

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

ALTHIERES ADEMAR CARVALHO

**DEVOÇÃO IMACULISTA: A ARTE DA IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA DA
CONCEIÇÃO DE PALMEIRA-PR**

**FLORIANÓLIS
2022**

ALTHIERES ADEMAR CARVALHO

**DEVOÇÃO IMACULISTA: A ARTE DA IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA DA
CONCEIÇÃO DE PALMEIRA-PR**

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: Prof^ª .Dr.^a. Alice de Oliveira Viana

**FLORIANÓLIS
2022**

ALTHIERES ADEMAR CARVALHO

**DEVOÇÃO IMACULISTA: A ARTE DA IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA DA
CONCEIÇÃO DE PALMEIRA-PR**

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: Prof^ª. Dr^ª. Alice de Oliveira Viana

BANCA EXAMINADORA

Prof^º Dr^º Luiz Alberto Ribeiro Freire
Universidade Federal da Bahia -UFBA

Membros:

Prof^ª Dr^ª Danielle Rocha Benício
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Clediane Lourenço
Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO

Sandra Makowiecky
Universidade do Estado de Santa Catarina -UDESC

Florianópolis, 03 de outubro de 2022.

Dedico esse trabalho à minha família, principalmente à minha mãe, e professores que participaram de minha formação.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todos que contribuíram com a realização desta pesquisa.

Primeiramente à professora e orientadora Alice Oliveira Viana que durante esses dois anos decorridos de pós-graduação me auxiliou no desenvolvimento desta pesquisa. Obrigado!

À professora Sandra Makowiecky e Luana Wedekin pelas aulas ministradas, e a dedicação e a amor que passavam ao lecionar. Também pelos vários documentos em pdf sobre arte religiosa. Obrigado!

Aos amigos que me encorajaram a continuar estudando. Dentre eles, a Camila e a Celina que simularam uma entrevista para o ingresso ao programa. Devo lembrar, que a Camila é o meu anjo da guarda da ABNT. Muito obrigado pelo apoio!

Aos colegas e amigos que fiz durante o mestrado na UDESC, em especial à Cibele e Ana Karina.

Ana Karina que desde o início do mestrado começamos a conversar, “trocar figurinhas” sobre o curso, e nossas expectativas para o futuro. E pela disposição em me ajudar nas dúvidas.

Compartilhamos juntos esse momento. Muito obrigado, Ana!

À Vera Mayer, historiadora da cidade de Palmeira, indispensável para a concretização desta pesquisa. Disponibilizando parte de seu acervo, e conhecimento sobre a história da cidade e da igreja. Muito obrigado!

Enfim, não poderia esquecer de Dona Maria, minha mãe, mulher que sempre me encorajou a seguir meus sonhos, assim, destaco, seu legado, e prometo te amar para sempre, minha estrelinha ou como eu lhe chamava carinhosamente, Lurdinha.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira-PR, construída no século XIX. Apresenta como objetivo principal a análise do discurso manifesto nos aspectos artísticos da igreja à devoção à Imaculada Conceição, observado também na conformação físico-espacial que este edifício ocupa na urbe palmeirense. Com isso, para a realização desta pesquisa foram estudados a arquitetura e seus aspectos arquitetônicos, espaço interno e implantação, e seus bens integrados, altares, pinturas parietais, e pinturas dos forros da nave e capela-mor. Assim, procurou-se primeiramente estudar a formação do território palmeirense e a introdução do culto imaculista na cidade ao longo do século XIX. Em seguida buscou-se identificar a conformação da igreja no espaço citadino e reconhecer as possíveis relações entre os elementos arquitetônicos/espaciais predispostos ao culto imaculista. Por último, propôs-se identificar as características artísticas e iconográficas que reportam aos temas marianos e que dão visibilidade à Maria e aos valores imaculistas no interior da igreja. O estudo compreende uma pesquisa bibliográfica, por meio da revisão de literatura e de campo, na linha de teoria e história da arte. Diante das observações realizadas ao longo da pesquisa, constatou-se, inicialmente, que a posição físico-espacial da igreja no espaço citadino lhe oferece proeminência no ambiente. O culto à Imaculada conceição é reforçado com a arquitetura da igreja, sobretudo, em seu espaço interior. Aliada a esta configuração espacial, as pinturas religiosas de temáticas marianas de Flizikowski foram pensadas de acordo com o discurso de devoção à Imaculada Conceição no ambiente. Considera-se que o estudo sobre os elementos artísticos da igreja contribui de maneira significativa para a história do Paraná e da arte paranaense. Com isso, este trabalho busca proporcionar novos aportes teóricos sobre a arte religiosa palmeirense e estimular o desenvolvimento de novas pesquisas sobre o tema.

Palavras-chave: Igreja Matriz Nossa Senhora Imaculada Conceição. Palmeira, PR. Arquitetura. Iconografia imaculista. Francisco Flizikowski. Devoção mariana.

ABSTRACT

This research has as object of study the Nossa Senhora da Conceição Church in Palmeira-PR, built in the 19th century. It presents as its main objective the analysis of the manifest speech in the artistic aspects of the church to the devotion to the Immaculate Conception, also observed in the physical-spatial conformation that this building occupies in the city of Palmeiras. With that, for the accomplishment of this research, the architecture and its architectural aspects, internal space and implantation, and its integrated goods, altars, parietal paintings, and paintings of the ceilings of the nave and chancel were studied. Thus, we first sought to study the formation of the territory of Palmeiras and the introduction of the immaculate cult in the city throughout the 19th century. Next, we sought to identify the conformation of the church in the city space and recognize the possible relationships between the architectural/spatial elements predisposed to the immaculate cult. Finally, it was proposed to identify the artistic and iconographic characteristics that relate to Marian themes and that give visibility to Mary and immaculate values inside the church. The study comprises a bibliographical research, through a literature and field review, in the line of art theory and history. In view of the observations made throughout the research, it was initially found that the physical-spatial position of the church in the city space gives it prominence in the environment. The cult of the Immaculate Conception is reinforced with the architecture of the church, especially in its interior space. Allied to this spatial configuration, Flizikowski's religious paintings with Marian themes were conceived in accordance with the discourse of devotion to the Immaculate Conception in the environment. It is considered that the study of the artistic elements of the church contributes significantly to the history of Paraná and Paraná art. With this, this work seeks to provide new theoretical contributions on religious art from Palmeiras and encourage the development of new research on the subject.

Keywords: Our Lady of Immaculate Conception Parish Church. Palmeira, PR. Architecture. Immaculate iconography. Francisco Flizikowski. Marian devotion.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Praça Marechal Floriano Peixoto logo a frente da Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição de Palmeira-PR	13
Figura 2 – Capela Nossa Senhora da Conceição do Tamanduá	35
Figura 3 – Planta e corte transversal do levantamento da igreja de Nossa Senhora da Conceição Tamanduá.....	36
Figura 4 – Palmeira (Freguesia dos Buracos). 1827. Aquarela. 14x22,5cm.....	39
Figura 5 – A Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição de Palmeira-PR. Detalhe da pintura de Debret em 1827.....	40
Figura 6 – Altitude da Igreja Nossa Senhora da Conceição. Perfil longitudinal entre o cruzamento da R. Cel. Macedo e R. Conceição e o cruzamento entre R. Juvenal Zanardine e R. Moisés Marcondes	41
Figura 7 – Relação da Igreja Nossa Senhora da Conceição com o desenvolvimento da malha urbana em 1908	43
Figura 8 – Duas fotografias antigas do amplo espaço à frente da Igreja Nossa Senhora da Conceição. A primeira, mais antiga, é anterior à 1907 ano da construção do prédio do grupo escolar Conselheiro Jesuíno Marcondes. A segunda é uma fotografia posterior entre 1907 a 1948.....	44
Figura 9 – Mapa de Palmeira em 1854 feito por José Caetano de Oliveira	46
Figura 10 – Cronologia da construção da igreja	47
Figura 11 – Instalação do relógio no início do século XX	49
Figura 12 – Fundos da Igreja Imaculada da Conceição no ano de 1920	50
Figura 13 – Fundos da Igreja Imaculada Conceição com destaque a sua terceira torre construída entre 1948 e 1958 onde a imagem de Nossa Senhora Imaculada Conceição instalada	50
Figura 14 – Fotografia da instalação da imagem de Nossa senhora na terceira torre, [195?].	51
Figura 15 – Fotografia antiga da fachada da Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição já com sua terceira torre aos fundos após 1958.....	51
Figura 16 – Fachada da Igreja de <i>Gesú</i> em Roma	54
Figura 17 – Igreja de São Roque, Lisboa, Portugal	54
Figura 18 – Catedral Sant’ Ana de Itapeva- SP construída a partir de 1785.....	55
Figura 19 – Antiga Igreja Matriz de Curitiba construída em entre 1720 a 1857	55

Figura 20 – Detalhe vertical da portada ao frontão das igrejas de: São Roque em Lisboa e Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição de Palmeira-PR	56
Figura 21 – Pormenor dos frontões da antiga Matriz de Curitiba e da Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição de Palmeira-PR	57
Figura 22 – Igreja de São Vicente, Lisboa, Portugal	61
Figura 23 – Praça Marechal Floriano Peixoto em frente à igreja	62
Figura 24 – Planta baixa esquemática da Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira ..	63
Figura 25 – O átrio da Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira	64
Figura 26 – Da esquerda para direita, o confessionário e o batistério vistos de ângulos diferentes	65
Figura 27 – Degrau da capela-mor	66
Figura 28 – O coro da Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira	66
Figura 29 – Altares do arco cruzeiro	67
Figura 30 – Santa Terezinha do Menino Jesus	68
Figura 31 – Devoção ao Sagrado Coração de Jesus	69
Figura 32 – Virgem e Menino com Balaão, o Profeta, século II d. C. Afresco, Catacumba de Priscila, em Roma, Itália	76
Figura 33 – Maria com Jesus no trono, acompanhados por São Félix e São Adauto, e a viúva Túrtura, século VI d. C. Afresco, Catacumbas de Comodila, Roma, Itália	78
Figura 34 – Maria e Jesus no trono, acompanhados de São Teodoro e São Jorge, século VI d. C. Ícone, Mosteiro de Santa Catarina em Sinai no Egito	79
Figura 35 – <i>Theotokos</i> a Hodegetria, Século XIV. Têmpera sobre madeira, Museu Nacional da Sérvia, Belgrado	81
Figura 36 – Virgem de Vladimir, século XII. Têmpera sobre madeira, Galeria Estatal Tretyakov, Moscou, Rússia	82
Figura 37 – Advocata, século VII. Encáustica sobre madeira, Convento de Nossa Senhora do Rosário, Monte Mário em Roma	83
Figura 38 – Diego Velázquez. A Imaculada Conceição, 1619. Óleo sobre tela, dimensões 135,5 × 102,2 cm, National Gallery, Londres	87
Figura 39 – Juan de Juanes. A Imaculada Conceição, 153-?]. Óleo sobre madeira, 218 x 184 cm, Fundação Santander, Madrid, Espanha	89
Figura 40 – Giovanni Battista Tiepolo. A Imaculada conceição, 1768. Óleo sobre tela, 281 cm x 155 cm, Museu do Prado, Madrid, Espanha	94

Figura 41 – Mateo Cerezo. A Imaculada Conceição, 1660. Óleo sobre tela, 211,5 cm x 147,5cm, Museu do Prado, Madrid, Espanha	96
Figura 42 – Nossa Senhora da Conceição Aparecida, Santuário de Aparecida, São Paulo ..	102
Figura 43 – Artista desconhecido. Imaginária de Nossa Senhora da Conceição importada de Portugal no século XVIII. Entalhada em madeira de carvalho, Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição em Palmeira-PR	103
Figura 44 – Detalhe floral na manga da imaginária imaculista	104
Figura 45 – Detalhe aparente de punção nas vestes de Maria Imaculada	105
Figura 46 – Contraposto e a linha da beleza	106
Figura 47 – A Virgem sobre o globo e a crescente lunar.....	107
Figura 48 – Detalhe da expressão do rosto de Nossa Senhora Imaculada da Conceição de Palmeira.....	108
Figura 49 – Altar-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição construído por Benjamim Mayer em 1904.....	110
Figura 50 – Aproximação da cúpula do altar-mor da igreja palmeirense com a cúpula da Basílica de São Pedro em Roma	111
Figura 51 – Entalhe dourado de uma concha sobre um arabesco	111
Figura 52 – A imagem de São Sebastião posicionada no nicho esquerdo do altar-mor. Possui aproximadamente 1,20 cm	114
Figura 53 – A imagem de São José posicionada no nicho direito do altar-mor. Possui aproximadamente 1,20 cm	114
Figura 54 – Detalhe da pintura com o símbolo do monograma JHS antes e após a restauração	116
Figura 55 – Parede aos fundos do altar-mor coberta por camadas de tintas	117
Figura 56 – Francisco Flizikowski. São Pedro. Estudo preliminar das pinturas figurativas na parede aos fundos do presbitério	118
Figura 57 – Francisco Flizikowski. São Pedro e São Paulo. Pintura aos fundos do altar-mor	119
Figura 58 – Autor desconhecido. Símbolo eucarístico. Pintura aos fundos da prebistério ...	119
Figura 59 – Otto Voguetta. Símbolos da eucaristia. Primeiro registro iconográfico aos fundos do presbitério da Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira	120
Figura 60 – Francisco Flizikowski. A Santa Ceia. Pintura posterior a de Otto Voguetta aos fundos do presbitério da Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira	121

Figura 61 – Francisco Flizikowski e Helena Flizikowski	122
Figura 62 – Forro da nave central sugerindo arcadas nas laterais, pintura de Francisco Flizikowski	124
Figura 63 – Relação espacial das figuras angélicas no forro da nave central com os versículos que compõem o <i>Magnificat</i> de acordo com a entrada do fiel à capela-mor	125
Figura 64 – Francisco Flizikowski. Maria disse: a minha alma glorifica o Senhor, e meu espírito exulta em Deus meu Salvador, 1946-47. Pintura no forro da nave central	126
Figura 65 – Francisco Flizikowski. Porque lançou os olhos para baixeza da sua serva, [...] Todas as gerações me chamarão bem-aventurada, 1946-47. Pintura no forro da nave central	127
Figura 66 – Francisco Flizikowski. Porque fez em mim grandes coisas aquele que é poderoso, e cujo o nome é Santo, 1946-47. Pintura no forro da nave central	127
Figura 67 – Francisco Flizikowski. e cuja misericórdia de geração em geração, [...] manifestou o poder de seu braço, 1946-47. Pintura de no forro da nave central	128
Figura 68– Francisco Flizikowski. Sagrada Família, 1946-47. Pintura do forro da nave central da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	130
Figura 69 – Francisco Flizikowski. Detalhe da obra, José se apoiando em uma ferramenta de trabalho, 1946-47. Pintura do forro da nave central da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	131
Figura 70 – Francisco Flizikowski. Detalhe da obra, ensinamento matinal das Sagradas Escrituras, 1946-47. Pintura do forro da nave central da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	132
Figura 71 – Francisco Flizikowski. Detalhe da obra, ensinamento matinal das Sagradas Escrituras, 1946-47. Pintura do forro da nave central da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	134
Figura 72 – Francisco Flizikowski. Harpa com a inscrição “ <i>Ave Maria Gratia Plena Dominus Tecum</i> ”, 1946-47. Pintura do forro da nave central da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	136
Figura 73 – Francisco Flizikowski. Triunfo de Cristo, 1946-47. Pintura no arco do triunfo da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	137
Figura 74 – Francisco Flizikowski. Detalhe da Crucificação de Cristo, 1946-47. Pintura no arco do triunfo da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	138

Figura 75 – Francisco Flizikowski. Santa Gemma Galgani (lado direito), Jesus o Bom Pastor pintura de Francisco, 1946-47. Pintura nas laterais do arco do triunfo da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	139
Figura 76 – Francisco Flizikowski. Pinturas no forro da capela-mor, 1946-47. Igreja de Nossa Senhora da Conceição	140
Figura 77 – Francisco Flizikowski, Anunciação do Senhor, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	141
Figura 78 – Francisco Flizikowski. Visitação da Virgem Maria a Isabel, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	142
Figura 79 – Francisco Flizikowski. A visita dos pastores, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	144
Figura 80 – Francisco Flizikowski. Adoração dos três reis magos, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	146
Figura 81 – Francisco Flizikowski. A fuga para o Egito, 1946-47. Pintura no forro da Capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	148
Figura 82 – Francisco Flizikowski. Recorte das representações de José na pintura da visita dos pastores e da fuga para o Egito, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	148
Figura 83 – Francisco Flizikowski. Recorte das representações de Maria na pintura da visita dos pastores e da fuga para o Egito, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	149
Figura 84 – Francisco Flizikowski. Jesus no templo, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	150
Figura 85 – Francisco Flizikowski. Imaculada Conceição, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira	151

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CONTEXTO HISTÓRICO PARANAENSE E O CULTO IMACULISTA NA CIDADE DE PALMEIRA	19
1.1 FORMAÇÃO HISTÓRICA DA CIDADE DE PALMEIRA NO SÉCULO XIX	20
1.2 O PADROADO: IGREJA CATÓLICA NO BRASIL E SUA INTRODUÇÃO NO TERRITÓRIO PARANAENSE	24
1.3 IMACULADA CONCEIÇÃO: A GÊNESE DE UM DOGMA E O INÍCIO DO CULTO IMACULISTA NO MUNICÍPIO DE PALMEIRA	29
2 A IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA DA IMACULADA CONCEIÇÃO: ARQUITETURA E CIDADE	33
2.1 HISTÓRIA, CONSTRUÇÃO E O DECORO NA IMPLANTAÇÃO DA IGREJA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO	34
2.2 A ARQUITETURA DA MATRIZ	47
2.3 O ESPAÇO LITÚRGICO INTERNO.....	63
3 IMAGINÁRIA IMACULISTA: CULTO E DEVOÇÃO	71
3.1 ICONOGRAFIA IMACULISTA	75
3.2 IMAGINÁRIA RELIGIOSA NO BRASIL: IMACULADA CONCEIÇÃO DA IGREJA MATRIZ DE PALMEIRA.....	97
3.3 BENS INTEGRADOS: ALTAR-MOR, E A O PROCESSO RESTAURATIVO DAS PINTURAS PARIETAIS E DO FORRO DA CAPELA-MOR E NAVE CENTRAL	109
3.4 ICONOGRAFIA DAS PINTURAS PARIETAIS E DO FORRO DA NAVE CENTRAL E CAPELA-MOR	123
3.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158
ANEXO A – – REGISTRO DE ÓBITO DE FRANCISCO FLIZIKOWSKI	168

INTRODUÇÃO

A Igreja Matriz de Palmeira-PR, a qual recebe a invocação de Nossa Senhora Imaculada da Conceição, é um importante monumento de caráter histórico e artístico, que marca o início da conformação cidadina palmeirense nos Campos Gerais, interior do Paraná. Sua construção foi iniciada em 1820, estendendo-se por 17 anos, até sua conclusão em 1837.

A solicitação para a construção da igreja feita pelo padre Duarte dos Passos obteve a autorização da Arquidiocese de São Paulo em 1820. O local escolhido para a construção da igreja foi doado pelo Tenente Manoel José de Araujo, e sua esposa Dona Ana Maria da Conceição de Sá em 1819 (ano em que aparece nos registros do Livro Tombo nº 1 da igreja) à padroeira da igreja, Nossa Senhora Imaculada Conceição, e convencionou a municipalidade a definir como aniversário de Palmeira a data de 7 de abril (MAYER, 2017b).

Figura 1 – Praça Marechal Floriano Peixoto logo a frente da Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição de Palmeira-PR.



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Palmeira.

A Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição de Palmeira está localizada no centro da cidade, em frente à praça Marechal Floriano Peixoto (figura 1). A presença da praça em frente à igreja é significativa, o espaço público acentua a presença da arquitetura sagrada no local e,

apesar de o templo ser datado do século XIX, a obra apresenta aspectos característicos da cultura barroca.

Compondo os bens integrados da igreja, há várias pinturas realizadas no forro da nave central, capela-mor, e aos fundos do altar-mor. O tema principal dessas pinturas gira em torno de episódios da vida de Jesus. Datam de 1946-47 e foram realizados pelo artista polonês Francisco Flizikowski e seus filhos (MAYER, 2017d). O espaço interno da igreja também exhibe entronizada no altar-mor, desde 1837, a padroeira da igreja, a imaginária de Nossa Senhora Imaculada da Conceição.

As recomendações das Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia previam uma série de normativas para as construções de igrejas durante o século XVIII e XIX. A autorização concedida para a construção da primeira igreja de Palmeira-PR no ano de 1820 continha várias diretrizes quanto ao local escolhido para a edificação da igreja, nas quais este deveria ser, um “[...] lugar decente, alto, livre de umidades, desviado quanto possa de lugares imundos e sórdidos e casas particulares, com âmbito suficiente em roda para andarem as procissões [...]” (reg. No L 27. S. Paulo 7 de Julho de 1820 *apud* FREITAS, 1984). Esta igreja recebeu a invocação de Nossa Senhora Imaculada da Conceição. Aliás, era muito louvável se edificarem capelas em honra a Deus, Virgem Nossa Senhora, e aos Santos, pois se exercitava, e afervorava a devoção dos fiéis (CONSTITUIÇÕES DO ARCEBISPADO DA BAHIA, 1853). Deste modo, as orientações estabelecidas para a construção da igreja palmeirense no século XIX, sobretudo, em estimular a devoção dos fiéis, provocam pensar, de que maneira a arquitetura, os bens integrados, colaboram para exortar, reforçar o culto imaculista nesta igreja.

As representações que compõem o espaço interno da igreja protagonizam o objetivo de aproximar e tornar mais presente o evangelho aos fiéis. Entretanto, a fé ocorre mediante, e não somente, as imagens, mas pelo espaço também, então, o que é importante notar é como este espaço contribuí para a persuasão dos valores imaculistas, a devoção propriamente dita.

Com efeito, a proposta da presente pesquisa, que compreende o estudo sobre a Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição no município de Palmeira-PR, fornece contribuições importantes para a constituição de uma história paranaense. Em virtude de uma breve análise histórico-social dos primeiros habitantes palmeirenses, e o estudo da arte sacra católica nesta região, a partir do século XIX. Assim, a pesquisa direcionada ao estudo das manifestações artísticas empreendidas na Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição em Palmeira-PR, a partir de revisão historiográfica, e atrelada a isso, a atualização de novos dados condicionados principalmente pelo estudo *in loco*, junto à interpretação conceitual da iconografia religiosa da

igreja, agregam um novo conhecimento científico à história da arte paranaense, ainda em construção.

As principais pesquisas que exploram como tema a igreja matriz de Palmeira tratam apenas de seus aspectos históricos. Por estar atrelada ao início da fundação da cidade, os autores, em sua grande maioria locais, a utilizam para contar a história do município e não abordam seus aspectos artísticos. A falta de pesquisas que explorem com mais propriedade as particularidades artísticas, estas relacionadas a seus bens integrados e móveis, implica na falta de divulgação do conhecimento deste monumento enquanto patrimônio cultural, artístico e histórico local, contribuindo, desta forma, para que os próprios munícipes não compreendam sua relevância como componente de uma história da arte sacra paranaense. Com isso, a pesquisa direcionada à arte presente na Igreja Matriz Nossa Senhora Imaculada da Conceição oferece uma nova perspectiva de estudo pertinente a história da arte religiosa e oportuniza o desenvolvimento de novas pesquisas relacionadas a produção artística regional, como, por exemplo, pinturas em outras igrejas interligadas ao mesmo artista que produziu as pinturas na Igreja Matriz de Palmeira-PR. Entende-se também que este novo direcionamento contribui para a preservação do patrimônio histórico-artístico local, ao possibilitar que novas gerações possam ter acesso a esse conhecimento. Neste sentido, a produção de conhecimento acerca da primeira igreja católica de Palmeira, apresenta um novo desdobramento no campo educacional, pois auxilia na formação de novos saberes, a título de exemplo, a teoria ministrada em sala de aula, e a prática, elucidada com o contato do discente com as obras de arte.

O estudo artístico da Igreja Matriz Nossa Senhora Imaculada da Conceição resgata e reflete a formação da comunidade católica palmeirense, e a manifestação desta fé como elemento compositivo do desenvolvimento da administração, e legislação da cidade palmeirense.

Desta forma, a presente pesquisa tem por objetivo analisar de que maneira os aspectos artísticos, isto é, os bens móveis e integrados da Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição de Palmeira-PR, e a conformação físico-espacial que esta ocupa na urbe palmeirense, reforçam um discurso do triunfo da religião católica na região, e potencializam a devoção à Imaculada Conceição em meados do século XIX.

Nessa lógica, para compreender como se manifesta e se afervora a devoção à Imaculada Conceição na Igreja Matriz de Palmeira-PR, elaborou-se a seguinte hipótese: os aspectos artísticos, isto é, os bens móveis e integrados da Igreja Matriz Nossa Senhora Imaculada da Conceição, unem-se à conformação físico-espacial que esta ocupa na urbe

palmeirense, reforçando assim, um discurso do triunfo da religião católica na região em meados do século XIX, e potencializando a devoção à Imaculada Conceição em Palmeira-PR.

Para isso, apresentam-se os seguintes objetivos específicos: a) estudar a formação do território palmeirense e a introdução do culto imaculista na cidade de Palmeira no século XIX; b) analisar a conformação da igreja no espaço citadino, e seus elementos arquitetônicos/espaciais que contribuem com o discurso devocional à Imaculada Conceição, e que evoquem o culto imaculista na cidade; c) identificar as características artísticas e iconográficas que reportam aos temas marianos que dão visibilidade a Maria, e aos valores imaculistas no interior da Igreja Matriz Nossa Senhora Imaculada da Conceição de Palmeira-PR.

O trabalho compreende uma pesquisa bibliográfica, de campo, e documental na linha de teoria e história da arte. Entre os métodos de abordagem utilizados no trabalho, destaca-se, primeiramente, a pesquisa exploratória que, a partir de levantamento documental e bibliográfico (livros, jornais, artigos, sites, documentos) sobre a igreja, permitiu uma revisão bibliográfica. Articulado a esse método, o estudo *in loco* deflagra a metodologia de campo que foi significativa para a realização deste trabalho, pois garantiu a aproximação com o objeto estudado e a produção de registros, anotações e fotografias no local. É importante salientar que durante a realização desta pesquisa, o Brasil encontrava-se em período pandêmico, e algumas imposições atribuídas a sociedade brasileira restringiram o acesso ao local. Assim, as fotografias foram realizadas durante quatro visitas à igreja, registradas ao longo do ano de 2021. Posteriormente, com o fim das restrições pandêmicas, no ano de 2022, seguiram-se visitas ao local para analisar com mais minuciosidade as relações espaciais entre arquitetura e os aspectos artísticos do espaço interno da igreja.

A estrutura pensada para essa dissertação corresponde à três capítulos, organizados da seguinte forma:

O primeiro capítulo tem como finalidade o estudo histórico do culto imaculista no município de Palmeira-PR. Para tanto, neste capítulo são abordados os aspectos históricos da formação dos primeiros núcleos urbanos no Paraná, especificamente a cidade de Palmeira. Assim, por meio do contexto histórico de Palmeira, é possível estudar como se deu a materialização da fé católica na região com a construção da primeira igreja em honra à Imaculada Conceição. Para tanto, os principais teóricos utilizados neste capítulo são: Lucia Mara de Lima Padilha, *Ideário republicano nos Campos Gerais: a criação do grupo escolar conselheiro Jesuíno Marcondes (1907)* (2010), Lizandro Poletto, *Pastoreio de almas em terras brazilis: a igreja católica no paraná até a criação da diocese de Curitiba (XVII-XIX)*

(2010), Rogério Schnell, *Formação histórica de Palmeira: século XIX* (2006), e Jurandyr Pires Ferreira, *Enciclopédia dos municípios brasileiros* (1959).

O segundo capítulo visa a análise da arquitetura da Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição e suas relações com a urbe palmeirense, além de seus aspectos arquitetônicos que acentuam recursos persuasivos em favor da devoção imaculista na cidade de Palmeira-PR. Para tal fim, buscou-se compreender primeiramente o histórico da encomenda da igreja. Por meio disso, o estudo contou principalmente com autores locais. Dentre eles, os principais são: Astrogildo de Freitas, *Palmeira: reminiscências e tradições* (1984), e Vera Mayer, *A relação de Palmeira com a freguesia do tamanduá* (2017a), *E tudo começou com a devoção de uma mulher* (2017b), *A construção da Igreja Matriz* (2017c), *O interior da Igreja Matriz* (2017d), *O altar-mor da Igreja Matriz* (2018a), *Os sinos da Igreja Matriz* (2018b). Considerando este levantamento preliminar da construção da igreja, é posteriormente feito uma análise da espacialidade do ambiente que a configura. Assim, são consideradas as seguintes relações: a) relação histórica com o desenvolvimento da urbe palmeirense; b) relação físico-espacial entre igreja e Praça Marechal Teodoro Floriano Peixoto; c) leitura formal do espaço interno da igreja e a relação que estes elementos provocam no observador. Nesse sentido, argumenta-se aqui que a conformação físico-espacial entre igreja e urbe intensifica um recurso retórico com propósito de reforçar o poder da religião católica na região, agregada ao desenvolvimento da cidade palmeirense.

Neste capítulo, também, procura-se identificar, por meio das características composicionais da fachada da Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição de Palmeira, tratados arquitetônicos que possivelmente nortearam o arranjo da edificação da igreja. Para tanto, considera-se como referência a arquitetura Chã, na qual a principal característica está na sobriedade, e a arquitetura jesuítica, em que a análise está principalmente nas mudanças do frontão ao longo do tempo. Como referencial teórico, a pesquisa se apropria dos estudos de Bazin (1983) que identifica três tradições arquitetônicas no Brasil – Jesuítica, a Borromínica e a Franciscana, e outros teóricos, como: Lúcio Costa (2010), *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*, Andrea Buchidid Loewen (2011), *Estilo desornamentado, arquitetura-chã: alguns aspectos do renascimento na Península Ibérica*, e Glauco de Oliveira Campello, *O brilho da simplicidade* (2000).

O terceiro capítulo aborda a iconografia religiosa que compõe o espaço interno da Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição. Desta forma, tem como objetivo identificar as características artísticas e iconográficas da Igreja Matriz Nossa Senhora Imaculada da Conceição relacionadas a temáticas marianas que explorem Maria como personagem

importante dentro da fé católica, e características que denotam os valores imaculistas. Tem-se como subsídios para a leitura de imagem as seguintes referências: a *Bíblia Sagrada*, De Varazze (2003) – *Legenda Áurea*, Louis Réau (1957) – *Iconographie de l'arte chrétien: iconographie de la bible II nouveau testament*, Chevalier e Gheerbrant (2020) – *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Manfred Lurker (1978), *Wörterbuch biblischer bilder und symbole*, Ana Celeste Glória (2016), *O Retábulo no espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*. O estudo iconográfico permite a análise dos temas representados nas composições artísticas religiosas da igreja. A arte religiosa no espaço sagrado, bem mais que uma experiência estética, tem a função de aproximar os fiéis à mensagem do evangelho e reavivar a fé dos devotos. Estes aparatos iconográficos, instituídos ao longo do tempo no recinto sagrado da matriz palmeirense, evidenciam de certa forma o direcionamento ao culto imaculista em Palmeira-PR.

Para o estudo da imaginária imaculista na igreja, a pesquisa tem como ponto de partida os estudos de Etzel (1979) – *Imagem Sacra Brasileira*, e Coelho e Quites (2014) – *Estudos da escultura devocional em madeira que contextualizam o início do uso da imaginária no Brasil*. Deste modo, por meio do trabalho realizado durante essa pesquisa, o estudo contribuiu com a lacuna presente na historiografia da arquitetura paranaense. Contudo, espera-se maior aprofundamento no campo das artes visuais sobre a arte religiosa de Francisco Flizicowski já que é uma temática estritamente relacionada com a história da arte paranaense.

1 CONTEXTO HISTÓRICO PARANAENSE E O CULTO IMACULISTA NA CIDADE DE PALMEIRA

No ano de 2022 a cidade palmeirense localizada no estado do Paraná completou 203 anos de fundação. Seu desenvolvimento está atrelado aos desdobramentos envolvendo conflitos entre o Padre Duarte e os carmelitas na Freguesia do Tamanduá no início do século XIX. A formação do município de Palmeira compreende o primeiro processo de colonização no Paraná, o qual denomina-se – Paraná Tradicional, que está associado a atividade econômica ligada ao ciclo do ouro, e posteriormente junto a outras atividades como o tropeirismo, e a extração da erva-mate (AIMEIDA, 2016).

As terras que compõe o atual estado paranaense faziam, parte da Capitania de São Vicente, e no início da colonização lusitana, estas regiões despertaram o interesse de grupos de indivíduos que tinham como finalidade o apresamento de índios, e posteriormente o interesse de metais preciosos no litoral paranaense (WACHOWICZ, 2001). Assim, a expectativa aurífera nas terras paranaenses contribuiu para o desenvolvimento dos primeiros núcleos urbanos do estado. Nesse contexto, a busca do mineral precioso no litoral garantiu que uma atividade contínua e progressiva de mineradores subisse, “[...] o leito dos rios que deságuam na baía de Paranaguá. Desta maneira, transpuseram a Serra do Mar e foram faiscar no planalto, ainda no século XVII.” (WACHOWICZ, 2001, p.62). Essa atitude deve-se ao interesse de encontrar a fonte do metal precioso na região, pois atrás do leito dos rios, encostas de morro, deveriam estar as minas (NADALIN, 2017). Entretanto, segundo Schnell R., 2006, p.7), “já o segundo planalto recebeu o fluxo dos fazendeiros paulistas, ávidos de se integrarem ao histórico caminho das tropas Viamão-Sorocaba, por onde surgem vários pousos e depois freguesias, vilas e cidades [...]” Em meio a este cenário, as expedições além da Serra do Mar que tinham como finalidade a descoberta de ouro auxiliaram na ocupação dos campos de Curitiba e dos Campos Gerais, também conhecido como segundo planalto paranaense. Em contrapartida, foi o caminho das tropas nos Campos Gerais, que impulsionou o desenvolvimento do comércio nas regiões onde os tropeiros passavam, que as cidades mais antigas, associadas a esse trajeto, surgiram. Dentre elas, a cidade de Palmeira, objeto do presente estudo.

1.1 FORMAÇÃO HISTÓRICA DA CIDADE DE PALMEIRA NO SÉCULO XIX

O município de Palmeira,¹ localizado nos Campos Gerais-PR, compreende uma área de 1.470,072 km², com uma população estimada em 34.109 habitantes (IBGE, 2021). A formação do núcleo urbano palmeirense iniciou nas primeiras décadas do século XIX e intensificou-se com a mudança da Freguesia do Tamanduá para a Freguesia Nova de Nossa Senhora da Conceição de Palmeira (MAYER, 2017b). De acordo com Schnell, R. (2006, p.19), “somente em 8 de setembro de 1823 é transferida oficialmente a freguesia de Tamanduá para Palmeira, a qual recebe o nome de Freguesia Nova de Nossa Senhora da Conceição de Palmeira.” Entre os fatores que auxiliaram na consolidação do novo local escolhido (a mudança da Freguesia do Tamanduá para a Nova Freguesia) – deve-se a construção da nova Matriz e o tropeirismo.

A passagem dos tropeiros por Palmeira atraiu muitas pessoas devido à oportunidade de desenvolvimento econômico para a criação de infraestrutura para a manutenção de roteiro turístico como: pousadas, mercearias e as demais atividades ligadas a criação de gado, criando-se assim um povoado que era localizado até então, em território da Freguesia de Tamanduá. (SCHNELL, D., 2013, p.34).

O novo local em que se estabeleceu a transferência da Freguesia de Tamanduá, nos séculos XVIII e XIX, ficava na rota dos tropeiros que saíam do Rio Grande do Sul sentido à São Paulo, onde estabeleciam o comércio de muares e gados. De acordo com Schnell, D. (2013, p.31), “[...] o destino final da comercialização das Tropa de animais era Sorocaba, o percurso entre o sul e sudeste brasileiro ficou conhecido como Caminho das tropas, [...] mais tarde no Paraná designou-se ‘Rota dos Tropeiros’[...]” Esse trajeto utilizado pelos tropeiros teve importância crucial no surgimento das primeiras cidades nos Campos Gerais-PR. Segundo Horodyski e Silva (2014, n.p), os “[...] tropeiros transportavam gados e mulas de Viamão-RS a Sorocaba-SP e pelos vilarejos que passaram desenvolveram cidades que hoje fazem parte da região dos Campos Gerais no estado do Paraná [...]” Para Nadalin (2017, p.49), “ao longo destes caminhos, organizavam-se ‘pousos’, currais, núcleos de arraiais que se constituíram rapidamente em povoados e vilas, habitados por curitibanos e paulistas (estes vindo de Itu, Taubaté e principalmente Sorocaba).” Deste modo, as primeiras cidades que surgiram em decorrência da passagem das tropas são citadas por Carlos Zatti:

¹ Palmeira é a denominação do capão que era conhecida o local em que foi transferida a freguesia e também a Fazenda dos avós maternos de Jesuíno Marcondes, tenente Manoel José de Araújo e sua mulher, Dona Ana Maria da Conceição de Sá, doadores das terras onde deveria instalar-se a nova freguesia (FERREIRA, 1959).

Os primeiros pousos de tropas foram surgindo e muitos deles se tornaram núcleos de povoamento estável. Muitas das cidades que hoje existem nos Campos Gerais surgiram destes pousos, ao longo do Caminho do Sul, dentre as quais destacamos: Jaguariaíva, Pirai do sul, Castro, Ponta Grossa, Palmeira, Lapa e outras. (ZATTI, 2006, p.31).

A área onde hoje localiza-se a cidade de Palmeira, antes das passagens das tropas, era ocupada por proprietários que adquiriram as terras de acordo com a política que vigorava na época, por meio da solicitação de sesmarias. O Paraná nessa época pertencia à Província de São Paulo e “[...] a maior parte do território paranaense pertencia a sesmeiros, que eram conhecidos como ‘Homens bons’, pois haviam ganhado estas terras da Coroa Portuguesa.” (HORODYSKI; SILVA, 2014, n.p). O processo pelo qual o interessado em adquirir as propriedades nos Campos Gerais é descrito por Ruy Wachowicz:

Para se obter uma propriedade nos Campos Gerais, o interessado mandava um preposto seu, acompanhado de dois ou três escravos. Escolhiam uma paragem que lhes agradasse e ali soltavam algumas cabeças de gado bovino e cavalar. Alguns anos mais tarde, alegando posse, o proprietário requeria a *El Rey* e solicitava a concessão da sesmaria. As propriedades possuíam entre 4 a 8 mil alqueires paulistas. (WACHOWICZ, 2001, p.80).

Um sesmeiro beneficiado, segundo a tradição apresentada por Wachowicz (2001), foi o Tenente Manoel José de Araújo, o qual doou terras para a construção de uma nova igreja ao padre Antonio Duarte dos Passos, logo após a morte de sua esposa, Anna Maria da Conceição de Sá, fato que marca a fundação da Freguesia de Palmeira (PADILHA, 2010). Porém, as doações das terras aconteceram no ano de 1819 e a oficialização da transferência da freguesia do Tamanduá para a freguesia Nova de Nossa Senhora da Conceição se deu por meio da benção solene da nova igreja, ocorrida em 1823 (MAYER, 2017b). Com a construção da nova matriz, e a valorização da nova região que compreendia a passagem das tropas, o desenvolvimento da cidade de Palmeira-PR efetuou-se por meio do comércio. Este atraía várias pessoas, e condicionava estas a residirem próximas aos lugares que estabeleciam atividades comerciais. Segundo Schnell, D. (2013, p.33), “[...] aos poucos esses tropeiros passaram a se instalar na região, atraindo cada vez mais pessoas o que deu origem aos vilarejos que posteriormente evoluíram à distritos e cidades.” De acordo com Padilha (2010, p.57), “o desenvolvimento populacional de Palmeira, no século XIX, se deu com os casamentos entre as filhas de fazendeiros locais com os tropeiros de diferentes regiões do país que por ali passavam, formando assim os primeiros núcleos coloniais da região.” É importante salientar que o caminho das tropas ocasionava uma dinâmica nas vilas e freguesias que

ficavam às margens dos caminhos, além de estimular “[...] a economia, com a venda de produtos através das bodegas que abasteciam os tropeiros e auxiliavam na fixação de pessoas na região, com a instalação de diversas fazendas de criação e engorda de gado vacum.” (SCHNELL, R., 2006, p.10). As tropeadas requeriam dos tropeiros a permanência em determinados lugares pelo caminho, por dias, por vezes, meses, pois a distância de Viamão-RS a Sorocaba-SP era longínquo, requeria descanso, e principalmente, cuidados dos animais. Assim, os Campos Gerais do Paraná abarcavam um número significativo de fazendas para engorda de gado e campos de aluguel.

A região dos Campos Gerais, graças ao ciclo do tropeirismo, contava com um grande número de fazendas para engorda de gado e campos de aluguel, para os tropeiros deixarem os animais que conduziam restabelecendo-se da longa jornada que era o caminho Viamão, no Rio Grande do Sul, até Sorocaba, em São Paulo. (SCHNELL, R., 2006, p.14).

O cenário descrito por Schnell R. (2006) nos Campos Gerais reforça a atividade econômica empreendida durante os séculos XVIII e XIX, que consistia na engorda de gado e campos de aluguel, com base no ciclo do tropeirismo. Em Palmeira, esta atividade era rentável para os proprietários de terras que formavam a elite agrária da região. Entre os principais representantes desta elite, pode-se citar o Barão de Tibagi e seu filho, o Conselheiro Jesuíno Marcondes (PADILHA, 2010). Com o comércio desenvolvido por estes proprietários, bodegas que se formavam no caminho das passagens das tropas, “a população que vivia nos núcleos colônias foi gradualmente se transferindo para o novo povoado, não só em virtude da construção da nova igreja, como também em busca de melhores condições de vida.” (PADILHA, 2010, p.57). Com o passar dos anos, a freguesia de Palmeira, pela Lei n.º 184 de maio de 1869, foi elevada à categoria de vila, criando assim o município do mesmo nome (FERREIRA, 1959). Posteriormente, agregando as primeiras terras doadas pelo Tenente Manoel José de Araújo, e sua mulher, Dona Ana Maria da Conceição de Sá, o crescimento urbano de Palmeira contou com as doações de terras do Barão de Tibagi e D. Josefa Joaquina de França, conforme se verifica da Lei n.º 337, de 19 de abril de 1872, que foram incorporadas aos bens municipais (FERREIRA, 1959). Só em 1877, pela Lei n.º 238 de 9 de novembro, a vila de Palmeira, segundo Ferreira (1959), recebeu os foros de cidade, conservando o nome de Palmeira.

