capelas das Ordens Terceiras Franciscanas sejam peculiares em todo o Brasil, vale destacar que, em Minas Gerais, elas ganham notoriedade no século XVIII ao se libertarem dos cânones monásticos – que as estabeleciam agregadas ou dentro dos conventos –, obtendo autonomia na sua volumetria. Os exemplos mais exímios são as igrejas da região de Ouro Preto e São João del-Rei (TIRAPELI, 2018).

Nesse contexto de maior expressão da arquitetura colonial brasileira e da edificação de igrejas e conventos, a arte foi também se desenvolvendo. Apesar do Concílio de Trento pregar a austeridade, o catolicismo viu na arte uma grande aliada de seu programa catequizador. A reconquista e a adesão do povo à religião católica foram obtidas, principalmente, pelo uso da retórica e da emoção introduzidas pela arquitetura e pela arte, por meio da monumentalidade dos seus templos e retábulos. Segundo Huyghe,

> A arte pode seduzir a alma, perturbá-la e encantá-la nas profundezas não percebidas pela razão, que isto se faça em benefício da fé. O protestantismo em sua secura exigente desdenhava as necessidades da vida sensível. Ia-se então preenchê-las para comover, acordar, drenar para a fé os impulsos mais obscuros possíveis das almas...Daí em diante a arte virou as costas ao classicismo, ao seu rigor, à sua pureza, por vezes fria; torna-se barroca feita de profusão e dinamismo, de sedução e do patético. É nesse sentido que o Barroco se afirma, principalmente, como arte da Contrarreforma (HUYGHE apud DIAS, 2003, p. 25).

O intervalo entre o século XVII e parte do século XVIII, mais especificamente o ano de 1730, foi um período célebre para a arquitetura franciscana no Brasil, principalmente nas regiões Nordeste e Sudeste – consequência do crescimento das Ordens Terciárias, que divulgavam os preceitos espirituais e devocionais franciscanos, destacando o seu programa

iconográfico, as práticas penitenciais, seu calendário com as procissões e as festas temáticas da Ordem (CAMPOS, 2011).

1.2 Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

A Baixa Idade Média presenciou a criação das comunidades fraternais, que começaram sob a inspiração e a proteção do poder espiritual, pautado por um sentido laico. Essas comunidades assumiram um papel suplementar ao da Igreja, com uma finalidade mais dinâmica: devido às inseguranças e incertezas do homem medieval, era comum que este buscasse associações voluntárias, como as confrarias de auxílio mútuo dos encargos assistenciais e espirituais (BOSCHI, 1986). Nesse sentido, as irmandades caracterizam-se pelo seu momento e pelo seu ambiente, justificando a diversidade de formas, por um lado, e a fluidez e imprecisão de suas denominações, por outro.

Quando surgiram, as irmandades podiam ligar-se a qualquer templo – os das ordens regulares ou terceiras, igrejas matrizes, catedrais e os de outras irmandades. Todas elas ansiavam pelo crescimento do número de irmãos, e, por conseguinte, do número de arrecadações, para que pudessem edificar seus próprios templos. No Brasil, isso ocorreu a partir do século XVII (e principalmente no XVIII), desde que houvesse crescimento dos centros urbanos, prosperidade econômica, aumento do fluxo de colonos portugueses e crescimento demográfico (FREIRE, 2006, p. 105). As irmandades respondiam às necessidades de natureza espiritual, material e social. Por serem organizações hierárquicas, cujo modo de admissão de seus membros era seletivo e restritivo, elas exigiam compromisso, envolvimento e participação ativa.

Em virtude do objeto de estudo, o recorte deste trabalho são as Ordens Terceiras de São Francisco – que são associações pias, ou seja, religiosas e preocupadas com a perfeição da vida cristã de seus membros. Sua criação, pelo próprio São Francisco de Assis, no século XIII, destinava-se a fiéis que, sem fazerem votos, dedicavam-se à prática de atos de piedade e devoção. As Ordens Terceiras, sendo associações das camadas mais elevadas e possuindo quadros sociais mais sofisticados, também se caracterizavam pelo seu status: ser um membro significava ter acesso ao interior da elite da sociedade, e, consequentemente, a imediata obtenção de privilégios, graças, indulgências, poder e proteção, conforme aponta Boschi (1986). O pensador também afirma que

> O aparecimento das ordens terceiras assinala determinado grau atingido pela estratificação social. Isto é, revela a polarização da cúpula dessa classe média, constituída pelos comerciantes, funcionários, intelectuais, etc. Observa-se então que, nas regiões onde aquela estratificação, em decorrência da decadência econômica ou de outros fatores, não chegou a atingir aquele grau, não surgiram as ordens terceiras (BOSCHI, 1986, p. 20).

Para ser um membro de uma confraria terciária, era necessário passar por três etapas – admissão, noviciado e da profissão. Antes que um indivíduo fosse aceito, portanto, era preciso seguir algumas regras, as quais eram:

> 1. Só é lícita a admissão de pessoas de mais de 14 anos de idade, de bons costumes, amigas da concórdia e previamente examinadas sôbre a integridade da sua fé católica e sôbre o respeito à Igreja romana e à Sede Apostólica. [sic]
> 2. As senhoras casadas não serão recebidas senão com o conhecimento e o consentimento dos respectivos maridos, a menos que de outro modo autorize o confessor.
> 3. As pessoas admitidas ao sodalício usarão o pequeno escapulário e o cordão, conforme costume, sem o que não participarão dos direitos e privilégios inerentes à Ordem.
> 4. As pessoas admitidas à Ordem Terceira cumprirão um ano de Noviciado, findo o qual professarão, segundo o ritual, obrigando-se a observar os mandamentos de Deus, a obedecer aos preceitos da Igreja e a satisfazer pelas faltas cometidas contra o que prometem (GEMELLI, 1944, p. 265).

Em 1521, o Papa Leão X iniciou um regime de regras para disciplinar os Terciários Regulares, impondo-o a todas as Congregações. A Regra, dividida em dez capítulos, conservava os preceitos da Regra do Papa Nicolau IV, de 18 de agosto de 1287, mas fazia alguns adendos: a criação da obrigação dos três votos solenes que começavam no dia da profissão (que consistem na preparação para um pequeno retiro de três dias); a ordenação da clausura desde que não houvesse deveres hospitalares ou semelhantes; e a destituição de superiores que presidissem vários conventos ou igrejas – isto é, cada casa deveria ter o seu próprio superior (GEMELLI, 1944).

Com o tempo, as antigas legislações dos Terceiros foram modificadas; aos poucos, as leis foram abrandadas e adaptadas aos novos hábitos da sociedade. De todo modo, todas elas ainda objetivavam a observância dos preceitos de Jesus Cristo, sob a justificativa de que o seu santo Instituidor propôs-se unicamente a fazer, com este gênero de sua vida, uma escola em que se pudesse exercitar as virtudes cristãs na prática (BOSCHI, 1986).

A administração da confraria da Ordem Terceira ficava a cargo de uma mesa, presidida por juízes, presidentes, provedores ou priores. Além dessas figuras, ela era composta também por escrivães, tesoureiros, procuradores, consultores e mordomos que desenvolviam as seguintes tarefas: convocação e direção de reuniões, arrecadação de fundos, guarda dos livros

e bens da confraria, visitas de assistências aos irmãos necessitados, organização de funerais, festas, loterias, entre outras atividades (REIS, 2004).

As irmandades tinham uma função implícita de representar socialmente os diversos grupos sociais (REIS, 2004). A Ordem Terceira em Florianópolis agregava os irmãos de elevada hierarquia social, como políticos, militares, agricultores abastados e ricos proprietários de Desterro. Essa estratificação social, aliada à configuração das Ordens Terceiras e à sua iconografia, constitui uma similaridade em relação às organizações fraternas maçônicas.

A loja maçônica, durante a Idade Média, era um segredo mantido pelos construtores das catedrais. Por construírem arcadas de pedra, eram denominados “pedreiros” (*mason,* em inglês, e *maçon,* em francês). Esse grupo guardava muito bem o seu conhecimento sobre o uso da pedra em cunha para construir um arco de abóbada, o que os tornou artesões ricos e influentes. A partir do final do século XIV, esses indivíduos regulamentavam sua profissão e a interação com autoridades e clientes. Já nos séculos XVII e XVIII, arquitetos e comerciantes também passam a fazer parte dessas confrarias, o que pode ser a razão para ambiguidades nas leituras dos templos católicos – que, utilizando a mesma mão de obra, poderiam apresentar alguns símbolos e formas alusivas à maçonaria (VASCONCELLOS, 1997).

Devido a essas semelhanças, as Ordens Terceiras relataram, em seus escritos e livros, a encíclica *"Humanum genus"*, ou seja, "O gênero humano", uma carta circular do Papa Leão XIII, promulgada em 20 de abril de 1884, que apresenta as argumentações da doutrina católica à maçonaria. O Papa aponta a Ordem Terceira de São Francisco "como o meio mais eficaz de reação contra os princípios da seita maçônica, na liberdade, igualdade e fraternidade verdadeiras, conduzindo os seus adeptos ao amor de Jesus Cristo, ao devotamento à Igreja e à prática das virtudes cristãs" (GIMET, 1944, p. 106).

Para demonstrar o amor dos irmãos a Jesus Cristo e aos seus santos de devoção, além de todo o arcabouço católico, eram organizadas exuberantes festas como veículos do catolicismo popular. Cada Ordem costumava celebrar com solenidade as festas dos seus oragos, mas os que ocupavam lugares mais proeminentes são o Patriarca São Francisco de Assis, seu fundador, Nossa Senhora da Imaculada Conceição, célebre padroeira das três Ordens Franciscanas, bem como São Luiz e Santa Isabel. Além dessas festividades em prol de um santo específico, "os franciscanos participavam ativamente na vida das comunidades, realizando procissões por ocasião da quaresma e da semana santa. Tradicionalmente, os terceiros organizavam a procissão da Quarta-feira de Cinzas, na qual saíam diversos andores com os santos venerados pela Ordem" (CAMPOS, 2011, p. 65).

Outra tradição mantida pelas Ordens Terceiras é a de armar presépios para homenagear o Deus menino – um costume que permanece até os dias atuais.

> Francisco não seguiu a tradição devocional do Românico, que destacava o Cristo Juiz (ou Pantocrator). Extremamente transformador, ele valorizou a representação do Menino Deus humilde em uma manjedoura. Em 1220, na cidade de Greccio (Itália), o fundador da Ordem conclamou a comunidade para adorar a divindade criança através da armação de um presépio. Tal devoção natalina teve sucesso absoluto no Renascimento e no Barroco, chegando inclusive até os dias atuais (CAMPOS, 2011, p. 65).

Os franciscanos tiveram grande importância na formação cultural nos locais onde se instalaram: foram missionários e educadores, dividindo-se entre estudos teológicos e filosóficos. Também foram promotores de obras de caridade e estavam muito preocupados com a formação religiosa dos leigos. Dessa maneira, muitos freis se tornaram cronistas para difundir todos os preceitos de São Francisco e suas Ordens religiosas, possibilitando que pesquisadores e estudiosos conseguissem desenvolver estudos a partir desse legado histórico.

Neste capítulo, destacou-se o surgimento das irmandades na Baixa Idade Média, o seu papel suplementar ao da Igreja e a sua relação com o contexto social da época. Em virtude do objeto de pesquisa, foi feito um recorte sobre as Ordens Terceiras de São Francisco e de todo o processo de sua criação, mencionando o protocolo de aceitação dos irmãos e a administração das mesas das Ordens, juntamente com as crenças e venerações que fazem parte da tradição franciscana.

2. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis

2.1 Síntese da fundação da Ilha de Santa Catarina

Santa Catarina nasceu da Capitania de Santana, criada por Dom João III, rei de Portugal, em meados do século XVI. Vicentistas, franceses, espanhóis e portugueses foram os primeiros habitantes europeus a se fixar na região da Ilha de Santa Catarina e em sua parte continental. Esse grupo era formado majoritariamente por náufragos e desertores provenientes das embarcações que utilizavam suas baías como portos naturais (SOUZA, 1992).

A importância da Ilha nesse período se deu principalmente em razão de seu posicionamento estratégico: a localização privilegiada, no meio do caminho entre o Rio de Janeiro, o Rio Grande e a Colônia de sacramento possibilitava uma parada segura para descanso e reabastecimento de água e alimentos. Na primeira metade do século XVI, destacaram-se as expedições de Juan Díaz de Solís, em 1516, e as de D. Rodrigo de Acuña e Sebastião Caboto, ambas em 1526, que logo entram em contato com os habitantes nativos aldeados ao longo do litoral, os guaranis. Mais tarde, esse grupo indígena seria denominado pelos europeus de Carijó (SOUZA, 1992).

Os interesses do governo colonial pelo litoral catarinense ocorriam na medida em que bandeirantes paulistas dirigiam-se ao sul, escravizando indígenas para o trabalho nas atividades açucareiras. Ao excursionarem por territórios desconhecidos e demograficamente vazios, as bandeiras proporcionavam a abertura de caminhos que facilitaram a instalação de povoamentos e, por consequência, o alargamento dos domínios portugueses na disputa com os espanhóis pela posse das terras situadas no sul da Colônia (RIBEIRO, 2010).

Na segunda metade do século XVII, iniciou-se a tentativa de povoamento na Ilha de Santa Catarina. O paulista Francisco Dias Velho Monteiro transferiu-se da Capitania de São Vicente para a Ilha de Santa Catarina com seus familiares, alguns religiosos e índios escravizados com o objetivo de iniciar ali um povoado. Dias Velho construiu uma igreja em louvor à Nossa Senhora do Desterro, edificação considerada o “marco zero” da atual cidade, e providenciou também a abertura de algumas lavouras. Diante das melhorias efetuadas, seu pedido de sesmaria já feito anteriormente foi então concedido, e o núcleo povoador assim iniciado (PIAZZA, 1994).

A grande diversidade cultural de influência europeia encontrada no Brasil pode ser analisada nas manifestações materiais e imateriais desenvolvidas desde o seu descobrimento. Um dos aspectos mais disseminados dessa cultura foi o religioso, difundido na construção de igrejas e capelas para representar e inserir na identidade social a ordem e os mandamentos da Igreja Católica. Assim:

> no Brasil colonial, as Igrejas eram o principal fator de agravação e desenvolvimento dos pequenos assentamentos. Muito antes da elevação à categoria de vila, quando se tornavam partícipes da organização do Estado, os núcleos de ocupação contavam com o poder religioso como norteador determinador e regulador de seu espaço urbano emergente (FARIAS, 1998, p. 484).

As igrejas eram consideradas os centros das manifestações e os locais onde as almas comuns eram moldadas, representando um papel significativo no decorrer da expansão lusitana (BAZIN, 1983). Esse processo foi acompanhado do padroado entre a Santa Fé e o governo português, encarregados da ampliação das fronteiras da cristandade para além do Reino, mediante expedições marinhas. Os papas confirmavam os direitos dos portugueses sobre as novas terras, tendo como condição a conversão dos fiéis (DIAS, 2003). Essas igrejas, porém, não trouxeram apenas a religião e favoreceram o povoamento local pelos colonizadores: "estruturas de valor dos pontos de vista histórico, artístico, arquitetônico, cientifico ou etnológico" (ADAMS, 2002, p. 147), característicos da época, foram apresentados em seus interiores e exteriores.

O povoamento da região foi predominantemente de origem lusitana e se desenvolveu primeiramente ao longo da costa – ainda não havia interesse na ocupação do interior do território. No começo do período colonial não havia nenhuma infraestrutura: somente 250 anos mais tarde é que surgiram os povoados e vilas estruturadas. Durante o século XVIII, Desterro ainda era pouco habitada, e a produção agrícola, voltada somente à subsistência; a produção excedente encontrava saída no comércio com os navegantes estrangeiros, que ainda utilizavam seus portos para reabastecimento (MOSIMANN, 2004).

No ano de 1726, com o crescimento da sede da freguesia, Nossa Senhora do Desterro é transformada em Vila e a intervenção do Estado é estabelecida, com a participação de suas instâncias do poder civil no processo de gerenciamento. Mais tarde, em virtude da importância estratégica da Ilha de Santa Catarina na expansão do domínio português no sul do Brasil e na região do Prata, é criada a Capitania de Santa Catarina. Dessa forma, seu território foi desligado de São Paulo e subordinado ao governo Colonial, com sede no Rio de Janeiro (PAULI, 1973).

Com o objetivo de consolidar seus domínios e dar o apoio necessário à manutenção da Capitania, o governo português traçou um plano de ocupação das terras existentes no sul do Brasil. Para concretizar seu projeto, o governo divulgou, nas Ilhas dos Açores e da Madeira, um edital oferecendo vantagens aos interessados em emigrar para o país; com a vinda desses imigrantes, foram fundadas as freguesias de São José da Terra Firme, Enseada de Brito, Lagoa

da Conceição, São Miguel da Terra Firme, Santo Antônio, Vila Nova, e reforçadas as populações das Vilas de Desterro e Laguna (RIBEIRO, 2010).

A partir dessa síntese, pode-se compreender o desenvolvimento de Desterro e sua organização em vila, os grupos que se assentaram na região e, especialmente, o papel da Igreja. Aqui, cabe especial atenção à maneira como a sociedade eclesiástica trouxe as estruturas organizacionais para a criação da Capitania de Santa Catarina – e, com elas, valores históricos, artísticos, arquitetônicos e éticos.

2.2 Síntese histórica da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

A Ordem Terceira de São Francisco é a confraria religiosa mais antiga da Ilha de Santa Catarina. Segundo Oswaldo Cabral (1945, p. 15), na metade do século XVIII, antes da chegada dos imigrantes ilhéus, os "oficiais da Câmara fizeram uma representação e a dirigiram ao Frei Francisco das Chagas, Provincial da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, assistente no Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro para que enviasse sacerdotes" para suprir a carência de serviços religiosos na região da Vila de Nossa Senhora do Desterro.

Em 25 de janeiro de 1744, chega em Desterro o irmão Pregador Franciscano Alexandre de Santa Cruz prestar assistência religiosa à população. No ano seguinte, em setembro de 1745, ele institui e constrói a Congregação da Ordem Terceira da Penitência, com suas regras, estatutos e número suficiente de irmãos. A publicação declarando a instituição da Ordem Terceira em Santa Catarina foi divulgada no púlpito da Igreja de Nossa Senhora do Desterro, na festa das Chagas do Patriarca. Foi estabelecida também a primeira mesa, composta de pessoas de elevada hierarquia social, escolhidos pelo próprio Frei Alexandre, e foi eleito como ministro o próprio governador Pedro de Azambuja Ribeiro, que estava substituindo o brigadeiro José da Silva Paes (CABRAL, 1945).

Em 1753, são iniciadas as obras da nova Igreja Matriz de Nossa Senhora do Desterro (figura 7), uma das paisagens mais antigas da Ilha. O projeto é concebido pelo capitão engenheiro José da Silva Paes, e a construção, executada pelo governador Dom José de Melo Manuel (RIBEIRO, 2011). Nessa época, a Ordem buscou abrigo no Hospício do Colégio dos Padres Jesuítas, localizado na praça da Vila, muito próximo à antiga Capela de Nossa Senhora de Desterro. Após vinte anos de obra, em 1773, a construção da nova Matriz é concluída. A princípio, já que não possuía templo próprio e contava com expressivo número de membros,

foi designada à confraria religiosa da Ordem Terceira uma capela exclusiva em frente à Capela do Santíssimo Sacramento, com sacristia privativa (CABRAL, 1945).

Figura 7 - Panorama da Vila de Nossa senhora do Desterro, desde a Baía Sul, com a povoação ao centro. Largo da Matriz, com a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Desterro ao fundo. Gravura de Gaspard Duché de Vancy, 1785.

Fonte: DESTERRO. Gilberto Gerlach, 2010.

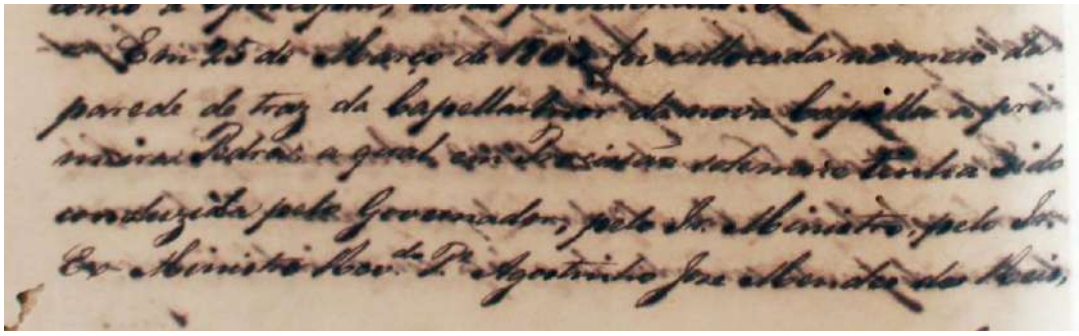
Com a prosperidade da irmandade que agrupava parte da elite da sociedade de Desterro, incluindo militares e líderes políticos, o local designado para a Ordem na Matriz estava ficando pequeno. O lugar não comportava mais os irmãos, muito menos o povo da Vila, além de ser inadequado para as pompas divinas. Dessa forma, cogitou-se a edificação de uma igreja própria, e foram solicitadas ao Bispo do Rio de Janeiro as licenças necessárias para essa construção, em um terreno que havia sido doado à Ordem na esquina das ruas Nova dos Quartéis – atual Deodoro – e Moinhos de Vento – atual Felipe Schmidt (CABRAL, 1945).

O processo de concessão das licenças foi muito vagaroso, pois elas eram perdidas com frequência e permaneciam por muito tempo paradas nas secretarias: foram vinte e dois anos até a deliberação para erigir a nova edificação da Ordem. Em 1802, é finalmente concedida a licença, assinada pelo Príncipe Regente de Portugal, D. Fernando José. A Igreja deveria possuir 80 palmos de vão desde o arco-cruzeiro até a porta e a capela-mor, com 40 palmos de comprimento por 30 de largura (Anexo A) (CABRAL, 1945).

Sua pedra fundamental foi lançada em 25 de março de 1803, conforme figura 8. A figura 9 traz a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Desterro no ano em que a Ordem faz a mudança para a sua Igreja própria. Nessa imagem, de Tilesius Von Tilenau, é possível observar uma

comemoração com um cortejo musical no largo em frente à Igreja. Segundo a legenda da gravura *"einnegerfestaue der I. S.t Catharina"*, ou, em português, “um banquete preto na I. S.t Catharina”, a obra ilustra bem o entorno como um grande palco de comemorações e hábitos de uma época histórica. Tratava-se de uma área de acolhimento e convívio da cidade, que cumpria uma função estética e social. A localização da Igreja Matriz e o fato de se tratar do principal local de concentração dos fiéis para as manifestações religiosas contribuíram para a sua maior visibilidade. A localização das igrejas também foi determinante no traçado das principais vias públicas, visto que nos primeiros séculos de colonização eram os edifícios religiosos as construções de maior relevância urbana.

Figura 8 - Lançamento da pedra fundamental.



Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 9 - A Igreja Matriz de Nossa Senhora do Desterro no ano em que a Ordem Terceira muda-se para a sua própria sede. Gravura de Tilesius Von Tilenau, 1803.

Fonte: Ribeiro, 2011.

Pela primeira vez, devido ao lançamento da pedra fundamental, a Imagem do Seráfico Patriarca São Francisco saía em procissão em direção aos alicerces abertos da nova Igreja. A pedra fundamental foi depositada no meio da parede de trás da capela-mor, no princípio do alicerce, com os seguintes dizeres:

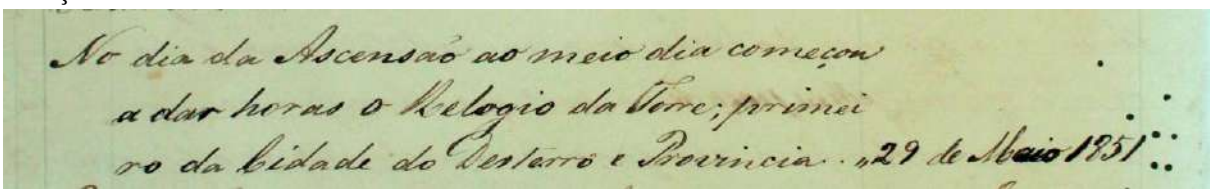
> Capela da Venerável Ordem Terceira de Nosso Seráfico Patriarca São Francisco fundada nessa Vila de Nossa Senhora de Destêrro da Ilha de Santa Catarina com licença de Sua Alteza Real o Príncipe Regente, sendo Governador dessa Ilha o Ilmo. Sr. Coronel Joaquim Xavier Curado; Comissário da Venerável Ordem Terceira o Muito Rev°. Pe. Frei Manoel de Santo Elisiário e Silva e Ministro Irmão o Ilmo. Sr. Coronel da Gama Lobo Coelho. Fundada em 25/03/1803 (CABRAL, 1945, p. 44).

No ano seguinte, ocorre a execução das paredes e a aquisição dos portais de cantaria vindos do Rio de Janeiro. A construção do corpo central da Igreja durou doze anos, e ali a Ordem foi instalada, mesmo sem a finalização das torres. No dia 2 de abril de 1815, a Igreja Ordem Terceira de São Francisco é benzida pelo Pe. Agostinho José Mendes dos Reis em meio a uma grande comemoração. Na mesma data, ocorre o traslado da imagem do padroeiro e dos pertences da irmandade da Matriz até a nova igreja, conforme o relato abaixo:

> Agostinho José Mendes dos Reis, Vigário da Vara desta Comarca da Ilha de Santa Catarina, por E. Excia. Revma. Sr. D. José Caetano da Silva Coutinho, Bispo do Rio de Janeiro e Capelão Mór de Sua Alteza Real &&.
> Certifico que em consequência da Provisão retro de S. Excia. Revma. visitei a nova Capela da Ordem Terceira da Penitência dedicada a São Francisco de Assis; e a benzi na forma do Ritual Romano, pela achar inteiramente feita e decentemente ornada e com todos os ornamentos necessários de que usa a Igreja para celebrar o Santo Sacrifício da Missa com decência: Passa o referido na verdade que afirmo pelo juramento do meu cargo. Vila de Nossa Senhora do Destêrro da Ilha de Santa Catarina a 1°. de abril de 1815.
> Agostinho José Mendes dos Reis (CABRAL, 1945, p. 47) [sic].

Em 1817, iniciam-se as obras de construção dos jazigos em frente à igreja, já que nessa época ainda eram feitos sepultamentos no interior dos templos, bem como no adro. O primeiro sino foi adquirido em 1819, mas somente em 1823, quatro anos depois, é que foi instalado (RIBEIRO, 2011). Em 1850, autorizou-se a compra de um relógio para a torre; este, porém, só foi instalado em 1851, conforme a figura 10. Ao meio dia de 29 de maio de 1851, o relógio começou a funcionar, sendo o primeiro da cidade de Desterro e Província.

Figura 10 - Mini relato do dia em que o relógio da torre da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência começou a dar horas.



Fonte: Concrejato, 2020.

Ao longo de sua existência, a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco passou por inúmeras intervenções. No dia 16 de agosto de 1831, antes mesmo de serem concluídas as obras, os vãos das entradas laterais na fachada frontal foram entaipados por problemas estruturais nas torres. Na época, espalharam-se pela cidade boatos de que as torres da igreja ameaçavam ruir, colocando em risco a segurança da população; a fiscalização da Câmara de Vereadores da cidade, porém, constatou que, apesar da descaracterização da fachada frontal da igreja, o risco de desabamento estava descartado e não havia motivo para maiores preocupações (RIBEIRO, 2011).

Em 1841, devido à instituição da proibição dos enterros no interior das igrejas por questão de saúde pública, são transferidos os restos mortais provenientes dos sepultamentos realizados no templo para o novo espaço de acolhimento dos mortos – o cemitério municipal, na cabeceira insular da Ponte Hercílio Luz (CABRAL, 1945).

No ano de 1844, foi concluída a primeira parte da obra do retábulo do altar-mor. Entretanto, a conclusão da obra da Igreja com as sacristias e os demais anexos se deu somente em meados de 1851 (RIBEIRO, 2011). Alguns detalhes foram acrescentados apenas posteriormente, como as portas do paravento, cujo contrato data de 15 de janeiro de 1854. Nas figuras 11 e 12, é possível visualizar panoramas da Vila com a Catedral Metropolitana à esquerda; ao centro, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário; e à direita, a volumetria da edificação da Igreja de São Francisco, bem como seu destaque, mesmo com algumas obras internas ainda em andamento. Sua implantação apresenta uma singularidade: era comum os franciscanos situarem seus edifícios próximos ao mar, porém com a fachada principal direcionada para a urbe (voltada para o povoamento, portanto), tornando-a um espaço de sociabilidade (CARVALHO; RIBEIRO; SILVA, 2011).

Figura 11 - Vista desde o mar da Vila do Desterro e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no primeiro plano, Igreja Matriz de Nossa Senhora do Desterro, no canto direito. Gravura de Jean Batiste Debret, 1826.

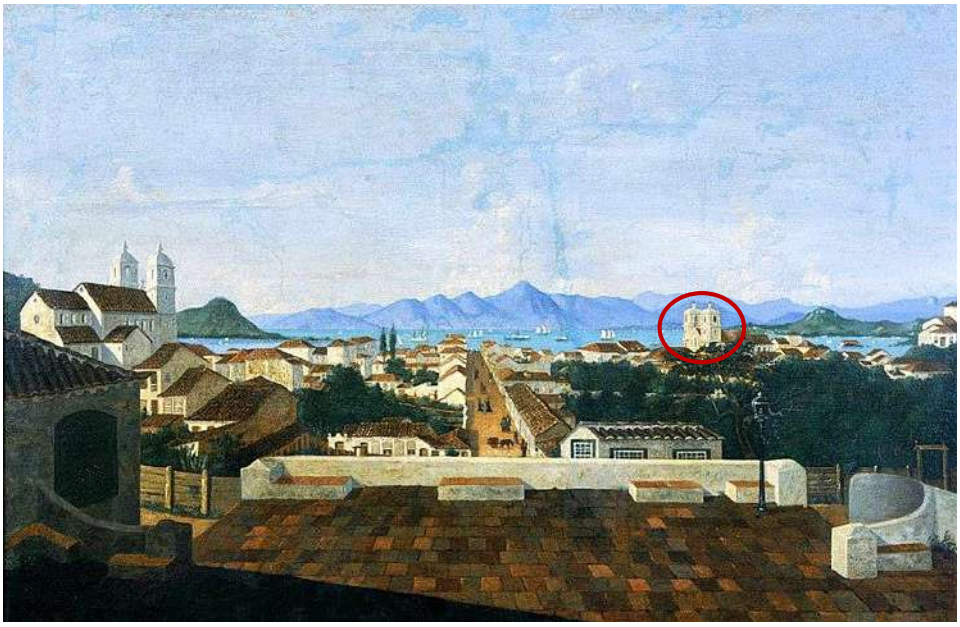
Fonte: IPHAN – Museu Castro Maia.

Figura 12-Detalhe da figura 9. Recorte da Gravura de Jean Batiste Debret, destacando a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na lateral direita.

Fonte: IPHAN – Museu Castro Maia.

Na obra “Vista do Desterro”, de Victor Meirelles (Figura 13), é possível ver a tríade das igrejas: a atual Catedral Metropolitana, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência aparecem novamente, porém de um outro ponto de observação. Posicionando seu cavalete no adro da Igreja do Rosário, Victor Meirelles fez um panorama de Desterro destacando os limites entre a Igreja Matriz e a Igreja de São Francisco, marcos referenciais da imagem da cidade e o centro da pequena Vila a partir da linha central marcada pela Rua Trajano, que nos leva até o morro do Cambirela, um dos pontos mais altos da região, apresentando-se como o ápice de um triângulo.

Figura 13 - Victor Meirelles, Vista do Desterro, 1847. Óleo sobre tela, 78,2 cm x 120 cm. Acervo Museu Victor Meirelles, Florianópolis.

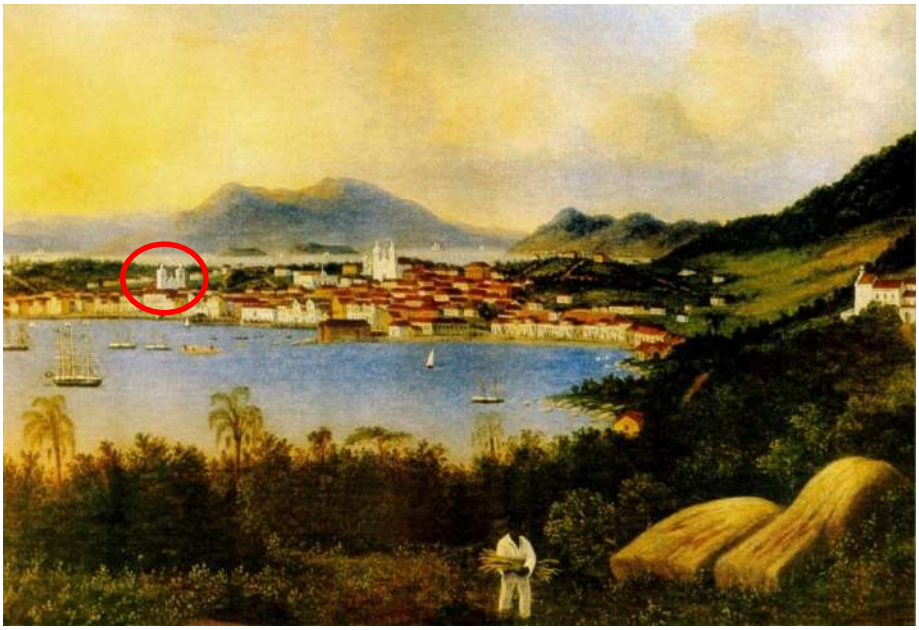


Fonte: Wikipedia, 2020.

Já na figura 14, obra de Joseph Bruggemann, observa-se a vista de Desterro entre montanhas e o céu com uma coloração de fim de tarde. A Catedral Metropolitana e as torres da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência se destacam na pintura como massas brancas e monumentais, com suas fachadas resplandecentes. Elas ocupam um lugar de destaque na paisagem local, expressando o seu valor simbólico, e se impõem como elementos de proteção, autoridade e poder, tornando-se pontos de referência da Vila.

Naquela época, uma vez demarcada a extensão de uma vila ou cidade, as áreas proeminentes eram reservadas ao estabelecimento de ordens religiosas, que ainda atuavam como auxiliadoras ocupação de território. Pela data da pintura, possivelmente a igreja já estava complemente finalizada.

Figura 14 - Vista do Desterro a partir do maciço central. A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no canto direito da pintura. Joseph Bruggemann, 1867.



Fonte: DESTERRO. Gilberto Gerlach, 2010.

Já no século XX, em 1910, a igreja passa por reforma, e a mudança mais significativa ocorre na fachada do anexo voltado para a atual Rua Felipe Schmidt. Nesse período, considerada importante acesso ao centro da cidade, a rua foi alargada, o que desencadeou um processo de reformas, como a modernização das fachadas dos edifícios, e, consequentemente, a da Igreja de São Francisco, que abandonou o estilo colonial e aderiu ao estilo eclético (SOUZA, 1992).

Em 1912, são inseridas as grades cercando o pátio frontal da igreja, o que pode ser observado nas figuras 15, 16, e 17, de diferentes momentos da edificação. O material fazia parte do gradil que circundava a Praça XV de Novembro, instalado na década de 1890 e retirado em 1912 no governo do Prefeito Henrique Rupp (PIAZZA, 1994). Na década de 1930, foi noticiado que um residente teria atirado contra o relógio da torre e as grimpas[2] da Igreja de São Francisco, sendo estas perfuradas com tiros de arma de fogo (SILVA, 1995). As grimpas foram substituídas em 1974, e vestígios da bala também foram encontrados nos orifícios do relógio antes da sua restauração.

[2] Parte mais alta de um edifício. Nas torres das igrejas geralmente são metálicas e assumem a forma de cruzes ou de outros atributos cristãos.

Figura 15 - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, verão de 1996.

Fonte: Casa da Memória, 2011.

Figura 16 - Vista da fachada Leste da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2011.

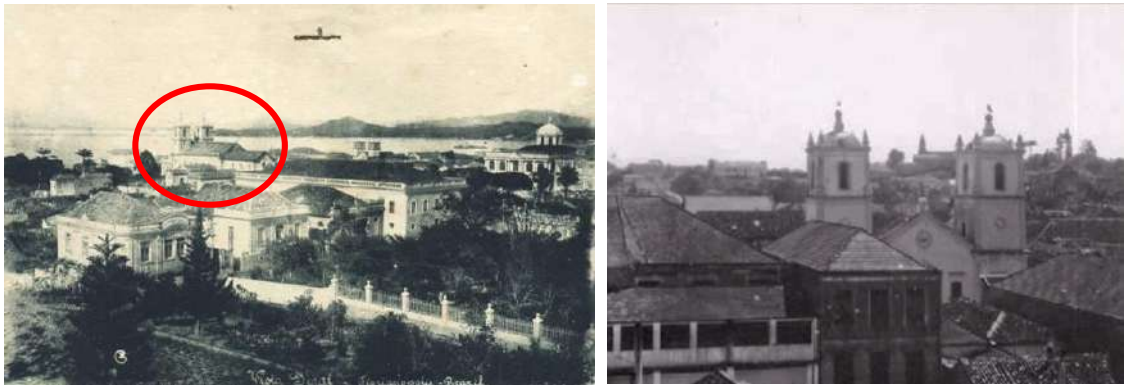
Figura 17 - Vista da fachada Leste da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Janaina F. Borges, 2019.

O uso da edificação começa a ser alterado a partir de 1940, quando iniciam-se os contratos de aluguéis das salas junto à rua, ocupando os espaços da sacristia e do fundo do altar-mor. Em 1945, a Prefeitura Municipal realiza obras para o recuo do gradil do adro, com o intuito de facilitar o trânsito de veículos. As figuras 18 e 19 contextualizam a edificação no espaço urbano entre 1930 e 1940 (RIBEIRO, 2011).

Ainda no ano de 1945, durante visita canônica à fraternidade de São Francisco das Chagas, da cidade de Florianópolis, o reverendo e comissário visitador Frei Donato Bücker recomendou que fossem devolvidas as dependências da Igreja de São Francisco que estavam alugadas, para servirem à fraternidade como consistório e salas de reuniões – espaços que ele acreditava serem indispensáveis ao bom funcionamento da Ordem Terceira (RIBEIRO, 2011).

Figura 18 - Imagens das décadas de 1930 e 1940 com a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: IHGSC e Casa da Memória.

Figura 19 - Imagens das décadas de 1930 e 1940 com a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: IHGSC e Casa da Memória.

Em 1967, devido à necessidade de realização de obras de recuperação do templo, as atividades paroquiais da Igreja de São Francisco são transferidas para a Igreja de Santo Antônio, localizada na rua Padre Schuler, também no Centro de Florianópolis. As obras duraram muitos anos e incluíram muitas intervenções na edificação, como reparos nos telhados, alvenarias, pisos, forros, pinturas internas e externas, instalações elétricas e de equipamento sonoro. No ano de 1981 foram substituídos também a escada de acesso aos sinos e o madeiramento do forro da sacristia (RIBEIRO, 2011).

Este patrimônio é um dos testemunhos históricos mais importantes do centro da cidade de Florianópolis; apesar de algumas intervenções, ele ainda guarda muito de sua autenticidade e configura um importante local de manifestação cultural e religiosa. Teve seu valor reconhecido oficialmente por meio de diversas leis e decretos, como o Decreto Municipal n.13141/75, que estabelece o seu tombamento em escala municipal; a lei complementar n.001/97, que estabelece o Plano Diretor do Distrito Sede e a situa em Área de Preservação Cultural (APC-1); o Decreto Municipal n. 270/86, que a insere no conjunto tombado; o Decreto

Municipal n. 521/89, que a classifica como P1 e determina a sua preservação total; e finalmente o Decreto Estadual n. 2998/98, que efetua o seu tombamento na esfera estadual (RIBEIRO, 2011).

Analisando a expressiva trajetória da confraria da Ordem Terceira em Florianópolis, destaca-se seu esforço para conseguir edificar e conduzir a obra do seu templo próprio. O local passou por muitas modificações, em virtude tanto de mudanças sociais e estruturais quanto de circunstâncias físicas da edificação, o que o torna uma grande referência e um importante monumento arquitetônico de Florianópolis.

2.3 Arquivo documental da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

O arquivo documental da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, antes da intervenção de conservação e restauro executada pela empresa Concrejato, entregue em 2019, era armazenado em caixas plásticas na torre sineira da igreja, sem nenhum cuidado de conservação, como pode ser observado na figura 20. Na obra de restauro, os documentos passaram por higienização e correto acondicionamento, devido ao seu péssimo estado de conservação.

Figura 20 - Armazenamento do acervo documental da Igreja da Ordem Terceira antes da obra de intervenção de restauro.

Fonte: Concrejato, 2016.

O acervo documental exibe ataque de insetos xilófagos, e alguns desses documentos estão em estágio muito avançado de decomposição, comprometendo seriamente sua leitura, conforme figura 21. São também observadas manchas de microrganismos e de umidade. Os documentos a partir do século XIX apresentam oxidação dos papéis, diferentemente dos papéis do século XVIII, provavelmente por serem fabricados com algodão. A tinta dos manuscritos, possivelmente de base ferrogálica, encontra-se oxidada, com corrosão do papel e, em alguns documentos, bastante desbotada. Essas condições dificultam a leitura e mesmo o manuseio de alguns documentos, tornando laboriosas as pesquisas (CARDOSO, 2016).

Figura 21 - Documentos do acervo documental da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em estágio avançado de ataques de insetos xilófagos.

Fonte: Concrejato, 2016.

Os documentos do acervo trazem informações referentes à Ordem e a todo o funcionamento da igreja; a partir deles, é possível entender os seus ritos e costumes, que fazem parte de um arsenal histórico de extrema importância. No acervo da igreja, a Ordem guarda livros com toda a documentação manuscrita dos séculos XVIII, XIX e datilografada do século XX, apesar de alguns documentos apresentarem um estado de degradação bem avançado, o que os torna muito frágeis e difíceis de serem manuseados sem perdas.

O acervo é composto por nove séries. São elas: administrativa; contabilidade; correspondência; eventos; fotografias; impressos; leis, certidões e regimentos; livros religiosos, liturgia e relatórios. As séries que apresentam maior número de documentos são a administrativa e a de contabilidade, que exibem uma sucessão de livros contendo

principalmente a admissão à ordem, deliberações da mesa administrativa, registros de eleições, sepultamentos e exumações, contratos de aluguel, balancetes, notas fiscais e recibos.

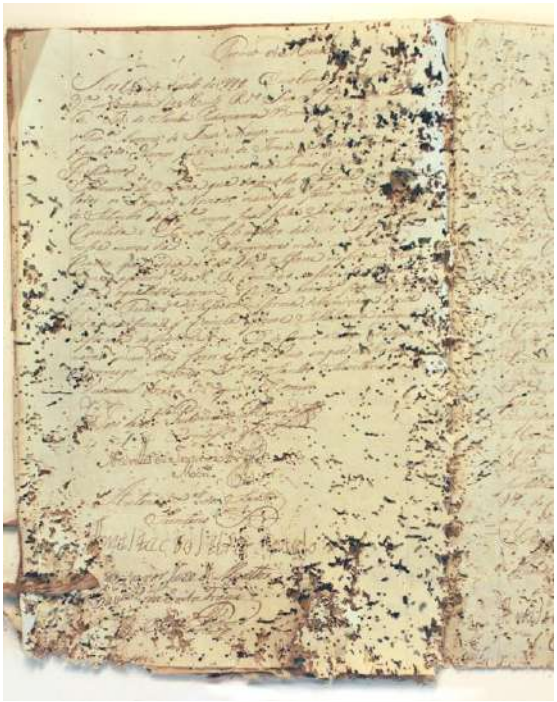
A administração da confraria da Ordem Terceira ficava a cargo de uma mesa, presidida por juízes, presidentes, provedores ou priores. Além dessas figuras, ela era composta por síndicos, ministros, escrivães, tesoureiros, procuradores, consultores e mordomos, que desenvolviam as seguintes tarefas: convocação e direção de reuniões, arrecadação de fundos, guarda dos livros e bens da confraria, visitas de assistências aos irmãos necessitados, organização de funerais, festas, loterias, entre outras atividades (REIS, 2004). Essas mesas eram escolhidas por eleições; no acervo, é possível encontrar alguns de seus registros, datados dos séculos XIX e XX, nos Anexos B, C e D.

Ainda referente à organização da Ordem, o acervo possui as listagens dos irmãos em diferentes épocas. Essas listagens também apresentam controle de falecidos, remidos da Ordem e até doentes e afastados. Alguns desses documentos, que estão em melhor estado de conservação, podem ser observados nos Anexos E, F, G e H. Na figura 22, é possível observar a encadernação do livro físico do ano de 1799, e, na figura 23, o estado de conservação das páginas.

Figura 22 - Capa do livro da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência com a listagem dos irmãos, data de 1799.

Fonte: Concrejato, 2018.

Figura 23 - Estado de conservação das páginas interna do livro da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência com a listagem dos irmãos, data de 1799.



Fonte: Concrejato, 2018.

Outros documentos referentes à coordenação da Ordem são os livros de registros, como o livro de registro dos regimentos internos, datado de 1859, que é mostrado na figura 24. Na sua primeira página, também exibida na figura 24 e com mais detalhes na figura 25, constam os seguintes dizeres, que serão redigidos com as correções que aparecem no próprio livro: "Livro de Registro, especial para o Regimento interno, administrativo e econômico da Venerável Ordem Terceira da Penitência, na cidade do Desterro da Ilha de Santa Catharina e Império do Brazil". A partir desse recorte, pode-se entender como eram as relações sociais e políticas da época. Segundo Holanda,

> Vivia-se em uma sociedade na qual a Igreja estava, administrativamente, nas mãos do poder civil, através da subordinação ao rei, no padroado. Por concessão da Santa Sé, os reis de Portugal, na condição de Grão-Mestres da Ordem de Cristo, auferiam do direito de padroado sobre as colônias; passando eles a se constituir os verdadeiros chefes espirituais das novas terras. Como nos descreve Sergio Buarque de Holanda, "em consequência do grão-mestrado da Ordem de Cristo, sobretudo depois de confirmada em 1551 por sua santidade o papa Júlio III, na bula "Praeclaracarissimi", sua transferência aos monarcas portugueses com o patronato nas terras descobertas, exerceram estes, entre nós, um poder praticamente discricionário sobre os assuntos eclesiásticos. Propunham candidatos ao bispado e nomeavam-nos com cláusula e ratificação pontifícia, cobravam dízimos para dotação do culto e estabeleciam toda sorte de funções religiosas, por conta própria e segundo suas conveniências momentâneas. A igreja transformara-se, por esse modo, em simples braço do poder secular, em um departamento da administração leiga"(HOLANDA apud GÓIS, 2015, p. 175).

Figura 24 - Capa e primeira página interna do registro livro de regimentos interno da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, data de 1859.

Fonte: Concrejato, 2018.

Figura 25 - Detalhe da página interna do registro livro de regimentos interno da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, data de 1859.

Fonte: Concrejato, 2018.

Assim, a organização eclesiástica se torna um departamento de Estado, submetida à orientação da mesa das Ordens, o que pode explicar o grande número de adeptos das Ordens Terceiras: elas viriam a preencher a lacuna administrativa na assistência aos cidadãos, formando autênticos organismos sociais da época, como um espaço com uma estrutura eficiente e legal e uma forma orgânica para expandir suas necessidades coletivas (GÓIS, 2015). No arquivo, foi possível ter acesso a outros livros referentes aos regimentos internos. Com o tempo, eles foram sofrendo modificações: no Anexo H, é possível ver o documento em que a Ordem Terceira pede uma confirmação do seu regimento interno ao Império na Corte do Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1804.

A organização religiosa da Igreja da Ordem Terceira tinha seus próprios meios de subsistência. Um deles era a arrecadação das joias de entrada, ou seja, o valor pago para ser admitido na irmandade. No acervo, é possível encontrar vários livros com os pedidos referentes à admissão dos postulantes. Os livros do século XVIII pertencem ao período de 1757 a 1799; os do século XIX, são referentes aos períodos de 1800 a 1802 e de 1847 a 1899; já os documentos do século XX, são do ano de 1901 e do período de 1940 a 1985.

Os pretendentes a membros da irmandade, ao se apresentarem, deveriam assinar um pedido de admissão, no qual deveria constar uma reverência ao padre e à mesa diretora, seu nome, nome dos pais, data e local de nascimento, local da residência e um testemunho de que o indivíduo em questão estava ingressando na Venerável Ordem Terceira disposto a cumprir, com a graça de Deus, todos os mandamentos e regras. Os postulantes devidamente apresentados e publicados eram submetidos a um exame para atestar seu estado religioso, condição social, estado de saúde, possibilidade de frequência das aulas, catecismo e as regras da Ordem. Após a aprovação, o interessado participava de um pequeno retiro (em que os rituais eram explicados) e de um ensaio da cerimônia da vestição (BÜCKER, 1947). “O ato da vestição é o início do noviciado, que abrange o primeiro ano da vida franciscana. Tem ele por fim integrar o noviço no conhecimento da Regra e dos usos e costumes da Fraternidade” (BÜCKER, 1947, p. 22).

No dia da vestição, os candidatos do sexo masculino ganhavam uma série de objetos: o escapulário e o cordão da Ordem; medalha pendente com o distintivo da Fraternidade, que consiste em uma roseta; botão distintivo da Ordem Terceira; o pequeno catecismo da Ordem; o manual. Já as candidatas do sexo feminino ganhavam o escapulário, o cordão e o botão distintivo da Ordem, o pequeno catecismo, véu e capinha, além de deverem assumir o compromisso de respeitar o modo de se apresentar na sociedade, relativo a roupas e pinturas (BÜCKER, 1947).

No século XX, as regras para a apresentação da admissão à ordem mudaram. Os candidatos a irmãos terciários deveriam declarar que, conforme documentos do arquivo da Ordem, "não pertenciam e nem estavam inscritos em sociedades secretas ou quaisquer outras reprovadas pela Igreja, especialmente nem ao Rótari Clube nem à maçonaria e que não frequentam e nem frequentarão sessões espíritas ou semelhantes (esotéricas, teosóficas, evangélicas, etc), bem como não frequentam nem frequentarão as sessões organizadas por associações de caráter religioso em sentido lato, tais como as do Exército da Salvação, da Associação Cristã de Moços, etc".

Nos livros da Ordem, também foi possível identificar alguns irmãos provenientes de outros países: eles buscavam entrada na Ordem Terceira de São Francisco em Desterro para gozar dos benefícios que esta destinava aos seus confrades, tais como os que relata Cabral:

> A Venerável Ordem Terceira obrigava-se a dar sepulturas aos irmãos falecidos e a mandar dizer, em sufrágil de suas almas, meia dúzia de missas; e cuidava dos pobres enfermos, possivelmente também dos irmãos nestas condições, tanto assim que, em 1748, em outubro, já havia um enfermeiro e foram eleitos mais dois. Não havia ainda qualquer organização hospitalar na Ilha, apenas nos quartéis um cirurgião militar chegado pouco antes, Paulo Lopes Falcão, acudia às praças, mal e mal, de acôrdo com a medicina da época, com a pobreza dos conhecimentos médicos do século e com a modéstia dos recursos locais. Os próprios povoadores açorianos, que chegariam por essa época, padecendo das misérias da viagem longa e desconfortável, acometidos de muitos males, principalmente do escorbuto, tiveram que se valer da permissão real para obter tratamento nesse hospital ou enfermaria, tal o desamparo da terra (CABRAL, 1945, p. 30).

Outro ponto interessante a ser destacado é que a Ordem Terceira foi a responsável pela instauração do primeiro hospital de Desterro, em 1835 – até o momento, ainda não existia nenhuma casa de caridade destinada ao tratamento de doentes na cidade. A mesa aceitou a meia dúzia de camas oferecida pelo vice-ministro para o começo do hospital e determinou que fossem desocupadas algumas das casas pertencentes à Ordem para a instalação deste. Em abril do mesmo ano, o hospital é aberto, possivelmente localizado nos fundos da Igreja de São

Francisco. Segundo deliberação da mesa, a instituição receberia os irmãos indigentes, por despacho do ministro. Aqueles que não fossem miseráveis, mas precisassem do serviço, pagariam a dieta e a botica. O hospital permaneceu ativo por dez anos e passou por muitas trocas de administração, possivelmente reflexo do dificultoso e precário cenário da época. Após o encerramento de suas atividades, a mesa determinou a doação das roupas hospitalares à "Caza de caridade dos Pobres", atual Imperial Hospital de Caridade. Mais tarde, em 1860, a Ordem recusou a oferta do Bispo Conde de Irajá de uma apólice de 100 contos de réis para a construção e a manutenção de um novo hospital (CABRAL, 1945).

Além dos pedidos de admissão, os livros presentes no arquivo da igreja apresentam documentos dos noviços que não cumpriram com as presenças necessárias para serem admitidos à profissão. Para a admissão à profissão, eram necessárias oito presenças reais no ano (ou nas doze reuniões, no total) que consistia na fase chamada de “noviciado”, e mais um retiro de três dias. Já aos neo-professores, era aconselhado que frequentassem durante mais de um ano o noviciado para aperfeiçoamento (BÜCKER, 1947).

Os livros supracitados, além de todo o processo de admissão para entrar na Ordem, apresentam algumas informações e diligências que ocorreram na administração e na mesa da Ordem Terceira.

Outra forma de receita da irmandade estava relacionada à cultura da morte. Era de obrigação da Ordem Terceira enterrar os seus mortos, pagando os sepultamentos à fábrica da Matriz de Nossa Senhora do Desterro, atual Catedral Metropolitana de Florianópolis. Porém, em 1792, a mesa determinou que fossem construídas sepulturas no interior da Capela da Ordem para evitar despesas (CABRAL, 1945).

Após a mudança para o templo próprio em 1815, aproximadamente em 1817, foi iniciada a construção das catacumbas para abrigar os ossos dos irmãos falecidos que estavam na Capela da Matriz. Nas figuras 26 e 27, é possível observar os vestígios de duas urnas funerárias, encontradas na última obra de conservação e restauro no ano de 2019 na Igreja da Ordem Terceira. A figura 26 apresenta os seguintes dizeres: "Aqui jazem os restos mortais do Senhor Major Manoel Joaquim de Souza Medeiros, que falecido a 8 de junho de 1850", e a figura 27, "Nasceu 19 de agosto Jaime Luis Pons Ferreira 1834 faleceu 14 de junho de 1877". Atualmente, os vestígios encontrados estão expostos na parte posterior do retábulo do altar-mor. Os documentos preservados também possuem recibos referentes a materiais para obras das catacumbas.

Figura 26 - Urna funerária pertencente ao Major Manoel Joaquim de Souza Medeiros, encontrada na obra de restauração da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2019.

Figura 27 - Urna funerária pertencente a Jaime Luiz Pons Ferreira, encontrada na obra de restauração da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2019.

No ano de 1840, em razão do grande surto de meningite que ocorreu em Desterro, o Presidente da Província, aconselhado pelos médicos e pelo clero, proibiu os sepultamentos no interior das igrejas, conforme ofício abaixo transcrito:

> O Presidente da Provincia faz saber que tem expedido à Câmara Municipal da Capital as ordens constantes do Oficio abaixo transcrito, as quais foram comunicadas aos

> Reverendos Arcipreste e Vigário. Sendo universalmente reconhecido quão danosa é à Saude Pública além de ofensiva e indecorosa à Divindade e prática indecente e desastrosa de se enterrarem os cadaveres dentro dos templos, pelo que a legislação geral tem imposto às Câmaras Municipais a obrigação de concordarem com as autoridades eclesiásticas sobre o estabelecimento de cemitérios fora do recinto dos mesmos templos, e a Provincia já decretou a fundação de um desses cemitérios nesta Cidade, que se cuida em estabelecer e para qual já está comprado pela Provincia um terreno apropriado; Tendo-se observado de tempos a esta parte que o local da cidade de outrora tão salubre se tem tornado mal sadio, manifestando-se nela amiude doenças de mau carater, sendo a opinião unânime de todos os facultativos aqui residentes que sobre este assunto tenho ouvido e no que concordam os Revms. Sacerdotes e muitas pessoas entendidas que uma das causas que mais concorrem para tão funesta mudança e para o mal epidêmico que ora lavra e se vai extendendo por outras partes da Provincia e que já tantos estragos tem feito, é a pratica fatal acima mencionada, que ainda mais desastrosas se torna pela circunstância de já faltarem nas igrejas sepulturas vagas, achando-se todas com cadáveres por consumir e de estar a terra do interior das mesmas igrejas tão embebidas já dos óleos que fluem dos corpos que não têm fôrça para consumir os que se lhe lança e notando-se que pelas paredes mesmo das catacumbas, onde as há, filtram estes óleos, do que tanto nos corpos das igrejas como nestas catacumbas resultam exalações pestíferas que infetam o ar que respiramos e tem ocasionado os terríveis acidentes de que somos testemunhas e que todos lamentamos (BRITO apud CABRAL, 1945, p.65).

As novas concepções sanitaristas defendidas pelos médicos argumentavam que a decomposição de cadáveres produzia gases que poluíam o ar e contaminavam os vivos, causando doenças e epidemias. Os mortos representavam um problema de saúde pública, pois os velórios, cortejos fúnebres e outros usos funerários seriam focos de doenças, e eram ainda mantidos apenas pela resistência de uma mentalidade atrasada e supersticiosa, que não combinava com os ideais civilizatórios da nação que se formava (REIS, 2004, p. 247).

A extinção dos sepultamentos não foi muito bem aceita, pois se tratava de uma tradição milenar: na Antiguidade ocidental romana, os mortos eram mantidos distantes, geralmente sepultados nas beiras das estradas; com o início das invasões bárbaras, dos ataques dos grupos que avançavam do norte e do oriente (bem como a consequente fortificação das cidades), surgem os sepultamentos intramuros – preferencialmente no solo sagrado das igrejas, particularmente nas regiões de tradição católica (RIBEIRO, 2011).

Esse costume foi trazido e instituído no Brasil pelos colonizadores europeus, sendo adotado pela maioria da população até meados do século XIX. As igrejas católicas foram os locais preferenciais para os sepultamentos. Acreditava-se que, nesses locais, o falecido conseguia a almejada proximidade física com os Santos e Deus, representando um modelo da contiguidade espiritual que se desejava obter, lá em cima, entre a alma e as divindades (REIS, 2004). A prática dos sepultamentos eclesiásticos foi adotada desde o início da colonização da Ilha de Santa Catarina, e as primeiras sepulturas tiveram lugar no interior e entorno da atual Catedral Metropolitana de Florianópolis (RIBEIRO, 2011).

Após a nova política sanitarista, foi fundado um Cemitério no Estreito, na parte continental da cidade, e lá foi determinada pelo engenheiro Patricio Antônio Sepúlveda Ewerard a criação de uma área destinada à Ordem Terceira. No ano de 1849, os corpos eram velados em caixão próprio da Ordem; uma vez depositado o cadáver na catacumba, o caixão deveria voltar à sacristia para servir a um novo irmão. Em 1944, foram esvaziadas as catacumbas que ainda continham restos mortais dos Irmãos da Ordem (CABRAL, 1945). No acervo documental da igreja também foram encontrados o recibo e a nota referentes ao processo de esvaziamento das catacumbas (Anexo M e N). Segue a transcrição da nota:

> Recebido do Sr. João Otaviano Ramos, tesoureiro da Venerável Ordem 3ª de São Francisco da Penitência, conforme nota junto a esta, á quantia de Cr$ 212,00, para ás despesas feitas com á arumação e remoção dos restos mortães dos falecidos irmãos qie se achavam sepultados no antigo cemitério em Itacorubi, conforme me foi encarregado este serviço pela Meza Administrativa e bem assim uma gratificação oferecida pela mesma Meza da quantia de Cr$ 100,00 pelos meus serviços prestados como encarregado deste serviços que prefazem á importância de Cr$ 312,00. Florianópolis, 20 de julho de 1944. João Chrisostimo Paiva.

Ainda sobre a cultura de morte, visando facilitar a logística para a condução dos cadáveres, em 12 de outubro de 1853, a Ordem construiu um carro fúnebre.

Outro hábito antigo e muito forte na Igreja de São Francisco é o costume de acender velas. Na etimologia da palavra, “vela”, do latim *velum*, significa véu, tecido e pele. O tecido ou véu é usado para cobrir lugares sagrados; portanto, a vela é este véu que, cercado de luz divina, cobre os cristãos. No início da fé cristã, as velas eram uma maneira de honrar a Deus, aos santos e aos anjos – ou seja, a vela significa ainda a fé dos que rezam e a presença de Deus na vida de cada um. A vela também traz o sentido de velar, de vigilância, de tomar cuidado para não cair em pecados (ARBEX, 1998).

Nos registros da contabilidade, constam muitas notas fiscais referentes a compras de materiais para a fabricação de velas – utilizadas para a iluminação do templo antes da existência de energia elétrica, mas também acendidas por tradição em dois grandes tachos metálicos no interior do templo, conforme figura 28. Em 18 de maio de 2002, porém, a irmandade recebeu um termo de notificação devido ao elevado grau de avaliação de insalubridade na fabricação de velas; posteriormente, em reunião com a diretoria da Ordem, foi decidida a interrupção da fabricação de velas – atividade que foi substituída pela compra e revenda de velas prontas. Além dessa mudança, após a última intervenção de restauro, em março de 2019, devido a precauções referentes a incêndio e à conservação dos bens móveis e integrados, as velas foram transferidas para um velário mais adequado na área externa da edificação, conforme figura 29.

Figura 28 - Velas que eram acendidas em dois grandes tachos metálicos no interior da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato 2009.

Figura 29 - Novo velário localizado na lateral da entrada frontal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Outro fato que chamou atenção no acervo foi a quantidade de notas fiscais referentes a anúncios de jornal, chamados pelos terceiros de "boa imprensa". O apostolado da Igreja encontrou na imprensa da época uma ótima maneira de difundir as verdades da fé e as normas

da moral. Segundo Bücker, "o que o sacerdote, o pai de família e o catequista mandam, proíbem, aconselham ou recomendam a um pequeno número, o jornal moderno o faz ante imenso auditório, diariamente, por baixo preço" (BÜCKER, 1947, p. 66). A Ordem instituía que os terceiros deveriam apoiar a boa imprensa de algumas maneiras, entre elas:

> a) assinando um diário católico ou pelo menos um jornal que não hostilize os princípios cristãos;
> b) lendo livros e revistas recomendadas pela Igreja e colocando-se em mãos de amigos e conhecidos;
> c) assinando e divulgando os boletins da paróquia e o órgão diocesano, nos quais vêm publicados avisos, notícias e instruções litúrgicas de especial interesse para os paroquianos;
> d) adquirindo novas assinaturas e concorrendo com qualquer importância para as coletas destinadas à "Obra da Boa Impressa";
> e) concorrendo com orações pela vitória da boa imprensa e escrevendo artigos se, para isso, tiver a necessária ilustração (BÜCKER, 1947, p. 67).

A partir dos documentos encontrados no acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, pode-se compreender a estrutura organizacional que compunha a sua administração. O cargo da mesa, assim como toda a instituição, atuava em prol dos seus irmãos terceiros da mesma forma que um departamento do estado; é possível encontrar, nesses arquivos, suas formas de receita e costumes que faziam parte de todo um contexto histórico, político, cultural e social.

2.4 Cronologia da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

Após o capítulo I – que consiste em um levantamento histórico referente às ordens religiosas franciscanas, com foco na Ordem Terceira – e o capítulo II – que sintetiza as histórias da fundação da Ilha de Santa Catarina e da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis –, chega-se ao objeto de estudo deste trabalho. Devido à extensão da investigação acerca desses assuntos, percebeu-se a necessidade de organizar de forma gráfica algumas datas e eventos marcantes, dos mais gerais aos mais específicos da Igreja em questão.

A partir dos levantamentos históricos de Oswaldo Cabral (1945) e Luciana Ribeiro (2011) e dos documentos do acervo da Igreja de São Francisco, foi possível organizar esse material e também apontar os possíveis freis comissários que estavam à frente da Ordem em determinados momentos. Apesar das poucas informações disponíveis a respeito dos comissários, cinco ganharam certo destaque na história da Ordem, conforme consta nos arquivos.

O primeiro foi o Frei Alexandre de Santa Cruz, que chegou em Desterro em 25 de janeiro de 1744 para atuar na assistência religiosa da Ilha. Em 17 de setembro de 1745, o frei institui a Congregação da Ordem Terceira da Penitência, com suas regras, estatuto e número suficiente de irmãos. Sua primeira mesa é publicada no púlpito da Matriz de Nossa Senhora do Desterro. Santa Cruz ficou no cargo por seis anos (CABRAL, 1945).

O segundo personagem é o Frei José Vallez de Jesus, um frade espanhol conhecido como um leitor jubilado em Teologia que tomou posse da Venerável Ordem Terceira como padre presidente em 06 de abril de 1777 e nomeou como comissário o Frei Pedro Murilo de Santa Maria. Vallez de Jesus foi comissário enquanto durou a dominação espanhola; com o fim desta, ficou a Ordem sem assistente religioso até agosto de 1779 (CABRAL, 1945).

O padre Tomaz Francisco da Costa é outro destaque. Ele foi comissário da Ordem pela primeira vez em 1797, repetindo esse feito em outras oportunidades, além de prestar os seus serviços em outras comunidades religiosas pela Ilha de Santa Catarina, como a freguesia da Lagoa. Costa se aposentou em 1832 (CABRAL, 1945).

O quarto notório atuante entre os comissários foi o Padre Moisés Lino da Silva, que assumiu no ano de 1855. Ele tomou o hábito de franciscano na Primeira Ordem no Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro. Moisés Lino da Silva era um homem austero, com uma fisionomia severa, de óculos azuis e cabelos cacheados caídos sobre a nuca. A sua proposta como comissário foi condicionada à sua entrada para a Ordem Terceira, porém a mesa não aceitou a sua admissão, e, por carta provincial, sua nomeação não foi aprovada. Contudo, como não havia outro frei para o cargo, a mesa precisou pedir para que Moisés Lino voltasse a servir (CABRAL, 1945).

Moisés, apesar da recusa inicial, permaneceu à frente da Ordem e abriu mão das postulas que lhe seriam pagas pelas missas em prol dos cofres da confraria. Mais tarde, Moisés interveio na violenta polêmica por questões políticas entre os dois ilustres padres catarinenses Francisco da Cunha e Joaquim Elói de Medeiros, impedindo que fossem publicados documentos comprometedores que desmoralizariam os padres e o clero de Desterro. Não é possível precisar por quanto tempo ele permaneceu no cargo, porém constata-se em Cabral (1945, p.95) que, no ano de 1870, ainda o era. Finalmente, um registro final impactante é o de que, no "dia 03 de junho desse mesmo ano, pela manhã, nas casas que ficavam aos fundos da sacristia e eram residência do comissário, amanheceu enforcado" (CABRAL, 1945).

O quinto e último personagem de destaque entre os comissários da Ordem Terceira foi o Padre Joaquim Elói de Medeiros, ilustre e culto catarinense que foi uma grande figura do clero e da política (Figura 30). Seus estudos eclesiásticos foram feitos no seminário São José, no Rio

de Janeiro, entre os anos de 1856 e 1857. Aos 19 anos, ele rezou a primeira missa, no dia 31 de maio de 1857, em Desterro, como coadjuntor de paróquia. Posteriormente, ocupou os cargos de capelão-alferes e capelão da enfermaria militar na Guerra do Paraguai. Foi também nomeado arcipreste interino da província de Santa Catarina, vigário de São Miguel (SC) e vigário interino de São Sebastião de Tijucas (SC). Foi quatro vezes deputado na assembleia legislativa de Santa Catarina e, por meio de carta imperial, nomeado presidente interino – atualmente o cargo de governador – da província de Santa Catarina, tendo atuado de 6 de março a 26 de junho de 1889. Ainda na província catarinense, desempenhou as funções de bibliotecário, diretor e redator do Jornal Conciliador (1872), representante da exposição provincial (1874), diretor-geral da instrução pública e presidente da comissão de recenseamento (1892). Faleceu em 31 de outubro de 1899, no Rio de Janeiro (MEMÓRIA POLÍTICA DE SANTA CATARINA, 2020).

Figura 30 - Padre Joaquim Elói de Medeiros.

Fonte:Memória política de Santa Catarina, 2020.

A linha do tempo a seguir ajudará a compreender os acontecimentos e principalmente as mudanças ocorridas, que ganharão aprofundamento nos próximos capítulos. Essa organização tem como finalidade unir cronologicamente (e em um único material) todo o arcabouço histórico levantado no decorrer da dissertação.

Tabela 01 - Linha do tempo

1182 — Francisco nasce em Assis.

1224 — Em 14 de setembro, Francisco recebe os estigmas no monte Alverne na província de Arezzo.

1226 — Em 03 de outubro, Francisco morre em Assis.

1228 — São Francisco é canonizado pelo papa Gregório IX.

1229 — Tommaso de Celano escreve Vita Beati Francisci, a primeira biografia do Santo.

1263 — A Legenda maior :Vida de São Francisco de Assis de Boaventura de Bagnoregio, passa a ser a biografia oficial do santo. A Ordem Franciscana desautoriza todas as anteriores.

1288 — Girolamo Masci é eleito Papa com o nome de Nicolau IV. Sendo o primeiro franciscano a subir ao trono de Pedro.

1296 — Giotto faz os afrescos das Histórias de São Francisco na Basílica Superior de Assis.