A população palmeirense, “[...] foi mais tarde aumentada com a chegada dos colonos russos e alemães, que se estabeleceram nos Campos Gerais, a partir do ano de 1878.” (FERREIRA, 1959, p.353). Isto se deu em função do declínio da atividade pastoril e de

movimentos pró-abolição. Verifica-se que, de 10.560 escravos no Paraná, segundo o relatório de Lamenha Lins de 1876, Palmeira possuía 614 (SCHNELL, R., 2006). Desta forma, o presidente Lamenha Lins², em nível provincial, “[...] assumiu a preocupação do governo imperial de ocupar as regiões fronteiras e de resolver o problema da falta de mão de obra, em substituição ao braço escravo que estava diminuindo consideravelmente.” (SCHNELL, R., 2006, p.34). Todavia, as mudanças foram ocorrendo de forma gradativas na cidade. Uma das mudanças, ocorreu com “a economia [...], que tinha como base estrutural a agropecuária realizada nas fazendas, no final do século XIX com a decadência do tropeirismo, ocasionado pela substituição do transporte animal pelo transporte ferroviário, passa a ser urbana [...]” (PADILHA, 2010, p.58). Esta nova configuração culminou na desestruturação da elite agrária dominante da região, que buscou outras alternativas para sobreviver, concentrando-se (PADILHA, 2010) “[...] principalmente no Estado e no exercício do poder político, contribuindo para o crescimento dos centros urbanos, dado o êxodo provocado pela crise do comércio das mulas.” (CORRÊA, 2006, p.32 *apud* PADILHA, 2010, p.59). Portanto, de acordo com Schnell, R. (2006, p.33), “a cidade passa a ser um polo de atração cada vez maior de pessoas, as quais passam abandonar a zona rural e se localizar no perímetro urbano.” À vista disso, percebe-se que o desenvolvimento econômico de Palmeira, com o advento da decadência da atividade pastoril, segundo Padilha (2010, p.62), concentrando-se sobretudo no ciclo econômico da “extração e industrialização da erva mate, bem como na extração e beneficiamento da madeira, formou na cidade uma classe burguesa, que não era a totalidade, mas a maioria, com grande poder aquisitivo.”

O crescente índice de imigração ocorrida no século XIX no Paraná, tendo como expoente o presidente Lamenha Lins, basicamente pela política de ocupação das fronteiras e a substituição do trabalho escravo, garantiu que se formasse uma população heterogênea em Palmeira. Constata-se, segundo Szychowski (2013), que durante o século XIX, várias mudanças, no que diz respeito às relações mercantis e de trabalho, influenciaram o mundo todo, como, por exemplo, a pressão externa que fomentava e dava força aos discursos que defendiam a abolição dos escravos, como observado anteriormente. Palmeira, assim como outras regiões do país, exercia o trabalho baseado na escravidão (PADILHA, 2010), e em “[...] 1880 muitos dos escravos dos Campos Gerais ganharam sua alforria, devido à chegada do Imperador D. Pedro II à região.” (SCHNELL, R., 2006, p.34). Com as mudanças ocorridas durante o século XIX – as relações mercantis, o trabalho e a difusão das ideias abolicionistas,

² Foi um presidente da província do Paraná, cargo equivalente ao de Governador do Estado, geriu durante o ano de 1875 a 1877. (PARANÁ, s.d).

inaugura-se no Paraná a entrada massiva de imigrantes. De acordo com Szychowski (2013), desde a época de criação da província do Paraná em 1853, não existiam grandes regiões que requeressem mão de obra em larga escala, o que condicionou a política migratória orientada para povoamento, visando à formação de pequenas propriedades com produção de subsistência. Logo, “os núcleos coloniais de imigrantes que se estabeleceram em Palmeira constituíram-se em sistemas econômicos baseados no trabalho livre.” (PADILHA, 2010, p.66). Junto a formação destes núcleos, havia a proibição do trabalho escravo, já que a colonização fazia parte do processo de abolição da escravatura no país (PADILHA, 2010). Ainda, segundo Padilha (2010), gradualmente, essas colônias foram absorvidas pelo sistema econômico vigente e, a partir disso, a mão de obra de imigrantes passa a ser recrutada em fábricas da cidade. Com a implementação da política de imigração no século XIX, a sociedade palmeirense recebeu um fluxo de imigrantes russos-alemães, poloneses, italianos (SCHNELL, R., 2006), ucranianos, árabes, entre outros (LEDERER, 2019). Nesta perspectiva, o Estado representou um papel significativo para o desenvolvimento da cidade palmeirense ao estimular o processo imigratório, contribuindo, assim, com a economia local. Entretanto, os interesses do Estado não se delimitavam apenas a isso, estes se estendiam a outras áreas, como, por exemplo, a administração da igreja católica. Este aparelhamento entre igreja e Estado acompanhou a sociedade brasileira até o final do século XIX sob a política do padroado que fomentava a manutenção da fé católica na região.

1.2 O PADROADO: IGREJA CATÓLICA NO BRASIL E SUA INTRODUÇÃO NO TERRITÓRIO PARANAENSE

A colonização brasileira ocorreu de forma conjunta entre coroa portuguesa e a igreja. A primeira doutrina religiosa estabelecida em terras brasílicas foi a católica. Seus preceitos foram materializados pelas primeiras ordens religiosas que inauguraram o professado da fé cristã em terras da colônia portuguesa. “As ordens religiosas eram responsáveis pelas atividades missionárias no Brasil e, no espaço de dominação portuguesa elas foram desenvolvidas basicamente pelos franciscanos, jesuítas, carmelitas e beneditinos [...]” (POLETTI, 2010, p.43). A presença dessas ordens em terras ultramar esteve associada ao instituto do Padroado, o qual submetia a igreja ao poder do rei. De acordo com Bazin (1983, p.29), “a Igreja no Brasil estava diretamente subordinada ao rei, por intermédio da Ordem de Cristo, da qual este era o Senhor, sendo a Terra de Santa Cruz dependente da Ordem que por sua vez era ligada à Coroa.” Essa configuração que marca a trajetória da Igreja Católica na

América Portuguesa tornava o rei “[...] responsável pela indicação dos párocos das novas terras, visto que, como grão-mestre da Ordem, competia-lhe indicar o candidato que receberia do grão-prior ou vigário da Ordem [...] a investidura espiritual.” (LIMA, 2014, p.47). Contudo, Lima (2014) observa que esse privilégio foi aplicado apenas nas igrejas da África e Ásia, não sendo exercido no Brasil, pois conforme a autora, em 1514 foi criado o Bispado de Funchal, e até este ano não havia sido fundada nenhuma paróquia em terras brasílicas. Desta forma, com a criação do Bispado de Funchal, cessou a jurisdição da Ordem sobre todas as conquistas, integrando as terras brasileiras, que também passariam a fazer parte do novo bispado, deixando, portanto, *de ser nullius dioceses* (LIMA, 2014).

O Padroado, conforme aponta Dornas Filho (1938), foi uma simples concessão da Santa Sé que se transformou em tutela permanente do direito majestático exercido pelos reis. Por meio da bula *Inter cætera*, deram-se poderes aos soberanos portugueses, e esse direito vinha sendo exercido desde 1455. Entretanto, o Padroado não isentava deveres ao rei, este deveria responsabilizar-se pela sustentação da estrutura da Igreja (GUALIUME, 2014).

Em contrapartida, o monarca obrigava-se a promover a instalação e manutenção das estruturas eclesiásticas nas conquistas, edificando igrejas (e dotando-as das condições materiais dignas para a celebração dos officios divinos) e fornecendo-lhes os clérigos suficientes, que seriam sustentados pelos cofres régios (o pagamento aos sacerdotes titulares dos benefícios era denominado de cõngrua). (COELHO, 2016, p.44).

Todavia, a responsabilidade que previa a manutenção da “[...] estrutura da Igreja manifestou-se como um fator de limitação do seu crescimento pela impossibilidade da Coroa de investir exclusivamente na expansão da Igreja por todos os espaços em que dominava.” (GUALIUME, 2014, p.4-5). As solicitações para a construção de novos templos católicos ficavam à mercê da autorização da Mesa de Consciência e Ordens, que pesquisava se as Ordens, confrarias, paróquias, possuíam condições de construir o empreendimento (BAZIN, 1983). Os requerimentos realizados na primeira metade do século XVI dependiam do Bispado de Funchal, porém isso muda com a criação da diocese da Bahia em 1551, pois a Igreja no Brasil passa a se anexar diretamente à Arquidiocese de Lisboa. Bazin (1983) observa que no século XVIII os pedidos que eram feitos à Arquidiocese de Lisboa começaram a afluir, principalmente no Brasil, respectivo a prosperidade que alcançara a colônia, o que veio a provocar um acúmulo de pedidos, e muitos ficavam anos sem respostas.

A criação da primeira diocese no Brasil veio a sanar as dificuldades que circundavam a Igreja na colônia. “O grande intuito da criação dessa instituição religiosa era acompanhar

diretamente os fiéis em terras brasileiras.” (COELHO, 2016, p.49). Conforme Poletto (2010, p.48), “os religiosos missionários, [...], clamavam pela presença mais significativa do clero secular, pois a América seria local de todos os vícios.” E “a grande distância entre a Sé do Funchal e a costa do Brasil foi um dos fatores que não permitiu que os negócios eclesiásticos da Terra de Santa Cruz fossem bem dirigidos.” (POLETTTO, 2010, p.47-48). Os conflitos que dificultavam a administração da Igreja além-mar levaram a metrópole a propor a criação da diocese no Brasil, alegando sua necessidade devido ao aumento populacional, quantidade de pessoas que não eram batizadas e catequizadas e pela existência de muitas igrejas e prelados (POLETTTO, 2019). Em resposta a esses anseios, no ano de 1551, por intermédio de Dom João III, a Diocese da Bahia foi criada com sede em Salvador. “[...] A iniciativa da criação de um novo bispado era de responsabilidade do Estado e ao Papa ficava o papel de abençoar e regulamentar no processo interno da igreja.” (POLETTTO, 2010, p.50). Contudo, mesmo com a criação da arquidiocese no Brasil em 1551, a igreja possuía dificuldades em controlar a fé além-mar de seus fiéis por uma questão geográfica (COELHO, 2016). Esses conflitos, para Poletto (2010), condicionaram na criação de uma estrutura intermediária no Rio de Janeiro em 1575 (capaz de desempenhar os papéis de coordenação e de organização eclesial), pois não havia possibilidade de formar mais dioceses.

A burocracia, que era exigida para a construção de novas igrejas em território brasileiro, ancorado no instituto do padroado, fez com que vários bispos fossem:

[...] obrigados a criar paróquias não coladas, cujos párocos dependiam apenas dos pés-de-altar para a sua sustentação. Essa situação permitia vários abusos, pois as igrejas filiais não coladas acabavam preenchidas com vigários encomendados, cuja provisão devia ser renovada anualmente, mediante acordos financeiros para a divisão dos emolumentos percebidos. (BOCHI, 1986, p.72 *apud* LIMA, 2014, p.51).

Bochi (1986 *apud* LIMA, 2014) relata que os vigários, sem outra fonte de renda, eram obrigados a extorquir a população para sobreviver, pois a arrecadação dos dízimos e a distribuição destes para pagamento do clero secular, por meio da cômputa, deixavam a desejar. Segundo Coelho (2016, p.45), “[...] a situação econômica do clero, os valores das cômputas repassadas pela administração eram tão irrisórios que os sacerdotes sobreviviam através da taxação de sacramentos ou então dedicando-se a outras profissões.” Lana Lage da Gama Lima observa que:

Alijados das benesses dos dízimos redistribuídos sob a forma de cômputas, esses sacerdotes dependiam dos emolumentos cobrados por seus serviços para sustentarem-se. Praticamente todos os serviços eram pagos. Parte do dinheiro arrecadado ia para

a fábrica da igreja, cuja receita estava submetida ao juízo Eclesiástico ou ao Corregedor da Comarca. A fábrica compreendia as taxas por ocasião das missas festivas e fúnebres, enterros, multas e rendas territoriais. Mas a maioria das igrejas paroquiais não tinha nenhum patrimônio em bens de raiz. Em geral, apenas as que tinham sido capelas possuíam casas e terras doadas por seu antigo protetor. (LIMA, 2014, p.52-53).

O capital arrecadado por meio do dispositivo de emolumentos somava-se aos donativos que eram entregues pelos fiéis. Bazin (1983) lembra que os donativos, em muitos casos, apareciam em forma de produtos, como, por exemplo, caixotões de cana-de-açúcar cuja a venda era providenciada pela administração do convento. Contudo, como aponta Hoornaert (1998 *apud* GUALIUME, 2014), a atitude que levava o clero secular³ a procurar outras fontes de rendas na forma de fazendas, plantações, criação de gado, engenhos de açúcar e escravos, geralmente obtidos por doação, herança ou promessas dos fiéis, ajuízam a tentativa de independência do instituto do padroado. Ao clero diocesano, de conformidade com Campos (2011, p.35), “[...] era permitido receber esmolas (espórtulas) por serviços religiosos, bem como possuir bens móveis e imóveis. Assim sendo, sacerdotes chegaram a possuir residências construídas com materiais dourados, aprimorado acabamento técnico e artístico.” Contudo, as igrejas paroquiais atraíam menos donativos, enquanto os conventos, como apresentavam mais *status* social, tinham a preferência dos fiéis, que consideravam as orações dos monges como mais eficazes na obtenção do descanso da alma do que a dos padres seculares (BAZIN, 1983).

As peculiaridades relatadas acima contribuíram para que contrastes suntuosos se firmassem entre uma igreja e outra, sobretudo, entre conventos e paróquias (BAZIN, 1983), em que o primeiro, por deter a preferência dos fiéis, conseguia atrair mais doações, e o segundo, “apesar do esforço das confrarias, que chegaram mesmo a suspender todas as cerimônias durante a construção da igreja; as obras paroquiais se tornavam frequentemente intermináveis, acabando por recair na dependência financeira da Fazenda Real [...]” (BAZIN, 1983, p.31). Em meio a isso, também surgia outra peculiaridade em terras ultramar, por apresentarem grandes extensões, dificultavam a administração colonial religiosa. Segundo Poletto (2010, p.52), “[...] as jurisdições eram enormes e não permitiam um trabalho de articulação muito concreto, pois as viagens entre diversos pontos do território demandavam muito tempo e esforço.” Todavia, no ano de 1676, com a constituição da Província

³ Clero secular é aquele que vive no século, ou seja, em permanente contato com os fiéis, e que se estabelece em uma divisão regional denominada “Diocese”. O sacerdote (presbítero ou clérigo) habita a respectiva paróquia (também chamada de freguesia), onde prega e ministra os cinco sacramentos: batismo, eucaristia, penitência, matrimônio e extrema-unção. A crisma é especialmente reservada ao bispo. O clero secular compreende diferentes graus hierárquicos: o diaconato (composto pelo diácono), o presbiterato (presbítero ou sacerdote) e, no vértice da pirâmide, o episcopado (representado pelo bispo). (CAMPOS, 2011, p.35).

Eclesiástica do Brasil, tendo a Bahia como sede, garantiu o primeiro passo para uma organização eclesiástica própria do Brasil (POLETTTO, 2010).

As duas primeiras que foram institucionalizadas foram as de Pernambuco e do Rio de Janeiro no ano de 1676, mesmo ano da elevação da arquidiocese. No ano seguinte foi constituída a diocese do Maranhão. Durante a primeira metade do século XVIII também foram estruturadas mais três dioceses. A primeira foi a diocese do Pará, em 1719 seguida da diocese de Mariana, que foi fundada em 1745 e, finalmente, a de São Paulo, formada em 1745. (HOORNAERT, 1992 *apud* POLETTTO, 2010, p.53).

Com a criação do Bispado de São Paulo no ano de 1745, sua jurisdição passou a compreender “[...] toda extensão da Província de São Paulo, correspondente ao Estado de São Paulo, Paraná e parte dos estados do Mato Grosso e Minas Gerais [...]” (COELHO, 2016, p.50). Entre meados do século XVIII e final do século XIX, de acordo com Westphal (2008), o Paraná esteve sob a competência da diocese de São Paulo, e a partir de 1892, com a criação de novas dioceses pelo Papa Leão XIII, passou a vincular-se à diocese de Curitiba.

A diocese de Curitiba “tinha como limites geográficos ao Norte, a Diocese de São Paulo; a Leste, o Oceano Atlântico; ao Sul, a Diocese de São Pedro no Rio Grande do Sul; a Oeste, os limites com a Argentina.” (WESTPHAL, 2008, p.87). Essa demarcação condicionava a Diocese de Curitiba à jurisdição das paróquias localizadas nos estados do Paraná e de Santa Catarina (POLETTTO, 2010). Sua fundação no final do século XIX é circundada e explicada por fatores como as extensões das dioceses e a dificuldade dos bispos em dar assistências aos fiéis (WESTPHAL, 2008). Outro ponto interessante é que a diocese foi criada posteriormente ao fim do padroado que vigorou até a proclamação da República em 1889, a qual trouxe a definição de Estado laico. A partir de sua extinção, houve uma cisão política entre Igreja e Estado que provocou “[...] duas consequências imediatas: a necessidade da própria Igreja prover sua sustentação [...]. [E] a desvinculação da religião católica como a religião oficial do Estado.” (POLETTTO, 2010, p.54). Por meio deste contexto, é possível compreender que o clero secular no Paraná esteve sob a jurisdição do Bispado de São Paulo entre 1745 a 1892. Durante o referido período, no século XIX, o Pe. Duarte dos Passos solicitou ao bispo de São Paulo a construção de uma igreja, na localidade da Freguesia Nova, atual cidade de Palmeira, deferida em 1820 e dedicada ao culto mariano (FREITAS, 1984)

1.3 IMACULADA CONCEIÇÃO: A GÊNESE DE UM DOGMA E O INÍCIO DO CULTO IMACULISTA NO MUNICÍPIO DE PALMEIRA

As devoções marianas, em sua grande maioria, estão ligadas à vida de Maria, seus valores e princípios. Estas foram crescendo ao longo dos séculos, conforme o entendimento que se teve, e se tem, do papel que desempenhou a genitora do menino Jesus. Porém, nos primeiros séculos após a morte de seu filho, esta não apresentava muita importância devocional. A aceitação do culto mariano foi gradativo⁴, como exemplo dos atritos que envolveram a ascensão de seu nome, pode-se citar o seu primeiro dogma que a reconheceu como Mãe de Deus – *Theotokos*.

A decisão acerca do primeiro dogma mariano que reconhecia Maria como a Mãe de Deus foi preiteada no primeiro Concílio de Éfeso em 441 d.C. O concílio foi motivado por divergências entre o Bispo Cirilo de Alexandria e Nestório que, contrariando a ideia que Jesus era filho de Deus, argumentava que este não passava de um simples homem (ALVAREZ, 2015). “Para decidir se quem estava certo era Nestório ou Cirilo, e obviamente para acabar com o que estava se tornando um grande problema para todos do Império Romano, [...] o imperador Teodósio II convocou o terceiro grande encontro de bispos católicos[...]” (ALVAREZ, 2015, p.139). Este encontro veio a ser conhecido como o primeiro Concílio de Éfeso, onde reuniu várias autoridades religiosas em 431 d.C. e “o dogma de Maria, mãe de Deus (*Theotókos*) foi definido” (MOREIRA, 2017, p.173). Desta maneira, a partir desse dogma, “começou a se desenvolver o ciclo de festas litúrgicas propriamente marianas. Até então as igrejas celebravam Maria ao interno das festas cristológicas. Um pouco antes deste concílio se celebrava a ‘memória da Virgem’ em 26 de dezembro, na oitava de natal”. (MOREIRA, 2017, p.175). De modo celebrativo, o nome de Maria foi assumindo cada vez mais importância, atraindo novos devotos ao longo da história da humanidade.

No decorrer dos séculos, novos dogmas foram atribuídos a Maria. O segundo dogma trata de sua Virgindade Perpétua, o terceiro, à Imaculada Conceição e o quarto, e último, a Assunção de seu corpo. A atribuição de um dogma na esfera católica é o entendimento de um *status* de verdade (FOGELMAN, 2009). Assim ocorreu com o dogma imaculista, que defende que a concepção de Maria aconteceu sem a presença da mancha do pecado original.

⁴ Quando se completaram cem anos da conversão do imperador Constantino e algumas décadas da decisão de Teodósio I de fazer do cristianismo a religião oficial do Império, no século V, mesmo com todos os esforços de Pulquéria e de seu irmão Teodósio II, Maria estava longe de ser uma unanimidade entre os habitantes de Constantinopla. Mudar por completo a religião do Império Romano custaria ainda muito tempo e sangue, pois além de ser motivo de disputas violentas entre os cristãos, o deus único herdado da tradição judaica competia ferozmente com inúmeros deuses locais e importados que os romanos adoravam muito antes do nascimento de Jesus. (ALVAREZ, 2015, p.135).

Entre as versões mais debatidas das características e atributos de Maria está a que se refere ao seu caráter excepcional de pecado original. Segundo uma linha de pensamento, ela estava isenta da mancha que os primeiros pais (Adão e Eva) teriam deixado para a Humanidade: Maria é vista como a única mulher inteiramente carnal que, após a Queda, providencialmente escapou dessa condição geral. Esta afirmação gerou muita confusão e debate, mas com o tempo adquiriu o status de uma verdadeira revelação para o mundo católico: tornou-se um dogma. (FOGELMAN, 2009, p.29, tradução nossa).

Os acontecimentos que condicionaram o nascimento de Maria teriam auxiliado na convicção do dogma imaculista. Segundo consta, nos evangelhos apócrifos, Ana e Joaquim, os pais de Maria, há muito tempo desejavam ter uma descendência, porém, sendo de idades avançadas, encontravam dificuldade, a impossibilidade de realizarem tal desejo. Entretanto, “como por vinte anos não tiveram filhos, fizeram uma promessa ao Senhor, que se este lhes concedesse descendência eles a entregariam a Seu serviço.” (DE VARAZZE, 2003, p.748). O propósito dos dois foi atendido por Deus, e a confirmação do milagre se deu quando Joaquim, envergonhado no templo por não conseguir ter prole, se retirou ao deserto, onde permaneceu por vários dias até que fosse atendido pelo Senhor. De acordo com Alvarez (2015, p.54), “Joaquim não aguentou de vergonha e resolveu passar quarenta dias no deserto, em jejum completo, até que Deus se manifestasse. Enquanto isso, achando que o marido morreria de fome ou de sede, Ana se lamentava, inconsolável, e já se considerava viúva.” Então, um anjo apareceu no deserto para Joaquim, confirmando a resposta que o Senhor mandara dar a seu propósito.

Eu sou o anjo do Senhor enviado para anunciar que suas preces foram ouvidas e que suas esmolas subiram até o Senhor. Vi a sua vergonha e ouvi o opróbrio de esterilidade que foi injustamente imputado a você. Deus vingará o pecado mas não a natureza, por isso se Ele fecha um útero o faz para abri-lo novamente de maneira maravilhosa, para que se saiba que o nascido não é produto libidinoso, mas presente divino. Não é verdade que Sara, a primeira mãe de seu povo, suportou a injúria da esterilidade até os noventa anos de idade e ainda assim gerou Isaac, ao qual foi prometida benção de todas as nações? Não é verdade que Raquel foi estéril por muito tempo, e contudo gerou José, que teve domínio sobre todo o Egito? Há alguém mais forte do que Sansão ou mais santo do que Samuel? Todavia ambos nasceram de mães estéreis. Creia em minhas considerações e exemplos. As concepções adiadas por muito tempo e os partos de quem parecia estéril são os mais admiráveis. Também sua esposa Ana parirá uma filha e você lhe dará o nome de Maria. De acordo com a promessa que fizeram, ela será consagrada ao Senhor desde a infância. Desde o útero de sua mãe será cheia do Espírito Santo. A fim de que não haja qualquer suspeita que lhe seja desfavorável, não terá contato com o mundo, ficará sempre morando no templo do Senhor. Ela própria, nascida de mãe estéril, gerará maravilhosamente um filho altíssimo, cujo o nome será Jesus e por meio do qual todos os povos serão salvos. Dou a você uma prova: quando chegar à porta dourada de Jerusalém, sua esposa Ana virá ao sem encontro, e de inquieta com sua demora ela passará a demonstrar alegria! (DE VARAZZE, 2003, p.749).

Ana, que não estava com Joaquim no deserto, recebeu no mesmo instante a visita do anjo que confirmava a resposta de Deus ao propósito que ela e Joaquim em suas preces realizavam (ALVAREZ, 2015). Após as palavras do anjo, Joaquim sai do deserto e perto do templo, encontra a sua mulher, a qual confirma a promessa do Senhor. Segundo Alvarez (2015), passaram-se seis, sete ou nove meses até que Ana começasse a sentir as dores do parto, e após o nascimento da menina, quando esta completou três anos idade, foi entregue a serviço do Senhor no templo, e permaneceu até ser dispensada pelo sacerdote.

O nascimento de Maria não é narrado nos evangelhos canônicos. Segundo Alvarez (2015, p.55), “por mais curiosa e intrigante que seja, a história do nascimento de Maria não aparece nem na Bíblia católica nem nas outras Bíblias cristãs. Os evangelistas estavam ocupados em descrever a vida pública de Jesus [...]” Os evangelhos que abordam a natividade de Maria não fazem parte do Novo Testamento (evangelhos canônicos), a estes utiliza-se a seguinte denominação – apócrifos. Para Alvarez (2015, p.57), “a palavra apócrifo pode ser entendida como falso, mas também como obscuro [...]” Por outro lado, os evangelhos apócrifos nortearam o entendimento que se tem do nascimento de Maria, fruto de um milagre, gerada pelo poder do Espírito Santo, e cheia deste no útero de sua mãe, teria nascido sem a mancha do pecado original, o que daria prerrogativa para afirmar o dogma imaculista no século XIX.

O dogma da Imaculada Conceição foi proclamado pelo Papa Pio IX em 1854 na bula *Ineffabilis Deus* (D, 2803) (FRANCO; SANCHES, 2013), porém, o culto a essa invocação antecede sua bula dogmática. Em Portugal, o culto à Imaculada Conceição foi oficializado por D. João IV no século XVII.

Em Portugal Nossa Senhora da Conceição possuía grande número de devotos quando seu culto foi oficializado por D. João IV, primeiro rei da dinastia de Bragança, que fora aclamado a 1º de dezembro de 1640, data em que se iniciava a oitava festa da Imaculada Conceição. Seis anos depois, com a aprovação das Cortes de Lisboa, ele dedicou à Virgem Imaculada o reino português. Em todo território lusitano, assim como em suas colônias, a festa da Conceição de Maria tornou-se oficial e obrigatória, tendo sido cunhadas, em seu nome, moedas de ouro de 12 mil réis e outras de prata no valor de 450 réis. (MEGALE, 2001, p.148).

O culto imaculista, como observa Megale (2001) já era oficial no reino português no século XVII, estendendo-se às demais colônias a festa da Conceição. Ainda segundo a autora, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição chegou em uma das naus de Pedro Álvares Cabral (MEGALE, 2001). Logo, é possível afirmar que o culto a essa invocação mariana

esteve presente desde os primeiros anos que os lusitanos desembarcaram em terras brasileiras no século XVI.

A forte devoção ligada aos santos, peculiaridade presente em muitos brasileiros católicos, também a piedade do povo⁵, deve-se aos portugueses. Para Freire (2009, p.2148), “os colonos portugueses já traziam na bagagem e no coração seus santos de devoção, devoção desenvolvida por diversas razões: por ter nascido no dia de determinado santo e ter recebido o mesmo nome da figura sagrada; devoções herdadas de família [...]” Particularmente, houve uma forte inclinação desde os primeiros séculos à devoção mariana no Brasil, onde se verifica que, “no início do século XVIII, segundo as informações contidas em Santuário Mariano de 1723, eram veneradas no Brasil em igrejas e capelas 346 nossas senhoras (Santa Maria, 1723).” (TORRES-LONDOÑO, 2000, p.251). No Paraná:

[...] cuja a padroeira oficial é Nossa Senhora do Rocio desde 1977, dos trezentos e noventa e nove municípios existentes, cento e sessenta e quatro têm como Padroeira, as múltiplas denominações da Virgem Maria. As principais padroeiras são: Nossa Senhora Aparecida (39 cidades), Nossa Senhora da Conceição (24 cidades), Nossa Senhora de Fátima (16 cidades) e Nossa Senhora das Graças (12 cidades). (DE ANDRADE, 2012, p.241).

Nos municípios paranaenses, como observa De Andrade (2012), cento e sessenta e quatro, de trezentos e noventa e nove, têm como padroeira alguma invocação mariana. Na cidade de Palmeira, a padroeira é Nossa Senhora Imaculada Conceição, que estabelece ligação com o surgimento do município. Para Mayer (2017b, p.15), “anos mais tarde a municipalidade convencionou a data de 7 de abril 1819 como a data de aniversário de Palmeira e proclamou Nossa Senhora da Conceição como Padroeira do Município.” Por esta razão, os únicos feriados municipais palmeirenses celebram e estão associados ao aniversário da cidade e da Paróquia, no dia 7 de abril (MAYER, 2017c), e ao da padroeira da cidade, comemorado no dia 8 de dezembro, em referência ao dogma imaculista, proclamado nessa data pelo Papa Pio IX.

⁵ As crenças populares baseiam-se na visão de mundo e interpretação popular. Seus baldrames encontram significados nos rituais sociais do pobre e na rotineira busca de significar seus sofrimentos utilizando como fonte de consolo o Cristo sofredor e Nossa Senhora a intercessora divina, para definir as devoções à Nossa Senhora, utiliza-se o termo devoção Mariana, e, por fim, a devoção às pessoas santas com quem observa-se um laço de “apadrinhamento” do santo fiel. (ARAÚJO JUNIOR, 2019, p.101).

2 A IGREJA NOSSA SENHORA IMACULADA DA CONCEIÇÃO: ARQUITETURA E CIDADE

As construções religiosas empreendidas ao longo dos primeiros séculos de colonização lusitana no Brasil, como se verificou, estiveram ancoradas sob o sistema conhecido como padroado. Este firmou-se até 1889 com a Proclamação da República, que garantiu a laicidade do Estado brasileiro. Deste modo, várias igrejas construídas ainda no final do século XIX, estavam fundamentadas em tal sistema, e concomitantemente dentro desse contexto, a construção da igreja Matriz Nossa Senhora Imaculada da Conceição de Palmeira-PR em 1837 seguiu essa política.

A construção da igreja palmeirense no século XIX estava relacionada aos atritos envolvendo os religiosos do carmo e o padre Duarte dos Passos na Capela de Nossa Senhora da Conceição do Tamanduá. Devido a esta instabilidade, o padre Duarte dos Passos procurou um novo local para construir uma igreja sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição. O local escolhido para a construção da primeira igreja de Palmeira tinha como orientação prerrogativas que confirmassem que o lugar era decente. Desta forma, o Padre Duarte buscou garantir que essas determinações fossem atendidas, e com a ajuda do Tenente Manoel José de Araújo conseguiu as terras que foram doadas em 1819. A igreja marca o início da formação do município de Palmeira que teve, principalmente, como referência para o desenvolvimento urbanístico este templo religioso. Por esta razão a igreja está localizada no centro da cidade e é de grande relevância ao cenário histórico-artístico da região.

Com uma concepção arquitetônica que repercute os modelos europeus da arquitetura religiosa jesuítica, a igreja se funde ao espaço circundante para provocar um efeito persuasivo no transeunte. Essa particularidade reafirma sobretudo o preceito de construir a igreja em um lugar decente, alto, livre de umidades, e com âmbito suficiente em roda para andarem as procissões. Sua posição elevada no espaço urbano lhe dá ênfase em sua estrutura arquitetônica. Esta proeminência é reforçada com a Praça Marechal Floriano Peixoto que imprime destaque ao monumento religioso. Por meio disso, a figura da igreja no ambiente citadino é convidativa e instiga a participação do fiel para assumir um caminho de devoção imaculista. Neste cenário, ao adentrar no recinto religioso, o devoto vê se formar uma trama narrativa mariana no interior da igreja, e a configuração espacial dos elementos arquitetônicos contribuem para isso. Por meio de um partido arquitetônico de nave única sem colunas, transforma o espaço em amplo auditório que torna mais visível o altar.

2.1 HISTÓRIA, CONSTRUÇÃO E O DECORO NA IMPLANTAÇÃO DA IGREJA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

A história da cidade de Palmeira-PR, como observado, está atrelada à Freguesia Collada de Tamanduá que ficava próxima (GUMY, s.d). Esta freguesia era uma região anexada a Villa de Coritiba⁶ até meados do século XVIII. Nesse período, depois de Curitiba, quatro locais se equivaliam em importância nas redondezas: Tamanduá, Lapa, São José dos Pinhais e Castro (CARNEIRO, s.d *apud* PARANÁ, 2006). “Tamanduá era uma vila em formação e suas origens remontam à primeira metade do século XVIII.” (PARANÁ, 2006, p.60). Tamanduá, assim como outras regiões próximas de Curitiba, despertaram atenção na época por apresentarem expectativa da presença de ouro, o que segundo Gummy (s.d, p.151), “atraiu muitos homens para sua exploração, entre eles, [...] ‘Antonio Tigre’. Homem rico, que por sua influência fez construir na localidade de Tamanduá, no alto da serra de São Luiz do Purunã, uma capela de madeira [...]” A construção desta capela pode estar associada a um costume que, segundo Gualiume (2014, p.7), “ao fundar um povoado, uma vila, o europeu colonizador erigia às pressas uma capela (muitas vezes pequena e de forma improvisada), para a legitimação do povoado [...]” Sua edificação data do ano de 1709, de forma improvisada, e de madeira, pelos carmelitas, a qual recebeu o nome de Nossa Senhora do Carmo. Posteriormente, no ano de 1727, essa capela foi substituída; Antonio Tigre mandou construir uma capela de pedras que ficou pronta em 1730 (GUMMY, s.d) e recebeu a invocação de Nossa Senhora da Conceição (figura 2).

⁶ Cópia do Alvará pelo qual S. Alteza Real foi servido mandar desmembrar esta Freguezia da Villa de Coritiba. Eu o Principe Regente de Portugal, e do Mestrado, Cavallaria, e Ordem de Nosso Senhor Jesus Christo Faço saber que attendendo ao que Me representou o Reverendo Bispo de São Paulo, do Meu Conselho sobre a necessidade, que havia de erigir-se em Freguezia Collada a Capella de Tamanduá, desmembrando se este território de Tamanduá da Freguezia de Coritiba, da qual se acha distante mais de dez legoas, fazendo –Me vir os grandes encomodos, o que sofrião aquelles habitantes, quando exigião da sua Igreja Matriz os socorros Espirituais, e vistas as respostas dos Procuradores Geral das Ordens, e da Minha Real Coroa, e Fasenda, que tudo subio a Minha Real Presença em Consulta do Meu Tribunal da Meza da Consciência, e Ordens Hei por bem Erigir em nova Freguezia Collada a Capella de Tamanduá, desmembrando a da Freguezia da Coritiba. Este se cumprira sendo passado pela Chancellaria da Ordem, e registrado no livro da Comarca do Bispado de São Paulo, e no de ambas as mencionadas Freguezias e valera como carta, posto que seu effeito haja de durar mais de hum anno. Rio de Janeiro vinte de Março de mil oito centos, e treze. [sic]. (LIVRO TOMBO n° 1, 1813, p.3-A, da Matriz do Tamanduá *apud* GUALIUME, 2014, p.9-10).

Figura 2 – Capela Nossa Senhora da Conceição do Tamanduá.



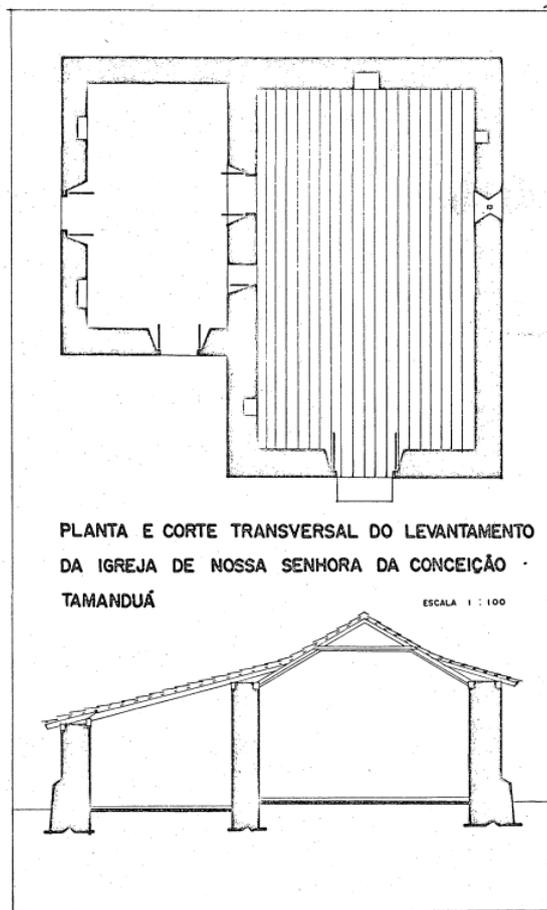
Fonte: Ion turismo⁷.

A Capela do Tamanduá está localizada atualmente no município de Balsa Nova-PR, 40 km distante de Palmeira, tombada em 1970 pelo Estado⁸. Segundo Imaguire Junior (1982, p.27), “a técnica construtiva é extremamente simples na capela de Tamanduá, em que as pedras são simplesmente aparelhadas no contorno do vão principal.” Sendo assim, a construção da capela se deu por meio de alvenaria de pedra argamassada (PARANÁ, 2006). Conta apenas com dois cômodos, uma nave e uma sacristia anexa (figura 3). É desornamentada, não apresenta óculo na elevação frontal, este integra-se à empena principal, os beirais são curtos e a telha é colonial (IMAGUIRE JUNIOR, 1982).

⁷ https://www.ionturismo.com.br/novo_site/wp-content/uploads/2015/02/IMG_2383.jpg

⁸ Tombamento estadual: Processo N° 26/70, Inscrição N° 26. Livro do Tombo Histórico. Data: 04/09/1970. (PARANÁ, 2006, p.60).

Figura 3 – Planta e corte transversal do levantamento da igreja de Nossa Senhora da Conceição Tamanduá.



Fonte: Imaguire Junior (1982, p.50).

A invocação mariana dada à Capela do Tamanduá traz como referência a imaginária de Nossa Senhora da Conceição, que até o ano de 1730 encontrava-se em uma matriz de Curitiba. De acordo com historiador David Carneiro:

Enquanto se esperou a provisão de D. Francisco de S. Jeronimo, Bispo do Rio de Janeiro, provisão que chegou enfim, em 1727, a imagem esteve num altar da matriz em Curitiba, especialmente ereto para recebe-la. Nesse mesmo ano, Antonio Luiz Tigre, que já era um velho, ordenou a feitura da capela de Tamanduá. Construída a capela talvez começada ou legalizada em 1727, e só terminada em 1730, a imagem da Virgem foi para lá transportada, e nela ficou de 1730 a 1837. (CARNEIRO, s.d, n.p *apud* FERREIRA, 1959, p.352).

A imagem imaculista estava em uma residência privada antes de ir para um altar da matriz de Curitiba. Era costume o devoto montar “[...] seu panteão, nos oratórios domésticos, no quarto dos santos, começando com o Nosso Senhor e a Virgem Maria, com suas várias invocações e complementados depois com seu anjo da guarda, seus santos protetores.” (JURKEVICS, 2004, p.33). Ainda de acordo com Jurkevics (2004), vários estudos apontam

que nas casas-grandes prevalecia o culto a Nossa Senhora Conceição. A imagem de Nossa Senhora Conceição foi encomendada de Portugal, e veio pelas mãos do Capitão João carvalho Pinto, que era natural de Portugal, porém não se tem conhecimento do ano que este trouxe a imagem, e dados de quem teria feito a imagem (MAYER, 2017a). Esta imaginária pertenceu “a D. Antonia de Góes, mulher do povoador Matheus Leme, a qual em seu testamento legou seu filho Matheus Leme, o moço, declarando que era seu desejo construir uma capella para essa imagem.” (MARCONDES, s.d. *apud* SCHNELL, R., 2006, p.30). Segundo Paraná (2006, p.60), “um neto de D. Antônia Goes, esposa de Matheus Leme [...] legou a Antônio Tigre a imagem que pertencera à sua avó e por ela fora deixada em testamento a seu filho Matheus Leme [...]” Atendendo à vontade de D. Antonia de Goes, a imagem imaculista permaneceu na Capela do Tamanduá até a transferência da igreja para a Freguesia Nova em 1837.

A mudança da Freguesia do Tamanduá no ano de 1823 teria ocorrido por alguns conflitos existentes entre o Padre Duarte dos Passos e os carmelitas. Poletto (2010), em sua dissertação de mestrado, traz uma tabela referente aos párocos colados ativos no Paraná a partir de 1806, e nessa classificação, o Padre Duarte aparece atuante em Tamanduá em 1819. O pároco colado era escolhido “[...] por meio de concurso organizado pela diocese. Existindo uma vaga, os candidatos eram examinados acerca da doutrina e quanto à sua idoneidade. O nome era encaminhado ao Rei, que deveria confirmá-lo.” (LONDOÑO, 1997 *apud* POLETTO, 2010, p.86). Quando aprovado, este recebia como benefício a paróquia perpétua (LIMA, 2014). Deste modo, a construção da Capela de Tamanduá ocorreu quando Antonio Tigre, já idoso, teria mandado construir a ermida; falecendo sem deixar herdeiros legítimos, seus sucessores doaram o terreno aos religiosos do Carmo.

O lugar que se denomina Tamanduá [...], onde apenas existe ruínas e uma pequena capela colonial, compreendia uma área de meia légua, doada pelo seu fundador, coronel Antonio Luiz Tigre, a Nossa Senhora do Carmo. Falecendo sem deixar herdeiros legítimos, os seus sucessores doaram o terreno ao Convento do Carmo em São Paulo, que ali fundou uma casa conventual, que se manteve por mais de 60 anos. Proibido o noviciado, os frades Carmelitas foram morrendo, de sorte que tiveram de abandonar o convento de Tamanduá, deixando de celebrar ali os officios religiosos. Os moradores da localidade representaram ao Govêrno de São Paulo, e, no primeiro quartel do século XIX, foi ereta a nova freguesia da Conceição, com sede em Tamanduá. (FERREIRA, 1959, p.352).

Com o requerimento atendido, os frades carmelitas reivindicaram o direito de posse da Capela do Tamanduá, o que teria provocado instabilidade entre o Padre Duarte e os religiosos do Carmo. Para Freitas (1984, p.13), “é certo que o padre colado do Tamanduá recebera

determinação para entregar a Capela aos Carmelitas e que, por isso, ou por outros motivos talvez, gerasse a desarmonia que existiu entre o vigário e o Guardião do Carmo.” Conseqüentemente, “a igreja que Lamim mandou construir seria dos carmelitas, e por certo a devoção à Nossa Senhora do Carmo seria intensificada, ficando Nossa Senhora da Conceição em segundo plano.” (MAYER, 2017a). Neste sentido, o culto à Imaculada Conceição, relegado a segundo plano, teria contribuído para que o padre Duarte procurasse outro local para que a devoção à Nossa Senhora da Conceição fosse a principalidade. Deste modo, o Padre Duarte dos Passos, “[...] fez a entrega da Capela de Tamanduá com todos seus pertences, [...] em 12 de agosto de 1818, veio para o Rincão da Palmeira, onde fixou residência.” (GUMY, s.d, p.151). A partir de 1819 a Freguesia Collada de Tamanduá começou a perder o seu esplendor econômico e social (GUALIUME, 2014), “um dos motivos foi a construção de uma outra estrada dos tropeiros que não passava mais em Tamanduá” (MACEDO, 1940, p.24 *apud* GUALIUME, 2014, p.10), e “embora o vigário estivesse, desde essa data, (12-3-1818) residindo em Palmeira, a Freguesia ainda não havia sido transferida. Somente em 1823, segundo consta dos livros da Igreja, é que houve tal transferência [...]” (A ARQUIDIOCESE..., 1958, p.67).

Os atritos envolvendo o Padre Duarte dos Passos e os carmelitas na Capela do Tamanduá de certa forma motivaram a busca de um local para a construção de uma nova igreja. Para Freitas (1984), o Padre Duarte dos Passos procurou o dono da Fazenda Palmeira para conseguir meios que tornassem viáveis a construção da igreja, uma melhor localização e sem os empecilhos e inconvenientes que faziam presentes no Tamanduá. Deste modo, “o Padre conseguiu do Tenente Manoel José de Araújo a doação do terreno para que se edificasse a Matriz da Freguesia Nova como ficou conhecida, em 7 de abril de 1819.” (GUMY, s.d., p.151). É relevante salientar que a sociedade colonial brasileira se constituía predominantemente por católicos, e que se fazia necessária a presença de uma igreja próxima dos colonos. Logo, a construção da igreja tornava a representação inconfundível do poder, do universo colonial que se firmava gradualmente, e junto ao pároco, se fazia a autoridade no plano civil e no religioso. Uma vez que a igreja estava sob o regime do padroado, as paróquias coladas indicavam o reconhecimento por parte das autoridades coloniais e pela coroa, assim, consolidava-se o direito de ocupação, certa representatividade econômica ou expressão política (GUALIUME, 2014). Observa-se, então, que tradicionalmente a presença de uma igreja era importante para a comunidade cristã, e a devoção dos fiéis contribuía para que a igreja conseguisse doações de terras para seus templos. Por esta razão:

Não houve maiores dificuldades para a doação do terreno, pois a família do Tenente Araujo, a começar pelo seu chefe, era composta por católicos convictos e praticantes, que não mediam sacrifícios para terem facilidades cômodas na prática da assistência de atos e ofícios religiosos que lhes proporcionassem conforto espiritual e fé católica. (FREITAS, 1984, p.14).

A concessão das terras “[...] como era de costume, naquela época, foi feita a Santa Padroeira da futura Igreja Matriz [...]” (FREITAS, 1984, p.15) – Nossa Senhora da Conceição. A autorização para a construção da igreja foi em 3 de junho do ano de 1820, e em 7 de junho do mesmo ano, foi em provisão autorizado a benzer e fazer a vistoria da igreja, porém, esta vistoria e benção só foi feita em 8 de setembro de 1823, ocasião da mudança da Freguesia para Palmeira (GUMY, s.d). Como o Padre Duarte Passos já residia em Palmeira, anos antes da autorização para a construção da igreja (A DIOCESE..., 1958)., o que tornava normal a existência de uma pequena igreja para os ritos religiosos, e segundos relatos de Saint Hilaire que esteve no local em 1820, e diz ter assistido uma missa dominical na igreja da localidade, se depreende que houvesse a existência de uma igreja de madeira que veio a ser substituída por uma de pedra e cal posteriormente (FREITAS, 1984).

A obra produzida por Debret no século XIX (figura 4) é um importante documento que pode auxiliar na compreensão da formação do município de Palmeira e da construção da igreja. A representação de terras paranaenses pelo artista francês exibe a Freguesia Nova e a Igreja Matriz Imaculada da Conceição, responsável pela atual configuração urbanística da cidade de Palmeira. Na obra de Debret, a igreja é concebida sobre um terreno elevado, provavelmente seguindo os preceitos da época.

Figura 4. Palmeira (Freguesia dos Buracos). 1827. Aquarela. 14x22,5cm.



Fonte: SECC (2001)⁹.

⁹ SECC - Secretaria do Estado da Cultura. Pintores da paisagem paranaense. Edição *fac-símile*. Curitiba: Solar do Rosário, 2001.

A representação da Freguesia dos Buracos¹⁰ por Debret atenta precisamente para a área frontal da igreja (figura 5). A ermida que aparece na composição é singela, ainda não apresenta nenhuma torre lateral. Outra peculiaridade é o cruzeiro encimado no frontão da igreja. Esses detalhes que aparecem na obra de Debret no ano de 1827 ajudam a compreender que durante a construção da igreja de pedra e cal funcionava ali uma primitiva ermida de madeira, algo que é atestado por relatos da época (FREITAS, 1984).

Figura 5 – A Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição de Palmeira-PR. Detalhe da pintura de Debret em 1827.



Fonte: SECC (2001)¹¹.

Era comum a construção de novos templos católicos seguirem normativas e recomendações que regulavam aspectos variados da edificação, como, por exemplo, tamanho dos espaços e características de localização.

Haveros por bem pela presente conceder-lhe faculdade para erregir, fundar e edificar a sua Egreja Mariz, com a invocação de N. Snra da Conceição, no lugar da Palmeira

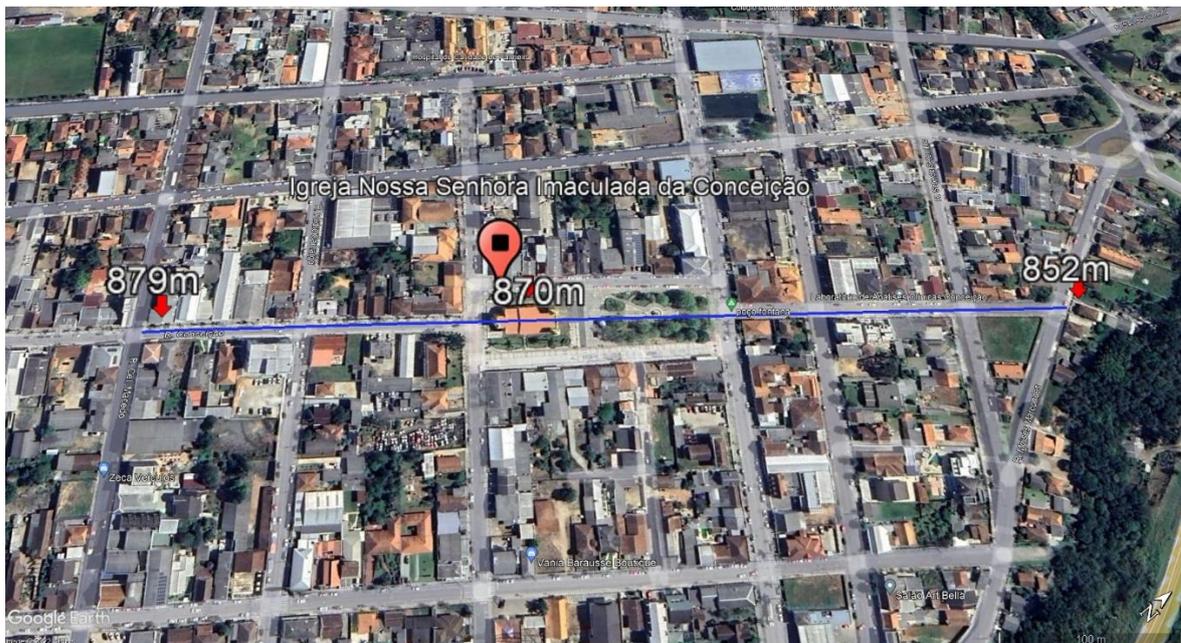
¹⁰ Outra denominação para a localidade onde se desenvolveu a cidade de Palmeira.

¹¹ SECC - Secretaria do Estado da Cultura. Pintores da paisagem paranaense. Edição *fac-símile*. Curitiba: Solar do Rosário, 2001.

com tanto q seja o lugar decente, alto, livre de umidades, desviado qto possa de lugares imundos e sórdidos e casas particulares, com âmbito suficiente em roda para andarem as procissões e por esta mesma lhe concedemos comissão para assinalar o lugar, observando o q determina a Constituição do Bispado. (reg. No L 27. S. Paulo 7 de Julho de 1820 *apud* FREITAS, 1984, p.17).

O decoro foi um preceito que determinou a escolha do novo espaço a ser escolhido para a construção da igreja, e encontrava correspondência nas Constituições primeiras do Arcebispo da Bahia, redigida em 1709, e publicada em 1719 (COSTA, 2008). As normas das Constituições primeiras do Arcebispo da Bahia (livro IV, XVII, 687) orientavam o local em que deveriam ser construídas as capelas durante o século XVIII e XIX no Brasil (RIBEIRO, 2006). Costa (2008, p.41) esclarece que além das orientações para a construção de igrejas, capelas e ermidas, as constituições estabeleciam normas sobre a construção de “[...] mosteiros, cemitérios, adros das igrejas, como também interferiam em assuntos que diziam respeito ao especificamente urbanístico, como as fontes e outras obras públicas.” Dentro de tais especificações solicitadas para a construção da igreja de Palmeira em 1820, inicialmente duas merecem destaque – um sítio elevado (figura 6), e o outro que visava desviar de lugares imundos ou sórdidos.

Figura 6 – Altitude da Igreja Nossa Senhora da Conceição. Perfil longitudinal entre o cruzamento da R. Cel. Macedo e R. Conceição e o cruzamento entre R. Juvenal Zanardine e R. Moisés Marcondes.



Fonte: Google Earth (2022).

As passagens bíblicas trazem várias referências aos lugares que manifestaram o poder sobrenatural de Deus. Há grande referência aos montes, como, por exemplo, a passagem de Êxodo 19: 1-3 que narra quando o povo de Israel saiu do Egito, e se dirigiu ao deserto de Sinai, destacando que este povo acampou diante do monte Sinai. Nesta passagem é mencionado que Moisés subiu aos montes para encontrar-se com Deus. Outras passagens do Novo Testamento relatam as várias vezes que Jesus subiu aos montes para orar a Deus (BÍBLIA, Mt 14:23, Lc 6:12, Lc 9:28).

Na tradição bíblica, como se viu, são numerosos os montes que se revestem de um valor sagrado e simbolizam em seguida uma hierofania: Sinai ou Horeb, Sião, Thabor, Garizim, Carmelo, Gólgota, os montes da Tentação, das Bem-aventuranças, da Transfiguração, do Calvário, da Ascensão; alguns Salmos integrantes do Gradual cantam a ascensão na direção dessas alturas. Na origem do cristianismo, as montanhas simbolizam os centros de iniciação formados pelos ascetas do deserto. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p.691).

As montanhas preconizam o entendimento de que se pode transcender, a medida de que ela é alta, vertical, elevada, próxima aos céus (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020), ao tomar como referência o Salmo 115:3 que diz que o “Nosso Deus está nos céus”, pode-se inferir que o Criador, o Altíssimo, está acima e nos céus, e pode ser encontrado por meio da ascensão aos montes. Para Ribeiro (2006, n.p), “a montanha figura entre as imagens que exprimem a ligação entre o Céu e a Terra, além de ser considerada por diversos povos o Centro do mundo, ou o centro gerador de todo o mundo.” Deste modo, a ato de subir a montanha sugere o contato, a transposição do mundano, enquanto matéria física, ao celeste, entendido como sobrenatural ou espiritual.

Acompanhando as orientações que previam a escolha de um terreno elevado, outro preceito era que a igreja fosse construída longe de lugares imundos ou sórdidos. Este preceito, como aponta Douglas (1976 *apud* RIBEIRO, 2006) não está ligado à sujeira, e sim à desordem. “A ‘sujeira’ ou impureza ofende a ordem. E como a igreja a ser construída no local se tornaria o centro de ordenação do mundo de um povoado, logo, a necessidade de se buscar desde o início distância da impureza, [...] de se organizar o ambiente, colocar ordem [...]” (RIBEIRO, 2006, n.p). Logo assim, as recomendações estabelecidas para a construção da igreja em resposta ao Padre Duarte dos Passos, como o sítio elevado, longe de lugares imundos, espaço para as procissões, ocasionaram no desenvolvimento da urbe ao redor da igreja (figura 7).

Figura 7 – Relação da Igreja Nossa Senhora da Conceição com o desenvolvimento da malha urbana em 1908.



Fonte: Schnell (2004, p.17)¹².

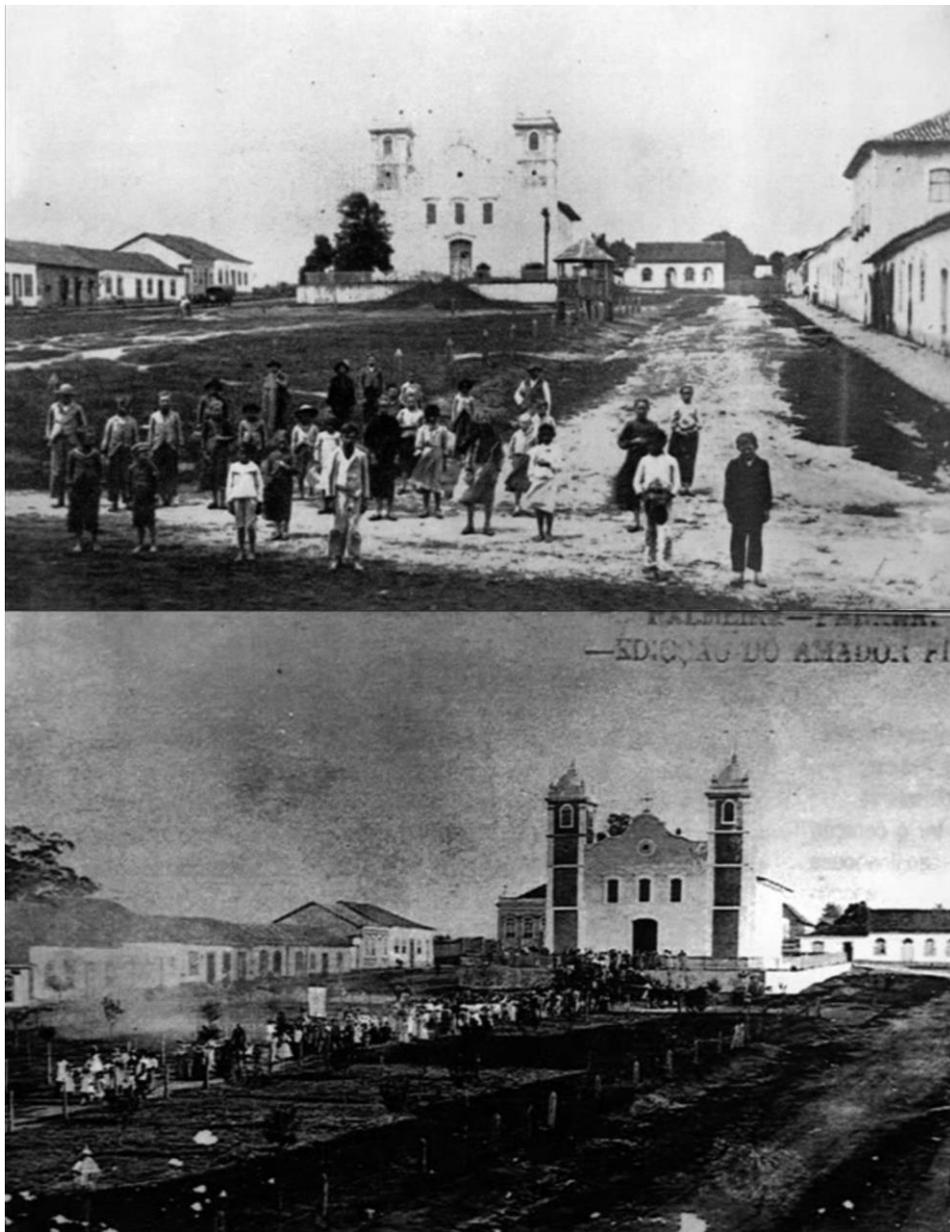
Nos anos 20 do século XIX, no início da construção da igreja de Palmeira, esteve de passagem na região o botânico Auguste de Saint-Hilaire. De acordo com essa ocasião, o botânico teria pernoitado na freguesia e em seguida registrado que no local haveria cerca 12 a 15 casas (VISNIESKI, 2014). Vale salientar que no ato da doação das terras pelo Tenente Manoel José de Araujo em 1819 para a construção da igreja, registrou-se no Livro Tombo que a sua família teria preferência em todo lugar ao redor da igreja que escolhessem para fabricarem suas casas (LIVRO TOMBO Nº1, 1819 *apud* FREITAS, 1984). Como pode se perceber, a construção de uma igreja nas terras doadas pelo Tenente Araujo, valorizaram a circunvizinhança. Por meio desta observação, seria evidente que a formação da cidade palmeirense apresentaria como molde a igreja.

O terreno doado para a construção da igreja fazia parte da fazenda do Tenente Manoel José de Araújo, que obteve as terras por meio da distribuição de sesmarias (VISNIESKI, 2014). “A localização da obra foi bem acertada, recaindo a preferência na parte mais alta do fundo de um largo retangular permitindo ainda a passagem de uma rua nos fundos do edifício e com um vasto adro a disposição.” (FREITAS, 1984, p.16). Nesta perspectiva, o novo local para edificação da igreja apresentava um espaço aberto que se ajustava às necessidades

¹² SCHNELL, Rogério. O uso da fotografia em sala de aula palmeira: espaço urbano, econômico e sociabilidades, a fotografia como fonte para a história. PUC/PR, 2004.

religiosas recomendadas na autorização concedida pelo bispo de São Paulo. Nesta autorização o bispo recomendava que deveria haver um âmbito suficiente em roda para andarem as procissões (figura 8). Ao se adequarem as orientações do documento expedido do Bispado de São Paulo, a construção da igreja começou a ser realizada, e o novo local escolhido tornou-se o centro do poder desta nova localidade (VISNIESKI, 2014).

Figura 8 – Duas fotografias antigas do amplo espaço à frente da Igreja Nossa Senhora da Conceição. A primeira, mais antiga, é anterior a 1907, ano da construção do prédio do grupo escolar Conselheiro Jesuíno Marcondes. A segunda é uma fotografia posterior entre 1907 a 1948.



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Palmeira.

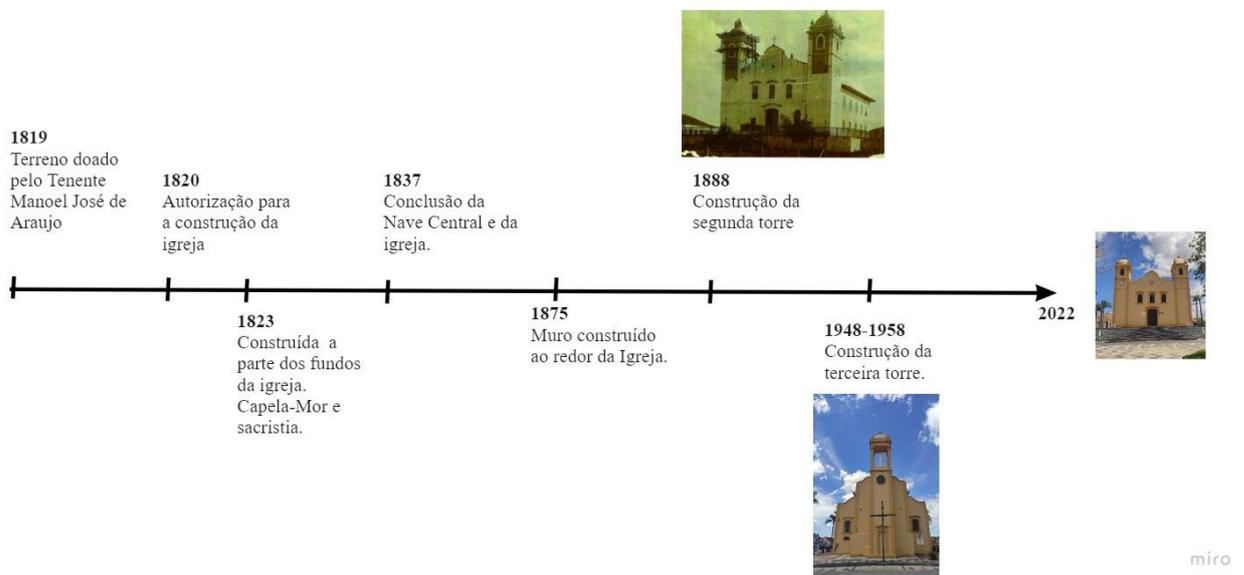
Com o passar dos anos, o espaço à frente da igreja transformou-se em uma praça. Esta praça, batizada de Praça Marechal Floriano Peixoto passou por uma revitalização ao longo dos anos para alcançar os aspectos visíveis que possui hoje. Por estar à frente da matriz é conhecida também como a praça da matriz. Sua forma retangular contribuí com o efeito retórico que enfatiza a presença da igreja no local. Para Kostof (1992, p.150, tradução nossa) “o retângulo comum, [...] é possivelmente a forma mais utilizada para o lugar público. Uma de suas vantagens é justamente que ele permite um eixo direcional em direção a um monumento culminante.” Deste modo, a praça aparece como complemento externo do poderio da fé católica no local, e auxilia à devoção imaculista. Por este ângulo, vale salientar que a Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição foi a primeira construção religiosa no local, e por meio desta perspectiva, repercute reminiscências de uma cultura barroca.

José Antonio Maravall em sua obra - *A cultura do barroco*, analisa o barroco além dos seus aspectos formais. Maravall (2009) observa que a cultura do barroco foi uma alternativa utilizada pelo Estado e a Igreja com finalidade de preservar um discurso autoritário, pois, diante das duras crises, econômica e social, que afligiram a sociedade espanhola no século XVII, o homem moderno procurou soluções que as resolvessem, e nesse cenário, regimes de governo, baseados no sistema absolutista, foram incorporados pelo Estado. Conseqüentemente, a Igreja Católica também compartilhou do mesmo viés, e a afirmação da religião católica em terras ultramar, como religião que se pretendia ser universal, esmiuçava essa perspectiva absolutista. Deste modo, o espaço disposto à frente da igreja foi um importante local de afirmação do poder temporal e religioso na freguesia que se consolidava no século XIX. Em um mapa de 1854 (figura 9), ilustra-se esses dois poderes, ladeando a Praça Marechal Floriano Peixoto.

2.2 A ARQUITETURA DA MATRIZ

No ano de 1823, já estava construída a parte dos fundos da igreja (figura 10), a Capela-Mor feita de pedra e cal e a sacristia (GUMY, s.d). No mesmo ano, o Padre Duarte tratara de benzer a parte da igreja que estava concluída, com autorização Episcopal, onde se localizava a sacristia, o altar-mor e a sala do lado, isto é, o princípio do corpo da igreja, para os ritos religiosos (FREITAS, 1984).

Figura 10 – Cronologia da construção da igreja.



Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Nos anos subsequentes a 1823, a atenção se deu para a construção da nave principal da igreja, com um amplo salão central, cada lado separado por sólidas paredes, uma ala¹³ de mais ou menos três metros de largura, abrangendo todo o comprimento da nave (FREITAS, 1984). No ano de 1837 dava-se a conclusão e a “inauguração da nave que com a sacristia antes construída e utilizada, formavam em conjunto, a nova igreja da Matriz de Palmeira.” (FREITAS, 1984, p.21). Em tal solenidade já não participou o Padre Duarte dos Passos, que faleceu antes da conclusão da construção da igreja (FREITAS, 1984). Por ocasião da edificação do templo católico estar ligada ao desenvolvimento do município de Palmeira, por alguns anos uma das alas serviu como Escola Pública, e o piso de cima, para reuniões da câmara.

¹³ Corredores laterais separados por sólidas paredes.

Numa dessas alas, após a conclusão, funcionava a Escola Pública e o piso de cima serviu, por muito tempo, como era então usual, para as reuniões do Poder Público, isto é, de Sede da Câmara Municipal, desde a instalação na Vila. E antes, esse compartimento já vinha servindo de auditório quando das discussões, pronunciamentos e decisões de assuntos concernentes ao bem comum e a coletividade local. (FREITAS, 1984, p.19).

Por ocasião do aumento significativo da população, um novo projeto para uma igreja maior foi idealizado na metade do século XIX (MAYER, 2017d). Antes que se concluísse o projeto, em 1858 uma das paredes laterais e parte do telhado desabaram (GUMY, s.d). Segundo Gumy (s.d, p.153), “a tarefa de reconstrução estava sob os cuidados de Jose Caetano, do Pe. Camargo e Manoel de Paula Ferreira. Aguentavam as despesas os próprios fiéis de Nossa Senhora da Conceição, notadamente o Barão de Tibagi.” Depois de 1859, a ala que era utilizada como escola pública na igreja recebeu provisão do Governador da Província que mandou assoalhar o corredor a fim de acomodar as aulas de instrução primária das crianças da freguesia (GUMY, s.d). De acordo com Freitas (1984, p.24), “sendo, na época, a religião católica a oficializada, era normal a interferência e a participação dos poderes públicos na orientação de obras de interesse de coletividade local.”

Um muro foi construído em 1875 ao redor da igreja com a finalidade de conter as chuvas que estavam levando as terras, e comprometiam a base do edifício, o que pode ser justificado pela presença de fendas nas bases (GUMY, s.d), situação ampliada pelo terreno com amplo desnível (FREITAS, 1984). Por outro lado, a construção desse muro assumiu parte integrante da arquitetura da igreja, constituindo parte de seu adro¹⁴.

A Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição de Palmeira-PR apresenta em sua fachada principal duas torres. A data da construção das torres diverge do ano de conclusão da construção da igreja em 1837. Como aponta Freitas (1984), obras dessa natureza ficam sempre dependentes de detalhes e acabamento, deste modo, pode-se dizer que a construção não se completou em 1837. Segundo Gumy (s.d), a torre do lado esquerdo foi construída anos mais tarde, e financiada por Joaquim Vicente da Silva Montepoliciano. Há uma história que cerca a fatura da segunda torre¹⁵ ligada a uma promessa de Joaquim Vicente. Este estando endividado resolve comprar bilhetes de loteria e na esperança de ser contemplado resolve pedir ajuda para a Virgem da Conceição. Que se esta fizesse por meio de um milagre do seu poder um dos bilhetes de loteria premiado, ele mandaria construir a outra torre que faltava (GUMY, s.d). Para Mayer (2017c, p.15), “a construção da segunda torre, então faltante, foi

¹⁴ Terreno na frente ou em volta de uma igreja, muitas vezes cercado por muro baixo, podendo ser plano ou escalonado. (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p.17).

¹⁵ [...] a que se situa ao lado direito do observador postado na praça fronteira à Igreja. (FREITAS, 1984, p. 27).

mandada construir pelo Senhor Vicente da Silva Montepoliciano no ano de 1888.” Com a construção das duas torres, a Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição de Palmeira recebeu as instalações de dois relógios, e se tem a informação que o primeiro foi instalado em 1911(figura 11), e o outro, qual se via até o ano de 1937, foi desinstalado (MAYER, 2017c). Quanto aos primeiros sinos instalados na igreja, não se tem registros de quem foram seus doadores, e segundo Mayer (2017c), sabe-se, porém, que dois deles estão no museu histórico de Palmeira, e que o terceiro sino encontra-se na torre da igreja, data de 1907 (MAYER, 2017c). Os demais sinos foram colocados mais tarde, acontecendo a instalação do segundo trio de sinos em 1982, e a terceira colocação de sinos novos em 2010 (MAYER, 2018b).

Figura 11 – Instalação do relógio no início do século XX.



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Palmeira.

Os fundos da igreja palmeirense (figura 12) a partir de meados do século XX, sob a administração do Pároco de Palmeira Pe. José Poliga, recebeu uma terceira torre, localizada aos fundos da igreja, em sua fachada posterior (figura 13). Pois, o local, de acordo com Freitas possuía (1984, p.28), “[...] uma vista pouco estética e de certo modo [apresentava um] aspecto sofrível porque se localizava aí a parte da [traseira] da Igreja com uma estrutura acanhada e de fundo de prédio.” Mayer (2017c) observa que a terceira torre foi construída entre 1948 e 1958, e nela foi instalada uma imagem de Nossa Senhora da Conceição (figura 14). Nesta fase em que a igreja estava sob a gerência do Pároco Pe. José Poliga outros

trabalhos foram feitos, como os reparos no muro de arrimo para melhor sustentar suas bases, e um ordenamento na pintura interna.

Figura 12 – Fundos da Igreja Imaculada da Conceição no ano de 1920.



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Palmeira.

Figura 13 – Fotografia dos fundos da Igreja Imaculada Conceição, com destaque a sua terceira torre construída entre 1948 e 1958 onde a imagem de Nossa Senhora Imaculada Conceição instalada.



Fonte: Acervo do autor (2021).

Figura 14 – Fotografia da instalação da imagem de Nossa senhora na terceira torre, [195?].



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Palmeira.

A época em que o Pároco Pe. José Poliga esteve à frente das decisões administrativas da igreja, e conseqüentemente os reparos que visavam a manutenção do decoro na igreja, foi determinante para a conformação atual da igreja em seus aspectos internos e externos (figura15).

Figura 15 – Fotografia antiga da fachada da Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição já com sua terceira torre aos fundos após 1958.



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Palmeira.

O frontispício da igreja demonstra certa sobriedade, em grande medida, repercutindo, mesmo que de modo não oficial, o programa arquitetônico de construção religiosa dos jesuítas. Essa constatação surge ao compreender a ampla influência que desempenhou a Companhia de Jesus no cenário construtivo das primeiras edificações religiosas em solo brasílico durante os primeiros séculos de ocupação portuguesa.

Os padres jesuítas chegaram no Brasil na metade do século XVI e desde do começo exerceram forte influência na conformação da arquitetura religiosa brasileira. A vinda e a fundação da Companhia de Jesus no século XVI estavam associadas aos desdobramentos contrarreformistas da Igreja Católica na Europa. A ordem foi fundada em 1534, e estava vinculada a um grupo de estudantes da Universidade de Paris, “[...] liderado pelo espanhol Inácio de Loyola, para desenvolver trabalho de acompanhamento hospitalar e missionário, para onde o Santo Padre os enviasse.” (MENDES; VERÍSSIMO; BITTAR, 2011, p.162). De acordo com Martins e Kok (2015, p.34-35), “a Companhia de Jesus foi oficializada pelo papa em 1540. Além dos votos usuais de pobreza, castidade e obediência aos superiores, os jesuítas faziam um voto adicional de submissão incondicional ao papa.” Segundo os mesmos autores, o seu objetivo primeiro, consistia no fortalecimento e a expansão da fé católica, mediante as missões, a catequese, a educação, e o combate à heresia. Após a aprovação papal, Loyola enviou padres para vários países a fim de implementar escolas e seminários. Nesse contexto, a Companhia de Jesus chegou ao Brasil no ano de 1549 liderada por Manoel de Nobrega (MENDES; VERÍSSIMO; BITTAR, 2011). Por ocasião das adversidades enfrentadas na nova terra, com a falta inicial de materiais duráveis, as primeiras construções foram realizadas de forma precária. Para Bazin (1983, p.88), “as primeiras instalações dos jesuítas no Brasil foram construções humildes de madeira, às vezes de barro, e cobertas de palha, sendo que para elas não havia [...] necessidade de arquiteto; um carpinteiro habilidoso era quanto bastava.” Esse cenário, de acordo com Bazin (1983), demonstrava um impulso comum dos padres em improvisar, e somente em 1570, aproximadamente 20 anos depois, os jesuítas começaram a construir templos com material durável. Nesse sentido, atrelado ao interesse em construir prédios duráveis (BAZIN, 1983), e atendendo às súplicas dos jesuítas de uma direção segura para as obras, a Ordem enviou ao Brasil, em 1577, o irmão Francisco Dias. Benedito Lima de Toledo observa que:

Os padres trabalhavam ativamente utilizando toda mão de obra especializada que fosse possível encontrar, mas faltava uma direção segura para as obras. Por essa razão, o procurador do Brasil, padre Gregório Serrão, quando foi a Roma, pediu que se enviasse arquiteto de Portugal ao Brasil para as obras dos colégios da Bahia, do Rio de Janeiro e Pernambuco.

Em Lisboa, as obras da Igreja da Companhia iam bem, de forma que o provincial resolveu ceder temporariamente seu responsável, o irmão Francisco Dias (1538-1633), com a ideia de tê-lo de volta como aconteceu por ocasião de sua viagem à ilha Terceira das Canárias. Mal chegado à Bahia na companhia do padre Gregório Serrão em 1577, já o irmão Francisco Dias assumia a direção dos trabalhos do colégio. Doze anos depois, em 1589, o visitador da obra menciona os planos “elaborados com muito cuidado e acordo do Irmão Francisco Dias, arquiteto”. (DE TOLEDO, 2015, p.75).

A vinda de um arquiteto genuíno para o Brasil, sublinha, de acordo com Frade (2017, p.59) “[...]a importância e o empenho que os jesuítas tinham, ainda no século XVI, na introdução de melhorias nas técnicas e nos projetos [...]” Francisco Dias, “devia ser um técnico de alto gabarito, pois os padres em Portugal reclamavam a sua volta, alegando que lhes fazia falta: mas o Geral o manteve no Brasil.” (BANZIN, 1983, p.89). Sua vinda a terras brasílicas garantiu a introdução de um novo partido arquitetônico:

A Francisco Dias atribui-se a introdução na América de um partido arquitetônico usado nas principais igrejas jesuíticas, o qual se estendeu, no Brasil, às demais ordens religiosas. É o partido de nave única, larga, com capelas laterais, unidas entre si por pequenas passagens. A nave, transformada em amplo auditório, sem colunas interiores, torna o altar visível de todos os pontos, enquanto o púlpito assume maior destaque implantado entre duas capelas laterais, para facilitar a liturgia da palavra. (DE TOLEDO, 2015, p.66).

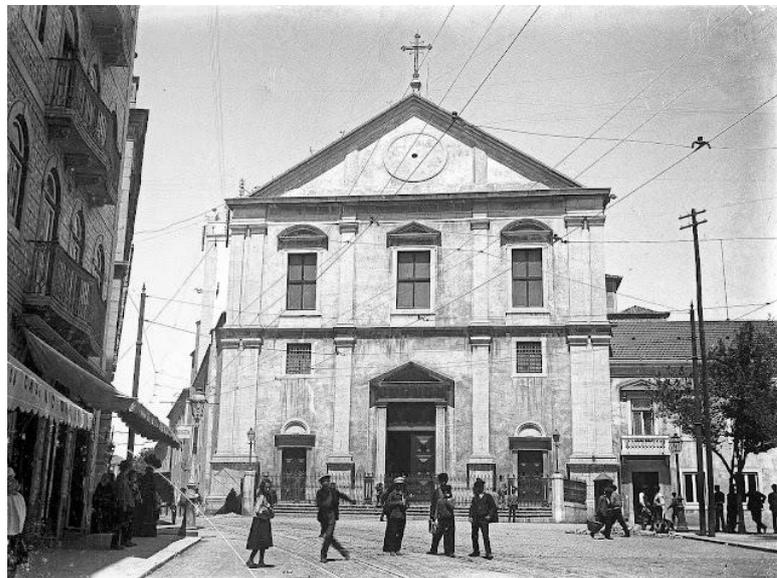
Como a maioria dos jesuítas que estavam em missão no Brasil eram portugueses, era natural que as primeiras obras de Dias tivessem a mesma configuração (FRADE, 2017). Frade (2017) pontua que, sempre quando possível, o modelo e a inspiração para a construção de igrejas nos primeiros séculos no Brasil estava associado à Igreja de *Gesú* (figura 16), em Roma e à Igreja de São Roque, em Lisboa (figura 17).

Figura 16 – Fachada da Igreja de *Gesú* em Roma.



Fonte: Wikipédia¹⁶.

Figura 17 - Igreja de São Roque, Lisboa, Portugal.



Fonte: Pinterest¹⁷.

Entretanto, segundo Toledo (2015), o partido arquitetônico intensamente usado no Brasil, com pequenas variações, é geralmente tido como descendente da Igreja de São Roque de Lisboa. Como é o caso da Igreja palmeirense e outras igrejas que apresentam variações da igreja lisboeta (figura 18 e 19). E, no tocante a esta perspectiva, essa conformação

¹⁶ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Church_of_the_Ges%C3%B9%2C_Rome_crop.jpg

¹⁷ <https://i.pinimg.com/originals/53/19/d9/5319d9d70a67f76fb37001768a1d293a.jpg>

composicional, apresenta elementos análogos, sobretudo nas três janelas do coro, a centralidade da portada principal, e do óculo¹⁸ (figura 20).

Figura 18- Catedral Sant' Ana de Itapeva- SP construída a partir de 1785.



Fonte: wikimedia.commons¹⁹

Figura 19 – Antiga Igreja Matriz de Curitiba construída entre 1720 a 1857.



Fonte: curtacuritiba.com.br²⁰

¹⁸ Abertura ou pequena janela, geralmente na forma circular, oval ou arredondada, disposta nas paredes externas ou em frontões para ventilar e às vezes iluminar principalmente os desvãos dos telhados. Muitas vezes tem também uma função decorativa. (ALBERNAZ, 1998b, p.413).

¹⁹ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/94/Catedral_Santana_Itapeva_290308_REFON_3.JPG/800px-Catedral_Santana_Itapeva_290308_REFON_3.JPG?20130916172514

Figura 20 – Detalhe vertical da portada ao frontão das igrejas de: São Roque em Lisboa e Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição de Palmeira-PR.



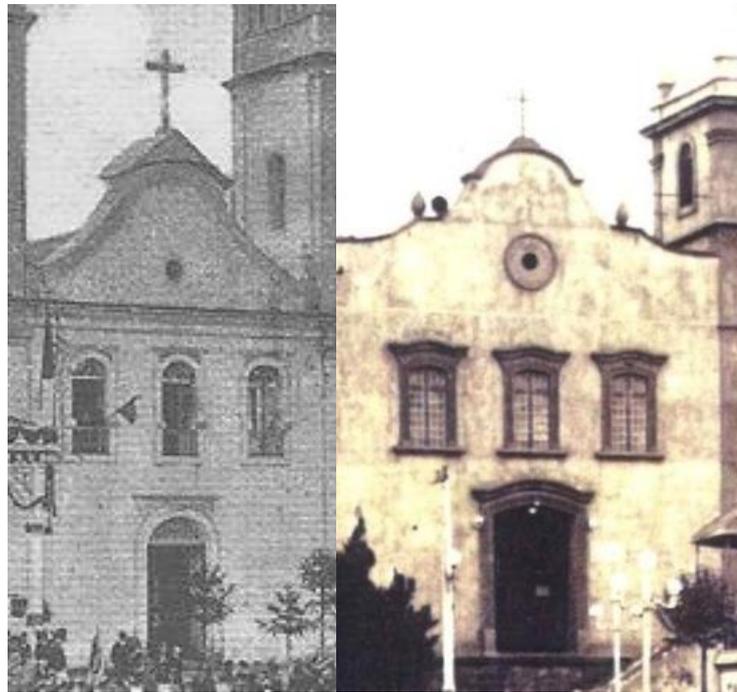
Fonte: Pinterest²¹; Acervo do autor.
Organização: Althieres Ademar Carvalho

O detalhe vertical das igrejas representadas acima permite fazer analogias comparativas da arquitetura da igreja de Palmeira ao modelo europeu da Igreja de São Roque. Embora os aspectos formais da portada principal da igreja palmeirense não apresentem, e conseqüentemente discriminem, certos elementos em torno da portada que aparecem na igreja lisboeta, percebe-se que a portada proeminente, mas isenta de maiores ornamentações, em ambas igrejas chamam atenção na composição do edifício. Estas aproximações continuam, nota-se que das três janelas do coro, a do meio é bem centralizada, e nesta busca de centralidade, no frontão, um óculo aparece. Chama atenção o formato do frontão triangular da Igreja de São Roque em contraste ao frontão da igreja de Palmeira ondulado. Algo interessante a se enfatizar neste momento é a relação mais próxima que o modelo do frontão palmeirense assume ao ser comparado ao antigo frontão da Matriz de Curitiba, demolida em 1875 para a construção de uma nova igreja (figura 21).

²⁰ <https://curtcuritiba.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Catedral-de-Curitiba-mem%C3%B3ria.jpg>

²¹ <https://i.pinimg.com/originals/53/19/d9/5319d9d70a67f76fb37001768a1d293a.jpg>

Figura 21 – Pormenor dos frontões da antiga Matriz de Curitiba e da Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição de Palmeira-PR.



Fonte: curtacuritiba.com.br; Instituto Histórico e Geográfico de Palmeira.
Organização: Althieres Ademar Carvalho

A construção da antiga Igreja Matriz de Curitiba se deu em 1714, e a construção de suas torres aconteceu a partir da metade do século XIX. É possível que a nova comunidade da Freguesia Nova de Palmeira tivesse contato com a antiga Matriz de Curitiba. Embora os frontões da igreja curitibana e palmeirenses apresentem mais afinidade se comparados aos demais já apresentados, estes também possuem discrepâncias formais, como, por exemplo, o frontão da antiga Matriz de Curitiba é mais anguloso que o da igreja de Palmeira.

Dentro do contexto apresentado, a base da construção religiosa no Brasil teve em si grande influência de modelos europeus, e em terras brasileiras, os contextos regionais possibilitaram que a arquitetura fosse reinterpretada.

Particularmente ao caso da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira, como já observado, o modelo adotado em sua conformação física externa está mais próximo da Igreja de São Roque. Contudo, a arquitetura religiosa, quando não utilizando como referência total o modelo de *Gesú*, irá reinterpretar as volutas laterais da Igreja mãe dos jesuítas e se apropriará este elemento em seus frontões (CAMPELLO,2000). Essa característica não terá peso na arquitetura imaculista palmeirenses. Embora seu frontão não seja reto, o contorno ondulado desta estrutura é muito sutil, e não chega a firmar referência direta à Igreja de *Gesú*. Pelo contrário, está mais próxima da arquitetura vernacular dos jesuítas lusitanos, em que se

destaca uma concepção arquitetônica mais sóbria. Esta característica está associada em uma arquitetura religiosa baseada em modelos que exprimiam a alma jesuítica de abnegação e de austeridade, assinalada pelo espírito da Contra-Reforma (FRADE, 2017). Eram arquiteturas severas, e “[...] apesar da melhoria substancial introduzida nos projetos arquitetônicos pela vinda de Dias, estes continuaram a apresentar características de grande simplicidade.” (FRADE, 2017, p.59). As características descritas por Frade (2017), estão associadas à arquitetura que parte da literatura especializada costuma designar como “chã”. Segundo Andrea Buchidid Loewen, o termo “estilo chão”:

[...] tem sido usado pelos historiadores de arte portugueses para descrever sua arquitetura religiosa a partir de 1570; a expressão foi cunhada pelo americano George Kubler, em sua obra de 1972, para uma série de grandes edifícios, em sua maioria igrejas e conventos, construídos em Portugal entre o segundo quartel do século 16 – quando do abandono da decoração manuelina – e o início do século 18, com o regresso à ornamentação exuberante. O autor procura demonstrar que a arquitetura “chã” portuguesa, ainda que motivada tantos por fatores econômicos quanto por uma mudança no “gosto” das cortes reais que se sucederam, difere significativamente do “estilo desornamentado” espanhol e antecede o mesmo. Em seu entendimento, tal estilo de Espanha foi, em grande medida, influenciado pelas fórmulas acadêmicas de Vignola, ainda que os edifícios realizados não possam ser ditos italianizantes. Em Portugal, ao contrário, a arquitetura-chã se aproximava mais de uma arquitetura vernácula que dos grandes autores do passado. Sua análise se debruça sobre mais de 45 edifícios, apresentados em ordem cronológica, mas cujas inter-relações não são sempre facilmente advertidas. (LOEWEN, 2011, p.66).