1500 — Chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, juntamente com o frade franciscano Henrique de Coimbra , com a ajuda dos índios locais prepararam o cenário da primeira missa.

1534 — Criação da Companhia de Jesus pelos Jesuítas, criando missões para catequizar os índios nas novas colônias e assim impor a sua ordem.

1545 - 1563 — Realiza-se o Concílio de Trento, estabelecendo novas regras para a arte sacra.

1563 — Surge na Itália a Contrarreforma, uma reação à Reforma Luterana, fazendo a Igreja Católica rever seu funcionamento e dogma.

1582 — O cardeal Gabrielle Paleotti publica em Bolonha O discurso sobre as imagens sacras e profanas, em cinco volumes, ditando os princípios a serem observados pelos artistas da Contrarreforma.

1587 — Fundação do primeiro convento franciscano no Brasil - em Olinda.

1650 — Tentativa de povoamento na Ilha de Santa Catarina - Desterro. Construção de Igreja dedicada à Nossa Senhora do Desterro, considerada o marco zero da cidade.

1726 — Nossa Senhora do Desterro - a Ilha de Santa Catarina, é transformada em Vila e mais tarde levou a criação da Capitania de Santa Catarina.

1744 — Em 10 de janeito, os oficiais da câmara de Desterro, mandam uma representação à Frei Francisco das Chagas, Provincial Franciscano do Rio de Janeiro, para enviar sacerdotes para suprir a falta nos serviços religiosos.

1744 — Frei Alexandre de Santa Cruz

Em 25 de janeiro, chega a Desterro o Frei Alexandre de Santa Cruz, para socorrer na assistência religiosa, mas também instituir e erigir uma Congregação da Ordem Terceira da Penitência.

1745 — Em setembro, institui e ergue a Ordem Terceira da Penitência na Ilha, em uma capela na Igreja Matriz de Desterro, com suas regras, estatutos e número suficiente de irmãos.

1749 — Foi lavrado um termo entre a Matriz de Desterro e a Ordem Terceira para o recebimento das imagens do Crucificado e do Patriarca São Francisco.

1750 — Frei Francisco de S. Jeronimo

1753 — Inicia as obras da construção da nova Matriz de Desterro no lugar da pobre capela.

1753 — Frei Conceição

1754 — A Matriz e a Ordem Terceira buscaram abrigo durante as obras no Hospício do Colégio dos Padre Jesuítas, situado na mesma praça da Vila.

1756 — Doação de uma terreno por Domingos Francisco Araujo, que mais tarde seria construído a templo próprio da Ordem Terceira em Desterro.

1756 — Frei Manoel de Santa Rosa

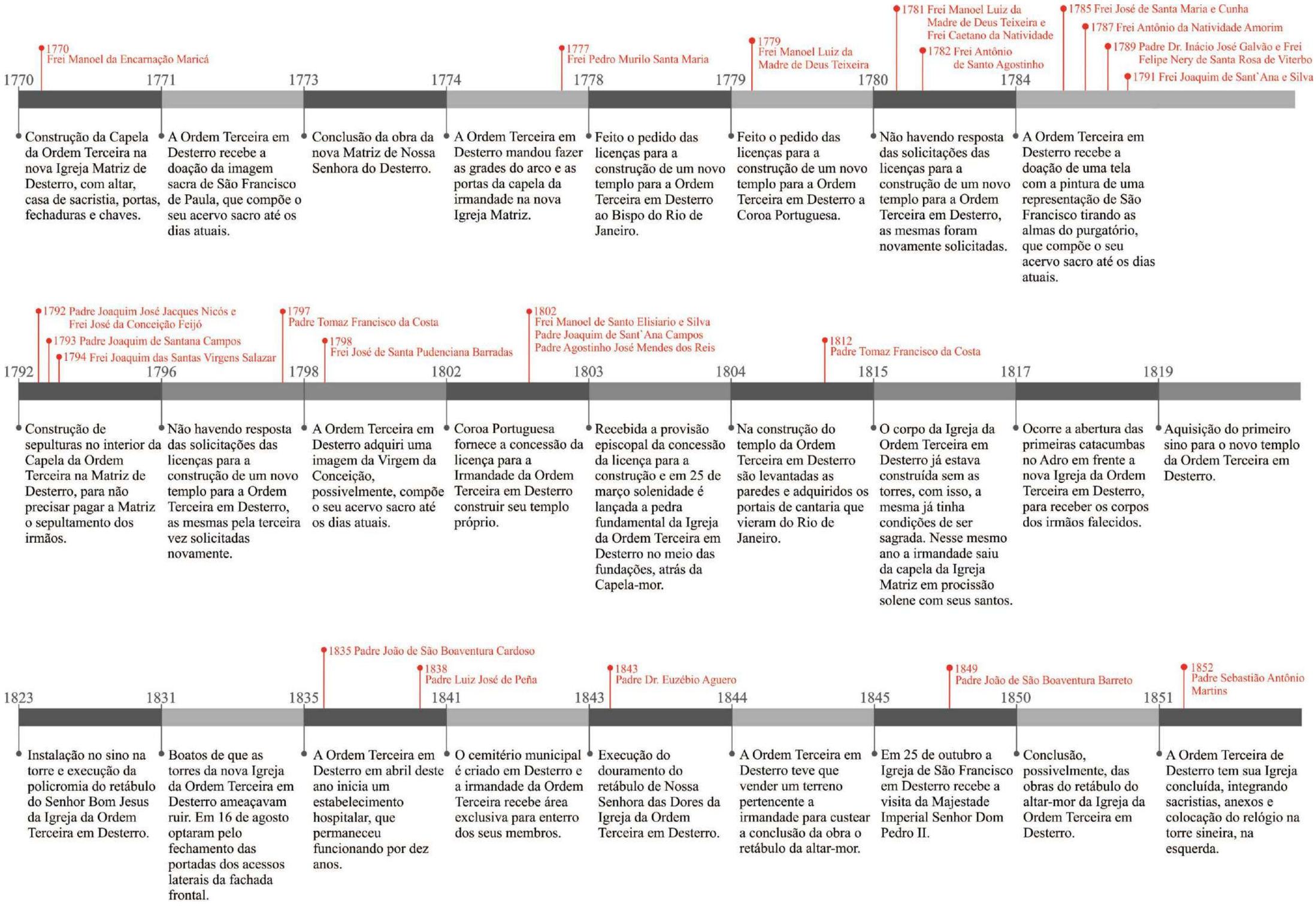
Concedida pela câmara a licença para o trespasse do terreno doado por Domingos Francisco Araujo a Ordem Terceira em Desterro.

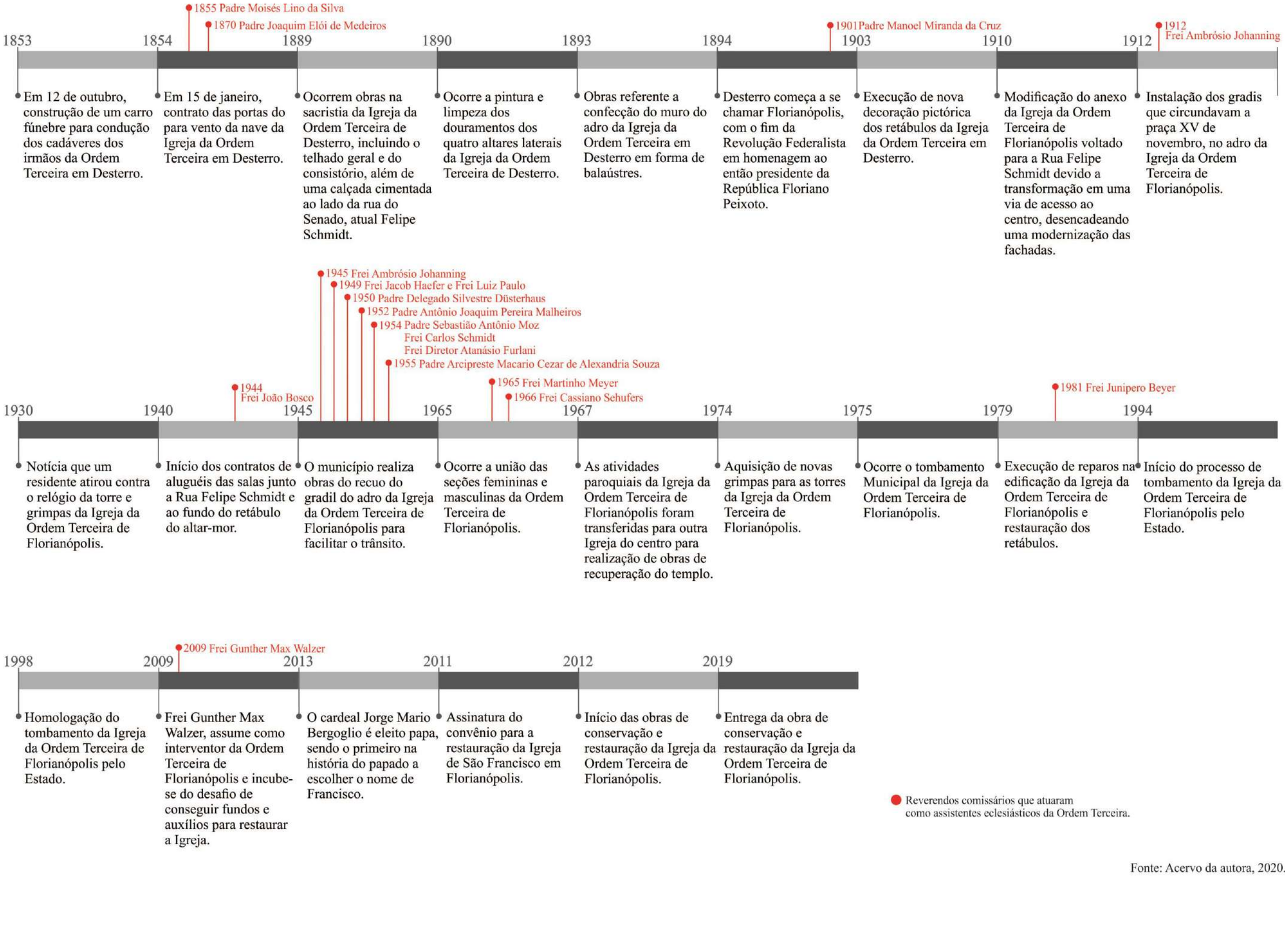
1758 — Foi proibida a admissão a Ordem Terceira em Desterro de soldados, apenas aos militares que tinham patentes de oficial e alferes para cima, para ir de acordo com as exigências morais.

1759 — Frei Antônio das Chagas Foz

1761 — Em 4 de outubro, foi pela primeira vez realizada pela Ordem Terceira em Desterro a festa do Patriarca São Francisco.

1769 — Em 9 de abril, mesmo com a obra incompleta, a Ordem Terceira saí do Hospício e retorna a Igreja Matriz de Desterro. Neste mesmo ano não é feita a festa do Patriarca para utilizar os recursos para sua mudança e futuras obras.


1770
Frei Manoel da Encarnação Maricá
1770
Construção da Capela da Ordem Terceira na nova Igreja Matriz de Desterro, com altar, casa de sacristia, portas, fechaduras e chaves.
1771
A Ordem Terceira em Desterro recebe a doação da imagem sacra de São Francisco de Paula, que compõe o seu acervo sacro até os dias atuais.
1773
Conclusão da obra da nova Matriz de Nossa Senhora do Desterro.
1774
A Ordem Terceira em Desterro mandou fazer as grades do arco e as portas da capela da irmandade na nova Igreja Matriz.
1777
Frei Pedro Murilo Santa Maria
1778
Feito o pedido das licenças para a construção de um novo templo para a Ordem Terceira em Desterro ao Bispo do Rio de Janeiro.
1779
Frei Manoel Luiz da Madre de Deus Teixeira
1779
Feito o pedido das licenças para a construção de um novo templo para a Ordem Terceira em Desterro a Coroa Portuguesa.
1781 Frei Manoel Luiz da Madre de Deus Teixeira e Frei Caetano da Natividade
1782 Frei Antônio de Santo Agostinho
1780
Não havendo resposta das solicitações das licenças para a construção de um novo templo para a Ordem Terceira em Desterro, as mesmas foram novamente solicitadas.
1784
A Ordem Terceira em Desterro recebe a doação de uma tela com a pintura de uma representação de São Francisco tirando as almas do purgatório, que compõe o seu acervo sacro até os dias atuais.
1785 Frei José de Santa Maria e Cunha
1787 Frei Antônio da Natividade Amorim
1789 Padre Dr. Inácio José Galvão e Frei Felipe Nery de Santa Rosa de Viterbo
1791 Frei Joaquim de Sant`Ana e Silva
1792 Padre Joaquim José Jacques Nicós e Frei José da Conceição Feijó
1793 Padre Joaquim de Santana Campos
1794 Frei Joaquim das Santas Virgens Salazar
1792
Construção de sepulturas no interior da Capela da Ordem Terceira na Matriz de Desterro, para não precisar pagar a Matriz o sepultamento dos irmãos.
1796
Não havendo resposta das solicitações das licenças para a construção de um novo templo para a Ordem Terceira em Desterro, as mesmas pela terceira vez solicitadas novamente.
1797
Padre Tomaz Francisco da Costa
1798
Frei José de Santa Pudenciana Barradas
1798
A Ordem Terceira em Desterro adquiri uma imagem da Virgem da Conceição, possivelmente, compõe o seu acervo sacro até os dias atuais.
1802
Frei Manoel de Santo Elisiario e Silva
Padre Joaquim de Sant'Ana Campos
Padre Agostinho José Mendes dos Reis
1802
Coroa Portuguesa fornece a concessão da licença para a Irmandade da Ordem Terceira em Desterro construir seu templo próprio.
1803
Recebida a provisão episcopal da concessão da licença para a construção e em 25 de março solenidade é lançada a pedra fundamental da Igreja da Ordem Terceira em Desterro no meio das fundações, atrás da Capela-mor.
1804
Na construção do templo da Ordem Terceira em Desterro são levantadas as paredes e adquiridos os portais de cantaria que vieram do Rio de Janeiro.
1812
Padre Tomaz Francisco da Costa
1815
O corpo da Igreja da Ordem Terceira em Desterro já estava construída sem as torres, com isso, a mesma já tinha condições de ser sagrada. Nesse mesmo ano a irmandade saiu da capela da Igreja Matriz em procissão solene com seus santos.
1817
Ocorre a abertura das primeiras catacumbas no Adro em frente a nova Igreja da Ordem Terceira em Desterro, para receber os corpos dos irmãos falecidos.
1819
Aquisição do primeiro sino para o novo templo da Ordem Terceira em Desterro.
1835 Padre João de São Boaventura Cardoso
1838
Padre Luiz José de Peña
1823
Instalação no sino na torre e execução da policromia do retábulo do Senhor Bom Jesus da Igreja da Ordem Terceira em Desterro.
1831
Boatos de que as torres da nova Igreja da Ordem Terceira em Desterro ameaçavam ruir. Em 16 de agosto optaram pelo fechamento das portadas dos acessos laterais da fachada frontal.
1835
A Ordem Terceira em Desterro em abril deste ano inicia um estabelecimento hospitalar, que permaneceu funcionando por dez anos.
1841
O cemitério municipal é criado em Desterro e a irmandade da Ordem Terceira recebe área exclusiva para enterro dos seus membros.
1843
Padre Dr. Euzébio Aguero
1843
Execução do douramento do retábulo de Nossa Senhora das Dores da Igreja da Ordem Terceira em Desterro.
1844
A Ordem Terceira em Desterro teve que vender um terreno pertencente a irmandade para custear a conclusão da obra o retábulo da altar-mor.
1849
Padre João de São Boaventura Barreto
1845
Em 25 de outubro a Igreja de São Francisco em Desterro recebe a visita da Majestade Imperial Senhor Dom Pedro II.
1850
Conclusão, possivelmente, das obras do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira em Desterro.
1852
Padre Sebastião Antônio Martins
1851
A Ordem Terceira de Desterro tem sua Igreja concluída, integrando sacristias, anexos e colocação do relógio na torre sineira, na esquerda.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

3. Arquitetura e Arte Sacra Cristã na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

3.1 Concepção arquitetônica

Entende-se por partido arquitetônico o resultado formal de uma série de condicionantes ou determinantes, sendo elas as técnicas construtivas, o clima, o programa de necessidades, as condições financeiras e a legislação regulamentadora. A partir disso, é possível considerar que a construção da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência foi edificada como um espírito de sua época, utilizando os materiais e técnicas do período em que foi idealizada. De outro modo não poderia ser, por se tratar do arcabouço de uma comunidade composta de homens integrados na sociedade e no tempo, construída em função de atender às necessidades, aos desejos e às características do momento então vivido.

Os motivos das ocupações de territórios são determinantes na configuração espacial das edificações. Dessa maneira, a Igreja da Ordem é uma edificação de características arquitetônicas simples, o que se justifica pelo fato de que a Vila de Nossa Senhora do Desterro também não apresentava em sua arquitetura formas muito rebuscadas e luxuosas, por não ter havido um ciclo econômico que financiasse esse tipo de partido arquitetônico.

No sul do Brasil, a partir de uma visão geral, Carlos Lemos aponta que "a arquitetura sempre foi muito simples, de pedra e cal, sem mostrar absolutamente nada de especial a não ser uma clara e nítida influência portuguesa, talvez Algarvia nas obras populares"(LEMOS apud SANTOS, 2018). A simplicidade de suas formas arquiteturais alude às raízes da arquitetura tradicional portuguesa com uma forte expressão vernacular, transmitida ao longo do tempo pelo conhecimento popular e pelo trabalho habilidoso de mestres construtores. Todo esse desenvolvimento estilístico foi absorvido nas colônias por engenheiros e arquitetos, formados dentro das concepções renascentistas e barrocas.

Nesse sentido, o trabalho de conclusão de curso de Fernanda Maria Trentini Carneiro, apresentado em 2007 sob orientação de Sandra Makowiecky, expõe uma síntese de estudos realizados por sua orientadora. Dizem as autoras que, durante o período colonial, a igreja católica teve grande influência na povoação e no desenvolvimento da cultural nacional brasileira. Isso porque houve a preocupação do clero em inserir sua ordem religiosa, já que, na Europa – inicialmente na Itália, e posteriormente na Espanha e em Portugal –, a ocorrência de conflitos entre os séculos XVI e XVII de ordem social, política, econômica e especialmente religiosa abalaram a estrutura medieval da Igreja. É nesse período que surge um movimento de cisão no cristianismo, a reforma protestante ou luterana, liderada por Calvino e Lutero,

ocasionando a divisão da Igreja devido às divergências quanto às questões éticas, morais e sociais (FARACO e MOURA, 1997).

A Igreja católica precisou rever seu funcionamento e seus dogmas, o que motivou um movimento para que se revitalizassem as atividades religiosas, fundando, assim, várias ordens religiosas pela fé católica. De acordo com Makowiecky e Bay (1996a):

> Em 1563, na Itália surge a Contrarreforma, que era a reação à Reforma Luterana (...). O estilo greco-romano já estava esgotado e as novas lutas da Igreja faziam com que a ideia da inovação pairasse entre os artistas. A contrarreforma, espiritualmente, trazia a matéria-prima para essa esperada renovação (SOUZA, 1973, p. 15).

Acrescenta-se, a esses dois marcos, entre a reforma protestante e a contrarreforma, a revolução comercial, "resultante do ciclo das grandes navegações, que modificou os sistemas econômicos até então vigentes e favoreceu a descoberta de novas terras na América, África e Ásia. Verifica-se a ascensão da burguesia e a fundação das colônias expansionistas" (MAKOWIECKY e BAY, 1996a, p. 6).

Organizada pela Igreja católica, a contrarreforma caracterizou-se, principalmente na Espanha e Portugal, pela grande reação ao debate antropocêntrico (segundo o qual o homem seria a medida e o centro do universo) e pela inovação das características medievais. Dessa tensão resulta a tentativa do homem de conciliar os dois valores – antropocentrismo e teocentrismo (Deus o universo) –, na qual lança a angústia e em suas ideias as concepções e manifestações artísticas; a esse novo movimento, deu-se o nome de Barroco. A origem da palavra é desconhecida, mas a correspondência mais apropriada é a de irregularidade e excessos. As hipóteses encontradas seriam as seguintes:

> No francês, o termo "barroco" segundo Antoine Ban (...) tem um sentido pejorativo; em espanhol, "borrueca" é a designação de uma grande pérola de formato irregular; na Idade Média, dava-se nome barroco ou baroko, a um tipo de argumento que conduzia ao absurdo. Também segundo Litté, o termo "baroque", significa algo bizarro e chocante. No Brasil temos várias palavras análogas às usadas na Europa: barroca, cava produzida por enxurrada, despenhadeiro, grota, penedo irregular. Barrocal ou Barroqueira, lugar cheio de barrocas (SOUZA, 1973, p. 14).

Nesta pesquisa foi utilizado o significado dado pelo dicionário Novo Aurélio, cuja definição é a de que o barroco seria "muito ornamentado, sobrecarregado, exuberante, [...] irregular, extravagante, estrambótico". Ainda segundo o dicionário, "o período em que floresceu o estilo barroco [é] caracterizado por uma atmosfera artística e cultural carregada de conflitos entre o espiritual e o temporal, entre o místico e o terreno" (NOVO AURÉLIO, 1999, p. 274).

Esse estilo, criado em Roma em meados do século XVII, visava imprimir aos visitantes a imagem da autoridade da Igreja por meio de edifícios que impressionassem e fizessem apelo tanto às emoções quanto ao intelecto; com isso, o Barroco teria também uma finalidade retórica, principalmente devido à preferência pela grande escala, por formas complexas e pelos efeitos teatrais (BURY, 2006).

O discurso retórico do Barroco tinha o objetivo de alcançar a persuasão. Essa motivação está vinculada à construção de estratégias de propaganda empreendidas pela Igreja e pelos governos autoritários, que estavam passando por um momento de crise por conta do colapso econômico e político, mas principalmente devido às revoltas sociais. Tendo em vista esse contexto difícil, as autoridades político-religiosas utilizaram da imaginação e da fantasia (além da dramatização e da teatralização das expressões visuais) para a construção de discursos que revelassem, simbolicamente, o caráter grandioso da Igreja e dos impérios absolutistas, dirigindo as massas a um comportamento adequado de apoio e subordinação aos governos (BAETA, 2011).

Um dos propósitos estéticos do Barroco é o de impressionar o espectador pelos sentidos e emoções. Por isso, é possível apontar as seguintes características do movimento: gosto pelo monumental, pela assimetria – que nada mais é do que uma tentativa de oposição à sobriedade, num estilo sinuoso –; vontade de impressionar, apelar para afetividade e imaginação, de intensidade dramática; exibição de riqueza material, oferecendo contemplação aos materiais, tais como o ouro e pérolas; importância da superposição decorativa e gosto pelo insólito e pelo singular, conforme as figuras 31 e 32 (TIRAPELI, 2005).

Todos os efeitos do Barroco supracitados são resultados da emulação ou da variação com que eram aplicados os engenhos, sendo uma faculdade intelectual alusiva às atividades da mente e das práticas artísticas de representação. Esses recursos tinham como destino a procura ou a fabricação do belo, do verdadeiro, e o eficaz nas artes, na ética e na política. Por sua vez, os efeitos dessas produções engenhosas eram denominados sutilezas ou agudezas do engenho; ou seja, ao conjunto de obras que transmitiam esse efeito, deu-se o nome de Barroco (BASTOS, 2011).

Figura 31 - O Rapto das Filhas de Leucipo. RUBENS, Peter Paul. 1617. Óleo sobre tela. 224m x 210,5m. AltePinakothek, Munique.

Fonte: virusdaarte.net.

Figura 32 - A Descida da Cruz. RUBENS, Peter Paul. 1612–1614. Óleo sobre painel. 4,2 m x 3,2 m. Catedral de Nossa Senhora, Bélgica.

Fonte: virusdaarte.net.

Outro acontecimento que teve manifestação no Barroco, principalmente na pintura, foi o fato de que:

> a descoberta de Copérnico, de que a terra não era o centro do Universo, orientou a nova concepção científica do mundo. Toda arte barroca está impregnada desta nova visão. Ela é expressão de um infinito avassalador, inquietante e inesquecível. A harmonia do universo, em constante perigo, é uma característica comum de toda arte barroca (MAKOWIECKY e BAY, 1996a, p. 06).

As ocorrências dessas quebras de estruturas históricas na Europa atingiram também o Novo Mundo pela colonização das Américas (inclusive por Portugal), refletindo nas características artísticas. No Brasil, esses novos condicionamentos atingiram a arte que se ligou ao Barroco na construção de igrejas e mosteiros, os quais precisavam ser dirigidos ao sentimento religioso e surgiu graças à iniciada Companhia de Jesus, em 1534. A instituição fundou as missões, cujo objetivo seria catequizar os índios e inserir sua ordem entre os séculos XVII e XVIII (MAKOWIECKY e BAY, 1996c).

Para expressar tais características, uma instância significativa é a estrutura das igrejas, monumentos repletos de significados e imposições. Os jesuítas edificaram as igrejas como um dos marcos principais da fundação de terras e vilas; no período colonial, essa edificação teve grande ligação com o Estado-, ampliando o poder de ambas as estruturas, cujo objetivo comum

era o de colonizar a nação. De acordo o material institucional do documentário “O sino do povo e as dimensões da morada”,

> as construções da época, principalmente em São Paulo, dividem-se em dois grupos distintos: as do litoral e as do planalto, compreendendo estas últimas construções de origem missionária (igrejas, capelas e residências) e as casas dos colonos, rurais e urbanos, que pertenceram aos bandeirantes (MAKOWIECKY e BAY, 1996c, p.06).

Com a escassez de materiais encontrados no Brasil, a utilização da matéria-prima regional transformou o estilo artístico em um "Barroco brasileiro". O gênero surgiu inicialmente no nordeste do País, depois em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e em diversos lugares que se apropriaram das novas premissas construtivas como características de um fazer artístico. Em meados do século XVII, afetados pelo ciclo do ouro, o interior das igrejas, as talhas e os objetos foram palcos de imponências do poder que o material precioso revelava, como pode ser observado na figura 33.

> As vilas e cidades apresentam ruas de aspectos uniformes (...) aproveitando as antigas tradições urbanísticas de Portugal. A uniformidade dos terrenos correspondia à uniformidade dos partidos arquitetônicos (...). A simplicidade das técnicas denunciava o primitivismo de nossa sociedade colonial: abundância de mão-de-obra determinada pela existência do trabalho escravo, mas ausência de aperfeiçoamento (MAKOWIECKY e BAY, 1996c, p. 06).

Figura 33 - Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. São Paulo. Século XVIII.

Fonte: g1.globo.com, 2018.

Na região Sul, a expressão característica do Barroco surgiu diferentemente da dos principais estados do período colonial, como Minas Gerais, Bahia ou Rio de Janeiro, por exemplo. Nesse setor geográfico, entre os séculos XVII e XVIII, havia um limite para o desenvolvimento, uma vez que o sul do Brasil está localizado na linha do Tratado de

Tordesilhas, cuja economia girava em torno da prática agrícola. Devido aos conflitos entre espanhóis e portugueses, o povoamento foi bastante prejudicado pela ocorrência de saques, invasões e destruições. Em decorrência dessas guerras, de acordo com o documentário "Na Trilha das Mulas" (MAKOWIECKY e BAY, 1996b, p.6):

> nem sobravam recursos suficientes para uma significativa realização artística, o que é enfatizado também pelo nomadismo e pelas diferentes influências aqui exercidas. Esta mesma insegurança pode ser comprovada na arquitetura sulista, com sua escassez de portas e janelas e talvez em vista das grossas paredes, muito embora, o motivo principal da espessura seja a fragilidade do material de que eram constituídas. (...) A arquitetura sulista, sob uma visão não somente estrutural, mas também emocional, (...) divide-se em três soluções: a Paulista Bandeirante, a dos Tropeiros e, afinal, a Açoriana (MAKOWIECKY e BAY, 1996b, p.06).

Em Santa Catarina, os jesuítas também buscavam a inserção da cultura religiosa. Na Ilha de Santa Catarina, especificamente, a força maior que impulsionou a religião católica foi a chegada das famílias portuguesas, trazendo costumes e tradições existentes nos Arquipélagos dos Açores e Madeira:

> a colonização açoriana deu-se a despeito da falta de riquezas minerais ou qualquer outro atrativo semelhante, (...) que incentivou a vinda de casais das Ilhas do Cabo Verde e dos Açores, cujas terras sofriam constantes abalos sísmicos, e cuja economia se desenvolvia precariamente devido ao excesso populacional (MAKOWIECKY e BAY, 1996b, p.06).

A influência açoriana contribuiu significativamente para a arquitetura dos estados do sul. Embora, de forma indireta, os jesuítas também tivessem revelado importância, os açorianos apresentavam maiores ingerências, já que as missões jesuíticas não obtiveram grande sucesso quanto à sua fixação nas colônias. Essas características podem ser observadas principalmente nas igrejas do sul, que:

> apresentavam uma arquitetura espontânea, caracterizada pela adaptação e condições climáticas do país e do material disponível. Manifesta-se uma tendência cabocla de livre adaptação de modelos europeus. (...) no litoral, sempre predominou uma arquitetura portuguesa, com a tradicional taipa-de-pilão ou o pau-a-pique, bastante frágil, que exigia terrenos planos para evitar o risco de erosão em caso de enxurradas. (...) a pobreza das terras do sul do Brasil, ocupadas por uma sociedade simples, apegadas a modelos pouco sofisticados e a ocupação do território, cuja função foi inicialmente de estratégia militar, revela, uma expressão que não poderia deixar de ser o racionalismo clássico. O modelo maneirista foi adotado pelos militares, que quase nunca se renderam ao apelo emocional e libertário do barroco (MAKOWIECKY e BAY, 1996b, p. 7).

A Igreja de São Francisco da Penitência constitui um significativo acervo do estilo barroco brasileiro, principalmente pela vinda dos portugueses. A edificação possui, em sua unidade visual, um vocabulário singelo, e suas características incluem um corpo mais alto das igrejas, com a fachada simples, seu frontão triangular e seus portais de pedra. Também se caracteriza pelo telhado de duas ou quatro águas e um interior rico em elementos plásticos e arquitetônicos. Esses poucos componentes davam àquelas construções portuguesas, de profunda tradição popular, uma simplicidade terrena da arquitetura popular aderente ao ambiente e aos condicionantes locais. Isso veio a se configurar como uma vertente da arquitetura luso-brasileira do sul do País. De acordo com o vídeo "Na Trilha das Mulas":

> isolados na extremidade ibérica, desconhecedores de ciclos econômicos expressivos, os portugueses desenvolveram uma sociedade austera, que via a arte segundo sua funcionalidade, dirigindo-se, sobretudo para a religião. Este tipo de sociedade pouco sofisticada apegava-se a formas tradicionais. (...) Os elementos plásticos e arquitetônicos aparecem com clareza, principalmente para os leigos. Ao frontão interessam principalmente quanto à forma, não quanto à estrutura, nem quanto aos materiais a serem usados (...). A influência maneirista é também evidente nos interiores, nas decorações dos púlpitos e dos altares, e nas ingênuas pinturas de forros. Este isolamento (...) pela utilização de mão-de-obra mameluca e de modelos hispano-americanos, (...) verificou-se forte presença espanhola que determinou a adoção do alpendre[3] (MAKOWIECKY e BAY, 1996b, p. 7).

Portanto, a presença da colonização açoriana está associada aos acontecimentos (de povoação) que resultaram em uma criação artística limitada. Além disso, a falta de recursos para a realização das obras também as tornou mais simples. Em função dos aspectos simples em consequência dos acontecimentos (de povoação) que influenciaram na baixa criação artística e pela falta de recursos para realização das obras, que se tornaram mais simples e limitadas, a colonização açoriana teve grande participação. Segundo Etzel (1986 apud MAKOWIECKY et al, 1994, p. 20), acreditava-se que:

> as manifestações artísticas realizadas nas igrejas e capelas foram de contribuição açoriana, pois entre os açorianos que para cá vieram havia artesãos, predominando os carpinteiros, habituados a uma cultura básica milenar comum aos europeus, que é o trabalho com a madeira. (...) Foram eles que, entregues à própria sorte e pobreza, preenchiam suas necessidades religiosas, construindo igrejas e capelas, decorando-as com o que suas competências no domínio da marcenaria (e pintura), lhes permitia. (ETZEL, 1986 apud MAKOWIECKY et al., 1994, p. 20)

Mesmo que a Igreja de São Francisco da Penitência tenha um acervo simples –

[3] Cobertura assente em colunas ou pilastras em um ou mais lados, isolada ou justaposta a outra construção.

comparando-a às grandes colônias, tais como Minas Gerais e Bahia, que tiveram forte influência do ciclo aurífero –, seu valor artístico contribui para os estudos da escola barroca no sul do Brasil e da região litorânea do estado de Santa Catarina, que apresenta edificações antigas e importantes. Vale lembrar que foi nessa localidade catarinense que se iniciou a colonização por portugueses e paulistas em meados do século XVII, desde São Francisco do Sul até Laguna.

Essas construções ao longo da costa serviram para esclarecer e comparar os detalhes construtivos e decorativos das fachadas das antigas igrejas, que apresentam um partido semelhante ao da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Florianópolis.

A semelhança entre algumas construções existentes no litoral de Santa Catarina, com sua uniformidade arquitetônica, pode ser observada como um partido tradicional das igrejas antigas litorâneas, que criaram um esforço material e espiritual para reproduzir o pensamento de um tempo em conformidade com a normatização dos códigos de posturas municipais inspiradas nas ordenações régias. Isso favoreceu a circunscrição das feições luso-brasileiras das edificações e uma expressão comum aos núcleos urbanos, dando origem a uma identidade arquitetônica luso-brasileira (SANTOS, 2018).

Os templos religiosos pela costa catarinense são manifestações arquitetônicas que se destacam por seu volume, pela resistência material, pela solidez construtiva e pelo cuidado de seus poucos elementos decorativos. Observando os templos históricos pelo litoral catarinense, desde São Francisco do Sul, ao norte, passando pela Ilha de Santa Catarina e indo até Imbituba, Pescaria Brava e Laguna, representados na figura 34, constatam-se as fachadas simples, brancas e austeras, emolduradas por cunhais e cimalhas de pretensões clássicas. Destacam-se os volumes dos telhados de duas águas – os quais podem apresentar camarinhas[4] e trapeiras[5] –, em que a curvatura proporcionada pela presença de galbos[6] evidencia a ancestralidade lusitana (SANTOS, 2018).

[4] Pequena câmara; dormitório em alcova. No Brasil, pequeno aposento erguido acima do último pavimento normal, cujo pequeno torreão é engastado na cobertura, formando minúsculo andar, geralmente servindo de dormitório; também chamado de água furtada. Fonte: CARR-GOMM, 2004.

[5] 1.Abertura no telhado, guarnecida de caixilho, que permite ar e luz no interior da construção. Claraboia. Janela de água-furtada. 2. Último andar de um edifício. Fonte: CARR-GOMM, 2004.

[6] Contorno elegante e gracioso do fuste duma coluna, da pança de um vaso, do zimbório de umacúpula. O termo implica sempre a ideia de uma curva, de uma inflexão. Diz-se que uma coluna é "galbada", quando em vez de ter o fuste regularmente cilíndrico, é ligeiramente bojuda no meio. Fonte: CARR-GOMM, 2004.

Figura 34 - Partidos arquitetônicos semelhantes à Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em SC.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Em todas as localidades supracitadas, ao longo do tempo, desde a sua pedra fundamental até hoje, as igrejas foram sofrendo alterações; de todo modo, é possível encontrar as fachadas divididas em três eixos, ladeadas de torres, encimadas por cruzes no eixo central. Essas mesmas soluções formais e tecnológicas remetem à arquitetura tradicional de origem portuguesa. Por sua vez, a sua ornamentação rara se limita à indicação de pontos construtivos, e foram os carpinteiros e os artesãos açorianos, movidos pela religião católica, que construíram igrejas, capelas e retábulos. Da mesma maneira, o interesse pelas pinturas religiosas consiste no seu valor artístico autônomo, em especial no seu valor como elemento integrante e indispensável da decoração total dos interiores das igrejas, em cujos traços predominavam as características dos artesãos (SANTOS, 2018).

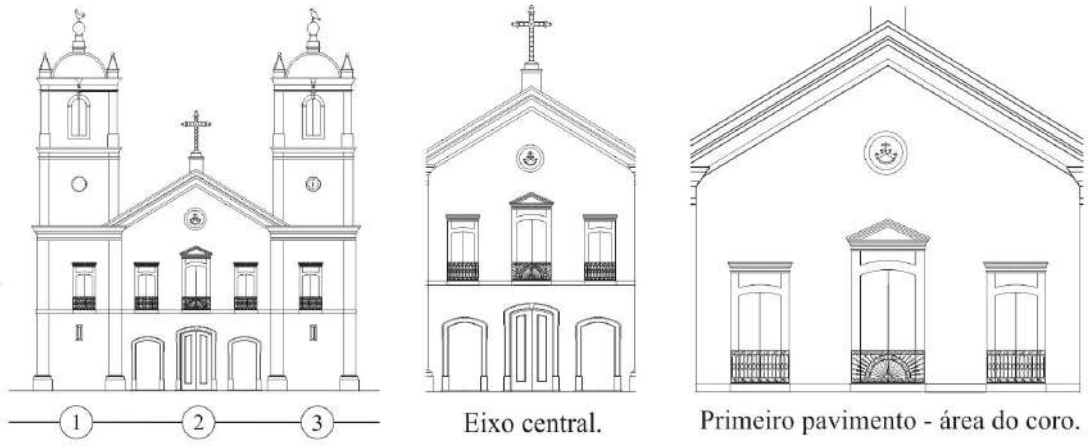
Nem sempre os trabalhos executados nos templos religiosos da costa catarinense obedeceram às especificidades das encomendas, visto que ocasionalmente não havia um planejamento antecipado. Ainda assim, os assuntos permaneciam pela iconografia religiosa – principalmente a nova iconografia da contrarreforma, constituída por representações simbolizando a anunciação, a ascensão, os milagres, as visões celestes, os momentos de exaltação, entre outros (MAKOWIECKY et al, 1994).

A partir desses apontamentos, comparando a situação das construções, primeiramente, em diferentes regiões do Brasil, depois, no sul do País e, por fim, no litoral do Estado de Santa Catarina, conclui-se que o principal destaque da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência se dá por sua fachada principal composta por três eixos.

O eixo central é enquadrado por cunhais[7] de cantarias, sendo do mesmo material a portada com porta em madeira maciça almofadada[8], além de duas portas entaipadas nas laterais, com o mesmo enquadramento e vergas em arco abatido da porta principal. O friso em alvenaria destaca a divisão entre o piso térreo e o primeiro pavimento, que consiste na área no coro. Nessa delimitação do primeiro pavimento, apresentam-se três portas, sendo a do meio mais alta em relação às outras que a ladeiam. Todas exibem guarda-corpo em ferro forjado com formas curvas e geométricas.

O guarda-corpo da porta do meio apresenta diferenciação, com um trabalho em ferro forjado de formas curvas, além da representação de resplendor com seus raios vibrantes e luminosos. Essas portas apresentam caixilharia em madeira, requadros em cantaria, e são ornamentadas por sobrevergas em alvenaria, tendo a porta central encimada pela forma de pequeno frontão triangular. Para arrematar esse eixo central da fachada da igreja, há um frontão encimado por cruz em ferro forjado, emoldurado por cimalhas em alvenaria, ornamentado ao centro com as armas da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, com o braço de Cristo cruzado com o de Francisco, conforme figura 35.

Figura 35 - Fachada de três eixos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Destaque para o eixo central e seu primeiro pavimento.



Fonte: Acervo da autora, 2019.

[7] Pedra ou pedras situadas nos ângulos externos dos edifícios. Genericamente: qualquer externo formado por duas paredes concorrentes. Esquina. Fonte: CARR-GOMM, 2004.
[8] Zonas retangulares ou em outras formas, reentrantes ou salientes da folha de uma porta; podem ser decoradas com molduras, elementos figurativos, etc. Fonte: CARR-GOMM, 2004.

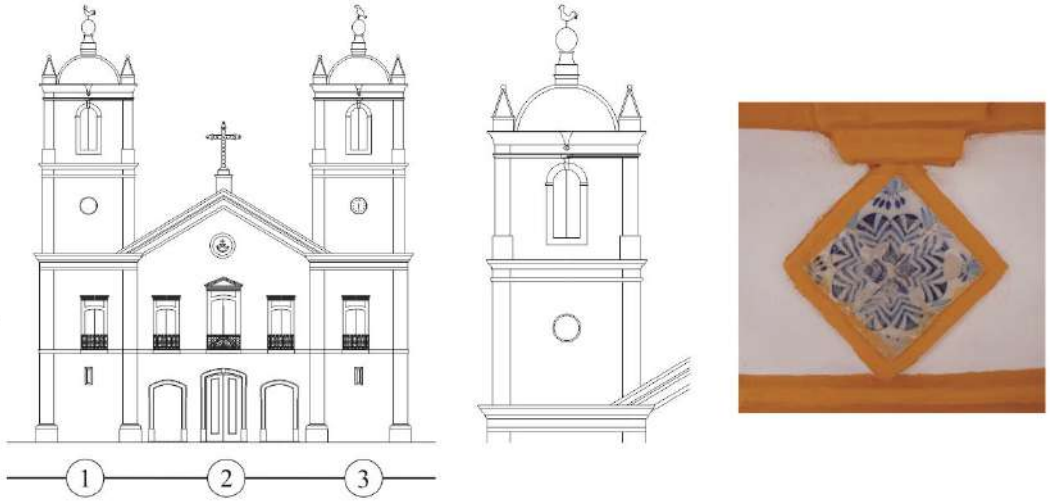
O eixo central da igreja é ladeado pelas suas duas torres, de secção quadrada, emolduradas por cunhais e divididas em quatro andares, destacados por cimalhas em alvenaria. O primeiro pavimento de ambas as torres apresenta porta com guarda-corpo em ferro forjado com formas curvas e geométricas. Essas portas apresentam caixilharia em madeira, requadros em cantaria, e são ornamentadas por sobrevergas em alvenaria, conforme figura 36.

Figura 36 - Fachada de três eixos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Destaque para os eixos das torrese seu primeiro pavimento.

Fonte: Acervo da autora, 2019.

A torre referente ao eixo um (1) exibe, no seu terceiro pavimento, uma moldura circular dentro da qual não há elementos. Seu último andar apresenta janela em arco pleno com venezianas confeccionadas de madeira, encimada por um pequeno azulejo na cor azul. A cobertura da torre é em coruchéu com uma forma piramidal, arrematada por pináculos e grimpa confeccionada em cobre, com forma de galo, que é o símbolo alusivo à vigilância e ao arrependimento de São Pedro, como visto na figura 37.

Figura 37 - Fachada de três eixos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Destaque para o eixo um da torre com seus elementos decorativos.



Fonte: Acervo da autora, 2019.

A torre referente ao eixo três exibe, no seu terceiro pavimento, relógio metálico de ponteiro, com números romanos em uma moldura circular. Seu último andar apresenta dois sinos de diferentes tamanhos em ferro forjado. Os sinos ficam protegidos por janelas em arco pleno com venezianas confeccionadas de madeira, encimada por um pequeno azulejo na cor azul. A cobertura da torre é em coruchéu com uma forma piramidal, arrematada por pináculos e grimpa confeccionada em cobre, com forma de corvo, como na figura 38.

Figura 38 - Fachada de três eixos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Destaque para o eixo três da torre com seus elementos decorativos.

Fonte: Acervo da autora, 2019.

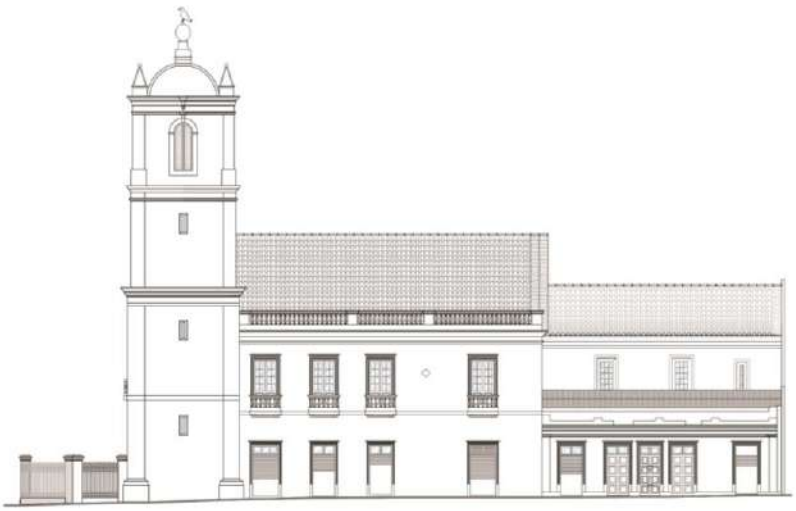
Em 168 anos, desde que a construção da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência foi concluída, a edificação reúne as marcas do tempo e algumas intervenções, seja

pela necessidade de substituição de peças danificadas ou pelo desejo de atender às exigências e ao gosto de cada época. Apesar dessas pequenas modificações, ela ainda mantém, em termos gerais, suas características arquitetônicas.

Sua mudança mais significativa ocorreu na fachada lateral, voltada para a rua Felipe Schmidt, aproximadamente em 1910. Nesse período, por ser considerada um importante acesso ao centro da cidade de Florianópolis, a rua fora alargada; com isso, foi desencadeado um processo de reformas e modernização das fachadas dos edifícios, fazendo com que a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência abandonasse o estilo colonial, aderindo à linguagem eclética.

A fachada lateral, com a nova configuração, apresenta portas com verga reta na área do térreo e no primeiro pavimento, janelas com guarda-corpo com balaústres em alvenaria. Todo esse conjunto da lateral da igreja é arrematado por platibanda, conforme figura 39.

Figura 39 - Fachada lateral - norte da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, junto a rua Felipe Schmidt.



Fonte: Acervo da autora, 2019.

A esse propósito, esclarece-se que a edificação da igreja apresenta área total construída de 1.688 m². Atualmente, uma parte de 608 m² é ocupada pelo uso comercial junto à rua Felipe Schmidt. A igreja propriamente dita é composta pela nave e pela capela do altar principal; os outros espaços, como o coro, as sacristias e o salão das tribunas, são áreas austeras sem nenhum tipo de ornamentação. Além disso, há dependências de serviços com copa e banheiros, bem como a escada de acesso ao coro e à torre dos sinos, o que se verifica nas plantas baixas da figura 40.

Figura 40 -Planta baixa do primeiro pavimento e térreo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

A partir do exposto, percebe-se a grande influência da igreja católica na povoação e no desenvolvimento da cultura nacional brasileira. Nesta seção da pesquisa, alguns momentos históricos foram recapitulados – como a reforma protestante, a contrarreforma, a revolução comercial e a fundação de colônias expansionistas – para chegar à conclusão de que o espírito da época ajudou na conversão de uma linguagem luso-brasileira para as obras de arquitetura, com foco especial no sul do País. Dessa maneira, fica destacado o partido arquitetônico da igreja objeto dessa pesquisa.

3.2 Iconografia e iconologia religiosa franciscanas

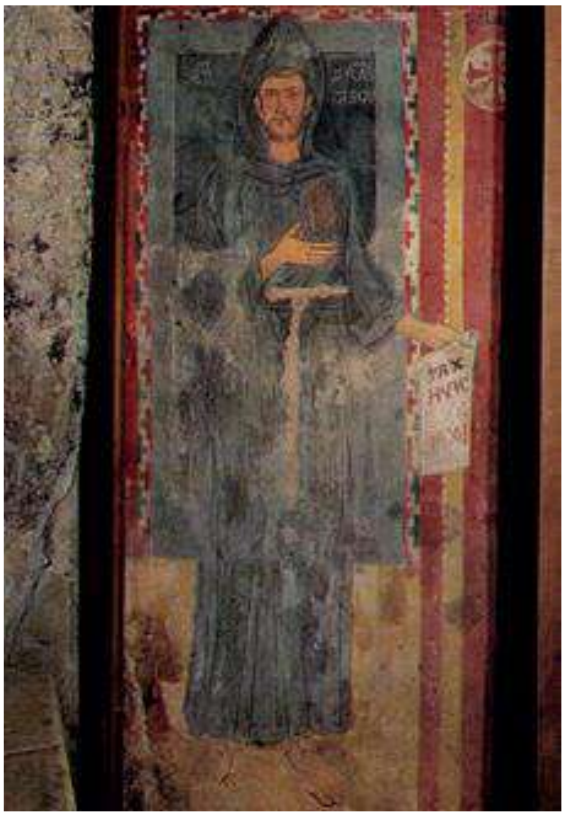
As fontes não escritas ampliam as possibilidades de investigação histórica, indo além dos tradicionais documentos grafados. É necessário considerá-las como auxiliares para confirmação de teses e conceitos, como testemunhos da história. Nesse contexto, a utilização de representações visuais como fontes de investigação ganhou destaque neste capítulo da pesquisa, tomando como patrimônio artístico a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e outras representações da herança cultural que contribuíram para a formação de um arcabouço de imagens – estas que, por sua vez, formam o vocabulário do decoro e da fábrica artística eclesiástica dos franciscanos.

São Francisco protagonizou uma revolução na maneira de sentir e de representar o mundo exterior; com isso, ele sugeriu um novo jogo de emblemas e atributos figurativos que representavam muito bem a religião cristã. Ele teria difundido a prática dos *exemplas*, ou seja, o gosto pela narração anedótica e a pesquisa de uma referência permanente à vida corrente na iconografia (FRANCASTEL, 1982). Em outras palavras, a figura de São Francisco de Assis, bem como sua relevância histórica e espiritual, sempre foi objeto de vasto culto e representações, devido ao entendimento que os franciscanos tiveram sobre o poder das imagens na difusão da sua hagiografia e dos seus milagres. Consequentemente, tais práticas representativas possibilitaram estudos em diferentes campos do saber e da expressão, o que acrescenta um caráter contemporâneo ao padroeiro da Ordem Terceira.

A hagiografia de São Francisco despertou o carisma e a sensibilidade de muitos artistas, o que fez com que muitos pintores contarem a sua história. Os frades seguidores do ainda jovem Francisco de Assis foram os primeiros artistas a representá-lo, sem nenhuma preocupação acerca de retratar uma fisionomia específica, mas sim a de procurar dar as representações de São Francisco em um retrato espiritual (MORELLO; PAPETTI, 2018).

A possivelmente mais antiga imagem de São Francisco encontra-se em um afresco em tamanho natural pintado na pilastra da capela dedicada a São Gregório Magno, no mosteiro beneditino do Sacro Speco, em Subiaco, na Itália, conforme figura 41. A pintura, de autoria desconhecida, traz o Santo sem os estigmas e sem auréola. Devido a isso, estima-se que teria a imagem sido registrada anteriormente à sua canonização (ou seja, antes de 1224). A obra traz a legenda “F(RATE)R FRA(N)CISCV(S)”, e é a representação de um homem com a mão direita aberta sobre o peito, segurando, com a mão esquerda, um cartão em que se lê “PAX HVIC DOMVI”, que se pode traduzir por “paz nesta casa” – trata-se de uma saudação evangélica presente em seu livro de regras. O rosto gentil é cercado por uma barba rala e envolto num amplo capuz, enquanto o corpo está inteiramente coberto por um hábito largo que chega até os pés descalços, amarrado na cintura com um cordão branco com nós (MORELLO; PAPETTI, 2018).

Figura 41 - Mestre de San Gregório ou terceiro mestre. São Francisco, por volta de 1229 - 1230. Subiaco (Roma), Sacro Speco.



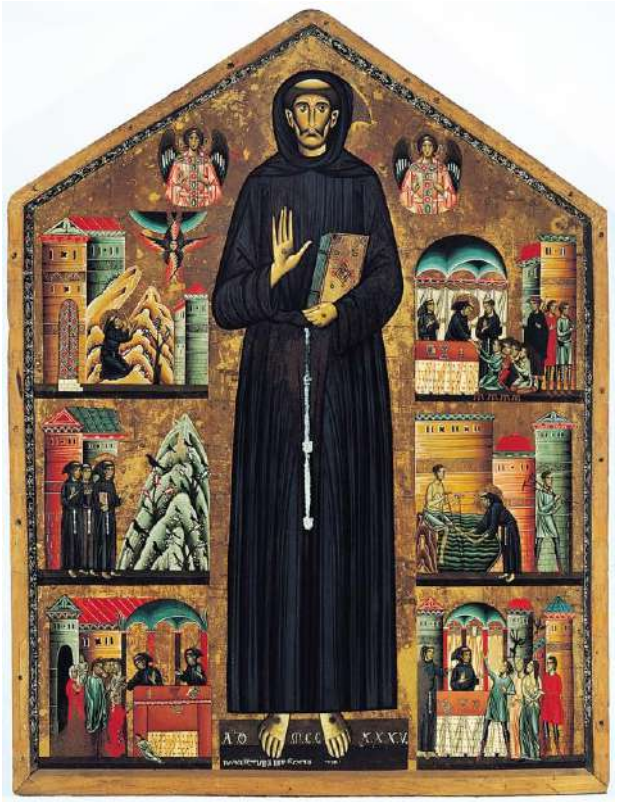
Fonte: MORELLO; PAPETTI, 2018.

A primeira fonte de inspiração para as biografias de São Francisco possivelmente fora escrita por Tomás de Celano, frade católico medieval da Ordem dos Franciscanos, por encomenda do papa Gregório IX, servindo como base para artistas durante boa parte do século XIII. Com isso, os pintores franciscanos do século XIII tinham a preocupação de trabalhar uma imagem muito precisa de São Francisco – ou seja, uma figura franzina, devido às privações da vida que havia escolhido seguir, dedicada aos pobres e ao amor pela natureza, mas com uma grande força espiritual. Para contar a história de São Francisco, ao lado do Santo, eram ilustrados os seus milagres e as revelações a ele atribuídos em uma série de painéis históricos e didáticos, que foram amplamente difundidos (MORELLO; PAPETTI, 2018).

A primeira representação de São Francisco que ainda encontra-se indelével foi feita por Boaventura Berlinghieri, conservada no retábulo do santo em questão na igreja de São Francisco, em Pescia, assinada e datada de 1235, conforme figura 42. A obra apresenta São Francisco ao centro, em posição ereta, usando um longo hábito negro até os pés – que estão descalços –, amarrado na cintura com um cordão branco com nós a intervalos regulares, que referenciam os votos dos frades, sendo eles: obediência, castidade e pobreza. A mão direita está

aberta e a esquerda segura um volume que se refere ao livro dos Evangelhos, e ambas as mãos apresentam as marcas dos estigmas, segundo a usual representação das perfurações do orifício da cabeça dos pregos. Em torno da imagem central, ladeando-a, dois anjos e seis quadros representam a narração dos episódios de sua vida e dos milagres (MORELLO; PAPETTI, 2018).

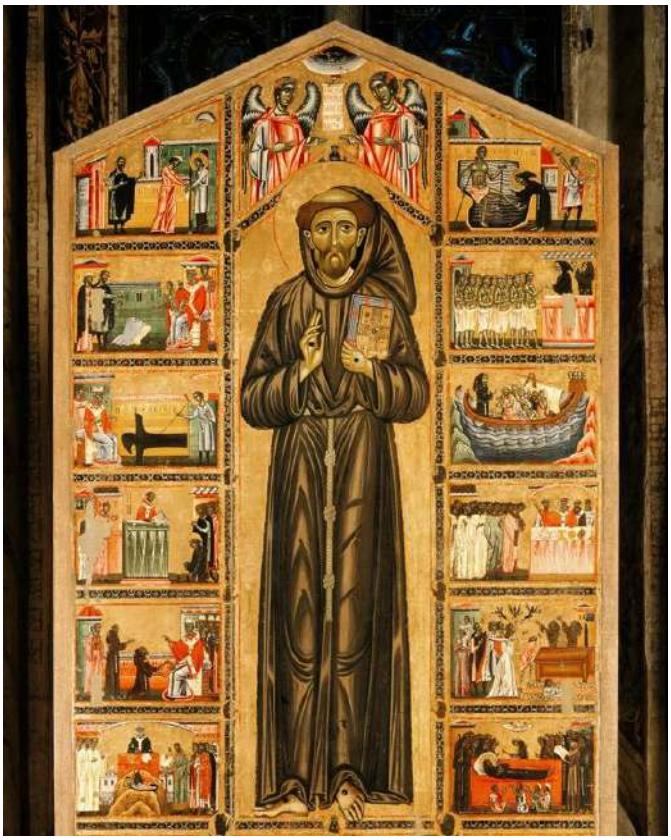
Figura 42 - São Francisco, Berlinghieri, Retábulo de São Francisco, 1235. Pescia, Igreja de São Francisco.



Fonte: MORELLO; PAPETTI, 2018.

Seguindo esse mesmo preceito de representação, um grande destaque da iconografia retabular e franciscana encontra-se em Florença, na capela Bardi da igreja de Santa Croce, conforme figura 43. Aqui, também se apresenta a imagem de São Francisco ao centro, em posição ereta, usando seu hábito escuro com uma certa rigidez que remete à arte bizantina; dessa vez, porém, ele está acompanhado por uma seleção muito maior de cenas de sua vida. Ao todo, elas compõem vinte narrações, e, sobre a sua cabeça, dois anjos enquadram uma cártula que desce do céu com os seguintes dizeres: “HV(N)C EXA/VDITE P(ER)/HIBENTE(M) DOGMAT/A VITE”, que significa, em tradução para o português, “eis, escuta este, portador de preceitos de vida” (MORELLO; PAPETTI, 2018).

Figura 43 - Coppo de Marcovaldo. Retábulo de São Francisco e as histórias da sua vida, datação aproximadamente de 1240. Igreja de Santa Croce, capela Bardi, Florença.



Fonte: luoghidellinfinito.it, 2020.

A representação da figura 43, de Coppo de Marcovaldo, trouxe um reconhecimento na área da retabulística na medida em que reconhece, no retábulo, uma espécie de manifesto visual: em vez de enfatizar seus milagres, o cartaz erguido pelos anjos convida o espectador a seguir os preceitos de vida do santo. A importância desse extenso aparato iconográfico consiste em um grande corpo doutrinatário, que utiliza as imagens agentes – essas que têm a finalidade de carregar um conjunto de ideias, que respondem a uma pedagogia visual da Igreja Católica. Para Yates (2007), a memória possui duas funções ligadas à ética. A primeira delas é o fato de que a memória compõe a prudência, que serve para lembrar o cristão do caminho correto; essa é uma pedagogia que visa ensinar ideias, conceitos e concepções, com o auxílio das imagens representadas nas diversas pinturas sacras das capelas e das igrejas. A segunda função consiste em servir como apoio aos oradores, como técnica mnemônica.

O regime mimético de produção das artes e do aparato doutrinatário das imagens agentes atua fora das noções de autoria e plágio, como entendemos atualmente. Imitar era um procedimento válido e recomendado, uma vez que os cristãos deveriam seguir os modelos autorizados pelo costume. "Assim, em todas as artes, na ética e na política, a regra era primar

pelo adequado, conforme gênero da obra, o assunto, o lugar, a ocasião, a recepção, etc. Isso era orientado pelo preceito de decoro ou da decência, que regulava a busca pelo adequado e conveniente, uma das doutrinas mais importantes desde a Antiguidade até o século XVIII" (BASTOS, 2011, p. 164).

A doutrina do decoro e os valores que fundavam a ética, o pensamento e as práticas artísticas eram difundidos sobretudo nas igrejas e capelas de irmandades leigas, por serem fábricas destinadas a persuadir e edificar os fiéis. O caráter específico da arte religiosa era o efeito de maravilha e do esplendor da aparência, que tornava decorosas e verossímeis as espécies dignas de evidenciar a magnífica glória da Igreja triunfante e os esplendores prometidos para a vida eterna (BASTOS, 2013). Sendo assim,

> conceito e preceitos antigos como a decência, a conveniência, a correspondência, o costume, a adequação, a comodidade, a formosura, a elegância, a discrição, a verossimilhança, a agudeza, o engenho, a sutileza, a graça, a perfeição, o asseio, o esplendor, a maravilha e outros muitos mais [...]podem nos propiciar uma compreensão mais apropriada dos princípios, meios, formas e finalidades dessa doutrina sobre a arte e a arquitetura (BASTOS, 2013, p. 21).

Os pintores franciscanos do século XIII transmitiam uma imagem precisa tanto com base nas referências hagiográficas dos relatos de Tomás de Celano quanto na Legenda maior de Boaventura de Bagnoregio. Porém, como contraponto, cabe mencionar que, na cena artística da época, dois artistas fugiram da representação com a série de painéis históricos e didáticos em torno da imagem do santo. Foram eles: Margheritone d'Arezzo e Cenni Di Petro Cimabué. Os dois retornam à representação isolada de São Francisco, com o livro em uma das mãos (e, às vezes, com uma cruz na outra), conforme figuras 44 e 45. Rompendo ainda esse contexto, foi Giotto di Bondone quem revolucionou a tradição iconográfica do santo, como veremos a seguir (MORELLO; PAPETTI, 2018).

Figura 44 - Margaritona d`Arezzo. São Francisco de Assis. Século XIII. Museu Arezzo.

Fonte: pt.wikipedia.org, 2020.

Figura 45 - Cenni Di Petro Cimabué. São Francisco, 1280 - 1290. Têmpera, madeira e ouro. 123 cm x 41 cm. Museo della Porziunda.

Fonte: francescoilsanto.it, 2020.

A representação iconográfica de São Francisco sofre uma grande ruptura a partir dos afrescos da Basílica Superior de Assis atribuídos ao pintor e arquiteto italiano Giotto di Bondone (1267 - 1337). O início da obra é datado do ano de 1288, porém existem controvérsias em relação à época precisa de realização dos afrescos. A basílica abriga os restos mortais do santo no seu andar inferior, tem seu risco feito pelo Frei Elias e foi consagrada em 1253. Sua ornamentação foi concluída em 1330, com importante contribuição do Papa Nicolau IV, que havia sido ministro geral da Ordem Franciscana (1274-1279) (PEREIRA, 2011).

Ao ateliê de Giotto coube a execução das pinturas parietais da zona intermediária das paredes, com vinte e oito (28) cenas da vida de São Francisco, que se constituem como a primeira série de imagens monumentais sobre a vida do santo – possivelmente, esse é o primeiro conjunto de tamanha dimensão dedicado a apenas um personagem santificado, conforme é possível ver na figura 46. Das vinte e oito cenas, apenas três ilustram virtudes franciscanas; as outras são compostas por seus milagres, por cenas honrosas da sua vida e por aspectos da mística oficial romana (FRANCASTEL, 1982).

Figura 46 - Basílica de São Francisco de Assis, onde se situa o primeiro ciclo de afrescos de Giotto dedicados a São Francisco, afrescos, 1288.

Fonte: https://enfaseemhistoriadaarte.wordpress, 2020.

Giotto desconsidera as antigas ilustrações de São Francisco e adota uma figuração mais humana, com um rosto belo e angelical, dando muita ênfase não só à beleza espiritual, mas também à representação física conforme os padrões estéticos. Argan menciona que “o modo de pensar histórico, que vê as ações determinadas por uma finalidade que as justifica, é modo antigo e cristão: para Giotto, o antigo não é sobrevivência, evocação nem modelo, mas experiência histórica para investir no presente” (ARGAN apud OLIVEIRA; NUNES, 2013, p. 7). Assim, o pintor utiliza representações em perspectiva, volume nos personagens e aspectos teatrais que possibilitam a transmissão do vocabulário cristão, dando muito destaque para o planejamento, para os olhares e para gestos específicos.

Uma das cenas que ilustram as virtudes franciscanas é a Renúncia, em que Francisco renuncia aos bens paternos. O pai, indignado, conduz o filho diante do bispo de Assis; em protesto ao progenitor, Francisco tira as próprias roupas, como prova de seu desinteresse pela materialidade, conforme figura 47.

A cena é composta por dois grupos – os eclesiásticos e os civis –, separados pelos planos das edificações ao fundo. A imagem em primeiro plano apresenta Francisco olhando para o céu em direção à mão que representa Deus, sem se incomodar com os outros personagens. Na cena, Francisco distingue-se por sua auréola, que lhe confere a santidade. Junto a ele, o bispo aparece para demarcar a figura da Igreja. Este, solidário, cobre Francisco com o auxílio de um manto para que ele não fique totalmente desnudo, ao lado dos outros membros do clero. Em segundo plano, está a imagem do pai de Francisco, bem vestido e com uma expressão de indignação, sendo segurado por um amigo, junto de outros burgueses que demonstram indiferença, horrorizados com a cena presenciada.

A figura 47 foi pintada fielmente em relação à descrição da Legenda Maior, livro oficial da vida de São Francisco, escrito em 1260 pelo ministro-geral Boaventura de Bagnoregio. Todos os detalhes presentes no afresco representam o embate que caracteriza a sociedade, como os comerciantes que veem na materialidade a finalidade de suas ações, e a Igreja em menor número, fragilizada pelas mudanças sociais. Esses detalhes, juntamente com os gestos teatrais, são vistos em poucas representações de São Francisco produzidas por outros artistas do mesmo período. Claramente, isso se dá porque o programa iconográfico dessa série de afrescos privilegia a relação do santo com a hierarquia da Igreja, reforçando o caráter pedagógico e minucioso do programa iconográfico franciscano (PEREIRA, 2011).

Figura 47 - Detalhe do afresco da Basílica Superior de Assis, Giotto di Bandone, afresco, 1288.

Fonte: PEREIRA, 2011.

Outra obra dessa série que merece destaque é a referente ao episódio da estigmatização de São Francisco. Giotto reinterpretou e reelaborou o texto da Legenda Maior segundo a sua inventividade artística, criando um modelo que se manteria no consciente de vários artistas (Figura 48); com isso, o artista gerou também uma maior difusão nas representações pictóricas.

A cena foi retratada em uma paisagem árida, contendo uma montanha com poucas árvores – possivelmente, trata-se do monte de Alverne. No primeiro plano, Francisco aparece ajoelhado, com a cabeça coberta por sua auréola santa e vestindo o hábito franciscano na cor marrom, de braços abertos em direção ao Cristo-Serafim no céu todo azul. A forma de Serafim aparece revestida por seis asas, das quais duas estão elevadas sobre a cabeça, duas abertas com a função de voo e duas cobrindo a área do abdômen até o pé. A imagem aparece de braços abertos e pés juntos, como se estivesse pregada à cruz. Do Cristo-Serafim partem raios que atingem as mãos, flanco e pés de São Francisco, o que sugere o sinal dos estigmas como forma de expiação pelos seus pecados.

O recebimento dos estigmas foi um grande acontecimento: São Francisco foi o primeiro santo a receber os sinais dos pregos que trespassaram os pés e as mãos de Cristo, além da sua ferida nos flancos no ato da sua crucificação, que fez unir as duas figuras por meio dos sofrimentos de sua paixão. No segundo plano da obra, na parte inferior, aparece o Frei Leone

agachado no canto esquerdo, compenetrado em uma leitura. Encostado na igreja, o frei não percebe o evento que acabou de acontecer, mas aparece na cena pela necessidade de que houvesse uma testemunha ocular do acontecimento como garantia da sua autenticidade (MORELLO; PAPETTI, 2018).

Figura 48 - Detalhe do afresco da Basílica Superior de Assis, GiottodiBandone, afresco, 1288.

Fonte: MORELLO; PAPETTI, 2018.

Giotto modificou a representação de São Francisco transmitindo a forma de pensar da sociedade em que vivia. Suas obras influenciaram outros artistas, que fizeram muitas representações sobre os mesmos temas feitos na Basílica de São Francisco de Assis, devido ao novo conceito de representação pictórica em decorrência da forma como Giotto concebia o mundo, rompendo com a tradição bizantina e lançando bases para a arte renascentista. Investigando as influências que Giotto recebeu, Argan atribui a Dante e a Giotto a fundamentação de uma nova cultura. Ainda segundo Argan, as obras produzidas por ambos apresentam-se como resultado de grandes experiências culturais (OLIVEIRA, NUNES, 2013).

> O sistema de Dante tem uma estrutura doutrinaria e teológica modelada pelo pensamento de São Tomas de Aquino; o sistema de Giotto tem uma estrutura ética derivada da outra fonte da vida religiosa do Duzentos, São Francisco (ARGAN apud OLIVEIRA; NUNES, 2013, p. 01).

Dessa forma, é possível entender que, mais do que seguir as tradições predominantes da época, Giotto produzia a partir dos anseios presentes no seu tempo. No período que hoje denominamos Pré-Renascimento, intelectuais, poetas e artistas fundamentaram uma nova forma de entender a realidade a partir do conceito de antropocentrismo; o século XIII foi marcado pelas disputas políticas e crise na Igreja. O conhecimento da riqueza e opulência da esfera eclesiástica suscitou a insatisfação dos fiéis, e a figura de São Francisco trouxe renovação à sensibilidade religiosa, devido ao seu carisma e à mensagem de humildade, atraindo, assim, um número maior de leigos (LE GOFF, 1988).

> Os grandes problemas da Igreja eram a reforma gregoriana inacabada, a difusão das heresias, a falta de adaptação a uma sociedade em que a circulação do dinheiro se acelerava, em que a riqueza se tornava um valor, e a cultura monástica ligada a uma sociedade rural não era mais capaz de responder às exigências dos cristãos. A resposta veio de algumas personalidades religiosas ou leigas que constituíram ordens de tipo novo, porque não monásticas, que foram mais ou menos dificilmente aceitas pelo papado. As ordens assim criadas foram chamadas de ordens mendicantes porque o que mais impressionou nelas foi a prática da humildade e da pobreza, que levava seus membros a mendigar os meios de subsistência e, para uma delas, a ordem fundada por Francisco de Assis, a ordem dos Menores (LE GOFF, 1988, p. 198).