A expressão “estilo chão” comumente utilizada pelos historiadores de arte portugueses para descrever o programa arquitetônico das igrejas portuguesas que traduziam um ajustamento aos princípios da contrarreforma, ajuizando uma característica vernacular, de sobriedade, encontra divergências em outras linhas de pensamento. Segundo Bury (2006), a expressão é inadequada, e serve para descrever a arquitetura religiosa lusitana a partir de 1570. O *plain style*²² foi uma proposta elaborada por George Kubler para uma série de grandes edifícios, em sua grande maioria igrejas e conventos, construídos em Portugal entre o segundo quartel do século XVI e meados do século XVIII (KUBLER, 1972 *apud* BURY, 2006). Entretanto, John Bury, ao considerar inapropriada a expressão e se posicionar por sua rejeição, observa que esta “[...] ignora a existência de dois outros estilos contemporâneos – o *plateresco* da primeira renascença, de cerca de 1520-1560, e o estilo da Contra-reforma, de cerca de 1570-1710 –, além de ser imprópria para ambos.” (BURY, 2006, p.217). Ainda, segundo o autor, a expressão foi tomada de Júlio Castilho, quando este a empregou na descrição de uma típica “casa de brasão” do século XVI, ou seja, em referência à simplicidade

²² Termo que também é conhecido o estilo chão.

da casa que contrastava ao opulento gótico do século XV. Assim, Bury (2006) lembra que a expressão aplicada à arquitetura religiosa foi, no entanto, criada para a arquitetura doméstica, e que o termo *plain* (simples) na arquitetura, só descreve satisfatoriamente alguns exteriores. Embora as pontuações de Bury (2006) sejam contrárias ao uso da expressão do “estilo chão”, preferindo a classificação do estilo da Contra-Reforma, a aproximação maior da arquitetura religiosa chã, segundo Kubler (s.d. *apud* LOEWEN, 2011) estava calcada em uma arquitetura mais vernacular do que os grandes autores do passado.

Os programas e características funcionais dos espaços dos templos e seminários, eram ditados de Roma (CAMPELLO, 2000), e como a arquitetura vernacular lusitana ajustava-se às orientações contrarreformistas, não houve grandes empecilhos para instituir um programa arquitetônico em terras portuguesas no século XVI. As exigências de um espaço para o culto, segundo Campello (2000, p.102), “[...] que concentrasse a atenção sobre o altar e a prática dos atos litúrgicos e permitisse o domínio do pregador sobre toda a plateia, podiam ser facilmente atendidas a partir de um desenvolvimento tipológico autônomo para [...] as novas igrejas [...]” dos padres jesuítas. Assim, os padres da Companhia de Jesus, atentos às recomendações do Concílio de Trento, promoveram uma nova forma de se pensar o edifício religioso, junto à necessidade de rapidamente conquistar o terreno perdido pela ação da Reforma (DE TOLEDO, 2015). Em razão disso, a disciplina da companhia é traduzida, de acordo com Benedito Lima de Toledo:

[...] na austeridade dos alçados, despojados e de uma severidade fria e lógica. Não há lugar, pelos menos no primeiro momento, para a fantasia. Há uma “maneira” de fazer. Os tratadistas do Renascimento coligiram um receituário seguro para se atingir um resultado condigno.

Mas, num país como Portugal, de tão rica e variada tradição popular, esta não poderia deixar de aflorar em manifestações mais diversificadas. Afinal, o povo capaz de realizar em pedra desenhos mais adequados a trabalho em renda, como vemos nos tramos das capelas da era manuelina ou nas requintadas capelas do Mosteiro da Batalha, capaz de levar a arte da azulejaria a uma surpreendente expressão, mostrando ter assimilado e dominado a tradição moçárabe, o mesmo podendo-se dizer da arte da cerâmica, o povo, enfim, que realizou as mais audaciosas construções navais de seu tempo, os moinhos de vento e qualquer trabalho em madeira, não poderia ficar preso ao receituário maneirista.

Daí as surpresas que nos reservam os interiores das igrejas: o contraste entre o despojamento da cantaria e a riqueza de invenção presente na talha e na azulejaria, na forração de madeira dos tetos, no mobiliário das sacristias e na imaginária. (DE TOLEDO, 2015, p.73-74).

A descrição do povo lusitano feita por De Toledo (2015) enfatiza a inventividade de uma tradição popular que não se restringiu a um receituário maneirista, e a partir disso, o autor estabelece a correlação desta tradição popular com as adequações artísticas do programa

arquitetônico da contrarreforma. A principal características da arquitetura vernacular portuguesa está na característica de seu invólucro, isto é, o aspecto exterior das igrejas, possui um comedimento. Em conformidade a isso, Lúcio Costa (2010), ao analisar a arquitetura religiosa dos padres jesuítas no Brasil, descreve a sobriedade como marca principal da arquitetura dos jesuítas portugueses. Esses atributos estarão presentes na Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira, que utiliza elementos composicionais da arquitetura da Igreja de São Roque e mescla com inserção de torres em sua fachada. A introdução de torres na fachada estava associada ao gosto português de conciliar os modelos italianos provindos de Roma. Segundo De Toledo (2015, p.91), “em Portugal os Jesuítas viram-se às voltas com o problema de conciliar a solução de *Gesú* de Roma ou São Roque de Lisboa, com o desejo de colocar torres na fachada.” Assim, a introdução de torres nas fachadas de igrejas jesuíticas em Portugal constitui uma adaptação lusitana aos modelos italianos.

A solução arquitetônica com duas torres foi introduzida em São Vicente de Fora em Lisboa (figura 22). De acordo com Campello (2000, p. 99), “o tema das duas torres fora introduzido em São Vicente, e talvez por trazer uma reminiscência gótica, arcaica, foi entusiasticamente acolhido em Portugal: as aletas amparantes do frontão, [...] vieram [...]” posteriormente a se desenvolver em admiráveis volutas barrocas. Portanto, de acordo com Bury (2006), os jesuítas portugueses estavam sujeitos a duas influências apostas. Como membros da Companhia de Jesus tinham um modelo arquitetônico na sua igreja-mãe, em Roma, mas, enquanto portugueses, não podiam ignorar a moda vernácula estabelecida em São Vicente de Fora. Contudo, “[...] predominava a influência da primeira, ficando a segunda num plano recessivo.” (BURY, 2006, p.73). Deste modo, o desejo dos jesuítas portugueses em conciliar torres às fachadas das igrejas não estabelecia uma normativa, esta poderia variar e acentuar discrepâncias entre igrejas que eram ladeadas por duas torres ou não, com aquelas que apresentavam uma única torre.

Figura 22 - Igreja de São Vicente, Lisboa, Portugal.



Fonte: Wikimedia.²³

No Brasil, algumas igrejas do início do século XVII, pequenas, como Anchieta (1610) e Nova Almeida (1615), têm uma única torre, que pode ser considerada um campanário unido à fachada (BURY, 2006). Nessa perspectiva, o campanário, de acordo com John Bury apresenta aspectos diferentes em relação a um par de torres:

O campanário, porém, mesmo quando ligado e não independente do conjunto, é um traço isolado do ponto de vista arquitetônico, distinto da estrutura principal e, em muitos casos, projetado separadamente. Por outro lado, o par de torres flanqueando a fachada representa um legado arquitetônico tradicional na arquitetura cristã, com numerosos precedentes românicos e góticos, nos quais os três elementos se unem num conjunto harmonioso, embora cada qual conserve sua integridade individual. (BURY, 2006, p.72).

A presença de duas torres, dispostas em cada extremidade da fachada da igreja, repercute um legado tradicional, como bem pontuou Bury (2006). Assim como a solução de uma torre sineira no mesmo plano da fachada e entrada única encimada por um óculo, repercute às igrejas do Norte de Portugal do século XII (MENDES; VERÍSSIMO; BITTAR, 2011). De acordo com Mendes, Veríssimo e Bittar (2011), tal solução, assim como as poucas aberturas, ajuizava as lutas contra os mouros, e a torre cumpria dupla função: um bastião defensivo, e elemento para comunicar aos fiéis sobre os ritos religiosos. Desta maneira, para

²³ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/VicenteFora-IPPAR.jpeg>

auxiliar nessa tarefa, os dobres e repiques dos sinos, a comunidade era informada dos horários de missas, enterros, homenagens a santos, festas religiosas e até mesmo incêndios (MAYER, 2018b). Segundo Mayer (2018b), os sinos tinham um papel importante para a população, e em algumas comunidades, eram o único veículo de comunicação.

Além dos aspectos já descritos sobre o uso da torre, vale salientar que este elemento imprime um status de ascensão. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020, p.971), “na tradição cristã, inspirada nas construções militares feudais, erigidas de torres, atalhias e torreões, a torre tornou-se símbolo de vigilância e ascensão.” Neste sentido, a arquitetura da Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição aproveita deste elemento, e com a presença da Praça Marechal Floriano Peixoto logo a frente (figura 23), ganha notoriedade no espaço citadino.

Figura 23 – Praça Marechal Floriano Peixoto em frente à igreja.



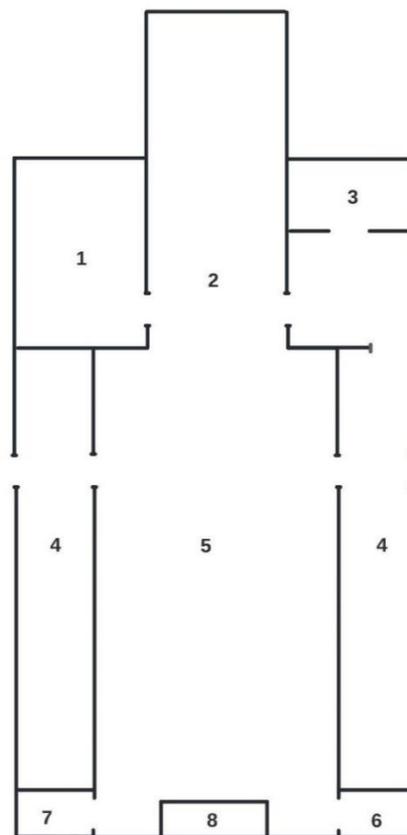
Fonte: Itamar Japa (2022).

A conformação física-espacial da Igreja Nossa Senhora da Conceição empreende uma devoção imaculista no ambiente palmeirense. Essa atitude é reforçada com elementos inseridos na arquitetura de seu espaço interno, onde o fiel é convidado a percorrer um caminho de devoção. Deste modo, o templo religioso predispõe um artifício retórico de persuasão que se inicia na área externa da arquitetura, e contínua no ambiente interior.

2.3 O ESPAÇO LITÚRGICO INTERNO

A nave central assume um aspecto importante na celebração litúrgica, pois é aonde a comunidade cristã irá se instalar. Como o próprio nome sugere, nave, significa “navio” e corresponde a uma embarcação espiritual. A etimologia da palavra “nave”, de conformidade com Santos (2016, p.39) “[...] é bastante significativa pois deriva do latim *navis*, que significa navio, e simbolicamente a igreja é associada ao navio no qual a congregação e o padre navegam em direção à Deus.” Correlação a esta, a porta principal, um elemento que preside a entrada à nave central, está normalmente relacionada de forma direta a Cristo (SANTOS, 2016). Neste sentido, o caminho assumido pelo fiel do espaço externo à parte interna da igreja possui uma correspondência simbólica de elevação espiritual. A arquitetura, a partir disso, pode aliar-se a este jogo simbólico, com seus cheios e vazios, e estimular sensações ao transeunte que assume o percurso em seu interior (figura 24).

Figura 24 – Planta baixa esquemática da Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira.



- | | |
|-------------------------|---------------------------|
| 1 – Sacristia | 6 – Antigo confessionário |
| 2 – Capela-Mor | 7 – Antigo Batistério |
| 3 – Banheiros | 8 – Átrio |
| 4 – Corredores laterais | |
| 5 – Nave Central | |

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

A Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira, possui apenas uma nave. Em sua fachada principal, conta apenas com uma porta que dá acesso a essa nave. Ao adentrar no recinto religioso, um átrio marca a transição entre a porta principal à nave central (figura 25). Logo em seguida, já dentro da nave central, duas repartições utilizadas antigamente para atos litúrgicos emergem nas laterais – ao lado esquerdo, o batistério, e ao lado direito, o confessionário (figura 26). A pia batismal, segundo Santos (2016, p.40), “em via de regra [...] encontra-se localizada no fundo da igreja, como contraponto ao altar, pois representa dentro da dinâmica da construção o início da jornada em direção à Deus [...].” Nessa perspectiva, o confessionário localizado no início da igreja também assume uma ideia simbólica, pois a Confissão Sacramental lembra ao penitente que em sua vida terrestre é preciso buscar o perdão em suas falhas para alcançar a salvação. Assim, a conformação física destes dois espaços sacramentais, o batistério e o confessionário, representam o início da vida cristã e a reconciliação do pecador com Deus e com a igreja.

Figura 25 – O átrio da Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

Figura 26 – Da esquerda para direita, o confessionário e o batistério vistos de ângulos diferentes.



Fonte: Acervo do autor (2021).

Vale pôr em relevo, como já descrito acima sobre o batistério e o confessionário que possuem ligação simbólica com o altar-mor, como é o caso da igreja palmeirense, a organização espacial dentro do recinto religioso está orientada em função deste caminho. O partido arquitetônico de nave única adotado na Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira, fortaleceu a mensagem do caminho da salvação. Assim, conforme os registros históricos dos enterramentos, a inumação de mortos intramuros estava orientada conforme o *status* que representava o altar-mor (MAYER, 2017d), isto é, quanto mais perto deste, mais próximo da salvação o fiel estava. De modo que o arco cruzeiro, a extremidade que delimita o fim da nave central, salientava o contraste entre os dois ambientes. Nesta perspectiva, os degraus também poderiam exprimir ideia de hierarquia no ambiente, pois poderiam distinguir o nível da capela-mor de outros lugares da igreja (figura 27). De acordo com Bastos (2009, p.57), “o degrau, [...], seria [...] uma espécie de ornamento, decorosamente belo e adequado, por representar uma distinção hierárquica que convenientemente evidenciava a dignidade de um membro ou lugar em relação ao corpo da arquitetura.” Neste aspecto, os cheios e vazios, contribuíam para reforçar sensações de ensejo no fiel para que este alcançasse a salvação simbolicamente representada no altar-mor do edifício cristão. Com isso, a prática de enterros intramuros já praticado na igreja, conforme registros históricos, contribuíram paralelamente com a apreensão de um recurso salvífico representado através conformação espacial de outras áreas do edifício religioso em relação ao altar-mor.

Figura 27 – Degrau da capela-mor.



Fonte: João Geraldo Borges Júnior (2008).

As laterais da nave central são compostas por dois púlpitos, um do lado direito e outro lado esquerdo. Esses elementos “[...] eram utilizados nas pregações ou sermões dos sacerdotes. Geralmente, as igrejas coloniais possuem dois púlpitos, um do lado da epístola (lado direito de quem entra na igreja) e outro no lado do evangelho (lado esquerdo).” (CORRÊA; FABRINO, 2012, p.30). O recinto apresenta também seis tribunas, que estão distribuídas três de cada lado da lateral da nave. Sobre a porta da entrada principal, a igreja possui um coro (figura 28), destinado aos cantores em cerimônias religiosas (ALBERNAZ; LIMA, 1998).

Figura 28 – O coro da Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A decência do espaço sagrado era um preceito importante para as realizações das celebrações litúrgicas cristãs. Deste modo, a organização espacial dos elementos composicionais da arquitetura religiosa detinha uma finalidade que estimulava a devoção dos fiéis. Nesta perspectiva, a conformação de nave única na Igreja Nossa Senhora Imaculada da Conceição, assim como visto anteriormente nas igrejas vernáculas lusitanas, permite a concentração sobre o altar, e nas práticas de atos litúrgicos (CAMPELLO, 2000). De tal modo, a construção da igreja palmeirense sob a invocação de Nossa Senhora Imaculada da Conceição propunha a devoção a esta santa padroeira. Nesse sentido, ao observar os santos dos altares do Arco cruzeiro da igreja (figura 29) percebe-se que estes auxiliam neste recurso de devoção à Imaculada Conceição.

Figura 29 – Altares do arco cruzeiro.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A imagem localizada no altar direito do arco cruzeiro é de Santa Terezinha (figura 30). Segundo Nuno (2016, n.p) “Santa Terezinha do Menino Jesus, uma das santas mais queridas de todo mundo, nasceu Marie-Françoise-Thérèse Martin em Alençon, na Normandia, norte da França, em 2 de janeiro de 1873.” De acordo com relatos históricos, em um determinado momento de sua vida, acamada, Santa Terezinha teria presenciado a manifestação de um milagre. Nessa ocasião, conta-se que as irmãs, Maria, Lêônia, e Celina oravam com todo fervor à imagem de Nossa Senhora para um pedido de cura. Naquele momento Terezinha teria dito “que sorriso lindo” (NUNO, 2016) em referência a imagem de Nossa Senhora.

Figura 30 – Santa Terezinha do Menino Jesus.



Fonte: Acervo do autor (2021).

Em sua autobiografia, Santa Terezinha expressou de maneira deslumbrante a ocasião em que teria visto a imagem da Santíssima Virgem sorrindo:

De repente, a Santíssima Virgem me pareceu *bela, tão bela*, como nunca tinha visto nada tão formoso. O rosto irradiava inefável bondade e ternura, mas o que me calou no fundo da alma foi o “empolgante sorriso da Santíssima Virgem”. Nesta altura, desvaneceram-se todos os meus sofrimentos. Das pálpebras me saltaram duas grossas lágrimas e deslizaram silenciosas sobre as faces. Eram lágrimas de uma alegria sem inquietação... Oh! pensei comigo, a Santíssima Virgem sorriu para mim, como sou feliz... Mas, nunca jamais o contarei a ninguém, porque então *desapareceria minha felicidade*. Sem nenhum esforço, baixei os olhos e enxerguei Maria que olhava para mim com amor. Parecia emocionada e dava impressão de suspeitar o favor que a Santíssima Virgem me concedera... Oh! era exatamente a ela, às suas edificantes orações que devia a graça do *sorriso* da Rainha dos Céus. Quando viu meu olhar fito na Santíssima Virgem, disse de si para si: “Teresa está curada!” (TEREZINHA, 2014, n.p).

Santa Terezinha teria assumido o compromisso de guardar em segredo a aparição que tivera da Santíssima Virgem, porém não conseguiu guardar só para si, dividindo posteriormente tal segredo com sua irmã Maria. Mais tarde, outras pessoas ficaram sabendo. Por ter uma forte devoção a Jesus, ela é conhecida como Santa Terezinha do Menino Jesus, e como se observa em sua iconografia na imaginária do altar direito da igreja, os ramos de rosas condicionam também a chamá-la de Santa das rosas.

O relato milagroso descrito por Santa Terezinha do Menino Jesus quando viu a Santíssima Virgem e sua forte devoção a Jesus, agregam simbolicamente as relações dos

altares do arco cruzeiro. Como indicado anteriormente, Santa Terezinha teve uma aparição da Virgem, e seu posicionamento no altar do arco cruzeiro marca o limiar do início de outro espaço, a capela-mor. Neste aspecto, a santa convida os fiéis a uma experiência sobrenatural da manifestação imaculista que se desenvolverá no Presbitério da igreja. Já no altar esquerdo do arco cruzeiro, a imaginária do Sagrado Coração de Jesus (figura 31) não pode ser tomada como uma leitura isolada, pois a devoção do Sagrado Coração de Jesus está muito próxima do Imaculado Coração de Maria.

Figura 31 – Devoção ao Sagrado Coração de Jesus.



Fonte: Acervo do autor (2021).

Embora a igreja palmeirense não apresente alguma imagem relativa ao Imaculado Coração de Maria, a imaginária do Sagrado Coração de Jesus permite criar analogias. Primeiramente, vale pôr em relevo que a devoção ao Sagrado Coração de Jesus não se trata especificamente ao órgão humano – o coração. Isto significa que ser devoto do Sagrado Coração de Jesus é se dedicar à totalidade da pessoa de Jesus (OLIVEIRA, 2017). A devoção ao Sagrado Coração de Jesus, de acordo com Nilza Botelho Megale, encontra afinidades ao culto do Sagrado Coração de Maria:

Maria Santíssima, de cujo sangue virginal foi formado o Coração de Jesus, acha-se inseparavelmente ligada ao Salvador do Mundo, tanto a sua vida mortal como no céu. Ela vive com seu Divino Filho na mais estreita união de sentimentos, afetos e desejos. Por isso a devoção a Nossa Senhora do Sagrado Coração auxilia e serve também de complemento ao culto do Sagrado Coração de Jesus. (MEGALE, 2001, p.436).

As virtudes de Maria e de Jesus são reforçadas no culto do Sagrado Coração. Como observou Megale (2001), é intrínseca a relação entre ambos. Desta maneira, a igreja palmeirense sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição utiliza o espaço arquitetônico para auxiliar no enredo mariano e aludir a apreensão do dogma imaculista. Neste sentido, a organização espacial dos elementos que constituem o corpo da igreja implica em um artifício para reforçar a devoção à Imaculada Conceição. Por meio disso, a arquitetura tem um papel importante ao estímulo devocional imaculista, e a igreja utiliza junto a esta elementos iconográficos distribuídos ao longo da nave central e capela-mor que possuem a função de fortalecer esse elemento retórico. Assim, o devoto tem a sua vista várias cenas religiosas que consagram a presença mariana no local, e aludem à padroeira da igreja – Nossa Senhora Imaculada da Conceição.

3 IMAGINÁRIA IMACULISTA: CULTO E DEVOÇÃO

A produção massiva de imagens com temáticas marianas ao longo do tempo, demonstra, sobretudo, os estímulos de orientação iconográfica que forjavam a visibilidade representacional de cada invocação mariana. Nos espaços internos de igrejas, as imagens eram importantes serviam para auxiliar o fiel na memorização das passagens bíblicas. Deste modo, várias igrejas conseguiram preservar em seus interiores imagens pintadas por artistas há séculos. Este cenário pode ser acompanhado na Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira, que guarda em seu recinto várias pinturas realizadas pelo artista polonês Francisco Flizikowski no século XX. A partir disso, pretende-se identificar inicialmente a iconografia mariana no ambiente interno da igreja palmeirense e seu incentivo ao culto imaculista. Contudo, vale ressaltar mesmo que brevemente que a exploração de imagens por parte da igreja ocorreu de forma gradativa até sua consolidação enquanto prática em cultos religiosos.

Há na Bíblia Sagrada vários impedimentos sobre a utilização de imagens, assim como quanto a sua produção para o culto religioso. As passagens que melhor resumem essa proibição estão em - Salmos 115:4-8²⁴, Isaías 40:18²⁵, Êxodo 20:3-5²⁶. O impedimento sugerido nestes versículos guiou os primeiros cristãos, recomendando o uso cauteloso de imagens. De acordo com Campos (2011, p.125), “o Cristianismo primitivo evitou a representação dos santos tendo em vista o risco da idolatria, preferindo o emprego dos símbolos (a cruz, o peixe, o vinho, a água, o cordeiro, etc.).” A arte comedida, nas primeiras representações cristãs, estava relacionada ao cuidado em que os cristãos tinham – não produzir uma arte que se associasse à religião politeísta, considerada pagã, no Império Romano.

As primeiras imagens produzidas pelos primitivos cristãos²⁷ cumpriam um papel mais simbólico do que representativo e eram feitas por pessoas humildes, recém convertidas a nova religião. Um dos motivos que explica a produção de imagens singelas, retirando destas um

²⁴ Quanto a seus ídolos de ouro e prata, são eles simples obras da mão dos homens. Têm boca, mas não falam; olhos e não podem ver; têm ouvidos, mas não ouvem; nariz e não podem cheirar; têm mãos, mas não apalpam, pés e não podem andar. Sua garganta não emite som algum. Semelhantes a eles sejam os que os fabricam e quanto neles põem sua confiança. (BÍBLIA, 2004, Sl, 115: 4-8).

²⁵ A quem podereis comparar Deus, e que imagem dele poderíeis oferecer? (BÍBLIA, 2004, Is, 40: 18)

²⁶ Não terás outros deuses diante de minha face. Não farás para ti escultura, nem figura alguma do que está em cima nos céus, ou embaixo, sobre a terra, ou nas águas, debaixo da terra. Não te prostrarás diante delas e não lhes prestarás culto. (BÍBLIA, 2004, Ex, 20:3-5).

²⁷ Primitivos cristãos é um termo utilizado por Horst Woldemar Janson no livro – Iniciação à História da Arte para referir-se aos primeiros indivíduos convertidos a nova religião cristã, cuja fé se assentava na proteção dos túmulos e a crença de uma vida eterna no paraíso.

aspecto mais realista, deve-se ao fato de não infligir o mandamento que proibia as imagens, pois quanto mais realista, maior o pecado.

O artista não era, por certo, muito habilidoso, e isso explica seus métodos simples. Mas talvez ele não tivesse realmente muito interessado em desenhar figuras que reproduzissem a vida real com fidelidade. Quanto mais realistas elas fossem, maior o pecado contra o Mandamento que proibia as imagens. (GOMBRICH, 2009, p.127).

Entretanto, a proibição do uso de imagens, que teria condicionado a produção mais singela dessas, também se aliava à própria garantia de se professar uma fé que até então era marginalizada. O cristianismo começou de forma clandestina, segundo Parragon Books (2012, p.136), “porque acreditavam numa religião proibida, os primeiros cristãos viram-se forçados a comunicar com símbolos e sinais que não tivessem significado nem pudessem ser entendidos por estranhos.” Sob esta perspectiva, a arte cristã inicialmente correspondia propriamente a uma divulgação interna, isto é, direcionada para a comunidade cristã.

Conforme foi ganhando força, o cristianismo consolidou-se como religião oficial do Império Romano pelo imperador Constantino no século IV (GOMBRICH, 2009), e passou a exhibir novos moldes, suntuosidade e opulência. As imagens, que foram produzidas inicialmente pelo primitivo cristão²⁸, tinham, então, a finalidade de comunicar, lembrar, professar a nova crença. Para tanto, observa-se que os gêneros artísticos de pintura e arquitetura, segundo Janson (1996), apresentavam uma utilidade primária se comparada a escultura:

Comparada à pintura e à arquitetura, a escultura teve um papel secundário no período cristão primitivo. Considera-se que a proibição contida no Velho Testamento às “imagens esculpidas” se aplicasse particularmente às grandes estátuas utilizadas nos cultos – os ídolos venerados nos templos pagãos. Para evitar o estigma da idolatria, a escultura religiosa teve, desde o início, que seguir um caminho antimonumental. Esculturas com muito pouco relevo, formas em menor escala e uma decoração de superfícies semelhante à renda passaram a ser as suas características. (JANSON, 1996, p.94).

A resistência à utilização de materiais tridimensionais de grande porte, como descreve Janson (1996), teve como premissa a cautela de não reproduzir, ou associar-se aos ídolos que eram venerados nos templos pagãos. De modo que, como já relatado, a utilização de imagens, isto é, as pinturas, apresentavam certo comedimento nos primeiros séculos. Para Coelho e

²⁸ Estritamente falando, “primitivo cristão” não define um estilo, refere-se, pelo contrário, a qualquer obra de arte produzida pelos ou para os cristãos no período anterior à separação da Igreja Ortodoxa – aproximadamente os primeiros cinco séculos de nossa era. (JANSON, 1996, p.88-89).

Quites (2014, p.27), “foi somente a partir do século III que começaram a aparecer cenas bíblicas nas paredes das catacumbas, estendidas às igrejas [...]”, período em que o Imperador Constantino consentiu que o cristianismo fosse livremente professado (PROENÇA, 2001). Entretanto, ao longo dos anos, a representação imagética continuou sendo o cerne de questões ligadas à sua proibição (iconoclasmo), e também em sua defesa (iconófilos). Em sua defesa, a passagem mais marcante está alicerçada nas palavras do papa Gregório Magno:

As imagens religiosas passaram a ser representadas desde que o papa Gregório Magno (ca. 540-604) atribuiu à obra de arte uma função educativa, a de dar a “ler nas paredes o que se escreve nos livros.” O Papa Gregório Magno foi quem, ao nível do magistério papal, primeiro interveio no sentido de um reconhecimento do valor da arte sacra. Esse papa defendia o uso das imagens, tanto para a fixação da memória histórica da Igreja, como para o estímulo daquele sentimento de compulsão que leva o fiel à adoração. Acima de tudo, pensa o papa, as imagens constituem o instrumento com o qual se pode ensinar aos iletrados os acontecimentos narrados na escritura. (COELHO; QUITES, 2014, p. 27-28).

Não há dúvidas que as imagens que decoravam as paredes das igrejas cumpriam um papel fundamental – auxiliar na lembrança, e fixação do evangelho cristão. Todavia, as primeiras obras esculpidas deram-se inicialmente em sarcófagos, construídos para os membros mais ricos da congregação (JANSON, 1996).

As representações bíblicas que tinham como tema Cristo, o Pai eterno, a Virgem Maria e os santos, usavam como suporte pinturas murais, capas de livros em marfim, mosaicos, e não em esculturas, tanto na arte paleocristã (séculos II e III), quanto na bizantina (séculos IV e XII) (CARVALHO, 2009), estas só aparecem na arte românica, em relevo e, de vulto, no período gótico (JANSON, 1989 *apud* COELHO; QUITES, 2014). A representação em esculturas, tanto na arte paleocristã, quanto na bizantina, direcionado, segundo Carvalho (2009, p.178), “[...] para a figura humana e em grande escala, fazia lembrar a estatuária do paganismo romano e podia levar à idolatria.” Entretanto, essa perspectiva mudará nos próximos períodos da história da arte. Assim, Coelho e Quites (2014, p.28) ressaltam que “tanto no período românico quanto no gótico, tornaram-se comuns a escultura religiosa em pedra e madeira e os vitrais, nas catedrais, abadias e mosteiros, nos seus frontões, tímpanos e capitéis das colunas [...]” Deste modo, Carvalho (2009) observa que nos primeiros XI séculos da era cristã, a escultura orientou-se, no sentido decorativo e a imaginária²⁹ quando aparecia, era sempre em baixo-relevo e em tamanhos reduzidos. Ainda segundo a autora, no românico, a imaginária estava praticamente condicionada à estrutura arquitetônica (tímpanos dos portais,

²⁹ Conjunto de imagens esculpidas (do Cristo, da Virgem, dos santos e dos anjos, etc.) que são veneradas e honradas pelos católicos. (CAMPOS, 2011, p.125).

nos umbrais e suportes das igrejas), atuando como baixo-relevo na cantaria ou projetando-se a partir dela, subordinada ao tamanho do elemento onde seria esculpida. Contudo, a imaginária, “no gótico, [...] passou a ocupar seu espaço na arquitetura com mais clareza, ordenação [...]. Adquiriu dinamismo em massa e volumetria, mais realismo e naturalidade na expressão e gestualidade nas figuras, vindo a enriquecer e documentar artisticamente [...]” (CARVALHO, 2009, p.178), a aparência externa e interna de igrejas com particularidades da vida humana. Posteriormente, manifestou-se como uma verdadeira estátua, em vulto redondo, com autonomia e independente da arquitetura, a partir do século XV, no Renascimento (CARVALHO, 2009). Já no século XVII a imaginária religiosa ganhou novos contornos, isso se deu principalmente pelo contexto histórico do século XVI, onde a contrarreforma garantiu que as imagens ocupassem posição de destaque³⁰.

O papel desempenhado pela contrarreforma, alicerçado na prestação do culto aos santos, apresentava um modelo a ser seguido pelo fiel e obteve da arte, através de recursos retóricos, a persuasão que se destinava a encantar os fiéis. É por meio deste discurso que após o período da contrarreforma a reprodução de imagens multiplicará. Segundo Pifano (2012), as reproduções de pinturas com temáticas religiosas pós-reforma protestante foi uma resposta à condenação protestante do uso de imagens, assim, a Igreja encorajou seu uso a fim de difundir a iconografia sacra e fornecer certa unidade aos símbolos e objetos religiosos. A Igreja Reformada promovia duras críticas ao uso de imagens³¹, observava que a entronização de imaginárias em templos católicos desvirtuava uma relação direta do homem e Deus e beirava à idolatria (CARVALHO, 2009). O programa iconográfico proposto pela Igreja Católica, atendendo aos conflitos enfrentados contra os iconoclastas, possibilitou que várias imagens que representassem Maria, personagem veementemente negada pelos protestantes, multiplicassem. Para Campos (2014, p.16-17), “[...] a arte cristã irá enfatizar os personagens que haviam sido diretamente negados pelos protestantes, começando pela Virgem Maria, que

³⁰ O decreto de três de dezembro de 1563, do Concílio de Trento, instruía sobre as funções da imaginária na arte religiosa. Ela poderia ser utilizada para veneração desde que fosse por motivos de semelhança, ou seja, que aquele fosse o modelo a ser seguido, assim a veneração deveria ser feita ao exemplo de vida de um determinado santo, ao Cristo que faz milagres e amou o homem a ponto de morrer por ele e à Virgem Maria como exemplo de pureza, de fé, de ressignificação. A imaginária teria a função de incentivar as práticas religiosas seguindo os exemplos dos santos. Fica claro, também, que a imaginária deveria ter a função de instruir o povo menos culto, através da força da comunicação visual. (COELHO; QUITES, 2014, p.30-31).

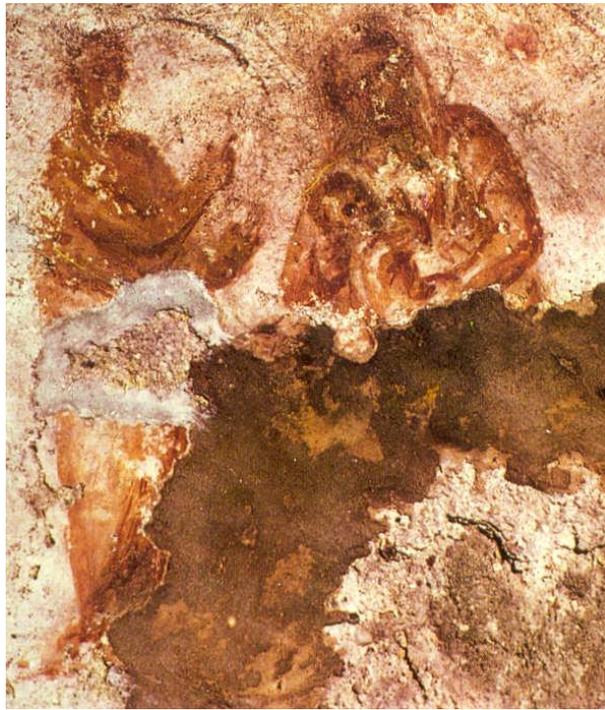
³¹ A querela entre iconoclastas e iconófilos irá acompanhar a história do cristianismo pelo mundo, e um dos mais recentes acontecimentos no Brasil que marca tal conflito permeia a devoção a Maria, sob a invocação de Aparecida. Em 1973 um rapaz de 19 anos dirigiu-se ao Santuário de Aparecida do Norte, e nesta ocasião, quebrou a imaginária de Nossa Senhora Aparecida. Tal episódio foi incitado pela premissa protestante da não adoração às imagens – o iconoclasmo. Na tentativa de recuperar, e restaurar a pequena imaginária, a restauradora Maria Helena Chartuni precisou de dois tipos de cola, 33 dias para fazer uma nova massa. Assim, aproveitou o material, que fora quebrado para fazer uma nova imagem de Aparecida. (ALVAREZ, 2015).

acrescenta centenas de invocações novas às já estabelecidas na época medieval.” De modo que anjos e santos literalmente invadem os interiores das igrejas, os anjos associados à ornamentação dos retábulos e painéis, em uma variedade de atitudes e posições, e santos enquadrados em pinturas e esculturas sobre peanhas (CAMPOS, 2014). De acordo com Abreu (2019, p.91), “a difusão das imagens sacras era um eficiente meio de propaganda e de educação religiosa por parte da Igreja Romana, que precisava reforçar uma iconografia considerada adequada.” Desta forma, percebe-se que a adequação de uma iconográfica religiosa teria a particularidade de instruir por meio da comoção, o que lhe tornava um veículo eficiente para os ensinamentos e dogmas da igreja (ABREU, 2019). Nesta perspectiva, o preceito do decoro era a base para legitimar decência nos lugares sagrados ou reivindicar a falta dela, sobretudo nas imagens religiosas (BASTOS, 2009). Evidentemente, a adequação ao programa tridentino e o estudo da iconografia religiosa, foi de grande importância para os artistas no período da contrarreforma, e estas ações irão se estender nos séculos subsequentes, principalmente quando pensado em representações de invocações marianas, como é o caso da Imaculada Conceição que antecede o dogma imaculista. Neste contexto, a adequação a um programa iconográfico, como o tratado de Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura* (1649), assumiam forte importância, pois propunham reflexões e orientavam os artistas em como representar Maria Imaculada. Neste cenário, as representações imaculistas tinham, sobretudo, um caráter propagandista da concepção dogmática da Imaculada Conceição, o que tornava relevante o estudo de sua iconografia até se promulgar seu dogma em 1854 pelo Papa Pio IX.

3.1 ICONOGRAFIA IMACULISTA

A devoção à Imaculada Conceição data anteriormente à instituição de seu dogma pela Igreja Católica. O dogma imaculista promulgado em 1854 vem afirmar sua pureza e, iconograficamente, os elementos que concernem a representação da puríssima aludem à sua concepção sem pecado. Imaculada Conceição advém de uma invocação mariana, uma personagem bíblica – Maria de Nazaré, que aparece no Novo Testamento. Contudo, antes de adentrar no assunto sobre a iconografia imaculista, convém analisar a construção iconográfica desta personagem que foi Maria, e perceber como esta foi garantindo espaço e importância nas representações religiosas cristãs.

Figura 32 –Virgem e Menino com Balaão, o Profeta, século II d. C. Afresco, Catacumba de Priscila, em Roma, Itália.



Fonte: Wikipédia³².

As primeiras representações marianas de que se tem conhecimento aconteceram nas catacumbas. Segundo Megale (2001, p.16), “as primeiras imagens de Maria foram as Virgens Orantes das Catacumbas, representadas de pé, rezando com os braços abertos, como era costume nos tempos iniciais do cristianismo, ou então, cenas de sua vida [...]” descritas nos evangélicos canônicos ou apócrifos. Uma das primeiras representações conhecidas de Maria (figura 32), encontra-se na Catacumba de Priscila, “[...]Maria aparece com Jesus entre os braços, e data, provavelmente, do século II.” (PORTELLA, 2016, p.28). Essa representação deflagra os primórdios de uma iconografia que irá se popularizar ao longo dos anos – as *madonas*³³. Entretanto, o afresco da Catacumba de Priscila também reforça uma tendência quanto a representação mariana que perdurará séculos. Neste sentido, as representações marianas aparecerão como elemento compositivo, com finalidade de apresentar a história de Jesus. De conformidade com Portella (2015, p.28), a Virgem Maria “[...] desde o início de suas representações iconográficas, [...] surge sempre em função de Jesus, ou seja, para ‘contar’ a história de Jesus, e, portanto, surge ela, assim como outros

³² https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e2/Madonna_catacomb.jpg/510px-Madonna_catacomb.jpg

³³ Representações de Maria que sublinham seu aspecto maternal, iconograficamente, mãe e filho, são representados na composição visual.

personagens bíblicos também ilustrados à época, sem aparente [...]” destaque entre eles. Este cenário será gradualmente alterado a partir do século IV, conforme o estabelecimento do cristianismo como religião oficial, repercutindo em um status diferente dos demais personagens bíblicos (PORTELLA, 2015). Vale pôr em relevo que durante os primeiros séculos de afirmação da religião cristã, sobretudo nas regiões próximas da terra natal de Jesus, a mentalidade era o Helenismo. Armindo Trevisan observa que o Helenismo:

[...] englobava um leque de influências culturais, inclusive de mitos de divindades femininas, como o mito da Grande Mãe, o mito de Cibele (divindade frígia), o mito de Astarté (divindade palestina), o mito de Ísis (divindade egípcia), o mito de Diana ou Ártemis (divindade da cidade cosmopolita de Éfeso). (TREVISAN, 2017, p.86).

O culto a Maria, de certa forma, segundo Trevisan (2017), encontrou resistência pelos cristãos por entender que a Mãe de Jesus poderia ser confundida com alguma das antigas deusas, introduzindo os gentios a erros da Encarnação de Cristo. Ainda de acordo com Trevisan (2017), a primeira difusão da devoção à Virgem Maria ocorreu por ocasião do Terceiro Concílio Ecumênico do Cristianismo, conhecido também como o Primeiro Concílio de Éfeso, fato que envolveu a discussão entre dois polos, um que via Maria como a *Theotokos* e a outra parte que a via como a *Antropotokos*, ou como sugeriu Nestório, *Christotokos*, pois “[...] afirmava que Cristo possuía dupla personalidade: uma pessoa divina, e uma pessoa humana. Maria seria a mãe unicamente do homem Jesus.” (TREVISAN, 2017, p.88). A discussão entre essas duas linhas de pensamentos atravessou décadas, e o Segundo Concílio de Éfeso determinou a:

[...] morte a quem defendesse que Maria era a mãe de Jesus e não de Deus, pois ao dizê-lo estava se afirmando que Jesus nascera homem, e não Deus; e que portanto não era um único ser com duas naturezas, ao mesmo tempo humano e divino. “Que aqueles que dividem Cristo sejam divididos pela espada; que sejam queimados vivos!” (ALVAREZ, 2015, p.132).

As inquietações que giravam em torno dos pensadores da época e a instituição do primeiro dogma mariano, estabelecido no Primeiro Concílio de Éfeso, repercutiram também na iconografia religiosa. Embora as primeiras manifestações artísticas evidenciassem Maria como articuladora do propósito de contar a história de seu filho, as representações poderiam também apresentar um posicionamento político – Maria como a *Theotokos*.

O afresco realizado na Catacumba de Comodila no século VI d. C. (figura 33), apresenta centralizada em cena, Maria e o menino Jesus. Nesse afresco, Madona aparece

assentada em um trono, e ao seu lado outras figuras ajudam a compor a representação. São dois homens, um do lado direito, São Felix, e outro do lado esquerdo, São Aduino³⁴.

Figura 33 –Maria com Jesus no trono, acompanhados por São Félix e São Aduino, e a viúva Túrtura, século VI d. C. Afresco, Catacumbas de Comodila, Roma, Itália.