Sob esse contexto, Giotto não era apenas mais um artesão que opera a serviço dos poderes religiosos e políticos, mas sim um personagem histórico que modifica a concepção da arte, exercendo uma profunda influência sobre a cultura do seu tempo. Utilizando os conhecimentos populares provenientes do pensamento franciscano, ele cria uma imagem de São Francisco repleta de dignidade; portanto, desfaz as representações anteriores para criar um movimento que vai marcar a história do seu tempo.

Conforme já mencionado, as representações de Giotto abriram muitos caminhos para a produção iconográfica das obras pictóricas, condicionando os pintores posteriores a seguir esses protótipos; somente depois de dois séculos começaram a aparecer novas representações do santo franciscano. Tais representações serão apresentadas a seguir e estão divididas entre obras que referenciam a sua imagem e os seus estigmas.

Na segunda metade do século XVI, os artistas precisaram cumprir algumas determinações instituídas sobre a arte sacra pelo Concílio de Trento (1545-1563). Esse processo foi resultado da reforma da Igreja Católica contra o protestantismo – questão que se encontra na sessão XXV do concílio tridentino, que aborda o tema das imagens religiosas, intitulada “Da invocação, veneração, e relíquias dos santos, e das sagradas imagens” (SANTOS, 2013).

O Concílio de Trento sancionou o que convinha ser pintado e o que era adequado representar (ou seja, a maneira decorosa de pintar as matérias religiosas). Esse cuidado dos

padres conciliares em relação ao cumprimento das normas ao representar narrativas e imagens sacras marcaram profundamente os modelos iconográficos, que estavam ligados principalmente à instrução dos fiéis. Portanto, era imprescindível que a mensagem cristã fosse transmitida sem erros e de forma a não fomentar heresias nos devotos.

As representações escolhidas a respeito de São Francisco são reproduções tradicionais que levam em conta a tratadística do concílio, com detalhes iconográficos que facilmente permitiam aos devotos seu reconhecimento entre outros santos, bem como o de seus atributos. O conjunto de obras escolhidas para representar a imagem de São Francisco é formado por nove peças pictóricas, que apresentam o santo em uma silenciosa conversa com o Senhor Jesus Cristo, conforme as imagens selecionadas abaixo.

A primeira obra apresentada e em destaque é a figura 49. Ela faz parte do acervo de bens móveis da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Florianópolis, sendo uma cópia de São Francisco Salvador Rosa pelo artista catarinense Victor Meirelles, datada de 1851. A partir dos registros, pode-se constatar que se trata de um presente que a Venerável Ordem ganhou em 16 de outubro de 1859, de João José de Rosa Ribeiro de Almeida, que foi um jornalista e político, filiado ao partido conservador, sendo deputado da Assembleia Legislativa Provincial de Santa Catarina.

Figura 49 - Victor Meirelles, São Francisco da Penitência, 1851. Óleo sobre tela, 90,3 x 67,7 cm. Acervo Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Florianópolis.

Fonte: Acervo da autora, 2019.

> Ilmo. Sr. A Meza da Ven. Ordem Terceira da Penitência agradece a Vossa Senhoria o precioso mimo da Copia do S. Francisco de Salvador Rosa pelo Ilmo Victor Meirelles de Lima: tanto mais appreciada por além do reconhecimento merito artistico ser producção de hum jovem Catharinense. Te-la-hia a Meza collocado em hum dos

> lados da CapellaMór, se os exiguos meios de que póde dispôr, lhe permithissem desde ja procurar hum S. Francisco no acto de receber a impressão das Chagas. timbre da Ordem 3ª Franciscana, para ali symetriza-la. por em quanto pois a tem collocado na Sacristia, aonde resguardada em hum caixilho se acha exposta à veneração dos fieis e ao exame dos amadores. Deus guarde a Vosso Consistório da Ven. Ordem 3ª da Penitência aos 16 de outubro de 1859. Ilmo Senhor João José de Rosas Ribeiro de Almeida - José Gonçalves dos Santos Silva Sr. Ministro, José Xavier Pacheco Sr Secretário (ACERVO DOCUMENTAL DA ORDEM TERCEIRA, 2020, n.p.).

Junto à obra, na sua moldura pregada no centro, à frente da régua inferior, apresenta-se uma referência gravada em placa de madeira, com os seguintes dizeres, aqui reproduzidos *ipsis litteris*: "S. FRANCISCO DA PENITENCIA. Qual de Salvator Rosa o divo assumpto De Meirelles de Lima eis o Transumpto Qual a Remessa o italo primor Honra ao Desterro o seu imitador Quadro de Victor Meirelles datado de 1851 e assignado, conforme attestam os Senhores Dr. José Boitenx e o pintor Dakir Parreiras restaurado por este ultimo em 1917", conforme figura 50.

Figura 50 - Placa de madeira gravada na moldura da obra de Victor Meirelles de 1851.

Fonte: Acervo da autora, 2019.

As próximas imagens a serem analisadas encontram-se nas tabelas a seguir:

Tabela 02 - Representações de São Francisco

Figura 51 - Giovanni Francesco Barbieri, São Francisco, primeira metade do século XVII. Óleo sobre tela, 67,0 x 55,0 cm. Coleção Istituto Campana Per L'Istruzione Permanente, Osimo.

Fonte: MORELLO; PAPETTI, 2018.

Figura 52 - Cesare Fracanzano. Êxtase de São Francisco de Assis, primeira metade do século XVII. Óleo sobre tela, 71,5 x 64,0 cm. Acervo Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila.

Fonte: MORELLO; PAPETTI, 2018.

Figura 53 - Francisco de Zurbarán, São Francisco em êxtase, 660. Óleo sobre tela, 53,10 x 64,70 cm. Alte Pinakothek, Acervo Bavarian State Painting Collections.

Fonte: wikipedia.org, 2020.

Figura 54 - Guido Reni, São Francisco em êxtase, 1621. Óleo sobre tela. Igreja Girolamini, Campânia, Nápoles.

Fonte: franciscanhermits, 2020.

- Olhar em êxtase direcionado para o céu.
- Mão direita sobre o peito.
- Túnica pobre do frade, destaque para o capuz.
- Mãos com as marcas dos estigmas.
- Representação da cruz.
- Representação do crânio.
- Representação do rosário.
- Fundo escuro.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Tabela 03 - Representações de São Francisco

Figura 55 - Michelangelo Merisi da Caravaggio. São Francisco em oração, 1606. Óleo sobre tela, 130 cm × 98 cm. Galeria Nacional de Arte Antica, Roma

Fonte: wikipedia.org, 2020.

Figura 56 - Trophime Bigot, São Francisco de Assis em oração. Óleo sobre tela, 100,0 x 140,0 cm. Acervo Museo Francescano ell'Istituto Storico dei Cappuccini, Roma.

Fonte: MORELLO; PAPETTI, 2018.

Figura 57 - Michelangelo Merisi da Caravaggio. São Francisco em meditação, 1606. Óleo sobre tela, 130 x 90 cm. Museo Civico Ala Ponzone, Cremona, Italy.

Fonte: wikipedia.org, 2020.

Figura 58 - Lodovico Cardi, São Francisco contemplando um crânio, 1604-07. Óleo sobre tela, 62,0 x 74,0 cm. Coleção Federico Castelluccio, Nova Jersey, USA.

Fonte: MORELLO; PAPETTI, 2018.

- Olhar contemplativo direcionado para baixo.
- Túnica pobre do frade.
- Mãos com as marcas dos estigmas.
- Halo redondo sobre a cabeça.
- Representação da cruz.
- Representação do crânio.
- Representação do rosário.
- Representação de livro.
- Fundo escuro.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

As nove imagens apresentadas vão da figura 51 à figura 58. Elas formam um grande glossário da doutrina franciscana e mostram uma fisionomia doce e humilde de Francisco, realçada pelo gesto da mão direita sobre o peito, que recorda a zombaria de Cristo no Salão Comum – episódio em que este levou um tapa no rosto –, além de estarem visíveis as marcas dos estigmas. A obra do acervo da Igreja da Ordem Terceira, além do primeiro grupo de imagens da tabela 2, mostra o olhar extasiado do santo em direção ao céu (ou seja, em direção a Jesus Cristo), definindo-o como modelo a ser imitado, em uma postura que condensa toda a mensagem franciscana. Na tabela 03, a fisionomia presente nas imagens tem o olhar baixo e contemplativo para demonstrar a atmosfera íntima de devoção, acentuada pelo grande contraste entre a iluminação alta e a baixa.

Em conformidade com a tratadística, as imagens retratam o humilde hábito rústico e grosseiro usado pelo santo, que apresenta uma trama áspera, consertos e remendos do pano, mostrando rasgos e dilacerações no tecido, em concordância com as indicações do Concílio de Trento sobre o conceito do pauperismo; esses detalhes demonstravam aos fiéis a pouca atenção do santo pelos aspectos efêmeros da vida (MORELLO; PAPETTI, 2018). Outro destaque em relação à vestimenta é o uso do capuz comprido e de ponta afilada.

> O capuz tornara-se símbolo de fidelidade às origens, de adesão à escolha de vida de Francisco, que se fez pobre com os pobres, os quais, para se proteger das intempéries, costumavam enfiar na cabeça um sacode pano dobrado que, assim, terminava em ponta, ao passo que o capuz redondo, inversamente, remetia à vontade de diminuir a radicalidade da experiência franciscana (MORELLO; PAPETTI, 2018, p. 13).

Outros símbolos também são encontrados nas representações, sendo eles a cruz, o rosário, o crânio e o livro. Esse conjunto de emblemas na espiritualidade franciscana ressalta atributos que expressam a solução para a vida cristã, ou seja, a salvação da alma. A cruz é o perfeito símbolo de Cristo por ser o instrumento de suplício em que Jesus foi sacrificado, além de lembrar a necessidade da penitência, conforme a tradição cristã. O rosário é a forma de devoção à Virgem Maria e consiste em uma série de meditações e orações centrada nos eventos da vida de Cristo e de Maria; na iconografia franciscana, o rosário mostra a necessidade da oração contínua. Já a figura do crânio é um símbolo da natureza transitória da vida – é a lembrança da morte, portanto –, muito comum enquanto atributo de santos penitentes, assim como São Francisco. O último objeto, o livro, representa a vaidade do conhecimento (FERGUSON, 1966).

Dando continuidade às representações referentes a Francisco, a partir da tabela 04 e da figura 64, destacam-se os seus estigmas e uma obra do acervo da Igreja objeto desta pesquisa.

Tabela 04 - Representações de São Francisco recebendo os estigmas.

Figura 59 - Tiziano Vecellio, São Francisco recebe os estigmas, século XVI. Óleo sobre tela, 298,0 x 177,0 cm. Acervo Pinacoteca Civica, Ascoli Piceno.

Figura 60 - Antonio Aquilic.São Francisco recebe os estigmas, Séc XV. Têmpera sobre madeira, 173,0 x 61,5 X 5,5 cm. Acervo Museo Civico – Sezione Storico-Artistica, Rieti.

Figura 61 - Guido Reni, São Francisco recebe os estigmas, c.1629. Óleo sobre tela, 217,0 x 152,0 cm. Acervo Museo di Roma.

Figura 62 - Andrea Vaccaro, São Francisco recebe os estigmas em Alverne, século XVII, primeira metade. Óleo sobre tela, 134 x 103 cm. Acervo Museo Nazionale d'Abruzzo, L´Aquila.

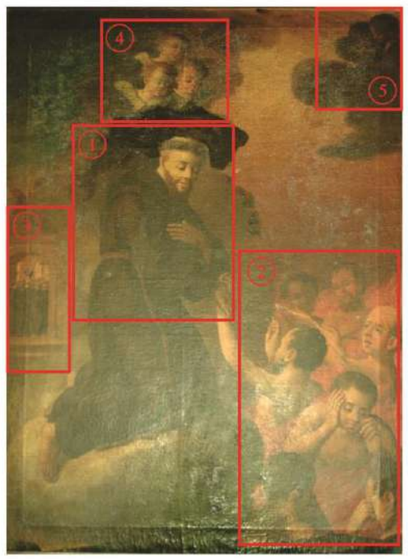
Figura 63 - Cristoforo Roncalli, São Francisco de Assis recebe os estigmas, Século XVII, segunda década. Óleo sobre tela, 58,0 x 46,0 cm. Acervo Museo Francescano dell'Istituto Storico dei Cappuccini, Roma.

Fonte de todas as figuras: MORELLO; PAPETTI, 2018.

- Figura envolta por uma nuvens e muita luz.
- Olhar em êxtase direcionado para o céu.
- Braços abertos e mãos estendidas.
- Vestimenta franciscana.
- Marcas dos estigmas.
- Representação do Frei Leone.
- Representação do crânio.
- Representação do crucifixo.
- Representação de livros.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Figura 64 - Passagem da vida de São Francisco. Óleo sobre tela, 180 x 130 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Florianópolis.



Fonte: Inventário do Acervo Sacro, FCC/ATECOR, 1997.

Detalhes da figura 64 - Passagem da vida de São Francisco.

As cinco figuras da tabela 04 (Figuras 59 a 63) representam a manifestação dos sinais da crucificação no corpo delicado de São Francisco, que ocorreu em 1224, dois anos antes de sua morte. As figuras exibem Francisco com as pernas semiflexionadas ou mesmo ajoelhado, com as mãos abertas, com o rosto voltado para o Cristo que aparece em cima, coberto por nuvens e luzes ardentes. Segundo a Legenda Maior de São Boaventura de Bagnoregio, quando Francisco estava recolhido na ermida de Alverne (pois quis passar quarenta dias de jejum em silêncio e solidão, em honra ao Arcanjo Miguel), o homem se deparou com a aparição de Cristo no céu sob a forma de um Serafim de asas multicoloridas. Cabe ressaltar, entretanto, que, nas representações do Cristo das figuras supracitadas, exibem-se formas diferentes de representar essa passagem de Cristo, segundo a inventividade artística de cada pintor.

As figuras 59, 62 e 63, apesar de representarem a mesma passagem do recebimento dos estigmas protagonizado por Francisco, mostram uma variada visão do evento, escapando da descrição com referência à Legenda Maior, assumindo caráter autêntico. As obras apresentam o rosto do santo marcado pelos jejuns e privações, porém seu corpo é animado por um impulso místico advindo de um halo luminoso que vem do céu, acompanhado por nuvens, que ajuda Francisco a suportar a dor causada pelos estigmas.

Na figura 59, esse halo mostra Cristo em forma de homem usando apenas perizônio na cor branca, dardejando feixes de luz vermelha que atingem o flanco, as mãos e o pé direito de Francisco. Outra figura desconhecida na composição é um observador fora da cena, possivelmente Desiderio Guidoni, que aparece na parte inferior do quadro, e que provavelmente foi a pessoa que o encomendou. Sabe-se que Guidoni deveria ser muito abastado, já que o pintor veneziano era extremamente exigente na cobrança por suas obras, destinadas a uma elite (MORELLO; PAPETTI, 2018).

Nas figuras 62 e 63, o Cristo Seráfico aparece estilizado com uma luz vibrante que clareia a escuridão da noite. É possível que o autor tenha absorvido a referência da primeira bibliografia de Francisco, por Tomás de Celano, que contém uma figura pouco nítida, que desce do céu, mas que de longe parece um Serafim. De perto, ela revelar-se-ia como Cristo na cruz, conservando as asas do aspecto angélico. Por fim, nas três figuras supracitadas, a figura do Frei Leone participa da cena com uma expressão de surpresa e assombro, suspendendo a sua leitura, para assumir o seu papel de co-participante como espectador do evento milagroso; ele deixa um precioso testemunho no verso do pergaminho em que Francisco redigira os louvores ao altíssimo. Escreve Leone:

> O beato Francisco, dois anos antes de sua morte, passou uma quarentena no monte de Alverne […] após a visão e as palavras do Serafim e a impressão dos estigmas de Cristo em seu corpo, compôs esses louvores […] dando graças ao Senhor pelo benefício que lhe foi concedido (FRUGONI, 1995, p. 128 apud MORELLO; PAPETTI, 2018, p. 64).

A excepcionalidade que constitui a experiência cristológica do recebimento dos estigmas de São Francisco se tornou, a partir do século XIII, um dos temas mais significativos da Ordem Franciscana. Em várias igrejas, essa representação é uma forma de destacar a superioridade de seu fundador em comparação aos de outras ordens, pois os estigmas eram testemunhos do próprio Deus e, assim, afirmavam a fé, a esperança e a caridade (MORELLO; PAPETTI, 2018).

Outro destaque do acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Florianópolis, é a pintura da figura 64, em que se representa uma passagem da vida do santo, com São Francisco tirando as almas do purgatório. Na documentação da Ordem, consta do dia 02 de agosto de 1784 a aceitação de um grande painel de São Francisco tirando as almas; lê-se, ainda, que uma moldura seria feita para esse painel. Não foi possível encontrar o responsável pela doação, mas a obra se encontra desde então nos aposentos da sacristia. Na pintura, São Francisco está ajoelhado, coma mão esquerda sobre o peito, a cabeça voltada para baixo e a mão direita estendida para um homem que ergue os braços em sua direção, em meio a outros sete homens desnudos, entre chamas. Alguns choram, outros levam a mão à cabeça. Há um portal com monges que entram carregando cruz, no lado inferior direito. Há Três anjos na nuvem acima da cabeça de São Francisco e dois anjos na nuvem escura à esquerda, acima.

Os modelos de representação de São Francisco mudaram de acordo com as necessidades de promoção das várias famílias franciscanas. Com as representações escolhidas neste capítulo, é possível notar a mudança no modo de representar tanto a sua imagem como a cena mais importante, que seria o recebimento dos estigmas: em determinado momento, estes deixam de ser pequenos cortes e se transformam em ferimentos sangrentos, precisamente porque passou a ser de interesse dos franciscanos evidenciar, através da pintura, a proximidade da dor de Francisco àquela vivida por Jesus na cruz (MORELLO; PAPETTI, 2018).

Apesar da repetição dos sujeitos e dos temas, a sucessão das pinturas escolhidas fornece uma visão variada e expressiva do programa iconográfico franciscano e o seu glossário, mostrando os seus preceitos fundamentais e as virtudes que compunham todo o decoro do aparato da fábrica eclesiástica e artística. Dessa forma, é possível compreender e identificar os preceitos da Ordem Franciscana, bem como sua iconografia, possibilitando relacionar esses

símbolos aos encontrados nas decorações dos monumentos religiosos – em especial, os retábulos.

3.3 Concepções artísticas

Desde os tempos mais remotos, as imagens são utilizadas para finalidades específicas de pedagogia e registro de ideias ou mensagens, como veículos de comunicação. O poder da *oikonomia*[9] das instâncias clericais tira as imagens do ostracismo e devolve a elas uma finalidade bem eficaz. Dessa forma, o retábulo torna-se um discurso[10].

A forma dos retábulos que se conhece atualmente é uma evolução do que os cultos eucarísticos foram desenvolvendo ao longo da história. Inicialmente, existia apenas um altar-mesa para constar as ofertas eucarísticas. O vestígio mais antigo é a *tabula magna*, do século XIII, sobre a qual celebrou São Pedro, e que está conservada atualmente como relíquia dentro do altar de mármore da Basílica de Latrão, na Itália (DIAS, 2003).

Os altares foram deixando de acomodar apenas utensílios sob sua superfície, como nas imagens 65 e 66. Ambas são mosaicos bizantinos que se encontram em Ravena (uma comuna da província homônima, na região da Emília-Romanha, na Itália). A figura 65 exibe o sacrifício de Abel e *Melquisedeque*. Na representação de Abel, ele segura o cordeiro, que era uma das formas mais primitivas de adoração. Já *Melquisedeque* segura o pão, e, ao centro da imagem, na mesa-altar está o vinho, simbolizando a eucaristia e o sacrifício da Missa. Sobre a mesa-altar, encontra-se uma mão; vale lembrar que, nos primórdios da iconografia cristã, hesitava-se em retratar o semblante de Deus, mas a sua presença era indicada por uma mão que saía de uma nuvem (Ferguson, 1966). Na figura 66, conta-se a mesma história do sacrifício da figura anterior, com os mesmos símbolos, com a diferença de que, agora, *Melquisedeque* está representado no centro na imagem e atrás da mesa-altar; Abel, com o cordeiro, do lado direito; Abraão e seu sobrinho, do lado esquerdo; e a mão de Deus, do lado direito.

Com as imagens supracitadas, pode-se perceber que a origem do altar é derivada da mesa utilizada como um aparato para as refeições, como o exemplo dos judeus na celebração da Páscoa ou o de Jesus em sua última ceia com os apóstolos, a *mensadomini*, ou seja, a mesa do Senhor. Essa simplicidade enfatiza a compreensão em relação à celebração eucarística; seu

[9] O apóstolo Paulo utiliza o termo grego *oikonomia* como uma "administração" dos homens e das coisas, como um paradigma gerencial. Fonte: Registros da aula de filosofia e iconografia do Prof. Dr. Sergio Augusto Vizzaccaro-Amaral, em 11 de março de 2017, do curso de especialização em conservação e restauração de arte sacra.
[10] Registros da aula de filosofia e iconografia do Prof. Dr. Sergio Augusto Vizzaccaro-Amaral, em 11 de março de 2017, do curso de especialização em conservação e restauração de arte sacra.

destaque é principalmente para uma refeição, o que sugere que o rito da fração do pão (uma das mais antigas denominações para a Eucaristia), portanto, pressupõe a disponibilidade de uma mesa.

Figura 65 - O sacrifício de Abel e Melquisedeque. Basílica de San Vitale, 547 d.C, em Ravena - Emília-Romanha, Itália.

Fonte: Alamy Stock photo, 2020.

Figura 66 - O sacrifício de Melquisedeque com Abraão e Abel. Basílica de Sant´Apollinare, 536 d.C, em Ravena - Emília-Romanha, Itália.

Fonte: Alamy Stock photo, 2020.

O retábulo aos poucos foi perdendo sua estrutura de tábua e admitindo a função de guarda. Como relicários e sarcófagos, suas composições foram ganhando nichos, suas formas foram se alterando da forma cúbica pela alongada, com adições de colunas e frontões. Além disso, ele saiu do centro da edificação para se encostar no fundo e nas laterais da nave. Foi caracterizado como um bem integrado à arquitetura religiosa, com função estética, conceitual e didática (DIAS, 2003). Sua adesão ao espaço surge, principalmente, quando as comunidades começam a se estruturar nas antigas *domusecclesiase*, ou seja, casas ordinárias de alguma família, nas quais os cristãos se encontravam aos domingos (que eram considerados "o dia do ressuscitado"). Assim, essas casas tornavam-se o centro de uma comunidade cristã da era apostólica, o que posteriormente corresponderia também às antigas basílicas, conforme descrição (FREIRE, 2006):

> A partir do século IV, influenciados pelo gnosticismo do século III, passaram a erguer altares de pedra como arte integrante do espaço interno das igrejas, que além de responder à necessidade de ênfase no espaço material do culto, atendiam à questão da durabilidade de material, sublinhando a estabilidade do culto cristão. Desse modo - embora os altares em madeira tenham caído em desuso, sem desaparecer totalmente - os altares em pedra continuam conservando o aspecto de mesa, como alusão ao banquete místico do Senhor (FRADE apud FREIRE, 2006, p. 190).

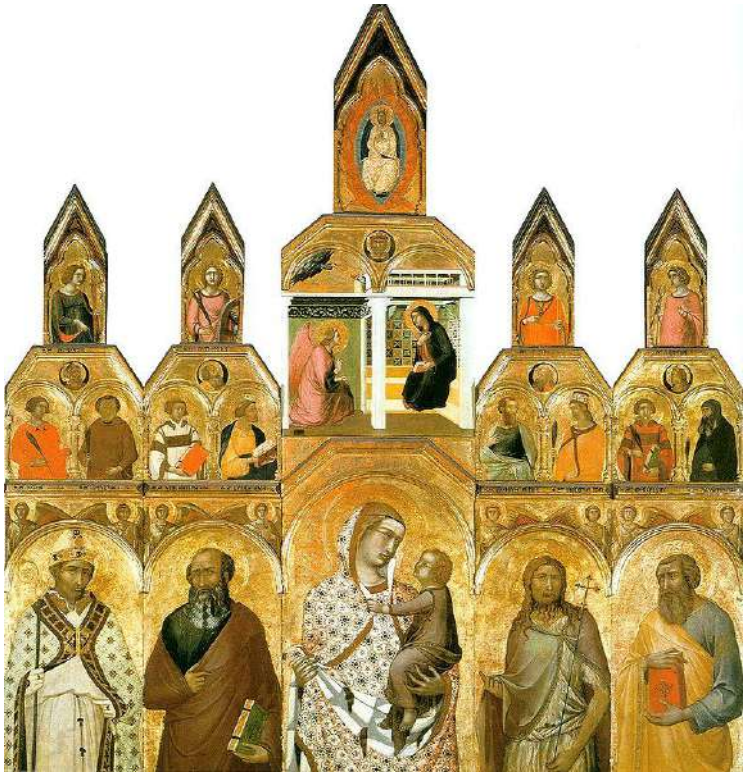
A palavra "retábulo" provém do catalão *retaule*, ou seja, é uma palavra derivada da língua latina, em que *retro* significa "atrás", e *tabula*, "mesa" ou "altar". O retábulo define-se como uma *ancona* e/ou *pala*, denominação italiana para grandes dimensões com entablamento, com elementos arquitetônicos, e constituída de partes pictóricas e plásticas. Essas dimensões são caracterizadas, ainda, por um ou mais compartilhamentos de painéis enquadrados arquitetonicamente; ou seja, a *ancona* também pode ser o nicho ou a rica moldura arquitetônica dentro da qual encontra-se inserida a *pala* (GÓIS, 2005).

> Torna-se indicativa da equivalência de significados a denominação que a palavra "ancona" adquire na língua francesa: retable, rétable; em inglês: ancona, retable; em alemão: Retabel. Enquanto "pala d´altare" em francês é "tableau d´autel", em inglês: altar piece, pala; em alemão: Altarbild. Acrescenta-se "altar", em italiano: altare; em francês: autel; em inglês: altar; em alemão: altar. Vemos aí a tendência a conservar, na terminologia classificatória, o étimo original, ou da fonte comum, o latim, ou interferindo um idioma no outro por razões culturalmente reconhecidas, o que aliás, é bem comum (GÓIS, 2005, p. 45).

Os retábulos, possivelmente, são derivações da função dos ícones medievais do século XIII, tendo como origem a figura central da Virgem Maria e a de algum santo, em que os santos seriam situados em tabernáculos ou nichos sobre o altar. Com o tempo, os retábulos sofreram

modificações adaptaram aos eixos horizontal e vertical, além de passar pelo aumento das proporções, conforme figura 67 (GÓIS, 2005).

Figura 67 - Pietro Lorenzetti, Político de Santa Maria dellaPieve em Arezzo, 1320. Têmpera em madeira, 298 x 309 x 1000 cm. Acervo da igreja de Santa Maria dellaPieve, em Arezzo.



Fonte: Wikipédia, 2020.

Formalmente, o retábulo envolve pintura, escultura e arquitetura, podendo ser executado de diversos materiais. Essa ideia de espaço sacro, composta por obras de talha, pintura e escultura, evoluiu na Europa – principalmente na Península Ibérica a partir do Concílio de Trento (1545 - 1563). Como se viu anteriormente, o Concílio reforçou e organizou as práticas do uso legítimo das imagens dos santos em prol dos interesses pedagógicos da Igreja. Essas recomendações contribuíram para o aumento da produção de imagens sacras, retábulos e outras estruturas necessárias para os rituais cristãos (FREIRE, 2006).

No mundo católico – principalmente na Espanha, em Portugal e nas colônias –, os retábulos eram peças fundamentais para a estruturação do espaço sagrado do templo, uma vez que este assumia um papel fundamental na ordenação do espaço. Para a preparação do culto divino, funcionalmente, o retábulo representava e enaltecia a chegada ou o fim de uma peregrinação diante de uma entidade divina, através de relicários, sacrários, iconóstases, tabernáculos ou baldaquinos. Considerados como obras de arte, os retábulos são resultados do

domínio da técnica sobre os materiais e, por isso, necessitam de um estudo aprofundado. Argan, referindo-se à importância da obra de arte, salienta que:

> cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo e o superam, uma vez que, assim como certos fatos salientes da arte exerceram uma influência determinante mesmo à distância de séculos, também não se pode excluir que sejam considerados como pontos de referência num futuro próximo ou distante (ARGAN, 1998, p. 15).

Juntamente com os franciscanos, os jesuítas tiveram uma grande influência na evangelização dos povos descobertos no Brasil. Sob a motivação de Inácio de Loyola e Francisco Xavier, os jesuítas criaram, em plena contrarreforma, a Companhia de Jesus, que tinha a responsabilidade combater a reforma protestante, defender as autoridades papais, além da cristianização e da catequese para a difusão da fé na Terra Santa. No Brasil, a Companhia de Jesus aportou no ano de 1549 e desenvolveu seu trabalho de catequização dos povos indígenas e dos imigrantes africanos e europeus não cristãos. O primeiro grupo foi trazido ao Brasil por Tomé de Sousa, governador-geral da época, e liderado por Manuel da Nóbrega (GÓIS, 2005).

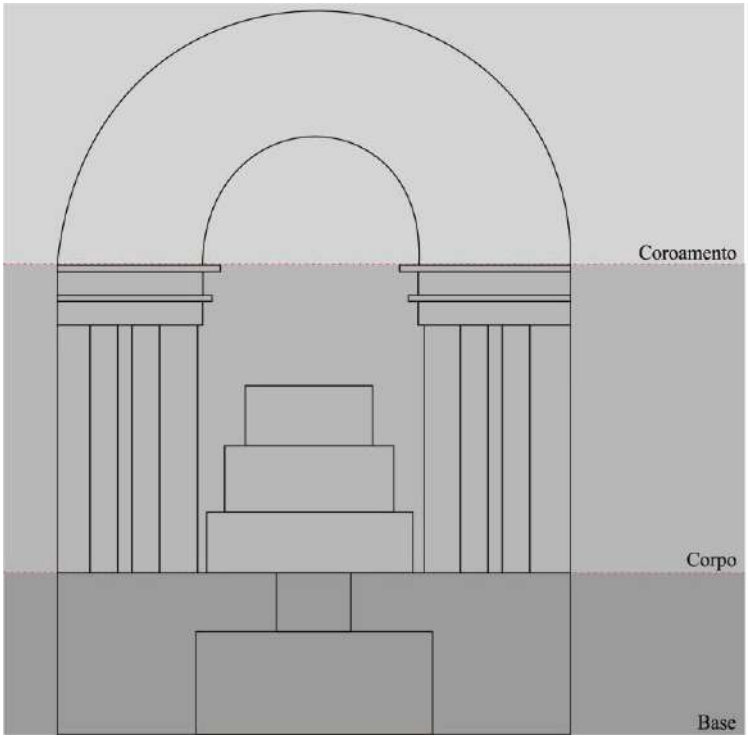
Manuel da Nóbrega, ao embarcar para o Brasil, foi orientado a trazer para o país (precisamente, para Salvador, na Bahia) um grupo de sete meninos órfãos com o intuito de instalar um centro de operários de Cristo para conviver e influenciar a população indígena a aprender a cultura religiosa cristã de maneira espontânea. A vinda desses meninos para a Bahia acabou tendo grande importância na arte religiosa, já que estava ligada à notícia de uma das primeiras obras artísticas transladadas de Portugal para a Bahia. Acompanhando a viagem dos sete órfãos lusitanos, por volta de maio de 1550, veio o primeiro retábulo a cruzar os mares. Possivelmente, tratava-se de um retábulo de apenas uma tábua, pintada com enquadramento dedicado a Nossa Senhora, encaminhado à Igreja Sé de Palha, atual Igreja da Ajuda (GÓIS, 2005).

Com o projeto de catequização dos jesuítas, na época, havia uma grande preocupação com a instauração da liturgia e principalmente dos retábulos, sendo peças fundamentais do ritual, o que contribuiu para que, posteriormente, em 1554, os colaboradores de Nóbrega, retornando a Portugal, enviassem mais retábulos (GÓIS, 2005). Devido a esse contexto, o retábulo rapidamente adquiriu importância no espaço religioso, assumindo-se como elemento de recepção aos fiéis, como destaque da arquitetura interna por representar os conceitos sacros, e cumprindo a função de criar e tornar presentes os símbolos cristãos, sendo, assim, um discurso

visual formalizado pelas artes plásticas através dos meios técnicos e das sensibilidades estéticas de cada época.

A formação estrutural dos retábulos obedece a uma lógica simbólica e funcional, composta por três partes bem definidas. São elas: base, corpo e coroamento, conforme figura 68.

Figura 68 - Representação gráfica da estrutura retabular e suas três divisões.



Fonte: Arquivo da autora, 2020.

Analisando de baixo para cima, em primeiro plano, no centro, encontra-se a mesa do altar, colada ao retábulo. Sua localização se justifica pelo modo como as missas eram transmitidas no período colonial: o padre ficava de costas para o público, olhando em direção ao altar, pois o sacrifício era oferecido ao Deus Pai, Filho e Espírito Santo.

A mesa é o local em que o sacerdote manipula as alfaias litúrgicas (cálice, âmbula, patena, ostensório, galheteiro) e onde ficam dispostos os crucifixos, as velas e o missal. Além disso, a mesa representa o sepulcro de Cristo, bem como remete ao altar de sacrifício e, principalmente, de comunhão. Na superfície da mesa, há uma pequena cavidade, onde se coloca uma pedra – comumente de mármore –, denominada "pedra d'ara", que encerra dentro de si relíquias de santos mártires, recordando o costume primitivo cristão de celebrar o santo sacrifício do calvário. Durante a missa, o cálice e a hóstia devem pousar sobre a pedra d'ara, e as toalhas sobre a mesa do altar simbolizam os lençóis com que fora amortalhado o corpo de Jesus

(FABRINO, 2012). Um pouco acima da mesa do altar, ao alcance do sacerdote, encontra-se o sacrário ou tabernáculo, que tem como função guardar a santíssima eucaristia – ou seja, a hóstia que representa o corpo de Deus. O sacrário, então, consiste em uma peça fixa instalada ao centro do altar, ricamente decorada com dourado e confeccionada em metal ou madeira. Seu interior deve ser completamente dourado, ou revestido de seda, com apenas uma pequena porta de acesso, de maneira que a eucaristia não possa ser vista do exterior, evitando, assim, sua profanação (DIAS, 2003).

O segundo plano da base fica atrás da mesa do altar e sustenta o corpo – área do retábulo que exibe os elementos arquitetônicos, como pilares, pilastras, colunas, entablamentos e frontão –, além dos nichos com a imagem do santo padroeiro. Por trás do nicho, ergue-se o camarim que "contempla o trono eucarístico que ascende em formato piramidal em degraus, sendo que o último serve de base para a representação escultórica do santíssimo sacramento em forma de cruz latina ou de Jesus crucificado" (FREIRE, 2006, p. 193). Todo o aparato arquitetônico e artístico que compõe o corpo do retábulo tem a função de dignificar, abrigar e destacar simbolicamente o sacrário, os nichos e o trono. Por último, o coroamento é a parte estrutural que confere dignidade ao retábulo, concentrando, assim, a ênfase ornamental da estrutura, com a utilização de elementos curvos ou triangulares, cúpulas e medalhões (FABRINO, 2012).

Toda a complexidade construtiva supracitada faz com que o retábulo seja considerado uma obra coletiva, reunindo o marceneiro, o entalhador, o pintor, o desenhista e o dourador; o trabalho corresponde a uma instalação de diversos meios tecnológicos, ganhando autonomia no espaço arquitetônico. Portanto, o retábulo não é apenas pintura, escultura e arte decorativa: trata-se de uma convergência entre diferentes meios de expressão plástica. Sua estrutura é composta por métodos técnicos e científicos baseados em análises químicas dos materiais e em registros fotográficos. O seu suporte, as camadas de preparação, os esboços, as camadas pictóricas e os solventes constituem a anatomia da obra artística. As características dessas matérias e a maneira como são articuladas e organizadas no espaço religioso, bem como seu valor físico e material, por sua vez, formam todo o conjunto conceitual que exprime o estatuto do retábulo.

O retábulo, portanto, tem sido um elemento essencial para toda a arte ocidental por se tratar quase sempre do maior pretexto para as grandes encomendas da Igreja. Por conseguinte, é ele o responsável pela existência de um valiosíssimo patrimônio, com múltiplas possibilidades de organização em consonância com as circunstâncias dos lugares, com as estéticas dos tempos vividos e com as pessoas envolvidas, possibilitando acesso visual ao universo da espiritualidade.

Por fim, é interessante mencionar que, com o Concílio Vaticano II (1962-1965), os retábulos foram perdendo sua função devido à mudança de posição do celebrante em relação aos fiéis – o que acarretou adaptações do espaço litúrgico, inspirando templos mais despojados (FREIRE, 2006). Por conta disso, muitos retábulos desapareceram, o que faz com que aqueles ainda existentes nas edificações mereçam ser estudados e documentados, dadas suas características estéticas e históricas.

3.4 Mudanças das concepções artísticas do retábulo do altar-mor

As confrarias religiosas, para demonstrar sua pujança perante a sociedade, se organizavam para intervir nos seus templos. No século XIX, possuir uma igreja com ornamentação ultrapassada não causava boas impressões; pelo contrário, a capacidade de reforma e adoção de um novo estilo ornamental provava o poder e a organização da instituição eclesiástica. A mudança estética das igrejas, portanto, era um motivo de orgulho por parte dos irmãos participantes, além de favorecer a consolidação dos recém-afiliados e a conquista de novos membros (FREIRE, 2006).

A mudança de gosto das ornamentações também foi identificada na obra de conservação e restauro dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Florianópolis. A partir dos estudos da estratigrafia dos altares, por meio das prospecções, foi possível observar os marcos temporais, o que permitiu a detecção da quantidade de camadas de pinturas existentes, bem como a identificação da técnica utilizada em sua produção.

Na intervenção de restauro, todos os retábulos da Igreja da Ordem Terceira apresentavam repintura generalizada. Após a total remoção das camadas de repintura, foi possível fazer uma leitura consistente das pinturas e do substrato de todos os altares. Então, com os levantamentos e mapeamentos *in loco*, aliados às pesquisas imagéticas de fotos antigas do interior da igreja e às referências documentais do acervo de contabilidade, foram identificadas as sobreposições de camadas cromáticas de períodos históricos distintos.

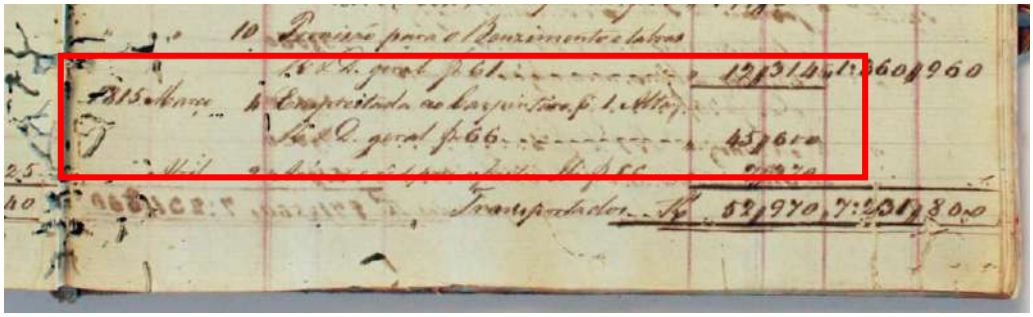
Não existiu, na Ilha de Santa Catarina, uma tradição local artística na confecção de retábulos e imagens sacras. Com isso, não havia nenhuma ordem religiosa, oficina ou escola de artesões que fizessem de Desterro, a atual Florianópolis, um polo disseminador, como ocorreu em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Recife, em Salvador e em Minas Gerais (MAKOWIECKY, 1995). O estudo da irmandade da Ordem Terceira e dos seus documentos possibilitou a compreensão do funcionamento da mesa deliberativa, que seria o grupo de pessoas que integram a organização das relações estabelecidas com os artistas para construção

e decoração dos templos religiosos. Nos documentos ainda preservados, encontram-se algumas atas das reuniões da Ordem Terceira; cabe ressaltar, contudo, que a documentação preservada não detalha as contratações da feitura, os riscos e os traços dos retábulos, o que dificulta a suposição e a determinação da feitura dessas encomendas.

A práxis portuguesa da construção e da ornamentação do interior dos seus templos seguia o preceito de que se desse início pelo cômodo mais sagrado e principal da igreja – ou seja, a capela-mor. Uma vez concluída essa etapa, já podiam ser congregados os fiéis e rezadas as missas. Outro ponto importante é que esse cômodo ditava os padrões que comumente serviam de base para os ornamentos da nave. Assim, a capela-mor era idealizada como uma matriz para o restante do templo (FREIRE, 2006). Com base nessa premissa dos critérios de construção, foi possível encontrar, no acervo documental da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, vestígios da organização da capela-mor para que a Irmandade conseguisse fazer a mudança da Igreja Matriz e continuar com seus afazeres litúrgicos.

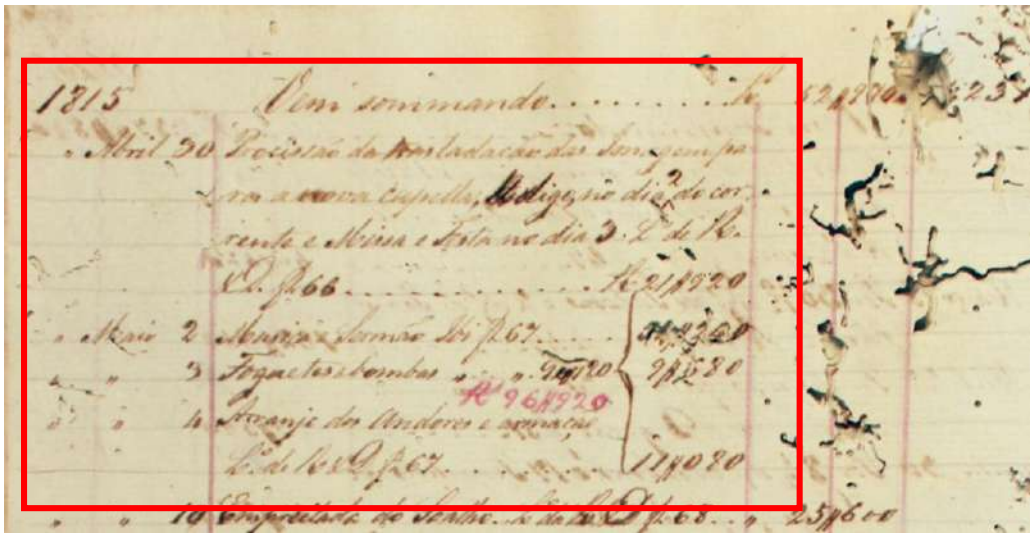
Apesar de ter sido alvo de muitos ataques de insetos xilófagos (o que dificulta seu manuseio e sua leitura), no "Livro de Receita e Despezas da obra da Nova Igreja desta Venerável", que compõe o acervo da Ordem, está registrado um gasto com mão de obra referente à empreitada de um carpinteiro para um altar, datada de março de 1815, conforme figura 69. Nesse mesmo livro, em abril de 1815 (Figura 70), constam as despesas da procissão e da transladação das imagens sacras da Igreja Matriz. Porém, a partir de relatos do livro de Oswaldo Cabral (1945), em 1844, a Ordem Terceira, a fim de custear e concluir as obras do retábulo do altar-mor, precisou vender um terreno que fazia parte dos bens dos irmãos terceiros. Com isso, a hipótese levantada é a de que o altar do livro de despesas não é o mesmo que se conhece atualmente no interior da Igreja, mas possivelmente um singelo e primitivo altar, que ainda exibe alguns vestígios na parte posterior do altar-mor, conforme figura 71.

Figura 69 - Recorte do "Livro de Receita e Despezas da obra da Nova Igreja desta Venerável", referente a despesa com mão de obra de empreitada de carpinteiro para um altar.



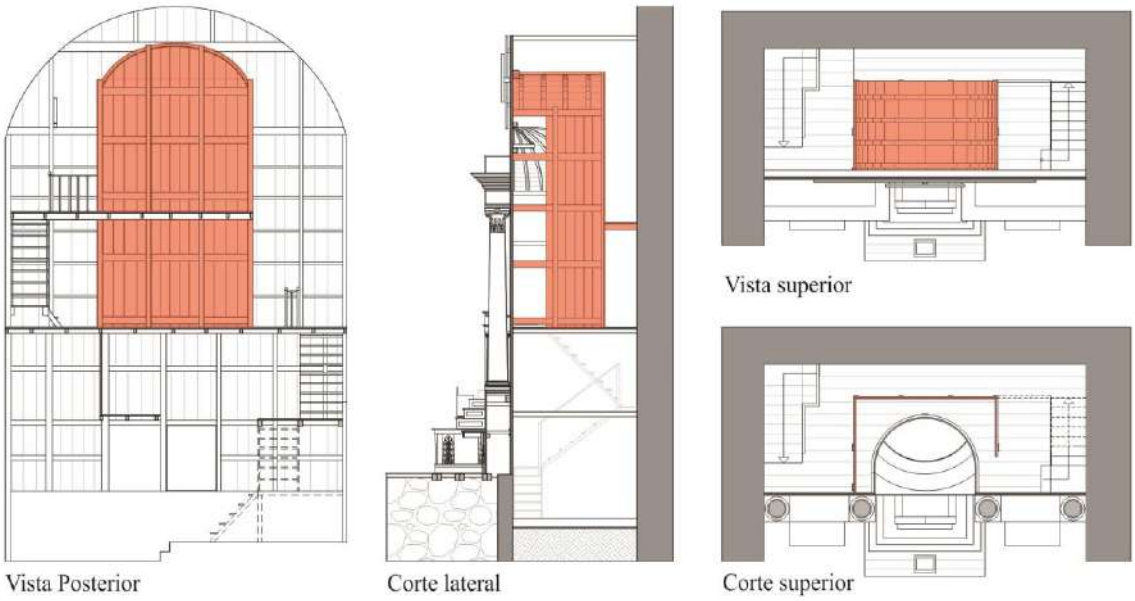
Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 70 - Recorte do "Livro de Receita e Despezas da obra da Nova Igreja desta Venerável", referente a despesa com procissão e transladação das imagens sacras.



Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 71 - Vistas e cortes do nicho do altar primitivo de 1815.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

A figura 71 apresenta três vistas do nicho do altar primitivo, sendo elas a vista posterior, a lateral e a superior. A partir disso, pode-se compreender sua volumetria, suas proporções e sua forma. Na imagem do corte superior, identifica-se o nicho do retábulo do altar-mor atual, que foi construído dentro da estrutura do vestígio primitivo. Com os resquícios do nicho do altar primitivo ainda conservados, sua construção e sua decoração se mantêm nítidas, como pode ser observado nas figuras 72 e 73.

Figura 72 - Estrutura do retábulo primitivo que ainda permanece na parte posterior do retábulo da capela-mor.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 73 - Parte interna do nicho do altar primitivo, elementos decorativos.

Fonte: Concrejato, 2020.

A partir das evidências de pinturas decorativas no nicho do altar rudimentar, que exibe um interior todo liso com base de preparação e uma camada de tinta (possivelmente, na cor cinza claro), podemos perceber como ele seria em seu estado original. Como elementos decorativos, são observadas listras verticais com motivos geométricos; na lateral, há um barrado com uma padronagem gráfica, confeccionado com o auxílio de *stencils*. Acima dessa pintura lateral, uma pequena cimalha serve como acabamento do teto em arco.

Esse altar rudimentar era provavelmente composto por um único nicho central; todavia, não foi possível identificar sua composição na vista frontal, ainda que pudéssemos supor uma mesa para manipular as alfaias litúrgicas e a instalação do sacrário. De todo modo, com os

fragmentos encontrados nesse altar, além dos outros materiais existentes na obra de conservação e restauro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, foi possível levantar duas hipóteses a respeito da composição inicial do retábulo.

A primeira hipótese seria a de que a parte frontal do altar não teria nenhuma decoração, tendo em vista a simplicidade com que o nicho foi decorado. Além disso, seu papel temporário indica que ela pode ter sido apenas uma estrutura simples para apoiar o seu único nicho e esperar um altar mais decoroso, de acordo com a importância da fraternidade. Devido ao fato de sua armação ainda estar fixada na estrutura do retábulo, seu vestígio ainda permanece presente nos fundos do altar.

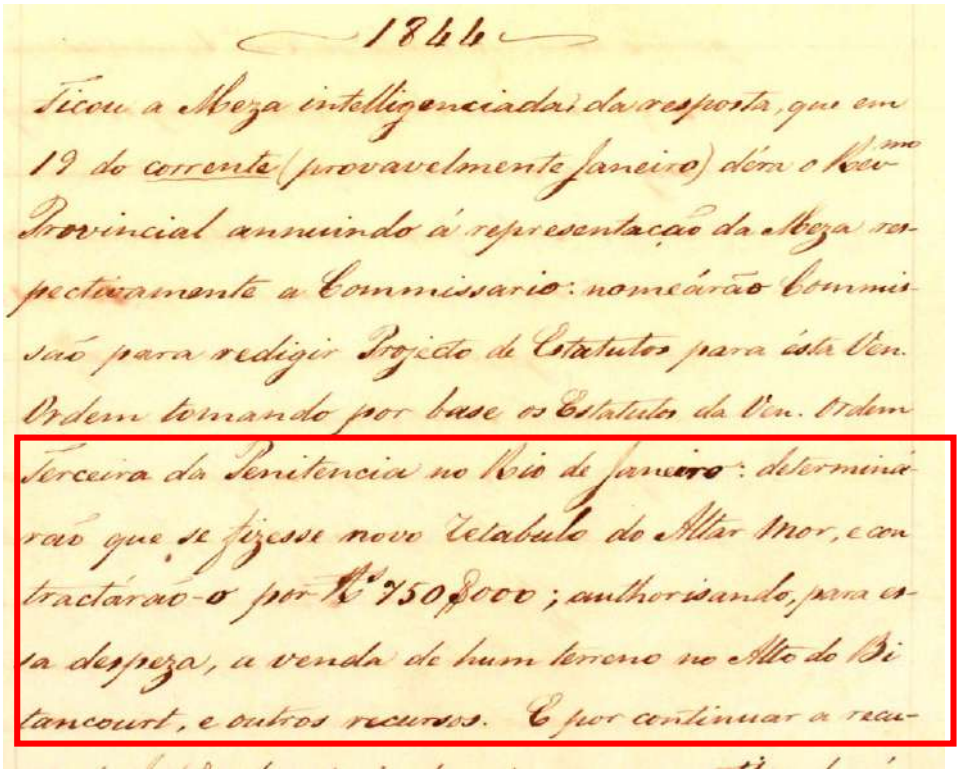
A segunda hipótese seria a de que o retábulo recebeu algum tipo de decoração, visto que a estrutura inicial ficou no templo até aproximadamente o ano de 1843 (um total de vinte e oito anos). Como o nicho primitivo apresenta elementos decorativos geométricos, cores vivas e um fundo na cor cinza, acredita-se que sua parte frontal deveria acompanhar essa mesma linha cromática e decorativa. No interior do retábulo de Nossa Senhora das Dores, foram encontradas duas tábuas compridas, policromadas com pinturas geométricas e cores fortes. Com isso, é possível supor que esses fragmentos fizessem parte da composição do retábulo do altar-mor, conforme figura 74. Os desenhos vibrantes e de diferentes padronagens davam a ilusão de nichos e elementos arquitetônicos, de modo a economizar materiais e mão de obra para um posterior altar mais decoroso, após a conclusão da obra geral do novo templo.

Figura 74 - Vestígios de tábuas policromadas com pinturas com padronagem gráfica e cores fortes.

Fonte: SIMON, 2019.

A partir dos documentos da Ordem Terceira, percebemos, em um documento de 1844, que a temática da estrutura aqui estudada fora já discutida em mesa no dia 19 de janeiro de 1844, quando se determinou a construção de um novo retábulo do altar-mor, com uma contratação de 750 mil réis. Para essa despesa, foi autorizada a venda de um terreno no alto do Bittencourt, além de outros recursos, conforme figura 75. A mesma informação consta no livro de Oswaldo Cabral (1945), destacando que nem tudo o que pertencia à Ordem fora adquirido por doações; em outras palavras, os membros franciscanos também fizeram alguns investimentos para ornamentar seu novo templo decoroso.

Figura 75 - Determinação da construção do novo retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



1844

Ficou a Meza intelligenciada da resposta, que em 19 do corrente (provavelmente janeiro) déra o Rev.mo Provincial annuindo á representação da Meza respectivamente a Commissario: nomeárão Commissão para redigir Projecto de Estatutos para ésta Ven. Ordem tomando por base os Estatutos da Ven. Ordem Terceira da Penitencia no Rio de Janeiro: determinárão que se fizesse novo Retabulo do Altar Mor, e contractárão-o por R$ 750$000; authorisando, para essa despeza, a venda de hum terreno no Alto do Bittencourt, e outros recursos. E por continuar a reu-

Fonte: Concrejato, 2020.

As encomendas de pinturas, retábulos e elementos decorativos nas colônias eram quase exclusivamente referentes às Ordens e irmandades religiosas, com grande destaque para as coletividades leigas (ou seja, irmandades e confrarias) (BOSCHI, 1988). Quando uma obra era arrematada, as cláusulas eram registradas em contrato com descrição minuciosa do trabalho a ser feito. Infelizmente, nos documentos da Ordem Terceira, não há relatos desse tipo de detalhamento e especificação, mas apenas o valor da remuneração em questão. Os contratos poderiam conferir maior ou menor liberdade ao artífice; este, por sua vez, utilizava como fontes iconográficas gravuras avulsas que serviam de referência principal para atualização estilística

(gravuras essas muito comum em Portugal e nas áreas de sua influência). Porém, cabe ressaltar que o uso dessas fontes iconográficas não implicava em cópias fiéis de modelos e soluções, mas fornecia o sustentáculo inspirativo para os elementos compositivos da decoração e da talha dos retábulos. Ou seja, a partir de uma definição bem clara do tema a ser representado e de uma iconografia específica a ser seguida, o artista misturava sua experiência à criatividade para produzir a obra encomendada (FREIRE, 2006).

> O artífice deveria estar apto a representar passagens sacras materializando e reforçando o imaginário religioso coletivo. Não era, portanto, plenamente livre na definição dos traços e temas das obras. Seu encargo era formalizar padrões retificados pela Igreja nas peças encomendadas pelas confrarias, grandes mecenas das artes (SANTIAGO apud ABREU, 2017, p. 99).

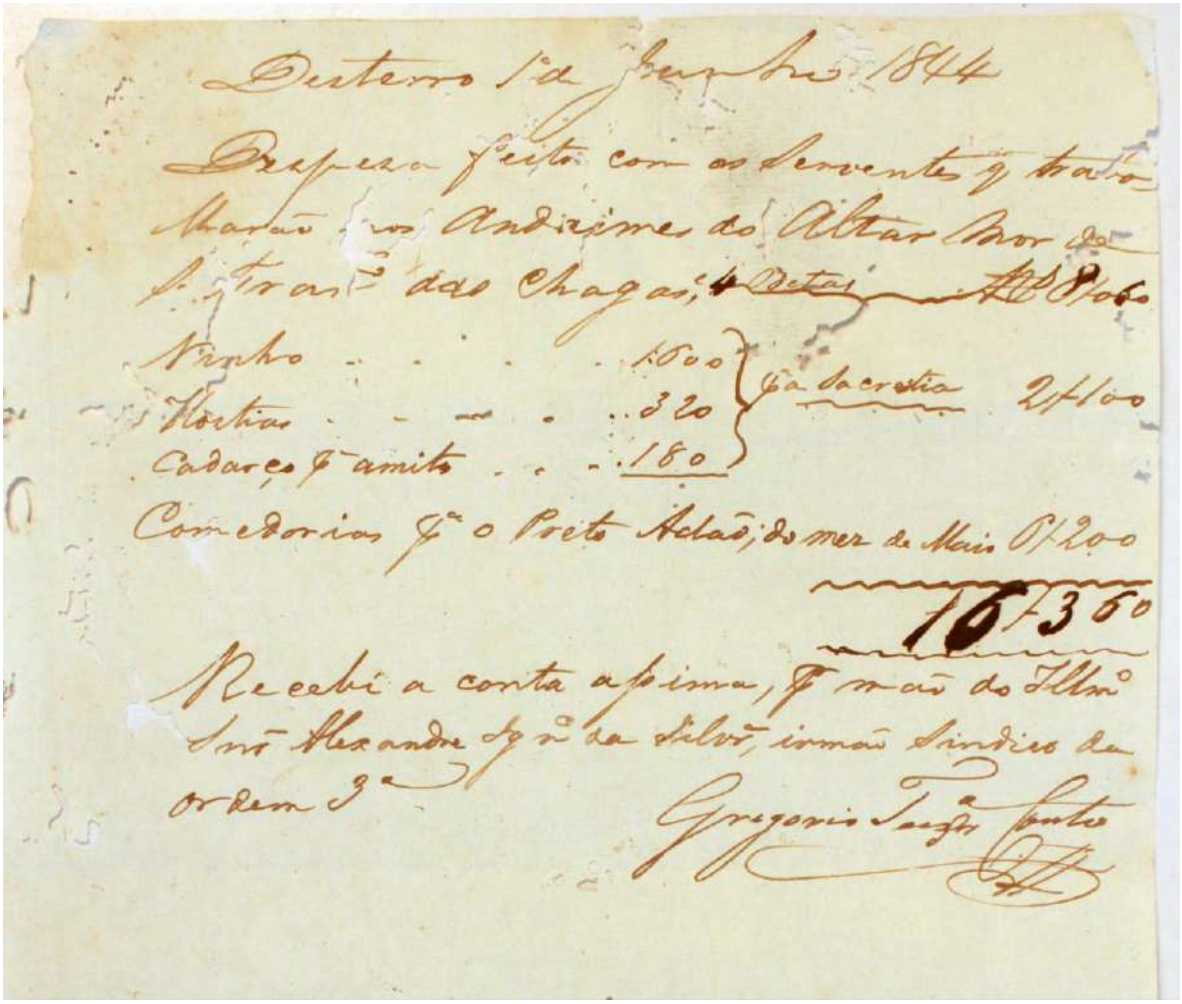
Nas encomendas de retábulos, é notória a preocupação de ordem moral e didática. Não era permitida a representação de elementos profanos ou erros teológicos que pudessem prejudicar sua função primordial de ensinar as matérias sagradas. Por sua vez, a própria exigência de decoro não estimulava a produção de muitas novidades na área retabulística, limitando-a à produção dos modelos autorizados pela Igreja e que cumprissem o seu objetivo principal: ensinar aos fiéis os mistérios divinos de maneira correta, clara e objetiva (ABREU, 2017). Com isso, a hipótese levantada é a de que o retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência tinha como preceitos utilizar as armas da Ordem, além das cores e símbolos presentes na iconografia referente a São Francisco, sem uma especificação detalhada da talha, apenas com um limite de orçamento.

No acervo documental da Ordem Terceira, foi possível identificar trabalhadores de áreas distintas que se fizeram presentes na construção do novo retábulo do altar-mor. “Preto Adão”, possivelmente um escravo da Ordem, auxiliava os contratados na obra, serventes, pedreiros, carpinteiros e provavelmente uma figura mais especializada, responsável pela parte de talha, douramento e policromia. Adão, juntamente com os serventes, os pedreiros e os carpinteiros Henriques e Boaventura, trabalhava possivelmente sob a coordenação do sacristão Gregório Teixeira Couto, que cuidava das despesas e dos afazeres litúrgicos da sacristia, além da manutenção da Igreja, conforme figuras 76, 77 e 78. Já Adão aparece em outros recibos da Ordem Terceira como escravo; ao que as fontes indicam, ele seria um dos últimos legados da Ordem, pois, em 1841, sete escravos foram vendidos (Figuras 79 e 80).

A mão de obra possivelmente especializada foi a que se atribuiu a José Ballve. Junto às notas referentes aos seus pagamentos, sua assinatura acompanhava uma observação de

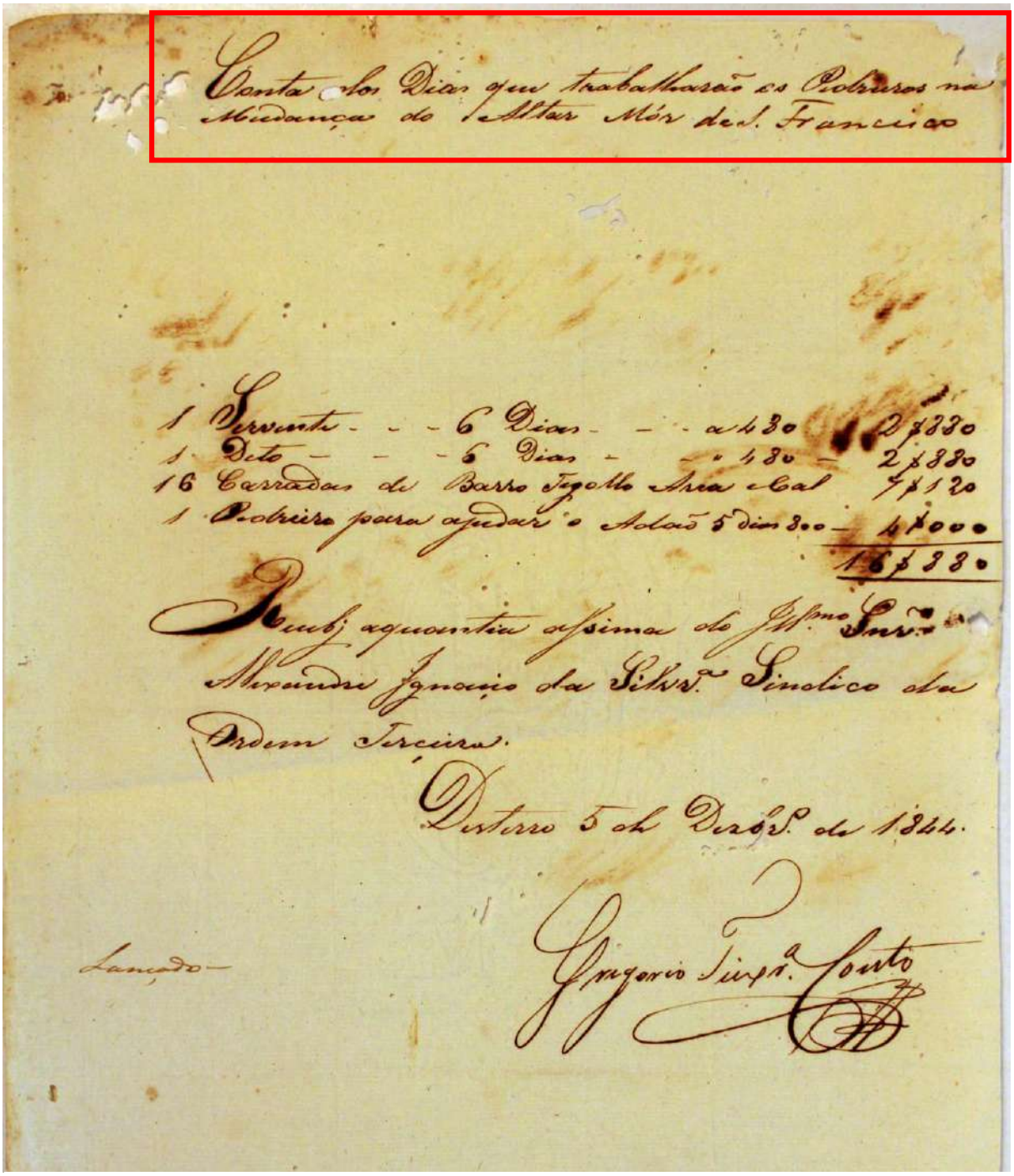
recebimento em espanhol, apontando que Ballve estivesse em Desterro por pouco tempo (ou mesmo de passagem), conforme figuras 81 e 82.

Figura 76 - Nota de despesas referente aos serviços de servente na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



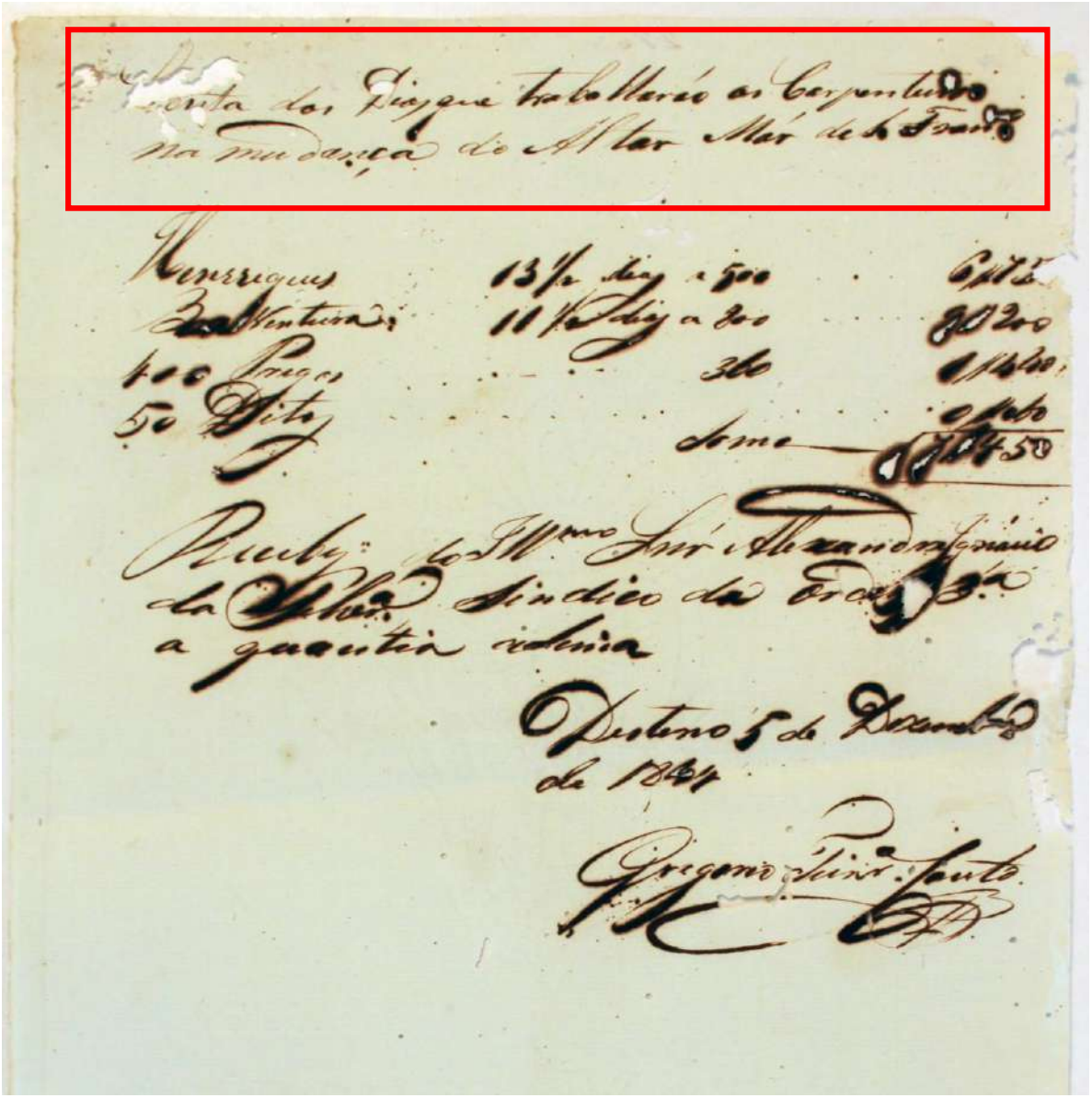
Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 77 - Nota de despesas referente aos serviços de pedreiro na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



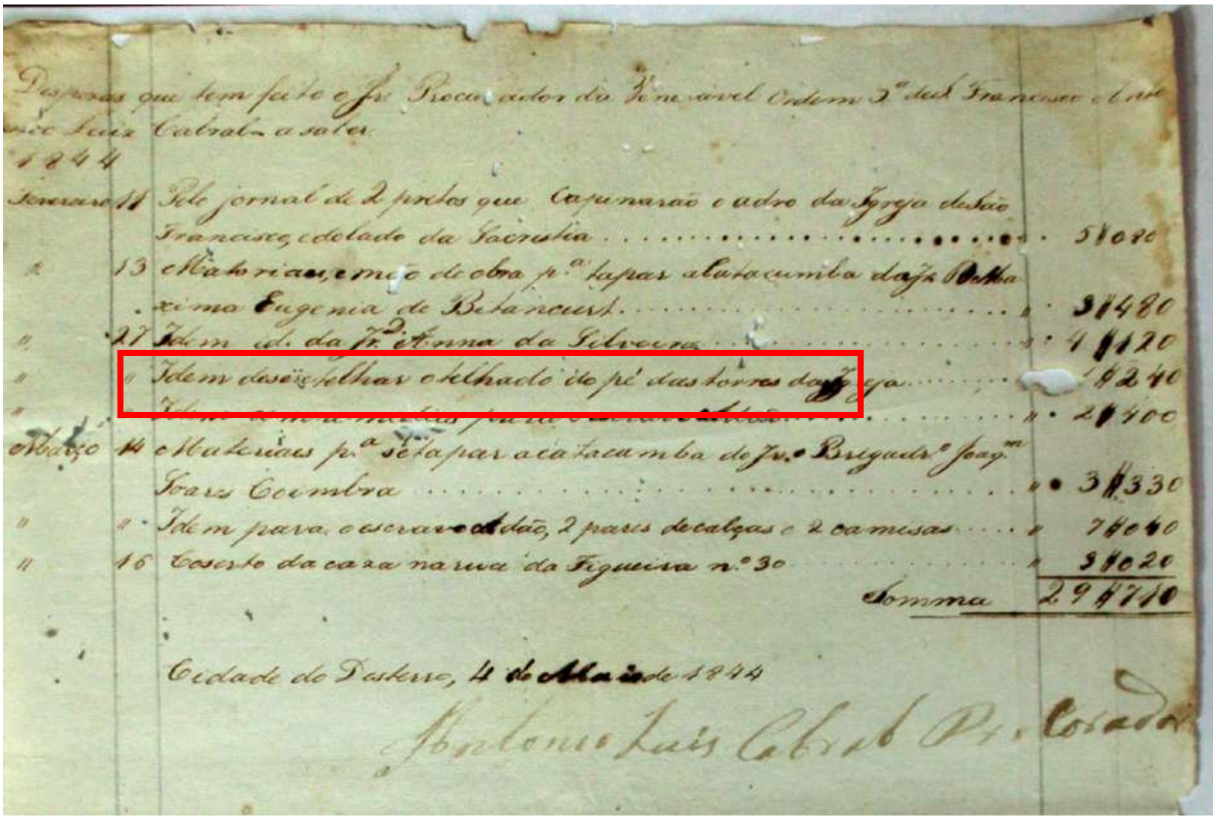
Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 78 - Nota de despesas referente aos serviços de carpinteiro na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Concrejato, 2020.