Fonte: Wikipédia³⁵.

Outra figura feminina, com proporções inferiores aos dos Santos e da Virgem, apresenta-se na composição do afresco da Catacumba de Comodila – a viúva Túrtura. Para Portella (2016, p.157), “[...] a viúva Túrtura aparece em plano inferior e em figura menor, salientando ser menos que os santos e que a Virgem – que ocupa o plano central –, porém,

³⁴ O presbítero Félix e seu irmão de mesmo nome, também presbítero, foram denunciados na época de Diocleciano e Maximiano. O mais velho deles conduzido ao templo de Serápio para sacrificar, soprou no rosto da estátua e jogou-a ao chão. Levaram no também diante de uma imagem de Mercúrio e ele fez a mesma coisa: soprou e a estátua imediatamente caiu. Conduzido pela terceira vez diante de uma imagem, a de Diana, procedeu da mesma forma. Depois de atá-lo a um potro, pela quarta vez mandaram-no imolar a uma árvore sacrílega. Félix dobrou os joelhos, orou e soprou a árvore, que caiu desenraizada destruindo assim o altar da imagem e o templo.

Quando o prefeito soube disso, ordenou que ali mesmo degolasse Félix e abandonassem seu corpo para os cães e os lobos. Entretanto um homem saiu do meio da multidão e espontaneamente declarou ser cristão. Ele e Félix beijaram-se e foram decapitados juntos.

Como os cristãos não conheciam seu verdadeiro nome, chamaram-no de “Aduino” porque prosperou junto com São Félix recebendo a coroa do martírio. Os cristãos sepultaram-nos na cova deixada pela árvore derrubada. Os pagãos quiseram desenterra-los e foram imediatamente possuídos pelo diabo. (DE VARAZZE, 2003, p.734).

³⁵ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Catacombe_Comodilla_01.jpg/800px-Catacombe_Comodilla_01.jpg

manifestando a proximidade com a Mãe de Deus e, assim, legitimando sua posição social.” Essa representação assume uma peculiaridade ímpar, pois se nota que o tema representado não está alicerçado nas passagens bíblicas. Rodrigo Portella (2016), observa que, embora o menino Jesus no colo de sua mãe possa evocar um relacionamento entre mãe e filho, não leva explicitamente a nenhuma figura narrativa bíblica, nem mesmo à história do nascimento.

Figura 34 –Maria e Jesus no trono, acompanhados de São Teodoro e São Jorge, século VI d.

C. Ícone, Mosteiro de Santa Catarina em Sinai no Egito.



Fonte: Wikipédia³⁶.

Novamente, a estrutura compositiva que traz a Virgem Maria centralizada, entronizada com o menino Jesus, repete-se em um ícone do Mosteiro de Santa Catarina (figura 34), localizada em Sinai, no Egito. Nesta composição, assim como no afresco da Catacumba de Comodila já apresentado acima, não se têm uma referência às narrativas bíblicas. Ao lado de Maria são representados dois santos: à esquerda, São Teodoro, e à direita, São Jorge³⁷. Nota-

³⁶ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/95/Mary_%26_Child_Icon_Sinai_6th_century.jpg/800px-Mary_%26_Child_Icon_Sinai_6th_century.jpg

³⁷ São Teodoro e São Jorge sofreram o martírio no século III d. C. São Teodoro incendiou o templo dos deuses, resultando em seu cárcere. Posteriormente, por ordem do prefeito, foi suspenso em uma árvore, e com unhas de ferro passaram a arranhá-lo de maneira cruel, ficando suas costelas descobertas. Em seguida queimaram seu corpo. O relato mais conhecido da história de São Jorge conta que certa vez ele foi a Silena, cidade da província da Líbia, onde perto da dali, haveria um grande lago, local que se escondia um enorme dragão. Ao

se que aos fundos das representações masculinas dos santos, duas figuras angélicas aparecem, com os olhares direcionados ao centro da composição, de onde uma mão abençoa a *Theotokos*. Esse elemento dá a obra uma carga simbólica, simultaneamente, em que a Virgem é abençoada, esta imprime uma força política, afirmando a ideia de Maria enquanto a Mãe de Deus.

Evidentemente, os ícones³⁸ foram importantes promulgadores da devoção e da iconografia mariana ao longo do cristianismo. A origem destes remete ao começo do cristianismo, porém, os mais antigos chegados até nós, não são anteriores aos séculos V-VI d. C. Os famosos ícones adquiriram várias temáticas marianas, alguns aludem e reivindicam a originalidade às pinturas realizadas por S. Lucas.

Existe um número impreciso de ícones que reivindicam a honra de serem originais saídos das mãos de s. Lucas. São eles: um na Síria, dois no Egito, vinte e um entre o monte Atos e o ocidente, dos quais pelo menos oito estão em Roma e um na Polônia; existem outros dez na Rússia. O mais antigo de todos, o conservado na igreja de S. Maria Nova em Roma, remonta ao séc. V-VI. Todos eles, portanto, não podem ser cópias dos originais atribuídos a s. Lucas, mesmo que estes tenham realmente existido. (FIORES; MEO, 1995, p.578).

Embora a observação de Fiores e Meo (1995) sobre um dos ícones mais antigos atribuídos à São Lucas contraste realmente com sua originalidade aos primórdios da era cristã, convém salientar a importância de uma tradição afirmativa sobre as primeiras representações da Mãe de Deus. As pinturas de Maria feitas por São Lucas, quando esta ainda se encontrava em vida, repercutiram no cenário artístico, o que de certa forma contribuiu na configuração representacional de Maria. A tradição litúrgica elucida também que São Lucas seria o autor de três representações de Maria. Segundo as classificações tipológicas dos ícones com temática mariana, observam-se três tipologias com influências das representações de São Lucas. Neste cenário, surge a primeira – a Hodigíttria (figura 35). Maria é representada, segundo Fiores e Meo (1995, p.579), “[...] em posição frontal; num braço ela porta Jesus que abençoa e, com o

passar pela cidade, deparou-se com uma moça que chorava próxima ao lago. Esta teria sido entregue a criatura como oferenda, um acordo entre a comunidade onde morava para acalmar o perigoso dragão. Assim, São Jorge, ao perguntar para a moça o motivo de seu pranto, esta o explica, e prometeu ajudá-la. Quando o dragão pôs a cabeça para fora do lago, São Jorge montou imediatamente em seu cavalo, fez o sinal da cruz, e atacou o dragão que avançava em sua direção, jogando o monstro ao chão. O dragão foi levado até a cidade onde residia a moça, afim de que as outras pessoas vissem, cressem em Cristo e fossem batizadas. Assim que foram batizados, São Jorge desembainhou a espada, e matou o dragão. (DE VARAZZE, 2003).

³⁸ Ícone, do grego *eikón*, imagem, designa uma pintura sagrada feita em painel de madeira com uma técnica particular e segundo uma tradição transmitida há séculos. Aí são representados Cristo, Maria, os Santos, cenas do AT e do NT, bem como numerosas festas do calendário litúrgico. São de formato mais reduzido e, portanto, portáteis. A origem dos ícones deve ser situada no começo do cristianismo. (FIORES; MEO, 1995, p.577).

outro, o aponta para quem olha para o quadro, aludindo no gesto à frase: ‘É ele o caminho’. Eis o que significa Hodígitria [...]’, a que indica o caminho (PARRAGON BOOKS, 2012).

Figura 35 - *Theotokos a Hodegetria*, Século XIV. Têmpera sobre madeira, Museu Nacional da Sérvia, Belgrado.



Fonte: Wikipédia³⁹.

A representação de Maria no ícone acima, como repercussão dos primeiros retratos feitos pelo evangelista Lucas, exhibe “[...] a *Theotokos*, usando o véu (*marphóron*), que olha para o devoto, ao indicar-lhe o caminho Jesus. Jesus, embora menino, tem a fisionomia adulta e segura um rolo.” (PORTELLA, 2016, p.32). Figuras como estas, segundo Portella (2016), vão além de aspectos devocionais, e particularmente no Oriente, estavam sob a disposição da defesa do dogma calcedoniano⁴⁰ e de Éfeso (Jesus é Cristo e Maria Mãe de Deus).

A Eleusa (figura 36) é outra tipologia icônica atribuída as primeiras representações feitas pelo evangelista Lucas. De conformidade com Fiores e Meo (1995, p.580), nesta

³⁹ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/95/Theotokos_Hodegetria_14th_c_Serbia.jpg/439px-Theotokos_Hodegetria_14th_c_Serbia.jpg

⁴⁰ De acordo com Eufrásio (2016), o Dogma Calcedoniano retoma as afirmações de Éfeso e Nicéia. Sua definição estaria elencada no entendimento que Jesus Cristo é “[...]perfeito na sua divindade e perfeito na sua humanidade, verdadeiro Deus e verdadeiro homem de alma racional e de corpo, consubstancial ao Pai segundo a divindade e consubstancial a nós segundo a humanidade, semelhante em tudo a nós, menos no pecado [...]” (DENZINGER, 2006, p.113). Para Denzinger (2006), Cristo é reconhecido em duas naturezas, sem mudança, sem separação, não sendo de modo algum anulada a diferença das naturezas devido à sua união, pelo contrário, preservada a propriedade de cada uma das naturezas e concorrendo numa só pessoa, não dividido ou separado em duas pessoas.

representação, “trata-se sempre da Virgem que porta no braço o menino; este se encosta afetuosamente na mãe, juntando face com face, passando o braço em volta do pescoço dela, ou acariciando o seu queixo ou seu rosto. Eleúsa significa terna, misericordiosa.” A pintura abaixo, executada no século XII, apresenta Maria com os olhos direcionados ao observador, “[...] a piedosa, amimo o filho, que, abraçando-a, se aninha na sua bochecha.” (PARRAGON BOOKS, 2012, p.153). Nota-se no ícone a desproporção do corpo do menino Jesus, o contraste está na cabeça, representada menor em relação ao resto do corpo, e em seu rosto com traços que lembram uma fisionomia adulta.

Figura 36 - Virgem de Vladimir, século XII. Têmpera sobre madeira, Galeria Estatal Tretyakov, Moscou, Rússia.



Fonte: Wikipédia⁴¹.

A terceira categoria icônica que tem como referência as pinturas de São Lucas é a *Agiosoritissa* (figura 37). Nesta tipologia Maria “[...] é representada sozinha, em meio busto ou de pé: é reproduzida em três quartos, geralmente da direita para esquerda, tem os braços erguidos na mesma direção e com gesto súplice, o olhar está fixo em quem ela encara.”

⁴¹ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/37/Virgin_of_Vladimir.jpg/412px-Virgin_of_Vladimir.jpg?20200826143725

(FIORES; MEO, 1995, p.580). Essa denominação de ícone está relacionada a igreja de Constantinopla, local onde fora colocada a *Agia Sorós*, ou “urna santa”, portando a túnica de Maria (FIORES; MEO, 1995).

Figura 37 – Advocata, século VII. Encáustica sobre madeira, Convento de Nossa Senhora do Rosário, Monte Mário em Roma.



Fonte: Fasbam.edu⁴².

As temáticas marianas icônicas com ascendência às primeiras pinturas produzidas por São Lucas constituem parte das tipologias e variedade de ícones marianos atualmente. Muitos ícones foram destruídos durante o período iconoclasta, e após essa tempestade que levou a destruição de várias imagens de Cristo e de Maria, com a vitória dos iconófilos, as pinturas sacras tiveram que seguir uma determinação composicional relativa a uma tradição de séculos.

[...] após um século de repressão, as pinturas de igrejas não podiam mais ser encaradas como meras ilustrações para o uso de analfabetos. Eram consideradas reflexos misteriosos do mundo sobrenatural. Portanto, a Igreja Oriental não pôde continuar permitindo ao artista que seguisse a sua fantasia na criação dessas obras. Por certo, nenhuma bela pintura, apenas porque representava uma mãe com o filho pequeno, podia ser aceita como verdadeira imagem sacra ou “ícone” da Mãe de

⁴² <https://fasbam.edu.br/wp-content/uploads/2019/02/Agiosorotissa-Constantinopla-se%CC%81culo-VII-768x1346.jpg>

Deus, mas somente aquelas figuras consagradas por uma tradição de séculos. (GOMBRICH, 2009, p.138).

Os ícones se multiplicaram após a tempestade da iconoclastia, “[...] invadindo literalmente toda manifestação de culto tanto público quanto privado. Isso explica porque as igrejas bizantinas são recobertas de ícones.” (FIORES; MEO, 1995, p.578). Diante dos ícones, são recitadas orações com incensações, e ao se aproximar deles ao entrar nas igrejas, os fiéis beijam-nos, acendem velas e, parando em frente deles, prosseguem suas devoções. (FIORES; MEO, 1995). Assim, os ícones também invadiram as residências particulares, dispostos em ambientes específicos, como lembra Fiores e Meo (1995), “o canto belo”, onde são colocados com uma vela acesa votiva, observando que nas casas russas, quem entra, antes de cumprimentar o dono, faz uma inclinação ou outro sinal de homenagem ao ícone, ou aos ícones. Neste cenário, ao longo dos séculos os ícones se alicerçaram em uma iconografia tradicional, e sobretudo garantida pelo poder da igreja⁴³. A arte cristã e o culto mariano atenderam então às especificidades deste período. De imagens mais comedidas a representações mais sofisticadas, com o emprego de convenções artísticas, para manter uma finalidade política. Assim, Maria, “[...] no início do Medievo, encarna crescentemente a figura daquela que rege, com Jesus, os destinos dos reinos e súditos [...]” (PORTELLA, 2006, p.31). Neste sentido, Portella (2016) entende que Maria, na primeira Idade Média, é principalmente a legitimadora da soberania imperial, identificada como a Igreja (Mãe de Deus = Mãe da Igreja), de modo que em 850, passa, também, a ser definida como a mediadora entre Céu e a Terra. Devido às transformações espirituais e uma crescente humanização ocorridas, o crescimento do culto mariano, especialmente a partir do século XI, coincidiu com as alterações no contexto social, histórico, cultural e religioso da Baixa Idade Média:

⁴³ A tradição icônica e com ela a manutenção de uma iconografia tradicional foram possíveis através da sustentação do Império Romano do Oriente, que, ao contrário do Império Romano do Ocidente, administrado por Roma, mesmo com seus domínios reduzidos aos Balcãs e à Grécia, conseguiu manter-se até 1453, quando finalmente os turcos conquistaram Constantinopla (JANSON, 1996). Vale lembrar que a própria divisão do Império Romano em Ocidental e Oriental repercutiu futuramente na divisão da igreja, onde no Ocidente, a Igreja católica, “[...] mantinha sua independência da autoridade imperial e de qualquer forma de autoridade do Estado e tornou-se uma instituição internacional que refletia seu caráter de Igreja Universal.” (JANSON, 1996, p.88). E, em contrapartida, a Igreja oriental ou Ortodoxa, baseava-se na união da autoridade espiritual e secular, na pessoa do imperador, o que implicava na dependência do Estado, e uma dupla submissão por parte dos fiéis. (JANSON, 1996). Para os bizantinos, os imperadores eram representantes de Deus na terra, e a arte se fazia um importante instrumento para compartilhar esse pensamento. Os mosaicos serviram como uma poderosa peça de propaganda para o imperador, a fim de conquistar o coração e a mente daqueles que estavam sob seu domínio (FARTHING, 2011). Desta forma, a conservação das tradições se fazia necessária, uma vez que a arte assumia também fins políticos administrados pelo poder imperial.

[...] o advento das cidades e das catedrais; a progressiva alfabetização, deixando de ser exclusiva do clero, com o aparecimento das universidades e a expansão do pensamento escolástico; a formação do ideal cortês e a valorização, ou sublimação, do estatuto da mulher; as reformas monásticas e o aparecimento das ordens mendicantes; a imposição do rito romano face à anterior proliferação de liturgias; o reconhecimento do Purgatório, como nível intermediário antes da entrada das almas no Paraíso, e conseqüentemente valorização do poder intercessor dos santos. (LE GOFF, 1997 *apud* ROQUE, 2018, p.106).

Maria, nessa perspectiva, assume uma posição cimeira na hierarquia dos santos, o que favoreceu a fixação do culto mariano, não só nas representações da Virgem e o Menino, mas nas dedicações de catedrais a Nossa Senhora (DUBY, 1993 *apud* ROQUE, 2018). Portella (2016), observa que a Virgem, a partir do século XI e XII e adiante, passa a ser referenciada além da recordação bíblica e dogmática em suas imagens e devoções, e ganha novos contornos, “encarna” de vez no dia a dia das pessoas, chegando mais próxima à vida do cotidiano e afetividades. Compartilhando desta visão, de acordo com Trevisan (2017, p.90), “a Virgem começou a ser visualizada como uma criatura cada vez mais próxima das mulheres que habitavam o mundo na época.” Logo, pode-se destacar duas características marcantes no ápice “[...] do medievo: a exaltação em movimento ascendente, da figura de Maria per se, enquanto mulher-símbolo da mulher perfeita; e, em movimento descendente, a aproximação de Maria à vida, dores, mazelas e esperanças do povo.” (PORTELLA, 2016, p.34). Com a popularização do culto mariano, durante os séculos assistiu-se a um movimento ascendente de invocações marianas, estas, de certa maneira, vinculadas à piedade do povo. Em função disso, as principais invocações marianas aparecem atreladas aos acontecimentos de sua vida, situações envolvendo os locais de sua aparição e ao contexto de aflição em que fora atendido o fiel. Nesse sentido, para representar as invocações marianas, alguns elementos composicionais são utilizados para atender ao reconhecimento da invocação. Deste modo, a iconografia tem um papel fundamental na configuração desse imaginário religioso⁴⁴.

⁴⁴ A iconografia, de acordo com Panofsky (2017, p.47), “[...] é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.” Para o historiador de arte, Erwin Panofsky (2017), seria necessário primeiramente identificar a diferença entre tema ou significado, de um lado, e forma de outra. Assim prossegue afirmando que o tema primário ou natural, “é aprendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas [...]” (PANOFSKY, 2017, p.50). Deste modo, os objetos e fatos identificados, conseqüentemente, produzirão reverberações no observador. Isto é, pelo modo em que o conhecido executa uma ação, pode se saber se está de bom ou mau humor, com sentimentos de amizade, indiferença ou hostilidade (PANOFSKY, 2017), ou seja, uma convenção. Assim, a identificação dos elementos formais em um primeiro momento consistirá na primeira subdivisão do tema primário ou natural, o fatural, enquanto o reconhecimento da ação executada por um conhecido, se este está triste, alegre, ou hostil, resultará na segunda subdivisão, a expressional. Isto posto, uma enumeração desses motivos, segundo Panofsky (2017), versaria em uma leitura pré-iconográfica de uma obra de arte.

A popularização do culto mariano e a aproximação deste culto à vida cotidiana, com o consentimento da piedade do povo, fizeram crescer o número de invocações marianas por todo mundo. Dentre essas invocações, uma que merece destaque agora refere-se à iconografia da Imaculada Conceição, objeto do presente estudo. Não há como se precisar o início dessa invocação, justamente por estar ligada à piedade do povo (FIORES; MEO, 1995), que tradicionalmente tende a reconhecer um santo antes de sua beatificação, implicando também nas invocações marianas. Para tanto, ao se propor analisar a iconografia imaculista, deve-se primeiramente contextualizar ao leitor a abordagem que norteará tal estudo. Assim, o direcionamento proposto para essa pesquisa consiste na reflexão dos principais elementos composicionais relacionados à representação de Nossa Senhora Imaculada Conceição.

O dogma imaculista é sobretudo o entendimento de que Maria nasceu sem a mancha do pecado original, e esse entendimento de certa forma repercutirá nas representações de Nossa Senhora Imaculada Conceição. Sendo assim, um elemento formal que trará essa ideia inicialmente é a cor. Na representação mais conhecida de Nossa Senhora Imaculada Conceição, Maria é representada com uma túnica branca e um manto azul (MEGALLE, 2001). Logo, as cores utilizadas nesta composição são combinações. Heller (2013) observa que o azul e o branco simbolizam valores supremos, sendo o acorde cromático da verdade, do bem, do judicioso. Chevalier e Gheerbrant (2020), apontam que o branco é a cor da teofania (manifestação de Deus). Assim, a cor branca assume um papel significativo na iconografia imaculista, pois manifesta a pureza de Maria, a manifestação da intervenção divina, uma vez que, de acordo com evangelhos apócrifos, a concepção de Maria seria fruto de um milagre, razão pela qual atribui a esta a ausência do pecado original.

A iconografia imaculista mais popularizada que apresenta Maria com a vestimenta branca, isto é, a túnica, e o azul do seu manto, encontra correspondências no protótipo barroco da Imaculada do pintor espanhol Francisco Pacheco (1564-1644). De acordo com Pacheco (1649 *apud* GLÓRIA, 2016), a Imaculada deveria ser pintada sem o menino nos braços, usando túnica branca e manto azul (como apareceu a Santa Beatriz da Silva), circundada por um sol ovalado e coroada de estrelas. Nesse tratado, embaixo dos pés da Virgem, seria representado o quarto crescente com as pontas para baixo, sobre um globo adornado de anjos,

Ao apreender-se que em uma representação, a figura masculina com uma faca denota São Bartolomeu, que um grupo de pessoas sentadas em uma mesa de jantar numa certa disposição e pose sugere a Última Ceia, adentra-se no segundo tema secundário ou convencional (PANOFISKY, 2017). Portanto, ao decifrar e classificar o tema, realiza-se uma descrição iconográfica (CAMPOS, 2011). A afirmação dos significados, como é caso da arte religiosa, é histórica e cultural. Desta forma, como já discutido anteriormente, os temas marianos utilizados nos primeiros tempos consistiam em representações associadas a narrativas bíblicas. A imagem de Maria foi construída ao longo da história, ajustada conforme os valores morais, espirituais, que esta dispunha para ser escolhida dentre todas as mulheres.

como descreve São João no Apocalipse, 12: 1-4. (PACHECO, 1649 *apud* GLÓRIA, 2016). Neste sentido, a iconografia imaculista pode apresentar variações consoante o protótipo seguido. Assim, as variedades representacionais da Imaculada Conceição são identificadas por Glória (2016) em razão da discussão secular do mistério da Imaculada Conceição e a carência de um relato evangélico específico sobre o assunto. Nesta perspectiva, essas circunstâncias “[...] tiveram como consequência uma extraordinária mutação iconográfica, que conta com diferentes símbolos codificados a partir das alegorias inspiradas em textos sagrados.” (GLÓRIA, 2016, p.96). Isto pode ocorrer, sobretudo, na coloração das vestes de Maria, como, por exemplo, a obra da Imaculada Conceição (figura 38) do artista espanhol Diego Velázquez (1599-1660).

Figura 38 – Diego Velázquez. A Imaculada Conceição, 1619. Óleo sobre tela, dimensões 135,5 × 102,2 cm, National Gallery, Londres.



Fonte: National Gallery⁴⁵.

A explicação mais assertiva sobre a obra de Velázquez, produzida em 1619, onde a Imaculada Conceição é representada de túnica vermelha, está associada ao final da Idade

⁴⁵ <https://www.nationalgallery.org.uk/media/3524/n-6424-00-000080-hd.jpg?crop=0,0,0,0.24320063066614109&cropmode=percentage&width=350&height=350&rnd=132385974933030000&bgcolor=fff>

Média e o século XVI. A túnica vermelha simbolizava a cor feminina terrena, enquanto o manto azul, o céu (BRANDÃO, s.d *apud* FRANCO; SANCHES, 2013). Nesta composição de Diego Velázquez, Maria aparece com as mãos postas em atitude de oração. Característica esta que aparecerá em outras representações imaculistas. Segundo Franco e Sanches (2013, p.404), “por norma, a Imaculada tem as mãos em posição orante. Conhecem-se, todavia, imagens da Imaculada cruzando as mãos sobre o peito (modelo difundido por Ribera e Murilo), com as mãos caídas ou levantadas”, e essas posições podem variar.

Na obra de Diego Velázquez, Maria é representada em pé, olhando para baixo. Franco e Sanches procuram esclarecer isto:

Em imagens anteriores e posteriores à época barroca, Nossa Senhora é quase sempre representada de pé, descendo do céu e olhando para baixo, pois foi enviada do céu para a Terra (tem, portanto, no seu protótipo iconográfico mais comum, o corpo e os olhos na posição contrária à de Nossa Senhora da Assunção), numa atmosfera suspensa, com a cabeça virada para a esquerda, ou para a direita ou posicionada de frente. Todavia, conhecem-se algumas raras representações de Nossa Senhora da Imaculada Conceição sentada ou de perfil. No modelo difundido graças aos pintores sevilhanos Francisco Ribera e posteriormente Murilo, as imaculadas têm os olhos virados para o céu. (FRANCO; SANCHES, 2013, p.402).

Ao analisar com mais atenção o rosto de Maria que olha para baixo, nota-se que esta foi representada com uma face jovial. E talvez não seja por um acaso, já que Velásquez tenha sido aluno e genro de Francisco Pacheco (FRANCO; SANCHES, 2013). Em seu tratado, *Arte de la Pintura* (1649), Francisco Pacheco propunha a representação de Maria moça. Assim, a Imaculada Conceição, segundo Pacheco, (1649 *apud* FRANCO; SANCHES, 2013), deveria ser figurada na flor da idade, entre 12 a 13 anos, bela, com os olhos amorosos e solenes, nariz e boca, perfeitos, faces rosadas, e um cabelo o mais belo e longo. “Os cabelos longos significam que a virgem é puríssima e imaculada.” (FRANCO; SANCHES, 2013, p.402). Na obra, Velázquez representou Maria com os cabelos longos, coroada por doze estrelas, em cima do globo terrestre. Essa composição aproxima-se da iconografia mais difundida de Nossa Senhora Conceição, a qual, segundo Megalle (2001), é representada sobre o globo terrestre, esmagando com os pés uma cobra, símbolo do pecado original, com cabelos longos, muitas vezes usando uma coroa real. E sob seus pés, geralmente aparece uma lua crescente, sendo que às vezes Nossa Senhora pisa sobre ela.

As representações pictóricas mais antigas da Imaculada de que se têm conhecimento “[...]foram registradas em miniaturas quatrocentistas e em xilogravuras de incunábulo, reproduzindo a árvore de Jessé, o casto beijo de Santa Ana e São Joaquim na Porta dourada de Jerusalém ou a chamada figuração tríptica de Santa Ana.” (GLÓRIA, 2016, p.96).

Paralelamente a esse contexto, segundo Glória (2016), começaram a circular iconografias imaculistas logo-icônicas, que apresentavam símbolos litânicos e inscrições latinas, manifestando-se uma elaboração conceitual de raiz medieval, amplamente veiculada nos livros de horas⁴⁶. Como na obra de Juan de Juanes (151?-1579), a Imaculada Conceição é representada no centro da composição, ladeada por símbolos e inscrições latinas (figura 39).

Figura 39 - Juan de Juanes. A Imaculada Conceição, 153-?]. Óleo sobre madeira, 218 x 184 cm, Fundação Santander, Madrid, Espanha.



Fonte: Fundacionbancosantander⁴⁷.

A pintura imaculista do pintor espanhol Juanes representa ao todo dezesseis elementos iconográficos que ladeiam a Virgem e aludem às litânias. Estes aparecem acompanhados por

⁴⁶ Os livros de horas foram inicialmente projetados para o uso dos monges nos monastérios e compunham a chamada liturgia das horas: conjuntos de orações e cantos (incluindo os salmos) a serem entoadas nas horas reservadas à devoção em cada tempo do ano litúrgico. Aos poucos, os livros de horas vão sendo introduzidos nas comunidades cristãs laicas que desejavam imitar os ritos devocionais monásticos em sua vida cotidiana. (NOGUEIRA, 2009, p.4).

⁴⁷ https://www.fundacionbancosantander.com/content/dam/fundacion-banco-santander/es/imagenes/cultura/arte/coleccion/obras/A-0205-H_inmaculada_concepcion_media-1920.jpg

inscrições latinas que reforçam sua carga simbólica. A inserção de elementos em torno de Maria atuavam, sobretudo, segundo Carlos Moreira Azevedo, como um recurso esclarecedor da perspectiva dogmática:

Dispondo à volta da imagem de Maria, cheia de beleza, as metáforas abundantes de poesia bíblica foi um recurso dos séculos XV e XVI marcadamente literário e muito esclarecedor da perspectiva dogmática, já que nada mais podia expressar a beleza imaculada do que tudo o que a humanidade admira no mundo: jardins, torres, fontes, rosas, árvores, espelhos. (AZEVEDO, 2020, p.10-11).

As representações imaculistas iniciaram antes mesmo da oficialização do dogma à Imaculada Conceição no século XIX. Neste sentido, as produções artísticas sobre a Imaculada Conceição anteriores ao dogma poderiam apresentar um caráter político da afirmação do dogma imaculista. Segundo Glória (2016, p.98-99), “as produções artísticas de matriz imaculista podem, pois, ser entendidas à luz de uma velada intenção propagandística, que pretendia pressionar a Santa Sé para aceitar o dogma já legitimado pelo culto popular.” Assim, as inscrições em latim, na parte superior da pintura de Juanes, já incitavam à afirmação do dogma Imaculista “*tota pulchra es amica mea et macula non est in t*”⁴⁸. Agregando a este, outras composições logo-icônicas auxiliavam na interpretação que confirmava as virtudes de Maria. Na obra de Juanes, de acordo com a Santander Fundación (2017, p.33, tradução nossa), a imagem “[...] mariana é cercada pelos símbolos da ladainha lauretana: o sol, o cipreste, a porta, a vara de Jessé, o poço, a roseira, a oliveira, o jardim, a lua, a estrela, a cidade, a palmeira, o espelho, a torre, o lírio, o cedro e a fonte.” Junto aos símbolos, inscrições em latim em faixas aparecem entrelaçando-os, correspondente às ladainhas. Deste modo, de acordo com Basadonna e Santarelli (2000, p.13), “ladainha significa ação de súplica, cujo elemento principal é um elemento repetitivo (*ora pro nobis*).” “Essas fórmulas de oração tinham caráter popular e eram usadas nas procissões penitenciais, na vigília pascal, nas ordenações, nas orações pelos doentes e pelos moribundos, nas rogações, por ocasião de festas, etc.” (FIORES; MEO, 1995, p.685). Conforme Lorente (1994, p.213, tradução nossa), “as ladainhas, invocações a Maria, foram extraídas principalmente de Eclesiastes, Eclesiástico, Cântico dos Cânticos e do Livro da Sabedoria, tendo precedentes para invocações semelhantes no século XII.” Desta maneira, ao observar a representação de Juan de Juanes, constatam-se dezesseis elementos logo-icônicos compondo a pintura.

⁴⁸ Tu és toda formosa, amada minha, e em ti não há mancha. (Tradução nossa).

Conforme a perspectiva do espectador que está à frente, o lado esquerdo apresenta oito elementos logo-icônicos, assim como o lado direito. As inscrições em latim, em muitos casos, podem ser compreendidas, já outras apresentam dificuldade em seu entendimento⁴⁹. Desta forma, a pesquisa se prestará a abordar os significados atribuídos tradicionalmente a esses elementos iconográficos no cenário religioso católico.

O sol, apresenta a inscrição “*Electa ut sol*”, de acordo com Lorente (1994), foi extraída dos Cânticos dos Cânticos 6, 9, porém, encontra correspondência aos Cânticos dos Cânticos 6: 10, “[...] quem é essa que surge como a aurora, bela como a lua, brilhante como o sol [...]” Maria é a escolhida como o sol.

O cipreste, “árvore sagrada para numerosos povos. Graças à sua longevidade e à sua verdura persistente, é chamada árvore da vida (cipreste-tuia).” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p.303). O cipreste aparece inúmeras vezes nos textos bíblicos. Árvore sempre verde, já mencionada no Jardim do Éden. A madeira do cipreste, teria sido utilizada para construir a Arca de Noé (Gn 6:14), o que vem de encontro a outro significado simbólico da árvore como portadora da vida (LURKER, 1978). De acordo com Lurker (1978, p.378, tradução nossa) “como a madeira de cipreste era usada para mobiliar o interior do templo, o cipreste tornou-se um símbolo de Maria, cujo corpo encerrava o santo dos santos como paredes do templo.” Maria seria a portadora da vida do Filho de Deus.

A porta, do latim *porta celi*, significa porta do céu. Para Chevalier e Gheerbrant (2020, p.812), “os portais das igrejas, os pórticos dos templos são abertura da peregrinação sagrada, que conduz até a *cella*, até o Santo dos Santos, local da Presença real da divindade. Eles resumem o simbolismo do próprio santuário, que é a porta do céu.” De outro ponto de vista, Lurker (1978) conjectura relações da visão do profeta Ezequiel (44: 1) da porta do santuário voltada para leste, na qual apenas o “príncipe” pode ficar, estaria associada “[...] a Maria; Ambrósio diz dela: Ela está fechada porque é virgem, é uma porta porque Cristo entrou por ela... Esta porta olhou para o leste... porque ela deu à luz o nascente, o sol da Justiça.” (LURKER, 1978, p.329, tradução nossa).

A vara de Jessé está “frequentemente relacionada com a maternidade divina de Nossa Senhora.” (GLÓRIA, 2016, p.101). Para Chevalier e Gheerbrant (2020, p.1016), “[...] a vara simboliza a escolha de Deus e a autoridade com que essa escolha investe a família eleita. Essa autoridade faz do eleito o mediador entre Jeová e o povo [...]” Enquanto o poço de água viva, outro elemento iconográfico que aparece na pintura, segundo Glória (2016, p.101) “[...] tem

⁴⁹ Para evitar equívocos, só as inscrições em latim da obra de Juan de Juanes que forem reconhecidas serão mencionadas ao longo da pesquisa.

um significado complementar ao da fonte do jardim, porque ambos representam a ligação de Maria ao Santíssimo e ao princípio da Vida através da metáfora da água.” O próximo elemento que compõe a representação de Juan de Juanes é um roseiral. Historicamente, “a rosa tornou-se o símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p.867). É bastante frequente na Bíblia e na poesia, segundo Basadonna e Santarelli (2000, p.141), “[...] a figura da flor para simbolizar pessoas e qualidades pessoais. Porque a flor, que brota em toda parte como sinal de vida e beleza, serve de metáfora facilmente para sugerir [...]” evidentes atributos das pessoas.

Mais abaixo da composição, a oliveira e o jardim, lado a lado, carregam outros significados alusivos à Virgem. Para Lurker (1978) aquele que é colacionado à oliveira está sob a proteção de Deus. O autor lembra que os pintores de Siena (séculos XIV e XV) representaram o Arcanjo Gabriel carregando um ramo de oliveira nas imagens de anunciação para expressar visualmente: “O Senhor está contigo!” Para Glória (2016) *Oliva speciosa*, apresenta qualidades distintas, a formosura e a qualidade dos frutos. Enquanto que *Ortus Conclvsvs*, do latim para o português, jardim fechado, corresponde ao livro Cântico dos cânticos 4: 12, “és um jardim fechado, minha irmã, minha esposa, minha nascente fechada, minha fonte selada.” A representação do jardim, de acordo com Lurker (1978), transformou-se em um símbolo de Maria e sua virgindade. Para Manfred Lurker:

Nos quadros do gótico tardio alemão e no início do renascimento italiano, a Mãe de Deus é frequentemente colocada em um jardim florido, que lembra o jardim do Pequeno Paraíso do Mestre do Alto Reno. Temos a mesma mensagem da imagem como tema Maria no jardim de rosas: a própria Maria é a rosa do jardim fechado. (LURKER, 1978, p.112, tradução nossa).

Maria, a rosa mística, jardim fechado, também é *Pvlchra Vt lvna*, isto é, bela como a lua, é o elemento logo-icónico que aparece centralizado na parte inferior da composição de Juan de Juanes em referência ao livro Cânticos dos Cânticos 6: 10, aparece logo abaixo da lua crescente. Essa característica, na qual a lua não é representada em sua plenitude, mas cortada em forma de meia-lua, de acordo com Réau (1957), foi um símbolo reinterpretado pelos cristãos, isto é, evocava a castidade de Diana. “Após a vitória de Lepanto, o cristianismo teve prazer em interpretar a lua crescente sob os pés da Virgem Imaculada como símbolo da vitória da Cruz sobre o Crescente Turco.” (RÉAU, 1957, p.80, tradução nossa). Somando ao conjunto logo-icónico descrito até o momento, mais oito elementos são acrescentados na composição de Juan de Juanes no lado direito da obra e podem ser analisados.

A estrela, com a seguinte inscrição, *stella maris*, brilha mais próxima de Deus (LURKER, 1978). Juan de Juanes, em sua pintura sobre a Imaculada Conceição, concebe a estrela com o formato de seis pontas. Para Lurker (1978, p.310, tradução nossa), “na arte a estrela de seis pontas muitas vezes serve como símbolo de maria; os dois triângulos que se interpenetram apontam para o papel de Maria como mediadora entre céu e a terra.” Próximo a este símbolo, uma cidade alude a *Civitas dei* ou cidade de Deus. Esse elemento pode corresponder à ladainha lauretana que traz Maria como moradia consagrada a Deus. Neste sentido, “[...] o próprio Deus se fez homem e quis ter o corpo como [o nosso]: para isso escolheu-se uma mulher como mãe que pudesse dar-lhe natureza e corpo de homem. [Com isso], Maria torna-se assim ‘moradia consagrada a Deus’, habitação que Deus [...]” (BASADONNA; SANTARELLI, 2000, p.138), elegeu ocupar fisicamente.

A palmeira e o espelho, símbolos que aparecem na obra de Juan de Juanes, são frequentemente representados nas obras com temática imaculista. Na visão apocalíptica, os mártires recebiam as palmas nas mãos, para indicar que haviam vencido o terreno, e como resultado, conquistaram a recompensa da vida eterna. (LURKER, 1978). Deste modo, seguindo essa perspectiva, Maria Imaculada, sem a mancha do pecado original, é associada a esse elemento iconográfico, pois venceu o pecado. Isto torna-se evidente com o símbolo do espelho, que traz a inscrição *Speculum sine maculana*, espelho sem mancha. Entre os dois elementos citados, está a torre de Davi, esta faz correspondência à ladainha lauretana de Nossa Senhora. Segundo Basadonna e Santarelli (2000), Maria, mulher hebreia, é a torre de Davi, pois nela se torna verdade a expectativa de tantos séculos. O nascimento de Jesus é o cumprimento da promessa de Deus feita a Davi: “tua casa e teu reino estão estabelecidos para sempre diante de mim, e o teu trono está firme para sempre.” (II Sam, 7:16). Segundo De Varazze (2003, p.746), “[...] a beata Virgem descende de Davi, o que fica patente na Escritura quando atesta muitas vezes que Cristo originou-se da semente de Davi. Logo, como Cristo nasceu apenas da Virgem, é claro que a própria Virgem nasceu de Davi, do ramo de Natã.” Assim, a torre, na tradição cristã, tornou-se símbolo de vigilância e ascensão, e por vezes está associada a Virgem e a Igreja. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020). Com tal característica, “[...] Maria lutou para manter a Igreja incorrupta, defendendo-a do pecado com a sua pureza imaculada.” (GLÓRIA, 2016, p. 100). Por esta razão, o lírio, com sua cor branca, é representado em muitas composições imaculistas, considerado o símbolo da pureza e luz divina para os povos antigos (LURKER, 1978). No entanto, segundo Lurker (1978), em outros cenários, o lírio, carregado pelo anjo da anunciação, tem como referência a maternidade virgem de Maria.

Junto aos símbolos descritos acima na representação imaculista de Juanes, mais dois elementos logo-icônicos aparecem no lado direito da composição, na parte inferior – o cedro e a fonte. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, (2020), o cedro, alude a grandeza, nobreza, força e perenidade. Este também “[...] se distingue por seu crescimento alto e reto e sua fragrância agradável, era particularmente respeitado, pois sua madeira está protegida contra os danos dos vermes e era considerada imperecível na antiguidade.” (LURKER, 1978, p.369, tradução nossa). Neste sentido, “[...] em canções antigas Maria é referida como um cedro porque foi escolhida para carregar o Santo dos Santos, Cristo.” (LURKER, 1978, p.370, tradução nossa). Com uma faixa que envolve o cedro, lê-se a seguinte inscrição, “*Cedrus exaltata*”, em referência a Eclesiástico 24: 17, “Elevei-me como o cedro do Líbano, como o cipreste do monte Sião.” A carga simbólica do cedro, acorda com o símbolo da fonte (*Fons signatus*), pois segundo Lurker (1978), Maria é a noiva casta, de quem emerge Cristo, a água da vida.

Figura 40 – Giovanni Battista Tiepolo. A Imaculada conceição, 1768. Óleo sobre tela, 281 cm x 155 cm, Museu do Prado, Madrid, Espanha.



Fonte: Museodelprado.ES⁵⁰.

⁵⁰ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/8da40987-dd6b-4bb3-ab0e-4210ecb6495e>

Com o tempo, as representações imaculistas que apresentavam símbolos logo-icônicos passaram a apresentar apenas os elementos iconográficos simbolicamente atribuídos às virtudes de Maria. Para Glória (2016, p.99), “nas representações mais tardias procurou-se uma simplificação plástica dos emblemas bíblicos para tornar a figura menos intelectual e mais próxima da sensibilidade humana.” Com isso, os símbolos passaram a compor uma paisagem fictícia, surgindo livres de inscrições à volta de Maria (GLÓRIA, 2016). Por meio desta perspectiva, como é o caso da pintura de Giovanni Battista Tiepolo produzida em 1767-68, a imaculada é representada ao centro com símbolos que adornam a composição, livres de inscrição (figura 40).

A Imaculada Conceição de Tiepolo tem em sua volta várias figuras angélicas representadas, e estas carregam objetos que correspondem às ladainhas de Nossa Senhora expressas por emblemas, sinais compositivos que aludem as virtudes de Maria, seus privilégios, seus títulos e a seu poder de intercessão (BASADONNA; SANTARELLI, 2000). Esses atributos são inseridos na composição, sobretudo, em torno de Maria, e geralmente, anjos os carregam. De acordo com Franco e Sanches (2013), tanto os anjos sobre os quais a Virgem apoia os pés, como os anjos formando teorias⁵¹ laterais, seguram com frequência instrumentos da paixão, e em especial, símbolos da pureza de Maria (o lírio, rosas) ou folhas de palma (símbolo do triunfo da Virgem sobre o pecado). O lírio-branco aparece na pintura de Tiepolo sendo carregado por um anjo no canto inferior direito. Já os outros elementos estão dispostos abaixo de Maria – um espelho, alusivo à verdade, à sinceridade, o conteúdo do coração (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020) e um ramal de palmeiras.

Na obra imaculista de Tiepolo também são visíveis outros elementos que costumam acompanhar as representações pictóricas da Imaculada Conceição. O primeiro refere-se a lua crescente. A posição de tal elemento pode variar, isto é, em algumas representações, as angulações da lua crescente, podem estar inclinadas para baixo ou, de outro modo, para cima (FRANCO; SANCHES, 2013). Nesta pintura, Tiepolo optou pela segunda alternativa, os ângulos da lua crescente estão direcionados para cima. Maria pisa sobre uma serpente que carrega uma maçã na boca, com referência a desobediência ocorrida no Jardim do Éden. Deste modo, a maçã simboliza a transgressão do homem e da mulher, o pecado original. A Virgem Maria assume o papel da nova Eva, aquela que pisa sobre a serpente, símbolo do

⁵¹ Teorias laterais são entendidas neste contexto como aqueles emblemas, símbolos, os quais são representados na obra e consequentemente imprimem alusão às ladainhas marianas, ou seja, exprimem uma teoria tradicional acerca de sua representação.

pecado que envolve o globo terrestre e toda humanidade. Ela não está no mundo, mas sobre ele, em cima dele, não se mistura com este, está longe da mácula, pois nasceu Imaculada.

Em outras composições imaculistas, os atributos que aludem a Nossa Senhora Imaculada Conceição podem variar, e podem ser adicionados novos elementos. Na obra de Mateo Cerezo (figura 41), anjos-crianças com gestos dinâmicos oferecem a representação uma singularidade. Se o caminho escolhido pelo observador para ler a obra ocorre a partir das figuras angélicas posicionadas na penumbra da obra, no canto direito inferior, a leitura que se fará em seguida tende a acompanhar os gestos coreográficos dos anjos-crianças que carregam instrumentos que formam teorias laterais.

Figura 41 – Mateo Cerezo. A Imaculada Conceição, 1660. Óleo sobre tela, 211,5 cm x 147,5cm, Museu do Prado, Madrid, Espanha.



Fonte: Museodelprado.Es.⁵²

Observa-se na obra de Mateo Cerezo que alguns anjos carregam atributos e a posição que cada um ocupa na composição indica que estão em uma disputa, a qual visa estabelecer de quem será o primeiro lugar para entregar as ladainhas a Virgem. Neste roteiro, o primeiro

⁵² <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/0366b647-a494-47b2-9be0-2e6249ffd044>

anjo aparecendo em vantagem em relação aos outros, está segurando dois objetos. O primeiro objeto é uma coroa, que denota a realeza de Maria, e o segundo, um cetro, que simboliza, a autoridade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020). A atitude que teve o primeiro anjo em levar dois objetos sugere uma certa precipitação, já que, logo abaixo, outro, tenta alcançar o cetro e participar da entrega do mesmo. Maria, nesta obra, olha para cima, de onde emerge o Espírito Santo. Este lhe coroa simbolicamente com doze estrelas que juntas formam um círculo. Essa composição estelar na pintura do pintor espanhol Mateo Cerezo alude a uma coroa com seu formato circular, onde o círculo, “[...] indica a perfeição e a participação da natureza celeste, de que o círculo é o símbolo. Ela une, na pessoa do coroado, o que está abaixo dele e o que está acima, [...] separam o terrestre do celestial, o humano do divino.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p.345). Alguns elementos que auxiliam na composição iconográfica de Nossa Senhora Imaculada Conceição novamente aparecem, como a túnica branca, o manto azul, anjos que carregam teorias laterais, as ladainhas da Virgem Maria. Contudo, como foi descrito, estes elementos podem variar conforme cada representação imaculista, mas a iconografia mais popularizada de Nossa Senhora Imaculada Conceição é aquela em que a Virgem usa uma túnica branca e um manto azul, aparece esmagando uma serpente que carrega uma maçã na boca, o símbolo do pecado. Também é comum que nessas representações anjos carreguem atributos invocativos à pureza de Maria. Nesta perspectiva, as representações de Maria imaculada estendem-se a suportes tridimensionais, como as imaginárias religiosas, e a devoção à Imaculada Conceição, preside em muitos casos, em sociedades com forte tradição católica, o estímulo cimeiro na formação de cidades, como ocorreu com o município de Palmeira no Paraná.

3.2 IMAGINÁRIA RELIGIOSA NO BRASIL: IMACULADA CONCEIÇÃO DA IGREJA MATRIZ DE PALMEIRA

O estudo histórico da imaginária religiosa no Brasil tem como referência importantíssima os estudos do teórico Eduardo Etzel que produziu vários livros abarcando essa temática, dentre os quais merece destaque o livro – Imagem Sacra Brasileira (1979). Nesta publicação, Eduardo Etzel compreende uma contextualização histórica sobre as primeiras esculturas devocionais em território brasileiro. Para tanto, o autor, através de um conhecimento empírico, isto é, por ter uma experiência longínqua na área de imaginárias religiosas, observou que estás em sua grande maioria apresentavam características em comum, ligadas a um período histórico.

Os estudos de Etzel (1979) apontam que as primeiras esculturas devocionais foram exportadas da Europa para atender às necessidades religiosas dos portugueses no Brasil Colônia. Há na historiografia o registro que esta já estaria presente desde o primeiro momento em que os lusitanos desembarcaram na costa de terras ultramar. Este fato é significativo, pois permite refletir o contexto europeu do século XVI, uma vez que os conflitos sofridos pela Igreja Católica culminariam na contrarreforma, e a estratégia desta estaria em garantir que as novas terras colonizadas se convertessem à fé católica. De acordo com Eduardo Etzel:

Descoberto o Brasil, para aqui logo vieram os religiosos das quatro grandes ordens: os jesuítas, os beneditinos, os franciscanos e os carmelitas. O intuito de todos eles, além da assistência espiritual imprescindível para os nossos colonizadores, era a catequese, pois o fervor religioso, consequência do Concílio de Trento e da Contrarreforma dele resultante, criou o arroubo catequético para a salvação da alma dos selvagens que habitavam o Novo Mundo.

O céu e o inferno eram o prêmio e o castigo para os bons e para os maus. Cristo e sua ampla corte de Santos e Santas foram símbolos que materializavam a religião dos reis de Portugal e Espanha.

A religião católica, única admissível em todo período colonial e crença oficial até o advento da República, tinha em suas imagens o objeto de culto e veneração dos fiéis que para elas dirigiam suas preces.

Portanto as imagens de certa forma testemunham nossa evolução histórica. (ETZEL, 1979, p.31).

O estudo das imaginárias, segundo Etzel (1979), pode auxiliar na compreensão histórica, social, cultural e artística do Brasil. Complementando a essa abordagem que dá visibilidade ao estudo das imagens e sua importância, Araújo Júnior (2019), traz um dado significativo que diz respeito à presença de imagens de Sant'Ana nas casas das esposas dos senhores de engenho.

A escultura de Santa Ana pode ser observada como um espelho da configuração social de uma família condicionada aos valores do patriarcado. Observar a imagem de Santa Ana é visualizar a maneira como a senhora do engenho era vista e também a forma como ela se observava, sendo a mãe responsável pelos afazeres domésticos e pela educação de seus filhos. (ARAÚJO JÚNIOR, 2019, p.133).

Não é tão difícil compreender a forte aproximação e devoção que a senhora de engenho prestava a Sant'Ana. Para Araújo Júnior (2019), Sant'Ana era vista como esposa fiel e temente a Deus, estéril e já idosa, não tinha como conceder prole, motivo que trouxe vergonha a seu marido Joaquim no templo. Porém, mesmo com as condições contra ela, nunca desistiu de sua fé, e teve sua prece atendida com o nascimento de Maria, a mãe de Jesus. Por meio disso, é apresentado pelo mesmo autor, três virtudes que deveriam compor as senhoras de engenho, refletidas na vida de Sant'Ana: “a primeira é a fidelidade que a mulher

deveria ter perante seu esposo; a segunda seria a sua fé inabalável em seu Deus, e a terceira, a devoção e o amor por sua família.” (ARAÚJO JÚNIOR, 2019, p.134). Ter uma vida inspirada nas virtudes dos santos é um costume milenar, onde a figura beata era um modelo a ser copiado. Seguindo essa perspectiva, ao longo da história, Maria, a filha de Sant’Ana, também instituiu um modelo a ser seguido. Ela passou a ser a figura exemplar para a reversão da imagem feminina, transformando os paradigmas femininos, da porta do pecado à porta da salvação, e passou a ser para as mulheres o exemplo de companheira, ligado às realidades da vida feminina (parto, alimentação, educação) (PORTELLA, 2016). Assim, a devoção aos santos, especificamente a Sant’Ana (ARAÚJO JÚNIOR, 2019), e Maria (PORTELLA, 2016), pode revelar aproximações de ideais a serem alcançados pelos devotos. Desta forma, a análise do contexto histórico, permite identificar as convicções de uma época, como, por exemplo, uma sociedade patriarcal que apresenta um modelo que se iguale ao sistema vigente, garantindo sua manutenção. Essa perspectiva torna-se ilustrativa, com os estudos de Leonardo Boff na obra – *O rosto materno de Deus* (2012), pois de acordo com o autor, na sociedade “[...] houve uma exploração mariológica no sentido que interessava ao poder machista: apresentar Maria apenas como aquela mulher que diz sim (*fiat*), que se resigna a fazer a vontade de Deus, que se esconde nos afazeres caseiros, na modéstia e no anonimato.” Assim, não chama atenção só o conteúdo artístico, mas o modo em como a devoção aos santos católicos ressignificou valores a serem alcançados por integrantes de uma sociedade. O Brasil herdou uma forte utilização de imagens devocionais, atreladas à tradição lusitana. Sobre esse contexto, Adalgisa Arantes Campos aponta que:

O cristianismo trazido ao Brasil nas caravelas portuguesas estava influenciado, por um lado, pelo devocionismo medieval lusitano, por outro, pelos ventos da Contrarreforma. Em oposição aos Reformadores e em defesa da tradição católica, propugnava-se, ao mesmo tempo, a veneração de imagens e a devoção aos santos, buscando sua intercessão. Explica-se, assim, que o Devocionismo português medieval, exacerbado pela luta contra a Reforma, tenha propiciado a abundância das imagens de santos que decoraram as igrejas da Colônia em detrimento da reprodução de cenas bíblicas. (CAMPOS, 2011, p.12).

O cristianismo, como observado por Campos (2011), em terras brasílicas estava correlacionado ao devocionismo medieval lusitano, e os desdobramentos da contrarreforma. Este cenário, direcionado em defesa da veneração de imagens e a devoção aos santos, fez emergir um mercado interno que visava a comercialização de imagens devocionais.

No primeiro século de ocupação lusitana em terras brasílicas, para atender às necessidades religiosas dos portugueses, a imaginária religiosa era importada da Espanha e

Portugal. Esse primeiro momento, segundo observou Etzel (1979), atende à entrada de peças eruditas. Essa situação irá mudar conforme o crescimento do mercado interno, que, calcado no comércio de artigos religiosos, abriu oportunidade para que estas fossem produzidas no Brasil, e atrelado a isso, com a introdução e popularização do culto domiciliar, propiciou-se o surgimento de santeiros populares (ETZEL, 1979). Portanto, o autor qualifica em seu livro *Imagem Sacra Brasileira* (1979), dois tipos de imaginárias, a primeira, erudita, e a segunda, popular. Para Etzel (1979, p.29), “a imagem erudita é a peça feita com erudição, palavra a que significa no dicionário ‘instrução vasta e variada’ e cujos sinônimos são ‘instrução, sabedoria, conhecimento’. É, portanto, o fruto de um conhecimento adquirido pelo estudo [...]”. Já a imaginária popular, seria o oposto da erudita, não sai das mãos de um artista estudado, é feita pelo homem do povo que supre a necessidade de seus iguais (ETZEL, 1979).

Os estudos de Etzel (1979), permitem traçar um panorama da história da imaginária no Brasil, contudo a construção histórica esboçada por este teórico baseia-se especificamente na imaginária erudita, a qual o resultado do trabalho garante “uma imagem com [as características] da época em que foi feita, a imagem representa [...] na busca do melhor e do ideal artístico, o resultado da cultura do seu meio ambiente.” (ETZEL, 1979, p.29). Para Eduardo Etzel:

[...] as peças que foram deslocadas para a Colônia a partir de sua descoberta eram as imagens de comércio da Metrópole, as de uso corrente. Portanto eram as imagens feitas segundo o estilo da época, o da Renascença. Peças rígidas, hirtas, de panejamento simples, atitudes comedidas, fisionomia severa, parada. Cabelos soltos caídos sobre os ombros, olhos do mesmo material, madeira ou barro. Na época o problema de transporte não oferecia maiores dificuldades, já que as pesadas peças de barro passavam dos navios para as povoações junto da praia, onde se localizava a totalidade dos núcleos populacionais. (ETZEL, 1979, p.48-49).

Complementa os estudos de Etzel (1979) a pesquisa de Oliveira (2000 *apud* COELHO; QUITES, 2014, p.34), em que observa que as imaginárias religiosas do século XVII e XVIII, “podem ser enquadradas em três períodos estilísticos distintos: uma fase maneirista, durante todo o século XVII, quando predominavam as oficinas conventuais; um período barroco propriamente dito, entre 1720-1770, e, finalmente uma fase rococó[...].” Em meio a esse cenário descrito por Etzel (1979) e Oliveira (2000 *apud* COELHO; QUITES, 2014) das peças eruditas, em paralelo a essa produção, as imaginárias populares passaram a ser produzidas também no Brasil, de acordo com o mercado em ascensão. Porém, diferentemente das eruditas, a imaginária popular não apresenta um estilo calcado em uma época. Os santeiros, em sua grande maioria, anônimos, produzem as esculturas conforme sua

instrução pessoal, através da observação, sem terem recebido uma instrução acadêmica. Essa característica imprime às obras populares uma peculiaridade regional, estas diferenciam consoante o local em que foram produzidas enquanto técnica e matéria-prima. Contudo, esses dois segmentos da produção cultural no Brasil, a imaginária erudita, e a imaginária popular, segundo Nemer (2008, p.24), “[...] terão, ao longo de nossa história, movimentos cíclicos de aproximação e de afastamento, sem que deixe de haver, dada sua organicidade, uma transfusão em maior ou menor entre eles.” Essas relações entre cultura erudita e popular também podem ser acompanhadas na obra de Carlo Ginzburg (2006) – *O queijo e os vermes*⁵³. No entanto, eruditas ou populares, as imaginárias possuem uma importância histórica sobre a sociedade brasileira:

Eruditas ou populares, em barro cozido ou madeira, mas quase sempre policromadas em virtude de maior realismo exigido pela sua destinação devocional, essas imagens refletem em todo território nacional aspectos originais de nossa cultura nos primeiros séculos de sua história, condicionada por valores cristãos de herança medieval e contrarreformista. Se o comprometimento básico do escultor era com a adequação iconográfica, fundamental para que o “santo” pudesse ser reconhecido pelo seu aspecto e atributos específicos, a transposição do tema para o barro ou madeira dependia de sua capacidade técnica e visão do mundo, determinadas pela cultura e pelo viver em sociedade que condicionam as características específicas do gosto regional ou local. (COELHO, 2017, p.15).

A adequação iconográfica era de fundamental importância, pois é em função dela que se pode reconhecer a figura sagrada. Quanto a isso, vale lembrar de um fato que ocorreu no Brasil em 1717, onde pescadores encontraram a imagem de uma santa no rio Paraíba do Sul em São Paulo (figura 42).

⁵³ A história do moleiro friulano esboça de maneira clara o atravessamento, e contribuições de uma cultura popular, de tradição oral, e a cultura escrita, um conhecimento adquirido através dos livros, para o embasamento de suas ideias. De acordo com Guizburg (2006, p.116), “por trás dos livros que Menocchio ruminava, identificamos um código de leitura e, por trás dele, um estrato sólido de cultura oral [...]”

Figura 42 – Nossa Senhora da Conceição Aparecida, Santuário de Aparecida, São Paulo.



Fonte: Fotografia Thiago Leon, e acervo CDM - Santuário Nacional ano 2016.

A imagem encontrada pelos pescadores no século XVIII, devido às circunstâncias do ambiente onde esta foi encontrada, condicionou-a a ter uma característica ímpar – a cor negra. A cor negra de Nossa Senhora permitiu que esta recebesse uma nova invocação, em ocasião das circunstâncias que fora encontrada. Assim, sua iconografia segundo Nilza Botelho Megale:

É uma imagem de Nossa Senhora da Conceição preta (pois a original era de barro cozido, escurecido pela longa permanência nas águas do rio), coberta por um manto ornamental grosso e bordado, que cobre a cabeça e seu rosto, deixando ver apenas o rosto e as mãos unidas junto ao peito. Na cabeça usa geralmente uma coroa imperial. Atualmente, algumas efígies da Senhora Aparecida apresentam um rosário pendendo de suas mãos, talvez devido à popularidade da devoção a Nossa senhora de Fátima, e sob seus pés estão esculpidas as armas da República Brasileira. (MEGALE, 2001, p.47).

Nossa Senhora da Conceição Aparecida, como ficou conhecida a imagem, era originalmente uma escultura devocional de Nossa Senhora Imaculada Conceição, como bem lembrou Megale (2001). Como Nossa Senhora da Conceição “aparecera” na rede, começaram a chamá-la de Nossa Senhora da Conceição Aparecida (BÖING, 2007). Iconograficamente, a representação desta invocação de Maria aparece com a pele negra, e a desconfiguração iconográfica a qual sofreu pelo tempo em que esta esteve submersa nas águas auxiliou em sua

nova ressignificação. Por ocasião do achado no século XVIII, a imaginária de Nossa Senhora Conceição Aparecida está associada ao desenvolvimento do município de Aparecida do Norte-SP, pois, ao longo dos anos, atraiu vários devotos ao local, para morar ou visitar o santuário de Aparecida. Essa evidência garante à devoção aos santos uma importância significativa, em que se identifica uma contribuição na formação de alguns municípios brasileiros. Diante disso, o desenvolvimento do município de Palmeira-PR também contou com a primazia de uma devoção à Nossa Senhora Imaculada da Conceição, articulada ao início da fundação da cidade palmeirense (figura 43).

Figura 43 – Artista desconhecido. Imaginária de Nossa Senhora da Conceição importada de Portugal no século XVIII. Entalhada em madeira de carvalho, Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição em Palmeira-PR.



Fonte: Jornal Ipiranga.

A escultura devocional imaculista da Igreja Matriz palmeirense apresenta aspectos eruditos em sua composição, como, por exemplo, harmonia e proporção na composição, mas o que chama atenção é a técnica habilidosa do entalhador que deu ao artefato grande movimentação no drapeado. Também se somam a esses valores descritos a policromia da imagem, isto é, a técnica do estofamento e carnação que deflagram um conhecimento erudito de execução. Entronizada no altar-mor da igreja, a imaginária compreende uma imagem retabular. Segundo Corrêa e Fabrino (2012), são imagens de cunho devocional que podem

estar inseridas nos troncos ou nos nichos laterais de igrejas e capelas. Para Corrêa e Fabrino (2012, p.57), “esta tipologia se caracteriza pela ênfase em sua expressão dramática, já que é concebida para ser vista à distância, em posição frontal. Devido à posição da imagem no retábulo, o esmero de sua talha e policromia se concentra em sua parte da frente [...]”, contudo, esse acabamento muitas vezes não acompanha sua fisionomia posterior.

A imaginária “veio pelas mãos do Capitão João Carvalho Pinto, que era natural de Portugal [...]” (MAYER, p.11, 2017a). A escultura devocional imaculista é entalhada em madeira de carvalho e sobre o artífice (ou artífices) português não se tem conhecimento (MAYER, 2017a), possui aproximadamente 120 cm de altura⁵⁴. Como é entalhada inteira em madeira maciça, não tem articulações. Assim, não possibilita alterações em sua gestualidade. Seu panejamento apresenta uma rica ornamentação com estampas coloridas e alguns detalhes florais que aparecem sobre o seu douramento e dão à obra delicadeza (figura 44).

Figura 44 – Detalhe floral na manga da imaginária imaculista.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A policromia da indumentária da imaginária imaculista foi feita por meio da técnica de pintura a pincel, isto é, realizada diretamente sobre a folha de ouro. Coelho e Quites (2014, p.88) observam que “a pintura a pincel é executada com pincel fino sobre partes coloridas do esgrafito, para destacar motivos fitomorfos, em representações de flores, ramos e folhas [...]; ou para a representação completa desses elementos com pincéis de espessura variada [...]”. Agregado à técnica de pintura a pincel, pequenos pontos em baixo-relevo aparecem na

⁵⁴ A análise da escultura aconteceu por meio de observações da peça no local. Entretanto, não foi autorizado retirá-la do altar para um estudo mais detalhado de sua técnica e condições atuais de preservação. Por meio disso, procurou-se fazer uma leitura de seus aspectos mais aparentes.

composição, sugerindo punções (figura 45). Segundo Coelho e Quites (2014, p.85) “as punções são feitas após a aplicação do douramento, com peças de metal com tamanhos variados, como círculos, esferas, estrelas, triângulos, etc.” De acordo com Corrêa e Fabrino (2012, p.70), “a técnica de puncionamento era realizada com uma espécie de carimbo metálico sobre o douramento já aplicado, deixando marcas em baixo-relevo.” Essas técnicas descritas consistiam em um processo minucioso do pintor que geralmente era dourador. Este encarregava-se da carnação, isto é, quando se dá a cor da pele, e o estofamento, que seria a imitação de tecidos (COELHO; QUITES, 2014). Neste sentido, sobretudo nas peças eruditas, terminada a talha, o policromador deveria empregar técnicas sobre a madeira que consistiam em preparar o local onde seria realizado o estofamento⁵⁵.

Figura 45 – Detalhe aparente de punção nas vestes de Maria Imaculada.



Fonte: Acervo do autor (2021).

O drapeado das vestes, com suas ondulações, sobreposições, imprime na escultura devocional grande movimento. Característica esta que se aproxima das concepções do barroco, conhecido principalmente pela sua premissa frenética. De acordo com esse entendimento, as composições barrocas são mais:

[...] bojudas e sinuosas; suas composições são agitadas, com os braços em movimento. O eixo central deixa de dividir a peça simetricamente passando pela cabeça e um dos pés, geralmente o esquerdo. O panejamento se movimenta deslocando-se do corpo, dando equilíbrio à composição. São comuns os drapeados,

⁵⁵ O processo de estofamento poderia ser composto de “[...] encolagem, preparação, bolo armênico, folhas metálicas, camada de cor e verniz.” (COELHO; QUITES, 2014, p.76). Segundo Coelho e Quites (2014) sobre o suporte já entalhado, geralmente uma camada de cola animal era aplicada (encolagem), e posteriormente, depois de seca, a preparação, que na escultura era sempre branca. Após um tratamento da superfície, [...] o pintor colocava, sobre a preparação e nas áreas que pretendia dourar, uma camada de argila misturada com cola, conhecida como bolo armênio [...], antes da aplicação das folhas metálicas.” (COELHO; QUITES, 2014, p.77). Finalizando tal processo, o douramento poderia ser com folhas de ouro ou prata. A fixação se daria por meio aquoso: quando as folhas são aplicadas sobre bolo armênio (argila =cola), e nesse caso, pode ser brunido, tornando-se brilhante ou fixado com mordente, ficando menos brilhante, ou fosco (COELHO; QUITES, 2014).

plissados e pregas em um deslocamento ilusório. Há uma forte emoção nas expressões e nos gestos, em um dramático jogo teatral. (CORRÊA; FABRINO, 2012, p.78).

Aliado à forma dinâmica do drapeado, a imaginária imaculista palmeirense está em contraposto, isto é, a perna direita está posicionada à frente da perna esquerda. Para Janson (1996, p.61), o contraposto “[...] produz todas espécies de curvaturas sutis: o arqueamento do joelho ‘livre’ resulta em um leve movimento giratório da coluna da pélvis, um arqueamento compensatório da coluna vertebral e uma inclinação de ajustamento dos ombros.” Assim, esta composição acentua aspectos de beleza à obra. Ao criar-se uma linha vertical entre o rosto da imaginária em continuidade com as linhas de seu drapeado, e o contraposto, a escultura devocional apresentará uma linha serpentina⁵⁶ que lhe oferece beleza (figura 46).

Figura 46 – Contraposto e a linha da beleza.



Fonte: Acervo do autor (2021).

⁵⁶ Essa característica remete ao termo serpentina, uma nova teoria estética do início do século XVIII para as orientações de caracteres de representação da paisagem (LISTA, 1994 apud MEYER, 2013). Nesse sentido, “[...] falando de uma ‘linha ondulosa’, ou ‘linha de beleza’, ou ‘linha serpentina’, igualmente chamada de ‘linha da graça’, por onde a pintura poderia organizar o espaço visual da natureza.” (LISTA, 1994, p.88 apud MEYER, 2013, p.134). A linha da beleza é abordada por William Hogarth em seu tratado publicado em 1753 – *A Análise da Beleza*, em que apresenta uma teoria que tenta explicar o que origina a beleza, e ao ser direcionado aos artistas, os orienta em como, na prática da pintura ou desenho conseguirem dar graça e beleza às coisas que representam (RAMOS, 2008). Nesta perspectiva, de acordo com Ramos (2008, p.150), “a razão que faz coincidir esta linha com a beleza é baseada na associação entre vida, movimento e graça, e esta por sua vez com beleza. Por conseguinte, uma linha é bela se sugerir movimento, pois é este que confere vivacidade ao desenho [...]”

A composição da indumentária da imaginária imaculista permite identificar Maria com uma túnica e um manto. Contudo, não se aproxima do tratado de Pacheco sobre a iconografia da Imaculada Conceição, túnica branca e manto azul. Isto, porque, de acordo com Coelho e Quites (2014), as esculturas de talha inteira, na maior parte das vezes, apresentam-se policromadas e caracterizam-se por ter áreas de panejamento imitando tecidos da época com ricas técnicas de ornamentação. Nesta imaginária, algumas características emergem associadas à representação imaculista – a Virgem sobre o globo terrestre acompanhada por três anjinhos barrocos, a crescente lunar (figura 47) e as mãos postas em sinal de intercessão. Neste sentido, Maria é a mediadora, com olhos abertos, ela olha para o céu, em referência ao trono elevado, e com as mãos postas une-se ao devoto em favor de sua petição (figura 48).

Figura 47 – A Virgem sobre o globo e a crescente lunar.



Fonte: Acervo do autor (2021).

Figura 48 – Detalhe da expressão do rosto de Nossa Senhora Imaculada da Conceição de Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

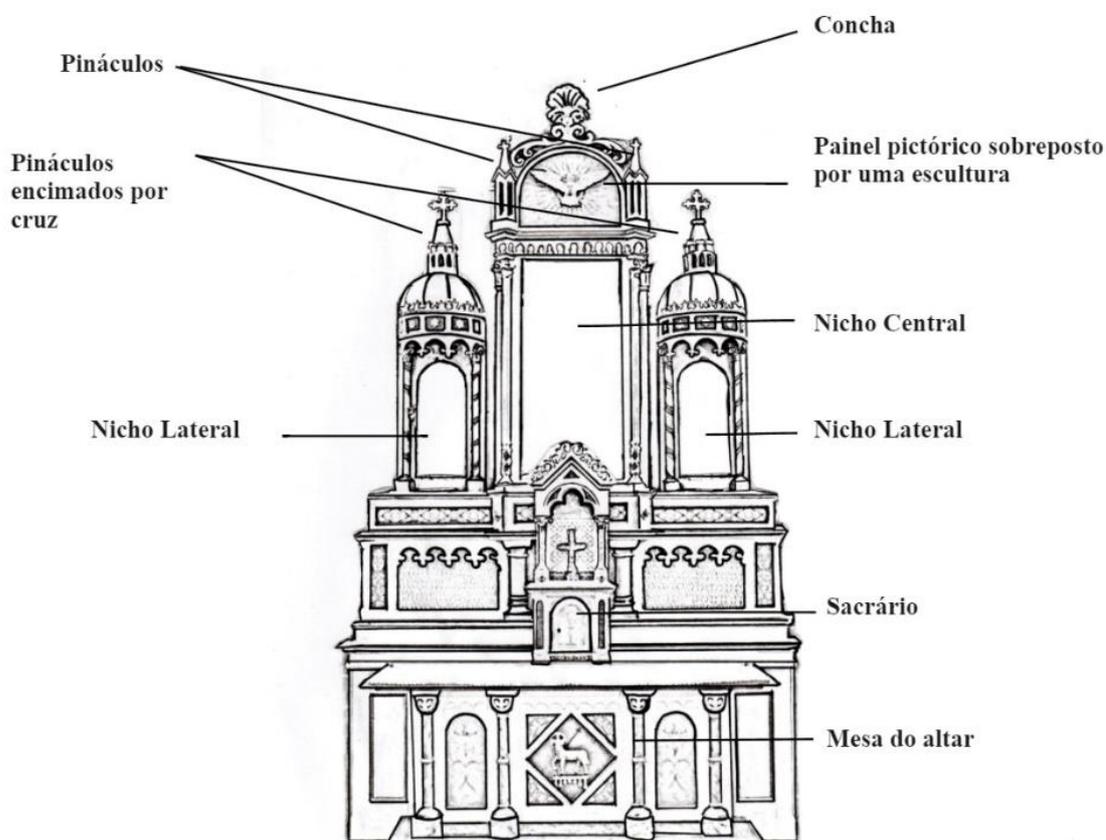
A escultura devocional de Nossa Senhora Imaculada Conceição de Palmeira, como visto na imagem acima, possui um acessório sobre a cabeça – uma coroa. Esta coroa foi doada para a santa após um incidente na igreja. De acordo com Mayer (2018a), a imagem de Nossa Senhora possuía outra coroa doada pela Baronesa do Tibagi, Sra. Querubina Rosa Marcondes de oliveira de Sá em 1878. O acessório teria sido encomendado da França, e era uma peça “[...] finíssima feita de ouro maciço e cravejada de diamantes e outras pedras preciosas.” Entretanto, segundo Mayer (2018a), a coroa foi roubada junto a outros objetos de arte de valor da igreja. A partir desse desfecho, a imagem de Nossa Senhora Imaculada da Conceição recebeu outra coroa que a acompanha até hoje. Sem se saber quem, e o ano da coroação (MAYER, 2008a). Esse contexto enumera duas práticas corriqueiras no cenário religioso. Primeiramente, o hábito de doar acessórios aos santos pelos fiéis. De acordo com Corrêa e Fabrino (2012, p.82), “era costume, no dia da festa do santo padroeiro de determinada comunidade, ornar suas imagens com os tecidos mais finos e as joias de maior valor para levá-las em procissão pela cidade.” Entretanto, as coroas e objetos de resplendor de ouro ou de prata por serem de fácil remoção e transporte, foram as primeiras obras a serem furtadas e roubadas das igrejas devido a seu metal precioso e seus valores artísticos e históricos (CORRÊA; FABRINO, 2012). Contudo, embora os delitos tenham acontecido, a imaginária permanece na igreja e sua importância é reafirmada.

A imagem imaculista da igreja de Palmeira em grande medida acompanhou a formação do município de palmeireense. A devoção à santa Imaculada esteve presente com os primeiros munícipes católicos que, movidos pela fé, contribuíram com a construção da Igreja em 1837. Com o mesmo entusiasmo, ao longo dos anos, apresentaram o interesse de enriquecer internamente a igreja com pinturas. Deste modo, a partir do século XX, artistas contratados pela igreja passaram a ornamentar seu interior. Conforme com os registros da igreja, dois artistas participaram deste projeto - Otto Voguetta e Francisco Flizikowski. Assim, as pinturas figurativas que compõem o recinto interno da igreja de Palmeira atualmente apresentam, sobretudo, Maria em momentos marcantes da vida de Jesus no mundo terreno, e estão presentes nos forros da nave central e Capela-mor.

3.3 BENS INTEGRADOS: ALTAR-MOR, E A O PROCESSO RESTAURATIVO DAS PINTURAS PARIETAIS E DO FORRO DA CAPELA-MOR E NAVE CENTRAL

A imagem de Nossa Senhora Imaculada da Conceição, como visto anteriormente, está entronizada no altar-mor da igreja palmeireense desde sua fundação. O altar-mor, visto logo abaixo (figura 49), foi construído no início do século XX por Benjamim Mayer em substituição ao antigo que, segundo consta, foi fabricado nos idos de 1800, não apresentando registros de quem o teria feito e de suas características estruturais (MAYER, 2018a). Conforme os apontamentos feitos no livro tomo nº5, Mayer (2018a), esclarece que a encomenda de um novo altar partiu do padre Francisco Xavier Giesberts, que era da congregação do Verbo Divino. Em tal registro, consta a seguinte informação: “Mandei tirar o altar indecente e mandei fazer o altar atual que é um feitio do Beijamim Mayer de Pugas. O desenho é de Rvmº Pe. Codjutor Cyrillo Leigers Chimidt que também o pintou.” (MAYER, 2018a, p.15). Conforme as palavras do padre Francisco Xavier que justificavam a troca do altar-mor, a palavra – indecente, atribuía juízo de valor à obra, demonstrando certo descontentamento com sua conformação.

Figura 49 – Altar-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição construído por Benjamim Mayer em 1904.



Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Cinco meses corresponderam ao período de fabricação do novo altar-mor para a igreja palmeirense, benzido solenemente em 1904 (MAYER, 2018a). As características formais do altar correspondiam a um desenho que o padre Francisco Xavier entregara a Benjamim Mayer. Em sua estrutura, o altar-mor comporta três nichos, dois nas laterais e um central. Esses altares são concebidos cada um, ladeado por duas colunas compósitas, que estão integradas em suas fachadas.

Os coroamentos dos altares laterais apresentam pequenas cúpulas que de certo modo remetem à cúpula central da Basílica de São Pedro em Roma (figura 50). E essas aproximações se estendem aos pináculos acima dos lanternins, acima dos quais se nota uma cruz encimada. Em contrapartida, a essa similaridade, o coroamento do nicho central é mais planar, dispensando a ideia de volume, contudo, replica a forma arqueada, em uma espécie de frontão curvo. É ladeado por dois pináculos comuns, e no tímpano do frontão curvo, há um painel pictórico com uma pintura que sugere vários raios de luz sobre um fundo azul. Esse elemento pictórico agrega uma escultura de uma pomba (símbolo do Espírito Santo) sobreposta aos raios de luz, ao qual se denomina – resplendor. Segundo Corrêa e Fabrino

(2012, p.53), resplendor é o “ornamento do coroamento do retábulo, composto por uma figura ou elemento central a partir do qual partem feixes de raios divergentes.” Mais acima do resplendor, há outro elemento, um entalhe dourado de uma concha sobre um arabesco (figura 51). Para Lurker (1978), a concha também é um símbolo mariano na arte medieval.

Figura 50 – Aproximação da cúpula do altar-mor da igreja palmeirense com a cúpula da Basílica de São Pedro em Roma.



Fonte: Acervo do autor (2021); Wikipédia⁵⁷.
Organização: Althieres Ademar Carvalho

Figura 51 - Entalhe dourado de uma concha sobre um arabesco.



Fonte: Acervo do autor (2021).

⁵⁷ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2d/StPetersDomePD.jpg/220px-StPetersDomePD.jpg>

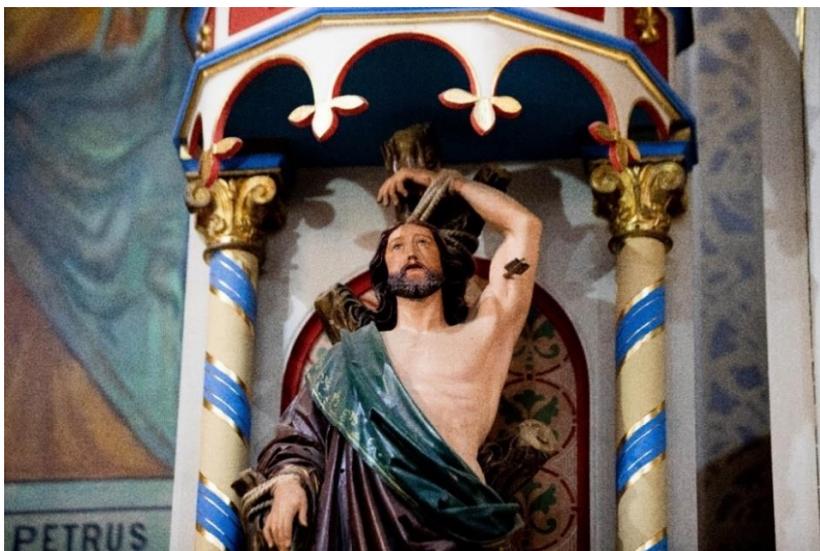
Há vários significados que podem aludir à representação de uma concha, como ideia de fecundidade (CHAVALIER; GHEERBRANT, 2020), emblema de peregrino (RUIZ, 2012). Entretanto, conforme Lurker (1978, p.234, tradução nossa), “o significado simbólico da concha é baseado na relação com a água e junto com esta com a lua e também na linha de pensamento que a pérola é formada na concha como o embrião no útero.” Este conteúdo ocasional suscitou a lenda do nascimento de Afrodite que sai de uma concha (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020). Porém, este significado de concepção foi reinterpretado no mundo cristão. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020, p.324), “não esqueçamos que, na Espanha, o prenome feminino muito comum de *Concepción* é, muitas vezes, substituído pelo diminutivo, Concha ou, mais familiarmente ainda, *Conchita*.” Casimiro [2008 ou 2019] observa que a concha pode aparecer em temas da Anunciação, porém este símbolo surge associado à várias representações e temas. Assim, segundo o autor, primeiramente, deve-se considerar que o uso da concha em representações artísticas talvez seja apenas uma forma decorativa, sem possuir um significado adaptado ao tema da Anunciação. Contudo, Casimiro [2008 ou 2019] não exclui a possibilidade de a vieira ser representada como caráter simbólico da Anunciação. Nesta perspectiva, visto que a igreja palmeirense tem como nome uma invocação mariana e uma imagem imaculista entronizada no altar-mor, pretende-se fazer uma interpretação direcionada à Conceição de Maria Imaculada.

A concepção de Maria de conforme o dogma imaculista foi livre do pecado original que penetrou a humanidade. Desta forma, no ventre de sua mãe Ana, Maria foi gerada imaculada. E neste sentido, a Virgem é vista como uma pérola, em correspondência ao pensamento que associa a formação da pérola a um embrião no útero (LURKER, 1978). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020, p.787), “a pérola é rara, pura, preciosa. Pura porque é reputada sem defeito, porque é branca, porque o fato de ser tirada de uma água lodosa ou de uma concha grosseira não a altera. Preciosa, ela representa o ‘reino dos Céus’[...]” Com isso, o altar dedicado a Nossa Senhora Imaculada da Conceição representa a pureza de Maria que nasceu sem a mancha do pecado. Arelado aos valores imaculistas, os nichos laterais com a imagem de São Sebastião, a esquerda, e São José, a direita, complementam a devoção mariana que tem no nicho central a imagem de Nossa Senhora Imaculada da Conceição.

São Sebastião foi um soldado romano e mártir ainda nos primeiros séculos do cristianismo. O imperador Diocleciano teria mandado amarrá-lo em uma árvore para ser crivado de flechas por arqueiros (DEVARAZZE, 2020). É por meio desta informação que se dá sua iconografia na arte, como pode ser visto na igreja palmeirense (figura 52). De acordo com Devarazze (2020, p.177), “Sebastião vem de *sequens*, ‘seguinte’, *beatitudo*, ‘beatitude’,

astín, ‘cidade’, e *ana* ‘acima’, o que significa ‘aquele que seguiu a beatitude da cidade celeste e da glória eterna.’” Contudo, o nome também pode vir de basto, “sela”, e nesse caso, Devarazze (2020) observa que Jesus seria o soldado, a igreja o cavalo, e a sela Sebastião. Dessa forma, o credo e o mártir de São Sebastião, dão testemunhos do combate travado pela nova religião (cristianismo), na figura da igreja em se firmar pelo mundo, e inclusive, se for o caso, se sacrificar por esta. É por meio desta perspectiva que Devarazze (2020) aponta que São Sebastião combateu pela igreja, o que de certa forma, o aproxima da imaginária mariana entronizada no Altar. Segundo Boff (2012), Maria simboliza a Igreja, pois guarda uma relação com a humanidade que aceitou o dom da Salvação em Cristo. E, “como gerou Cristo, continuou a gerar os cristãos. E gera-os na mesma força do Espírito que nela inabita.” (BOFF, 2012, p.220-21). Com isso, pode-se estabelecer relação com a imagem de São José que segura o menino Jesus (figura 53). Nesse ponto de vista, a passagem de Mateus (1, 18-25), relata que Maria estava desposada com José, e antes de coabitarem, José fica sabendo de sua gravidez, e resolve rejeitá-la secretamente. Mais adiante, descreve que José em sonhos teve a visita de um anjo que confirmou que o fruto gerado em Maria vinha do Espírito Santo. Então o anjo afirmou: isto aconteceu para que se cumprisse a profecia “Eis que a Virgem conceberá e dará à luz um filho, que se chamará Emanuel (Is 7, 14). Dessa maneira, José acolhe a promessa de Deus e faz parte deste novo propósito à humanidade que aceitou o dom da Salvação em Cristo. Logo, José torna-se testemunha da pureza de Maria, de sua virgindade, e seu posicionamento deflagra o que Leonardo Boff observou: Maria ao ter gerado Cristo primeiro no coração, continuou a gerar novos cristãos (BOFF, 2012). Neste aspecto, José pode ser considerado um dos primeiros cristãos, pois acreditou sobremaneira na promessa da salvação em Jesus. Essa atmosfera será compartilhada ao longo da ornamentação pictórica da igreja que cria um enredo mariano e trata de temas bíblicos e devoção popular.

Figura 52 – A imagem de São Sebastião posicionada no nicho esquerdo do altar-mor. Possui aproximadamente 1,20 cm.



Fonte: Acervo do autor (2021).

Figura 53 – A imagem de São José posicionada no nicho direito do altar-mor. Possui aproximadamente 1,20 cm.



Fonte: Acervo do autor (2021).

As pinturas foram realizadas em dois momentos, o primeiro, entre 1929 e 1936, feitas pelo pintor Otto Voguetta (WOINAROVICZ, 2018), e a segundo, em 1946-47 (MAYER, 2018d), pelo pintor Francisco Flizikowski. Mas, conforme a progressão dos tempos, as pinturas foram danificadas, e camadas de repinturas, de verniz e massas recobrimo as pinturas foram adicionadas, comprometendo toda a estrutura pictórica. Diante disso, para recuperar e preservar o patrimônio artístico, histórico e religioso da igreja, foi acionada uma empresa especializada em restauração em 2008.

A empresa contratada para os serviços de restauração na igreja foi a Gaya Restauração e Preservação. Os trabalhos estavam sobre a supervisão de Gilberto Alberton Benvenuti, artista plástico, restaurador, e proprietário da empresa contratada (CAMARGO; ALVES, 2018). De acordo com Camargo e Alves (2018, p.9), “o processo de restauração teve início em 2008 com o restauro civil, que envolveu troca do telhado, assoalho e demais obras. Mas o grande passo foi dado em 2014 quando começou a restauração artística das pinturas internas.” O procedimento de restauro perdurou em torno de 55 meses, finalizando no final de 2018.