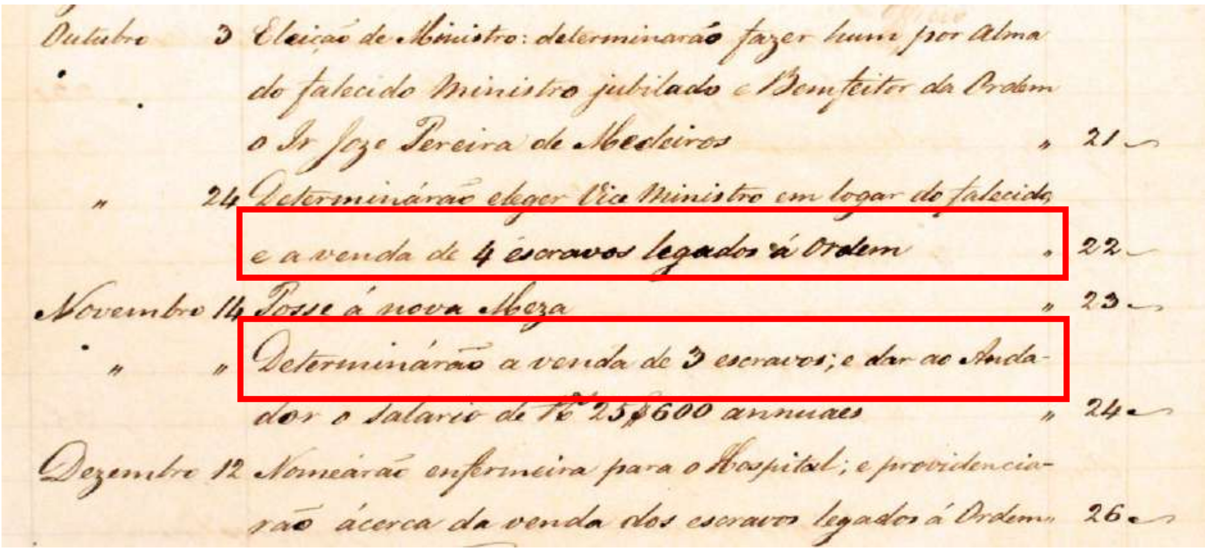
Figura 79 - Despesas da Ordem Terceira que aparecem a referência do escravo Adão.



Despezas que tem feito o Ir. Procurador da Veneravel Ordem 3.ª de S. Francisco Antonio Luis Cabral a saber
1844
Janeiro 11 Pelo jornal de 2 pretos que capinarão o adro da Igreja de São Francisco, e do lado da Sacristia ... 5$080
" 13 Materiaes, e mão de obra p.ª tapar a catacumba da Ir. [illegible] Eugenia de Betancourt ... 3$480
" 27 Idem id. da Ir. Anna da Silveira ... 4$120
" " Idem [illegible] ... $240
" " Idem [illegible] ... 2$400
Março 14 Materiaes p.ª se tapar a catacumba do Ir. Brigadeiro Joaq.m Soares Coimbra ... 3$330
" " Idem para o escravo Adão, 2 pares de calças e 2 camisas ... 7$040
" 16 Conserto da caza na rua da Figueira n.º 30 ... 3$020
Somma 29$710
Cidade do Desterro, 4 de Maio de 1844
Antonio Luis Cabral Pr.or [illegible]

Fonte: Concrejato, 2020.

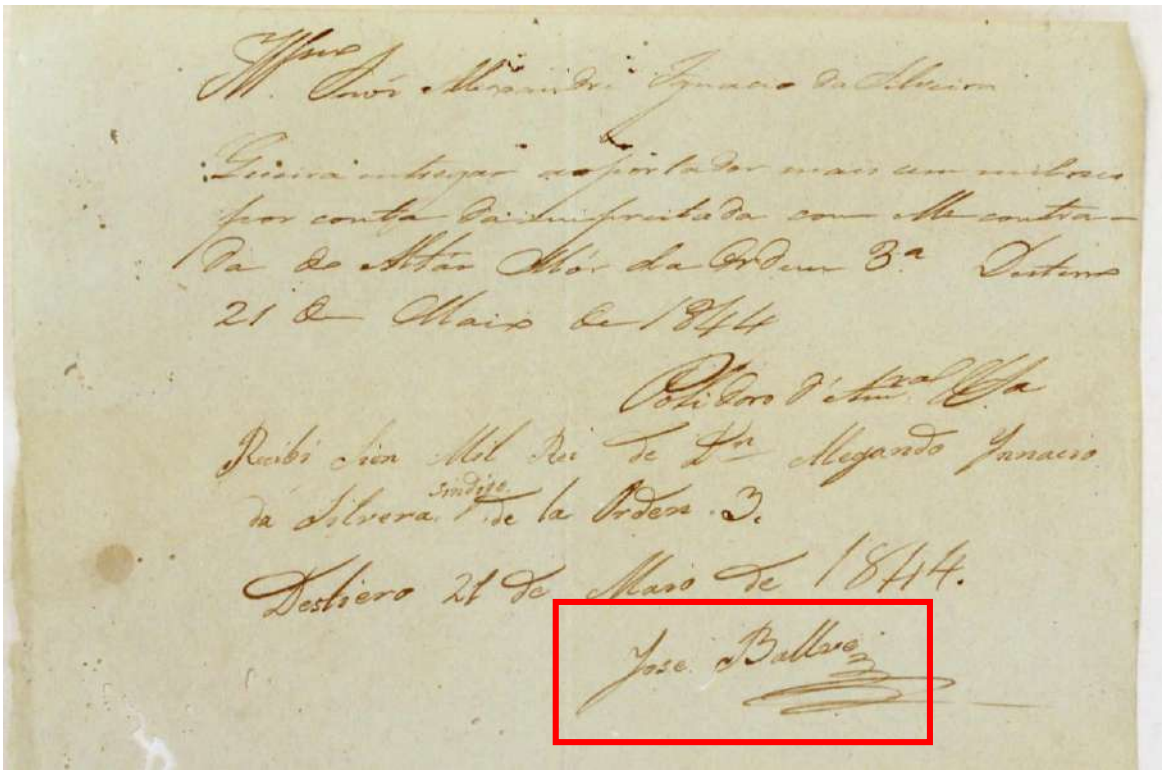
Figura 80 - Anotações referente à venda dos escravos legados a Ordem Terceira.



Outubro 3 Eleição de Ministro: determinarão fazer [illegible] por Alma do falecido Ministro jubilado e Bemfeitor da Ordem o Ir. Joze Pereira de Medeiros ... 21
" 24 Determinarão eleger Vice Ministro em logar do falecido e a venda de 4 escravos legados á Ordem ... 22
Novembro 14 Posse á nova Meza ... 23
" " Determinarão a venda de 3 escravos; e dar ao Andador o salario de Rs 25$600 annuaes ... 24
Dezembro 12 Nomearão enfermeira para o Hospital; e providenciarão acerca da venda dos escravos legados á Ordem ... 26

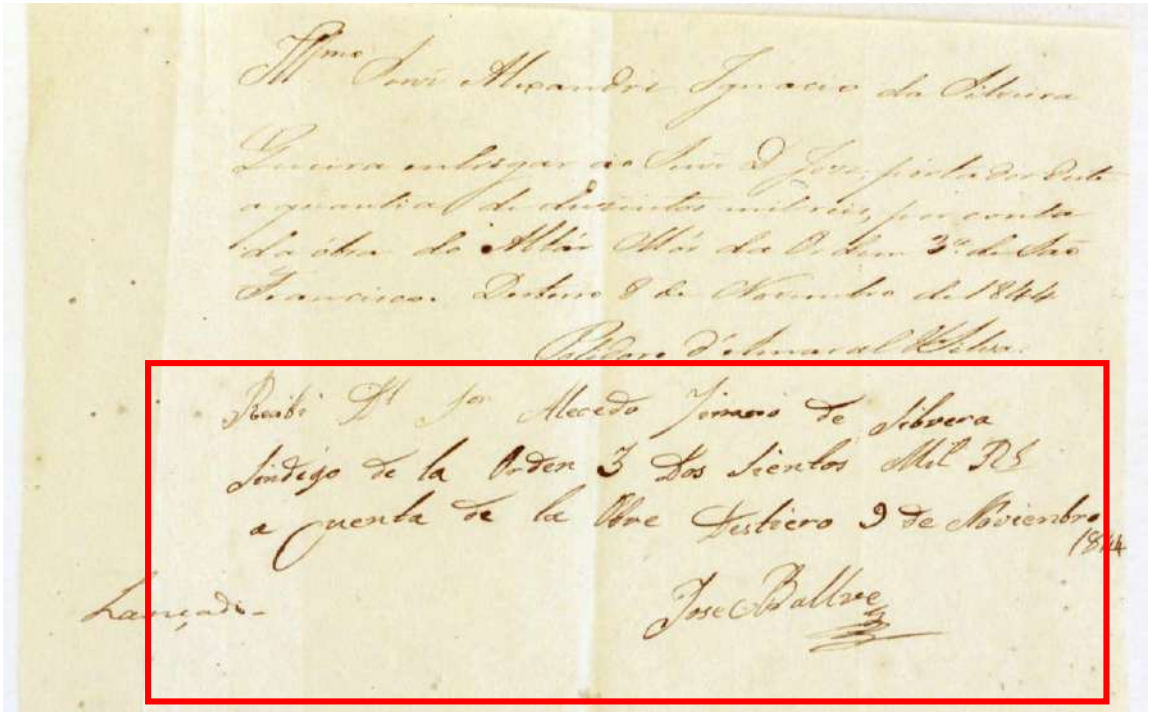
Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 81 - Nota de empreitada na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Concrejato, 2020.

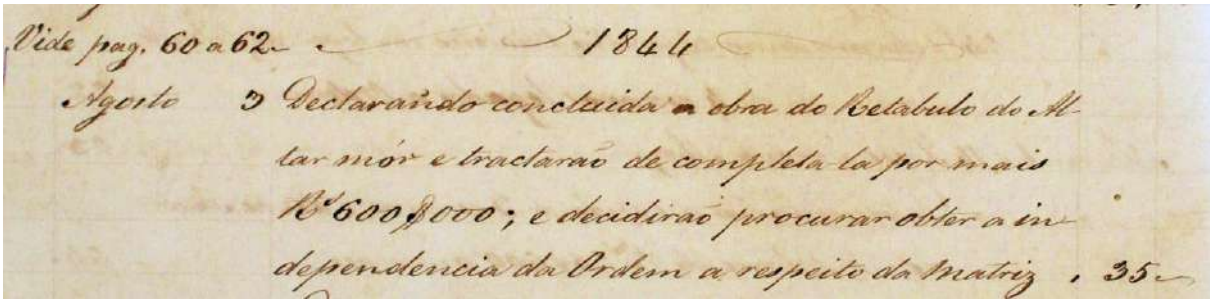
Figura 82 - Nota de empreitada na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Concrejato, 2020.

Nas notas acima apresentadas, é possível reconhecer datas de maio a dezembro de 1844; entretanto, um dos livros de registro de atas, no dia 03 de agosto de 1844, exibe a informação que declara a conclusão da obra do retábulo do altar-mor, com o dado de que, para tal conclusão, mais 600 mil réis teriam sido aplicados, conforme figura 83. Com isso, levanta-se a hipótese de que a verba inicialmente estipulada não era adequada para a feitura de um altar de tamanha importância e com o decoro necessário. As notas apresentam descrição da mão de obra e as palavras "mudança do Altar-mor" (Figura 84); assim, além dessas possíveis alterações, estima-se que o valor também se refira ao douramento e à policromia da estrutura.

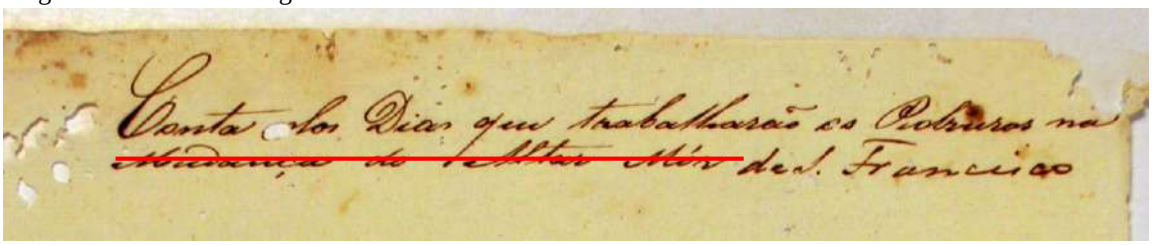
Figura 83 - Livro de atas com a declaração da conclusão da obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.


Vide pag. 60 a 62 — 1844

Agosto 3 Declararão concluida a obra do Retabulo do Altar mór e tractarão de completa la por mais R$ 600$000; e decidirão procurar obter a independencia da Ordem a respeito da Matriz. 35

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 84 - Recorte da figura 76.

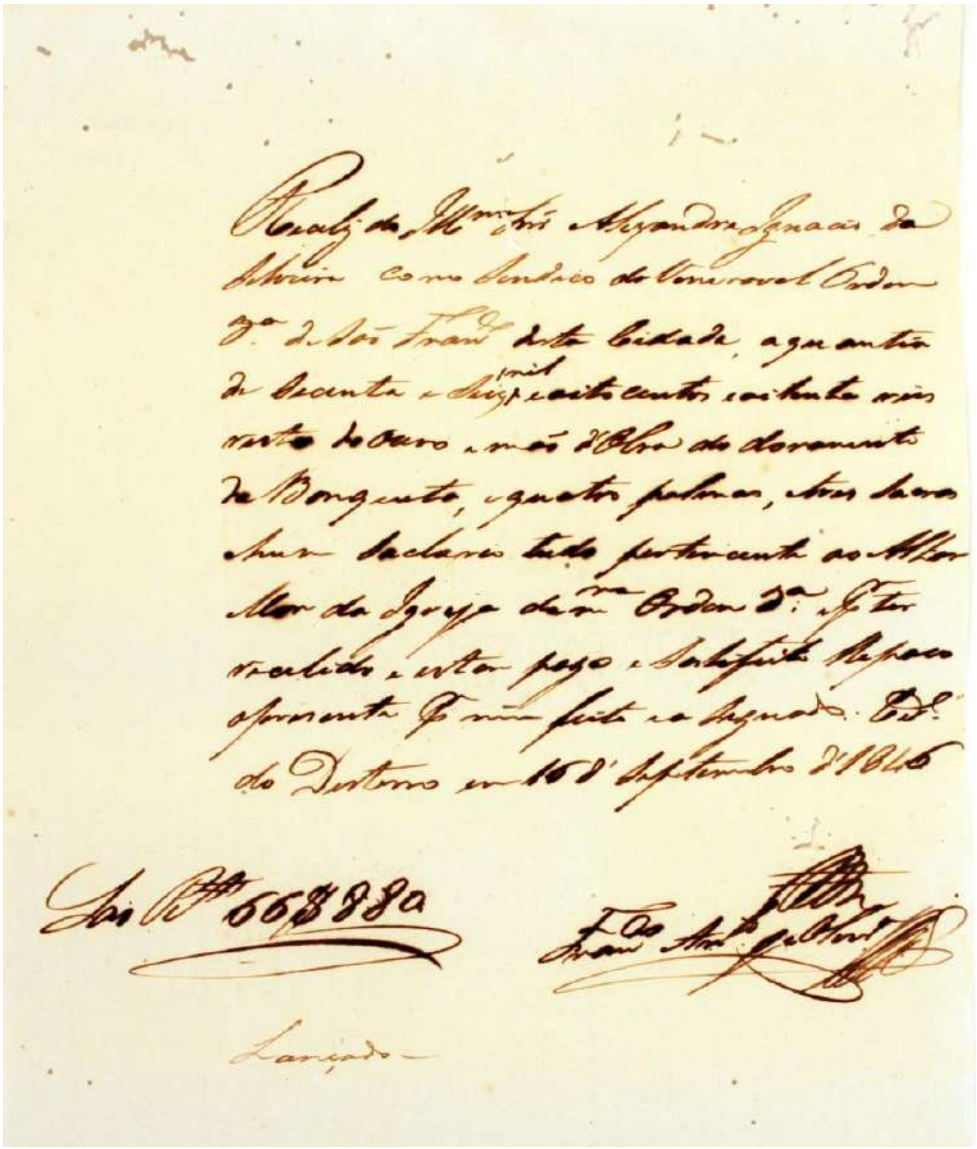

Conta-se Dia que trabalharão os Pintores na Mudança do Altar Mór de S. Francisco

Fonte: Concrejato, 2020.

Nos anais dos anos seguintes, não se encontrou nenhum relato acerca da conclusão das obras do retábulo do altar-mor. Ainda assim, foi possível recuperar três notas, que possivelmente fazem parte dos gastos de mão de obra e de material para completar a estrutura em questão. A figura 85 exibe uma nota referente ao pagamento de 66.880 réis, mais o restante do ouro, para a mão de obra de douramento de uma banqueta, quatro palmas, três sacros e um sacrário, pertencentes ao altar-mor, datados de 16 de setembro de 1846. Já a figura 86 mostra uma nota afirmando o recebimento de 50 mil réis da obra do altar-mor de São Francisco, assinado por José Ballve (já mencionado em outros arquivos), datada de 18 de setembro de 1846. Esses dois registros levantam a hipótese de que o retábulo já estivesse, possivelmente,

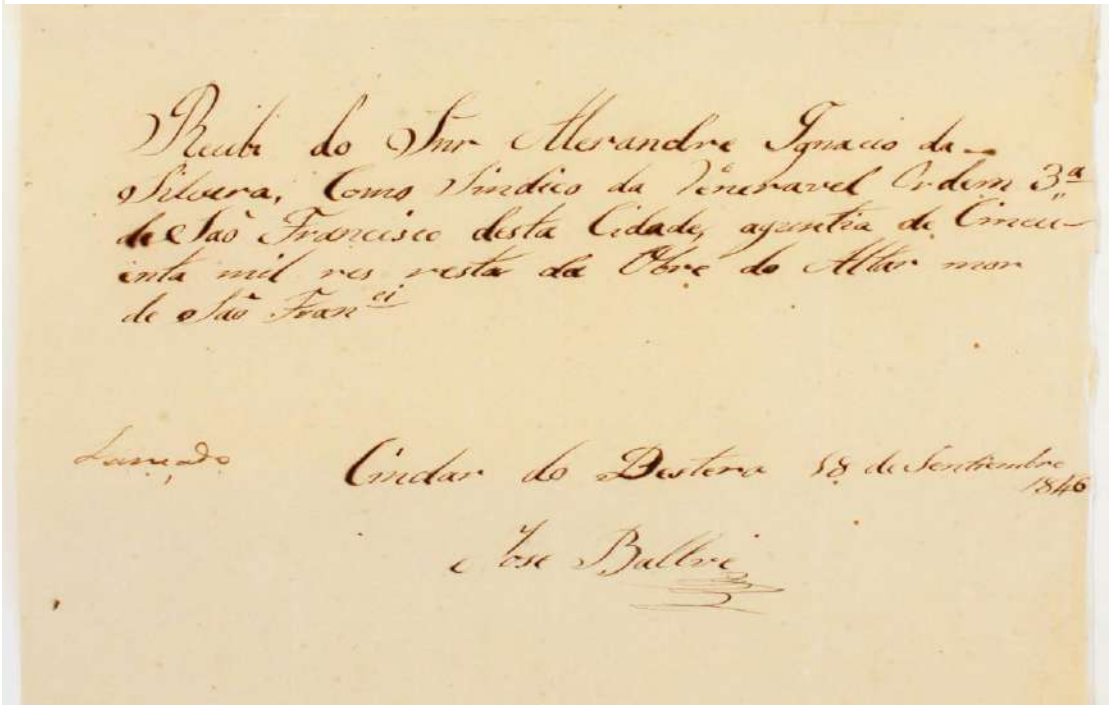
quase finalizado, e a de que os paramentos litúrgicos foram dourados de acordo como devem ser para a sua utilização.

Figura 85 - Nota referente a mão de obra de douramento de paramentos litúrgicos pertencentes ao retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Concrejato, 2020.

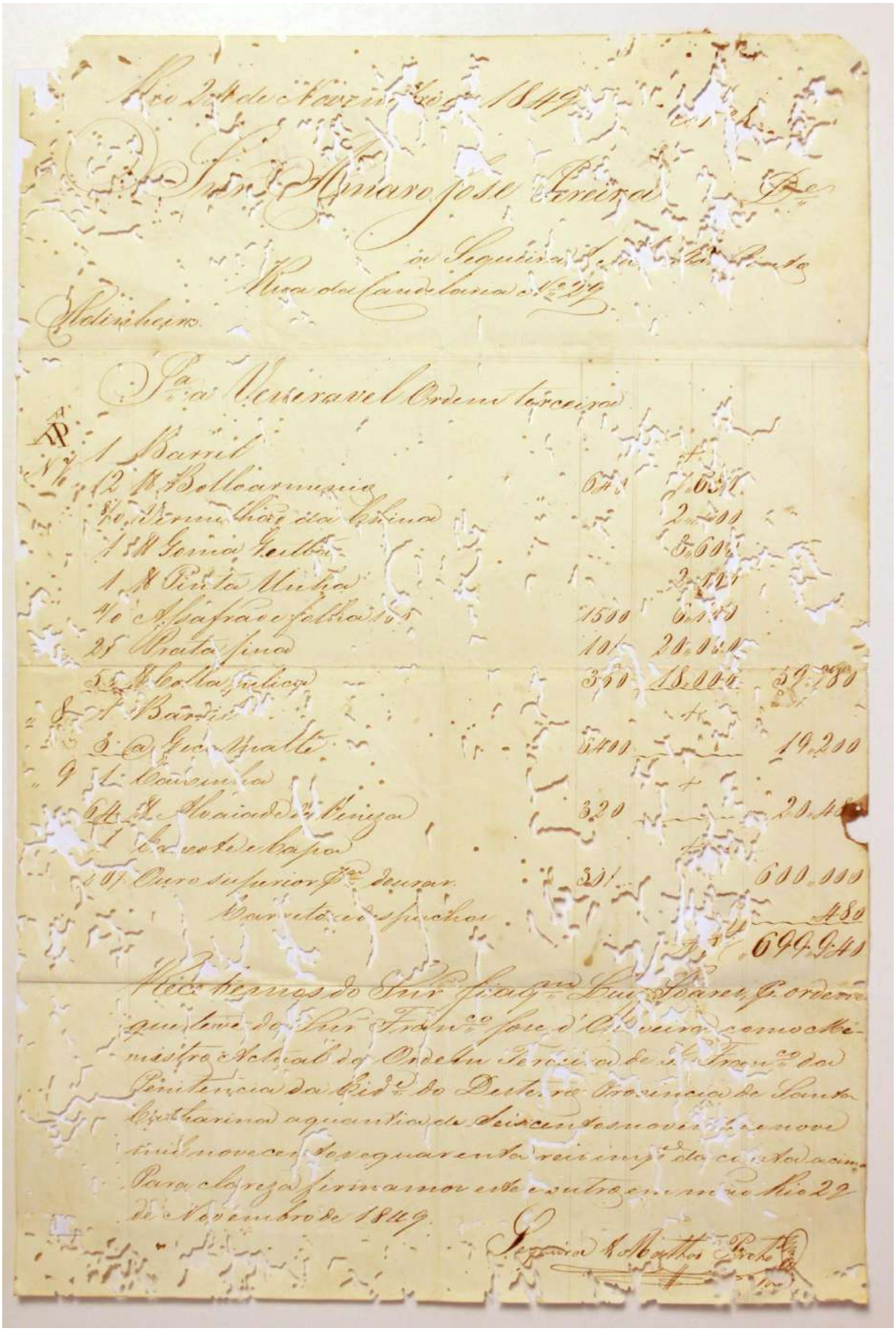
Figura 86 - Nota da empreitada na obra do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Concrejato, 2020.

Existe, ainda, uma nota datada de 29 de novembro de 1849 referente a uma lista de itens comprados no Rio de Janeiro em nome da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de Desterro, conforme figura 87. Nela, é possível visualizar materiais necessários para a execução do douramento, tais como bolo armênio, cola e ouro superior para dourar. Além dos materiais para a douração, também há elementos utilizados para pintura, com menção a alguns pigmentos bem comuns da época, tais como o alvaiade de Veneza e o vermelhão da China. Com isso, é possível supor que, nesse período, foram feitos a policromia e o douramento do retábulo do altar-mor; estima-se, então, que a conclusão da ornamentação tenha ocorrido nos anos 1850, data próxima à conclusão total da obra do templo, em 1851.

Figura 87 - Nota fiscal referente a compra de materiais para execução da policromia e douramento.



Fonte: Concrejato, 2020.

Mesmo com todas as informações levantadas, nenhum documento discorre sobre a composição visual do novo retábulo, tampouco sobre as cores empregadas. As fotos mais antigas do recinto correspondem às figuras 88, 89 e 90, possivelmente datadas do início do século XX. Ainda assim, a partir da execução de prospecções estratigráficas, pontos de observação e aberturas de janelas de prospecção, foi possível apontar cores e decorações nos vestígios encontrados no suporte do retábulo do altar-mor.

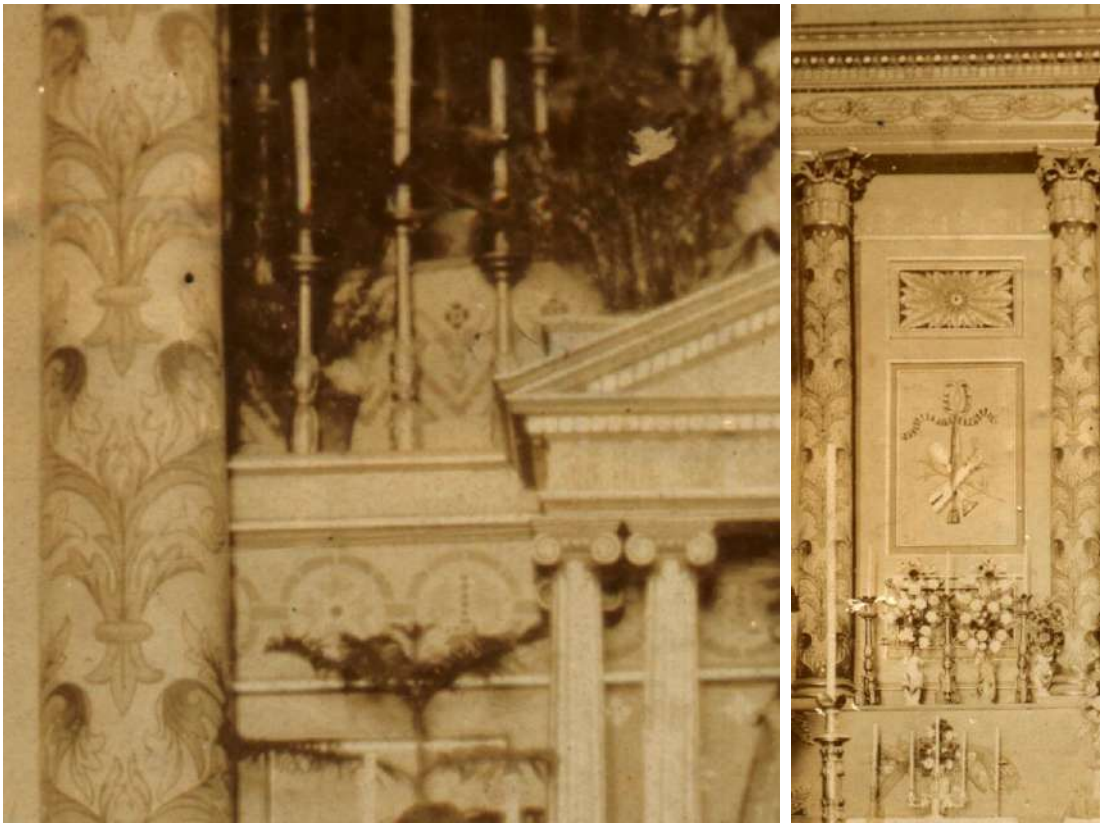
Figura 88 - Foto antiga do interior da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 89 - Foto antiga do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

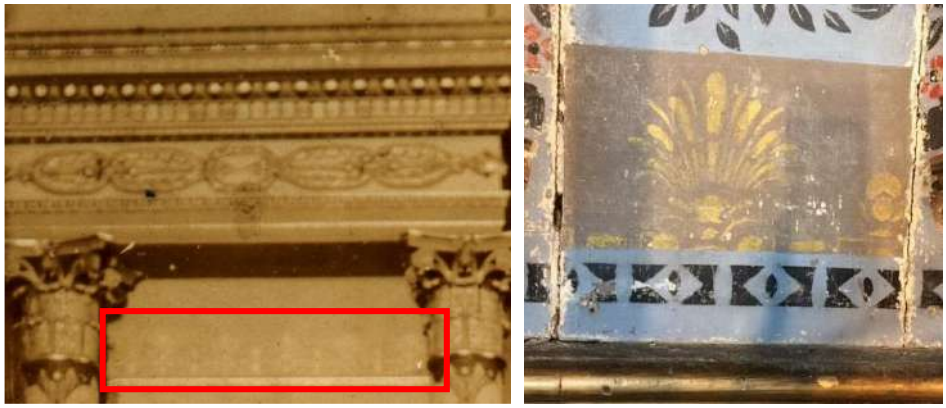
Figura 90 - Detalhes decorativos da figura 88.



Fonte: Concrejato, 2020.

O primeiro momento cromático da nova composição do retábulo do altar-mor apresenta vestígios e tinta à base de óleo, com fundo na cor marrom claro, com motivos decorativos geométricos em tons de dourado abaixo da platibanda e entre as colunas. Nos degraus do trono e atrás do sacrário, o ambiente exibe decoração geométrica nas cores verde musgo, magenta e marrom. Os ornatos esculpidos possuem douramento e as colunas apresentam uma pintura decorativa com motivos fitomórficos, conforme figuras 91 e 92.

Figura 91 - Detalhes da foto antiga do retábulo, comparado com detalhe da camada de pintura encontrada nas prospecções.



Fonte: SIMON, 2019.

Figura 92 - Detalhes da foto antiga do retábulo, comparados com detalhes da camada de pintura encontrada nas prospecções.

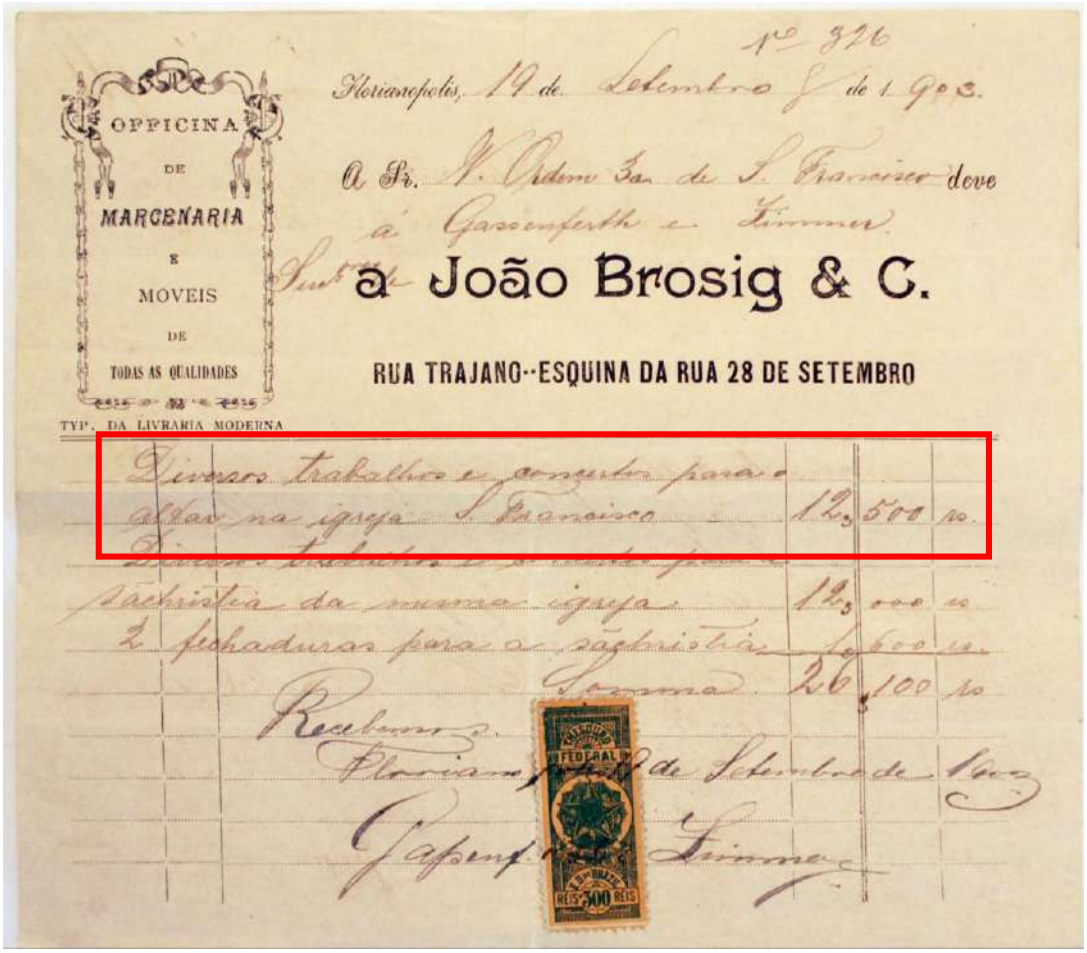
Fonte: SIMON, 2019.

O novo templo e o novo retábulo do altar-mor da Ordem Terceira marcaram a importância e o poder dessa instituição perante a sociedade de Desterro. Para manter e provar tal influência, o retábulo em questão passou ainda por uma nova mudança estética, porém sem alterar a sua composição formal (isto é, houve apenas uma mudança cromática). Nos documentos da Ordem datados do início do século XX, algumas notas referentes a serviços de marcenaria e compras de materiais de pintura chamaram a atenção para esse fato.

Na figura 93, exibe-se uma nota fiscal referente a trabalhos e consertos para o altar na Igreja São Francisco, correspondente à oficina de marcenaria e móveis localizada na rua Trajano, na esquina com a rua 28 de Setembro, datada de 19 de setembro de 1903.

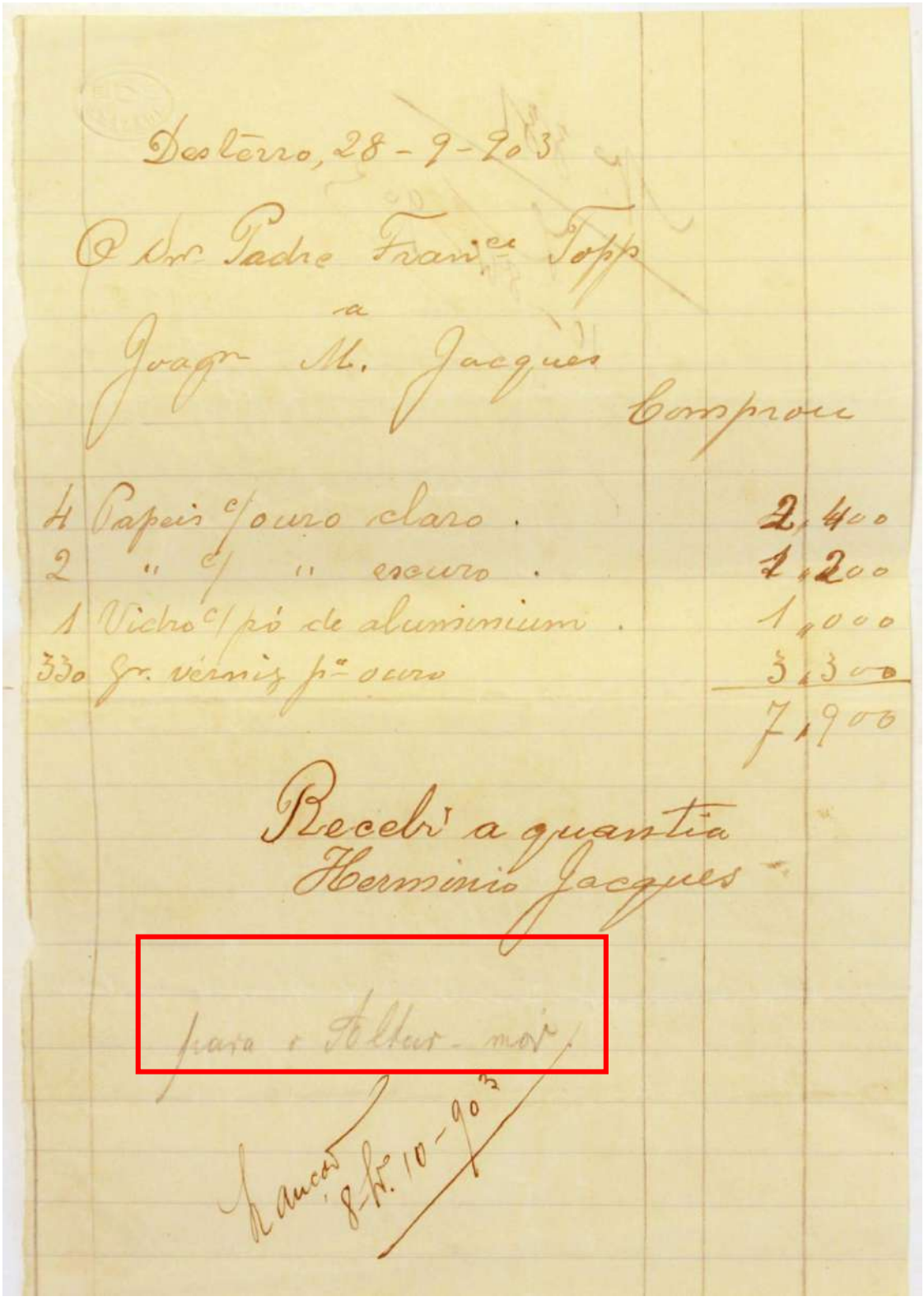
As próximas figuras, 94 e 95, exibem materiais para douramento e pintura para o retábulo do altar-mor, no mesmo período correspondente ao dos consertos do suporte em madeira do altar. De todo modo, não foi encontrado nenhum recibo de pagamento referente à mão de obra da nova decoração; devido ao fato de que as notas eram todas de oficinas e lojas locais, e considerando também a linguagem simples e *naif* da nova decoração, estima-se que o trabalho tenha sido realizado por algum pintor/artista já residente em Desterro.

Figura 93 - Nota fiscal referente a trabalhos e consertos para o altar na Igreja São Francisco da oficina de marcenaria de móveis.



Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 94 - Nota fiscal referente à compra de material para retocar douramento para o retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Desterro, 28 - 9 - 903

O Sr Padre Franco Topp

a

Joaqm M. Jacques

Comprou

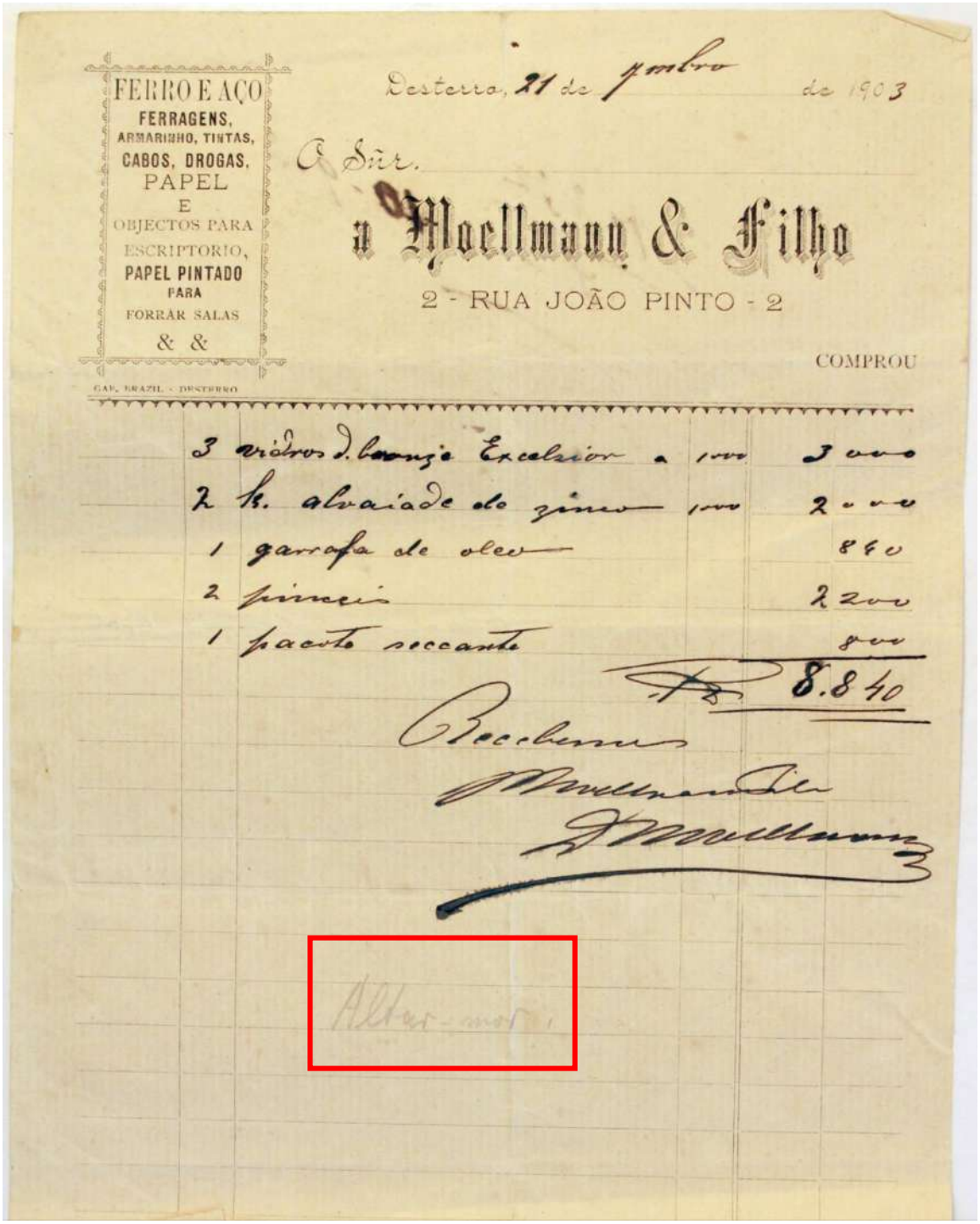
4	Papeis c/ ouro claro .	2,400
2	" c/ " escuro .	1,200
1	Vidro c/ pó de aluminium .	1,000
330	Gr. verniz p/ ouro	3,300
		7,900

Recebi a quantia
Herminio Jacques

para o Altar-mor.

Fonte: Concrejato, 2020.

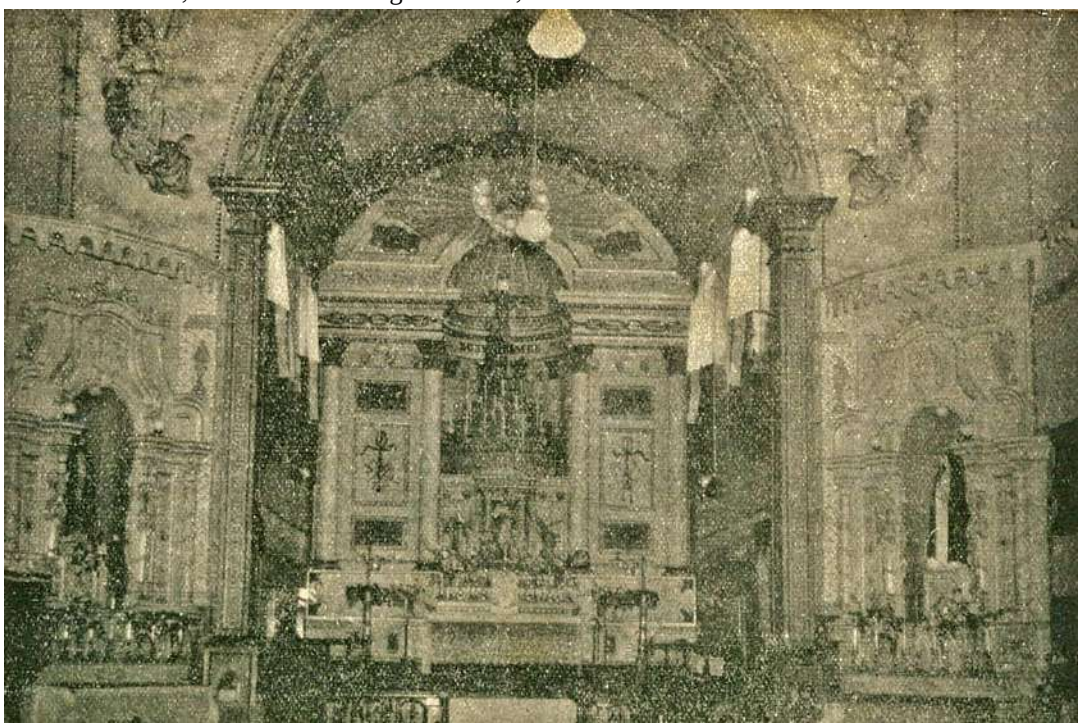
Figura 95 - Nota fiscal referente a materiais de pintura para o retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência na loja Moellmann& Filho, localizada na rua João Pinto.



Fonte: Concrejato, 2020.

A partir das novas datas levantadas, as fontes imagéticas referentes a esse período são as figuras 96, 97 e 98. As mesmas imagens foram confrontadas com as prospecções estratigráficas e com as janelas de prospecção abertas, de modo a possibilitar a identificação de novas cores e decorações do retábulo do altar-mor no início do século XX (provavelmente em 1903).

Figura 96 - Foto do interior da Igreja, impressa no livro "A Venerável Ordem Terceira da Ilha de Santa Catarina", de Oswaldo Rodrigues Cabral, de 1945.



Fonte: CABRAL, 1945.

Figura 97 - Foto provavelmente da década de 1960, onde aparece o retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência ao fundo.

Fonte: Concrejato, 2020.

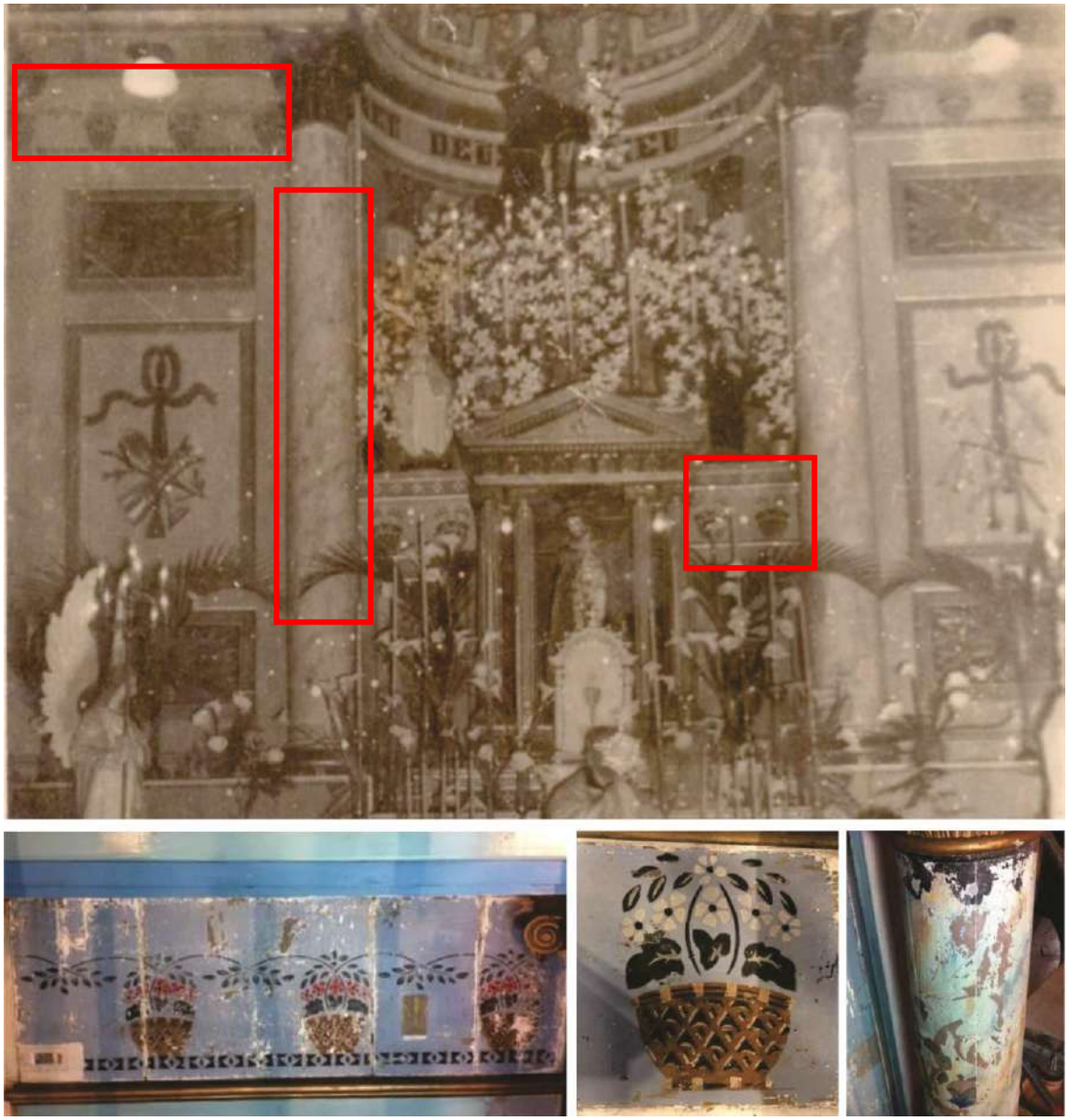
Figura 98 - Foto provavelmente da década de 1960, do mesmo evento da figura 94 onde aparece o retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência ao fundo.

Fonte: Concrejato, 2020.

O segundo possível momento cromático encontrado no retábulo do altar-mor apareceu após a remoção das camadas de repintura com tinta sintética, cuja pintura teria sido provavelmente à base de óleo. Essa camada tem o fundo em tons de azul claro, com motivos decorativos em forma de pequenas cestas com flores; por sua vez, as colunas apresentam uma pintura com representação de marmorizado, em tons de rosa claro, conforme figura 99. Nas peças de madeira que compõem o trono do altar-mor, não foram encontrados vestígios de pintura referentes a esse mesmo momento pictórico, apenas sinais dos desenhos do momento

anterior. Nos ornatos esculpidos, tais como os florões, as folhas de acanto e os elementos arquitetônicos, identifica-se uma pintura em tons de azul esverdeado, com um fundo vermelho.

Figura 99 - Detalhe da foto antiga do retábulo do altar-mor, comparado com detalhes da camada de pintura encontrada nas prospecções.



Fonte: SIMON, 2019.

Data de 1966 o início das negociações em relação à última intervenção na parte pictórica do retábulo do altar-mor. Na época, a Igreja da Ordem Terceira encontrava-se em estado deplorável de conservação (principalmente em seu interior), sendo descrita como “em transformação de ruínas”, com um prédio de aspecto sombrio, ambiente de penumbra

desagradável[11]. Devido ao seu estado de preservação, o irmão ministro João Egydio da Silveira, em nome da mesa administrativa e dos demais irmãos e noviços, começou uma ampla campanha para chamar a atenção dos jornais e emissoras locais, na publicação de reportagens e entrevistas, a fim de despertar o interesse dos Governos do Estado e do Município na restauração do templo, considerando da situação de calamidade em que se encontrava a edificação. Ambos os governos mandaram os seus diretores de obras para verificar a edificação e analisar o que poderia ser feito, bem como determinar o orçamento das intervenções futuras. No governo de Ivo Silveira, a Ordem recebeu a concessão de 25 milhões de cruzeiros antigos para a restauração do histórico templo, em 17 de junho de 1966[12].

Para dar início à obra de restauração, um levantamento das necessidades do bem foi realizado; nele, os retábulos também foram contemplados, devido à grande deterioração (principalmente por conta do ataque de insetos xilófagos, conforme figura 100).

Figura 100 - Recorte de jornal com entrevista concedida pelo ministro João Egydio da Silveira pontuando o levantamento de necessidades da obra de restauração da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

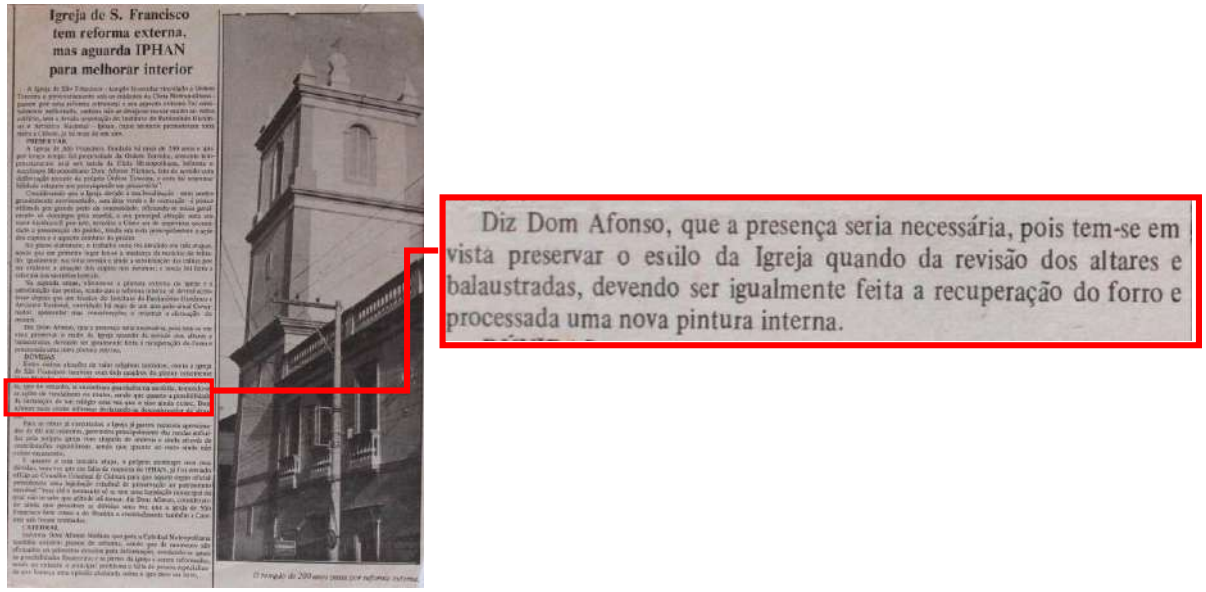
Em meados de 1973, a igreja ainda não havia sido restaurada. Apenas no ano anterior, em 1972, a armação do seu telhado passou por obras, devido ao risco para a edificação e para seus frequentadores. Com isso, foram utilizados recursos próprios da Ordem Terceira, provenientes dos aluguéis cobrados da parte comercial do edifício, ao custo de 20 mil cruzeiros antigos. A restauração das outras partes da igreja (tanto internas quanto externas) estava agendada há bastante tempo, porém fora suspensa devido à espera do técnico do Patrimônio Histórico e Artístico da União, especialista no assunto, que se encontrava na intervenção de restauração da

[11]Redação de entrevistas concedidas aos jornais da época. Fonte: Concrejato, 2020.
[12] Recorte de Jornal - O Estado. Fonte: Fonte: Concrejato, 2020.

obra da Igreja Matriz da cidade de Laguna. Vale ressaltar que, nesse período, a igreja não era tombada, e a espera das intervenções não ocorria por falta de recursos financeiros, mas sim por carência de mão de obra especializada dos órgãos responsáveis pelo patrimônio federal.

O problema gerado pela falta da visita do órgão fiscalizador federal continuou no ano de 1974. A igreja organizou as intervenções em três etapas, deixando a parte interna por último, na esperança que o fiscal do IPHAN cumprisse sua visita. O fato pode ser visualizado no recorte da figura 101, em que o Arcebispo Metropolitano Dom Afonso Niehues destaca, no jornal *O Estado*, em 29 de maio de 1974, a importância de preservar o estilo decorativo da igreja.

Figura 101 - Recorte de jornal com entrevista concedida pelo Arcebispo Metropolitano Dom Afonso Niehues sobre os andamentos da obra de restauração da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.


Igreja de S. Francisco
tem reforma externa,
mas aguarda IPHAN
para melhorar interior

Diz Dom Afonso, que a presença seria necessária, pois tem-se em vista preservar o estilo da Igreja quando da revisão dos altares e balaustradas, devendo ser igualmente feita a recuperação do forro e processada uma nova pintura interna.

Fonte: Concrejato, 2020.

Nesse período, Florianópolis passou por uma explosão imobiliária, e as construções de novos prédios e escavações causaram grandes problemas na parte central da cidade. Em decorrência das obras do novo centro comercial (atual ARS, aos fundos da Igreja da Ordem Terceira), além das chuvas e do forte vento sul – típico da região –, o terreno e as fundações da edificação da igreja cederam, exibindo rachaduras de mais de dois centímetros de espessura. Com isso, o retábulo do altar-mor foi danificado, e o desnivelamento do assoalho colocou em risco também os outros retábulos e suas imagens sacras, que tiveram que ser recolhidas. Na figura 102, é possível observar o fundo da igreja em que fica situado o retábulo do altar-mor, dentro da edificação, completamente escorado, bem como a remoção das imagens sacras do

Cristo crucificado e do patriarca São Francisco, que são exibidos no nicho central do mesmo altar.

Figura 102 - Recorte de jornal com os danos causados a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em consequência das obras do novo centro comercial.

Fonte: Concrejato, 2020.

Em consequência dos imprevistos causados pelas obras do centro comercial, além da falta de verba devido à dificuldade de tramitação dos orçamentos na Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de Santa Catarina, a igreja ficou fechada para a comunidade por cinco anos. Ainda com a obra incompleta, a Igreja foi reaberta para os fiéis em 10 de agosto de 1980, com os seus retábulos completamente restaurados, como pode ser observado na figura 103.

Figura 103 - Recorte de jornal com a reabertura da Igreja aos fiéis após intervenção de restauro.

TERÇA-FEIRA, 12 DE AGOSTO DE 1980

FLORIANÓPOLIS

O velho templo franciscano reabriu suas portas aos fiéis

A Igreja de São Francisco, concluída em 1º de abril de 1813 e restaurada interna e externamente diversas vezes, reabriu aos fiéis domingo último. As missas serão sempre aos domingos, mas a igreja ficará aberta todos os dias, devolvendo um velho hábito aos devotos que passarem pela Rua Deodoro.

Apesar de incompleta, a restauração da Igreja já possibilita uma frequência constante dos fiéis.

Fonte: Concrejato, 2020.

Devido ao levantamento histórico apresentado, possivelmente a terceira intervenção na parte pictórica do retábulo do altar-mor data da década de 1980. Posteriormente (em 1998, segundo a estimativa), ocorreu um retoque, principalmente na área de pintura dourada, tendo sido acrescentada muita purpurina à superfície dos ornatos, conforme figura 104.

Figura 104 - Nota referente a compra de materiais artístico.

Comercial Tintas Speck Ltda.
RUA DOS ILHÉUS, 10 - LOJA 02 - CENTRO
FONE/FAX: (048) 224-6344
CEP 88010-560 - FLORIANÓPOLIS - SC
Material de Desenho, Arquitetura e Serigrafia

C.G.C. 83.872.556/0001-03
INSCRIÇÃO ESTADUAL 250.166.330

NOTA FISCAL DE VENDA AO CONSUMIDOR
MOD. 2 - SÉRIE D-2
Nº 019.685

CÓDIGO	QUANT.	UNID.	DESCRIÇÃO DAS MERCADORIAS	C.T.	PREÇO UNITÁRIO	PREÇO TOTAL
2544-5	2,000	Vd	BOMA LACA INCOLOR 120 ML TEC-SCREEN	00	2,15	4,30
297-6	2,000	Tb	GLITTER POLIESTER 350G6 CADA TUBO	00	0,90	1,80

1ª VIA - CLIENTE | VENDEDOR ALEXSANDRO | DATA DA EMISSÃO 06/07/98 | VALOR TOTAL DA NOTA 6,10

DESTINATÁRIO: IGREJA SAO FRANCISCO Cod: -
ENDEREÇO: MUNICÍPIO:

Nº DE CONTROLE 019956

Fonte: Concrejato, 2020.

O terceiro e mais recente momento pictórico apresentou uma cobertura de repintura grosseira, generalizada, com fundo de tinta sintética na cor branca fria, ornamentos dourados, possivelmente purpurina dourada oxidada, além de colunas e detalhes de molduras em tinta sintética na cor azul, conforme figura 105 e 106.

Figura 105 - Composição do terceiro momento pictórico do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

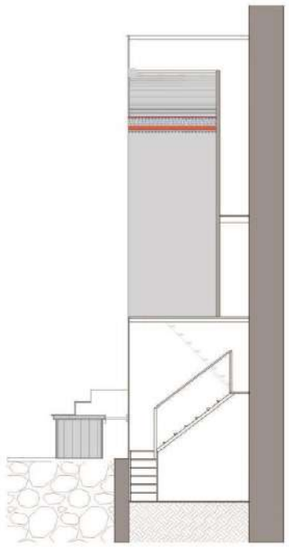
Fonte: Concrejato, 2020.

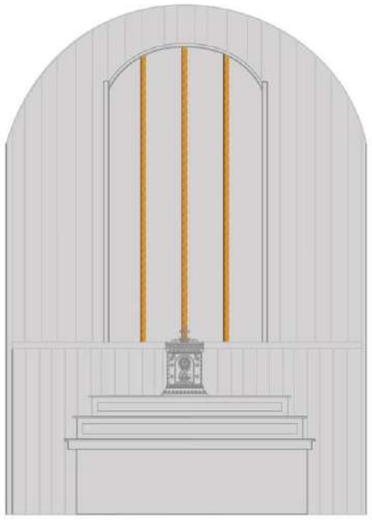
Figura 106 - Vista frontal da composição do terceiro momento pictórico do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Para conseguir datar e compreender cada momento de mudanças e intervenções, foi preciso utilizar vários processos de investigação. A associação do levantamento arquitetônico à documentação histórica (iconografia, publicações, manuscritos, fotos, livros), em conjunto com as prospecções estratigráficas – que consistem em uma técnica para remoção, camada por camada, sobre cada momento pictórico de um suporte até a sua base, podendo ser um método mecânico ou químico –, somados ao conhecimento de recursos humanos especializados, permitem um conhecimento válido para maiores informações sobre o bem e sobre as intervenções sofridas, bem como para conceber estratégias de restauro. Visando compreender todo esse arcabouço teórico e metodológico, foram construídos modelos para visualizar as características histórico-estéticas dos diferentes momentos do retábulo do altar-mor da Igreja de São Francisco ao longo do tempo.

Tabela 05 - Cronologia pictórica e decorativa do retábulo do altar-mor.



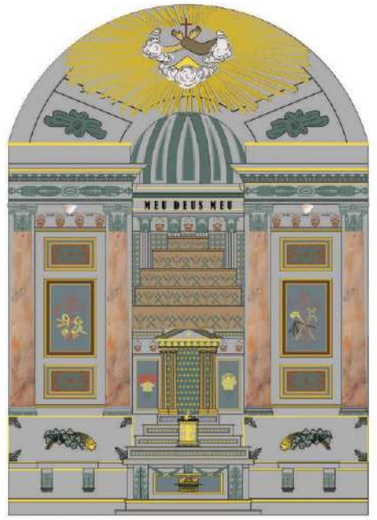


Retábulo do altar-mor primitivo - 1815

Paleta cromática

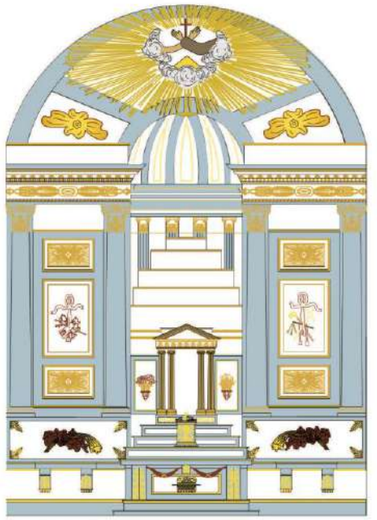
Novo retábulo do altar-mor - 1850

Paleta cromática



Retábulo do altar-mor - 1903

Paleta cromática



Retábulo do altar-mor - 1980

Paleta cromática

Elementos decorativos

Elementos decorativos

Elementos decorativos

Elementos decorativos

Fonte: Acervo da autora, 2020.

A partir da tabela 05, é possível obter uma melhor compreensão da cronologia pictórica e decorativa do retábulo do altar-mor ao longo das intervenções sofridas. Assim, cada momento pictórico conta também uma crônica de Desterro e da Venerável Ordem Terceira, visto que a história do povo e da cultura do Brasil-colônia é inseparável da história da devoção religiosa; além disso, na história da arte ocidental, o simbolismo cristão foi uma influência primária para o uso das cores (FRASER, 2007).

Sabe-se que o altar primitivo, datado de 1815, possivelmente é mais simples formalmente. Ainda assim, ele presumivelmente foi elaborado com os princípios de composição da cor – ou seja, utilizam-se cores quentes e fortes contra o fundo cinza frio. Dessa forma, criam-se impressões transformadas pela cor dentro de uma estrutura, formando composições arquitetônicas com a impressão de escala e distância, repetição de matizes e padrões, dando um efeito de superfície contínua e uniforme.

O novo retábulo do altar-mor de 1850 apresenta uma linguagem formal e cromática para representar a grandeza do feito da Ordem Terceira e do clero em Desterro. Seus novos templo e altar-mor já nasceram grandes e decorosos. Observa-se, aqui, a remoção das cores fortes do retábulo primitivo para uma paleta mais amarronzada. O hábito marrom escuro de São Francisco no novo retábulo ganha um matiz mais florentino, ou seja, um marrom mais moderado, criando uma impressão de luz e tons mais tênues. Unida a essa paleta, está a utilização das tintas à base de óleo, com propriedades que permitem que os pigmentos permaneçam estáveis no conjunto das cores misturadas (FRASER, 2007).

A implantação do novo altar trouxe um efeito sensível moral das cores. Segundo Goethe (1749-1832) e seu estudo cromático, as cores têm um caráter próprio, e cada uma delas atua de uma forma característica sobre o psiquismo humano. O marrom é uma cor vista como sóbria, natural e que transmite confiabilidade; porém, quando combinado aos tons de dourado da talha do retábulo, remete aos interiores e móveis opulentos da era vitoriana (FRASER, 2007).

Outros elementos que se destacam no retábulo de 1850 são os elementos decorativos que misturam composições gráficas e geométricas formando um grande canteiro de flores na cor magenta e verde na área do trono do camarim: elas aludem à devoção Mariana. Essa crença é a iconografia da Virgem Maria representada em suas diversas invocações, que se desenvolveu a partir dos escritos de São Bernardo de Claraval (1090-1153), ao tratar da temática da mãe de Jesus na dimensão histórica, individual e da salvação. São Francisco de Assis retomou essa dimensão, ampliando-a para uma visão cósmica do mundo criado, salvo e salvador (CARVALHO; RIBEIRO; SILVA, 2011). Já na decoração das colunas, exibem-se elementos fitomórficos de volutas em forma de folhas de acanto, que correspondem ao triunfo – ou seja,

a vitória de quem soube vencer os espinhos, característica forte desse vegetal. Todos os elementos decorativos foram confeccionados com o auxílio de *stencils* e produzidos com a técnica do *sfumato*, que gera suaves gradações entre tonalidades, além de disporem de um recurso que não deixavam rígidas as pinceladas.

Já a composição do retábulo do altar-mor de 1903 revela um momento completamente diferente do anterior. Provavelmente, a Ordem já não tinha tantos recursos disponíveis para investir na sua decoração, mas o faz mais uma vez para demonstrar a sua importância e a influência perante a sociedade. A escolha dos materiais e da mão de obra dessa fase parece ter sido ditada pelo orçamento. No acervo documental, não se encontrou nenhuma lista de materiais opulentos e técnicos vindos do Rio de Janeiro (como no momento precedente). Pelo contrário, foram utilizadas lojas locais para compra dos insumos artísticos e para os consertos da talha.

A escolha do programa decorativo e pictórico da fase de 1903 foi influenciada pela decoração civil, conferindo à Igreja de São Francisco um aspecto de pequenos salões de grande requinte e, assim, mantendo o decoro conforme a relevância da Ordem. O azul claro acinzentado empregado, quase desbotado, é sutil e sofisticado. Faz parte de uma grande tradição da decoração de interiores domésticos e é frequentemente associado às cores usadas na colonial Williamsburg, na Virgínia, no século XVII. Além disso, é uma cor icônica desenvolvida pela *Neoclassical Porcelain and Ceramic Factory de Josiah Wedgwood*, na localidade de *Staffordshire*, na Inglaterra, conhecida também como azul *wedgwood* (SLOAN; GWYNN, 1996).

Outro destaque do momento azul são as colunas decoradas em *fauxmarbe* ou *marbrefeint* – uma pintura ilusionista que imita a aparência do mármore nos veios, nas cores e textura. Esse sistema pictórico de padronagem é recorrente da Antiguidade Clássica e muito utilizado em interiores das edificações das camadas mais privilegiadas. Os primeiros exemplos dessa técnica ainda são conservados no Egito e datam de 2200 a.C. (TOREM, 2012).

> A primeira coisa que os antigos representaram sobre as camadas de reboco foram os veios dos mármores, em seguida fizeram combinações de anéis e triângulos de amarelo ocre. Tentaram depois representar a forma de seus edifícios imitando suas colunas e suas saliências elevadas; e quando quiseram pintar tudo em um lugar espaçoso, desenharam frontispícios com cenas trágicas, cômicas ou satíricas, pintaram também paisagens representando diferentes regiões (VITRUVIO apud TOREM, 2012, p. 8).

O marmorizado, no século XVII, inicia um processo de longa evolução com o incremento da pintura à base de óleo, sendo um recurso muito usado nas igrejas, sobretudo para frisar o triunfo do Cristianismo (que requisitava essa técnica nos seus contratos de douramento e pintura

de retábulos em Portugal) (GONÇALVES; SANJA, 2017). Todavia, apenas no século XIX é que se observam a profusão e a evolução dessa técnica decorativa, com a criação dos ateliers e escolas especiais de *Peintresen Décors* franceses – e sobretudo com os avanços da manufatura de tintas, vernizes, pincéis e ferramentas, que passam a produzir os efeitos miméticos da natureza a nível industrial em larga escala (TOREM, 2012).

No Brasil, o recurso de simular materiais pétreos foi introduzido no período colonial entre os arquitetos e escultores no contexto do Barroco e do Rococó, para adornar o interior das igrejas. Contudo, seu ápice ocorre na transição do século XIX para o século XX, no período do Ecletismo, presente na arquitetura e nos planos de reurbanização das grandes cidades em estados como Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Bahia, Pará e Amazonas (CALDAS, 2008).

O marmorizado das colunas do retábulo do altar-mor da Igreja de São Francisco apresenta como técnica o estilo italiano, mais intuitivo e espontâneo, que confere a ele um caráter mais fantasioso e alusivo. As cores utilizadas são tons de rosa, laranja e azul sobre um fundo claro com pinceladas soltas e marcantes, que, à distância, exibem um efeito crível de mármore.

Outro ponto de grande mudança na decoração do retábulo do período de 1903 foi a supressão das talhas douradas, que ganharam um acabamento patinado – isto é, um arremate pictórico em um tom esverdeado com fundo vermelho, aludindo à oxidação de uma superfície metálica ou de uma tinta em decorrência da ação do tempo e da luz. Para finalizar a decoração desse momento pictórico, são pontuadas as padronagens de flores e cestas florais vermelhas e brancas confeccionadas com auxílio de *stencils*. Estas, por sua vez, remetem a uma santa com forte ligação com o reino luso e muito representada nas Igrejas e retábulos dos irmãos terceiros. Trata-se de Santa Isabel, rainha de Portugal, filha do Rei Dom Pedro III.

> Rainha exemplar e prudente, distinguindo-se pelo amor aos súditos e caridade para com os pobres. Depois de viúva, entrou para o convento das clarissas, em Coimbra, aonde veio a falecer no ano de 1336. Em Minas aparece vestida com o hábito das clarissas, trazendo, como atributo, um cestinho com rosas, alusão ao milagre dos pães que se transformaram em rosas, evitando, assim, que o marido D. Diniz, que a havia proibido de ajudar os pobres, visse o verdadeiro conteúdo que a rainha levava na cesta (COELHO, 2005, p. 80).

Sobre o último momento pictórico, mais recente e datado de 1980, cabe lembrar que o templo da Ordem Terceira passou por um período de abandono e grande deterioração, com a falta de verbas e de mão de obra especializada. Aqui, o novo ponto de partida para o conceito de seu adornamento é o simbolismo da cor azul. No contexto da decoração do retábulo do altar-

mor, essa cor é percebida como uma ligação do passado para o presente, com uma grande força histórica, representando o divino, o poder, a beleza, a luz e o espiritualismo.

A cor azul traz consigo a característica representação da imaterialidade; na natureza, ela se apresenta como a cor da transparência, do ar, da água, do vazio – ou seja, uma forma de representar a imaterialidade da fé em Cristo. Na Idade Média, principalmente nas catedrais góticas, marca-se o início da utilização da cor azul na Igreja Católica, com o uso de vitrais. Um exemplo disso é o Abade Suger (1081-1151), pai da monarquia francesa. Ao reconstruir a abadia de Saint Denis, entre 1130 e 1140, preencheu sua Igreja com o princípio que Deus é luz, utilizando vitrais como símbolo de vida e espalhando a relação entre a luminosidade e a cor azul em outras edificações da época (CORRÊA; KERN, 2018).

Outro fator muito influente no catolicismo se observou a partir do século XII, quando a Virgem Maria passou a ser representada com o seu manto na cor azul ultramarino. Com isso, o azul passa a ser a cor oficial do manto de Maria, mudando a percepção dessa cor na cultura ocidental, o que influencia as cortes imperiais. Dessa maneira, o azul renasce como uma cor real, ou seja, dos reis, dos príncipes, dos nobres e dos patrícios (CORRÊA; KERN, 2018).

Além dessas simbologias, o azul era o ouro na paleta de cores, devido ao seu valor cromático enquanto cor pura, com as características químicas de durabilidade e a dificuldade de extração nos depósitos de lápis-lazúli. Ao longo da história da arte, mas principalmente no Renascimento, o azul era o pigmento mais importante e valioso (CORRÊA; KERN, 2018).

Unido ao conceito da cor azul, o retábulo do altar-mor utiliza áreas de cor branca com um grande contraste, além de retomar algumas talhas em acabamento dourado. Estas, todavia, não foram douradas como manda a técnica recomendada, mas apenas recoberta com uma tinta sintética que imita a visualidade do efeito do ouro na superfície da madeira esculpida.

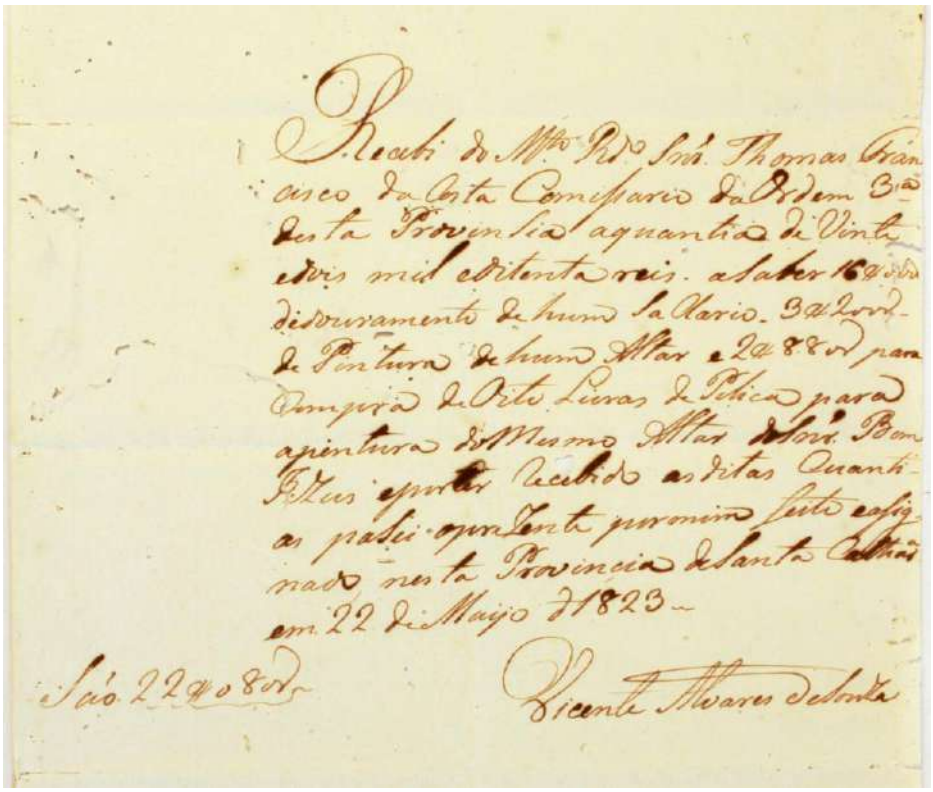
Estudar as fases cromáticas do retábulo do altar-mor da Igreja de São Francisco da Penitência possibilitou compreender e visualizar tendências, modismos e interpretações da iconologia franciscana nas questões decorativas do seu templo em suas épocas distintas. As composições cromáticas do retábulo do altar-mor transitaram dos grafismos, com cores exuberantes, ao luxuoso barroco, dando lugar à elegância do rococó e, por fim, um completo descaso em relação à conservação da memória artística e cultural do templo franciscano. Esse contexto histórico referente aos elementos pictóricos e decorativos, faz parte de um estudo de extrema importância, pois muitas vezes este é visto como coadjuvante nas obras arquitetônicas. O aprofundamento aqui realizado traz uma incontável contribuição enquanto expressão visual e cultural nos estudos no âmbito da história da arte e do patrimônio.

3.5 Mudanças das concepções artísticas dos retábulos da nave

O mesmo levantamento do retábulo do altar-mor foi feito com os quatro retábulos da nave da igreja em questão, sendo dois deles retábulos colaterais – ou seja, eles ladeiam o Arco Cruzeiro. São eles: retábulo do Senhor Bom Jesus e o de Nossa Senhora das Dores. Os outros dois retábulos, os laterais, ficam dispostos na alvenaria da nave da igreja; são o retábulo de Santo Antônio e o de Santo Antônio de Categeró. Por não terem a importância e o destaque equivalentes aos do retábulo do altar-mor, não foram encontrados tantos documentos a respeito das feituras e decorações dessas quatro estruturas. Mesmo assim, foram reunidos os poucos levantamentos historiográficos do acervo da Igreja da Ordem Terceira que faziam menção a essas obras retabulísticas.

No acervo documental da Ordem, o primeiro registro que aparece nos anais é referente ao retábulo do Senhor Bom Jesus. A partir de uma nota de 22 de maio de 1823, é possível identificar quando ele foi pintado e quando teve o seu sacrário dourado, conforme figura 107.

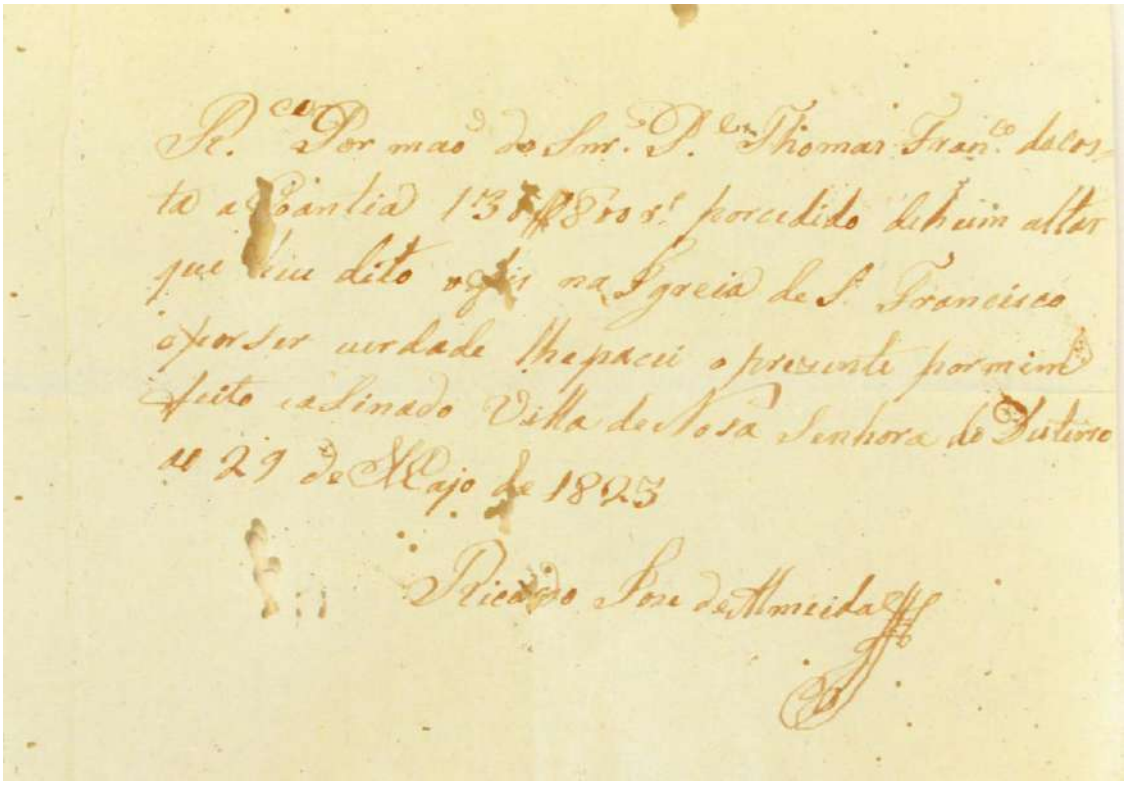
Figura 107 - Nota referente a pintura do retábulo do Senhor Bom Jesus e douramento do seu sacrário.



Fonte: Concrejato, 2020.

Foi encontrado outro recibo datado de 29 de maio de 1823 (mesmo mês da nota acima mencionada). O documento é referente a um altar, sem maior especificação, no valor de 130 mil e oitocentos réis, conforme figura 108. Devido ao grande valor da nota, provavelmente ela se deu pela produção de um retábulo; devido ao período de ambas as notas serem muito próximos, a hipótese levantada é a de que seja, possivelmente, a construção do retábulo de Nossa Senhora das Dores. Os dois retábulos exibem a mesma estrutura, composição e policromia. Além disso, sua talha é mais expressiva do que a dos outros dois retábulos laterais da nave – portanto, executada primeiro, com mais verbas e de mais esmero artístico. Outro ponto observado nessas duas notas é a presença da escrita em espanhol, como já havia ocorrido nas notas do retábulo do altar-mor, porém com duas mãos de obras diferentes. A grafia remete ao possível pintor e dourador Vicente Alvares Souza e ao entalhador Ricardo José de Almeida, o que reforça a hipótese de que a mão de obra não fosse proveniente de Desterro.

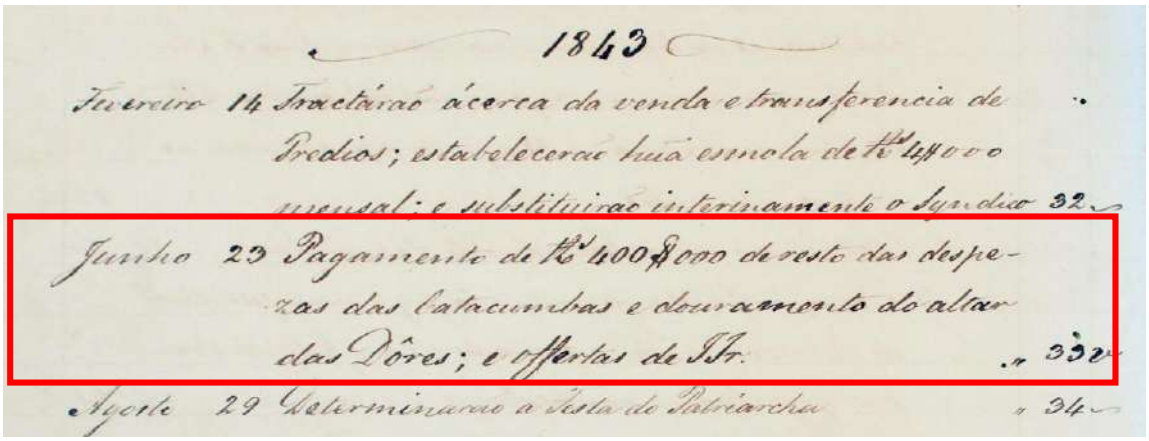
Figura 108 - Nota referente a produção de um retábulo no valor de 130 mil e oitenta réis.



Fonte: Concrejato, 2020.

Como já foi visto, a obra da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência durou quarenta e oito anos, sendo construída aos poucos. Paralelamente a isso, o mesmo aconteceu com os retábulos; após a sua possível construção em 1823, o retábulo de Nossa Senhora das Dores só foi dourado em 23 de junho de 1843, conforme figura 109.

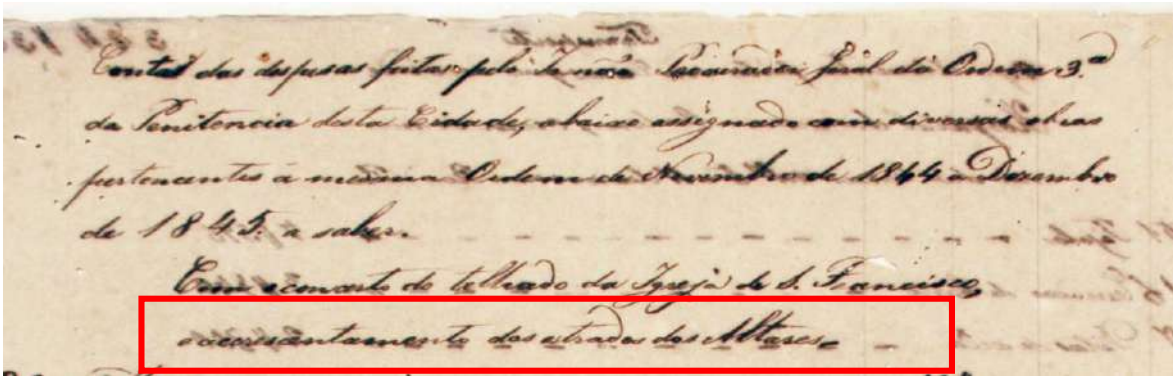
Figura 109 - Anotações referentes a execução do douramento do retábulo de Nossa Senhora das Dores.



Fonte: Concrejato, 2020.

Nos documentos do período da construção da Igreja de São Francisco, não foram encontrados muitos documentos referentes aos retábulos da nave; quanto aos dos altares laterais, não foram encontradas menções de espécie alguma. Mesmo com ínfimas informações, levanta-se a hipótese de que eles tenham sido feitos e decorados antes da execução do novo altar-mor, entre os anos de 1844 e 1845, conforme figura 110.

Figura 110 - Recorte da lista de despesas feita pela Ordem Terceira na obra do seu templo entre os meses de novembro de 1844 a dezembro de 1845.



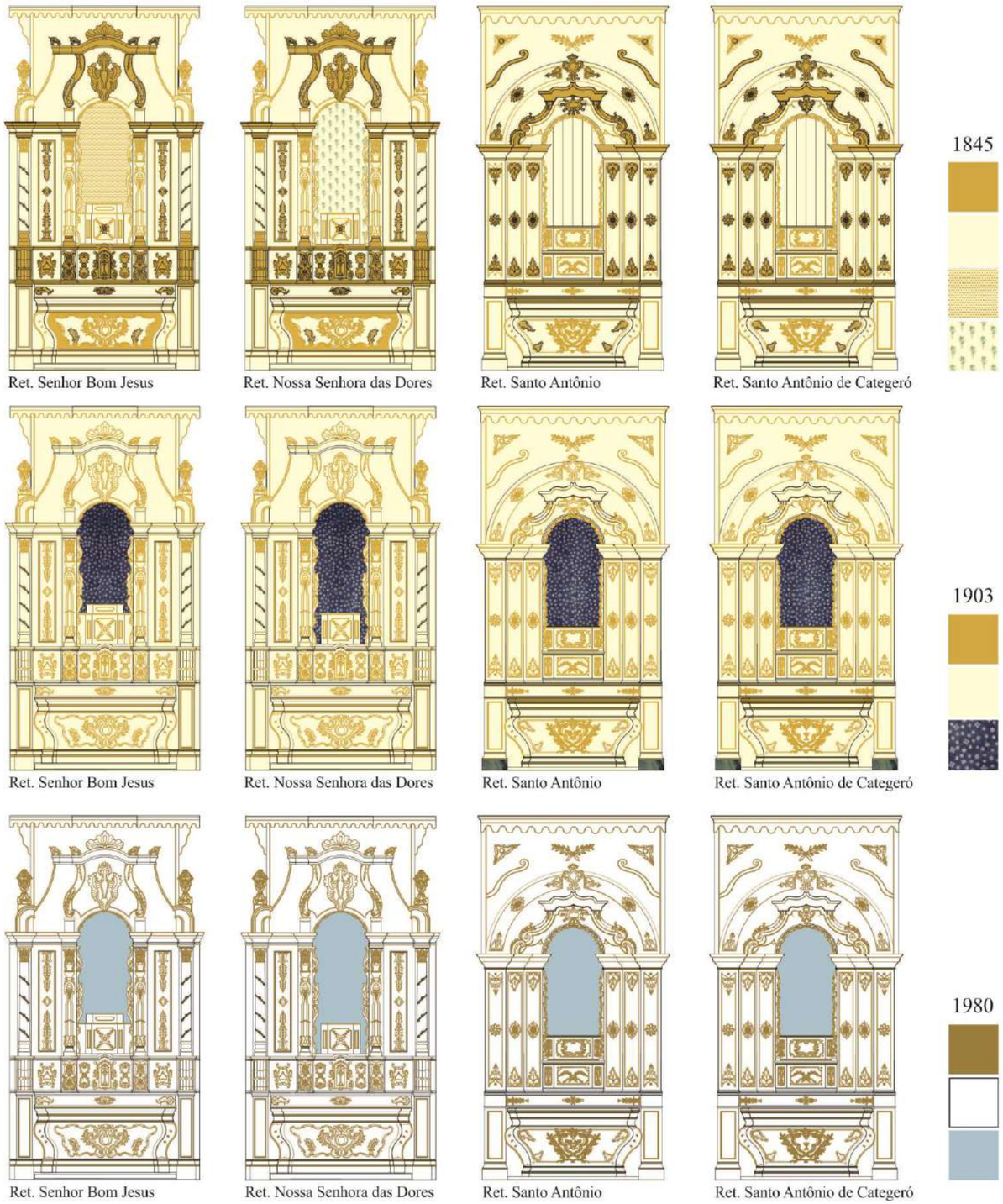
Fonte: Concrejato, 2020.

A figura 110 apresenta um recorte das despesas feitas pela Ordem Terceira na obra do seu templo entre os meses de novembro de 1844 e dezembro de 1845, com destaque para o acréscimo dos estrados dos altares – ou seja, um degrau que serviria para distinguir convenientemente dos outros lugares da igreja, constituindo como legítimos atributos decorosos de beleza. "O degrau, então, seria também uma espécie de ornamento, decorosamente belo e adequado, por representar uma distinção hierárquica que convenientemente evidencia a

dignidade de um membro ou lugar em relação ao corpo de toda arquitetura" (BASTOS, 2013, p. 46).

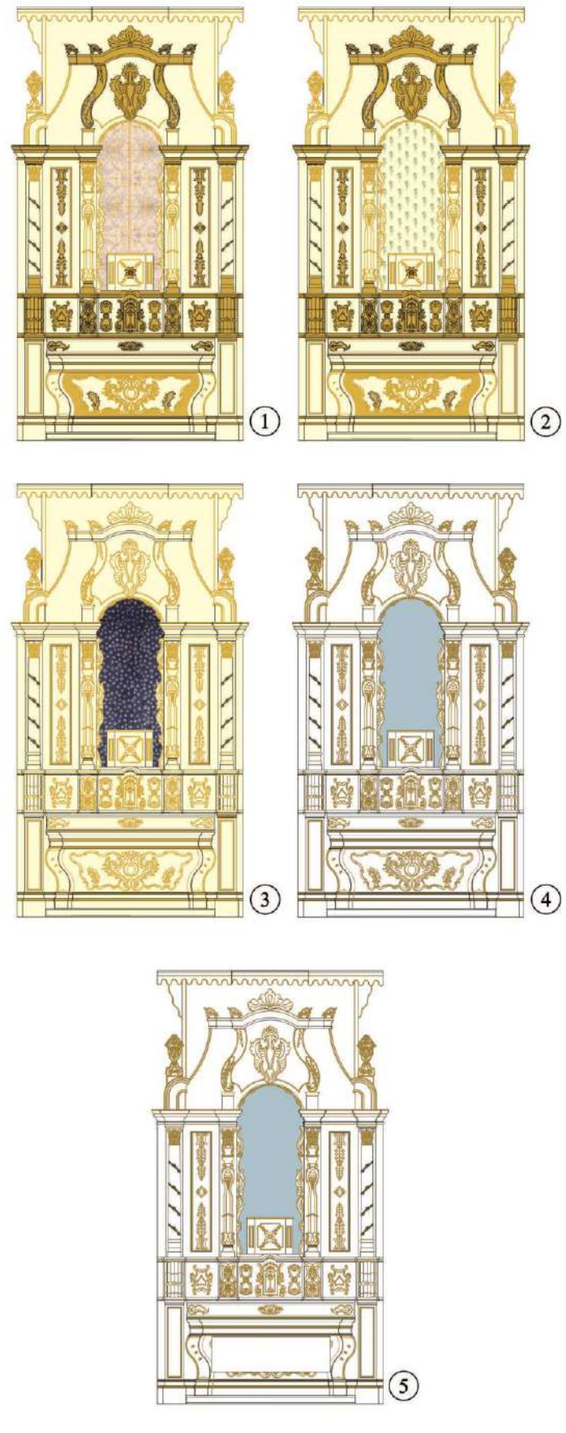
As alterações pictóricas dos retábulos da nave da Igreja São Francisco seguiram muito próximas dos momentos em que o retábulo do altar-mor sofreu modificações. Sendo assim, os retábulos da nave também tiveram três momentos distintos em sua policromia, conforme pode-se observar na tabela 06. Nessa tabela, é possível compreender os três momentos distintos de transformação, que gradualmente foram perdendo suas características barrocas e ganhando um aspecto mais rococó.

Tabela 06 - Cronologia pictórica e decorativa dos retábulos da nave.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

Tabela 07 - Possível evolução pictórica e decorativa do retábulo de Nossa Senhora das Dores.



Fonte: Acerco da autora, 2020.

O conjunto retabulístico da Igreja da Ordem Terceira seguiu os preceitos de decoração do retábulo do altar-mor. O primeiro momento pictórico é composto pelo cromatismo bicrômico, ou seja, com ornatos dourados e um tom de fundo que corresponde ao que hoje denominamos *off white* – que nada mais é do que um branco envelhecido. O predomínio da folha de ouro é uma grande chave desse momento pictórico, trazendo a potência, o poder e a dramatização do barroco para o novo templo dos irmãos terciários, conforme figura 111.

Figura 111 - Representações gráficas dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no primeiro momento cromático.

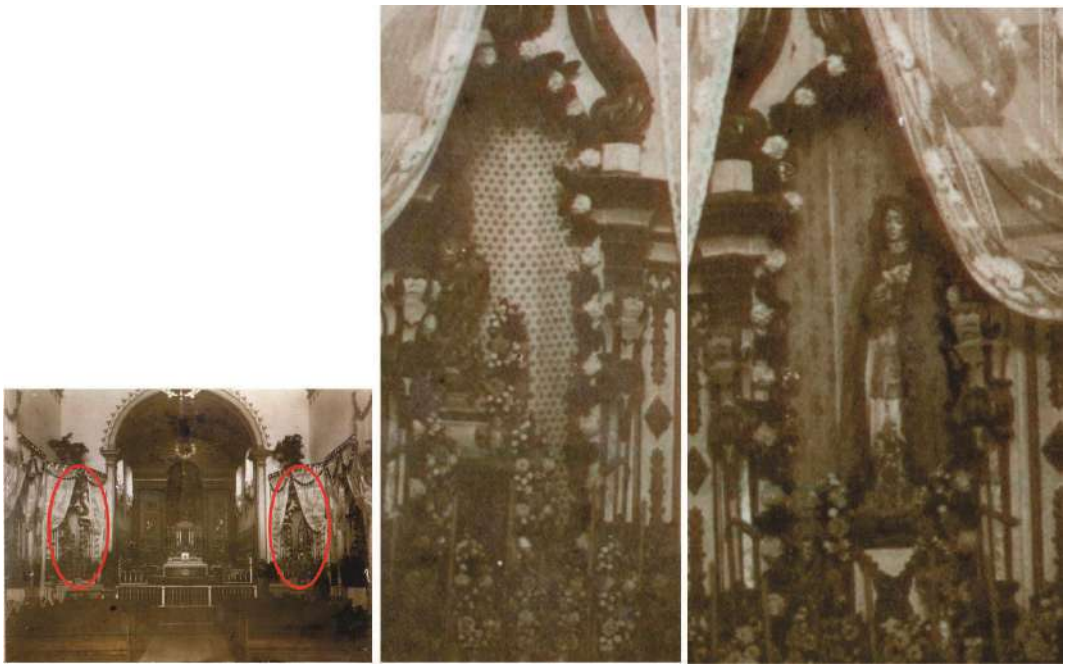
Fonte: Acervo da autora, 2020.

Nas investigações dos estudos de prospecção estratigráfica, foi possível observar que a técnica utilizada para o douramento foi à base de água (método considerado o mais tradicional). Para um bom resultado, era preciso fazer uma base de preparação do suporte de madeira com cola e estucagem, deixando a superfície sem nenhuma imperfeição. Após isso, o primeiro passo do douramento era a aplicação de camadas de bolo armênio (por sua vez, constituído por uma mistura de cola com argila), que é uma base preparatória pra receber a folha de ouro e tem como características a sua função ótica, plasticidade, capacidade de absorção e possibilidade de polimento. Nos retábulos de São Francisco, a cor do bolo utilizado foi o vermelho, que traz profundidade ao dourado; o calor da cor propicia um aspecto brilhoso (aspecto esse que ainda foi possível visualizar nos estudos estratigráficos). Após a secagem do bolo, aglutinado com cola proteica, ou seja, água de dourador é aplicado e em seguida aplica-se a folha de ouro com um pincel apropriado (DIAS, 2008).

Esse primeiro momento pictórico utilizou materiais de boa qualidade e técnicas tradicionais adequadas para tal feito, beleza e decoro. O ouro é um material inerte, permanente, e trouxe à fábrica eclesiástica da Ordem Terceira um grande realce em relação a seu novo

templo. Além disso, criava-se a impressão de que os ornatos eram grandiosos e feitos de ouro maciço, ressaltando a hegemonia da religião católica. Na área dos nichos dos retábulos, não foi possível identificar a decoração dos retábulos laterais, apenas dos colaterais. Sendo assim, o retábulo do Senhor Bom Jesus apresentava uma padronagem geométrica, e o retábulo de Nossa Senhora das Dores possivelmente apresentava um padrão de flores, conforme figura 112, que não apresenta datação.

Figura 112 - Padronagem dos nichos dos retábulos do Senhor Bom Jesus e Nossa Senhora das Dores da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Concrejato, 2020.

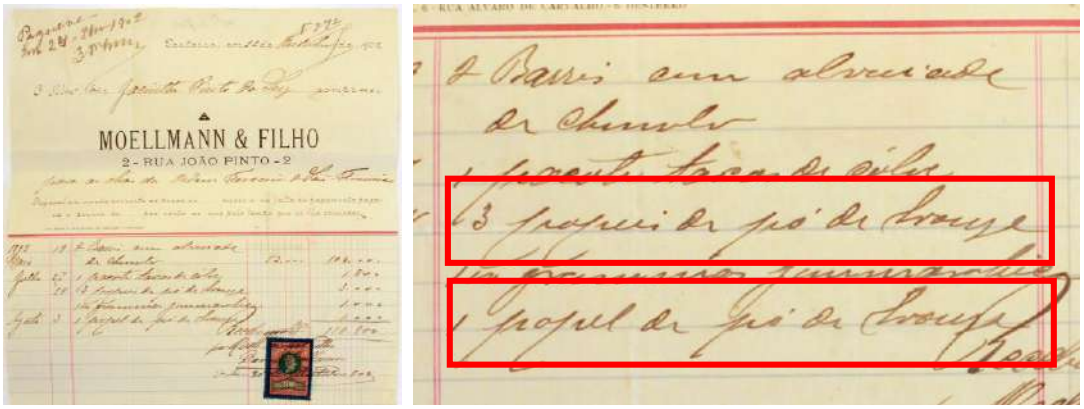
O segundo momento pictórico apresenta uma transição para a ornamentação com estilo rococó, assim como a decoração do retábulo do altar-mor, que traz a pintura de fingimento de pedras. Os ornamentos com dourados cheios presentes nos retábulos da nave são agora substituídos por uma pintura mais elegante. Os novos ornatos são pintados em branco envelhecido (ou *off white*), com o fundo do altar e filetes dourados circundando a talha, dando uma aparência de renda. Essa segunda fase cromática é marcada por uma estética mais simples e sofisticada, conforme figura 113. Porém, o material empregado para dar a visualidade de ouro era de qualidade inferior à do momento anterior e não apresentava camada de bolo armênio. Além disso, na documentação da Ordem, foi encontrada uma nota fiscal de compra de materiais em que um dos itens eram papéis de pó de bronze, conforme figura 114. Esse material é um dos empregados para imitar a folha de ouro, uma vez que não possui a fragilidade apresentada do ouro no momento de sua aplicação. Devido ao registro da compra desses suprimentos artísticos

em pó, estima-se que tenha sido empregada a técnica do douramento com ouro em pó, também conhecido como ouro de concha, que alude ao recipiente em forma de concha para macerar as folhas metálicas. Essa técnica utiliza restos de folha de ouro, que são trituradas até formar uma pasta; em seguida, a pasta é lavada e seca, podendo ser solubilizada em goma arábica, mel ou clara de ovo e aplicada com pincel (DIAS, 2008).

Figura 113 - Representações gráficas dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no segundo momento cromático.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Figura 114- Nota fiscal com a compra de papéis de pó de bronze.



Fonte: Concrejato, 2020.

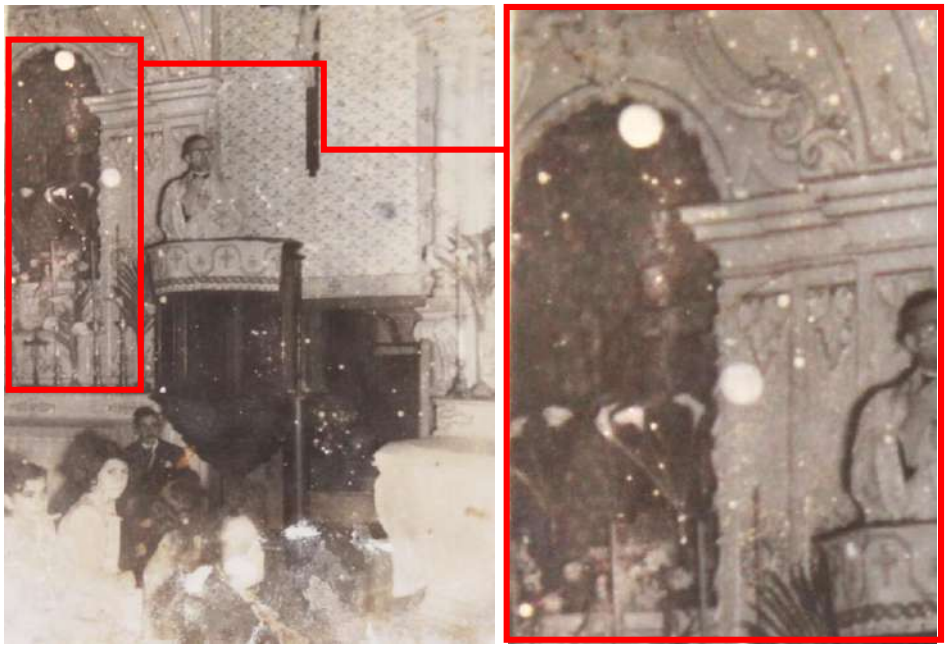
Nesse momento cromático, os nichos foram revestidos com papel e jornal, além de pintados com azul intenso ultramar, pigmento originalmente obtido a partir de uma pedra semipreciosa – o lápis lázuli, que foi introduzido como pigmento na Europa durante o século XII –; a partir de 1828, porém, foi possível produzir um ultramar artificial (SLOAN; GWYNN, 1996). Nessa fase, os retábulos apresentavam os nichos todos com o mesmo tipo de padronagem, compostos por estrelas prateadas confeccionadas com auxílio de *stencil*. Estas,

por sua vez, foram dispersas aleatoriamente, fazendo com que ficassem um pouco diferentes em cada nicho, formando um grande céu noturno para envolver as imagens sacras de cada altar. Esse padrão foi encontrado em vestígios nos dois retábulos colaterais do Arco Cruzeiro, além de confirmado por foto, conforme figuras 115 e 116.

Figura 115 - Vestígio da padronagem de estrela no segundo momento pictórico dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e detalhe do seu substrato de papel e jornal.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 116 - Foto antiga do interior da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência com o vestígio da decoração do nicho do segundo momento pictórico.

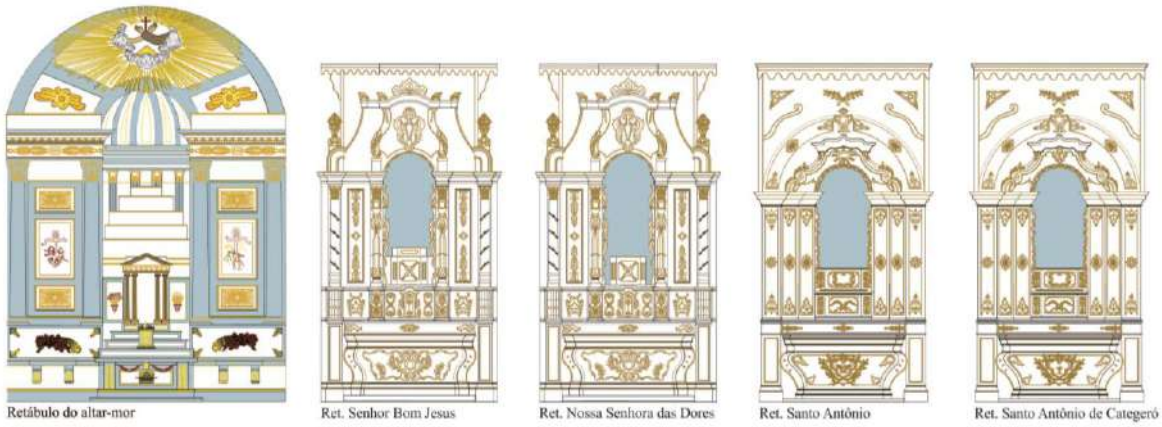


Fonte: Concrejato, 2020.

O terceiro momento pictórico foi proveniente do restauro que ocorreu no ano de 1980 na edificação da Igreja da Ordem Terceira. As obras foram feitas com parte da arrecadação dos

aluguéis da área comercial da igreja e com a ajuda do governo estadual. A decoração seguiu os mesmos preceitos visuais da fase anterior, porém com materiais e mão de obra inferiores. Estima-se que um pintor de paredes tenha sido contratado, pois os retábulos encontravam-se todos repintados com tinta sintética branca, com detalhes em tinta dourada (que apresentavam oxidação por não reter o efeito brilhante por muito tempo). Além disso, foi aplicada uma camada tão espessa de tinta sintética que acabou cobrindo o esmero do trabalho na talha. Como pode ser observado na figura 117, as escolhas cromáticas seguiram as orientações da pintura do altar-mor, em branco frio, azul e douramento artificial.

Figura 117 - Representações gráficas dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no terceiro momento cromático.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

Para finalizar as mudanças cromáticas e decorativas ao longo do tempo nos retábulos da nave da Igreja de São Francisco, será destacado o retábulo colateral de Nossa Senhora das Dores, que apresenta algumas modificações exclusivas. Na área do nicho, com o auxílio da estratigrafia das camadas pictóricas, foi possível observar uma decoração com motivos fitomórficos na cor azul acinzentado, com detalhes em dourado. Essa mesma decoração pode ser encontrada na parte frontal da mesa do retábulo, que foi removida para a instalação de vidro, conforme figura 118. Em uma fotografia, porém, o nicho apresenta outra configuração, possivelmente também com motivos fitomórficos, conforme figura 119. No entanto, essa composição não foi identificada nas prospecções, deixando assim a dúvida acerca de qual pintura teria sido a primeira. A probabilidade maior é a de que a primeira composição tenha sido feita com folha de ouro, mas essas ainda são hipóteses levantadas para tentar traçar uma linha cronológica da decoração do templo franciscano.

Figura 118 - Peça frontal da mesa do retábulo de Nossa Senhora das Dores que foi removida para instalação de vidro e janela de prospecção no nicho do mesmo retábulo.

Fonte: SIMON, 2019.

Figura 119 - Foto antiga do nicho do retábulo de Nossa Senhora das Dores comum a padronagem, possivelmente de motivos fitomórficos.

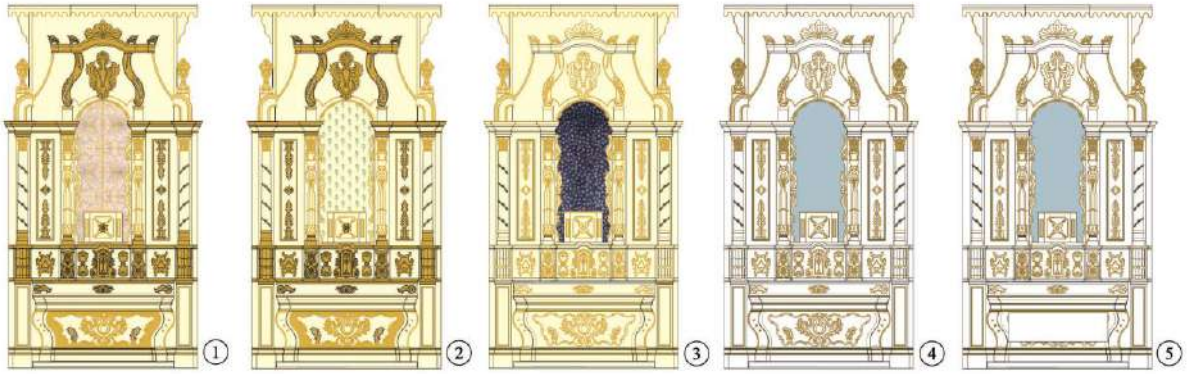
Fonte: Concrejato, 2020.

Para compreender as alterações do retábulo de Nossa Senhora das Dores, a tabela 07, na página 151, traz seu progresso pictórico e decorativo. Também na figura 120, em menor escala, é possível observar a variação de padronagens na área do nicho, destacadas na figura 121. Os fundos dos nichos eram destinados a uma pintura que imitasse os ricos tecidos importados de Flandres, da Itália e do Oriente, representando as sedas, os adamascados e os tafetás.

Para as cores dessa mimese têxtil, era empregado um contraste cromático à moda oriental – ou seja, azul e vermelho, mas também incluindo ornatos dourados (FREIRE, 2006). Além das transformações de estilo cromático e decorativo, atualmente o retábulo encontra-se

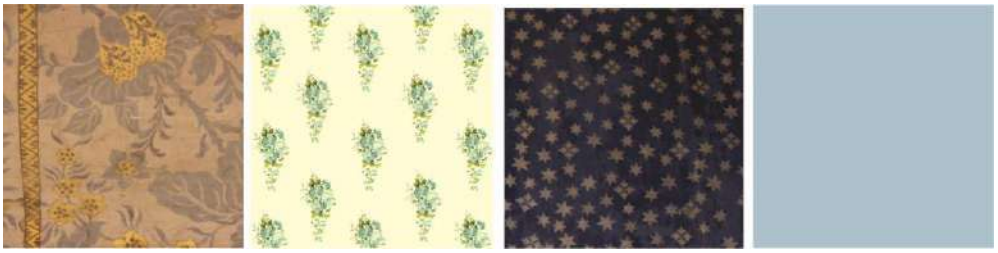
sem a parte da frente da mesa - que provavelmente já fora idealizada visando à possível remoção para expor o Cristo morto. Porém, provavelmente após a restauração de 1980, a frente da mesa foi guardada dentro do retábulo do altar-mor, e, no seu lugar, foi colocada uma lâmina de vidro para proteger a imagem sacra de Cristo, conforme figura 122.

Figura 120 - Representações gráficas do retábulo de Nossa Senhora das Dores da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

Figura 121 - Representações gráficas das alterações nas padronagens do nicho do retábulo de Nossa Senhora das Dores da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

Figura 122- Vista frontal da mesa do retábulo de Nossa Senhora das Dores envidraçada para expor a imagem sacra do Cristo morto na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

A descrição pormenorizada do conjunto das alterações da ornamentação pictórica da talha dos retábulos da nave da Igreja de São Francisco da Penitência fornece parâmetros, junto ao retábulo do altar-mor, para o entendimento do sistema ornamental que se desenvolveu em Florianópolis. A reforma sistemática da talha dos retábulos, como forma de atualização estilística, era conduzida também pelo momento cultural que a Ilha de Santa Catarina estava vivendo, podendo ser pontuada pelos materiais utilizados, pela mão de obra e pelas referências artísticas.

3.6 Retábulo do altar-mor

No final do século XVII, surgiu na Europa a corrente filosófica denominada Iluminismo. Esse movimento transformou a maneira de explicar o mundo e as relações do homem, contrapondo-se ao teocentrismo (que corresponde à concepção de Deus como centro e explicação de todas as coisas). A partir de abundantes publicações sobre o poder da razão para explicar os fenômenos, sobre o desenvolvimento da ciência e sobre a estruturação das sociedades, essas considerações ganharam impulsos. Os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, unidos aos conceitos de democracia, república e direitos fundamentais desencadearam transformações em vários aspectos sociais, como educação, agricultura, política, religião, ciência, indústria, arte e tecnologia (FREIRE, 2006).

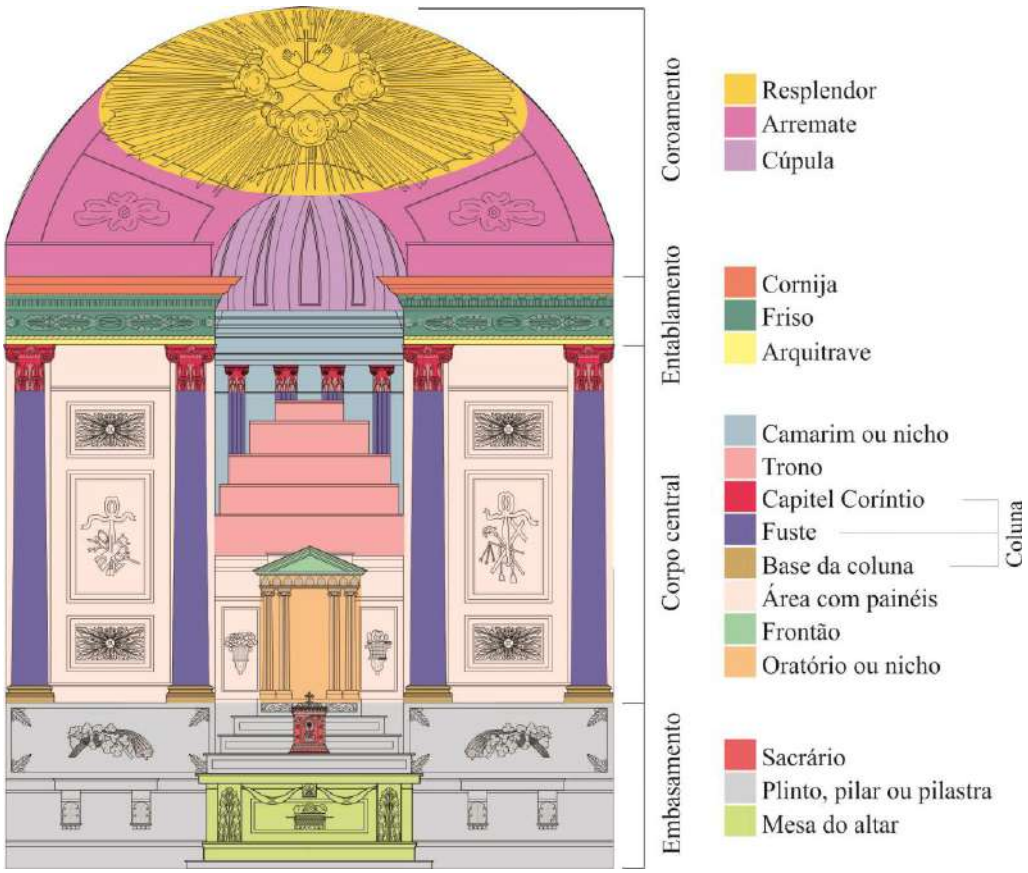
Com a criação do ensino superior no Brasil, a atividade da imprensa permitiu o contato com outras culturas a partir de jornais, livros e periódicos. Os portos foram abertos para o comércio com a Inglaterra, os Estados Unidos da América e a França. Com isso, a cultura

iluminista passou a interessar e a ser modelo da sociedade brasileira em todos os seus aspectos. Os jornais anunciavam a chegada de livros franceses nas lojas, que versavam sobre diversos temas, inclusive temas filosóficos e políticos. A difusão do Iluminismo e do positivismo no século XIX contou com a força da maçonaria franco-brasileira, que, nas suas lojas, abarcava os leigos e o clero (FREIRE, 2006).

Nesse sentido, em relação ao presente objeto de pesquisa, a ornamentação da talha do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência reflete a preferência por uma ornamentação que resgata a literatura clássica propagada pelos iluministas. O interesse pela Antiguidade Clássica intensificou-se com as escavações nas cidades de Herculano e Pompéia em 1737. A partir dos vestígios encontrados, foi possível interpretá-los em temas artísticos que dominariam a pintura, a escultura, a indumentária, o mobiliário e os ornatos para a decoração dos interiores (FREIRE, 2006). No final do século XVIII, a talha neoclássica apresenta algumas ocorrências na arte sacra brasileira devido à nobre simplicidade e à serena grandeza que o Mundo Antigo trazia com os seus parâmetros de harmonia, equilíbrio e perfeição (FABRINO, 2012).

O altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, de modo geral, apontou para uma arquitetura neoclássica com uma ornamentação pausada. Ou seja, seu ornamento ganhou relevo em um fundo claro e vazio, trazendo tranquilidade emocional ao fiel. Também se buscou a eliminação da ornamentação barroca, dando ênfase às alegorias que destacam as virtudes cristãs e morais. Confeccionada em madeira policromada e dourada, sua composição é dividida em quatro segmentos: embasamento, corpo central, entablamento e coroamento, conforme figura 123.

Figura 123 - Divisão dos segmentos do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

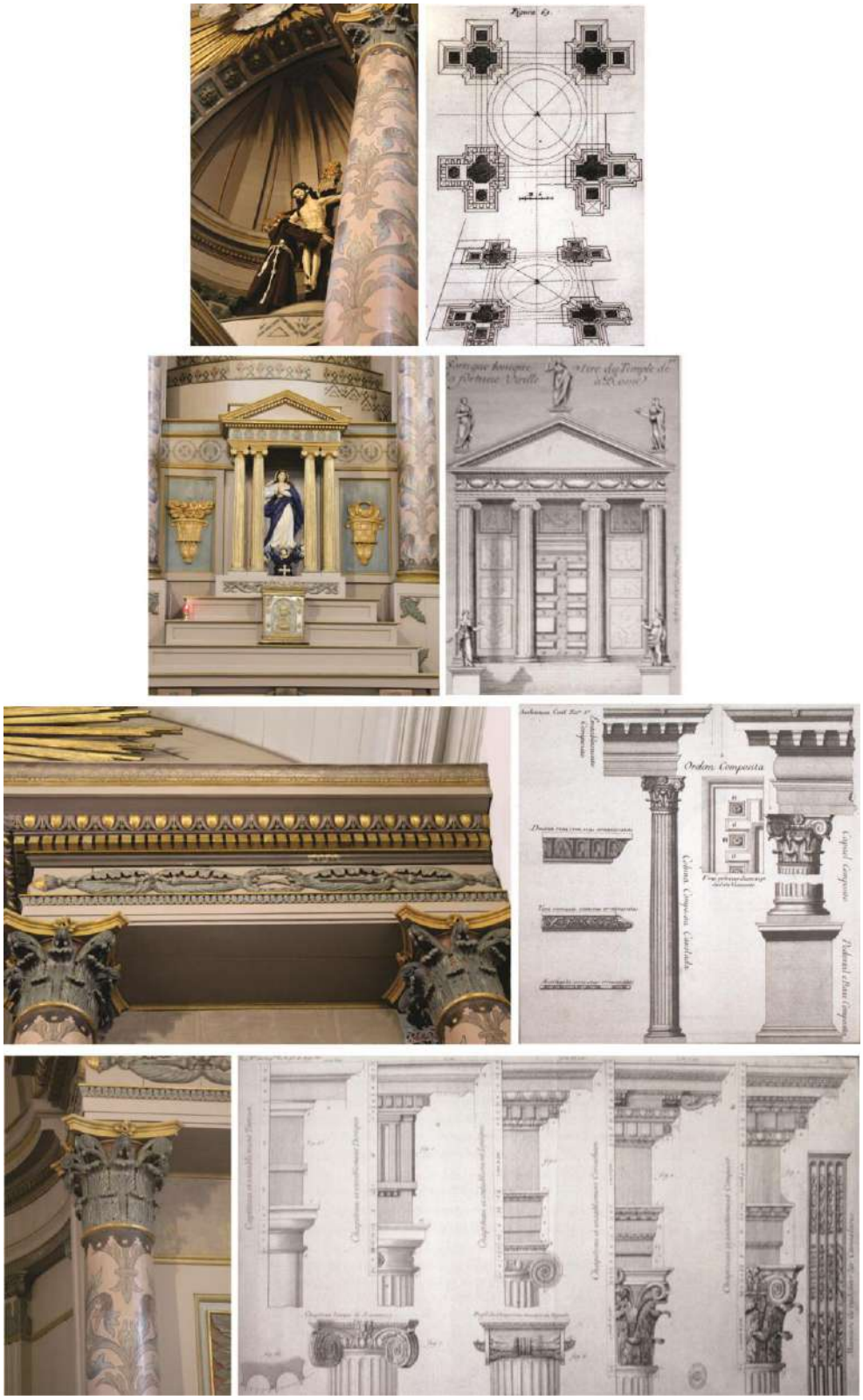
A partir da figura 123, é possível visualizar a separação de cada parte do retábulo e os elementos que o compõem. Os elementos decorativos do altar são aplicados sobre um fundo monocromático na cor marrom (muito presente na iconografia franciscana, sendo a cor do hábito de São Francisco). Sobre esse fundo, exibem-se pinturas decorativas e há aplicação de ornamentos como painéis, grinaldas, elementos fitomórficos, mísulas, estípides e volutas. A figura 124 traz o resultado da última intervenção de restauro, entregue em 2019.

Figura 124 - Fotografia do resultado final da intervenção de restauro do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Acervo da autora, 2019.

Seu arranjo formal apresenta diversas referências arquitetônicas, principalmente em seu entablamento, nas colunas lisas com capitéis coríntians e no oratório com colunas caneladas que sustentam um frontão. Na figura 125, foram separadas algumas referências gráficas de estampas utilizadas nas aulas de arquitetura militar na Bahia, adotadas pelos mestres entalhadores que faziam os riscos dos retábulos. As imagens foram organizadas em conjunto, com recortes do retábulo do altar-mor da Igreja, objeto deste trabalho. Nas aulas, os arquitetos, engenheiros e entalhadores precisavam ter familiaridade com a arquitetura clássica e todas as suas ordens: dórica, jônica, coríntia e toscana. Nos desenhos de estudos, tinham que ser minuciosos e identificar os elementos arquitetônicos e ornamentais. Além dessas ordens clássicas sistematizadas, eram copiados os pórticos dos templos, como o Pórtico Jônico do Templo da Fortuna Viril em Roma, constante do livro *"A ciência dos engenheiros de Bélidor"*, que também compõe a figura 123 (FREIRE, 2006).

Figura 125 - Referencias gráficas das estampas utilizadas para a concepção dos riscos dos retábulos, unidos as imagens do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

A hegemonia do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no espaço interior da edificação é reiterada por três características básicas: por sua localização privilegiada no arranjo físico do espaço sagrado, devido à sua localização frontal à entrada principal; por ser o local de celebração dos atos principais do culto; e por sua grande proporção em relação aos demais retábulos. Além disso, destaca-se a sua posição elevada em relação aos elementos que o rodeiam, sendo separado dos fiéis por degraus e por uma balaustrada, para designá-lo como local santo e isolado, mas visível a todos. Por último, ressalta-se a valorização da mescla de cor e forma advinda das luzes das janelas da capela-mor. Dessa forma, seus atributos intensificam sua sacralidade por meio da iconografia e dos recursos simbólicos nele empregados.

O tratamento cenográfico da estrutura retabular é enfatizado pelo resplendor de quarenta e seis raios. No centro, destacam-se o olho que tudo vê da providência divina e o emblema da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, mostrado na figura 126. Eles resplandecem envoltos do douramento atrativo, projetando para exibição da representação de Cristo e São Francisco, entre nuvens com os braços cruzados, um nu e o outro com as vestes. A cena, rematada por uma cruz de madeira, representa Cristo e São Francisco, ambos chagados. "Despi a Francisco, e vereis a Cristo; vesti a Cristo, e vereis a Francisco" (MOSER, 2019).

Figura 126 - Resplendor do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Acervo da autora, 2019.

Outro ponto de destaque do retábulo é o trono escalonado. No final do século XVI, registra-se uma modificação no altar, que foi a introdução do trono com vários degraus na área do camarim, também chamado de nicho. Esse novo artefato trouxe maior monumentalidade ao altar, baseando-se nas normas do Concílio Tridentino (DIAS, 2003). Na Igreja da Ordem Terceira, no topo do trono escalonado do retábulo do altar-mor, encontra-se o conjunto sacro do Cristo crucificado e São Francisco das Chagas: as duas imagens formam uma estrutura cenográfica da cena do Amor Divino. A passagem apresenta Jesus pregado na cruz, mas com um dos braços soltos, e amparado pelo seráfico patriarca São Francisco – episódio que revela um aspecto mais intimista e fraterno, além de demonstrar a ardorosa devoção do santo pelos sofrimentos impingidos a Jesus, conforme figura 127 (COELHO, 2005, p. 80). A data mais remota que se tem destas imagens é 1749, época em que a Ordem estava hospedada na Igreja Matriz. Nesse período, foi lavrado um terno em que se recebiam as imagens do crucificado e do padroeiro São Francisco, para que, mais tarde, elas pudessem ser removidas na mudança para o seu novo templo (MAKOWIECKY; MACHADO; ALBALUSTRO, 1995).

Figura 127 - Conjunto de imagens sacras do cristo crucificado e São Francisco das Chagas sobre o trono do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Acervo da autora, 2019.

A imagem sacra representando Cristo é uma escultura de vulto de talha inteiramente confeccionada em madeira policromada; ou seja, é trabalhada na frente e no verso, permitindo vários pontos de vista dentro do espaço em que se insere. Além disso, é definida em uma única posição, não possuindo articulações (COELHO; QUITES, 2014).

Nessa imagem, Cristo aparece como uma figura em pé, em posição frontal, com a cabeça voltada para baixo e para direita. Tem cabelos ondulados longos, castanhos e repartidos ao meio. Apresenta olhos de vidro na cor castanha, boca entreaberta com dentes aparentes, barba castanha bipartida. Seu braço direito está estendido na lateral, apoiado em cima da cabeça de São Francisco das Chagas, e o esquerdo, preso com um cravo na cruz. Suas pernas estão levemente flexionadas, com os pés juntos presos também por um cravo na cruz. Veste um perizônio dourado amarrado ao lado direito, com a ponta caída sobre a coxa, e em sua carnação exibe os hematomas de seus flagelos. Como atributos, possui a coroa de espinhos naturais, resplendor metálico prateado com forma raionada ornado com pedra rosa ao centro e a cruz em madeira com as extremidades ornadas com volutas douradas (além de cartela dourada e prateada), conforme figura 128.

Figura 128 - Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Cristo crucificado, escultura em madeira policromada, 80 x 123 x 48 cm, século XVIII. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis.

Fonte: SIMON, 2019.

Já a figura sacra de São Francisco das Chagas é caracterizada como uma imagem de vestir de roca – ou seja, possui uma estrutura mais simplificada, com gradeado de ripas substituindo toda a anatomia escondida sobre as vestes, conforme figura 129.

Figura 129 - Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, São Francisco das Chagas, escultura em madeira policromada, 54 x 130 x 57 cm, século XVIII. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis.

Fonte: SIMON, 2019.

Essa redução da anatomia é uma maneira de estruturar o corpo com uma técnica que oferecia a dupla vantagem de menor custo das esculturas, já que apenas a cabeça e as mãos tinham tratamento escultórico completo, e a diminuição do peso para o transporte em procissões (COELHO, 2005). A estrutura gradeada da imagem de São Francisco era da cintura para baixo: o seu tronco é maciço, sem policromia; os braços apresentam sinais de articulação na altura dos ombros. Na figura 130, há alguns exemplos de imagens de roca com articulações.

A representação de São Francisco encontra-se em pé, na lateral direita de Cristo e voltada para o seu rosto. Ele possui cabelos pretos ondulados em tonsura, olhos de vidro na cor castanha, com um olhar contrastante (ou seja, com um dos olhos voltados para o alto, e o outro, mirando em linha reta). Essa discordância de direcionamento dos olhos traz significados díspares para cada direção: o olhar para o alto simboliza a união próxima com Deus; o outro, se refere à a humanidade pecadora, a ser remida pelo sacrifício da cruz, conforme figura 131 (COELHO, 2005). São Francisco ainda exibe uma barba ondulada bipartida, com a boca entreaberta e os dentes aparentes. Seus braços estão estendidos para a frente, a palma das mãos com chagas e, segundo as penas de Jesus Cristo, na altura do joelho. Ele veste túnica na cor marrom com cordão com três nós – que, como já mencionado, representam os votos de

obediência, castidade e pobreza dos frades franciscanos. Além disso, o uso desse atributo era de extrema importância nas confrarias: quem o utilizasse ficaria protegido contra o pecado, poder comparável aos do rosário e do escapulário (COELHO, 2005).

Figura 130 - Mestre de Sabará, imagens de roca, final do século XVIII, madeira dourada e policromada. Acervo da Igreja da Arquiconfraria de São Francisco de Assis em Sabará.

Fonte: COELHO, 2005.

Figura 131 - Fotos depois da intervenção de restauro de 2019 dos olhos da imagem sacra de São Francisco das Chagas do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Para exaltar ainda mais a iconografia franciscana no retábulo do altar-mor, no seu corpo central, são exibidas quatro colunas ornamentadas com volutas de folhas de canto. As colunas são estruturas arquitetônicas e decorativas que trazem grandeza ao altar. Além dos atributos estéticos, elas remetem ao pilar ao qual Cristo estava preso durante a flagelação. As folhas de acanto presentes na decoração dos pilares são um elemento ornamental utilizado desde os tempos medievais, adornando capitéis e túmulos. O simbolismo do acanto é proveniente de seus espinhos; com isso, ele corresponde ao triunfo, à vitória de quem soube vencer obstáculos, ou seja, a conquista sobre as provações da vida e da morte (FERGUSON, 1966).

Ainda no corpo central, entre as colunas, apresentam-se quadrantes emoldurados com o programa iconográfico franciscano, com ícones que ressaltam a importância dos rituais de purificação e expiação dos pecados. No lado direito, são exibidos objetos como o espelho, a torre e um galho de flores. Os atributos estão ali para lembrar a efemeridade da vida e dos bens terrenos em contraste com o apego aos prazeres e à vaidade, conforme figura 132. Do lado esquerdo, estão atributos que expressam a solução para a vida cristã, ou seja, para a salvação da alma: o crânio com a lembrança da morte, a cruz e os instrumentos de martírios do Cristo para a necessidade da penitência, conforme figura 133 (CAMPOS, 2011).

Figura 132 - Quadrante do lado direito do retábulo do altar-mor com os atributos do espelho, torre e galho de flores.

Fonte; Acervo da autora, 2020.

Figura 133 - Quadrante do lado esquerdo do retábulo do altar-mor com os atributos do crânio, a cruz e os instrumentos de martírio.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Ainda no corpo central do retábulo do altar-mor, entre o oratório, são exibidos mais dois quadrantes emoldurados. O do lado direito apresenta as flores que estão sempre presentes nas representações pictóricas franciscanas, simbolizando a beleza e a pureza. Dentro de um vaso como o que ali se apresenta, o recipiente denota o ventre fecundo da virgem. Do lado esquerdo, os pássaros na iconografia são, por excelência, relacionados ao sacrifício, à morte e à ressurreição. Eles podem ser observados na figura 134 (CAMPOS, 2011).

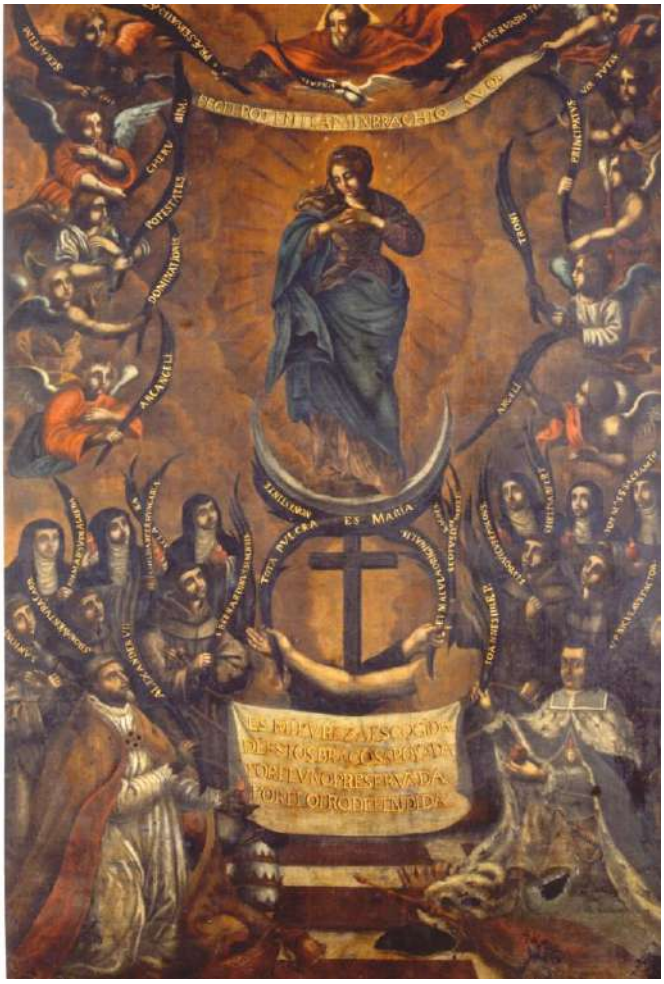
Figura 134 - Quadrantes emoldurados com ícones iconográficos entre o oratório na parte central do retábulo do altar-mor.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Na figura 134 também é possível observar a imagem de Nossa Senhora da Conceição no centro do oratório, muito venerada pelos franciscanos – uma devoção tipicamente portuguesa. Essa fé pode ser observada na figura 135, que exibe uma imagem feminina em pé, no centro de uma meia lua. A figura feminina representa Nossa Senhora da Conceição, com o seu manto azul, com as duas mãos sobrepostas sobre o peito e um olhar voltado para baixo. Ela está envolta por uma mandorla raionada, como um símbolo de potência divina. A santa ao centro da imagem divide o quadro em dois momentos. A parte de baixo exibe a arma da Ordem Terceira e os seguintes personagens: Dom João IV, o Papa Alexandre VII e santos franciscanos. Já na parte de cima da imagem, há uma constelação de anjos de diversas ordens, além de uma pomba como simbolismo do espírito santo e de uma figura masculina anciã – possivelmente Deus Pai, por apresentar um halo triangular sobre a cabeça. A imagem demonstra a veneração pela santa em ambos dos mundos astrais, do céu e da terra. O culto à santa teria se iniciado com o seu

aparecimento para o fundador da Ordem na localidade da Porciúnda. Em razão disso, sua imagem é colocada nas proximidades do padroeiro (CAMPOS, 2011).

Figura 135 - Autor desconhecido, Adoração da Imaculada Conceição. Óleo sobre tela, século XVII. Acervo do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro.



Fonte: CARVALHO; RIBEIRO; SILVA, 2011.