Ao longo desses 10 anos de restauração, as primeiras medidas tomadas com intenção de recuperar as pinturas decorativas e figurativas do espaço sagrado foram distribuídas em etapas. Em entrevista ao jornal Ipiranga em 2018, Gilberto Alberton Benvenuti, em resposta à pergunta sobre como estava sendo a restauração da Igreja Matriz de Palmeira, respondeu:

Tudo começou com um levantamento criterioso de quantas intervenções as pinturas sofreram no decorrer dos anos e quais danos causados nos originais. Paralelo a isso foi realizada a remoção de uma forte camada de verniz que encobria e danificava as pinturas artísticas existentes no forro do presbitério e também em uma faixa decorativa superior, próxima ao forro. Com o tempo o verniz oxidou dando um aspecto amarelado às pinturas. Já a segunda etapa foi uma fase bem mais ampla. Neste momento contamos com as fotos fornecidas pela historiadora Vera Lucia Mayer. Elas foram muito importantes para entendermos as composições e as cores originais que estavam encobertas por várias camadas de tintas. As prospecções (que são aquelas janelas de investigação que fazemos em vários pontos da obra) nos dão o caminho, e as fotos históricas complementam a análise e o diagnóstico. (BENVENUTTI, 2018 *apud* WOINAROVICZ, 2018, p.10).

As camadas de tintas, como bem observou Benvenuti (2018), encobriam as pinturas existentes na igreja, camuflavam ou descaracterizavam as representações pictóricas originais. Como, por exemplo, o monograma JHS, localizado nas paredes internas das janelas do presbitério, que esteve encoberto por várias camadas de tinta e massa (figura 54). JHS, segundo Campos (2011, p.124), é o “[...] monograma dos jesuítas, como abreviatura de *Iesus Hominum* [Salvator], que significa, na versão latina, ‘Jesus salvador dos homens’, e na versão grega, ‘Jesus hóstia santa.’” Hall (1974), observa que a ideia do monograma como elemento de veneração foi promovido por Bernadinho no século XV. De acordo com Pfeiffer (2021, p.12, tradução nossa), “[...] em suas missões e sermões populares, São Bernardino de Siena usava tábuas de madeira com o monograma de Jesus que, ao final de seus sermões, elevava ao topo, exigindo que os ouvintes se ajoelhassem em adoração ao nome de Jesus.” A partir do século XVI, o monograma “[...] “foi adotado como o dispositivo da Companhia de Jesus para quem suas letras também traziam o significado ‘*Jesum Habemus Socium*’ - ‘Temos Jesus como

nosso companheiro'.” (HALL, 1974, p.6, tradução nossa). A ocasião da descoberta do monograma na igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira se deu em função da atividade restaurativa do ambiente interno do edifício sagrado. Durante o processo de restauração, a igreja registrou várias fotografias que compuseram a série de cartões colecionáveis, ao todo, 36 cartões compõem essa coleção com intuito de simbolizar o processo de restauração da igreja (BORGES JUNIOR, 2018). Deste modo, cada cartão apresenta dados informativos sobre as pinturas fotografadas, bem como leitura de imagem delegada a cada paroquiano da comunidade de Nossa Senhora da Conceição palmeirense. Fazem parte de tal coleção, os cartões 32 e 33 que representam, respectivamente, o antes e depois da restauração do monograma JHS. Dentre o conteúdo presente nesses cartões, há a informação que o símbolo estava escondido durante anos, sendo possível sua identificação, com o andamento da restauração. Neste sentido, a leitura iconográfica feita do emblema observa que o monograma está inserido ao centro de um sol, e em sua volta, um círculo azul. Este círculo azul é interpretado como sendo a luz em nossa vida e a importante ligação que temos com o Sagrado (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO, 2018). Contudo, os elementos simbólicos do monograma dos jesuítas são analisados por Heinrich Wilhelm Pfeiffer segundo outra perspectiva. Deste modo, para o selo da companhia, de acordo com Pfeiffer (2021, p.13, tradução nossa), “[...] foi escolhida uma lua crescente ladeada por duas estrelas. Não há dúvidas sobre o significado desses sinais: comparada ao sol, que é Jesus, Maria é a lua. As estrelas representam os santos.” Embora a composição em si não apresente uma lua crescente, o círculo azul que compreende o entorno do sol pode representar uma lua e com ela, Maria, que envolve em seu seio a promessa da redenção – Cristo.

Figura 54 – Detalhe da pintura com o símbolo do monograma JHS antes e após a restauração.



Fonte: João Geraldo Borges Junior.

Sob o elemento circular que abriga o monograma JHS há uma ornamentação dourada que sobretudo sugere uma talha e cuja horizontalidade estende motivos fitomorfos. Há nesta

composição a presença do lírio que, além de sinônimos habituais de brancura, pureza, inocência, virgindade, pode implicar em outros significados que, segundo a tradição bíblica, estariam associados ao símbolo da eleição (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020). Neste sentido, o emblema correspondente ao monograma adotado pela companhia de Jesus na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Palmeira poderia evocar uma intercomunicação do projeto divino para remissão dos pecados, isto é, através de Maria, a nova Eva, e Jesus, o novo Adão, estes foram escolhidos para participarem do plano salvífico de Deus à humanidade.

Retomando a entrevista de Benvenuti (2018), o restaurador e responsável pelo projeto restaurativo da matriz de Palmeira destacou que seu primeiro contato com o interior da igreja, observou que as pinturas dos forros da nave central e Capela-mor, estavam visíveis, mas devido à oxidação do verniz, as pinturas estavam escuras. Porém, o trabalho restaurativo só foi possível por meio do levantamento feito pela equipe da empresa Gaya Restauração e Preservação, analisando as intervenções ocorridas na igreja, por um trabalho preliminar de prospecção. Deu-se continuidade ao estudo utilizando também os registros fotográficos históricos, relatos da própria comunidade palmeirense. Durante a execução da recuperação das pinturas da igreja, alguns registros fotográficos foram capturados pelo fotógrafo João Geraldo Borges Junior (figura 55). De acordo com esses registros, nota-se que uma camada de tinta branca descaracterizava o fundo original da capela-mor, atrás do altar-mor. Nessa imagem, as representações figurativas não aparecem e na parte superior à ornamentação possui um tom esverdeado.

Figura 55 – Parede aos fundos do altar-mor coberta por camadas de tintas.



Fonte: João Geraldo Borges Junior (2008).

Os registros históricos da igreja palmeireense davam conta que aos fundos da Capela-mor, na parede, haviam pinturas figurativas de santos católicos. Esse primeiro levantamento fotográfico-histórico direcionou a realização de pesquisas no local para eventuais comprovações de pinturas encobertas por camadas de tintas. Segundo Borges Junior (2018, p.11), “o presbitério, que foi todo restaurado, estava com várias camadas de repinturas e massas encobrindo os motivos decorativos originais das paredes, bem como as figuras de São Pedro e São Paulo.” De acordo com Borges Junior (2018), os mais antigos sabiam da existência dessas pinturas, porém foi necessário um trabalho minucioso para avaliá-las e averiguar se poderiam passar pelo processo de restauração. É por meio deste contexto que a imagem de São Pedro (figura 56), localizada no lado esquerdo da parede aos fundos do altar-mor, foi descoberta literalmente, e restaurada. Ademais, conforme o trabalho de restauro, outra figura de santo foi restaurada do outro lado da parede – São Paulo.

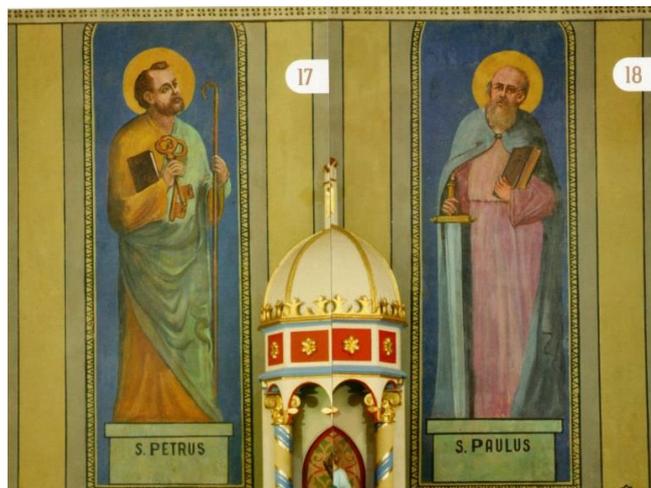
Figura 56 – Francisco Flizikowski. São Pedro. Estudo preliminar das pinturas figurativas na parede aos fundos do presbitério.



Fonte: João Geraldo Borges Junior

Com o resultado da restauração foi possível reconhecer explicitamente as figuras dos santos. Nas bases em que estes se encontram, foram-lhes atribuídos uma nomeação – S. Petrus e S. Paulus (figura 57). Desta maneira, os elementos que compõem o cenário pictórico, auxiliam em atribuições de significados à pintura. Os dois apóstolos são considerados as colunas da Igreja (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO, 2018), e estão representados cercados por pilares que imprimem uma alusão a esse entendimento.

Figura 57 – Francisco Flizikowski. São Pedro e São Paulo. Pintura aos fundos do altar-mor.



Fonte: Paróquia Nossa Senhora da Conceição⁵⁸.

O conjunto pictórico deste complexo, recuperado pelo processo de restauração, apresenta também outra iconografia figurativa, o símbolo eucarístico (figura 58). Para Réau (1957, p.417-18, tradução nossa), “o que é essencial para a Igreja é a instituição do sacramento da Eucaristia: palavra grega que significa propriamente ação de graças, mas que, por metonímia, designa os alimentos de comunhão pelos quais os fiéis dão graças ao [...]” Salvador.” O símbolo da Eucaristia é representado na parte superior da estrutura concebido em uma circunferência ladeada por feixes de trigo e cachos de uva (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO, 2018). Para Hall (1974), na arte religiosa cristã, o trigo ou o milho e, a videira, simbolizam juntos os elementos eucarísticos. Neste sentido, estão associados aos componentes da Santa Ceia – o pão e o vinho.

Figura 58 – Autor desconhecido. Símbolo eucarístico. Pintura aos fundos do presbitério.

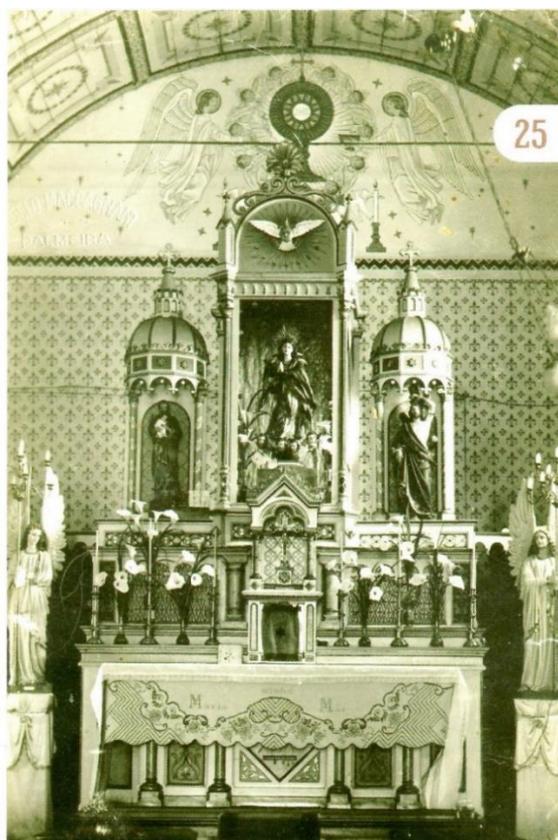


Fonte: Acervo do autor (2021).

⁵⁸ Fotografia escaneada de um cartão colecionável da igreja, por meio do projeto “cartões colecionáveis”.

Sobreposta a cruz do santíssimo sacramento, uma mão segura um cálice e outra mão a hóstia. Segundo Hall (1974, p.63, tradução nossa) “ o uso do cálice foi sancionado pelas palavras de Cristo na Última Ceia: ‘ E tomou um cálice e, dando graças a Deus, deu-lhe; e todos beberam dela’ (Marcos 14:23). ” Assim, o pão ou a hóstia é o corpo de Jesus Cristo, e o vinho é seu sangue (RÉAU, 1957). Contudo, não há registros do autor deste símbolo Eucarístico. Sabe-se conforme os registros históricos do local, preservados por fotografias, que existiram duas pinturas antecedentes a esta. A primeira pintura feita no local, aos fundos do presbitério, tinha como autoria o artista Gustavo Augusto Otto Voguetta natural da Alemanha. Segundo constata-se pelos registros fotográficos do local antes da contratação de Francisco Flizicoski, o tema representado por Voguetta consistia na iconografia de um ostensório, um objeto litúrgico utilizado para a exposição da Santíssima Eucaristia (figura 59). Era acompanhado por um círculo de anjos menores, e mais ao centro do ostensório, o monograma J.H.S aparecia.

Figura 59 – Otto Voguetta. Símbolos da eucaristia. Primeiro registro iconográfico aos fundos do presbitério da Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira.

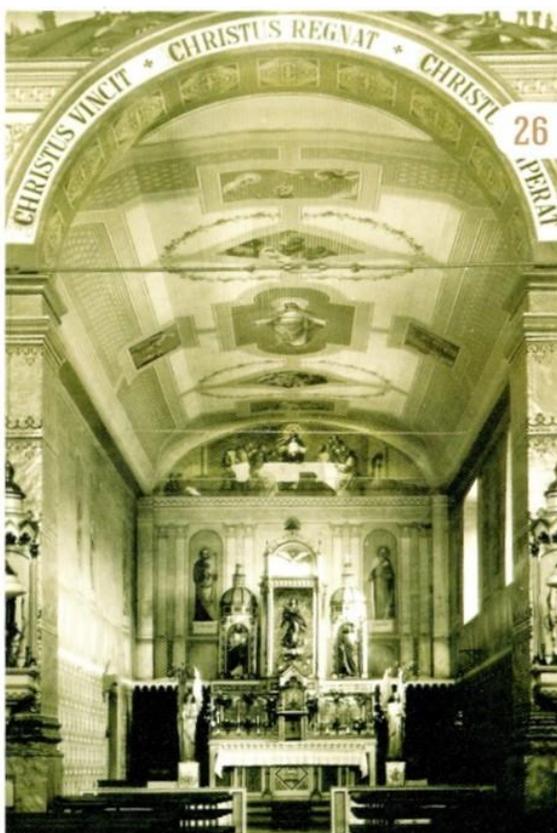


Fonte: Paróquia Nossa Senhora da Conceição⁵⁹.

⁵⁹ Fotografia escaneada de um cartão colecionável, número 25 da igreja, por meio do projeto “cartões colecionáveis”.

A composição de Voguetta apresenta duas figuras angelicais que se aproximam do símbolo da Santíssima Eucaristia. Observando com mais atenção a obra, os dois anjos representados possuem atitudes similares, estão oferecendo algo. O corpo e o sangue de Cristo são concebidos por meio de objetos carregados pelos anjos. Assim, na imagem analisada, é mais inteligível a figura do anjo direito que porta um vaso, contendo o vinho, símbolo do sangue de Cristo. O outro anjo, localizado à esquerda da composição, reproduz o gesto da figura angelical da direita, o que, de certa forma, sugere que este, esteja oferecendo um pedaço de pão, o corpo de Cristo.

Figura 60 – Francisco Flizikowski. A Santa Ceia. Pintura posterior a de Otto Voguetta aos fundos do presbitério da Igreja Nossa Senhora da Conceição de Palmeira.



Fonte: Paróquia Nossa Senhora da Conceição⁶⁰.

A segunda pintura (figura 60) realizada aos fundos do presbitério substituiu a anterior de Otto Voguetta, assinalando a segunda fase das pinturas realizadas na igreja, na qual grande parte destas estão preservadas no ambiente por meio do trabalho de restauração. O artista contratado para a execução dos trabalhos na igreja, 1946-47, foi Francisco Flizikowski.

⁶⁰ Fotografia escaneada de um cartão colecionável, número 26 da igreja, por meio do projeto “cartões colecionáveis”.

Flizikowski era natural de Chelmno, município da Polônia, nasceu em 1873 e faleceu com 85 anos no Brasil, em 1958 (ANEXO A). Chegou com a família ao Brasil no final da década de vinte do século XX, e em terras paranaenses desenvolveu a profissão de pintor, trabalhando sobretudo com temas religiosos. Deste modo, assim como a igreja palmeirense, pintou em outras igrejas regionais, como, por exemplo: Igreja Nossa Senhora do Belém em Guarapuava-PR, Igreja do Portão, e Igreja Matriz do Colombo em Curitiba-PR. Para a realização dos trabalhos, Flizikowski contava com a ajuda de seus familiares: sua esposa, Helena Flizikowski (figura 61), e segundo os registros feitos na igreja palmeirense, dois de seus seis filhos lhe auxiliavam, Anastacio e Aloisio. Outra informação vem dos relatos de Mercedes Loures de Lacerda em 2015. Quando esta ainda era aluna interna do Colégio Nossa Senhora do Belém, em 1941, presenciou o trabalho de Francisco Flizikowski e sua família na Igreja Nossa Senhora do Belém em Guarapuava. Segundo as observações feitas por Lacerda (2015), Flizikowski utilizava como modelo para as suas pinturas a sua esposa. Hábito que poderia se estender aos seus filhos, como modelos masculinos.

Figura 61 – Francisco Flizikowski e Helena Flizikowski



Fonte: Maria Regina Flizikowski.

Quando iniciou os trabalhos na Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição em Palmeira, Flizikowski já estava com 73 anos. As obras de Flizikowski iniciaram em 1946 na Igreja Matriz Nossa Senhora Conceição e finalizadas no ano de 1947. Essas pinturas, em sua grande maioria, referem-se a temas narrativos bíblicos e estão distribuídas em duas sessões da igreja: no forro da nave central, e Capela-mor.

A pintura da Santa Ceia, como vista na figura 60, foi feita décadas após a primeira, contudo manteve o mesmo conteúdo, o tema eucarístico, mas totalmente figurativo. Como está registrado no Novo Testamento, Jesus reuniu-se à mesa com seus discípulos, e em determinado momento da Santa Ceia, tomou o pão, deu graças, e o repartiu, dizendo: “este é meu Corpo que é dado por vós, fazei isto em memória de mim.” Do mesmo modo, também tomou o cálice, e depois de cear, disse: este cálice é a Nova Aliança em meu sangue.” (Luc 22: 19-20, 1Cor 11: 24-28). Por ocasião dessa passagem bíblica, a eucaristia assume o papel de lembrar a morte e ressurreição de Jesus Cristo. Na composição do artista Francisco Flizikowski, Jesus é representado em pé, é o grande protagonista da cena, e recebe a atenção de todas as personagens representadas na obra.

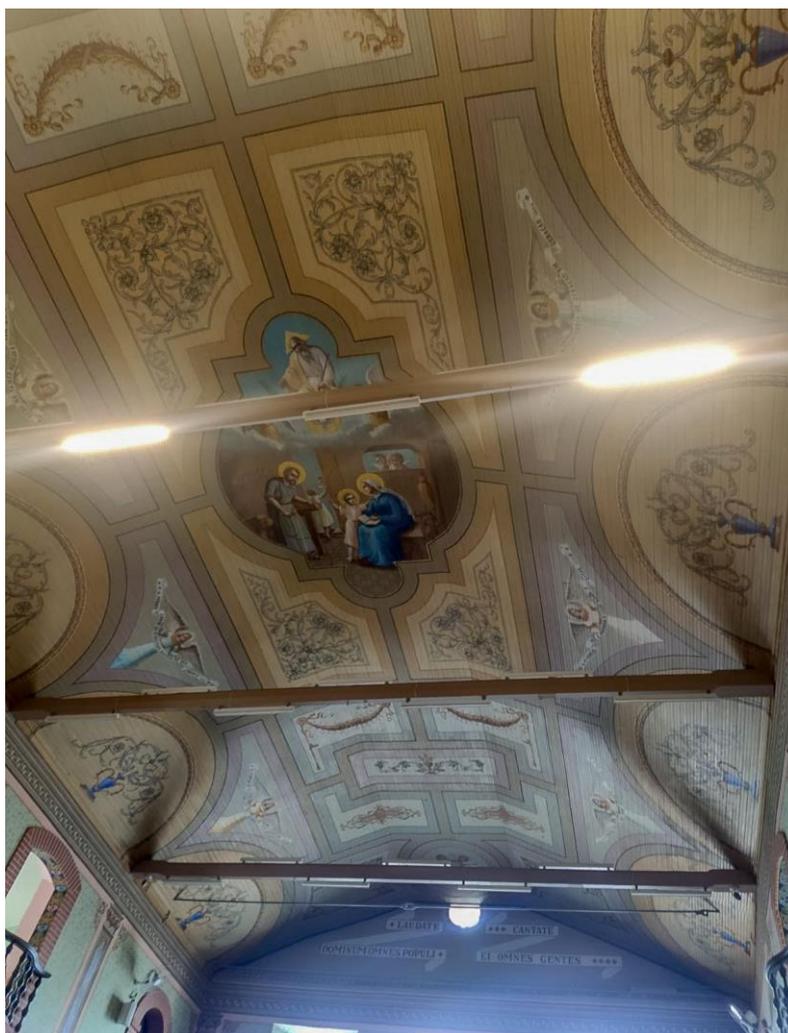
Os registros históricos-fotográficos dão conta ainda que as duas representações descritas acima alusivas à eucaristia não foram as únicas que se perderam. A fotografia figura 60, ao ser analisada minuciosamente, comprova que nas laterais da capela-mor, existiam outras pinturas figurativas, quatro evangelistas, dois de cada lado. Embora o levantamento de dados durante o processo de restauração tenha mapeado a existências das pinturas no local, não foi possível recuperá-las. Isto se deve as camadas de tintas, adicionadas ao longo dos anos, cobrindo as pinturas, e danificando-as, após a sua retirada. Embora tenham se perdido as pinturas originais citadas até o momento, o trabalho de restauração realizado na igreja ao longo de 10 anos permitiu que parte do acervo pictórico fosse recuperado.

3.4 ICONOGRAFIA DAS PINTURAS PARIETAIS E DO FORRO DA NAVE CENTRAL E CAPELA-MOR

O discurso de fé que incita à devoção à Virgem Imaculada de Palmeira também se observa nas pinturas do forro da nave (figura 62). A composição do forro é de madeira e possui um formato trapezoidal. Neste espaço, as pinturas foram organizadas sobretudo em uma parte central, longitudinal, e duas partes laterais, uma em cada lado, as quais simulam arcadas, cuja estrutura arquitetônica ilusionista se estende em pilares pintados nas paredes laterais da nave. A parte central da pintura seria um grande retângulo, dividido em partes fracionados geométricas, que totalizam três grandes partes, a começar pelo retângulo maior, e as subdivisões deste que implicam em uma parte central, onde está a pintura da Sagrada Família e outros fragmentos laterais de forma padrão que ladeiam a parte central. Nesta conformação, apenas a parte central ostenta pintura de viés narrativo, as outras são decoradas com guirlandas ou arabescos. Entretanto, nas laterais, os pendentives gerados pelos arcos são

aproveitados para representar figuras angélicas que interagem com a pintura central. E em seus interiores, os arcos recriam formalmente tímpanos, reaproveitados para receber ornamentações pictóricas com vasos que apresentam arranjos formais de folhagens e flores.

Figura 62 - Forro da nave central sugerindo arcadas nas laterais, pintura de Francisco Flizikowski.



Fonte: Acervo do autor (2021).

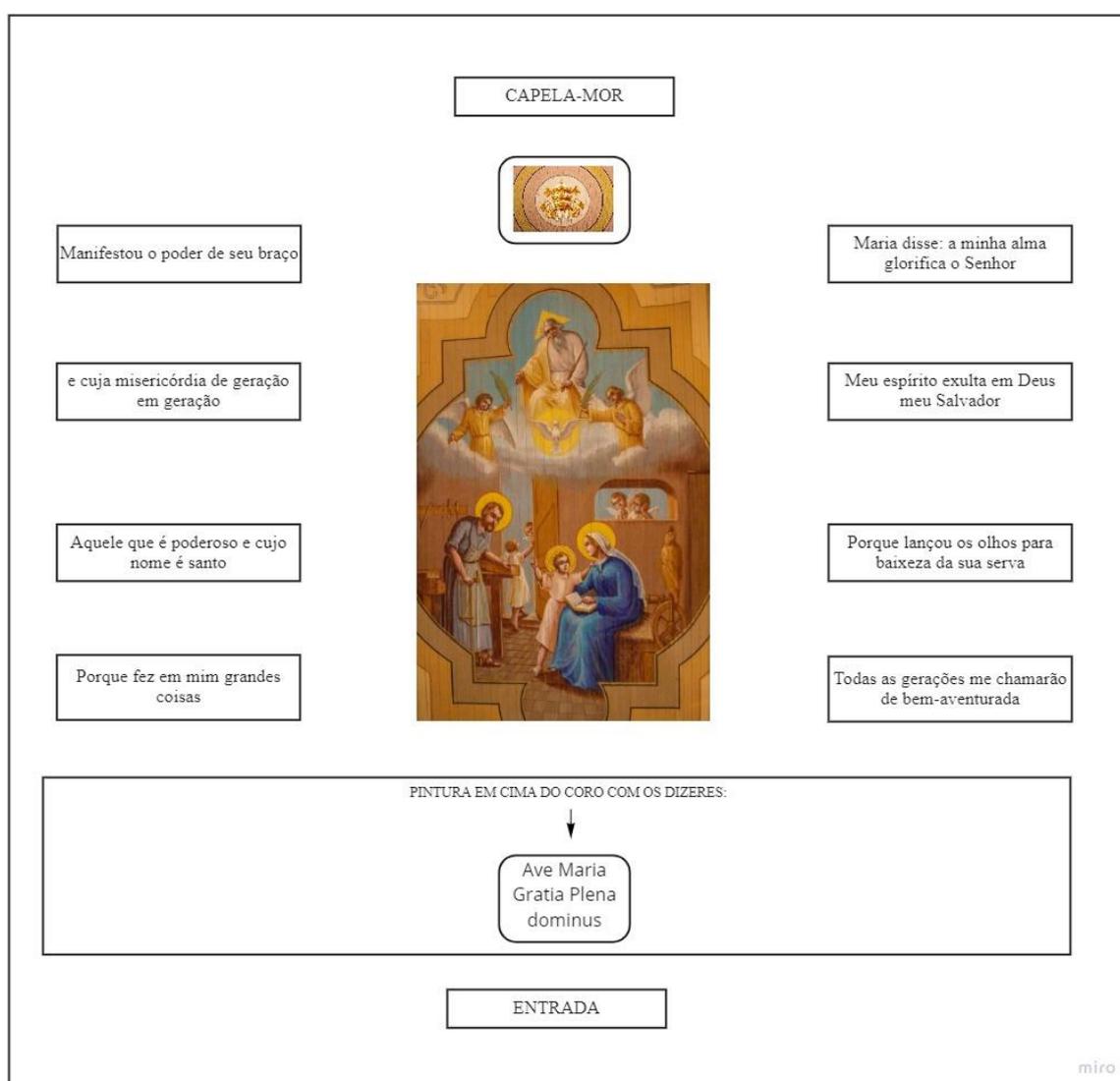
Os anjos são representados com pergaminhos abertos e portam mensagens de versículos bíblicos. O conteúdo exposto, faz referência ao primeiro capítulo de Lucas 1: 46-56, onde Maria diz:

Minha alma glorifica ao Senhor, meu espírito exulta de alegrei em Deus, meu Salvador, porque olhou para sua pobre serva. Por isto, desde agora, me proclamarão bem-aventurada todas as gerações, porque realizou em mim maravilhas aquele que é poderoso e cujo o nome é Santo. Sua misericórdia se estende, de geração em geração, sobre os que o temem.

Manifestou o poder do seu braço: desconcertou os corações dos soberbos. Derrubou do trono os poderosos e exaltou os humildes. Saciou de bens os indigentes e despediu de mãos vazias os ricos. Acolheu a Israel, seu servo, lembrado da sua misericórdia, conforme prometera a nossos pais, em favor de Abraão e sua posteridade, para sempre.

As inscrições laterais auxiliam a contextualizar o enredo principal que traz a representação da Sagrada Família logo ao centro da composição. O esquema a seguir (figura 63), auxilia a compreender a organização espacial consoante a entrada do fiel na igreja:

Figura 63 – Relação espacial das figuras angélicas no forro da nave central com os versículos que compõem o *Magnificat* de acordo com a entrada do fiel à capela-mor.



Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Os anjos possuem a mesma posição, isto é, todos aparecem segurando com as duas mãos os pergaminhos com os dizeres bíblicos. Flizikowski selecionou, e utilizou as seguintes mensagens da fala de Maria:

a) Maria disse: a minha alma glorifica o Senhor, e meu espírito exulta em Deus meu Salvador (figura 64),

b) Porque lançou os olhos para baixeza da sua serva, [...] Todas as gerações me chamarão de bem Afortunada (figura 65),

c) Porque fez em mim grandes coisas aquele que é poderoso, e cujo o nome é Santo (figura 66),

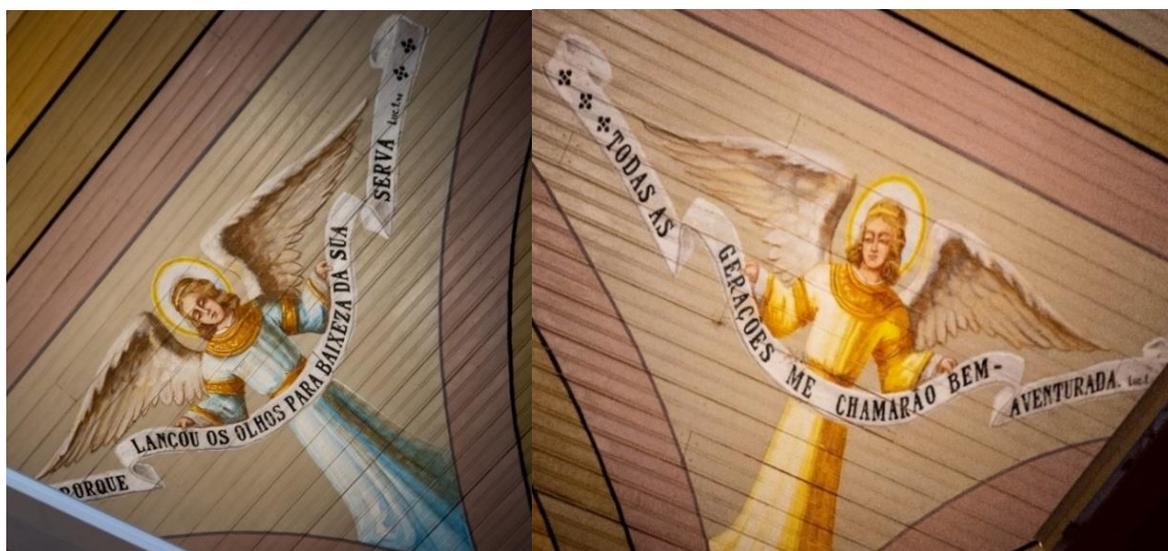
d) e cuja misericórdia de geração em geração [...] manifestou o poder de seu braço (figura 67),

Figura 64 – Francisco Flizikowski. Maria disse: a minha alma glorifica o Senhor, e meu espírito exulta em Deus meu Salvador, 1946-47. Pintura no forro da nave central.



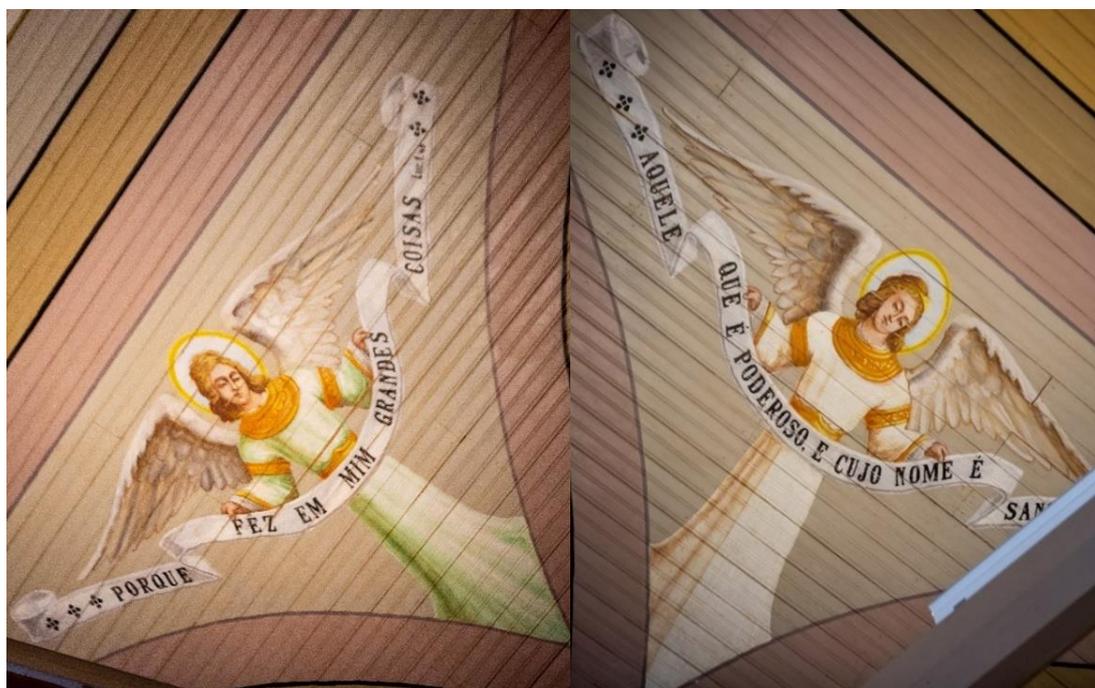
Fonte: Acervo do autor (2021).

Figura 65 - Francisco Flizikowski. Porque lançou os olhos para baixeza da sua serva, [...] Todas as gerações me chamarão bem-aventurada, 1946-47. Pintura no forro da nave central.



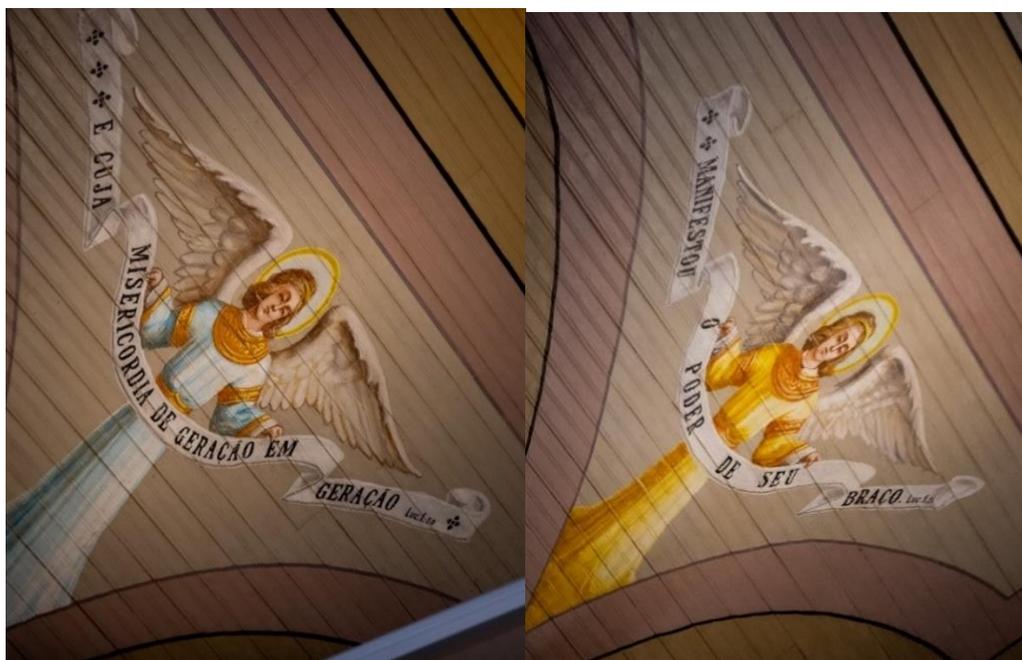
Fonte: Acervo do autor (2021).

Figura 66 - Francisco Flizikowski. Porque fez em mim grandes coisas aquele que é poderoso, e cujo o nome é Santo, 1946-47. Pintura no forro da nave central.



Fonte: Acervo do autor (2021).

Figura 67 - Francisco Flizikowski. e cuja misericórdia de geração em geração, [...] manifestou o poder de seu braço, 1946-47. Pintura de no forro da nave central.



Fonte: Acervo do autor (2021).

O trecho utilizado por Flizikowski faz alusão ao *Magnificat*, uma das orações mais preciosas na tradição cristã. O cântico é o preferido dos cristãos, não porque seja tradicionalmente atribuído, e dito pela Virgem Maria, a Mãe de Deus, quando ela visitou Izabel, mas também por sua riqueza de piedade religiosa, do Deus de Israel (LEONG, (2019). De acordo com Fiores e Meo (1995, p.813), “o *magnificat* é uma profissão de fé transformada em cântico cheio de gratidão, que deixa entrever os futuros desdobramentos da adesão de Maria à proposta do anjo.” Há algumas dúvidas quanto a atribuição do texto, e os questionamentos se dividem em três áreas basicamente: se a autoria é de Maria, ou se pertence ao próprio escritor do Evangelho, ou ainda, se é uma composição judaica pré-cristã ou judaico-cristã, inserida e adaptada mais tarde à Narrativa da Infância Lucana. Contudo, é geralmente mais aceito que o conteúdo do *Magnificat* empregue diversas partes de diferentes passagens do Antigo Testamento (LEONG, (2019). Comumente, segundo essa interpretação, o *Magnificat* é associado ao cântico de Ana (I Sam 1:11 e 2: 1-10). A passagem de Lucas 2:46-47 é analisada com base em I Samuel 2:1, “exulta o meu coração no Senhor [...], porque me alegro na vossa salvação.” E Segue adiante, em referência a Lucas 2:48, “[...] Sete vezes dá à luz a estéril, enquanto a mãe de numerosos filhos enlanguesce” (I Sam 2:5), e “Senhor dos exércitos, se vos dignardes olhar para a aflição de vossa serva, e vos lembrardes de mim; se não vos esquecerdes de vossa escrava [...]” (I Sam 1:11). A aproximação dos dois

elementos textuais, correspondentes ao de Ana (Antigo Testamento), e de Maria (Novo Testamento), consiste na identificação de figuras maternas que louvam a Deus pelo milagre de um filho (LEONG, 2019). Assim, o contexto narrado no livro de I Samuel, anterior ao *Magnificat*, teria influenciado Lucas. Deste modo, os estudiosos ao averiguar a procedência do *Magnificat* sustentam que Lucas pôs o cântico na boca de Maria:

Paradoxalmente, porém, todos são unânimes em constatar que Lucas pôs o cântico nos lábios de Maria, porque o sentimento que o cântico expressava eram compatíveis com a ideia de que ele fora feito por Maria. Análogo discurso poderia ser feito também sobre os outros cânticos lucanos presentes no relato da infância. Os temas tratados, a salvação que vem da casa de Davi, o cumprimento da aliança feita com Abraão, a exaltação do pobre, comuns às catequeses judaica e cristã, mostram que o *Magnificat* tem seu berço não na época dos Macabeus, mas no seio da comunidade judeu-cristã, cuja piedade e cujo conceito de salvação se harmonizavam bem com a piedade e o conceito de salvação que se podiam esperar das grandes figuras do evangelho da infância. (FIORES; MEO, 1995, p.814).

Embora os estudos indiquem um paralelo ao texto de Ana, o *Magnificat* possui um valor simbólico na tradição cristã. “Maria no *Magnificat* é a serva do Senhor, a eleita do evento escatológico, que agora experimenta e vive junto com o povo de Deus. Não canta apenas em seu nome, mas também em nome do povo messiânico [...]” (FIORES; MEO, 1995, p.813). Nessa perspectiva, Maria, a nova Eva, faz parte do plano de redenção da humanidade. As laterais do forro, desta forma, apresentam trechos do cântico mariano em diálogo com a pintura central, onde está representada a Sagrada Família.

A centralidade do tema da Sagrada Família no forro da igreja (figura 68) elucida sua importância, sua mensagem. Nesta composição, o primeiro fato que chama atenção, é observar a estrutura adotada por Flizikowski para representar dois ambientes familiares: o primeiro, refere-se ao mundo terreno, representado por Maria, José, e o menino Jesus. O segundo, em conexão a Jesus, exhibe Deus Pai, Deus Espírito Santo, e figuras angélicas. A cor azul ocupa destaque aos fundos, esta é utilizada para representar sobretudo o mundo espiritual, os céus. Porém, por estar no mesmo plano do mundo terreno, a cor azul complementa a comunicação entre os dois mundos. As figuras angélicas, representadas aos fundos do mundo terreno, anunciam a presença da trindade na composição, pois, com suas intervenções, seja abrindo a porta ou apoiando-se com um dos cotovelos na janela, sugerem uma chegada antecipada ao local.

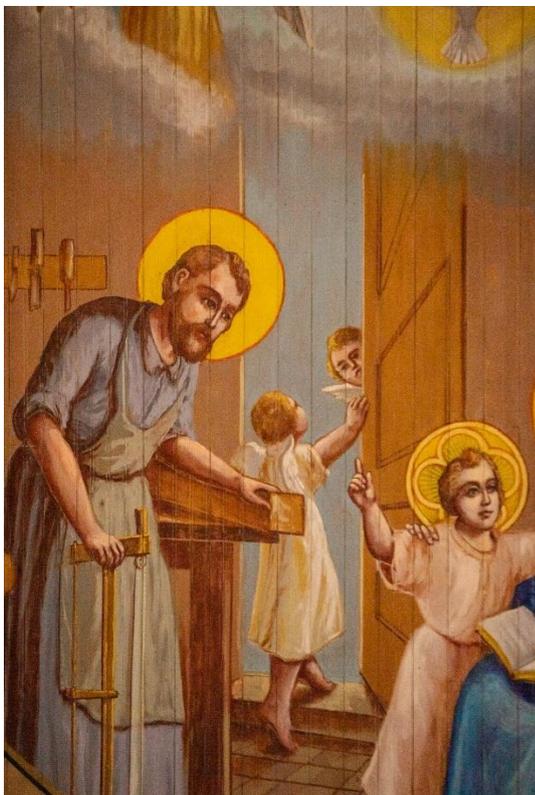
Figura 68 – Francisco Flizikowski. Sagrada Família, 1946-47. Pintura do forro da nave central da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

O cenário exibido ao expectador sugere se tratar de uma residência familiar, onde a cena representa um hábito cotidiano. Nele, em primeiro plano, mãe e filho comunicam-se por olhares e gestos, e logo aos fundos José acompanha o acontecimento. Este veste um avental, está arcado, e apoia-se em uma ferramenta de trabalho, uma adaptação de muleta (figura 69). Essa conformação, dada pelo artista, tem o sentido de aproximar a representação à literatura dos textos apócrifos que descrevem José como um homem velho.