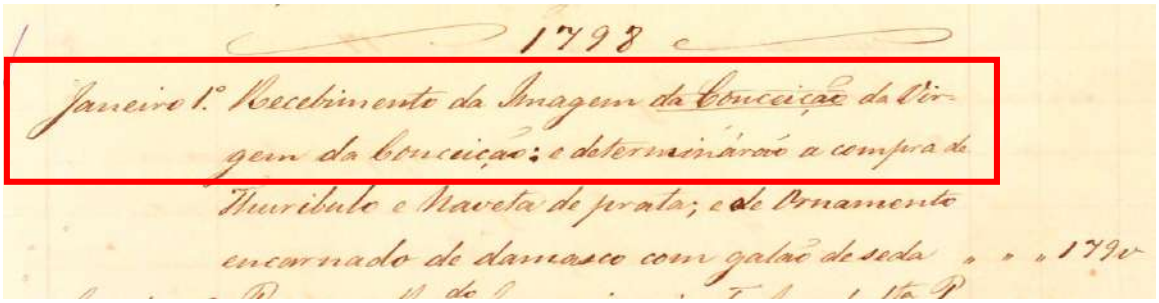
Devido à importância da santa na iconografia franciscana, a imagem sacra do acervo da Igreja de São Francisco representa uma das imagens de grande valor artístico e histórico da edificação. A imagem sacra de Nossa Senhora da Conceição, adquirida pela Ordem, era ricamente ornamentada com manto dourado decorado com punção – que são como carimbos metálicos que, pressionados sobre o douramento já pronto, dão um efeito decorativo repetidamente em baixo relevo. Porém, infelizmente, não foi possível retirar a camada de repintura sobre o douramento, removendo-se apenas as tintas sintéticas mais atuais, conforme consta na figura 136.

Figura 136 - Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019 e vestígio de douramento no manto azul. Autor desconhecido, Nossa Senhora da Conceição, escultura em madeira policromada, século XVIII, 49 x 112 x 35,5 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis.

Fonte: Concrejato, 2020.

No acervo documental da igreja, existe um pequeno relato, na data de 1° de janeiro de 1798, sobre o recebimento de uma imagem referente à Nossa Senhora da Conceição (Figura 137). O documento, todavia, não apresenta nenhum tipo de especificação da peça, deixando dúvidas acerca de qual imagem estaria ali sendo considerada, uma vez que, no acervo sacro da igreja, são encontradas duas imagens da mesma devoção. Quando comparadas, as representações de Nossa Senhora têm tamanhos diferentes. Há também mudanças na talha das feições de seu rosto e nas dos rostos dos anjos, mas o panejamento têm movimentação e exuberância, sendo decorada com diferentes técnicas, com presença de douramento e motivos fitomórficos típicos do barroco, conforme figura 138 e 139.

Figura 137 - Anotações referentes ao recebimento da imagem da Virgem Conceição.



Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 138 - Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Nossa Senhora da Conceição, escultura em madeira dourada e policromada, século XVIII, 40 x 91 x 24 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 139 - Detalhes da decoração do panejamento da imagem de Nossa Senhora da Conceição.

Fonte: Concrejato, 2020.

A Ordem incorpora ainda outros santos, como Santa Clara, conhecida como a irmã espiritual de São Francisco de Assis e sua primeira discípula, fundadora das irmãs clarissas franciscanas. Na iconografia, ela aparece com o hábito da Ordem e traz como atributo principal uma custódia, que faz alusão a um dos milagres por ela operados e que simboliza o grande desejo de provar à heresia a virtude divina da Santíssima Eucaristia (COELHO, 2005). A imagem de Santa Clara do acervo da Ordem Terceira se encontra exposta no retábulo do altar-mor e é uma escultura em gesso, possivelmente do século XX. Por não ser tão antiga como as outras, não sofreu muitas intervenções, conforme pode ser observado na figura 140. Devido ao bom estado de conservação, a escultura passou pelo processo de limpeza da policromia para remoção das sujidades superficiais, além de pequenos restauros pontuais na policromia da base, local a que os fiéis têm mais acesso.

Figura 140 - Autor desconhecido, Santa Clara, escultura em gesso, 40 x 130 x 39 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis.

Fonte: Concrejato, 2020.

Outro santo presente no retábulo do altar-mor é São Francisco de Paula, fundador da Ordem dos Mínimos, originária dos franciscanos. O santo é conhecido como “O Eremita da Caridade”, por sua opção de desprezo absoluto pelos valores transitórios da vida e pela dedicação integral ao socorro do próximo. No acervo documental da Ordem, essa imagem sacra em madeira dourada e policromada com seus atributos foi doada em 1771 (Figura 141) (JACOMET, 2008).

Figura 141 - Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, São Francisco de Paula, escultura em madeira dourada e policromada, 46 x 110 x 39 cm, século XVIII. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis.

Fonte: SIMON, 2019.

No embasamento do retábulo do altar-mor, o foco dessa área é a mesa, local destinado para manipulação das alfaias litúrgicas pelo sacerdote. Ladeando a mesa, são exibidos ornamentos em forma de trigo e uvas, que são símbolos eucarísticos (pois do trigo, se faz o pão, e da uva, o vinho) (Figura 142) (JACOMET, 2008).

Figura 142 - Detalhe da talha em forma de uvas e trigos no embasamento do retábulo do altar-mor da Igreja de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Os franciscanos formam uma grande família numerosa: além dos seus integrantes das ordens primeira, segunda e os leigos irmãos terceiros, ainda incorporam outros santos, como os representados ao longo desta seção. Todo o arcabouço familiar e sua hierarquia podem ser observados na figura 143, que exibe uma alegoria da genealogia da Ordem Franciscana. A figura mostra um jardim com rosas, símbolo mariano, e, ao centro desse canteiro, São Francisco abraça a árvore genealógica dos franciscanos. Na genealogia, é possível identificar os fundadores na base; acima, entre as ramagens, os fundadores de outros conventos pelo mundo; as outras ordens em que se incluem os "conventuais", os "recoletos", os "capuchinhos", as "clarissas", os "terceiros". Ao centro da figura 143, abençoando a todos os franciscanos, a Virgem Imaculada Conceição, e, acima da sua representação, está Jesus Cristo crucificado. Essa pintura, exposta na alvenaria da nave da Igreja de São Francisco na cidade de *Puebla*, no México, datada do século XVII, resume a mística franciscana do imaginário sacro presente no retábulo do altar-mor da igreja objeto deste trabalho.

Figura 143 - Pintura exposta na parede da nave da Igreja de São Francisco na cidade de Puebla, México, século XVII.

Fonte:TIRAPELI, 2018.

Como pode ser observado no arranjo do retábulo do altar-mor, a composição, que reúne a talha, a policromia, as iconografias representadas e as imagens sacras, forma um grande palco do *teatrum sacrum*, com o retábulo representando o corpo de Cristo. No Brasil, as artes são propostas seguindo esse teatro sacro:

> Pela noção de "teatro", que inclui todas as artes, da poesia à arquitetura, da música aos livros de emblemas, pensa-se uma atividade de encenação, no sentido de "pôr em cena", de certos princípios e preceitos básicos da doutrina cristã em sua versão católica contra-reformista, antimaquiavélica e antiluterana. E pelo termo "sacro", propõem-se então duas coisas: a primeira, que a referência principal de toda a representação é a história sacra, tal como é exposta na Bíblia ou nos comentários dos doutores da Igreja; a segunda é que os significados e o sentido dados em representação são sagrados, pois evidenciam a presença da luz divina, da luz natural da Graça, que ilumina e orienta o sentido dos efeitos como um sentido providencial defendido e divulgado pela política católica do rei português (HANSEN 2001 apud ABREU, 2017, p. 98).

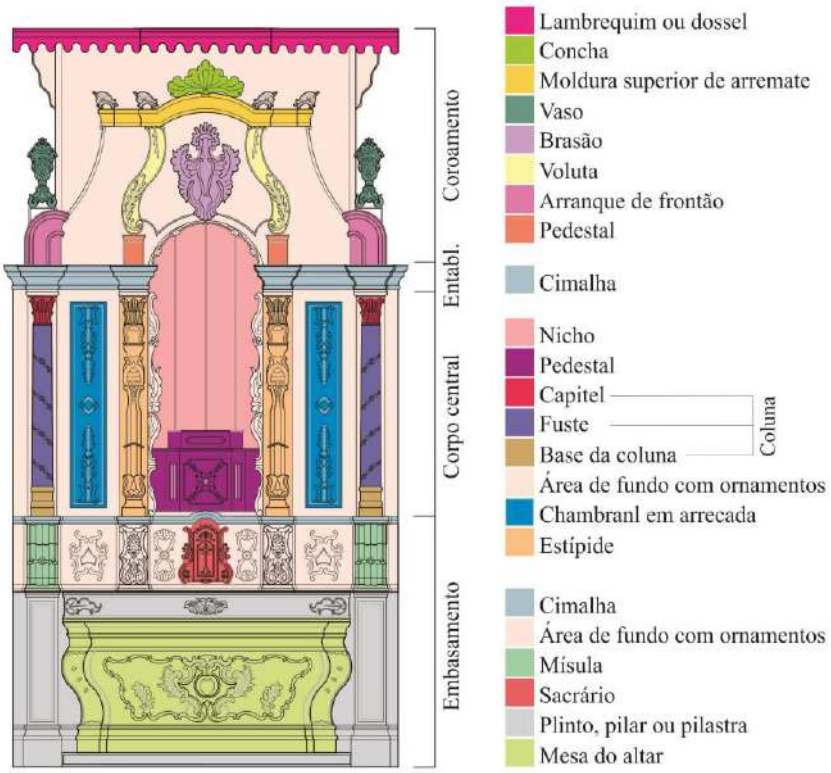
Outro ponto explicitado neste capítulo é a conveniência da imitação do decoro, em que este não opera apenas como correto sentido de reverência que se deve aos mistérios da fé, mas também com a estrita observância da verdade narrada na escritura. Toda essa sistemática leva à compreensão ético-retórica de suas partes e virtudes (BASTOS, 2013).

3.7 Retábulos colaterais

Os retábulos colaterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência são os altares do Senhor Bom Jesus, na lateral direita, e de Nossa Senhora das Dores, ao lado esquerdo. São denominados “colaterais” por ladearem o arco cruzeiro, no caso dessa igreja, especificamente. Como as paredes colaterais ao arco são estreitas, não comportam um retábulo parietal, optando-se por dispô-lo em ângulo (FREIRE, 2006).

Os dois retábulos são confeccionados em madeira dourada e policromada, dividida em quatro segmentos: embasamento, corpo central, entablamento e coroamento (Figura 144). A partir dessa imagem, é possível visualizar a separação de cada parte do retábulo, bem como os elementos que o compõem.

Figura 144 - Divisão dos segmentos dos retábulos colaterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

Os retábulos exibem a mesma composição formal da talha e acabamento pictórico, com uma ornamentação com estilo rococó. O conjunto ornamental é simétrico e adota uma talha mais volumosa, composta por *rocailles*, volutas, estípides, mísulas, concha e elementos fitomórficos que são arrematados pelo dossel (uma armação saliente com bordas que lembram franjas). Os ornatos são em branco envelhecido (atualmente, a cor *off white*), com contornos curvos e sinuosos de filetes dourados em fundo também da mesma cor dos ornamentos. O nicho apresenta um céu noturno com um intenso azul ultramar com estrelas prateadas, executadas com o auxílio de *stencil* para criar uma aparência de papel de parede. O conjunto retabulístico descrito pode ser observado nas figuras 145, 146, 147 e 148, que trazem o resultado da última intervenção de restauro, entregue em 2019.

Figura 145 -Fotografia do resultado final da intervenção de restauro dos retábulos colaterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 146 - Fotografia do resultado final da intervenção de restauro do retábulos do Senhor Bom Jesus da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 147 - Fotografia do resultado final da intervenção de restauro do retábulo de Nossa Senhora das Dores da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 148 - Douramento interno do sacrário do retábulo do Senhor Bom Jesus da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte:Concrejato, 2020.

Compondo o conjunto litúrgico dos retábulos colaterais, estão as imagens sacras do Senhor Bom Jesus, de Nossa Senhora das Dores e do Cristo morto. Iniciando pelo retábulo do Bom Jesus, a devoção a essa imagem, também conhecida por *Ecce Homo*, ou, em tradução, "eis o homem", está ligada ao ciclo dos mistérios da paixão de Cristo. A doutrina do *Ecce Homo* é o momento que segue à flagelação e à coroação de espinhos, no qual os soldados romanos, em forma de ironia, colocam às costas de Jesus, que está seminu, um manto vermelho; em suas mãos, os oficiais põem uma cana verde, como se fosse um cedro, assim, representando o Rei dos Judeus (CARVALHO; RIBEIRO; SILVA, 2011).

A imagem do acervo da Igreja da Ordem Terceira é uma escultura de vulto pleno, confeccionada em madeira dourada e policromada, conforme a figura 149. A escultura exibe uma figura masculina, em pé, em posição frontal. Sua cabeça está inclinada para baixo, com cabelos longos ondulados pretos e repartidos ao meio. Seus olhos são de vidro, na cor castanha. Apresenta expressão de dor, boca entreaberta com os dentes à mostra e barba ondulada e bipartida. Seus braços estão flexionados para a frente, com os punhos cruzados e as mãos com as palmas para baixo, sobre o abdômen. A perna direita é levemente flexionada, enquanto a esquerda permanece reta. Veste perizônio dourado e decorado com flores, amarrado na direita com ponta caída na lateral da coxa também direita. Ao longo do corpo, exibe as marcas dos flagelos, e possui como atributos a coroa de espinhos naturais, o resplendor metálico e o manto.

Figura 149 - Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Senhor Bom Jesus, escultura em madeira dourada e policromada, 35,5 x 117,50 x 32,50 cm, século XVIII. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Florianópolis.

Fonte: Simon, 2019.

Um dos destaques dessa escultura é a ornamentação do perizônio com ranhuras ou incisões em formas de flores, conforme a descrição abaixo e a figura 150:

> Segundo Gilles Perrault, em seu livro Dorureet Polychromiesur Bois, um outro tipo de ornamentação usada em folhas metálicas, que esse autor chama de "reparures" e que são feitas sobre a preparação, antes da aplicação da folha, com linhas paralelas ou que se cruzam, círculos escavados na preparação, incisões que formam folhas, flores e o que mais for sugerido pela imaginação. Não são relevos, são feitos sempre no plano, embora algumas vezes se escave um pouco para destacar alguma pétala, concha ou flor (PERRAULT apud COELHO; QUITES, 2014, p.86).

Figura 150 - Detalhe da ornamentação do perizônio da imagem sacra do Senhor Bom Jesus do acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

A próxima imagem sacra é a Nossa Senhora das Dores, cuja devoção remonta ao século XV, de tradição medieval. Nessa época, a arte religiosa era influenciada pelas representações teatrais dos mistérios promovidos pelas confrarias, enfatizando o lado patético das cenas da Paixão, com nuances de realismo (que já incluíam as imagens de vestir) (COELHO, 2005, p.21). Essa invocação específica de Maria começou a ter um culto singular formalizado pelo Papa Benedito XIII (1724 - 1730). A mística de Nossa Senhora das Dores teria se dado em virtude a aparição da Virgem para a Santa Brígida, que teria dito as seguintes palavras:

> "As dores de Jesus eram minhas, porque o seu coração era meu". Segundo o grande estudioso da iconografia cristã, Émile Male, essa ideia de uma paixão de Maria paralela à de Jesus é favorita entre os místicos que não separam nunca, em sua meditação, a mãe do filho. Segundo eles, no mistério da paixão, Jesus e Maria não só estão unidos, mas formam um só ser (CARVALHO; RIBEIRO; SILVA, 2011, p. 161).

A Nossa Senhora das Dores do Acervo da Ordem Terceira é uma escultura de vestir semiarticulada com articulação nos ombros e cotovelos, confeccionada em madeira policromada. Esse tipo de imagem preza pelo seu grande realismo; portanto, geralmente acompanha vestes em tecido, peruca e olhos de vidro. A imagem representa uma figura feminina, de pé e em posição frontal. A cabeça está ligeiramente inclinada para a esquerda, com olhos de vidro na cor preta e voltados para baixo. Exibe uma fisionomia angustiada, com boca

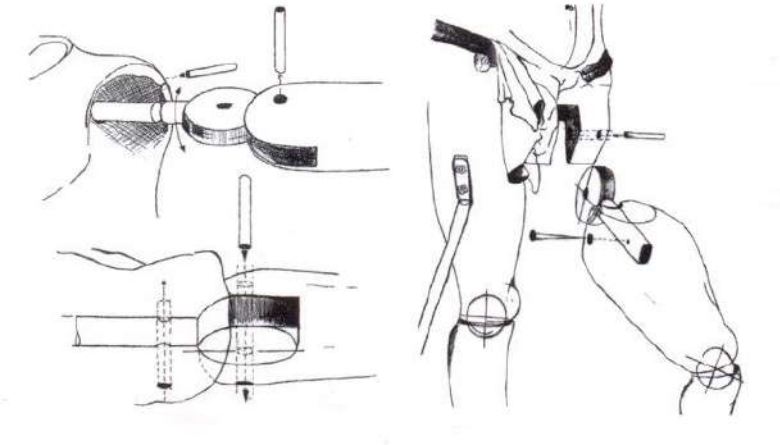
cerrada e braços articulados, e usa um vestido em forma de espartilho em meia manga, com decote redondo azul claro e saia longa branca, conforme figura 151. Como atributos, possui auréola metálica com estrelas, punhal metálico, peruca de cabelo natural, vestido e manto.

Figura 151 - Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Nossa Senhora das Dores, escultura em madeira policromada, 36 x 132,5 x 28,50 cm, século XVIII. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Simon, 2019.

A construção dessa imagem se destaca no acervo da igreja pela sua articulação de esfera macho e fêmea simplificada, mesmo sendo o modelo mais comum encontrado. A articulação se compõe de apenas uma peça solta, que possui o prolongamento em forma de cilindro com um entalhe em sua extremidade, permitindo uma rotação de 360 graus. A outra parte da articulação é formada pela outra área do membro (Figura 152) (COELHO, QUITES, 2014).

Figura 152 - Modelo de articulação esfera macho/fêmea simplificada.



Fonte: COELHO, QUITES, 2014.

Outro detalhe que merece atenção da imagem de Nossa Senhora das Dores é a sua policromia. Sua carnação é pintada com tinta à base de óleo (Figura 153), e o corpete e a base foram pintados com tinta à base de têmpera. Infelizmente, a saia do vestido não apresentava mais a sua pintura original; dela restou apenas a base de preparação (Figura 154).

Figura 153 - Abertura de janelas prospectivas para identificar cores e tipo de tinta na área do braço e mão direita.

Fonte: Simon, 2019.

Figura 154 - Abertura de janelas prospectivas para identificar cores e tipo de tinta. Exibem o azul a base de têmpera encontrado no espartilho e a base de preparação da saia.

Fonte: Simon, 2019.

A outra imagem sacra que compõe o retábulo de Nossa Senhora das Dores é o Cristo Morto. Esse santo, normalmente, é exibido no esquife, local da parte de baixo do retábulo do altar-mor, ou em algum retábulo da nave, como é exposto na abertura no centro da mesa do retábulo em questão, protegido com vidro (Figura 155).

Figura 155 - Autor desconhecido, Cristo morto, escultura em madeira dourada e policromada, 50 x 131 x 26 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

Fonte: Concrejato, 2020.

A devoção ao Senhor Morto tomou corpo no início do século XV e estava ligada ao martírio e à missão redentora de Jesus. A fonte primária desse tema é o Evangelho de São João, no qual é narrado o fenômeno da ressurreição e da aparição de Jesus a Maria Madalena (CARVALHO; RIBEIRO; SILVA, 2011).

A imagem do acervo é uma escultura de vulto de madeira, dourada e policromada, executada em madeira maciça, sem articulações. Com isso, o objeto não consegue exercer a função de Cristo crucificado, muito comum em peças articuladas, que podem assumir diferentes posturas.

A escultura representa uma figura masculina, deitada em posição frontal, com a cabeça inclinada à direita. Exibe cabelos longos ondulados castanhos e repartidos ao meio. Os olhos estão cerrados, a boca está entreaberta com os dentes à mostra e barba, ondulada e castanha, bipartida. Os braços estão estendidos ao lado do corpo, com as palmas das mãos para cima exibindo as marcas dos cravos. As pernas estão levemente flexionadas e os pés estão marcados com os cravos. Veste perizônio dourado, amarrado na direita com ponta caída na lateral da coxa também direita. Ao longo do corpo, exibe as marcas dos flagelos, conforme figura 156.

Figura 156 - Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Cristo morto, escultura em madeira dourada e policromada, 50 x 131 x 26 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

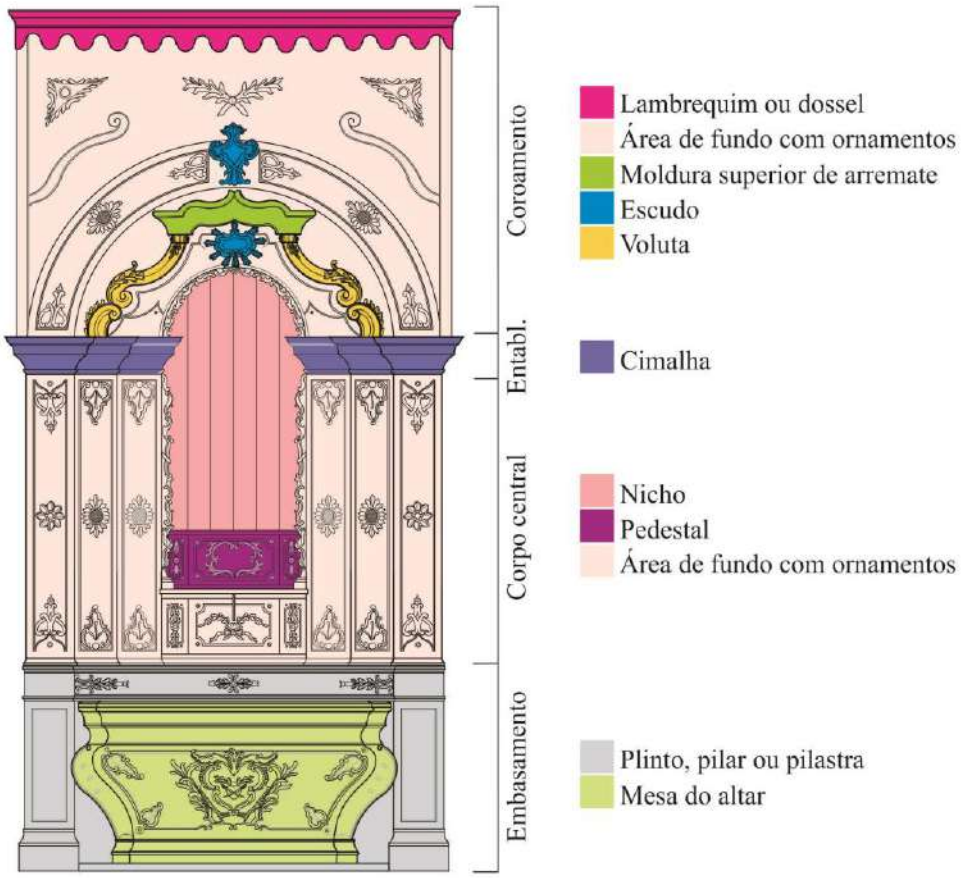
Fonte: Simon, 2019.

3.8 Retábulos laterais

Os retábulos laterais são dispostos ao longo das paredes laterais da nave. São parietais, compostos por Santo Antônio e Santo Antônio de Categeró. Eles estão dispostos simetricamente e com uma estrutura tipológica retabular semelhante – diferem entre si apenas na talha frontal da mesa e no brasão sobre o nicho central.

Os dois retábulos são confeccionados em madeira dourada e policromada, dividida em quatro segmentos: embasamento, corpo central, entablamento e coroamento, conforme figura 157. A partir dessa figura, é possível visualizar a separação de cada parte do retábulo e os elementos que o compõem.

Figura 157 - Divisão dos segmentos dos retábulos laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.



Fonte: Concrejato, 2020.

Nas igrejas que possuíam retábulos laterais e colaterais, o comum é que eles se assemelhassem na forma e no cromatismo, podendo haver pequenas divergências no elemento de arremate ou mesmo na base. Portanto, o par de retábulos laterais apresenta estrutura e composição pictórica baseadas nos retábulos colaterais. “A visão do interior de uma igreja repleta de retábulos provoca uma sensação de completude, e talvez esse tenha sido o ideal ornamental oitocentista, no que se refere à disposição dos retábulos”. (FREIRE, 2006, p. 169)

Mesmo com essas semelhanças, as estruturas não exibem aquele vigor da talha; ou seja, são mais simplificadas quanto ao desenho e ao volume. O corpo central é composto por painéis verticais dispostos em planos diferentes, decorados com *rocailles* assimétricas e elementos fitomórficos. No coroamento, as volutas são arrematadas com elementos arquitetônicos a partir da valorização do arco pleno, brasões e palmetas encimadas por dossel. O conjunto retabulístico descrito pode ser observado nas figuras 158, 159, 160 e 161, que trazem o resultado da última intervenção de restauro, entregue em 2019.

Figura 158 - Fotografia do resultado final da intervenção de restauro dos retábulos laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 159 - Fotografia do resultado final da intervenção de restauro dos retábulos laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 160 - Fotografia do resultado final da intervenção de restauro da mesa do retábulo de Santo Antônio da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 161 - Fotografia do resultado final da intervenção de restauro da mesa do retábulo de Santo Antônio de Categeró da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

Constituindo o conjunto artístico dos retábulos laterais, estão as imagens sacras de Santo Antônio e Santo Antônio de Categeró. As duas devoções, que são representadas nos nichos centrais, vestem o hábito franciscano com o cordão de três nós e atendem a públicos diferentes: uma era destinada à devoção dos brancos, e a outra, para a dos negros. Entre as devoções portuguesas que vieram com as colônias e ultrapassaram o ultramar, foi Santo Antônio o mais

famoso. Com isso, ele recebe um número diversificado de atribuições, entre as quais estão a promoção de casamentos e a capacidade de localizar objetos perdidos, tornando-se presente na vida cotidiana dos fiéis (COELHO, 2005).

A devoção a Santo Antônio de Lisboa se iniciou com a sua canonização pelo Papa Gregório IX, no ano de 1232. Primeiramente, o santo ingressou na ordem dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho, mas foi tocado pelo martírio de frades franciscanos; com isso, tornou-se um seguidor do Santo Seráfico (CARVALHO; RIBEIRO; SILVA, 2011). A imagem de Santo Antônio é representada com o hábito franciscano – em sua mão, ele carrega diferentes atributos.

A imagem sacra do acervo da Igreja de São Francisco é confeccionada em gesso, possivelmente no século XX, e é formada por duas figuras masculinas. A figura adulta está representada de pé, em posição frontal. Cabeça em tonsura e ligeiramente para a esquerda. Olhos de vidro voltados para baixo, boca cerrada e imberbe. Braço direito flexionado prendendo um ramo de lírios, e a mão aberta segurando o braço do Menino Jesus. O braço esquerdo encontra-se flexionado próximo à cintura, segurando um rosário e um livro aberto sobre o qual está o menino Jesus. Este, por sua vez, usa o hábito franciscano e sandálias com os dedos dos pés aparentes. A perna direita está ligeiramente flexionada, produzindo movimento ao panejamento da veste. O menino Jesus está sentado no braço esquerdo da figura adulta. Cabelos castanho-claros, ondulados e curtos. Cabeça ligeiramente inclinada para trás, olhos de vidro voltados para cima, boca cerrada. Braço esquerdo flexionado para cima e a mão tocando o rosto de Santo Antônio; braço direito flexionado. Veste túnica na cor branca com detalhes fitomórficos dourados, conforme figura 162.

Figura 162 - Autor desconhecido, Santo Antônio de Lisboa, escultura em gesso, 40 x 100 x 26 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

O outro santo franciscano ali mencionado é Santo Antônio de Categeró, um dos santos de maior veneração na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Devido à cor de sua pele, ele enfrentou resistência por parte do clero, não sendo beatificado pela Cúria Romana; em vez disso, apenas recebeu a coroa de bem-aventurança, como uma confirmação de sua beatificação popular. Sendo assim, é um santo difícil de encontrar nas enciclopédias católicas (ARAUJO, 2011).

Nascido no norte da África, por volta de 1490, Antônio seguiu a religião mulçumana na infância. Ainda jovem foi capturado, escravizado e vendido para um camponês católico de Noto, na Sicília (Itália). Quando conheceu a história de Jesus Cristo, pediu para ser batizado, seguindo os ditames da Igreja e ajudando os pobres. Depois de ser libertado, entrou para a Ordem Terceira de São Francisco e passou a cuidar de doentes nos hospitais, bem como dedicou-se às orações. Em seus últimos dias, escolheu fazer vida eremítica e faleceu em 1549, em Noto (CHAGAS, 2008).

Nos tempos da escravidão, os catequistas lançavam mão de várias lendas para proporem modelos de bons escravos cristãos, sendo Santo Antônio de Categeró um famoso exemplo utilizado (ARAUJO, 2011). Apesar de as Ordens Terceiras inicialmente não admitirem o ingresso de homens de pele negra, Santo Antônio de Categeró usava o hábito franciscano, já

que, em decorrência das grandes navegações, a Igreja considerou a necessidade de santos específicos para setores da sociedade até então negligenciados (COELHO, 2005).

No nicho do altar lateral que leva o mesmo nome do santo, há uma escultura de madeira policromada, de vestir, anatomizada, conforme figura 163. A peça exibe uma escultura masculina em posição frontal, de pé. Cabeça inclinada para a esquerda, cabelos curtos encaracolados, na cor preta. Possui olhos de vidro castanhos, olha para a esquerda e tem a boca cerrada. Possui cotovelos articulados e ganchos de metal para fixar os braços flexionados à frente, conforme figura 164. Sua mão direita segura um pão, enquanto a mão esquerda (geralmente) carrega uma cruz. Apresenta o tronco desnudo e veste calça na cor branca. Suas pernas estão representadas até o joelho, mas exibem vestígios de que a escultura teria sido anatomizada de corpo inteiro, conforme figuras 165 e 166. Possui, como atributos, resplendor e cruz metálicos.

Hoje, a escultura encontra-se desbastada – ou seja, originalmente foi concebida para usar vestes naturais e possuir definições anatômicas de todas as partes do corpo. A peça de Santo Antônio de Categeró exibe todas as formas bem definidas, porém com um esmero da talha em áreas que não são cobertas pelas vestes, como o seu rosto e suas mãos, que trazem marcas e expressões de sua vida difícil como escravo.

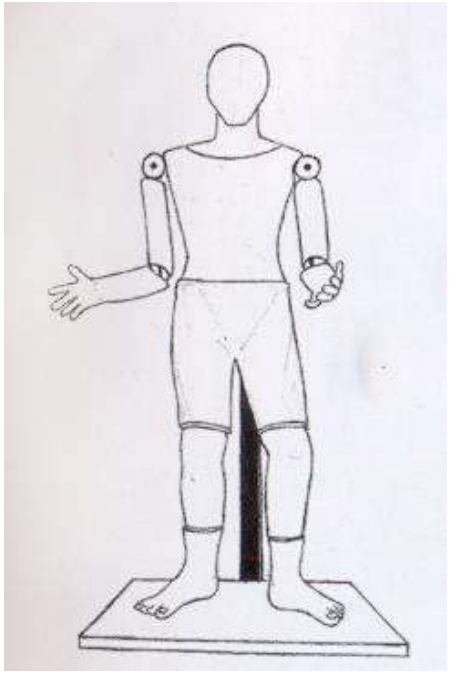
Figura 163 - Fotos de antes e depois da intervenção de restauro de 2019. Autor desconhecido, Santo Antônio de Categeró, escultura em madeira policromada, 59 x 112 x 37 cm. Acervo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Simon, 2019.

Figura 164 -Detalhe da fixação do cotovelo articulado com ganchos de metal da imagem de Santo Antônio de Categeró da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Simon, 2019.

Figura 165 - Representação gráfica de escultura de corpo inteiro anatomizada.



Fonte: Coelho; Quites, 2014.

Figura 166 - Vestígios que a imagem de Santo Antônio de Categeró da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência poderia ser de corpo inteiro com articulações no joelho.

Fonte: Concrejato, 2020.

A visão do interior da igreja repleta de retábulos provoca uma sensação de completude, que é reiterada pela afinidade entre os modelos, planos cromáticos e decoração dos retábulos do conjunto litúrgico da igreja, assim, criam-se uma simetria absoluta e uma unidade visual importante, como pode ser visto na coleção retabulística da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, figura 167. Portanto, os corpos retabulísticos com estruturas arquitetônicas, junto às demais práticas artísticas acomodadas, como pintura, talha e esculturas sacras, utilizam as expressões da arte para materializar dispositivos capazes de produzir metáforas da presença brilhante e invisível da fé, com rastros fugidios de presença que desempenham tão bem a fábrica eclesiástica.

Figura 167 - Foto após à intervenção de restauro de 2019 com o conjunto dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Concrejato, 2020.

3.9 Reverberações dos retábulos em outros monumentos sacros cristãos de Florianópolis

O ponto mais importante de uma igreja é seu retábulo, cuja narrativa histórica e simbólica que circunda a fábrica dessas peças remete à ideia do templo e do universo. O retábulo é um aparato que concentra o sagrado; ao seu pé, por outro lado, se realiza o sacrifício. Sendo assim, é a porta de entrada para o divino, motivo pelo qual a talha e a policromia têm a função de criar uma representação visual de um espaço imaginário que desperte no fiel a transposição dessa porta celestial. Com essa premissa gráfica e alegórica, foram percorridos alguns templos da cidade de Florianópolis para descobrir reverberações da talha e da policromia da Igreja de São Francisco em outros monumentos sacros cristãos.

As comparações serão iniciadas pelo retábulo do altar-mor da Igreja de São Francisco. Com a obra de conservação e restauro da Catedral Metropolitana de Florianópolis concluída em 2012, foram encontradas pinturas murais atrás do retábulo de Nossa Senhora das Dores. Essas obras possivelmente foram feitas com tinta à base de têmpera, que apresenta uma composição elaborada com princípios de composição de cor. Além disso, foram utilizados *stencils* para formar composições gráficas, como pode ser observado nas figuras 168 e 169.

Figura 168 - Vestígios de pintura mural à base de têmpera atrás do retábulo de Nossa Senhora das Dores da Catedral Metropolitana de Florianópolis.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 169 - Vestígios de pintura mural à base de têmpera com o símbolo mariano, atrás do retábulo de Nossa Senhora das Dores da Catedral Metropolitana de Florianópolis.

Fonte: Concrejato, 2020.

O retábulo de Nossa Senhora das Dores fica em uma capela em frente à capela do Santíssimo, mesmo local em que a Ordem Terceira ficou hospedada enquanto estava na Igreja Matriz de Nossa Senhora de Desterro. As figuras acima mencionadas exibem fundo claro com listras e padronagens gráficas, remetendo à imagem de um nicho, uma cruz e o símbolo Mariano – que, por sua vez, representa a devoção à iconografia de Virgem Maria, muito utilizada nas ornamentações franciscanas. A Catedral Metropolitana de Florianópolis já sofreu muitas

intervenções em sua planta e na ornamentação interna; na última intervenção de restauro de 2012, os achados históricos e estéticos formaram um grande arcabouço anacrônico – muitas vezes, não foi possível identificar a que momento pertenciam os vestígios encontrados. De todo modo, fica registrada uma possível referência ao retábulo primitivo do altar-mor da Igreja de São Francisco.

A nova composição do retábulo do altar-mor da Ordem Terceira, datada de 1850, exibe uma estrutura formal semelhante à da Igreja Matriz de São José, como pode ser observado na figura 170, que mostra os dois retábulos após as intervenções de restauro ocorridas em 2013 e 2019, respectivamente. Segundo Ribeiro (2011), no ano de 1870, foram construídos os altares da Igreja Matriz pelo artista Luis Henrique Santos Souza. Essa informação foi retirada do vestígio de um registro a lápis observado em uma das alvenarias da Igreja: ao remover a camada de reboco, tal inscrição foi desvelada. O artesão era frequentador da paróquia, e o atual retábulo do altar-mor é composto pela junção de dois altares originais.

Figura 170 - Foto do resultado final da intervenção de restauro do retábulo do altar-mor da Igreja Matriz de São José entregue em 2013 e da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência entregue em 2019.

Fonte: Concrejato, 2020.

A partir da figura 170, é possível observar alguns elementos que se assemelham à configuração do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira: a divisão da composição é semelhante, com resplendor no coroamento, entablamento e um corpo central com camarim com trono escalonado, quatro colunas, além de um oratório com frontão clássico. Para finalizar, há um embasamento com elementos decorativos, o que remete aos símbolos eucarísticos do trigo e da uva (Figura 171), bem como a mesa central com sacrário.

Figura 171 - Símbolos eucarísticos presentes nos retábulos do altar-mor da Igreja Matriz de São José e na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Além do arranjo estrutural, os dois retábulos tiveram momentos decorativos semelhantes: o primeiro momento contou com a decoração de motivos fitomórficos nas colunas e arabesco no coroamento, enquanto o segundo apresenta pintura decorativa, imitando o marmorizado na coluna, e padronagens feitas com auxílio de *stencil*, além de uma terceira fase sem padronagem com cores sólidas, conforme figura 172.

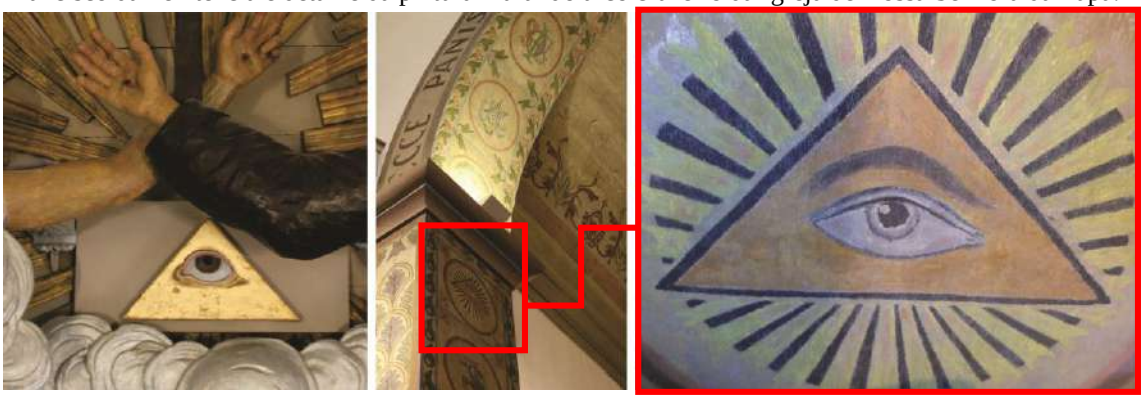
Figura 172 - Programas decorativos dos retábulos do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e da Igreja Matriz de São José.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Há outra igreja em Florianópolis que segue uma premissa semelhante em relação às alterações dos programas decorativos: trata-se da Igreja de Nossa Senhora da Lapa, no Ribeirão da Ilha, porém os elementos decorativos são encontrados nas pinturas murais do templo. O primeiro momento pictórico do novo retábulo do altar-mor de 1850 da Igreja de São Francisco seguia uma decoração com motivos fitomórficos e arabescos, conforme já mencionado. Alguns desses elementos decorativos continham um contorno preto e detalhes feitos com a técnica do *sfumato*[13], minúcias que também são encontradas nas pinturas parietais da Igreja do Ribeirão, como pode ser observado nas figuras 173, 174 e 175.

[13] O sfumato é uma técnica artística usada para gerar suaves gradientes entre as tonalidades, é comumente aplicado em desenhos e pinturas. “Sfumato” vem do italiano "sfumare", que significa "de tom abaixo" ou "evaporar como fumaça".

Figura 173 - Olho da providência divina no retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e detalhe da pintura mural do arco cruzeiro da Igreja de Nossa Senhora da Lapa.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

Figura 174 - Detalhe da ornamentação da coluna do retábulo do altar-mor da Igreja Ordem Terceira de São Francisco da Penitência comparando com o detalhe da pintura mural da Igreja de Nossa Senhora da Lapa.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Figura 175 - Detalhe da ornamentação da coluna do retábulo do altar-mor da Igreja Ordem Terceira de São Francisco da Penitência comparando com o detalhe da pintura mural da Igreja de Nossa Senhora da Lapa.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

A segunda fase decorativa pela qual passou o retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira teve como um dos seus destaques a decoração das colunas com a imitação de mármore. Tal revestimento pictórico foi também encontrado na Igreja de Nossa Senhora da Lapa, sobrepondo o momento anterior descrito acima, conforme figura 176.

Figura 176 - Detalhe da ornamentação do segundo momento pictórico da coluna do retábulo do altar-mor da Igreja Ordem Terceira de São Francisco da Penitência comparando com o detalhe da pintura mural da Igreja de Nossa Senhora da Lapa.

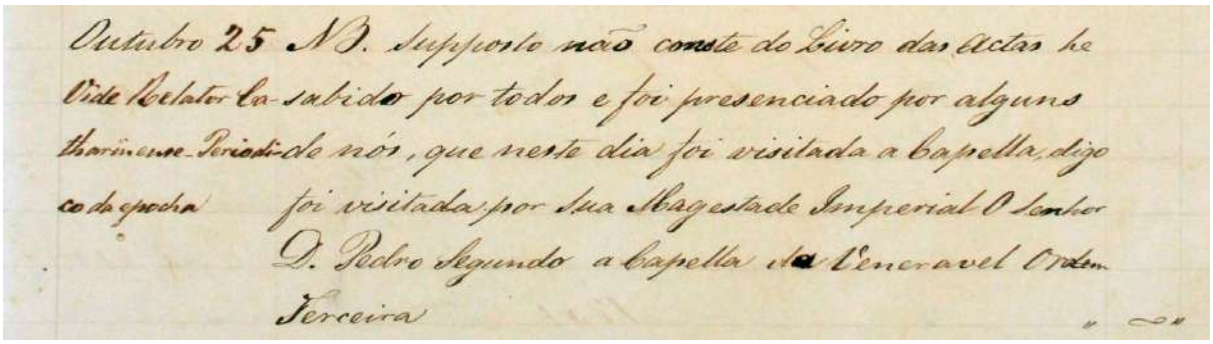
Fonte: Acervo da autora, 2020.

Já o terceiro momento pictórico do retábulo do altar-mor da Igreja da São Francisco, que exibia as cores azul, branco e dourado sobre a talha, foi resultado de uma intervenção de

restauro de 1980. Essa composição cromática foi uma tendência observada na maioria dos templos antigos de núcleo de colonização açoriana na Ilha de Santa Catarina.

Para além das comparações aqui apresentadas, consideremos o fato de que o registro de uma visita ilustre pode ser observado como um acontecimento que conecta as igrejas de influência portuguesa da grande Florianópolis e da Ilha de Santa Catarina (o que, é claro, também reflete em as suas decorações). A visita da Majestade Imperial D. Pedro II, no ano de 1845, foi registrada nas Igrejas da Matiz de São José, da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e de Nossa Senhora da Lapa. Nos arquivos da Ordem, foi possível encontrar tal nota, conforme figura 177.

Figura 177 - Relato da visita da Majestade Imperial Dom Pedro II na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em 25 de outubro de 1845.



Fonte: Concrejato, 2020.

Já a visita à Matriz de São José foi realizada conforme descrição abaixo:

> No dia 12 de outubro de 1845, Sua Majestade, o Senhor D. Pedro II, acompanhado de Sua Augusta Esposa, a Sereníssima Imperatriz do Brasil (Senhora D. Thereza Christina Maria), chegou e desembarcou na cidade de Desterro, de viagem para o Rio Grande do Sul. No dia 20, SS.MM.II., se dignarão visitar a Villa de São José, para onde partirão na imperial galeota, acompanhadas de muitos escaleres dos vasos de guerra e mercantes surtos no porto e por três hiates embandeirados em forma de arcos, carregados de pessoas, entre as quais alguns jovens ermos de uma banda de música com diferentes instrumentos: SS.MM.II. desembarcarão no cais que para esse fim tinham os habitantes da Vila feito preparar, e por entre alas de imenso povo se dirigirão à Matrix debaixo do Paleo conduzindo pelos vereadores da Câmara Municipal..... Saindo da Igreja SS.MM.II., foram hospedados na casa do coronel Joaquim Xavier Neves, onde receberão as continenciais da 3° Legião da Guarda Nacional postada na praça. Depois do Jantar se retirarão para a Cidade por terra. Na Praia Comprida se ofereceu à SS.MM.II., que se resolveram aceitar um espetáculo de corridas de cavalos e outros divertimentos; até o Estreito, vierão SS.MM.II., acompanhados de mais de 200 habitantes do distrito, além dos que os acompanhavam da cidade. No Estreito embarcarão na galeota e regressarão a cidade (COELHO, 1877 apud RIBEIRO, 2011, p. 10) [sic].

O Imperador Dom Pedro II, durante a sua visita a Desterro, também visitou a Igreja de Nossa Senhora da Lapa e fez uma doação de 400$000 réis. Nessa época, o vigário era o Padre Boaventura Cardozo, e, em 1847, o donativo de Dom Pedro II foi usado para o conserto do assoalho da igreja. Além disso, foram pintados os altares, o púlpito, as grades do centro e do coro, bem como as três portas principais e as janelas (SOUZA, 1981).

Como pode ser observado nos relatos da visita da Corte em Desterro, naquele período, as três igrejas estavam em processo de obras. No caso da Igreja dos irmãos terceiros, ocorria então a edificação do templo próprio, enquanto nas outras duas eram feitas intervenções de reformas. Dessa forma, como os templos estavam em processo de tratamento, podem ter sido influenciados nas escolhas dos partidos decorativos dos seus interiores, pois tinham como preceito as mesmas exigências de decoro.

Os retábulos da nave da Igreja de São Francisco exibem uma configuração estilística e ornamental completamente diferente em relação ao retábulo do altar-mor. Possivelmente confeccionados antes, eles utilizam elementos decorativos do barroco e rococó para configurar a sua talha, com *rocalles*, elementos fitomórficos e elementos arquitetônicos encimados por dosséis. Esses mesmos elementos escultóricos são adotados de diversas maneiras nas edificações das igrejas mais antigas de Florianópolis, que se encontram nos antigos núcleos de colonização açoriana. Em seus interiores, apesar das intervenções sofridas ao longo do tempo, ainda se verificam traços originais. Os seus retábulos variam em número, com altar-mor e altares colaterais na área do arco cruzeiro, aparecendo normalmente com variação apenas no que tange aos retábulos laterais. A exigência do decoro e a influência lusitana nos templos fizeram com que a produção da talha e a decoração pictórica das estruturas fossem produzidas a partir de modelos autorizados pela Igreja. Dessa maneira, em diferentes templos da Ilha, encontram-se partidos decorativos próximos, como é o caso da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Desterro (atual Catedral Metropolitana de Florianópolis); da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no centro da cidade; da Igreja de Nossa Senhora da Lapa, no Ribeirão da Ilha; da Igreja de Nossa Senhora das Necessidades, em Santo Antônio de Lisboa; e da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Lagoa da Conceição.

Vale esclarecer que, na época, cada templo tinha suas peculiaridades e diferente acesso a materiais e mão de obra; portanto, alguns deles têm uma talha mais rebuscada, como é o caso da Catedral, e outros apresentam construções mais simples. De qualquer forma, a referência é a mesma – ainda que executada de acordo com as possibilidades de cada paróquia (Figuras 178, 179, 180, 181, 182 e 183).

Figura 178 - Vista interna da atual Catedral Metropolitana de Florianópolis.

Fonte: Concrejato, 2020.

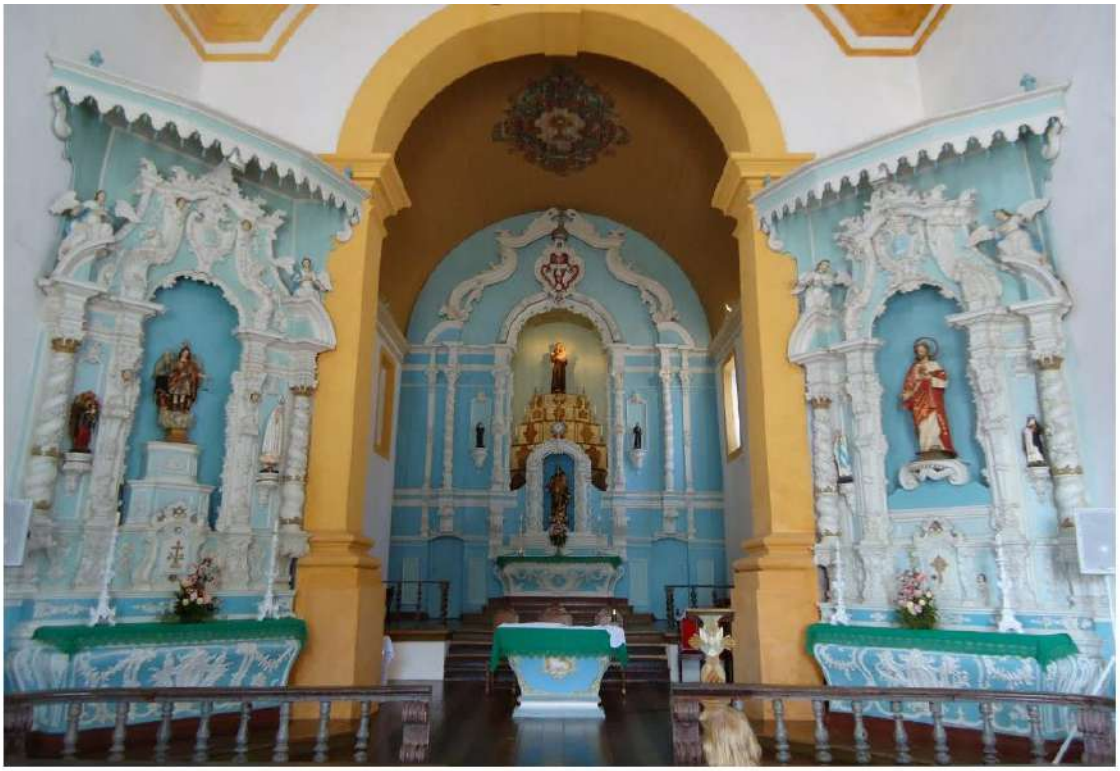
Figura 179 - Vista interna da Igreja do Rosário.

Fonte: categero.blogspot.com, 2020.

Figura 180 - Vista interna da Igreja de Nossa Senhora da Lapa, no Ribeirão da Ilha.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Figura 181 - Vista interna da Igreja de Nossa Senhora das Necessidades, em Santo Antônio de Lisboa.



Fonte: Santa Catarina antigablogspot.com, 2020.

Figura 182 - Vista interna da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Lagoa da Conceição.

Fonte: Acervo pessoal Lilian Mendonça, 2020.

Figura 183 - Conjunto de decorações da talha presente nos retábulos das Igrejas antigas com influência portuguesa na Ilha de Santa Catarina.

Fonte: Acervo da autora, 2020.

Neste tópico do trabalho, foram percorridos outros monumentos históricos da Grande Florianópolis e da Ilha de Santa Catarina para levantar vestígios e reverberações dos partidos decorativos e pictóricos dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Devido às características do templo franciscano, esse levantamento acabou sendo conduzido para os núcleos açorianos e seus fortes vínculos com a coroa real. Assim, na medida em que constrói uma linguagem ornamental para a talha de suas igrejas antigas, com as especificidades de cada localidade, a ilha de Florianópolis preserva uma parcela do seu passado, o que se faz perceptível na arquitetura e no decoro de seus templos e capelas.

4. Conjunções de pensamentos teóricos acerca dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

4.1 Os conceitos que regulam a restauração

Visando fazer uma avaliação dos trabalhos realizados na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Florianópolis, com relação às teorias e conceitos, cabe recordar os principais tópicos que regulam a restauração, bem como seus principais teóricos. Trata-se de uma síntese em ordem cronológica que, se não é suficiente para poder dar conta desse complexo tema, ao menos indica as principais problemáticas a serem tratadas. Mesmo sendo um resumo dessas teorias, já bem conhecidas pela comunidade que atua na área, essa organização contempla uma conjunção de conceitos que permitem comparar as possíveis formas de atualização e atuação da conservação e do restauro.

A palavra "patrimônio" tem a sua origem ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade no seu espaço e no tempo. Contudo, quando tratamos de patrimônio histórico, este está relacionado a um bem de usufruto de uma comunidade, constituído pela acumulação de uma diversidade de objetos que se reúnem em torno do passado. Essas transferências semânticas sofridas pela palavra necessitam de outros conceitos para orientar o conjunto das práticas patrimoniais, sendo um dos principais aquele que corresponde a "monumento". O termo vem do latim *monumentum,* que, por sua vez, deriva de *monere* ("advertir", "lembrar"), sendo traduzido por "aquilo que traz à lembrança alguma coisa" (CHOAY, 2006).

> A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. Nesse sentido primeiro, chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar (CHOAY, 2006, p.18).

O monumento tem por finalidade reviver um passado mergulhado no tempo, relacionando-se de forma diferente com a memória viva e com a duração. Dessa forma, ele se constitui em objeto de saber por um valor ligado ao passado, à história em geral e à história da arte (ou mesmo como obra de arte, dirigindo-se à sensibilidade artística). Todos esses valores

se tornam parte constitutiva do presente vivido; cabe mencionar, ainda, que esse conceito foi moldado a partir de mudanças paradigmáticas históricas, tais como a Revolução Francesa e a Revolução Industrial (CHOAY, 2006).

A Revolução Francesa, em 1789, marca o início da Idade Contemporânea. Com ela, vieram agregados de forma muito veemente o vandalismo, a degradação, a destruição e o desaparecimento de alguns monumentos a partir da ação de grupos que protestavam contra a ordem social e política estabelecida. Com isso, desenvolveu-se na França uma intensa atividade de tutela dos monumentos. Em 1794, por exemplo, a convenção nacional francesa promulgou o seguinte decreto:

> Os cidadãos são os depositários de um bem, do qual a comunidade tem direito a pedir contas. Os bárbaros e os escravos detestam a ciência e não respeitam as obras de arte. Os homens livres as amam e as conservam. É então necessário proteger os monumentos e iniciar a discussão sobre a metodologia de conservação e restauro (CONVENÇÃO NACIONAL FRANCESA apud CALDAS, 2008, p. 33).

Outro evento histórico que trouxe modificações à compreensão e à preservação dos monumentos foi a Revolução Industrial. Com uma mudança de tempo histórico através de uma ruptura traumática, vieram consequências em relação ao movimento histórico, com outras mediações e outras distâncias, trazendo à tona ideias adormecidas em favor da proteção dos monumentos. O anacronismo nessa época faz ressurgir um passado encantado que não se adapta à nova civilização das comunicações, do intercâmbio e das indústrias. Assim, o monumento histórico adquire uma nova determinação atemporal, se inscrevendo sob o signo do insubstituível – ou seja, os danos que ele sofre são irreparáveis, e sua perda, irremediável (CHOAY, 2006).

A consagração do monumento histórico a partir desses dois eventos citados, ligados tanto à Grã-Bretanha quanto à França, são interpretados de formas diferentes em relação aos valores atribuídos por um e por outro às edificações históricas. A linha de pensamento francesa interessava essencialmente pelo valor nacional e histórico dos edifícios antigos e tendem a promover uma concepção musicológica destes. Para os defensores ingleses, "os monumentos do passado são necessários à vida do presente, não são nem ornamento aleatório, nem arcaísmo, nem meros portadores de saber e prazer, mas parte do cotidiano" (CHOAY, 2006, p. 139).

A Revolução Industrial, como processo de desenvolvimento, deu uma dimensão universal ao conceito de monumento histórico, contribuindo para instaurar leis visando à proteção das edificações históricas. Por outro lado, buscou-se fazer da restauração uma disciplina integral, que acompanhasse os processos da história da arte. Com isso, no século

XIX, duas correntes filosóficas se defrontaram e estabeleceram os conceitos fundamentais da restauração: a doutrina intervencionista, de EugèneViollet-le-Duc, ficou predominante no conjunto dos países europeus, enquanto a anti-intervencionista, de John Ruskin, ficou mais restrita à Inglaterra. Dada as suas magnitudes e a suas abrangências, ambas as propostas sobrevivem até os dias atuais (CHOAY, 2006).

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) era um grande estudioso e teórico que atuava como restaurador de monumentos, arquiteto, desenhista e historiador. Formou-se em arquitetura em Paris; em seguida, viajou para a Itália, onde foi influenciado pela obra do arquiteto Henri Labrouste. No retorno à capital francesa, passou a trabalhar na comissão encarregada da preservação de monumentos históricos. Ganhou notoriedade com a restauração de monumentos como a Sainte-Chapelle e a Catedral de Notre-Dame, ambas ainda em Paris. Supervisionou a recuperação de inúmeras edificações medievais, como a Catedral de Amiens, as muralhas de Carcassonne e a Igreja de Saint-Sernin, em Toulouse. Sua figura está ligada à arquitetura revivalista do século XIX, e ele é tido como um dos primeiros teóricos da preservação do patrimônio histórico. Pode ser considerado como um precursor teórico da arquitetura moderna, estimado juntamente com Alberti, outro grande teórico sobre arquitetura na história ocidental (VIOLLET-LE-DUC, 2006).

Viollet-le-Duc foi um dos primeiros estudiosos a pensar sobre o conceito moderno de restauração, tentando estabelecer princípios de intervenção em monumentos históricos, bem como uma metodologia para esse trabalho. Suas teorias e seus projetos sempre foram muito questionados, pois o pensador buscava restabelecer a “situação original do monumento”, muitas vezes sem pressupostos e comprovações. O resultado disso é que os acréscimos e intervenções ocorridos ao longo da história do monumento normalmente eram desprezados em função da busca pela unidade estilística – ou seja, a historicidade do monumento ficava em segundo plano, em função da prioridade da reconstituição estilística para se estabelecer um "modelo ideal" (SANTOS, 2005).

Em 1848, a administração dos cultos criou a comissão das Artes e Edifícios religiosos, para a qual foram chamados Mérimé e Viollet-le-Duc, que àquele lugar passou a dedicar grande parte do seu trabalho. A sua grande atuação no campo da restauração fez com que sua obra teórica fosse enriquecida e difundida, principalmente com as publicações *"Entrevistas de arquitetura"* (1863) e *"Dicionário de arquitetura francesa do século XI ao XVI"* (1854). Nesses textos, eram expostos seus conhecimentos sobre arquitetura, análises sobre a forma de construir, bem como o papel do arquiteto e suas condições de trabalho, ainda elaborando documentos técnicos que ensinavam técnicas medievais de entalhe de pedra e rejunte. Além disso, entre os

assuntos abordados, estavam também formas de levantamento, verificação e análise de patologias, início da contabilidade e gestão de canteiros de obras, a utilização da fotografia em que as imagens se tornam documentos imprescindíveis e, por fim, a indicação de técnicas de restauro (VIOLLET-LE-DUC, 2006).

Em seu dicionário, há o verbete "restauração", que, além de explicar etimologicamente o termo, conceitua-o também de uma forma diferente da usual na época. "Restauração, s.f. A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento" (VIOLLET-LE-DUC, 2006, p. 29). Foi somente a partir do segundo quarto do século XIX, principalmente através da sua colaboração, que se definiu o conceito aceito atualmente; até então, nenhum edifício havia sido restaurado conforme o fazemos hoje (SANTOS, 2005).

No verbete, Viollet-le-Duc pregava o indispensável conhecimento do que ele chamava de temperamento do edifício, que nada mais é do que o completo entendimento do bem. Era necessário, antes de iniciar a obra, examinar e reunir os menores fragmentos, tendo o cuidado de constatar o ponto onde foram descobertos, e somente iniciar a intervenção quando todos os remanescentes tivessem encontrado logicamente sua destinação e seu lugar. A explicação para isso é a de que uma hipótese não averiguada poderia levar a uma sequência de deduções que afastariam a restauração da realidade. Além disso, o restaurador deveria ser um construtor hábil e experiente, que conhecesse todos os procedimentos de construção admitidos nas diferentes épocas da arte e escolas (SANTOS, 2005).

Os pontos levantados de sua teoria, principalmente as questões práticas da profissão, seu arcabouço técnico necessário para empreender nessa área e a organização logística do trabalho, mostram a atualidade das formulações de Viollet-le-Duc, bem como sua aplicabilidade nas intervenções de restauro atuais.

Contrapondo a visão de Viollet-le-Duc, temos John Ruskin (1819-1900), considerado o principal teórico da preservação do século XIX na Inglaterra. Ele é descrito como um excêntrico, reacionário, intransigente, inimigo da industrialização. Foi também um escritor, mais lembrado por seu trabalho como crítico de arte e crítico social inglês, além de poeta e desenhista. Os ensaios de Ruskin sobre arte e arquitetura foram extremamente influentes na era vitoriana (século XIX), repercutindo até hoje. O principal assunto tratado por John Ruskin é a concepção de lógica e de razão que estrutura temas como arquitetura, pintura, política econômica, religião e vários outros. Vinculado ao movimento literário e ideológico do romantismo, apresenta-se a partir da reação ao classicismo e com admiração ao medievalismo; portanto, tem como objetivo utilizar a lógica de composição para constituir uma teoria da

natureza, da pintura, arquitetura e da política econômica (RUSKIN, 2008).

A partir de alguns textos de Ruskin, como o panfleto sobre "*A abertura do Palácio de Cristal e suas relações com o futuro da arte*", sabe-se que a virada do século é marcada por um questionamento dos valores e das práticas do monumento. Citando o período romântico, Choay (2006) afirma que a sensibilidade romântica descobrira nos monumentos do passado um campo de deleite, tendo o artista inscrito o monumento em uma ambientação sintética que o dota de um valor pictórico suplementar. Nesse período, trabalhos ilustrados se multiplicaram durante as primeiras décadas do século XIX, com a ascensão de valores afetivos que integram o monumento histórico ao novo culto da arte.

Em outro texto sobre Ruskin, intitulado "*O valor da reverência"*, a autora destaca a obra do crítico *"As pedras de Veneza"*, segundo a qual a arquitetura é o único meio de que dispomos para conservar vivo um laço com um passado ao qual devemos a nossa identidade, e que é parte de nosso ser. Portanto, Ruskin trata o monumento histórico com uma abordagem afetiva, dizendo que "os edifícios do passado nos falam, eles nos fazem ouvir vozes que nos envolvem em um diálogo" (CHOAY, 2006, p. 140). Assim, o pensador não está longe de restituir ao monumento histórico o valor e a função do monumento original, enriquecendo, com suas ideias, o conceito de monumento histórico, na medida em que traz à memória afetiva a dimensão sagrada das obras humanas, fazendo com que o monumento adquira uma universalidade sem precedentes.

Dos múltiplos interesses de John Ruskin, o mais conhecido é a sua reflexão sobre o papel da arquitetura e de sua preservação para a sociedade moderna. No sexto capítulo, intitulado "A lâmpada da memória", de sua obra "*As sete lâmpadas da arquitetura"* (2008), encontra-se o libelo de Ruskin contra a restauração de edifícios, tal como era praticada no século XIX:

> Nem pelo público, nem por aqueles que são responsáveis por monumentos públicos, o verdadeiro sentido da palavra restauração é entendido. Significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer; uma destruição após a qual nenhum remanescente pode ser reunido; uma destruição acompanhada de uma falsa descrição do objeto construído. Não nos deixemos enganar nesse assunto importante; é impossível, tão impossível quanto ressuscitar os mortos, restaurar qualquer coisa que tenha sido grande ou bela em arquitetura. (RUSKIN, 1989 apud PINHEIRO, 2008)

As ideias contidas na *"Lâmpada da Memória"* constituem, assim, a base da tendência inglesa conhecida como movimento antirrestauração, que se colocava radicalmente contra essas restaurações, advogando, em contrapartida, o cuidado e a manutenção constantes aos

monumentos, como no trecho a seguir:

> Cuide bem de seus monumentos, e você não precisará restaurá-los. Algumas chapas de chumbo colocadas a tempo num telhado, algumas folhas secas e gravetos removidos a tempo de uma calha, salvarão tanto o telhado como as paredes da ruína. Zele por um edifício antigo com ansioso desvelo; proteja-o o melhor possível, e a qualquer custo, de todas as ameaças de dilapidação. Conte as suas pedras como se fossem as jóias de uma coroa; coloque sentinelas em volta dele como nos portões de uma cidade sitiada; amarre-o com tirantes de ferro onde ele ceder; apoie-o com escoras de madeira onde ele desabar; não se importe com a má-aparência dos reforços: é melhor uma muleta do que um membro perdido; e faça-o com ternura, e com reverência, e continuamente, e muitas gerações ainda nascerão e desaparecerão sob a sua sombra. Seu dia fatal por fim chegará; mas que chegue declarada e abertamente, e que nenhum substituto desonroso e falso prive o monumento das honras fúnebres da memória (RUSKIN, 2008, p.81).

Percebe-se que o radicalismo de Ruskin compreende uma visão de que o destino dos monumentos históricos é como uma ruína a partir da desagregação progressiva; contudo, essa realidade pode ser retardada, e assim seu conceito preconiza a manutenção desses bens. Para Ruskin, a glória dos edifícios não está em suas pedras ou em seu ouro, mas sim na sua idade – ou seja, na sublimidade do tempo. Ele exalta a importância da patina, que nada mais é que a "mancha dourada do tempo". Segundo o inglês, o principal aspecto que torna um edifício digno de preservação não é a beleza, mas seu aspecto histórico, memorial, e nesse sentido, sublime. Portanto, a glória dos edifícios está no seu testemunho duradouro diante dos homens, que mantém sua forma por um tempo insuperável, conectando períodos esquecidos e sucessivos, e por constituir parte da identidade de uma cultura (RUSKIN, 2008).

Confrontando os dois conceitos teóricos antagônicos supracitados, surge a figura de Camillo Boito, com um discurso que representa uma evolução na teoria da restauração. Boito adota uma postura mais questionadora e informada, relacionada aos progressos da arqueologia e da história da arte. Esse novo teórico exibe uma posição moderada e intermediária entre Viollet-le-Duc e Ruskin (CHOAY, 2006).

Camillo Boito (1836-1914) foi um engenheiro, arquiteto, restaurador, crítico, historiador, professor e teórico. Uma figura de grande destaque no panorama cultural do século XIX. Devido às suas competências, atuou na transformação historiográfica da arte, bem como na formação de uma nova cultura da modernidade técnica e arquitetônica na Itália (BOITO, 2008).

No texto intitulado *"Os restauradores"*, apresentado na conferência feita na Exposição de Turim, em 1884, o autor destaca as diferenças conceituais entre a conservação e o restauro, mostrando-as como disciplinas opostas; para ele, a restauração deve ser compreendida a

partir de diversas artes (como escultura, pintura e arquitetura), cada uma tendo as suas particularidades e complexidades (CALDAS, 2008).

A nova doutrina é construída com base em oposições entre os teóricos que o antecederam, com alguns acréscimos. A Ruskin, deve sua concepção da conservação dos monumentos baseada na noção de autenticidade, preservando a pátina das edificações antigas, além dos sucessivos acréscimos estratigráficos do tempo. De Viollet-le-Duc, postula a prioridade do presente em relação ao passado, afirmando a legitimidade da restauração (CHOAY, 2006).

O percurso de Boito não foi linear. Sua nova teoria vai se formando enquanto se distancia de Ruskin e de Viollet-le-Duc, não aceitando a morte dos monumentos, além de não admitir levá-los a um estado que poderia nunca ter existido anteriormente. Em todo caso, por se tratar de um assunto novo e intermediário entre as teorias anteriores, Boito admitia tais contradições, uma vez que os conceitos estavam em formação (BOITO, 2008).

A postura teórica de Boito foi consolidada por sete princípios fundamentais, sendo elas:

> 1. Ênfase no valor documental dos monumentos, que deveriam ser preferencialmente consolidados a reparados e reparados a restaurados.
> 2. Evitar acréscimos e renovações, que, se fossem necessários, deveria ter caráter diverso do original, mas não poderiam destoar do conjunto.
> 3. Os complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguissem a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração, ou, ainda, no caso das restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas.
> 4. As obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se perda dos elementos característicos ou, mesmo, pitorescos.
> 5. Respeitar as várias fases do monumento, sendo a remoção de elementos somente admitida se tivesse qualidade artística manifestamente inferior à do edifício.
> 6. Registrar as obras, apontando-se a utilidade da fotografia para documentar a fase antes, durante e depois da intervenção, devendo o material ser acompanhado de descrições e justificativas e encaminhado ao Ministério da Educação.
> 7. Colocar uma lápide com inscrições para apontar a data das obras de restauro realizadas (BOITO, 2008, p. 21).

Os conceitos traçados por Boito mostram uma teoria sob a perspectiva ligada ao campo profissional da área do conservador-restaurador, delineando o que poderia ou não ser feito em uma intervenção. O próximo estudioso na contribuição das teorias de restauro trouxe uma abordagem histórica e interpretativa.

Alois Riegl (1858-1905) foi um jurista, filósofo e historiador da arte. Atuou como conservador no museu de artes decorativas de Viena, sendo nomeado presidente da comissão austríaca dos monumentos históricos e encarregado de esboçar uma nova legislação para a conservação dos monumentos. Sua publicação de grande importância na área de patrimônio foi

"O culto moderno dos monumentos" (1984), em que apresenta uma análise crítica da noção de monumento histórico enquanto objeto social e filosófico (CHOAY, 2006).

Riegl define o monumento histórico a partir dos valores atribuídos a este no curso da História. A partir de um inventário, o pensador conseguiu estabelecer uma nomenclatura, de modo que sua análise é estruturada em três categorias de valores. A primeira é a de rememoração, que se subdivide em valor de antiguidade, valor histórico e valor de rememoração intencional. Ou seja, o monumento é uma obra criada pelo homem com o intuito de conservar viva na consciência das gerações futuras a lembrança de uma ação ou destino. Nesse sentido, o monumento se relaciona também aos valores ligados ao passado, além de se valer da manutenção da memória coletiva de um povo, sociedade ou grupo (CUNHA, 2006).

O segundo valor é de contemporaneidade e subdivide-se em dois tipos – valor de uso e valor de arte –, sendo que este, por sua vez, separa-se novamente em valor de arte relativo e valor de novidade. No caso do valor de uso, o monumento deve atender às necessidades materiais do homem pertencentes ao presente, enquanto o valor de arte atende às necessidades transcendentes do espírito (CUNHA, 2006). Por último, o valor de ancianidade, que se refere à idade do monumento e às marcas que o tempo continuamente lhe imprime (CALDAS, 2008).

A obra de Riegl revela as distintas formas de percepção e recepção dos monumentos históricos ao longo de sua trajetória em cada momento ou contexto específico. Durante a elaboração de um projeto de restauração, suas categorias de valores funcionam como instrumentos críticos ao gestor e restaurador. Dessa forma, o pensamento riegliano insere as práticas da restauração no debate sobre a cultura, avaliando o peso semântico do monumento histórico, e fazendo da edificação um problema da sociedade moderna.

O próximo teórico, Cesare Brandi, traz um complemento à doutrina de Alois Riegl a partir de experiências nos campos filosófico e estético para resolver os problemas teóricos da restauração. Assim, suas ideias se convertem em uma teoria geral por meio da unidade metodológica e conceitual, buscando filiá-la ao pensamento crítico e às ciências, e contrapondo-se, assim, ao empirismo que prevalecera até então (KÜHL, 2007).

Cesare Brandi (1906-1988) foi formado em história da arte e apresenta uma vasta erudição no campo da estética, da crítica de arte e da restauração. Atuou como superintendente de monumentos de Bolonha e organizou um dos primeiros laboratórios de restauração na Itália. Em 1938, convidado por Giulio Argan, elaborou e planejou o Insituto Central de Restauro de Roma. Nesse órgão, coordenou a restauração de inúmeras obras de arte destruídas nos bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial; paralelamente a isso, desenvolveu a sua

"Teoria da restauração", em que delimita preceitos teóricos e métodos para conscientizar e guiar a atividade prática de restauro (CALDAS, 2008).

Cesare Brandi fundamenta seus enunciados essencialmente pela estética e pela história. Com isso, para o restauro, propõe que a relação entre essas duas instâncias se resolva em uma dialética, contrapondo-se a correntes como o positivismo – que encarava a obra essencialmente como documentos históricos – e a corrente estética dos neoidealistas – que abordava sobretudo as questões de figuratividade. Portanto, Brandi definiu a restauração como uma crítica filológica, afastando-se do empirismo e vinculando-se às ciências; assim, a atividade do restauro estava voltada a restituir o texto sobrevivente da obra, ou seja, aquilo que restava de uma obra de arte (KÜHL, 2007).

Na sua teoria, Brandi utiliza como ponto nodal o reconhecimento da obra de arte:

> Como produto da atividade humana, a obra de arte coloca, com efeito, uma dúplice instância: a instância estética que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte; a instância histórica que lhe compete como produto humano realizado em um certo tempo e lugar e que em certo tempo e lugar se encontra (BRANDI, 2004, p. 30).

A partir desse reconhecimento acerca da obra de arte, o pensador definiu a "restauração como constituinte do momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro" (BRANDI, 2004, p. 30). Há, portanto, uma ligação indissolúvel entre a restauração e a obra de arte, pelo fato de que a obra de arte condiciona a restauração, e não o contrário.

Através dos levantamentos de sua teoria, Brandi formula dois axiomas que nortearam o trabalho de conservação e restauro. O primeiro deles afirma que "restaura-se somente a matéria da obra de arte" (BRANDI, 2004, p. 31), porém sem intervir ou modificar o original da obra – ou seja, sem cometer falso artístico. O segundo diz que "a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo" (BRANDI, 2008, p. 33). Portanto, destaca a importância das marcas do tempo, respeitando a temporalidade e a sua conformação original, evitando que o objeto restaurado volte a ser uma idealização do seu momento de criação. Com esses dois apontamentos, são afirmados a manutenção ao máximo do original:

> Não será, então, necessário insistir mais para afirmar que o único momento legítimo que se oferece para o ato da restauração é o do próprio presente da consciência

> observadora, em que a obra de arte está no último e é presente histórico, mas é também passado e, a custo, de outro modo, de não pertencer à consciência humana, está na história. A restauração, para representar uma operação legítima, não deverá presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história. A ação de restauro, ademais, e pela mesma exigência que impõe o respeito da complexa historicidade que compete à obra de arte, não se deverá colocar como secreta e quase fora do tempo, mas deverá ser pontuada como evento histórico tal como o é, pelo fato de ser ato humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte para o futuro (BRANDI, 2004, p. 61).

Além dos seus axiomas, Brandi define três princípios fundamentais para a intervenção de restauro: a legibilidade, a originalidade e a reversibilidade. Sobre isso, afirma o autor:

> O primeiro é que a integração deverá ser sempre e facilmente reconhecível: mas sem que por isso se venha a infringir a própria unidade que se visa reconstruir. Desse modo, a integração deverá ser invisível à distância de que a obra de arte deve ser observada, mas reconhecível de imediato, e sem necessidade de instrumentos especiais, quando se chega a uma visão mais aproximada. O segundo princípio é relativo à matéria de que resulta a imagem, que é insubstituível só quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto e não para aquilo que é estrutura. Disso deriva, mas sempre em harmonia com a instância histórica, a maior liberdade de ação no que se refere aos suportes, às estruturas portantes e assim por diante. O terceiro princípio se refere ao futuro: ou seja, prescreve que qualquer intervenção de restauro não torne possível mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras (BRANDI, 2004, p. 47).

Como podemos observar, a teoria brandiana é pautada em uma lógica dedutiva fundamentada em axiomas éticos e científicos, além da fenomenologia[14], para que sejam realizadas as intervenções de restauro alicerçadas no reconhecimento da obra de arte e de sua transformação ao longo do tempo. Sendo assim, o restauro é fundamentado na análise da obra, de seus aspectos físicos, de suas características formais e de sua modificação ao decorrer da História, atuando como um ato crítico, por contemporizar as instâncias estéticas e históricas e respeitar os seus elementos caracterizadores, com a finalidade de valorizá-los e transmiti-los.

Além das teorias apresentadas e dos seus teóricos que inauguraram os conceitos de conservação, restauração, monumento e patrimônio, o século XX também trouxe outros métodos para ampliação da discussão desses temas. Os conceitos de monumento e de patrimônio foram evoluindo mundialmente, principalmente a partir do resultado de encontros periódicos, congressos e seminários organizados por instituições internacionais voltadas ao tema da preservação. Esses encontros tiveram o objetivo de esclarecer, contextualizar, dar diretrizes ou recomendações a respeito de uma intervenção de restauro ou conservação. Com

[14]A fenomenologia é um estudo que fundamenta o conhecimento nos fenômenos da consciência. Nessa perspectiva, todo conhecimento se dá a partir de como a consciência interpreta os fenômenos. Esse método foi desenvolvido inicialmente por Edmund Husserl (1859-1938) e, desde então, agrega muitos adeptos na Filosofia e em diversas outras áreas do conhecimento.

isso, são elaboradas as chamadas cartas patrimoniais, que não têm a pretensão de ser um sistema teórico desenvolvido de maneira extensa e com rigor. Na verdade, as cartas são documentos concisos que ampliam os conceitos relacionados ao patrimônio histórico, cultural e artístico difundidos mundialmente. Seu caráter, portanto, é indicativo (e, no máximo, prescritivo), pois cada realidade cultural de um país traz diferentes especificidades e interpretações (KÜHL, 2010).

A consciência sobre questões referentes à preservação do patrimônio histórico no Brasil se iniciou aproximadamente no ano de 1930, com a divulgação da carta de Atenas aprovada no Quarto Congresso de Arquitetura Moderna (CIAM), em outubro de 1931, em Atenas (Grécia). Com a divulgação da carta, as autoridades governamentais passam a se preocupar com a necessidade da inclusão de leis que protegessem os monumentos históricos no Brasil. A carta traz recomendações para que os poderes públicos tivessem responsabilidades quanto à sua preservação (JÚNIOR, 2005).

> A conferência, profundamente convencida de que a maior garantia de conservação dos monumentos e das obras de arte vem do afeto e do respeito do povo e considerando que estes sentimentos podem ser bastante favorecidos mediante uma atuação apropriada dos poderes públicos, expressa o desejo de que os educadores ponham todo seu empenho em habituar a infância e a juventude para que se abstenham de qualquer atuação que possa degradar os monumentos (CARTA DE ATENAS, 1931 apud JÚNIOR, 2005, p. 322).

Para falar da situação no Brasil, cita-se que as primeiras medidas nacionais são descritas a partir do texto constitucional de 16 de julho de 1934, art. 148, Cap. III - Da Educação e Cultura:

> Cabe à União, aos estados e aos municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual (CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL, 1934).

A pedido do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, Mario de Andrade elaborou um anteprojeto de Lei para a salvaguarda do patrimônio brasileiro junto com o advogado Rodrigo de Melo Franco de Andrade, incumbidos da tarefa de implantar o Serviço do Patrimônio (SPHAN), atual IPHAN. Este foi criado como órgão oficial de preservação do patrimônio cultural brasileiro em 30 de novembro de 1937, promulgado pelo Decreto de Lei nº 25, que introduz a conceituação do que seria patrimônio histórico (LANER, 2007):

> Art. 1º - Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional, o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico(CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL, 1937).

Em maio de 1964 é aprovada a carta de Veneza pela assembleia do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos. Nela, é apontada a importância da criação, pela UNESCO, do Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro dos Bens Culturais, bem como a criação do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS). Além disso, é ampliada a noção de monumento histórico, fazendo com que o monumento não seja mais separado da história da qual é testemunho e nem do ambiente no qual se encontra, conforme art. 1°:

> A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modernas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural (IPHAN, 1964, p. 01).

Nessa carta, também havia recomendações de como proceder nas intervenções em relação a cores e volumes, com a intenção de não falsificar os elementos novos aplicados a estruturas originais. A carta salienta, ainda, que a pintura e a escultura são bens integrados ao monumento e não devem ser separados deste; com isso, ela ratifica a importância da interdisciplinaridade dos grupos de trabalho da preservação do patrimônio, tendo em vista os vários campos de interesse que são articulados em um mesmo monumento (CALDAS, 2008).

Na Austrália, em 1980, a "Carta de Burra" é o resultado da reunião do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios – ICOMOS. A partir dela, houve uma ampliação das ações de restauração, além da atualização de diversos conceitos, como os relativos a bem, substância, sítio, significado cultural, conservação, manutenção, preservação, restauração e reconstrução (CALDAS, 2008).

Na evolução mundial dos conceitos patrimoniais, no âmbito brasileiro, o primeiro encontro que caminhou nesse sentido ocorreu em 03 de abril de 1970, resultando no Compromisso de Brasília. Através da reunião de governadores, prefeitos e entidades culturais, que tinham como objetivo uniformizar a legislação sobre o tema, visou-se organizar e normatizar a proteção do patrimônio nacional, bem como colocar em prática o decreto-lei das ações de preservação patrimonial e de tombamentos. Também ficou estabelecido que cada estado e município deveria ter seu órgão de preservação seguindo as diretrizes do IPHAN; o

encontro foi mediado por Lúcio Costa junto com o Ministério da Educação e Cultura (LANER, 2007).

Ainda na esfera nacional, outro destaque é a Carta de Petrópolis, em decorrência do 1º Seminário Brasileiro para Preservação e Revitalização de Centros Históricos, realizado em 1997. Nela, é evidenciada a totalidade da cidade como um organismo histórico:

> É parte integrante de um contexto amplo que comporta as paisagens naturais e construída, assim como as vivências de seus habitantes num espaço de valores produzidos no passado e no presente, em processo dinâmico de transformação, devendo os novos espaços urbanos ser entendidos na sua dimensão de testemunhos ambientais em formação (IPHAN, 1987, p. 1).

Uma das indicações dessa carta foi considerar a preservação como pressuposto do planejamento urbano; nessa proteção, é fundamental a ação integrada dos órgãos de preservação federal, estaduais e municipais, bem como a participação da comunidade. Assim, o inventário deve ser utilizado no processo como parte da metodologia de análise, visando à maior clareza, e como ferramenta para o conhecimento do acervo cultural e natural. A partir disso, outras formas de preservação foram suscitadas pela proteção legal, com o auxílio de diferentes recursos, como tombamento, inventário, normas urbanísticas, isenções e incentivos, declaração de interesse cultural e desapropriação (IPHAN, 1987).

A partir da segmentação por estado dos órgãos de preservação e dos recursos de proteção do patrimônio, no estado de Santa Catarina, a salvaguarda do patrimônio edificado se inicializou com a proteção das fortalezas – conjunto arquitetônico que fazia parte do sistema defensivo português no período colonial. O tombamento em nível federal ocorreu em 1938. A partir desse feito, foi criada a Lei n° 5846, em 1980, determinando à Fundação Catarinense de Cultura a competência de conferir ao patrimônio de relevância estadual o grau de proteção, desencadeando, assim, as primeiras medidas de proteção (LANER, 2007).

Na "Conferência de Nara" sobre autenticidade em relação à convenção do Patrimônio Mundial, feita em 06 de novembro de 1994, destaca-se um mundo submetido às forças da globalização e da homogeneização, fazendo com que a principal contribuição fornecida pelo valor da autenticidade na prática da conservação seja a de elucidar a memória coletiva da humanidade (IPHAN, 1994). Nesse contexto, no ano de 1994, ocorre uma larga ação de preservação a partir de tombamentos no estado de Santa Catarina, tendo como base três projetos da Fundação Catarinense de Cultura (FCC). São eles: a) as identidades das cidades catarinenses, b) os roteiros culturais da imigração e c) as igrejas do litoral. Com apoio das iniciativas da FCC, foram contabilizados trezentos bens culturais de patrimônio edificado tombados. Essa ação

atuou no desenvolvimento cultural e turístico de todo o estado, destacando a importância de sua preservação (LANER, 2007).

No nível municipal, o processo de preservação em Florianópolis ocorreu em 1974, com a Lei Municipal n° 1202, que dispunha sobre a proteção do seu patrimônio e a criação do Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Município (SEPHAN). Esse órgão constituiu-se como uma iniciativa pioneira na esfera municipal no Brasil, tendo em vista que as ações de preservação se restringiam majoritariamente ao setor federal ou ao estadual (ADAMS, 2002).

Em 1979, o SEPHAN foi transferido; antes vinculado à Secretaria Municipal de Educação, o órgão então passa a se relacionar ao Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF). Nesse período, a preservação passou a ser considerada um elemento integrante do planejamento urbano da cidade. Com isso, foi criada uma normatização, apoiada pela legislação, que usufruía de critérios para orientar as intervenções de restauro do patrimônio edificado, sendo dividida em três categorias: P1, P2 e P3[15] (ADAMS, 2002).

Essas normas foram levantadas a partir dos levantamentos das principais teorias clássicas de restauro com os seus ilustres teóricos, além de algumas das cartas patrimoniais que trazem documentos para pautar a preservação patrimonial e a delimitação das ações de salvaguarda. O ensaio demonstrou a importância da troca de informações para as análises e discussões dos processos de intervenção de restauro.

Em seguida, para encerrar esses apontamentos, será agora destacada *"A teoria contemporânea da restauração"*, impressão publicada na primeira década do século XXI, em 2003, por Salvador MuñozViñas. Essa teoria aponta para uma ação orientada na direção de uma ética funcional, sincrética, sustentável e circunstancial, necessária à decodificação da obra e à sua substancial longevidade (SOUZA; SÁ, 2015). O autor ressalta, em seu livro, que essa teoria – dita como contemporânea – na verdade já existe, mas se encontra em um estado difuso; o objetivo de MuñozViñas, portanto, seria o de fornecer um fio condutor que conferisse forma às

[15]P1- São imóveis que, por sua monumentalidade e pelo valor excepcional, são totalmente preservados, na parte interior e na exterior. Geralmente, trata-se de edificações de cunho oficial e religioso.
P2- Imóvel que faz parte da imagem urbana da cidade e se constitui como um patrimônio valioso, digno de perpetuar a história de Florianópolis. Isso não altera o valor econômico do imóvel, que continua na propriedade de seu titular, podendo ser alugado ou vendido, se o proprietário assim desejar. O imóvel classificado como P2 não pode ser demolido. São necessárias a manutenção e a restauração das fachadas e da volumetria em suas formas originais. São admitidas adequações internas, desde que não interfiram no exterior do imóvel.
P3- São aqueles localizados nas áreas de entorno de bem tombado; podem ser demolidos, pois se constituem por unidades de acompanhamento dentro das áreas tombadas. Porém, um novo edifício a ser construído nesse local deverá se integrar e se harmonizar com a arquitetura antiga existente na vizinhança, considerando aspectos como volumetria, cobertura, composição de fachadas e aberturas, comunicação visual, toldos e pintura. Deverá também ser observada a sua integração com o cenário natural e com as áreas verdes.

ideias diversas sobre o tema – ideias essas que aparecem de maneira secundária ou implícita em artigos, conferências ou *sites* da internet) (VIEIRA-DE-ARAÚJO; LIRA, 2020).

Salvador MuñozViñas graduou-se em Belas Artes e História da Arte. Inicialmente, trabalhou como conservador na Biblioteca Histórica da Universidade de Valência. Possui PhD em manuscritos da Renascença italiana, realizados no Centro de Conservação e Estudos Técnicos da Universidade de Harvard. Atualmente, é professor titular e diretor do Departamento de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Universidade Politécnica de Valência, na Espanha (HANNESCH, 2010).

Viñas, em sua publicação, analisa termos, definições e paradigmas do campo da conservação e da restauração de bens culturais. O autor expressa a necessidade da busca por uma teoria contemporânea da restauração que responda aos problemas atuais, a partir de uma perspectiva do nosso tempo, uma vez que a atividade da restauração muitas vezes submete os restauradores a interpretações e critérios subjetivos (convencionados), e decisões objetivamente justificáveis não equivalem, por sua vez, a verdades objetivas (HANNESCH, 2010).

Mesmo levantando dilemas da atualidade, Viñas reconhece que alguns dos conceitos que embasam a sua teoria já foram expressos em princípios do século XX, principalmente com as contribuições de Alois Riegl (que também refletiram em outros teóricos).

Para compreender Salvador Muñoz, é preciso considerar os seguintes termos: a) "conservação" (ou "conservação direta", como ele apresenta) como sendo a atividade que consiste em preparar um bem determinado para que ele possa experimentar a menor quantidade possível de alterações, intervindo diretamente sobre ele, estando incluídas alterações ou melhoras em suas características não perceptíveis; e b) "restauração" como uma atividade que aspira à devolução de um estado anterior às feições perceptíveis de um dado bem – perceptíveis para um espectador médio, nas condições normais de observação, garantindo a eficiência simbólica e histórica da obra. Viñas destaca bastante a função simbólica que cumpre a disciplina da restauração, pois atua em objetos carregados de valor figurativo (que, por sua vez, pode ser pessoal, coletivo ou histórico) (VIÑAS, 2003).

Segundo o autor, a restauração, como tantos outros conceitos, tem limites confusos; sua atuação se baseia em circunstâncias subjetivas, que vão embutir valores no objeto dependendo do sujeito que o restaura. No contexto atual, um pesquisador postula sua própria teoria, o que, para Viñas, favorece a utilização de instrumentos conceituais mais flexíveis. Segundo o autor, essa seria uma qualidade e uma característica da teoria contemporânea, tal como o é a decisão de restaurar agora ligada a um grupo (ou coletividade). Tal determinação, portanto, se baseia em acordos entre sujeitos, para quem cada objeto significa algo, e não em uma simples decisão

vertical de restauração. Com isso, Viñas postula essa nova teoria da restauração como uma relação dialética (VIÑAS, 2003):

> Relação dialética e não impositiva entre as ideias do restaurador, do responsável, do comitente, do dono, do político – de qualquer pessoa com alguma forma de poder sobre o ato da Restauração–, e a do conjunto dos afetados por esse ato, de quem amiúde emana a legitimidade daqueles. Oque se propõe não é uma forma de *ética agonista* baseada no confronto entre várias concepções do objeto, e em que os diversos pontos de vista (do restaurador, do político, do historiador, do cientista, do cliente etc.) se enfrentam e o mais poderoso triunfa, mas uma ética baseada na *negociação* (Staninforth, 2000; Avramiet al. 2000), no *equilíbrio* (Jaeschke, 1996; Bergeon, 1997), na *discussão* (Molina e Pincemin, 1994), no *diálogo* (Reynolds, 1996), ou no *consenso* (Jiménez,1998). […] O que se propõe, definitivamente, é uma ética em que os diversos pontos de vista e as distintas funções do objeto se harmonizem na *medida do possível*. Isso supõe não ignorar as pessoas para quem o objeto cumpre uma função (os usuários) e que afinal justificam a Restauração (VINÃS, 2003, p. 163).

Na citação, Salvador Muñoz menciona alguns conceitos éticos para caracterizar os processos da restauração, sendo eles a negociação, o equilíbrio, a discussão, o diálogo e o consenso. Nesses itens, são convocados diversos intérpretes envolvidos na problemática do restauro, mostrando a rede de relações que envolvem os bens culturais. O autor, em seu texto, não delineia os princípios que nortearão a resolução de problemas e danos. Na verdade, ele indica apenas procedimentos – ou seja, dependendo de como são conduzidas e estruturadas as discussões e ações de restauro, os encaminhamentos podem ir tanto para um lado quando para outro; portanto, no mesmo presente histórico, podem se apresentar soluções completamente opostas.

Um destaque do texto de MuñozViñas é a anunciação do termo “restauração” com “R” maiúsculo, que dá um sentido ampliado ao termo (conjunto de atividades próprias do restaurador: restauração e conservação), não se restringindo apenas à restauração de obras de arte. O pensador ressalta que “muitos teóricos, geralmente procedentes do campo da história da arte, como Brandi (1999), Walden (1985) ou Beck (1994), assumem tacitamente que a Restauração se ocupa exclusivamente de obras de arte” (VIÑAS, 2003, p. 26).

A linha contemporânea de sua teoria atua principalmente sobre a postura crítica à do italiano Cesare Brandi. Segundo MuñozViñas, a linguagem crítica e ambígua da *“Teoria do Restauro”* de Brandi tem fomentado o desenvolvimento de múltiplas interpretações de natureza mais ou menos criativa. Entretanto, enquanto Brandi está tratando da ação de restauração em seu sentido mais específico, isso faz com que a crítica se mostre absolutamente frágil e deslocada, pois a definição de o que é arte pode se converter em algo muito complexo. Isso se dá porque hoje há muitos objetos passíveis de restauração, embora muitos não sejam obras de

arte, tais como um maquinário industrial antigo, campos de concentração, mísseis, entre outros (VIEIRA-DE-ARAÚJO; LIRA, 2020).

Ainda sobre Brandi, Viñas discute e pondera alguns dos seus conceitos. Quanto à legibilidade, "ao restaurar uma imagem se restitui parte de uma legibilidade perdida, mas ao mesmo tempo se eliminam outras legibilidades. Se restitui uma possibilidade de leitura em detrimento de outra" (VIÑAS, 2003, p. 117). Sobre a autenticidade, só é "possível regatar a autenticidade do que é presente no objeto, pois é o único estado real e verdadeiro que pode ser atingido. O restante é testemunho de sua história, pois o estado autêntico está embutido em cada tempo com a alteração dos materiais e a pretensão do artista" (VIÑAS apud SOUZA; SÁ, 2015, p. 9). Em relação à reversibilidade, dificilmente pode-se optar por materiais que sejam totalmente reversíveis ou irreversíveis, pois a reversibilidade de um material depende de muitas circunstâncias. Assim, é mais adequado o termo "grau de reversibilidade" designar o momento em que um determinado material é aplicado mediante o processo em um objeto específico (VIÑAS, 2003). "Embora legiões inteiras de restauradores afirmem aderir ao princípio da reversibilidade, todos os restauradores o violam. Os restauradores nunca alcançaram a reversibilidade total". (SMITH apud VIÑAS, 2003, p. 112). A consciência dessas limitações introduz outros conceitos, pois em "lugar de buscar o santo grau da reversibilidade, deveríamos tentar quantificar as consequências prováveis que em longo prazo pode ter a irreversibilidade aceita de um processo ou material de Restauração" (CHARTERIS apud VIÑAS, 2003, p.115).

Viñas ainda faz uma crítica à restauração científica, que se define pela utilização de conhecimentos científicos para identificar componentes materiais dos objetos, bem como os processos de deterioração e as técnicas e materiais empregados nos processos. Ao lado das ciências exatas e naturais, há as ciências sociais, que trabalham com os valores simbólicos dos objetos, determinados pelos sujeitos e pela utilidade real das aplicações científicas. Com esse pensamento, o teórico traça posturas para uma ética funcional que anseie ao retorno das funções simbólicas ou documentais dos objetos, fazendo com que se contemple o maior número possível de formas de entendimento de tais objetos (SOUZA; SÁ, 2015). Portanto, a sua tese estabelece uma ética para o processo de Restauração, propondo critérios menos rígidos, para poder agregar todas as circunstâncias que fazem parte do objeto passível de restauração, como elementos temporais, simbólicos, estéticos, além da função que representam para com as pessoas envolvidas. Assim, o teórico destaca que é a partir do diálogo que se faz a validação de uma intervenção de restauro.

> A Restauração correta é aquela que harmoniza, na medida do possível, um número maior de teorias - mesmo aquelas que não foram formuladas: as de outros usuários, a do restaurador analfabeto, a do proprietário. Uma boa restauração é aquela que machuca menos a um menor número de sensibilidades - ou a que satisfaz mais a mais pessoas (VIÑAS, 2003, p.117).

Todo o arcabouço das teorias de restauro em companhia das cartas patrimoniais e dos órgãos institucionais foram delineados neste tópico do trabalho. Isso demonstra a grande fundamentação das pesquisas referentes ao tema, a importância dos especialistas na área do patrimônio, em consonância com a multidisciplinaridade que exige a conservação e o restauro. Conclui-se que, no campo da restauração, os profissionais não estão em busca de uma única verdade, mas de uma reflexão mais ampla no tempo e no espaço. Essa visão multifacetada leva em conta a percepção e a apreensão pelos vários atores sociais, relacionando as questões formais, documentais e materiais, assim direcionando para um campo de pertinência. Ressalte-se, também, que a motivação dessa área de atuação é de ordem cultural, histórica, ética e científica – conceitos que servem para nortear as intervenções e dar um encaminhamento que tenha como pressuposto o entendimento da ação da conservação e do restauro como um ato crítico e de cultura.

4.2 Resultados da intervenção de restauro à luz das teorias de restauração

As formas de intervir em um bem atravessaram mudanças graduais até chegar às noções atuais de preservação. A preservação no Brasil, seguindo a tradição francesa, é utilizada de forma a abranger diversos campos de ação: gestão, inventário, registros, tutela, educação patrimonial e políticas públicas. De modo geral, as intervenções em bens assumem três formas: manutenção, conservação e restauração (KÜHL, 2008). Tendo isso em vista, a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência é um bem tombado classificado como P1, o que, por decreto, implica na obrigatoriedade da sua preservação interna e externa, incluindo seu acervo sacro de bens móveis e integrados. O processo de intervenção de restauro dos retábulos da igreja contou com um grupo de profissionais que, a partir de discussões sistêmicas, chegou à configuração que se pode observar atualmente – formas essas descritas nos itens 3.6, 3.7 e 3.8 deste trabalho.

Para elaborar o projeto de conservação e o restauro de retábulos, o Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (ATECOR/FCC), juntamente com o setor de patrimônio do Instituto de Patrimônio Urbano de Florianópolis (SEPHAN/IPUF),

concebeu, a partir de um seminário, um documento com diretrizes que visavam informar os parâmetros a serem observados para o desenvolvimento de um projeto. Dessa maneira, a proposta de intervenção teria de seguir as diretrizes do art. 16 da Carta de Veneza (1964), as da Carta de Restauro (1972), as da Carta dos Retábulos (2002) e os princípios que regem a conservação das estruturas históricas em madeira (1999) (IPUF; FCC, 2012).

O desenvolvimento das soluções empreendidas no resgate dos retábulos se deu entre as gestoras da obra, a conservadora-restauradora autora do projeto inicial de intervenção, a equipe da ATECOR/FCC, a equipe do SEPHAN/IPUF e a assessoria de profissionais da Associação Catarinense de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais Móveis (ACCR) (MOSER, 2019).

Além das figuras que articulam a gestão da obra, devem ser citados os órgãos fiscalizadores estaduais e municipais. O trabalho na referida igreja também contou com uma equipe multidisciplinar, formada por restauradores, auxiliares de restauro, estagiários, marceneiros, pedreiros, químicos, historiadores e arquitetos.

Para estabelecer uma intervenção de restauro, é necessário um conhecimento prévio do bem. Esses estudos preliminares têm como objetivo apreender todos os elementos que o constituem: material e técnica utilizados, contexto histórico-artístico, modificações pelo qual passou e como se encontra atualmente. Integram esses estudos as documentações gráficas e fotográficas do estado de conservação, as análises químicas, as prospecções estratigráficas e os levantamentos históricos. Somente a partir desses conhecimentos, é possível caracterizar o desenvolvimento da tecnologia da produção dessas obras; assim, é possível fornecer subsídios para que se estabeleçam estratégias para a sua conservação e restauração (QUEIROZ, 2003).

A realidade em que vivemos mostra-se diferente e mais árdua. Em um projeto de restauração, nem sempre há espaço para pesquisas mais aprofundadas, os prazos são exíguos e quase sempre determinados por interesses pessoais, políticos e regidos por datas comemorativas. Outro dilema do contexto mercadológico é a questão orçamentária: muitas vezes, a mão de obra é determinada pelo menor preço, e não pela qualidade e idoneidade da equipe. Assim, os poucos conservadores-restauradores dentro de uma obra dessa especificidade precisam contar apenas com a sua formação especializada para suprir as demandas e carências de investigações mais profundas (QUEIROZ, 2003).

Para aprimorar o conhecimento do bem, ainda são realizados os estudos que dão o diagnóstico do estado de conservação, com o mapeamento de danos e o levantamento fotográfico. Apenas após isso, se inicia a análise das possíveis causas de degradação,

possibilitando a escolha das soluções mais adequadas para cada especificidade da edificação e de suas patologias (PEREIRA, 2013).

Voltando ao objeto desta pesquisa, a partir de tais análises, os retábulos da Igreja da Ordem Terceira apresentavam uma repintura generalizada com tinta sintética. Essa camada pictórica exibia manchas de microrganismos, fuligem e sujidades generalizadas. Também possuía elementos espúrios, como instalações elétricas inadequadas. No suporte, apresentava muitos pontos de ataque de insetos xilófagos, principalmente no madeiramento estrutural interno. Através das prospecções estratigráficas, foi possível identificar a presença de policromia e douramentos de uma possível pintura original (SIMON, 2019).

Para a abordagem da intervenção dos retábulos, os procedimentos a serem adotados foram divididos em dois momentos: o restauro das estruturas em madeira e o da camada pictórica. Para adotar o melhor tratamento dos suportes, foram feitas identificações botânicas de trinta segmentos de madeira. O resultado obtido foram nove (9) tipos distintos de madeira. Seus nomes populares são cedro, canela, guatambu-amarelo, guaraparim, peroba-rosa, pinho-do-paraná, angelim-vermelho, caraipé e cedrinho (IPT, 2012). Das madeiras citadas, seis (6) têm ocorrências na Mata Atlântica presente no Estado de Santa Catarina, sendo a canela, o cedro e o pinho-do-paraná aqueles com mais amostras encontradas nos retábulos. A partir desse levantamento, fica mais evidente a suposição de que os retábulos da Igreja de São Francisco podem ter sido confeccionados *in loco*, por utilizar madeiras em abundância na região. Os outros três tipos de madeiras encontrados, e que não fazem parte da biodiversidade do estado, são o angelim-vermelho, o caraipé e o cedrinho. Eles são provenientes do norte do Brasil – mais especificamente, dos estados do Amazonas, Acre, Amapá, Pará e Rondônia. Possivelmente, essas madeiras foram utilizadas em alguma intervenção, pois o angelim-vermelho, muito conhecido como angelim-pedra, tem como característica a resistência ao ataque de insetos xilófagos, e o cedrinho é de fácil trabalhabilidade (IPT, 2020).

Os trabalhos de restauro tiveram início a partir do suporte em madeira, em função da deterioração provocada pela umidade e do elevado grau de ataque de cupins no suporte estrutural interno. Foi decidido efetuar uma limpeza superficial para realizar a desinfestação contra insetos xilófagos, com o intuito de interromper o ataque. Para tratar as peças estruturais comprometidas, estas foram cuidadosamente removidas, total ou parcialmente, dependendo do comprometimento da peça. As novas peças foram elaboradas com a mesma bitola das peças originais, em madeira de lei, e a sua colocação obedeceu ao sistema construtivo existente dos retábulos.

A escolha do procedimento adotado para a recuperação da estrutura dos retábulos da Igreja levou em consideração o documento gerado pela 12ª Assembleia geral do ICOMOS, no México, em outubro de 1999, com os princípios para a conservação de estruturas históricas em madeira. No art. 5º, são citados os itens que devem ser atendidos nas intervenções. São eles, em ordem: seguir métodos tradicionais; ser reversível, se for tecnicamente possível; ou, pelo menos, não prejudicar ou impedir futuros trabalhos de preservação sempre que forem necessários; e não encobrir a possibilidade de acesso posterior às evidências incorporadas à estrutura (ICOMOS, 1999).

Com o avanço das investigações e a execução de mais aberturas de prospecções, que mostraram camadas de tintas em uma pequena porção até o suporte, dificultou-se a leitura dos vestígios da camada pictórica. Isso ocorreu devido ao anacronismo das intervenções anteriores, que foram identificadas com substituição de madeiramento juntamente com as mudanças estilísticas que ocorreram ao longo do tempo, formando um grande *tableau* cromático anacrônico. Tendo em vista o art. 4º da Carta de Restauro de 1972, uma das referências a serem seguidas, entende-se que a restauração pode atuar para facilitar a leitura das obras de arte (IPHAN, 1972). Assim, optou-se por remover a repintura de todos os altares da Igreja da Ordem Terceira. Essa tomada de decisão se deu em decorrência da descaracterização que provocou nas talhas, sendo mal executada e com materiais inadequados, além de proporcionar a inteligibilidade dos vestígios remanescentes da pintura.

A repintura que identifica o terceiro momento pictórico dos retábulos, possivelmente feita no ano de 1980, não foi bem executada sob o ponto de vista estético, tendo em vista que a evolução natural da arquitetura e a falta de conservadores-restauradores experientes tornaram a Igreja de São Francisco mais uma construção antiga descaracterizada e esquecida por muito tempo. A partir dessa total eliminação pictórica, foi possível avaliar o estado de conservação das camadas previamente existentes e, assim, indicar os procedimentos a serem adotados nas intervenções.

Após a remoção total da repintura, os retábulos da nave expuseram o segundo momento pictórico, com uma pintura voltada para o estilo rococó, apesar de manchas na camada pictórica e de algumas áreas com perdas do douramento feito com ouro em pó. Os retábulos apresentavam um estado de conservação passível de ser tratado com os materiais e técnicas disponíveis, como pode ser observado na figura 184.

Figura 184 - Remoção da camada de repintura com tinta sintética, detalhe do antes e depois. Antes da remoção, dourado oxidado. Depois da remoção total da repintura, douramento feito, possivelmente, com pó de ouro.

Fonte: Concrejato, 2020.

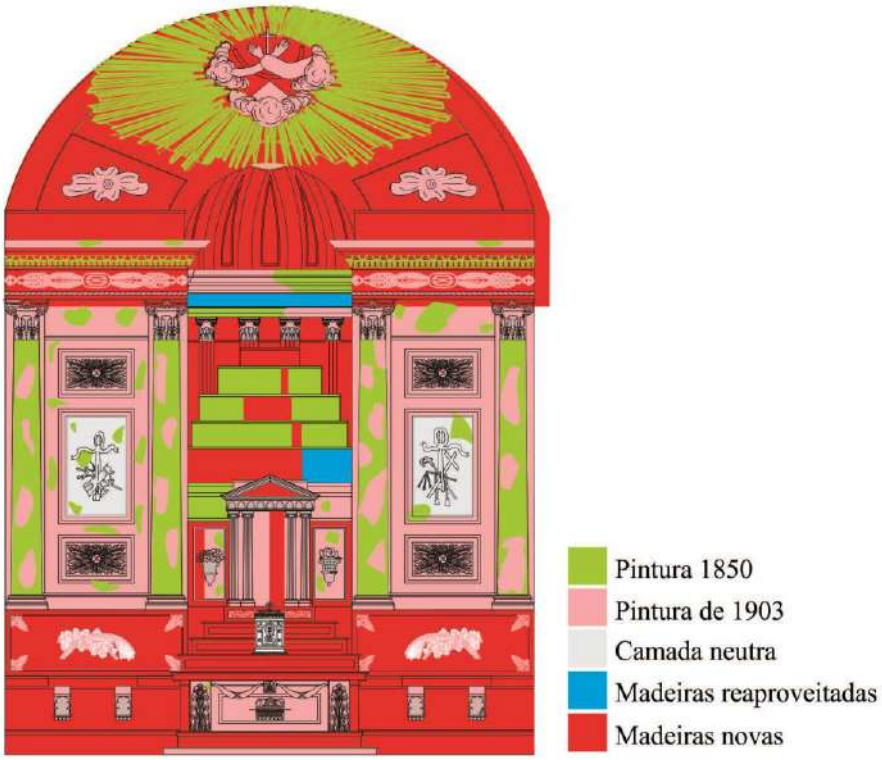
Tendo em vista esse resultado, optou-se por manter o momento pictórico, pois a remoção dessa camada de tinta à base de óleo traria à tona o primeiro momento. Uma remoção que remetesse a uma estética mais barroca acabaria por se tornar muito custosa; o trabalho teria que ser feito manualmente, com o auxílio de lâmina e cabo de bisturi, além de não ser possível medir o que seria encontrado embaixo. Outra referência teórica que ajudou a embasar a prática da obra de restauração da Igreja São Francisco foi a Carta de Veneza – herdeira direta do restauro crítico e indiretamente também da teoria brandiana, que até hoje permanece como um documento basilar para a preservação de obras e conjuntos arquitetônicos (KÜHL, 2010).

Com isso, a postura tomada no ponto supracitado leva em consideração a impossibilidade de se retornar a um estado anterior e a alternativa de seguir em direção a uma conformação renovada, que respeita as fases precedentes e as próprias marcas do tempo. Trabalhamos com a consciência de que qualquer ação é sempre ato do presente, intervindo na realidade figurativa do bem, controlando e prefigurando as transformações (BONELLI apud KÜHL, 2010, p. 295). Mas também não se deve esquecer que uma ação de restauro não pode inviabilizar intervenções futuras, visto que, com o advento de técnicas mais adequadas, pode tornar-se oportuno intervir novamente em uma obra.

Em relação ao resultado da decapagem da repintura do retábulo do altar-mor, ele pode ser descrito dessa forma: "uma obra de arte, ou melhor, um objeto de restauração, é um

palimpsesto, uma secessão de textos que se sucedem e se sobrepõe mutuamente" (VIÑAS, 2003, p. 117). A ruína de textos e tempos encontrados após a remoção da repintura pode ser observada na figura 185.

Figura 185 - Levantamento dos períodos cromáticos e madeiramento que constitui o retábulo do altar-mor, após a remoção da camada de repintura com tinta sintética.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

Na figura 183, é possível identificar o que foi encontrado abaixo da camada de repintura. Havia muitas madeiras substituídas, principalmente dos fundos lisos que compõem o embasamento e o coroamento do retábulo, possivelmente alterados na intervenção do ano de 1980. Os ornamentos, que eram dourados, exibiam a camada esverdeada do ano de 1903. Já os painéis laterais, com os ícones a respeito da vida franciscana, revelavam uma camada cinza clara, possivelmente um fundo neutro identificando uma alteração de período e matiz. As quatro colunas foram as superfícies que apresentaram mais vestígios dos dois momentos pictóricos, formando sobreposição de padrões de diferentes períodos e estilos. Os degraus do trono não apontaram para nenhuma pintura decorativa de 1903 – possivelmente, manteve-se o padrão antigo, apesar de ainda ser possível observar algumas madeiras recentes e reaproveitadas do próprio retábulo.

A partir dessa configuração anacrônica, as discussões em torno da restauração pautada na parte pictórica foram baseadas em dois possíveis cenários. O primeiro remontava à parte pictórica do período de 1850, com tratamento dos ornatos que seriam dourados com uma velatura remetendo à pintura da época e preservando as camadas históricas. Para isso, a empresa executora do restauro tinha a preocupação de remover camadas de tintas históricas sem que, abaixo delas, houvesse uma composição passível de ser restaurada. Além disso, a camada de tinta a óleo sobre o douramento estava bem aderida, dificultando a sua remoção.

Outro cenário que poderia ser adotado era o do segundo momento pictórico (neste trabalho, datado do ano de 1903), com a manutenção da camada pictórica após a remoção da tinta sintética e a recomposição do padrão marmorizado das colunas. Porém, a gestão da obra deixou clara a impossibilidade de restaurar a camada com a imitação de mármore devido ao seu estado de conservação, que apresentava muitas áreas com perdas.

Essas circunstâncias acarretaram muitas ideias conflitantes entre os gestores da obra e os fiscais governamentais; os debates foram numerosos. É natural e saudável que estes ocorram, porém não havia tempo suficiente para grandes estudos e discussões. O que se deu foi uma grave preocupação, pois o prazo da obra estava findando, o que repercutiria no resultado satisfatório com o tempo hábil restante.

Nas atuais discussões sobre os desdobramentos teóricos da restauração, verificam-se três tendências principais. São elas: a crítico-conservativa e criativa, a conservação integral ou conservação pura e a hipermanutenção-repristinação. A vertente crítico-conservativa e criativa é alicerçada na teoria brandiana, com a releitura de aspectos do restauro crítico. Nesse contexto, a restauração assume uma posição conservativa prudente, mas, quando necessário, admite o uso de recursos envolvidos na restauração. Exibe uma postura fundamentada no juízo histórico-crítico na relação entre as instâncias estética e histórica (KÜHL, 2008).

Outra linha é a chamada conservação integral ou conservação pura, que privilegia a instância histórica. Sua postura é oposta e inconciliável com a restauração, além de retomar as formulações de autores como Didron, Ruskin, Morris, Boito e Riegl.

> Ruskin, em 1849, considera a restauração como "uma destruição acompanhada da falsa descrição da coisa destruída"; Boito, em 1884, considera os conservadores "homens necessários e beneméritos" enquanto os restauradores são "homens quase sempre supérfluos e perigosos"; já Georg Dehio afirma em 1914 que o "historicismo oitocentista gerou, além de sua filha legítima, a conservação dos monumentos, também um filho ilegítimo, o restauro" (KÜHL, 2008, p. 82).

A conservação integral assume a postura segundo a qual as instâncias históricas e estéticas são um fato único e incindível, pois a conformação decorre da passagem do objeto pelo tempo, e sua historicidade deve ser respeitada. Com isso, a vertente entende que a matéria preservada, tal como chegou aos dias atuais (ou seja, com as várias estratificações da obra), deve ser respeitada mesmo que apresente descontinuidades (KÜHL, 2008).

A terceira vertente, chamada de hipermanutenção-repristinação, propõe o tratamento da obra através de manutenções ou integrações, retomando formas e técnicas do passado, se colocando contra o estado fragmentado do bem, mantendo sua configuração e seu significado. Essa postura parte de um pragmatismo de base, baseando-se em uma lógica indutiva, muitas vezes denominada falsificadora (KÜHL, 2008).

Além das discussões teóricas supracitadas, vale ressaltar que a restauração é um ato de um dado presente; por isso, é preciso ter em mente alguns princípios fundamentais. Os conceitos descritos abaixo são utilizados por muitos teóricos, e foram enfatizados originalmente na teoria de Cesare Brandi:

> ·Distinguibilidade: pois a restauração (que é vinculada as ciências históricas), não propõe o tempo como reversível e não pode induzir o observador ao engano de confundir a intervenção ou eventuais acréscimos com o que existia anteriormente, além de dever documentar a si própria.
> ·Reversibilidade: que mais recentemente tem sido enunciada, de modo mais preciso como "re-trabalhabilidade": pois a restauração não deve impedir, tem, antes, de facilitar qualquer intervenção futura; portanto, não pode alterar a obra em sua substância, devendo-se inserir com propriedade e de modo respeitoso em relação ao preexistente e de forma a não impedir ou inviabilizar intervenções futuras que se façam necessárias.
> ·Mínima intervenção: pois a restauração não pode desnaturar o documento histórico nem a obra como imagem figurada, devendo respeitar suas várias estratificações.
> ·Compatibilidade de técnicas e materiais: deve-se levar em conta a consistência física do objeto, com a aplicação, para seu tratamento, de técnicas compatíveis que não sejam nocivas ao bem e cuja eficácia seja comprovada através de muitos anos de experimentação (BRANDI, 2004 apud KÜHL, 2008, p. 78).

A partir das discussões teóricas e dos princípios fundamentais que norteiam os projetos de intervenção de restauro, é possível compreender as diferentes posturas adotadas. A restauração por ser entendida como um ato histórico-crítico de um determinado presente histórico – portanto, ela é relativa –, de modo que não é possível prever quais serão os critérios empregados no futuro. Por isso, é tão importante que a restauração seja discutida e enfrentada com os instrumentos, além de vinculada à realidade de cada época (KÜHL, 2007).

> Já pudemos indicar, sem nenhuma solicitação, a interdependência entre o conceito de arte, próprio a uma determinada época cultural, e a intervenção que se faz numa obra de arte, sob a forma de restauro. E isso poderia levar a uma forma de ceticismo em

> relação a qualquer restauro – apesar de essa atitude não ser conjecturada, é bastante difundida – no sentido de que qualquer restauro é somente bom para a época que o justifica, e talvez péssimo para a seguinte que pense de modo diverso. Assim a validade de um restauro residiria somente na sua contingência histórica, como reflexo prático de uma dada teorização, transitória como é fatal para todo sistema filosófico (BRANDI, 1950 apud KÜHL, 2007, p. 209).

Retomando o problema da intervenção da parte pictórica do retábulo do altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, sabe-se que a preservação do patrimônio cultural envolve questões complexas; com isso, sua abordagem deve ser mais abrangente, interdisciplinar e inclusiva do ponto de vista social. A gestão da obra de restauro da Igreja São Francisco atuou defendendo seu contrato, que pressupõe um orçamento e um cronograma com prazos. Também levou em consideração a postura teórica e prática do seu projeto de restauro e o interesse do seu cliente – no caso, a comunidade dos irmãos terceiros –, que por si representa os fiéis que frequentam o templo. Tendo isso em mente, a empresa que atuou na última intervenção de restauro de 2019 na igreja franciscana se posiciona mais próxima da Restauração (com "R" maiúsculo) de Muñoz Viñas, enquanto que os órgãos fiscalizadores municipais e estaduais têm uma postura voltada para a teoria de Cesare Brandi e para as normas que foram elaboradas nos artigos da Carta de Restauro de 1972. Estas utilizam como critérios para a restauração os seguintes itens: manutenção do substrato histórico, intervenção mínima, compatibilidade técnica e materiais empregados, legibilidade das intervenções, reversibilidade dos materiais empregados e aditamentos e falsificações (IPHAN, 1972).

Devido a essas duas posturas críticas, o tema da intervenção pictórica com o tratamento das lacunas foi grande objeto de discussões. O grande temor da gestão da obra era o de ter que assumir uma postura de tratamento museológico, como ocorreu no restauro das pinturas murais do arco cruzeiro da Catedral Metropolitana de Florianópolis, obra entregue em 2012 pela empresa Concrejato, a mesma executora das intervenções da Igreja da Ordem Terceira, conforme figura 186.

O tratamento de uma peça museal tem como premissa respeitar as perdas; porém, em uma edificação com cunho devocional como as igrejas (em que os bens móveis e integrados cumprem uma função didática), quando possível, tais perdas devem ser reintegradas e ganhar aditivos em seu suporte, já que a falta de um elemento ou atributo faz com que a imagem perca o seu sentido e reconhecimento[16].

[16] Registros da aula de restauro de madeira da Professora Mestre Moema Queiroz, em 23 de junho de 2018, do curso de especialização em conservação e restauração de arte sacra.

Figura 186 - Resultado da intervenção de restauro da pintura mural do arco cruzeiro da Catedral Metropolitana de Florianópolis, entregue em 2012.

Fonte: Concrejato, 2020.

Em relação às lacunas, deve-se reduzir o valor emergente de figura que a lacuna assume em relação à efetiva figura. Porém, como pode ser observado na figura 186, as lacunas da camada pictórica foram tratadas com neutros. Dessa forma, criou-se uma situação espacial diversa dos tons expressos na imagem lacunosa, sendo um conceito empírico e defeituoso o critério da zona neutra, "que se não for integrado à consideração da emergência da lacuna como figura, representará uma intervenção tão arbitrária quanto o complemento fantasioso" (BRANDI, 2004, p. 129).

Infelizmente, a postura em relação à reintegração cromática com zonas neutras teve uma repercussão bem negativa na comunidade; assim, a obra de conservação e restauro da Catedral Metropolitana de Florianópolis não é percebida como concluída. Além disso, tal repercussão fez com que a administração da Catedral, em obras posteriores de intervenção em seu acervo sacro, não tenha recorrido a profissionais especializados em conservação e restauro. As intervenções foram feitas sem elaboração de projetos, tampouco houve aprovações pelos órgãos de preservação. Além disso, as modificações foram realizadas com métodos e materiais que não são compatíveis com os bens; um dos exemplos disso é a imagem sacra do Cristo morto, exposta na Capela de Nossa Senhora das Dores, e as portas das duas Capelas laterais, do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora das Dores.

Tendo em vista essa consequência negativa, o Frei Gunther Max Walzer e a gestão da obra defendiam uma posição segundo a qual o problema do tratamento das lacunas não pudesse

receber uma solução que prejudicasse a leitura e a composição estética, assumindo como cenário a ser trabalhado o retorno do momento cromático de 1850, muito mais íntegro na parte das colunas e passível de restauração[17]. Já a ATECOR/FCC, diferentemente da gestão da obra, demonstrava preocupação com a retomada do período cromático de 1850, utilizando como referência a teoria de restauro de Cesare Brandi, citando a unidade potencial da obra de arte, que goza de um singularíssima unidade e que não pode ser considerada como composta por partes[18]. Em todo caso, o momento pictórico de 1903 apresentava mais de 50% de perdas da decoração marmorizada, e possivelmente teria que se utilizar do critério de zonas neutras em sua intervenção de restauro.

As formulações teóricas de Brandi apresentam conceitos sólidos, mas também flexíveis, possibilitando novas interpretações, servindo de referência para as intervenções dos bens patrimoniais e oferecendo princípios para atuar de maneira fundamentada e responsável (KÜHL, 2007). Com isso, no processo de discussões metodológicas do projeto de restauração, foram integradas aos debates algumas representantes da ACCR, devido às discordâncias de opiniões; então, objetivou-se alcançar uma proposta segundo a qual o resultado final de intervenção fosse parte integrante do presente, mas ainda atuando como documentos fidedignos que servem como elementos de rememoração e suporte da memória.

Tendo em vista as discussões de como proceder para a intervenção dos retábulos, os trabalhos de restauração foram iniciados com a limpeza da sujidade, utilizando processos mecânicos com trinchas de cerdas macias e aspirador de pó, além dos produtos químicos com o auxílio de *swab*, como pode ser visto na figura 187.

Figura 187 - Limpeza química com o auxílio do swab.

Fonte: Concrejato, 2020.

[17]Descrição da ata de reuniões datada de 27 de julho de 2018, com os representantes da empresa executora da obra, os membros do ATECOR/FCC e do SEPHAN/IPUF.

[18] Descrição da ata de reuniões datada de 06 de agosto de 2018, com os representantes da empresa executora da obra, os membros do ATECOR/FCC, do SEPHAN/IPUF e da ACCR.

Para a remoção das camadas de repintura, foi aplicado um preparo de solução química sobre as superfícies usando a técnica de bandagem. O processo de remoção da camada de repintura foi complementado mecanicamente com o auxílio de cabo de bisturi com lâminas, conforme figuras 188 e 189. Em áreas nas quais a camada pictórica revelada encontrava-se craquelada ou com desprendimento do suporte, optou-se pela pré-fixação com adesivo por injeção (aplicado também por pinceladas).

Figura 188 - Etapas da remoção de repintura.

Fonte: SIMON, 2019.

Figura 189 - Remoção de camada de repintura com bandagem.

Fonte: SIMON, 2019.

O resultado dessa primeira fase dos trabalhos foi fundamental para o reconhecimento das camadas pictóricas e da talha, possibilitando um dimensionamento dos serviços e das discussões a serem empreendidas para a continuação das intervenções. Paralelamente a essas tarefas, foram abertas algumas janelas estratigráficas adicionais para contribuir com as discussões das várias intervenções realizadas ao longo do tempo.

A próxima etapa atuou na consolidação dos elementos decorativos que sofreram com os ataques dos insetos xilófagos – e que, portanto, estavam ocos. Esses componentes da talha foram consolidados com preenchimento com massa à base de pó de serragem. A perda de

pequenas dimensões foi recuperada por recomposição volumétrica com a modelagem *in loco*. Para as perdas de grandes dimensões, optou-se pela reprodução em madeira similar à original, como pode ser observado na figura 190.

Figura 190 - Execução de parte faltante da talha, antes e depois.

Fonte: SIMON, 2019.

A última etapa ocorreu após as obturações da talha e a execução do nivelamento das lacunas. Em seguida, o procedimento adotado foi a reintegração estética da camada pictórica, da qual foi recomposto apenas o necessário para a leitura da obra. Nas áreas maiores de panos lisos, foi utilizada a técnica do esponjado. Nos ornamentos e pequenas áreas, foi utilizada a técnica de pontilhismo e/ou *tratteggio*, além do esponjado, evidenciando, assim, a intervenção de restauro, conforme figuras 191, 192 e 193. O processo foi finalizado com a aplicação de cera protetiva, após a evaporação do solvente. Por último, houve, ainda, um polimento manual utilizando boina de lã de carneiro.

A reintegração estética atua no tecido figurativo para o entendimento completo da obra. Nessas lacunas ou interrupções, deve-se buscar meios para que o objeto seja facilmente reconhecível, sem infringir a unidade que se visa reconstruir. Tendo isso em vista, a reintegração deve seguir o princípio da distinguibilidade: ser invisível à distância, mas identificada quando aproximada. O objetivo é tornar a restauração um documento que não pretende dissimular nem induzir ao engano; é preciso evitar a confusão entre a intervenção e a obra estratificada ao longo do tempo (BRANDI, 2004).

Figura 191 - Reintegração pictórica da coluna do retábulo do altar-mor com a técnica de pontilhismo e/ou tratteggio.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 192 - Reintegração pictórica das áreas de panos lisos do retábulo do altar-mor com a técnica do esponjado.

Fonte: Concrejato, 2020.

Figura 193 - Reintegração pictórica com a técnica de pontilhismo e/ou tratteggio.

Fonte: Concrejato, 2020.

As discussões apresentadas neste capítulo mostram um pouco da realidade da área de trabalho – em específico, das intervenções e discussões em torno dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – e como o modelo da função do profissional da conservação-restauração está sempre em modificação. Na área aqui estudada, não é mais possível atuar seguindo padrões completamente pré-estipulados; cada vez mais, faz-se necessário questionar o desempenho dos procedimentos caso a caso, e, assim, ajustar percentuais, materiais e metodologias em conformidade com os vários agentes que atuam no campo da preservação do patrimônio. O conhecimento do campo teórico que sustenta as bases da área de conservação-restauração é fundamental para o entendimento também acerca da sua evolução; assim, desenvolvem-se princípios geradores de práticas distintas.

CONCLUSÃO

"Para bem restaurar é necessário amar e entender o monumento, seja estátua, quadro ou edifício, sobre qual se trabalha, e do mesmo modo para a arte antiga em geral. Ora, que séculos souberam amar e entender as belezas do passado? E nós, hoje, em que medida sabemos amá-las e entendê-las"? (BOITO, 2008, p. 31)

A seção final deste trabalho tem como ponto de partida o questionamento de Camillo Boito, a fim de mostrar a importância dos estudos iniciais para a elaboração dos projetos de restauração, frequentemente focados na parte arquitetônica da edificação. Tal preocupação e foco fazem com que os bens móveis e integrados sejam colocados em segundo plano, tanto em relação ao levantamento histórico quanto em relação ao orçamento, mão de obra e tempo nas intervenções de restauro. Esse raciocínio também pode explicar a falta de reconhecimento dos mestres pintores, douradores e entalhadores, cujos trabalhos não estão documentados nos acervos. De igual forma, os restauradores ocupam também um papel coadjuvante, tanto nas obras como nos órgãos fiscalizadores de todas as esferas governamentais.

O trabalho historiográfico apresentado nesta dissertação mostra a grandeza de uma obra de conservação e restauro, mesmo a partir de seu recorte específico, os retábulos. A pesquisa aponta que um trabalho de conservação e restauro é muito mais abrangente do que as datas podem registrar, pois se trata do resultado de um longo período de aperfeiçoamento de metodologia teórica, de processos técnicos e gerenciais, estudos e diagnósticos. Para resgatar a vivacidade dos retábulos em seus diferentes tempos, foi preciso reunir um importante conjunto iconográfico. Esse esforço tornou possível entender e amar o monumento da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência; segundo Castro, é isso que o restauro propicia:

> Restaurar é muito mais que trazer de volta o brilho do ouro, o alvor das paredes históricas, a beleza das pinturas sagradas, a exuberância de um prédio e de seu estilo arquitetônico. Restaurar é revelar a riqueza por trás do ouro, a história por dentro das paredes, a fé contida nas pinturas, os tempos que se misturam na exuberância arquitetônica. Restaurar é uma fascinante aventura pela história, tanto a coletiva quanto a de cada um de nós (CASTRO, 2008, p. 19).

Essa compreensão se tornou mais evidente após a pesquisa que deu origem a dissertação de mestrado. Quando estamos envolvidos no processo, sem estudos prévios mais completos, tendemos a agir de forma automática, tomando por base outras ações já realizadas. Muitas das dúvidas que surgiram ao longo do trabalho de restauro seriam resolvidas com maior assertividade caso tivéssemos as informações necessárias – obtidas apenas após uma busca em fontes mais fidedignas, possibilitada posteriormente por essa pesquisa. O modo de exibição dos

retábulos e as datas levantadas nesse trabalho se diferenciam das apontadas na última obra de conservação e restauro. Foram executadas representações gráficas mais elaboradas, com indicação das suas possíveis datas de execução. Cabe também pontuar que um posicionamento mais claro talvez não modificasse o resultado final dos retábulos, mas deixaria um registro mais preciso das escolhas adotadas para a intervenção. Além disso, possibilitaria mais tempo para a execução da reintegração pictórica, pois em algumas áreas poderia ser substituído o acabamento esponjado pelo pontilhismo e/ou tratteggio, dando mais profundidade aos ornamentos.

Neste trabalho, é evidenciado o estudo dos retábulos, sua origem e evolução formal, identificando a ação da Igreja Católica como agente das ideologias e propagação da atividade espiritual por meio da arte – que propicia o envolvimento do fiel ao ato litúrgico, como forma de expressão didática e prazer estético. O conjunto da talha e as descobertas pictóricas dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência são alguns dos pontos altos desse trabalho que, com o seu levantamento histórico e visual, traz um grande campo de discussão para a arte e patrimônio de Florianópolis.

Os retábulos apresentados nesse estudo representam marcos estilísticos nas trajetórias evolutivas tanto da arte quanto da Ordem Terceira. Paralelamente a eles, foi analisado também o acervo sacro da Igreja, componente do conjunto litúrgico retabulístico, descobrindo-se peças raras de um acervo de grande valor histórico e artístico. Embora considerado aqui de uma forma particular, uma vez que não é o foco da pesquisa, vale salientar que todo esse extenso e valioso conjunto de peças sacras não é identificado nos documentos encontrados na Igreja – o que reflete uma realidade social que não reconhecia ainda o artesão como artista – e permanece até hoje no anonimato.

Os estudos dos retábulos e de suas decorações precisam ser mais aprofundados por nossa historiografia. A preservação dos interiores das igrejas e seus vestígios é fundamental como ponto de partida para pesquisas nesse campo, fazendo com que esses palimpsestos garantam a perenidade histórica de fatos que integram a memória local. Com isso, será permitido que os pesquisadores consigam desenvolver trabalhos como esse, que registram os hábitos, gostos e condições sociais daqueles que antes habitavam esse espaço. A pesquisa deixou claro para mim a importância fundamental desse conhecimento e dessa aproximação mais concreta com os dados históricos. Todavia, deixou igualmente claro a falta de pesquisa específica sobre essas áreas.

Conforme já mencionado, uma das maiores dificuldades desse trabalho foi a pesquisa do acervo documental da Igreja e da Empresa prestadora dos serviços de restauro. As documentações fornecidas pelas instituições apresentam muitas lacunas que resistem até os dias

de hoje. Uma delas é a falta de registro – sobretudo por parte da Igreja – dos trabalhadores que atuaram na execução dos retábulos da Ordem Terceira, acredita-se que tal fato se explica, principalmente, por não serem considerados como elementos importantes pelos irmãos das mesas administrativas da confraria., e por esse motivo é raro encontrar registro das autorias das obras.

Para finalizar, essa pesquisa, que aborda também o campo da arte e do restauro, permitiu a construção de um percurso investigativo na vasta ruína de mensagens que foram sendo encontradas ao longo da intervenção de restauro e da elaboração dessa dissertação. A pesquisa voltada para a linha de teoria e história da arte permitiu traçar relações com as áreas da arte e do restauro, além dos múltiplos campos de estudo que esses territórios permeiam. O trabalho de dissertação cumpriu com os objetivos propostos, iniciando com uma síntese do contexto histórico abordando os franciscanos, a Venerável Ordem Terceira, a cultura expansionista e dogmática da Igreja católica, culminando na história de Florianópolis e a sua Igreja da Ordem Terceira. A partir dessa historiografia foi possível detalhar e levantar todas as características que compreendem os retábulos, desde a edificação da Igreja até segmentos dos retábulos e sua talha. A compreensão do porquê do uso de umas cores em detrimento de outras, o estudo da iconologia e iconografia das formas representadas de São Francisco, bem como os aspectos do decoro, evidenciaram uma ruptura existente entre as áreas da arquitetura, da história da arte e do patrimônio histórico. Os estudos realizados também trouxeram maior visibilidade para os conceitos que orientam o conjunto das práticas patrimoniais e as intervenções e suas aplicações. Essa apuração pode auxiliar na escolha de qual caminho seguir em cada obra/intervenção, considerando que cada trabalho é único e deve ser visto na sua especificidade. Não existem regras definidoras colocadas à priori – há que se olhar o monumento e tudo que o envolve.

Pretendo, na minha atuação no campo de restauro e preservação, observar tais fundamentos com o que estiver ao meu alcance. De certa forma, a prevalência da parte arquitetônica na preocupação atual na recuperação destes monumentos deixa evidente esse posicionamento quanto na práxis de equipes interdisciplinares contratadas para execução desses projetos – que em sua maioria, não contam com historiadores da arte, museólogos e designers. O termo práxis, como sabido, diz respeito à prática, um conceito que é utilizado em oposição ao de teoria e para aludir ao processo pelo qual uma teoria passa a fazer parte da experiência vivida. Assim sendo, a práxis é considerada uma etapa necessária na construção de conhecimento válido. A teoria é implementada na formação e foca na abstração intelectual; a práxis, por sua vez, ocorre a partir do momento em que essas ideias são experimentadas no mundo físico para contemplação reflexiva dos seus resultados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Clara. **Á pintura colonial e seus modelos**: o postulado da imitação e a doutrina do decoro. NAVA - Revista do programa de Pós-graduação em Artes, cultura e linguagens. Vol. 3, n° 1. Jul.-dez. de 2017.

ACERVO DOCUMENTAL DA ORDEM TERCEIRA, Florianópolis.

ADAMS, Betina. **Preservação urbana**: gestão e resgate de uma história: patrimônio de Florianópolis. Florianópolis: Ed da UFSC, 2002.

ARAUJO, Emanoel. **Benedito das flores e Antônio do Categeró.** São Paulo: MASP-SP, 2011.

ARBEX, Mons. Pedro. **Teologia orante na liturgia do oriente.** São Paulo: Ave Maria, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins fontes, 1998.

BAETA, Rodrigo. **Crise, persuasão e o universo cultural do Barroco.** Cadernos de arquitetura e urbanismo, v.18, n.22, 1°sem., 2011.

BAGNOREGIO, São Boaventura. **Legenda maior:** vida de São Francisco de Assis. São Caetano do Sul, SP: Santa Cruz, 2016.

BASTOS, Rodrigo. **O barroco, sagrado e profano:** o regime retórico das artes em Minas Gerais no século XVIII. STARLING, Heloisa; CARDIA, Gringo; ALMEIDA Sandra; MARTINS, Bruno (Org.). Minas Gerais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BASTOS, Rodrigo. **A maravilhosa fábrica de virtudes:** o decoro na arquitetura religiosa de Villa Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: EDUSP, 2013.

BAZIN, Germain. **Arquitetura religiosa e barroca no Brasil.** Rio de Janeiro: Records, 1983.

BIEDERMANN, Hans; CAMARGO, Glória. **Dicionário ilustrado de símbolos**. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BOITO, Camillo. **Os restauradores.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder:** irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BOSCHI, Caio César. **O barroco mineiro**: artes e trabalho. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BROOS, Hans. **Construções antigas de Santa Catarina.** Florianópolis: UFSC, 2002.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BÜCKER, Pe. Frei Donato. **Normas para o governo de Fraternidades da Ordem Terceira de São Francisco de Assis.** Rio de Janeiro: Vozes, 1947.

BURY, John. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial.** Organizadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Brasília, DF:IPHAN/Monumenta, 2006.

CABRAL, Oswaldo. **A Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Ilha de Santa Catarina.** Florianópolis: Estabelecimento Gráfico Brasil, 1945.

CALDAS, Wallace. **Pinturas murais**: restauração e conservação. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2008.

CAMPELLO, Glauco. **O brilho da simplicidade.** Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001.

CAMPOS, Adalgisa. **Arte sacra no Brasil Colonial.** Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CARDOSO, Susana. **Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência:** proposta para conservação, higienização e acondicionamento do acervo documental. Florianópolis: Concrejato Serviços Técnicos de Engenharia S.A., 2016.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte:** guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. São Paulo: Edusp, 2004.

CARNEIRO, Fernanda. **Olhar em circulação:** (Re) apresentação da pintura barroca como valorização da memória – capela de Nossa Senhora das Necessidades. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Plásticas) Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.

CARVALHO, Anna Maria; RIBEIRO, Rosa Maria; SILVA, Cesar Augusto. **Memória da arte franciscana na cidade do Rio de Janeiro:** Convento e Igreja de Santo Antônio, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro: Artway, 2011.

CASTRO, Mariângela (Org.). **Igreja de Nossa Senhora do Carmo da antiga Sé.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

CHAGAS, Carolina. **O livro dos santos:** a história e as orações dos 100 santos mais populares do Brasil. São Paulo: Publifolha, 2008.

CENTRO IBEROAMERICANA DE FORMACIÓN. **Carta de los retablos.** Cartagena de Indias, marzo de 2002. Disponível em: https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:77f3b688-0ce1-40af-aab2-05631f0c97d1/cartaretablos.pdf. Acesso em: 13 de jun. de 2020.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria. **Estudo da escultura devocional em madeira.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

COELHO, Beatriz (Org.). **Devoção e arte:** imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CONSITUIÇÃO DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL. Decreto - lei n° 148, de 16 de julho de 1934.
Disponível em: https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/92083/constituicao-da-republica-dos-estados-unidos-do-brasil-34#art-148. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

CONSITUIÇÃO DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL. Decreto - lei n°25, de 30 de novembro de 1937. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf Acesso em: 01 de jun. de 2020.

CHING, Francis. **Dicionário visual de arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain; SUSSEKIND, Carlos. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.18ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Unesp, 2006.

CORRÊA, Carlos Humberto. **História de Florianópolis**. Florianópolis: Insular, 2005.

CORRÊA, Valdriana; KERN, Daniela. **Azul na história da arte.** Revista seminário de história da arte, v.01,n.07, 2018.

CUNHA, Claudia. **AloisRiegl e "O culto moderno dos monumentos".** Revista CPC, São Paulo, v.1, n.2, p. 6-16, maio/out. 2006.

DIAS, Flávia. **Conservação e restauração de escultura policromada**: 1° módulo. Ouro Preto: FAOP, 2008

DIAS, Maria da Graça Andrade. **Altar-mor das Igrejas de Salvador**: séculos XVII e XVIII.2003. Dissertação de mestrado (Faculdade de Arquitetura). Universidade Federal da Bahia, 2003.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FABRINO; Raphael. **Guia de identificação de arte sacra.** Rio de Janeiro: Iphan, 2012.

FARIAS, Vilson. **Dos Açores ao Brasil Meridional**. Uma viagem no tempo: povoamento, demografia, cultura, Açores e litoral catarinense. Florianópolis: Ed. do Autor, 1998.

FCC/ATECOR. **Inventário dos bens móveis sacros - etapa I.** Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – Florianópolis, 1997.

FERREIRA, Aurélio. **Novo Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERGUSON, George. **Signs & Symbols in Christian Art.** New York: Oxford University Press, 1966.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

FRASER, Tom. **O guia completo da cor**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

FREIRE, Luiz Aberto. **A talha neoclássica na Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2006.

FRONER, Yacy-Ara. **Conservação e Restauração**: a legitimação da ciência. Acervo – revista do arquivo nacional, Rio de Janeiro, v. 23, n 2, p. 47-56, jul/dez 2010. Disponível em: http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/25/25. Acesso em: 04 de jun. de 2020.

GIMENEZ, Luis. **Autenticidade e rudimento:** Paulo Mendes da Rocha e as intervenções em edifícios existentes. **Arquitextos**, n. 001.04. Jun. de 2000. Portal Vitruvius. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos. Acesso em: 01 de out. 2019.

GIMET, Pe. Pedro. **Espírito da Ordem Terceira Franciscana.** Rio de Janeiro:Vozes, 1944.

GIRARD, Marc**. Os símbolos na Bíblia**. São Paulo: Paulus, 1997.

GEMELLI, Frei Agostinho. **O Franciscanismo.** Petrópolis: Editora Vozes, 1944.

GÓIS, Antonio. **Fatores condicionantes na morfologia do retábulo.**Tese(Doutorado Arquitetura). Universidade de São Paulo,SP, 2005.

GONÇALVES, Ana Paula; SANJAD, THAIS. **Conservação de pinturas de fingidos executada em edifícios históricos de Belém no final do século XIX e início do século XX**. In: Anais do Simpósio Científico 2017 - ICOMOS BRASIL. Belo Horizonte Disponível em: https://even3.blob.core.windows.net/anais/59574.pdf. Acesso em: 15 de nov. de 2020.

HANNESCH, Ozana. **Puxando o fio da meada.** Acervo – revista do arquivo nacional, Rio de Janeiro, v. 23, n 02, p. 135-40, jul/dez 2010. Disponível em: http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/issue/view/3. Acesso em: 04 de jun. de 2020.

HUYGHE, René. **O poder da imagem.** São Paulo: Martins Fontes,1986.

ICOMOS. **Princípios para a conservação de estruturas históricas em madeira.** 12° Assembléia geral do ICOMOS. México, outubro de 1999. Disponível em: https://www.passeidireto.com/arquivo/76041004/principios-conservacao-estruturas-historicas-madeira-1999. Acesso em: 09 de jun. de 2020.

IPHAN. **Carta do Restauro, 1972.** Ministério de instrução pública (Governo da Itália). Circular n. 117. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauro%201972.pdf. Acesso em: 07 de mar. de 2020.

IPHAN. **Carta de Veneza, 1964.** Disponível em:http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pd. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

IPT. **Informações sobre madeiras.** Disponível em: https://www.ipt.br/consultas_online/informacoes_sobre_madeira. Acesso em: 13 de jun. de 2020.

IPT. **Relatório de ensaio n° 1035554-203**. Laboratório de madeiras e produtos derivados. São Paulo, 2012.

IPUF/SEPHAN, FCC/ATECOR (Org.). **Diretrizes para elaboração de projeto de conservação/restauro de retábulos.** Seminário técnico entre IPUF e FCC, Florianópolis, 2012.

JÚNIOR, Valdeci. **A influência das Cartas Internacionais sobre as Leis Nacionais de Proteção ao Patrimônio Histórico e Pré-Histórico e estratégias de preservação dos Sítios Arqueológicos Brasileiros.** Mneme - Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. V. 06. N. 13, dez.2004/jan.2005.

KÜHL, Beatriz. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

KÜHL, Beatriz. **Desconstruindo os preconceitos contra a restauração.** Revista Restauro, no. 2016. Disponível em: http://web.revistarestauro.com.br/desconstruindo-os-preconceitos-contra-a-restauracao/. Acesso em: 04 de jun. de 2020.

KÜHL, Beatriz. **Notas sobre a Carta de Veneza.** Anais do Museu Paulista. São Paulo, v 18, n 2, jul/dez 2010. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5539/7069. Acesso em: 09 de jul. de 2020.

KÜHL, Beatriz. **Cesare Brandi e a teoria da restauração.** Pós - revista do programa de pós-graduação da faculdade de arquitetura e urbanismo – USP, n. 21, São Paulo, junho de 2007. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43516. Acesso em: 04 de jun. de 2020.

LANER, Márcia. **Catedral Metropolitana de Florianópolis:** retrospectiva histórica das intervenções arquitetônicas. 2007. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Florianópolis, 2007.

LE GOFF, Jacques. **Por amor as cidades:** conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

LEMOS, Carlos. **Arquitetura brasileira.** São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1979.

LYRA, Cyro. **Preservação do patrimônio edificado:** a questão do uso. Brasília, DF: Iphan, 2016.

MAKOWIECKY, Sandra; GARCEZ, Luciana. **O contato com uma obra prima:** a primeira missa de Victor Meirelles e o renascimento de uma pintura. In: 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 2008, Florianópolis.

MAKOWIECKY, Sandra; BAY, Dora Maria. **O apostolado das imagens**. Produção: Zita Bressane; direção: Ozualdo Candeias, Reginaldo A. Figueiredo. São Paulo: TV 1 Cultura, 1996.

MAKOWIECKY, Sandra; BAY, Dora Maria. **Na trilha das mulas.**Direção: Reginaldo A.

Figueiredo; produção: Dan La Laina Sene. São Paulo: TV 2 Cultura, 19. 1 DVD (27 min.).1996b.

MAKOWIECKY, Sandra; BAY, Dora Maria. **O sino do povo e as dimensões da morada.** Produção: Zita Bressane; direção: Emílio Rodrigues. São Paulo: TV 2 Cultura, 19. 1 DVD (27min.). 1996c.

MAKOWIECKY, Sandra; MACHADO, Marcelo; LIMA, Débora. **As Igrejas e Capelas de Florianópolis:** Séculos XVIII e XIX. In: III Jornada de Pesquisa da Udesc, 1994, Florianópolis.

MAKOWIECKY, Sandra; MACHADO, Marcelo; ALBALUSTRO, Luiz Fernando. **As imagens sacras de valor histórico existentes nas igrejas e capelas de Florianópolis.**1995. Relatório de pesquisa de Iniciação Científica. (Graduando em Licenciatura e Educação Artística Habilitação Artes Plásticas) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 1995.

MAKOWIECKY, Sandra; WEDEKIN, Luana; PHILIPPI, Edélcio. **A Capela de Nossa Senhora das Necessidades de Santo Antônio de Lisboa:** aspectos plásticos e simbólicos. 1992. Iniciação Científica. (Graduando em Licenciatura e Educação Artística Habilitação Artes Plásticas) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 1992.

MEMÓRIA POLÍTICA DE SANTA CATARINA. **Biografia Joaquim Elói de Medeiros.** 2020. Disponível em: http://memoriapolitica.alesc.sc.gov.br/biografia/496-Joaquim_Eloi_de_Medeiros. Acesso em: 08 de maio de 2020.

MORELLO, Giovanni; PAPETTI, Stefano. **São Francisco na arte de mestres italianos.** São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2018.

MOSER, Ivana. **Igreja de São Francisco das Chagas.** Florianópolis: Arquidiocese de Florianópolis, 2019.

MOSER, Ivana. **Restauração:** primeira etapa concluída. Disponível em: http://igrejasaofrancisco.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=114:restauracao-primeira-etapa-concluida&catid=41:noticias&Itemid=53.
Acesso em: 07 de mar. de 2020.

MOSIMANN, João Carlos. **Porto dos Patos:** 1502 – 1582 – a fantástica e verdadeira história da Ilha de Santa Catarina na era dos descobrimentos. Florianópolis: Edição do Autor, 2004.

NUNES, Maria. **Sistemas construtivos e sua preservação:** retábulos executados entre os séculos XVIII e XIX, da arquitetura religiosa de Florianópolis, SC.2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

OLIVEIRA, Terezinha; NUNES, Meire Aparecida. **São Francisco de Assis de Giotto:** uma possibilidade de reflexão acerca da influência intelectual no trecento italiano. Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais. XII Jornada de estudos antigos e medievais, IV Jornada internacional de estudos antigos e medievais - Formação, Sabedoria e Felicidade na Antiguidade e Medievo. Maringá, 2013.

PAULI, Evaldo. **A fundação de Florianópolis.** Florianópolis: Edeme, 1973.

PEREIRA, Laís; PERASSI, Richard. **Memória e patrimônio:** a gestão do design na área de isolamento da obra de restauro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão de Design) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

PEREIRA, Maria. **Dos detalhes nas imagens:** dois afrescos do ciclo franciscano da basílica superior de Assis. In VIII Encontro internacional de estudos medievais, 2011, Vitória.

PIAZZA, Walter. **A colonização de Santa Catarina.** Florianópolis: Lunardelli, 1994.

PINHEIRO, Maria. **O pensamento de John Ruskin no debate cultural brasileiro dos anos 1920.** 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/mlbp_ruskin.htm. Acesso em: 03 de jun. de 2020.

QUEIROZ, Moema. **Rompendo os tapumes:** uma proposta de interação vivenciada através da restauração na comunidade de São Sebastião das Águas Claras/MG. 2003. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2003.

REIS, João. **A morte é uma festa:** ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

RECHT, Roland. **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012.

RIBEIRO, Luciana. **Relatório de pesquisa histórico-cultural e arquitetônica da Igreja Matriz de São José.** Florianópolis: Concrejato Serviços Técnicos de Engenharia S.A., 2010.

RIBEIRO, Luciana. **Relatório de pesquisa histórico-cultural e arquitetônica da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.** Florianópolis: Concrejato Serviços Técnicos de Engenharia S.A., 2011.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SANTOS, Fabiano. **Arquitetura e Paisagem luso-brasileira no sul Catarinense:** patrimônio ameaçado. LADWIG, Nilzo; SCHWALM, Hugo (Org.). Planejamento e gestão territorial: a sustentabilidade dos ecossistemas urbanos.
UNESC, 2018. Disponível em: http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/5983/1/CAP04.pdf Acesso em: 24 set. 2019.

SANTOS, Ana Carolina. **Viollet-le-Duc e os conceitos modernos de restauração.** Vitruvius, ano 04, agosto de 2005.
Disponível em: https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/04.044/3153.
Acesso em: 04 de jun. de 2020.

SANTOS, Luíza. **O Concílio de Trento e a discussão acerca do estatuto da imagem.** 2013. Especialização em Cultura e Arte Barroca - Instituto de filosofia, artes e cultura. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2013.

SILVA, Jorge Henrique; CALADO, Margarida. **Dicionário de termos de arte e arquitetura.** Lisboa: Presença, 2005.

SIMON, Laís (Org.). **Relatórios da obra de conservação e restauro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.** Florianópolis: Concrejato Serviços Técnicos de Engenharia S.A., 2019.

SOUZA, Luiz Antônio. **Evolução tecnológica da policromia das esculturas de Minas Gerais no século XVIII:** o interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar.1996. Tese (Doutorado Ciências). UFMG, Minas Gerais, 1996.

SOUZA, Geisa; SÁ, Ivan. **Arte contemporânea e sua conservação**: revisitando Brandi e Viñas. Revista Mosaico, volume 06, n. 09, 2015. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5870177. Acesso em: 04 de jun. de 2020.

SOUZA, Alcídio. **Guia dos bens tombados, Santa Catarina.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992.

SOUZA, Sara. A **presença portuguesa na arquitetura da Ilha de Santa Catarina:** séculos XVIII e XIX. Florianópolis: IOESC, 1981.

SOUZA, Sara. **Estudo sobre o barroco**: tendências artísticas da América Colonial. Florianópolis: UFSC, 1973.

SLOAN, Annie; GWYNN, Kate. **El color en la decoración.**Barcelona: Blume, 1996.

SUSSAI, Matheus; LUIZ, Leonardo. **Identidade nacional e primeira missa no Brasil:** três obras, três tempos históricos, três perspectivas. IV Jornada de didática III Seminário de pesquisa do CEMAD, 2017, Londrina.

TIRAPELI, Percival. **Patrimônio Colonial latino-americano:** urbanismo, arquitetura, arte sacra. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.

TIRAPELI, Percival. **Arte sacra colonial: barroco memória viva** – 2ªed. São Paulo: UNESP, 2005.

TOREM, Ana Claudia**. Projeto de restauração e conservação de pintura mural decorativa**: *fauxmarbre* - investigação, resultados, procedimentos. Plano de conservação preventiva do Museu Casa Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/edicoes_online/relatorios/FCRB_Projeto_Restauracao_Faux_Marbre.pdf. Acesso em: 15 de nov. de 2020.

VALÈRY, Paul. **Eupalinos ou o arquiteto.** São Paulo: 34, 1996.

VARAZZE, Jacopo. **Legenda áurea:** vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELLOS, Marilei. **Aleijadinho:** iconografia maçonica. São Paulo: Espírita Radhu, 2016.

VEIGA, Eliane. **Florianópolis:** memória urbana. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2008.

VIEIRA-DE-ARAÚJO, Natália; LIRA, Flaviana. **Há algo a temer na "Teoria da restauração" de Brandi? O mito paralisante do medo.** Cadernos de arquitetura e urbanismo - Paranoá. Dossie especial teoria, história e crítica. São Paulo, 2020. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/29287. Acesso em: 04 de jun. de 2020.

VIEIRA, Dalmo. **Santa Catarina:** 500 anos. Terra do Brasil. Florianópolis: Insular, 2001.

VIEIRA, Elivânia. **A reinvenção do cotidiano de Santo Antônio de Lisboa.** 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Plásticas). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

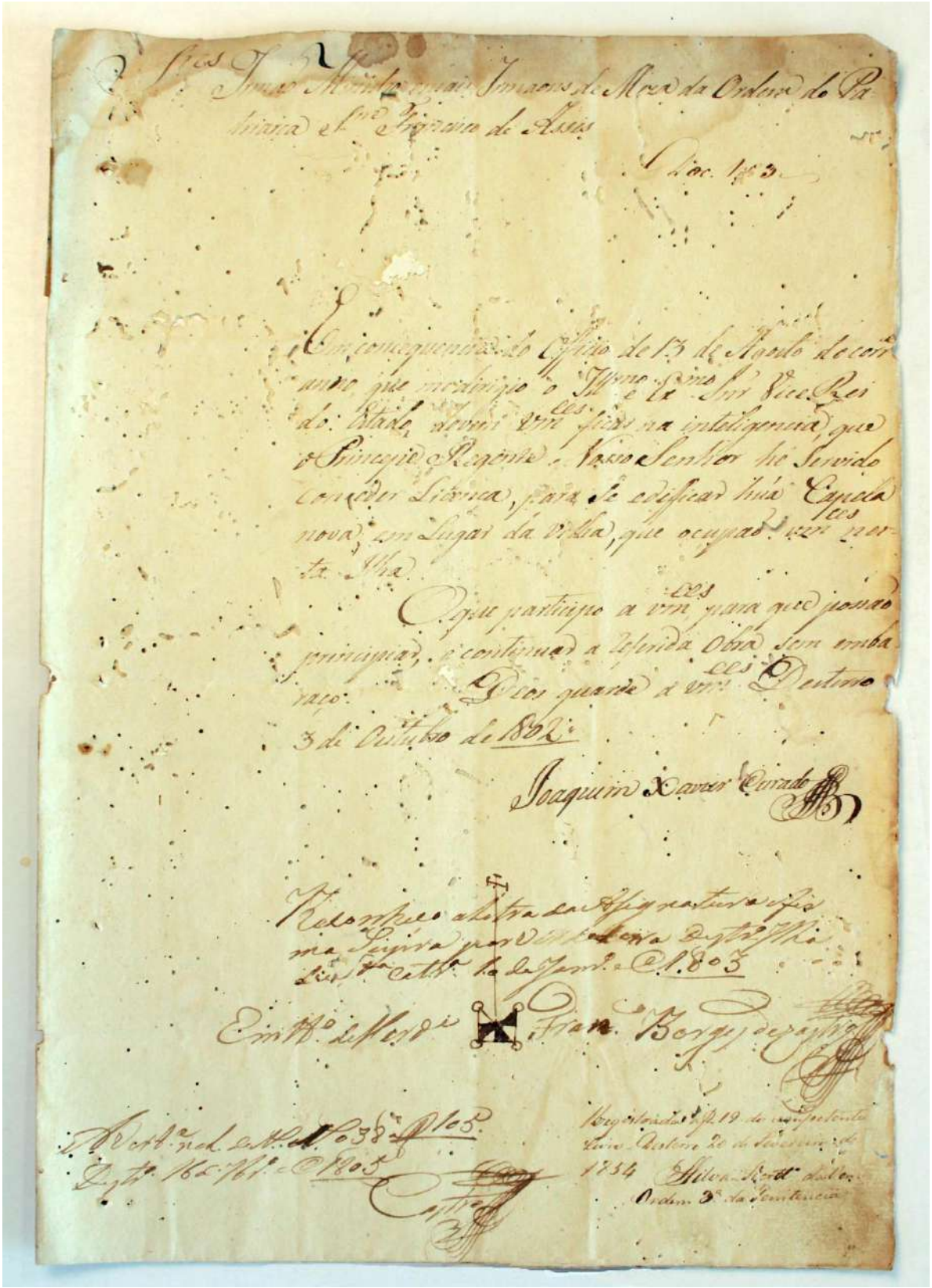
VIOLLET-LE-DUC, Eugène. **Restauração.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

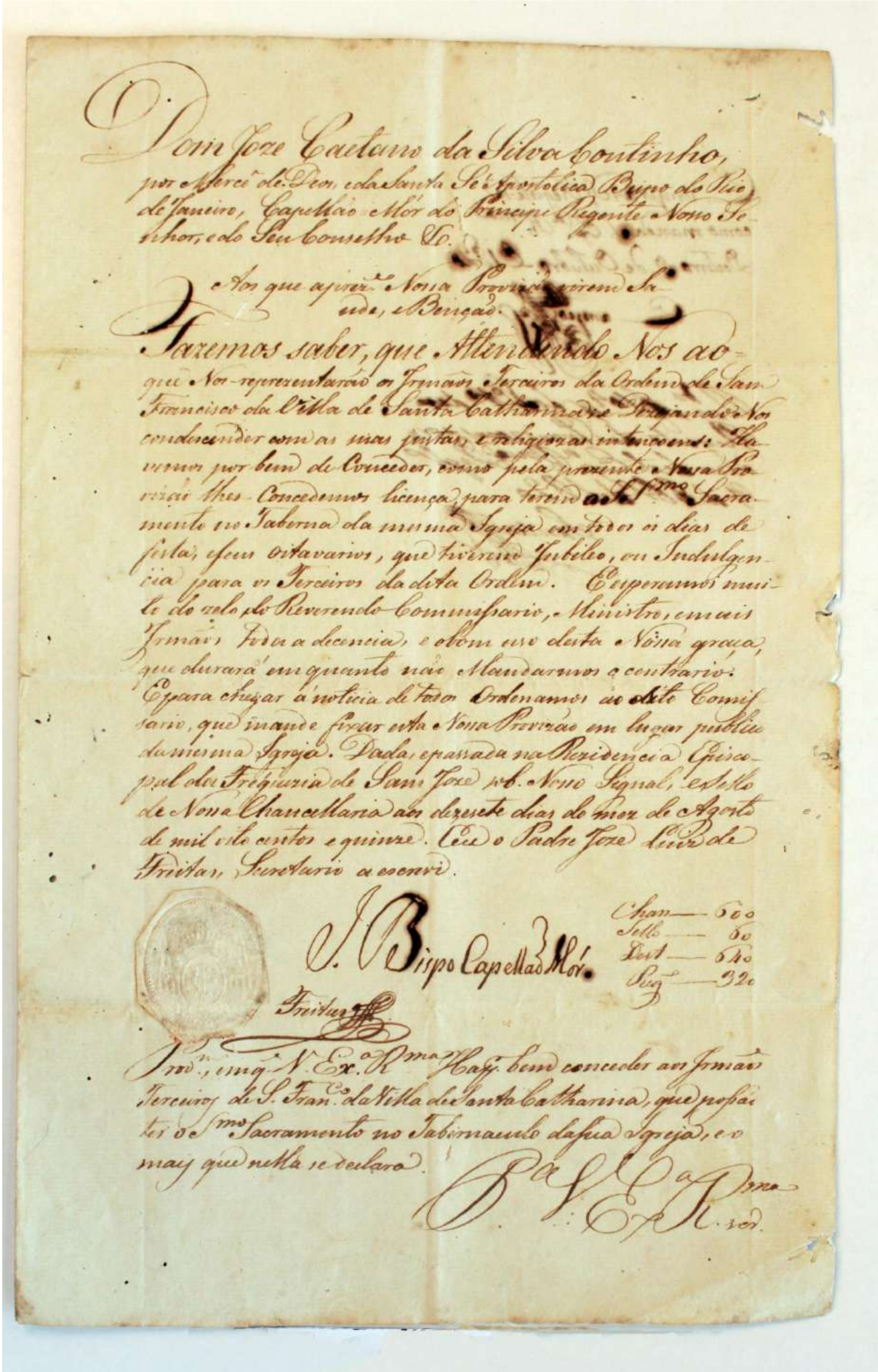
VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la restauración.**Madri: Sintesis, 2003.

YATES, Frances. **A arte da memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ANEXOS

ANEXO A - Licenças para a edificação do templo próprio da Ordem Terceira.





Dom Joze Caetano da Silva Coutinho,
por Mercê de Deos, e da Santa Sé Apostolica Bispo do Rio
de Janeiro, Capellão Mór do Principe Regente Nosso Se-
nhor, e do Seu Conselho &c.

Aos que a prezente Nossa Provizão virem Sa-
ude, e Benção.

Fazemos saber, que Attendendo Nós ao
que Nos representarão os Irmaons Terceiros da Ordem de Sam
Francisco da Villa de Santa Catharina e Desejando Nós
condescender com as suas justas, e religiozas intençoens: Ha-
vemos por bem de Conceder, como pela prezente Nossa Pro-
vizão lhes Concedemos licença para terem o S.mo Sacra-
mento no Taberna da mesma Igreja em todos os dias de
festa, e seus oitavarios, que tiverem Jubileo, ou Indulgen-
cia para os Terceiros da dita Ordem. E esperamos mui-
to do zelo do Reverendo Commissario, Ministro, e mais
Irmãos toda a decencia, e o bom uso desta Nossa graça,
que durará em quanto não Mandarmos o contrario.
E para chegar a noticia de todos Ordenamos ao dito Comis-
sario, que mande fixar esta Nossa Provizão em lugar publico
da mesma Igreja. Dada, e passada na Rezidencia Episco-
pal da Freguezia de Sam Joze sob Nosso Signal, e Sello
de Nossa Chancellaria aos dezesete dias do mez de Agosto
de mil oito centos e quinze. Eu o Padre Joze Leite de
Freitas, Secretario a escrevi.

J. Bispo Capellão Mór.

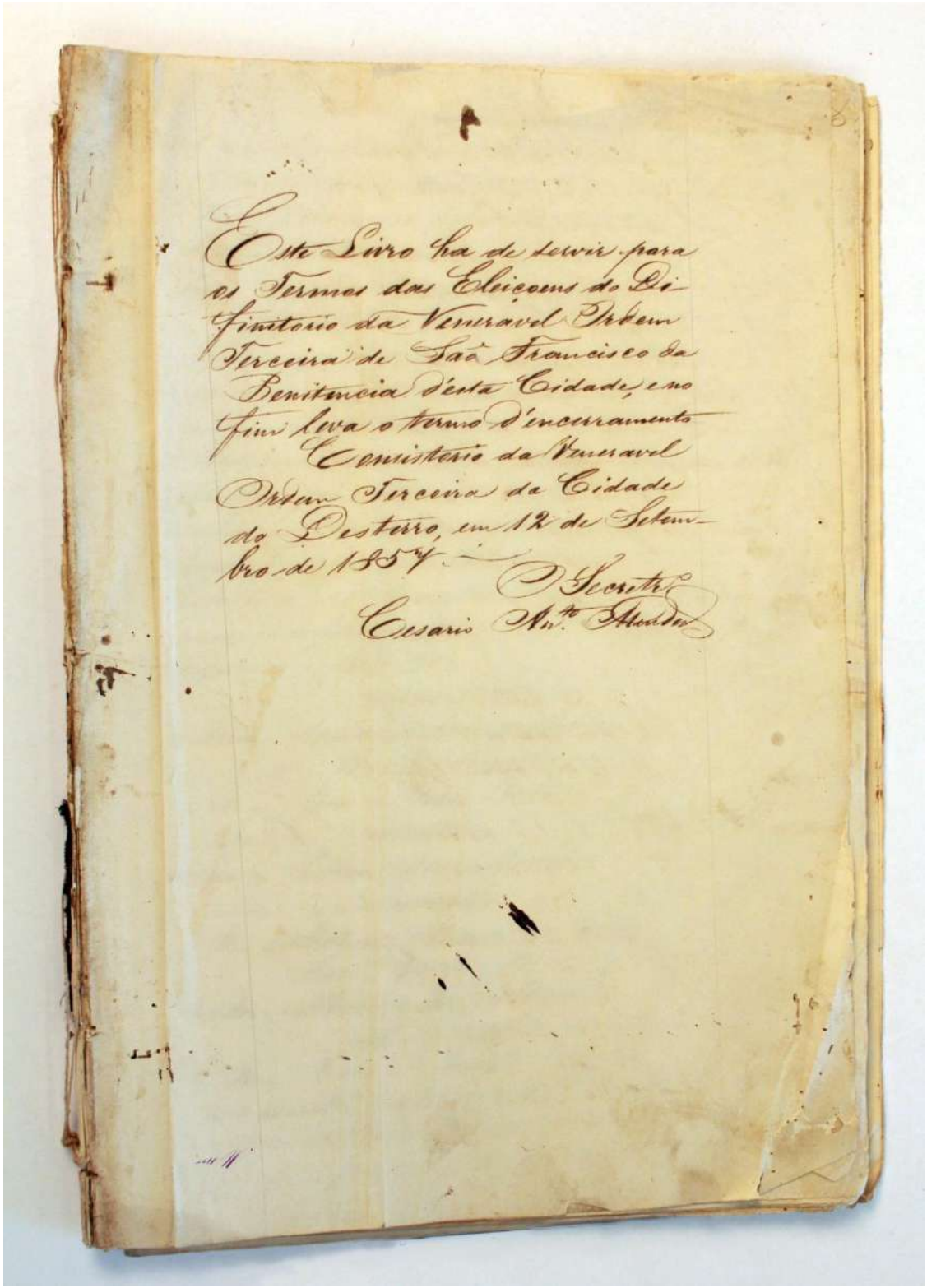
Chan	600
Sello	60
Escrit	640
Reg.	320

Freitas

Provizão, em q. V. Ex.a R.ma Hade bem conceder aos Irmãos
Terceiros de S. Fran.co da Villa de Santa Catharina, que possão
ter o S.mo Sacramento no Tabernaculo da sua Igreja, e o
mais que nella se declara.

P. a V. Ex.a R.ma ver.

ANEXO B - Livro do século XIX referente aos termos das eleições do definitório da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (página de rosto e primeira página).



Este Livro ha de servir para os Termos das Eleiçoens do Difinitorio da Veneravel Ordem Terceira de São Francisco da Penitencia d'esta Cidade, e no fim leva o termo d'encerramento

Consistorio da Veneravel Ordem Terceira da Cidade do Desterro, em 12 de Setembro de 1857.

O Secretº

Cesario Antº Mendes

Mendes

Em Nome de Deos Todo Poderôso, Padre, Filho, e Espirito Santo, tres Pessôas distinctas, e hum só Deos Verdadeiro, e da Immaculada Virgem Maria Mãi de Deos e Senhora Nossa, e do nosso Seráphico Patriarcha Sam Francisco de Assis

He esta a Eleição feita no Consistorio da nossa Veneravel Ordem Terceira da Penitencia, no presente Dia quatro de Outubro de mil oito centos e cincoenta e sete, perante o Muito Reverendo Commissario Moysés Lino da Silva, presidida pelo Irmão Vice Ministro João Antonio Lopes Gondim, em ausencia do Irmão Ministro, presente o Definitorio e outros Irmãos abaixo assignados; forão eleitos como mandão os nossos Estatutos, e o Regimento interno, para servirem no anno de mil oito centos e cincoenta e oito, os Irmãos seguintes, a saber

Para Ministro

O Irmão Anastacio Pereira de Souza

Vice Ministro

O Irm. João de Souza Freitas

Secretario

O Irm. Patricio Marques Linhares

Syndico

O Irm. Antonio Mauricio da Costa

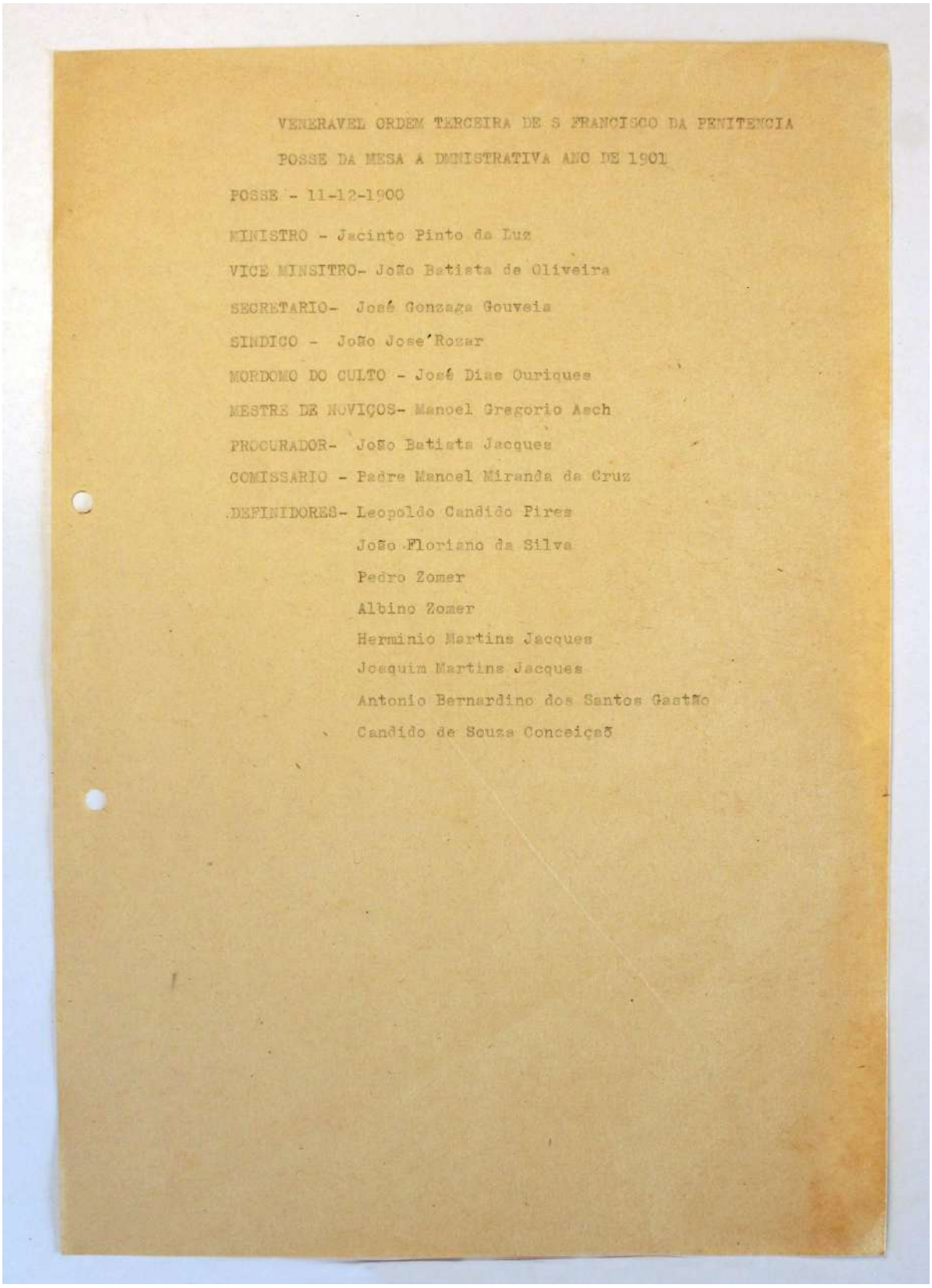
Procor. Gerál, e Fiscál do Cemiterio

O Irm. Antonio Joaqm. Velho

Definidores

Os Irmãos Cesario Antonio Mendes
" " Dor. Manoel Pinto Peixoto
" " Silverio Ferreira Pinto de Sá
" " João de Souza Mello e Alvim

ANEXO C - Posse da mesa administrativa ano de 1901.



VENERAVEL ORDEM TERCEIRA DE S FRANCISCO DA PENITENCIA

POSSE DA MESA A DMINISTRATIVA ANO DE 1901

POSSE - 11-12-1900

MINISTRO - Jacinto Pinto da Luz

VICE MINSITRO- João Batista de Oliveira

SECRETARIO- José Gonzaga Gouveia

SINDICO - João Jose'Rozar

MORDOMO DO CULTO - José Dias Ouriques

MESTRE DE NOVIÇOS- Manoel Gregorio Asch

PROCURADOR- João Batista Jacques

COMISSARIO - Padre Manoel Miranda da Cruz

DEFINIDORES- Leopoldo Candido Pires

João Floriano da Silva

Pedro Zomer

Albino Zomer

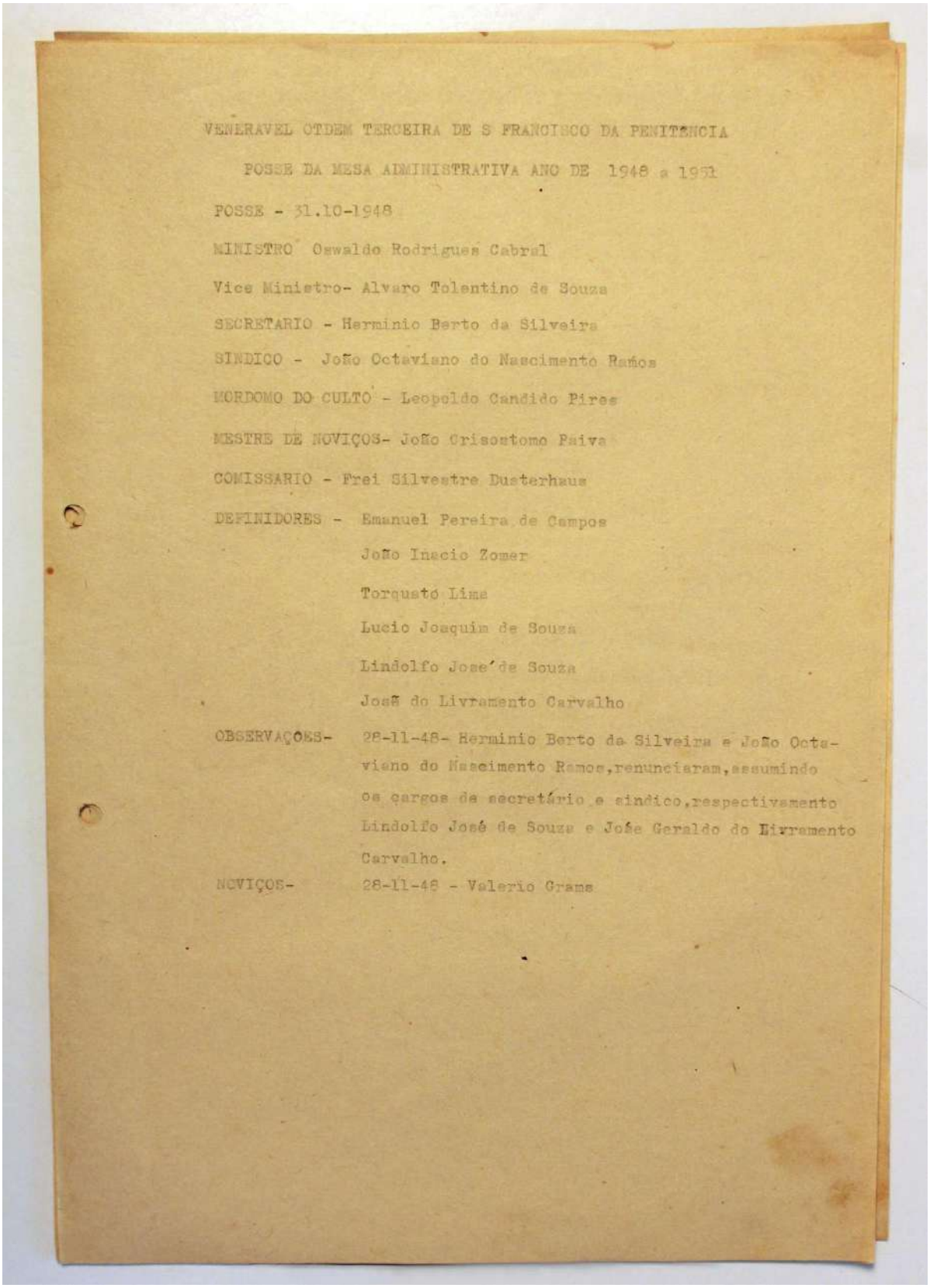
Herminio Martins Jacques

Joaquim Martins Jacques

Antonio Bernardino dos Santos Gastão

Candido de Souza Conceiçaõ

ANEXO D - Posse da mesa administrativa ano de 1948 a 1951.



VENERAVEL ORDEM TERCEIRA DE S FRANCISCO DA PENITENCIA

POSSE DA MESA ADMINISTRATIVA ANO DE 1948 a 1951

POSSE - 31.10-1948

MINISTRO Oswaldo Rodrigues Cabral

Vice Ministro- Alvaro Tolentino de Souza

SECRETARIO - Herminio Berto da Silveira

SINDICO - João Octaviano do Nascimento Ramos

MORDOMO DO CULTO - Leopoldo Candido Pires

MESTRE DE NOVIÇOS- João Crisostomo Paiva

COMISSARIO - Frei Silvestre Dusterhaus

DEFINIDORES - Emanuel Pereira de Campos

João Inacio Zomer

Torquato Lima

Lucio Joaquim de Souza

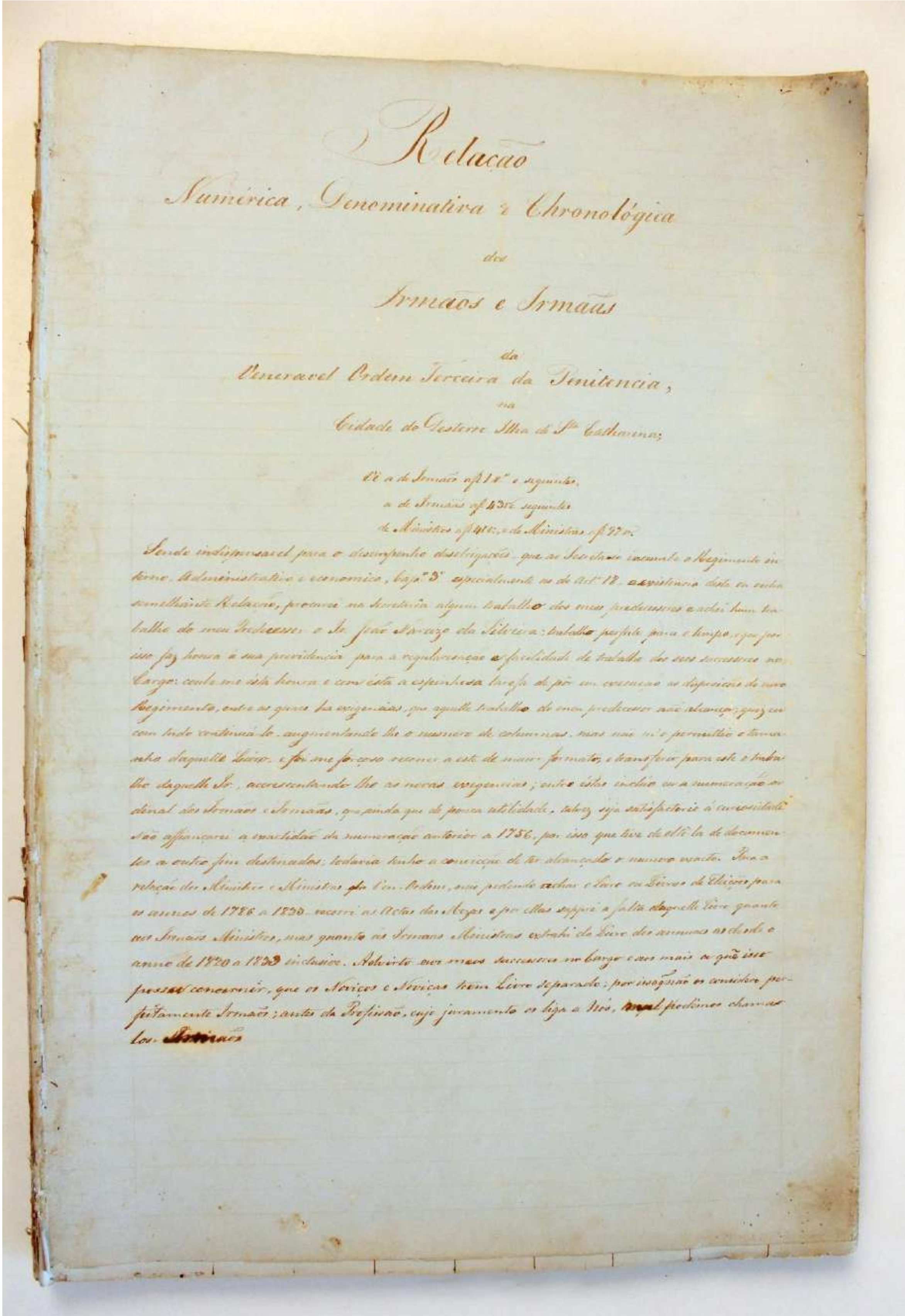
Lindolfo José de Souza

José do Livramento Carvalho

OBSERVAÇOES- 28-11-48- Herminio Berto da Silveira e João Octaviano do Nascimento Ramos,renunciaram,assumindo os cargos de secretário e sindico,respectivamente Lindolfo José de Souza e José Geraldo do Livramento Carvalho.

NOVIÇOS- 28-11-48 - Valerio Grams

ANEXO E - Relação numérica, denominativa e cronológica dos irmãos e irmãs da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (datado de 1744).


Relação
Numérica, Denominativa e Chronológica
dos
Irmaõs e Irmaãs
da
Veneravel Ordem Terceira da Penitencia,
na
Cidade do Desterro Ilha de Sta Catharina;

Número	Irmãos da Veneravel Ordem Terceira da Penitencia	Profissão	Zeladores	Sacristães	Vigario	Defi…
547 a 557	Em	18-06				
558	Joze Gonçalves de Mello	18 3/10 06				
559	Joze de Andrade dos Santos	18 3/10 06				24,
560	Francisco Joze da Silva	18 3/10 06				14
561 a 563	Em	18-07				
564	L.do Jacintho Joze Pereira	18 3/10 07				11.15.16.
565	Manoel da Silva Ferreira	18 3/10 07				
566	João Francisco de Bitancourt	18 3/10 07				
567 a 569	Em	18-08				
570	Leandro da Costa	18 3/10 08				
571	Manoel Antonio da Silva	18 3/10 08				23,
572 a 573	Em	18-09				
574	Francisco Joze da Silva	18 3/10 09				28,63,65,66
575 a 583	Em	18-10				
584	Manoel Homem Coelho	18 3/10 10				61,15,16,
585 a 586	Em	18-11				
587 a 588	Em	18-12				
589 a 591	Em	18-13				
592	Joaquim Ignacio da Silveira e Silva	18 10/10 13				21,22,30,32,
593	Joze Feliciano de Bruança	18 5/10 13				20,27,28,
594	Antonio Joze Vieira	18 1/10 13				17,
595	João Antonio da Silva	18 1/10 13				26
596 a 599	Em	18-14				
600	Joze Martins	18 3/3 14				
601	Bemvenuto Joze Nunes	18 3/10 14				
602 a 604	Em	18-15				
605	Ricardo Joze de Almeida	18 3/10 15				21,22
606	Joaquim Pereira dos Santos	18 3/10 15				
607	Antonio Rebello Vieira	18 3/10 15				21,22,32,
608 a 610	Em	18-16				
611	Francisco Antonio da Silveira	18 3/10 16				
612 a 613	Em	18-17				
614	Francisco Joze dos Santos	18 3/10 17				
615 a 619	Em	18-18				
620	Antonio Joaquim da Silva	18 3/10 18				27,61,…
621	Joze Antonio Vieira	18 3/10 18				
622	Em	18-19				
623	Joaquim Francisco Pacheco	18 3/10 19				
624	Joaquim Anastacio da Natividade	18 3/10 19				1821,
625	Em	18-20				
626	Anselmo Gonçalves Ribeiro	18 3/10 20				
627	Francisco Joze Pacheco	18 3/10 20				21,37,60.
628 a 637	Em	18-21				

ANEXO F - Tabela dos irmãos e irmãs da Venerável Ordem Terceira da Penitência que falecerão no corrente ano de 1863.

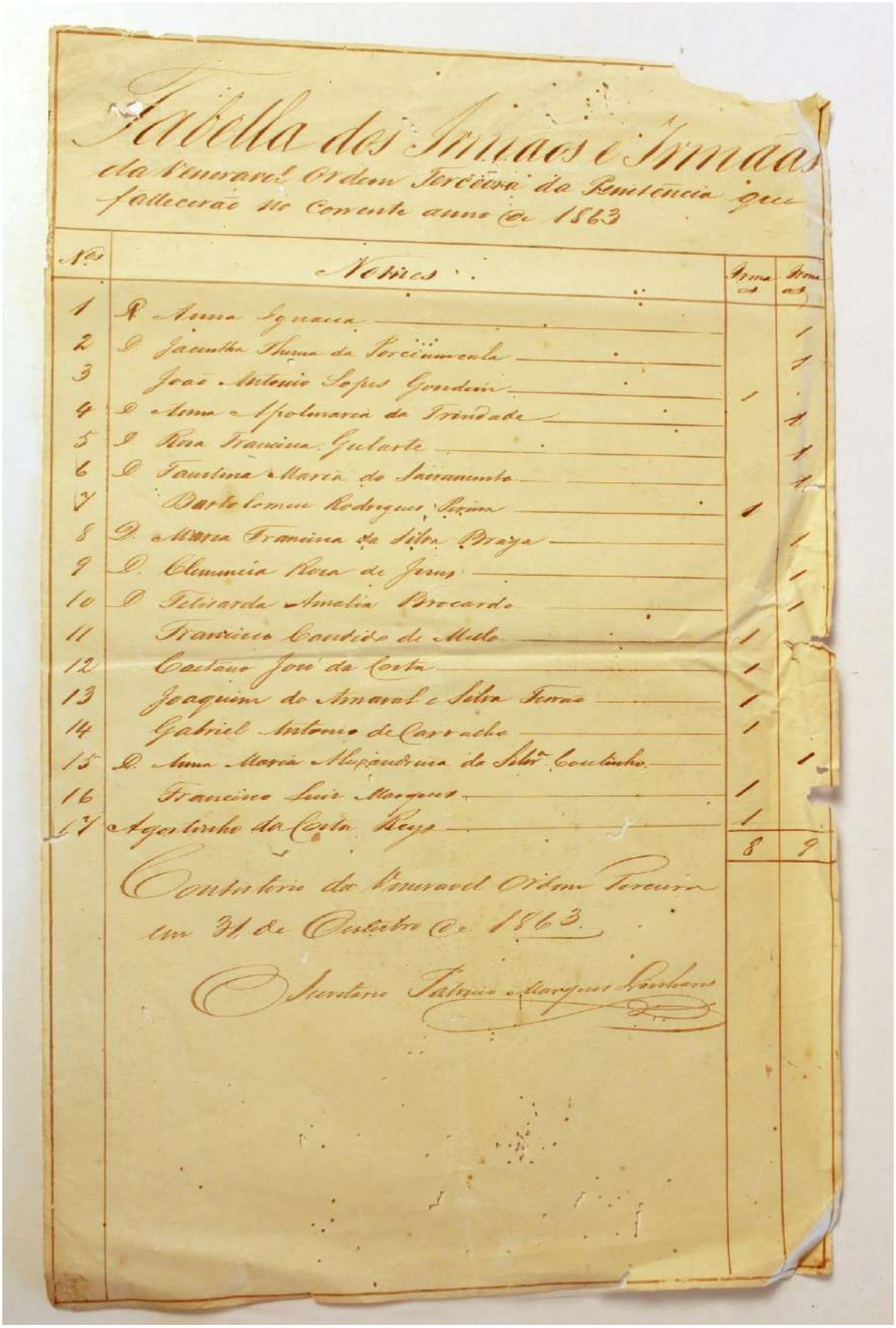


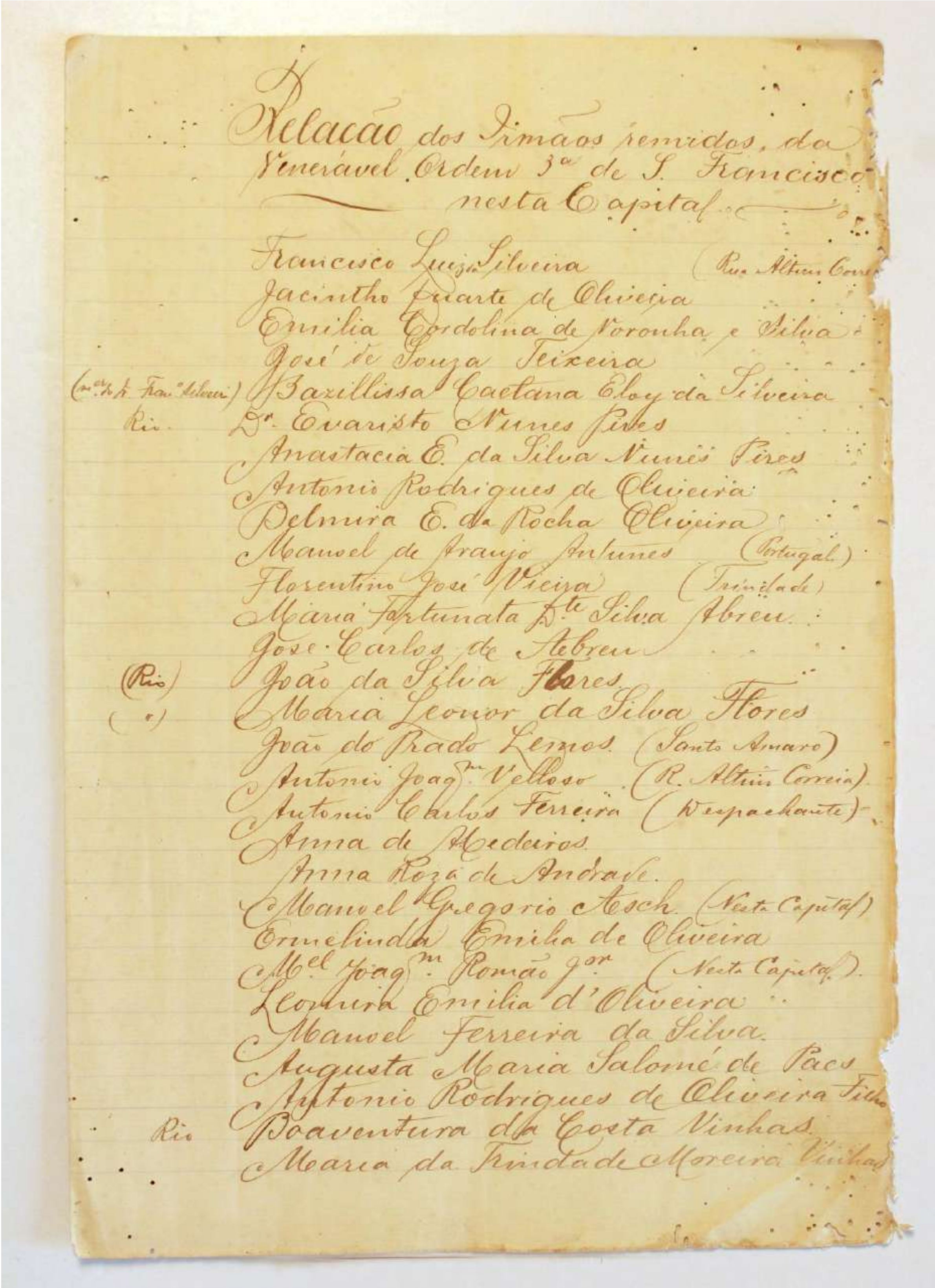
Tabella dos Irmãos e Irmãas da Veneravel Ordem Terceira da Penitencia que fallecerão no Corrente anno de 1863

Nos	Nomes	Irmãos	Irmãas
1	R. Anna Ignacia		1
2	D. Jacintha Thereza da Porciuncula		1
3	João Antonio Lopes Gondim	1	
4	D. Anna Apolinaria da Trindade		1
5	D. Rosa Francisca Guedes		1
6	D. Faustina Maria do Sacramento		1
7	Bartholomeu Rodrigues Pinto	1	
8	D. Maria Francisca da Silva Braga		1
9	D. Clemencia Rosa de Jesus		1
10	D. Theodarda Amalia Brocardo		1
11	Francisco Candido de Mello	1	
12	Caetano José da Costa	1	
13	Joaquim do Amaral e Silva Ferras	1	
14	Gabriel Antonio de Carvalho	1	
15	D. Anna Maria Alexandrina da Silva Coutinho		1
16	Francisco Luiz Marques	1	
17	Agostinho da Costa Reis	1	
		8	9

Consistorio da Veneravel Ordem Terceira em 31 de Outubro de 1863.

O Secretario Fabricio Marques Sanhans

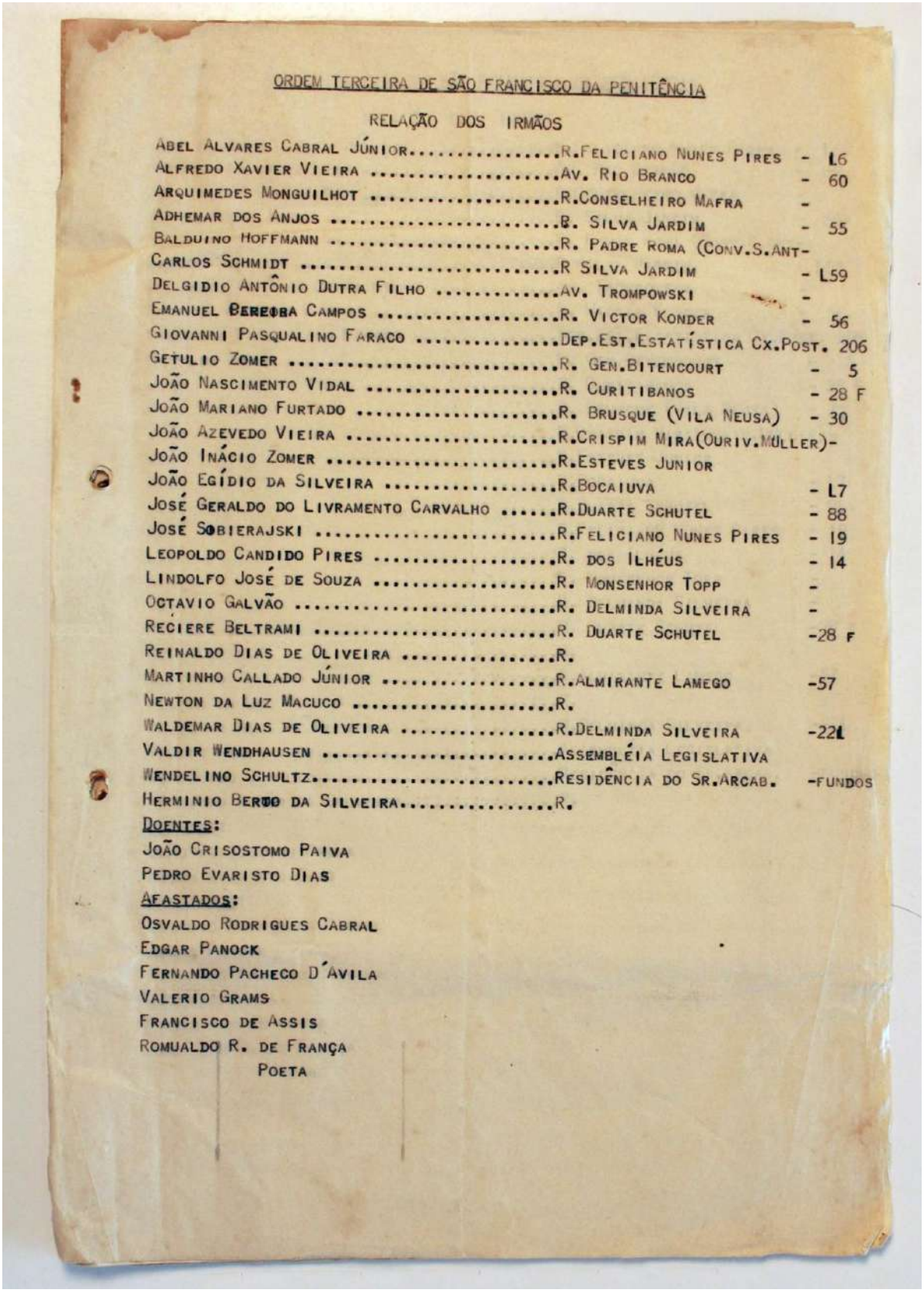
ANEXO G - Relação dos irmãos remidos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco nesta Capital (datado de 1903).



Relação dos Irmãos remidos, da Veneravel Ordem 3ª de S. Francisco nesta Capital

Francisco Luiz Silveira (Rua Altino Corr.)
Jacintho Duarte de Oliveira
Emilia Cordolina de Noronha e Silva
José de Souza Teixeira
(m.er do ... Fran.co Silveira) Bazillissa Caetana Eloy da Silveira
Rio. Dr. Evaristo Nunes Pires
Anastacia E. da Silva Nunes Pires
Antonio Rodrigues de Oliveira
Delmira E. da Rocha Oliveira
Manoel de Araujo Antunes (Portugal)
Florentino José Vieira (Trindade)
Maria Fortunata D.te Silva Abreu
José Carlos de Abreu
(Rio) João da Silva Flores
(") Maria Leonor da Silva Flores
João do Prado Lemos (Santo Amaro)
Antonio Joaq.m Velloso (R. Altino Correia)
Antonio Carlos Ferreira (Despachante)
Anna de Medeiros
Anna Roza de Andrade
Manoel Gregorio Asch (Nesta Capital)
Ermelinda Emilia de Oliveira
M.el Joaq.m Romão J.or (Nesta Capital)
Leonora Emilia d'Oliveira
Manoel Ferreira da Silva
Augusta Maria Salomé de Paes
Antonio Rodrigues de Oliveira Filho
Rio Boaventura da Costa Vinhas
Maria da Trindade Moreira Vinhas

ANEXO H - Relação dos irmãos da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (século XX)



ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA

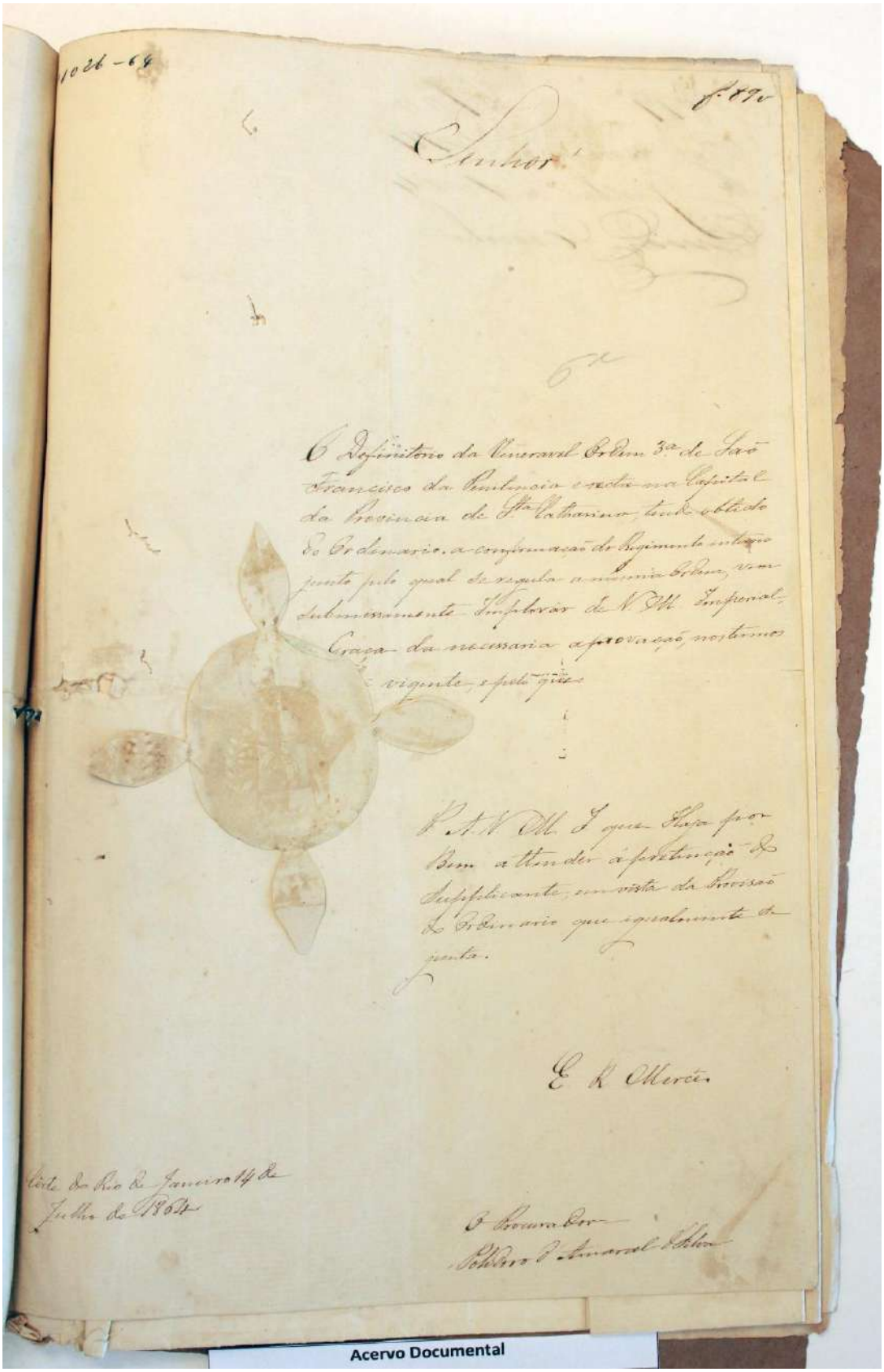
RELAÇÃO DOS IRMÃOS

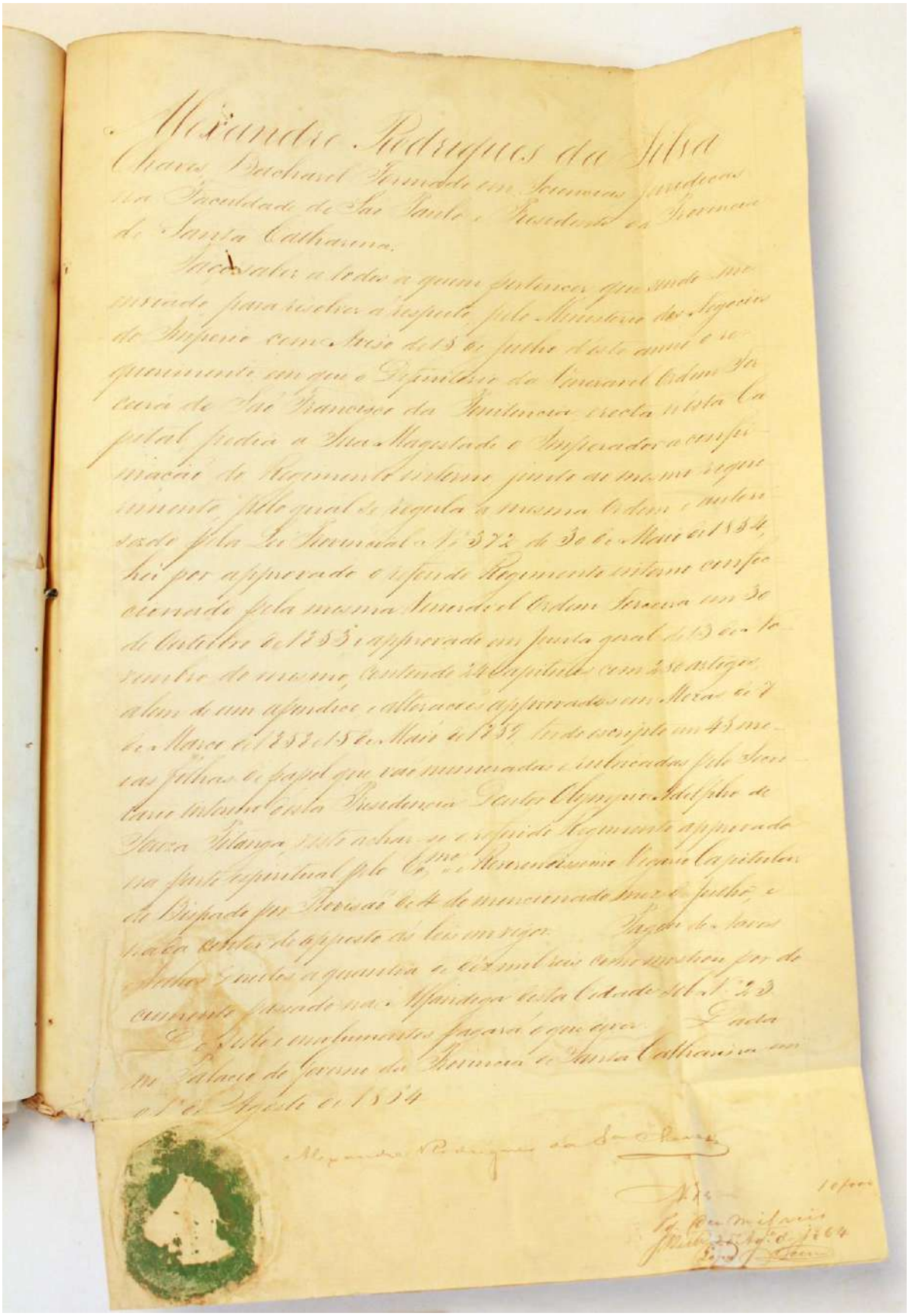
ABEL ALVARES CABRAL JÚNIOR.....R.FELICIANO NUNES PIRES - L6
ALFREDO XAVIER VIEIRA .....AV. RIO BRANCO - 60
ARQUIMEDES MONGUILHOT .....R.CONSELHEIRO MAFRA -
ADHEMAR DOS ANJOS .....B. SILVA JARDIM - 55
BALDUINO HOFFMANN .....R. PADRE ROMA (CONV.S.ANT-
CARLOS SCHMIDT .....R SILVA JARDIM - L59
DELGIDIO ANTÔNIO DUTRA FILHO .....AV. TROMPOWSKI -
EMANUEL BEREOBA CAMPOS .....R. VICTOR KONDER - 56
GIOVANNI PASQUALINO FARACO .....DEP.EST.ESTATÍSTICA CX.POST. 206
GETULIO ZOMER .....R. GEN.BITENCOURT - 5
JOÃO NASCIMENTO VIDAL .....R. CURITIBANOS - 28 F
JOÃO MARIANO FURTADO .....R. BRUSQUE (VILA NEUSA) - 30
JOÃO AZEVEDO VIEIRA .....R.CRISPIM MIRA(OURIV.MULLER)-
JOÃO INÁCIO ZOMER .....R.ESTEVES JUNIOR
JOÃO EGÍDIO DA SILVEIRA .....R.BOCAIUVA - L7
JOSÉ GERALDO DO LIVRAMENTO CARVALHO .....R.DUARTE SCHUTEL - 88
JOSÉ SOBIERAJSKI .....R.FELICIANO NUNES PIRES - 19
LEOPOLDO CANDIDO PIRES .....R. DOS ILHÉUS - 14
LINDOLFO JOSÉ DE SOUZA .....R. MONSENHOR TOPP -
OCTAVIO GALVÃO .....R. DELMINDA SILVEIRA -
RECIERE BELTRAMI .....R. DUARTE SCHUTEL -28 F
REINALDO DIAS DE OLIVEIRA .....R.
MARTINHO CALLADO JÚNIOR .....R.ALMIRANTE LAMEGO -57
NEWTON DA LUZ MACUCO .....R.
WALDEMAR DIAS DE OLIVEIRA .....R.DELMINDA SILVEIRA -22L
VALDIR WENDHAUSEN .....ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA
WENDELINO SCHULTZ.....RESIDÊNCIA DO SR.ARCAB. -FUNDOS
HERMINIO BERTO DA SILVEIRA.....R.

DOENTES:
JOÃO CRISOSTOMO PAIVA
PEDRO EVARISTO DIAS

AFASTADOS:
OSVALDO RODRIGUES CABRAL
EDGAR PANOCK
FERNANDO PACHECO D'AVILA
VALERIO GRAMS
FRANCISCO DE ASSIS
ROMUALDO R. DE FRANÇA
POETA

ANEXO I - Documento para a confirmação do regimento interno da Venerável Ordem Terceira ao Império na Corte do Rio de Janeiro em 1864.





Este é o Regimento Interno da Vene-
ravel Ordem Terceira de São Francisco
da Penitencia erecta n'esta Cidade, ap-
provado por Carta d'esta Presidencia de
1.º do corrente mez, o qual se acha escripto
em quarenta e cinco meias folhas de papel
que vão por mim numeradas e rubrica-
das.

Secretaria do Governo da Provincia
de Santa Catharina, 12 de Agosto de 1864.

Olympio A. de Souza Pitanga
Secretario int.º