Figura 69 –Francisco Flizikowski. Detalhe da obra, José se apoiando em uma ferramenta de trabalho, 1946-47. Pintura do forro da nave central da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

Maria está sentada, e sobre o seu colo um livro aberto é indicado por uma das mãos da Virgem. O gesto é análogo ao do menino Jesus que utiliza o mesmo gesto para apontar em outra direção. Essa cena indica o ensinamento matinal das Sagradas Escrituras. Para Leonardo Boff:

O acompanhamento do seu filho, sua educação, a participação de seu destino são dimensões de toda maternidade verdadeiramente humana. Jesus cresceu e amadureceu aos olhares de José e especialmente de Maria. Deles aprendeu a balbuciar as primeiras palavras. Que doçura: o filho que é Deus pode dizer a alguém: minha mãezinha! E a mãe pode dizer a alguém que é Deus: meu filhinho! É uma troca de amor e de carinho como jamais houve na humanidade. De José e de Maria aprende Jesus a rezar e a ler as Sagradas Escrituras. Mais tarde os discípulos irão testemunhar dizendo que Ele passou pelo mundo fazendo somente o bem. Atrás da bondade humanitária de Jesus, de sua extraordinária sensibilidade religiosa, de sua sabedoria existencial está a presença da vida virtuosa de Maria que soube se espelhar no filho. A proximidade com Jesus, o convívio familiar com Ele, o rezar juntos, a troca de opiniões e comentários, a participação das mesmas preocupações de trabalho e de sustento encerram mistérios só compreensíveis e guardados por um coração de mãe. Toda esta riqueza humana implica a maternidade humana de Maria. (BOFF, 2012, p.212).

Maria, como observou Boff (2012), ocupa um espaço especial na formação educacional de Jesus. A maneira como foi representado na obra do artista polonês Fliziwcoski, filho e mãe, encarnam a sensibilidade dos laços maternos e toda a dimensão dessa ligação afetiva. Nesta representação, o livro aberto, com contornos dourados, alude à bíblia, e os gestos produzidos por Maria e Jesus, instigam o observador a fazer alguns questionamentos (figura 70). Sabe-se, contudo, que a reação de Jesus indica um complemento do que é ensinado, porém, qual a mensagem? A mão erguida de Jesus indica o Deus Pai ou é uma resposta ao cumprimento das profecias que predisseram o nascimento de Jesus? Em outras palavras, algumas passagens do Antigo testamento pré-configuravam a vinda do messias, como em Isaías 7:14, “por isso o Senhor mesmo dará a vocês um sinal: a virgem ficará grávida, dará à luz um filho e o chamará de Emanuel”, ou em Miquéias 5:2, “mas tu, Belém-Efrata, embora pequena entre os clãs de Judá, de ti virá para mim aquele que será o governante sobre Israel. Suas origens estão no passado distante, em tempos antigos.” Os dois caminhos de leituras são possíveis. E, simultaneamente, os questionamentos suscitados pela representação nos convidam a participar deste ensinamento matinal.

Figura 70 – Francisco Flizikowski. Detalhe da obra, ensinamento matinal das Sagradas Escrituras, 1946-47. Pintura do forro da nave central da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A obra da Sagrada Família de Flizikowski dá a Virgem Maria um destaque. A cor azul mais intensa simboliza o céu e contrasta com as cores das outras personagens. Essa peculiaridade dá ênfase à maternidade de Maria. Uma mãe que acompanha seu filho, e com este, é condescendente com os desígnios do Senhor. A cena exprime a intimidade de Maria, a aproximação desta com Jesus, em relação aos outros que assistem o acontecimento, e os olhares fixos de Jesus à Maria indicam a atenção dada à intercessora dos pobres pecadores que a ela se apegam.

A representação mariana na pintura da Sagrada Família, carrega atributos composicionais imaculistas: observa-se sutilmente a presença de uma cor branca embaixo da indumentária azul. Por meio disso, com base no tratado da iconografia da Imaculada Conceição de Pacheco, em que Maria é representada com túnica branca e manto azul, é possível compreender que na composição de Flizikowski, a veste azul corresponde a um manto. Esses elementos composicionais, como notou Megale (2001), são características mais popularizadas de Maria Imaculada.

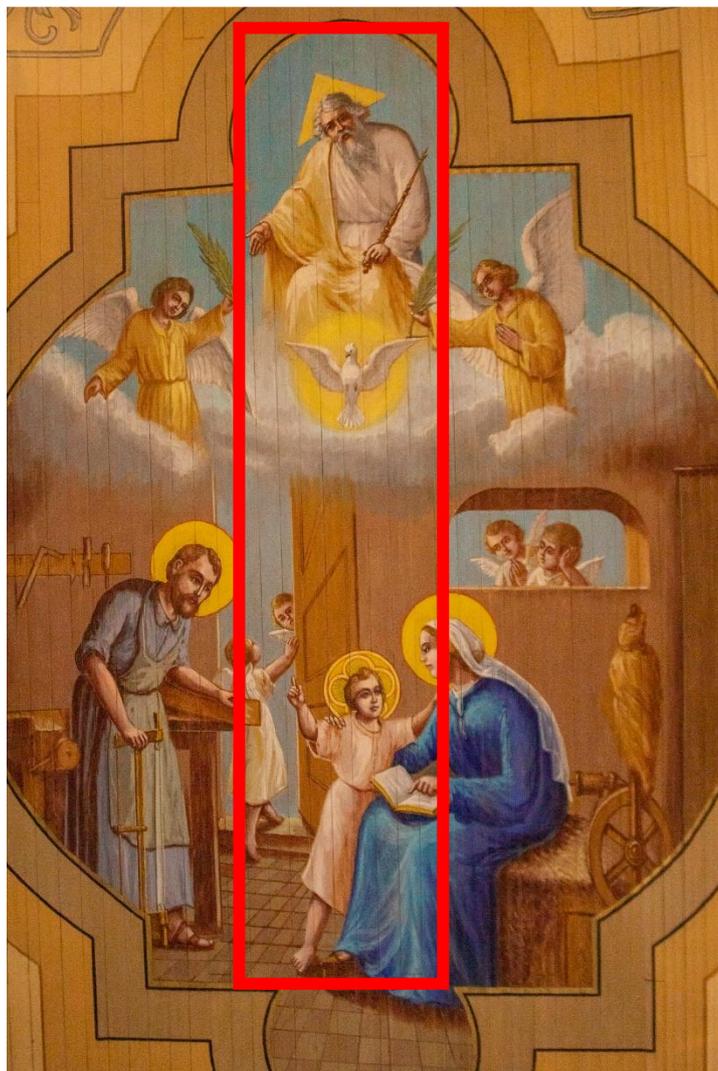
Nesta obra, o plano de redenção da humanidade inicia com a escolhida, dentre tantas outras mulheres, para dar à luz ao Deus corporificado. Assim, vale salientar, que “a imaculada é a Virgem escolhida antes de seu nascimento.” (RÉAU, 1957, p.75, tradução nossa). A afirmação de Réau (1957) está embasada em Provérbios 8: 22, “o Senhor me criou, como primícia de suas obras, desde o princípio, antes do começo da terra.” Este texto exalta a sabedoria de Deus e segundo a liturgia católica, é aplicada à Maria, a mais bela sabedoria de Deus⁶¹. Com isso, Réau (1957) entende que é por este motivo que a Virgem “[...]é representada muito jovem. Ela desce do céu à terra, para redimir a culpa de Eva.” (RÉAU, 1957, p.76, tradução nossa). Nesta perspectiva, Maria, a nova Eva, tem um papel protagonista na cena de Flizikowski, pois participa com seu filho do projeto de reparação dos pecados da humanidade.

Flizikowski tratou a representação da trindade de forma centralizada (figura 71). Deus Pai aparece em um plano mais alto, está nos céus e observa seu filho aqui na terra. Sua aparência é humanizada, e possui uma fisionomia de um homem mais velho, barbudo, alusivo à sabedoria, à virtude (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020). Essa aparência humanizada torna-se possível por meio de Jesus, o Deus Homem. Segundo a Bíblia (2004), em Filipenses 2: 6-7, “sendo ele de condição divina, não se prevaleceu de sua igualdade com Deus, mas aniquilou-se a si mesmo, assumindo a condição de escravo e assemelhando-se aos homens. E,

⁶¹ HOLWECK, Frederico. "Concepção imaculada." A Enciclopédia Católica. Vol. 7. Nova York: Robert Appleton Company, 1910. 17 de agosto de 2022 <<http://www.newadvent.org/cathen/07674d.htm>>.

sendo exteriormente reconhecido como homem [...]” Deste modo, Jesus, em condição humana, em determinado momento afirmou em João 14:9, “[...] aquele que me viu, viu também o pai”, assim, legitimou a possibilidade de se representar Deus Pai, um Deus humanizado. Para Meier (2019, p.136), “no momento em que a imagem de Jesus se interpõe entre a de Deus-Pai e a humanidade, abre-se a possibilidade de ser possível imaginar Este à semelhança daquele, do Verbo encarnado; o que antes era invisível, torna-se agora visível.” Desta forma, o artista pode representar Deus Pai de acordo com o Filho, e pode dar-lhe uma representação cristomorfa (MEIER, 2019).

Figura 71 – Francisco Flizikowski. Detalhe da obra, ensinamento matinal das Sagradas Escrituras, 1946-47. Pintura do forro da nave central da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

As representações das figuras sagradas se tornam mais evidentes na composição, através do uso de um artifício simbólico – a auréola ou *halo*. A auréola situada na cabeça indica o sagrado, a santidade, o divino, a luz espiritual (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020). Há na composição diferentes formas representativas de auréola, a triangular, a cruciforme, e a redonda. Essas disparidades servem para atribuir significado representacional às figuras sagradas. O triângulo é o símbolo da trindade, e o halo triangular pertence a Deus Pai (HALL, 1974), assim como aparece na representação de Flizikowski.

O *halo* cruciforme aparece apenas em Jesus, e segundo Ruiz (2012, p.32, tradução nossa), essa auréola “traz uma cruz inscrita no círculo e distingue Cristo exclusivamente em sua figura humana ou no *Agnus Dei*. Às vezes, esse *halo* crucífero não inclui o círculo e é formado por quatro feixes de raios dispostos em cruz.” Deste modo, o *halo* cruciforme, assim como o triangular, segue um modelo hierático, e ajuda a enfatizar uma hierarquia na composição, ambos são utilizados em duas personagens da trindade. Contudo, Deus Espírito Santo, aparece ao centro, e tem em sua conformação uma auréola circular que o envolve num todo. As demais figuras sagradas que possuem um *halo* na composição, são José e Maria. Estes recebem uma auréola circular que, de acordo com Ruiz (2012, p.32, tradução nossa), é “[...] a mais frequente e corresponde à Virgem, aos anjos e aos santos. Varia desde a simples linha de uma circunferência até um sólido disco dourado, mais ou menos ornamentado, sempre ao redor da cabeça.” As demais representações figurativas da composição, são anjos, concebidos como crianças, brincam, observam a cena.

Afervora a devoção mariana no ambiente, outro elemento adicionado simbolicamente sobre o coro da igreja (figura 72). Uma harpa pintada na nave central com a inscrição em latim “*Ave Maria gratia plena dominus tecum*” que traduzindo significa – Ave Maria cheia de graça, o Senhor seja convosco. A concepção do instrumento musical não é por acaso. Segundo Lurker (1973, p.132, tradução nossa), “tocar uma harpa expressa alegria, agradecimento e louvor.” Neste sentido, a harpa pintada sobre o coro da igreja, imprime simbolicamente louvores a Virgem. Isto visto que o coro, localizado geralmente acima da porta central de entrada, é destinado aos cantores em cerimônias religiosas (ALBERNAZ; LIMA, 1998).

Figura 72 – Francisco Flizikowski. Harpa com a inscrição “*Ave Maria Gratia Plena Dominus Tecum*”, 1946-47. Pintura do forro da nave central da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A Igreja Matriz palmeireense apresenta outras pinturas figurativas em seu espaço litúrgico. Da nave central à capela-mor, delimita a sessão entre as áreas um arco cruzeiro que também possui representações pictóricas. O grande destaque está em sua pintura superior (figura 73). Esta representação, bem ao centro, traz como tema a crucificação de Jesus. Há uma intencionalidade a essa representação no arco cruzeiro. Os arcos eram construídos no Império Romano para celebrar as conquistas, as vitórias, dos imperadores, governadores, e por meio de uma escultura narrativa, ilustravam-se as histórias das conquistas, feitos, com um forte teor publicitário. Deste modo, a representação superior do arco cruzeiro da igreja carrega essa simbologia – a vitória de Cristo.

Figura 73 – Francisco Flizikowski. Triunfo de Cristo, 1946-47. Pintura no arco do triunfo da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: João Geraldo Borges Junior (2018).

Com as inscrições em latim que adornam o arco cruzeiro logo abaixo da crucificação, tema emergente da pintura de Flizikowski, a representação ganha uma carga simbólica do triunfo de Cristo. As palavras *Christus Vicint*, *Christus Regnat* e *Christus Imperat* soam como um brado, Cristo vence, Cristo reina e Cristo impera. De acordo com Réau (1957, p.475, tradução nossa), “a imagem de Cristo na cruz impõe-se ao pensamento de todo cristão não apenas como figura do sacrifício de deus Redentor, mas como emblema e garantia de sua própria salvação.” Jesus crucificado (figura74) é representada com a cabeça baixa e os olhos fechados, isto é, morto na cruz. A iconografia da crucificação, segundo Réau (1957), foi tratada em três fases: jesus representado primeiramente por símbolos, posteriormente vivo e finalmente morto. Só a partir do século XI Jesus é representado morto na cruz. Para Réau (1957, p.478, tradução nossa), “seus olhos se fecham, sua cabeça cai para trás sobre o ombro direito, seu corpo cai e se curva: ele não é nada mais do que o cadáver de uma vítima que perdeu toda a majestade real e que não inspira nada além de compaixão.” Nesta atmosfera melancólica, outras personagens em torno de Cristo crucificado surgem agrupadas em luto.

Figura 74 – Francisco Flizikowski. Detalhe da Crucificação de Cristo, 1946-47. Pintura no arco do triunfo da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A imagem compartilha grande melancolia. João Evangelista e Maria são representados com um *halo*, são acompanhados por mais quatro personagens, dentre elas, Maria Madalena, todos acometidos de profunda consternação. Na obra de Flizikowski, Maria Madalena é retratada aos pés da cruz, aparece prostrada e com as mãos, segura os pés de Cristo. Maria, como representada na pintura anterior da sagrada família no forro da nave central, é concebida com um manto azul, e, próxima de Jesus, compartilha dos laços que vão desde o momento da concepção à morte de Jesus. Com um abraço afetuoso abraça seu filho desfalecido ainda na cruz, e com os olhos fechados, e de cabeça baixa, explicita um *páthos* de tristeza. Para Boff (2012, p.216), “[...] Maria se associou totalmente ao destino de seu Filho. Por sua vida e morte Jesus nos libertou. Por sua vida e morte Maria participou desta obra messiânica e universal. A morte não foi punição nem angústia. Foi forma de doação e de amor sacrificado.” Com o sacrifício na cruz, o fiel é convidado a memorar as passagens bíblicas da vida terrena de Cristo, sob a companhia de sua mãe em representações no forro da capela-mor.

Entretanto, antes de adentrar ao espaço da capela-mor, nas laterais do arco cruzeiro há mais duas representações nas bases do arco cruzeiro, uma da Santa Gemma Galgani, a esquerda, e outra de Jesus, o Bom Pastor, a direita, que exprimem uma simbologia ao recinto do presbitério (figura 75). Essa perspectiva se dá primeiramente ao analisar a imagem de Jesus. Ele foi representado a bater na porta, atestando referência ao livro de Apocalipse 3: 20, “Eis que estou à parta e bato: se alguém ouvir minha voz e me abrir a porta, entrarei em sua casa e cearemos, eu com ele e ele comigo.” Desta maneira, a pintura de Jesus, o Bom Pastor,

representado, e seguido por suas ovelhas denota uma direção a ser alcançada, um espaço a ser transpassado. Com isso, ele orienta as ovelhas que são os devotos a se aproximar do local de devoção mais próximo do altar onde a imagem de Nossa Senhora da Conceição aparece entronizada. Esse enredo simbólico soma-se ao de outra imagem à esquerda, a pintura da Santa Gemma Galgani.

Figura 75 – Francisco Flizikowski. Santa Gemma Galgani (lado direito), Jesus o Bom Pastor pintura de Francisco, 1946-47. Pintura nas laterais do arco do triunfo da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Paróquia Nossa Senhora da Conceição⁶².

Há uma passagem marcante narrada pela própria santa, Gemma Galgadi que nasceu em 1878, sobre uma experiência sobrenatural. Ela relata que, em um determinado dia, a noite, experimentou um sentimento forte de dor em razão de seus pecados, e a memória lhe trouxe todos os pecados à vista. No mesmo instante, todos os tormentos que Jesus sofreu para lhe salvar. Este evento culminou em um momento importante de sua vida, foi quando a santa recebeu os estigmas da Paixão de Cristo (ESTANISLAO; PABLO, 1997). Nesta ocasião, segundo Estanislao e Pablo (1997), Galgani descreve que se encontrou na presença de sua Mãe Celestial e fora acompanhada também por um anjo. Em seguida, de acordo com a santa, o anjo lhe disse para fazer o ato de contrição. Então, após ter feito, Maria lhe disse:

Filha, em nome de Jesus todos os seus pecados estão perdoados.

Então acrescentou:

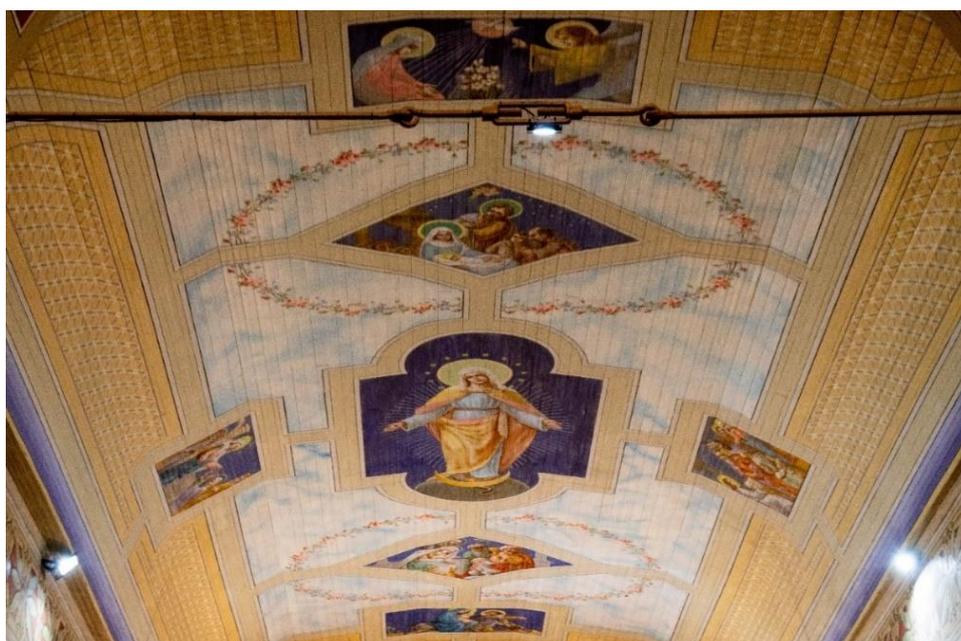
— Meu Filho Jesus te ama muito e quer te conceder uma graça singular. Você saberá como se tornar digna dela?

⁶² Fotografia escaneada dos cartões colecionáveis da igreja, números 01e 15, por meio do projeto “cartões colecionáveis”.

Minha miséria não sabia o que responder. Segui dizendo:
 Eu serei sua mãe. Você saberá como se mostrar verdadeira filha?
 “Ela estendeu seu manto e me cobriu com ele. Neste momento Jesus apareceu com todas as chagas abertas, mas das chagas não saía sangue; saíram chamas de fogo que em um momento vieram se alimentar de minhas mãos, pés e laterais. Achei que morreria, e teria caído no chão se a Mamãe Celestial não tivesse me segurado, sempre me mantendo coberta com seu manto. (ESTANISLAO; PABLO, 1997, p.69, tradução nossa).

A passagem descrita por Galgani sobre a sua vida salienta a poder protetor de Maria. Sobretudo no momento em que a Mãe Celestial lhe segura e lhe cobre com seu manto. Nessa cena, pode-se afirmar que Maria é a intermediadora quando diz “Filha, em nome de Jesus todos os seus pecados estão perdoados.” Assim, o espaço que precede a capela-mor inaugura simbolicamente um novo ambiente de devoção à Imaculada da Conceição. Neste espaço a ser desbravado pelo fiel, o devoto espera ser coberto e protegido pelo manto da Imaculada Conceição. Nesta atitude de devoção, o fiel trilha um caminho de lembranças, onde representações das passagens bíblicas no forro da capela-mor o fazem recordar da presença protetora de Maria enquanto se sente acolhido por este amor de mãe. Nessas representações, a Imaculada Conceição aparece ao centro do forro da capela-mor, ao seu em torno estão distribuídos seis temas que representam: a anunciação do Senhor, a visitação da Virgem Maria à Isabel, o nascimento de Jesus, a adoração dos três reis magos, a fuga para o Egito, e Jesus no templo (figura 76).

Figura 76 – Francisco Flizikowski. Pinturas no forro da capela-mor, 1946-47. Igreja de Nossa Senhora da Conceição.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A anunciação do Senhor (figura 77) refere-se ao momento em que o anjo Gabriel é enviado por Deus a uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, a uma virgem de nome Maria. (Luc, 1:26-27). Ave, cheia de graça o Senhor é contigo, foram as palavras do anjo a Virgem. Por isso, a Anunciação também é chamada de Saudação Angélica (RÉAU, 1957). As passagens descrevem que ao entrar e ao falar essas palavras à Maria, esta perturbou-se e começou a pensar no que significaria semelhante saudação. Reconhecendo esta reação, o anjo então diz: Não temas, Maria, encontraste graça diante de Deus (Luc, 1:30). Logo em seguida, o anjo anuncia que ela conceberá a luz ao Filho do Altíssimo e lhe porás o nome de Jesus. A iconografia da anunciação refere-se a esta passagem bíblica.

Figura 77 – Francisco Flizikowski, Anunciação do Senhor, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A pintura de Flizikowski apresenta a Virgem com um véu branco, símbolo de sua pureza (HALL, 1974), e reforça junto a este o lírio-branco, localizado ao centro da composição. Observa-se que na obra incidem vários feixes de luz, estas eclodem do Espírito Santo, simbolizado na representação por uma pomba. Isto porque as sagradas escrituras narram que o anjo Gabriel afirmou que o Espírito Santo desceria sobre Maria e a força do Altíssimo a envolveria (Luc 1: 35). Deste modo, a presença do sagrado na pintura do artista é demonstrada por meio de um *halo* nas figuras da anunciação (Virgem, anjo e Espírito Santo).

A representação da anunciação de Flizikowski no forro da capela-mor da igreja matriz de Palmeira exhibe a Virgem do lado esquerdo da composição que recebe a mensagem do anjo

ajoelhada. Assim, Maria tem a atitude mais passiva, com a cabeça baixa, ao contrário do anjo que anuncia as palavras do Senhor. Na cena, o anjo é representado ao lado direito da pintura, quase prostrado, com a cabeça erguida e olhos fixados à Virgem, sugerindo que as palavras acabaram de ser ditas. Segundo Réau (1957), a atitude do anjo pode variar consoante o sentimento religioso, tradicionalmente este foi representado em pé, mas com o tempo também passou a ser representado ajoelhado. Para Réau (1957, p.182, tradução nossa), “a origem desta inovação deve ser procurada antes nos usos da vida da corte, no costume feudal dos cavaleiros e trovadores que dobravam os joelhos diante de sua dama.” A atitude semiprostrada do anjo com as mãos erguidas em relação à Virgem e a direção tomada pelo Espírito Santo em sentido à Virgem sugerem que Maria aceitou a promessa de Deus, e indicam a partida do anjo Gabriel da cena. As Sagradas Escrituras ainda narram que naqueles dias, após a mensagem do anjo, no evangelho lucano, Maria teria ido visitar sua prima Isabel em uma cidade de Judá (figura 78).

Figura 78 – Francisco Flizikowski. Visitação da Virgem Maria a Isabel, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A cena da visitação de Maria à sua prima Isabel no forro da capela-mor ao contrário da pintura anterior, agora, dá a Virgem um caráter mais ativo, ou seja, Maria não é aquela que recebe pacificamente a mensagem que vem do Senhor, mas é aquela que agora estende a mão para receber e, ao mesmo tempo, abençoar. Nesta composição, quatro pessoas são representadas, dois homens aos fundos da composição, José e Zacarias, e duas mulheres,

Maria e Isabel, que protagonizam a cena. Segundo Réau (1957), a visitação é a visita que a Virgem, grávida de Cristo, faz em Hebrom à sua prima mais velha. Esta narrativa, de acordo com Boff (2012, p.156), “[...] é [feita] em extremo paralelo com 2Sm 6,1-14, no qual se narra o transporte da arca da Aliança. Maria, segundo o evangelista, seria qual arca da Aliança que carrega o Espírito Santo que é Jesus.” Para a composição da cena sobre a visitação, Flizikowski representou a Virgem em pé, com uma das mãos sobre o ventre, e a outra erguida, em sinal de agradecimento às doces palavras de Isabel. Conforme os evangelhos canônicos, estando grávida Isabel, ao ouvir a saudação da Virgem, a criança estremeceu, e esta ficou cheia do Espírito Santo (Luc, 1: 40-41). Assim, esta passagem exhibe os mistérios da fé, o credo no sobrenatural, pois segundo Boff (2012, p.196), “Maria concebeu Jesus primeiro no coração e na mente. Creu em Deus. Depois proferiu seu sim e passou a concebê-lo em seu corpo.” Deste modo, sem um aspecto aparente, a confirmação da gestação de Maria à Isabel se deu em função de palavras de saudações proferidas pela Virgem à Isabel. Neste sentido, as palavras pronunciadas se articulam ao contexto inicial da anunciação da Virgem, no qual esta primeira concebeu Jesus na mente e no coração ao ouvir as palavras do anjo, e posteriormente com as palavras proferidas por Isabel, estas retornam como confirmação da gestação corpórea da Virgem.

A representação de Maria na pintura do artista polonês Flizikowski sobre o tema da visitação carrega um sintoma hierático, isto é, a auréola da Virgem é a única concebida plena na composição. Assim, esse artifício alude em discrepâncias na posição hierárquica da cena. Em função disso, Maria pode ser interpretada como mediadora. A benção de Deus, indicada com a mão direita posicionada em seu ventre, tenciona um caminho que parte desta mão até que se chegue à outra mão para abençoar sua prima e a criança.

Não se tem informação do tempo em que Maria permaneceu com sua prima Isabel em Hebrom, se foram dias ou meses (RÉAU, 1957). Em continuidade, após esse episódio, o evangelho segundo Lucas contempla primeiramente a natividade de João Batista, para então, informar a Natividade de Jesus, pois não há pormenores de como ocorreu a Natividade de Jesus. Réau (1957), observa que o nascimento de Jesus é tratado por uma brevidade por Lucas: “E deu à luz seu filho primogênito, e, envolvendo-o em faixas, reclinou-o num presépio; porque não havia lugar para eles na hospedaria.” (Luc, 2:7). Deste modo, as representações da Natividade de Jesus passaram a utilizar, sobretudo, os evangelhos apócrifos:

A piedade popular exigia mais do que esse relato seco e lacônico, tão desprovido de poesia quanto um documento de estado civil. Os apócrifos vieram em seu auxílio, bordando floreios pitorescos nesta tela. É a eles em que devemos a introdução das duas parteiras, a crédula e a incrédula. O boi e jumento, companheiros humildes esquecidos por São Lucas, embora seu símbolo evangélico, sejam justamente bois, têm a mesma origem: aquecem com seu hálito quente, que escapa em fumaça de suas narinas, a atmosfera frio congelante do estábulo e dar ao presépio o encanto ingênuo de uma lenda terna Franciscano. (RÉAU, 1957, p.218, tradução nossa).

Na história da arte, a iconografia da Natividade de Jesus pode ser representada de três modos: os Prelúdios (episódios anteriores ao nascimento), a Natividade propriamente dita, e temas complementares da Adoração dos Pastores e dos Magos (RÉAU, 1957). No forro da capela-mor, Francisco Flizikowski representou dois temas complementares da Natividade de Jesus – A visita dos pastores e a Adoração dos três Reis Magos (figura 79).

Figura 79 – Francisco Flizikowski. A visita dos pastores, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A cena da Natividade da capela-mor na igreja palmeirense, compreende a representação de José e Maria, pais terrenos de Jesus, o menino Jesus no colo da Virgem, e mais dois indivíduos, supostamente, pastores que passavam próximos do local na hora, avisados pelos anjos do nascimento de Jesus (Luc, 2:8-11). O nascimento de Jesus acontece de noite, é o que representa a pintura do forro capela-mor da igreja de Palmeira. De acordo com De Varazze (2003), foi a meia-noite que a Virgem deu à luz ao menino. Por isso que a composição de Flizikowski trata do tema noturno. Nesta pintura, o artista contempla também a inserção de dois animais aos fundos da obra – um boi, e um jumento.

As iconografias da natividade seguiram linhas distintas, Réau (1957) pontua que as iconografias com base na versão Síria, retomada pelos bizantinos, a Natividade é um verdadeiro Parto. Nesta versão, segundo o autor, a Virgem está deitada em um colchão, fadigada, parece quebrada. Já “na arte ocidental do final da Idade Média, o presépio torna-se adoração. A Virgem, que obviamente não sofreu, está ajoelhada, com as mãos unidas, diante do Menino nu e luminoso, deitado sobre um fardo de palha ou sobre um lado de seu casaco.” (RÉAU, 1957, p.219, tradução nossa). Neste sentido, a Natividade de Flizikowski têm similaridades com uma tradição ocidental, na composição, celebra-se o Nascimento do Menino.

Como observado, o nascimento de Jesus segundo o evangelho de Lucas não oferece detalhes precisos sobre o nascimento. Como, por exemplo, as inclusões dos animais na história, o boi e o burro que não são mencionados nos evangelhos canônicos, mas sim, no evangelho apócrifo de Pseudo-Mateus no século IV (RÉAU, 1957). De Varazze (2003), explica a presença dos animais na história: estes estavam sendo levados por José durante a viagem, e que José poderia ter feito a manjedoura para os animais. A Natividade de Jesus também é complementada no evangelho de Mateus:

Tendo, pois, Jesus nascido em Belém de Judá, no tempo do rei Herodes, reis magos vieram do oriente a Jerusalém. Perguntaram eles: “Onde está o rei dos judeus que acaba de nascer? Vimos a sua estrela no oriente e viemos adorá-lo.” A esta notícia, o rei Herodes ficou perturbado e toda Jerusalém com ele. Convocou os príncipes dos sacerdotes e os escribas do povo e indagou deles onde havia de nascer o Cristo. Disseram-lhe: “Em Belém, na Judéia, porque assim foi escrito pelo profeta: E tu, Belém, terra de Judá, não és de modo algum a menor entre as cidades de Judá, porque de ti saíra o chefe que governará Israel, meu povo” (Miq 5, 2). Herodes, então, chamou secretamente os magos e perguntou-lhes sobre a época exata em que o astro lhes tinha aparecido. E, enviando-os a Belém, disse: “Ide e informai-vos bem a respeito do menino. Quando o tiverdes encontrado, comunicai-me, para que eu também vá adorá-lo.” tendo eles ouvindo as palavras do rei, partiram. E eis que a estrela, que tinham visto no oriente, os foi precedendo até chegar sobre o lugar onde estava o menino e ali parou. A aparição daquela estrela os encheu de profunda alegria. Entrando na casa, acharam o menino com Maria, sua mãe. Prostrando-se diante dele, o adoraram. Depois, abrindo seus tesouros, ofereceram-lhe como presentes: ouro, incenso e mirra. (Mat,2: 1-11).

Ao evangelho de Mateus pode se atribuir uma das variantes de como a Natividade de Jesus é interpretada e representada na história da arte. De acordo com Hall (1974, p.5, tradução nossa), “os magos vieram do oriente, seguindo uma estrela, para procurar o rei dos judeus, orientados pelos oficiais de Herodes a irem à Belém. Herodes disse-lhes que se reportassem a ele, ostensivamente, para que ele mesmo pudesse prestar homenagem [...]”, porém, na verdade, era em razão de uma usurpação temida. A visitação dos reis magos

também é um dos temas trabalhado no forro da capela-mor (figura 80) da Igreja Nossa Senhora Imaculada Conceição em Palmeira.

Figura 80– Francisco Flizikowski. Adoração dos três reis magos, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

O evangelho de Matheus não esclarece definitivamente o número de magos que participaram da homenagem, nem os seus nomes, e a data em que foram visitar o Rei dos Judeus (RÉAU, 1957). Essa incerteza, de acordo com Réau (1957, p.236-37, tradução nossa), “[...] deu origem a duas tradições contraditórias. Segundo alguns, os magos chegaram logo após o nascimento de Jesus. Ao contrário, segundo os apócrifos, sua peregrinação ocorreu depois da circuncisão e da Apresentação no templo, quando Jesus atingiu [...]” os dois anos. O tema é explorado por Flizikowski com base na segunda alternativa, o menino figura possuir mais de um ano e demonstra certo equilíbrio de suas ações. Demonstra um gesto de benção em alusão a sua divindade (RÉAU, 1957). As representações dessa passagem costumam exibir outras variações, sobretudo ao número de magos, que podem ser de dois a quatro, ou mais (RÉAU, 1957). “Mas o número de três que acaba prevalecendo por razões escriturísticas, litúrgicas e simbólicas.” (RÉAU, 1957, p.237, tradução nossa). Em razão das especificações dadas por Mateus quanto ao número de ofertas que foram três, ouro, incenso e mirra. (RÉAU, 1957). Seguindo essa interpretação, Flizikowski representa em sua obra três magos e três elementos respectivos às ofertas de cada um.

O nome dos magos que não é contemplado no evangelho canônico encontra nos evangelhos apócrifos complemento à história narrada por Mateus no Novo Testamento. Seus nomes são Gaspar, ou Jasper, Baltasar e Melchior. Na iconografia da Adoração dos três magos, a adoração, segundo Réau (1957), Melchior oferece o ouro, Gaspar o incenso, e Baltasar a mirra. Neste sentido, pode se distinguir cada mago na representação da Adoração dos três magos de Flizikowski. Melchior, mais velho, aparece ajoelhado frente ao menino, com as mãos postas, oferece seu presente. Segundo Hall (1974), o mais velho aparece ajoelhado e oferece a Jesus, ouro, e Baltasar, para Réau (1957), o negro, oferece mirra ao menino Rei dos Judeus. O terceiro mago na composição, Gaspar, carrega uma pequena caixa que não parece estar pesada, seu presente, é o incenso, e pela sua feição, assim como a de Baltasar, demonstra uma certa satisfação e uma espera pacienciosa para ofertar os presentes. Cada elemento entregue a Jesus recebeu uma interpretação simbólica de teólogos. Para Réau (1957, p.242, tradução nossa), “[...] o ouro é, segundo eles, uma homenagem à realeza de Cristo [...], incenso a sua divindade [...], mirra, que era usada para embalsamar cadáveres, sinal de que ele está destinado a morrer pela redenção da humanidade.” Assim, a epifania narrativa cristã da Adoração dos Magos corresponde ao “[...] reconhecimento universal da Encarnação, da divindade humana de Cristo.” (ARASSE, 2019, p.46). Portanto, Maria tem um papel importante em tal acontecimento, nos temas da Natividade de Jesus da capela-mor da igreja palmeirense, ela exhibe o menino, fruto de uma promessa de Deus para a remissão dos pecados da humanidade – e eis que o verbo se fez carne!

Após a Adoração dos magos, José é avisado em sonhos por um anjo para fugirem para o Egito, pois Herodes estava disposto a matar o menino. Segundo as orientações do anjo, José, Maria e Jesus, permaneceriam em exílio até que fosse seguro retornarem (Mat, 2: 13-15). A fuga para o Egito de Flizikowski (figura 81) contempla a representação desses três personagens principais. Maria, sobre um burro com o menino Jesus, e José que indica o caminho. A configuração da cena estabelece certa aproximação com as escrituras. José, nesta composição, apresenta-se mais ativo, coordena a fuga, demonstra com isso algo delegado a ele em sonhos.

Figura 81 – Francisco Flizikowski. A fuga para o Egito, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

O cenário recebe a inserção das três pirâmides, provavelmente as pirâmides de Quéops, Quéfren, e Miquerinos, é assim que o artista demonstra em cena que a Sagrada Família chegou no Egito. Como essa passagem é posterior ao da Adoração dos Magos, ao contrário da pintura anterior, esta apresenta conformações diferentes no enredo da história. Na representação anterior, José aparecia aos fundos, assistia à cena, tinha um papel secundário. No entanto, agora vem à frente literalmente para conduzir mãe e filho a um lugar seguro (figura 82).

Figura 82 – Francisco Flizikowski. Recorte das representações de José na pintura da visita dos pastores e da fuga para o Egito, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

Observa-se também as discrepâncias entre as madonas das duas representações, em sintonia com as expressões de seu filho (figura 83). Na cena da Natividade, Maria sugere certa contemplação de felicidade pela dádiva do nascimento de Jesus, o Filho de Deus. Em contrapartida, na pintura sobre a fuga para o Egito, seu semblante alterna e passa demonstrar um certo cansaço devido à longa caminhada percorrida. Contudo, Maria, nas duas representações, passa uma mensagem de protetora, do nascimento, à fuga para o Egito, Maria porta a promessa de Deus para a remissão dos pecados.

Figura 83 – Francisco Flizikowski. Recorte das representações de Maria na pintura da visita dos pastores e da fuga para o Egito, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A pureza de Maria é trabalhada simbolicamente nas representações, sobretudo na pintura da Natividade, usa um véu branco. As duas composições seguem um repertório imaculista, a Virgem sem mácula, veste uma túnica clara, aproximando-se da iconografia popularizada da Imaculada Conceição em que Maria veste uma túnica branca. Embora, os mantos nas duas composições sofram nuances no tom, são azuis. Assim, observa-se que o dogma imaculista é celebrado durante as ilustrações do Novo Testamento. Neste sentido, a iconografia imaculista instrui a confirmação do dogma à Imaculada Conceição conforme as narrativas canônicas.

A presença do manto na pintura que expressa a fuga para o Egito ganha um significado simbólico. Maria o utiliza para cobrir seu filho. É assim que o devoto espera, que Imaculada Conceição, Nossa Senhora o cubra com seu manto. Outra peculiaridade na pintura

de Flizikowski é a maneira de como o menino Jesus foi representado, em contraste com o tema anterior da Adoração dos Magos. Seus braços estão retraídos, tem a cabeça curvada, indica estar pensativo, demonstra com isso, visível preocupação. Entretanto, sob a diligência de Deus, este e seus pais chegam ao Egito seguros, e ali permanecem até a segunda ordem.

A confirmação do retorno se deu por meio de sonhos. Um anjo apareceu a José em sonhos e lhe avisou que podiam retornar, pois Herodes havia morrido. Então seguiu José esse comando já durante a manhã, mas sabendo que o filho de Herodes ocupava o trono de seu pai, resolveram seguir para província da Galileia, e habitarem na cidade de Nazaré.

As pinturas do Forro da capela-mor na igreja palmeirense de Flizikowski apresentam, mesmo que sugestivamente, Maria e Jesus nas primeiras pinturas do enredo bíblico (Anunciação e Visitação a Isabel), próximos, isto é, por meio da ideia de concepção, e gestação de Jesus. Essa proposta é acentuada nas próximas representações que retrata mãe e filho sempre juntos nas passagens da Natividade à Fuga para o Egito. Contudo, essa atmosfera se rompe com a última pintura. Com base nos evangelhos canônicos, o tema de Jesus entre os doutores no templo (figura 84) é retratado pela primeira vez com o afastamento de mãe e filho.

Figura 84 – Francisco Flizikowski. Jesus no templo, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

Conforme o costume da época, os pais de Jesus subiram até Jerusalém para participarem da páscoa. Após alguns dias de festa, resolvem retornar para a casa e não perceberam a ausência de Jesus que ficara em Jerusalém, esse momento é narrado no evangelho de Lucas 2: 41-50. Então, ao sentirem falta de Jesus, estes iniciam um trabalho de busca, que termina três dias depois, quando o encontram no templo sentado junto aos doutores, ouvindo-os e interrogando-os. É possível acompanhar esse momento na representação de Flizikowski por meio dos gestos das personalidades que exibem trocas de conhecimentos.

Na composição somam-se quatro o número de doutores no templo, o artista deu-lhes um aspecto mais velho, e a barba, um elemento que compõe as quatro figuras, surge como símbolo de sabedoria (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2020). Ao contrário, Jesus muito jovem, com seus doze anos, é concebido imberbe, porém serve para aludir a passagem bíblica que descreve que as pessoas ficaram maravilhadas com a sabedoria de suas respostas, isto é, de um moço sem traços convencionais de sabedoria, puderam contemplá-la.

Figura 85 – Francisco Flizikowski. Imaculada Conceição, 1946-47. Pintura no forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora da Conceição em Palmeira.



Fonte: Acervo do autor (2021).

A Virgem Imaculada (figura 85) de Flizikowski ganha algumas particularidades que destoam da iconografia mais conhecida da Imaculada Conceição, compreendidas ao longo da pesquisa por meio do ponto de vista de Megale (2001). Neste sentido, o artista discrimina os atributos tradicionais, como a túnica branca e o manto azul da Imaculada. Maria não é retratada com as mãos postas, como se estivesse intercedendo pelos seus, pelo contrário, abre os braços para acolher os devotos, assim como fez com seu filho, por meio das representações iconográficas do forro da nave central e capela-mor.

A Imaculada Conceição nesta obra surge sobre um globo que inicialmente não estabelece algum cotejo com um globo terrestre. Contudo, os outros elementos sobrepostos ao globo, como a serpente e a maçã, símbolo do pecado, da desobediência do homem, e a lua crescente, contribuem para traçar paralelo com a invocação imaculista e sua iconografia, onde o globo, representa a terra. A conformação da Virgem Imaculada na composição toma emprestado atributos do apocalipse 12, “apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma Mulher revestida do sol, a lua debaixo dos seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas.” Contudo, os elementos extraídos de apocalipse tendem a causar confusões iconográficas com outra invocação mariana – a Assunção. Réau (1957), observa que a Assunção representa a Ascensão da Virgem enquanto a Imaculada Conceição sua Descida à terra, porém influenciada nas Ladainhas de Loreto, a contaminação dos dois temas estava fadada a ocorrer. Neste sentido, “[...] a Virgem da Assunção é geralmente representada de pé sobre uma lua crescente, com a testa rodeada de doze estrelas, como a mulher do Apocalipse. A Assunta tende assim a fundir-se com a Imaculada.” (RÉAU, 1957, p.617, tradução nossa). Porém, os atributos composicionais da invocação de Nossa Senhora Assunta baseados na mulher apocalíptica possuem outros significados. A virgem escapa do dragão sendo elevada ao céu, a lua que ela pisa é o símbolo dos acontecimentos mutáveis deste mundo inferior, e as doze estrelas, lembram os doze Apóstolos que correram para sua cabeceira na ocasião de sua morte (RÉAU, 1957). Todavia, a iconografia imaculista que toma referência da mulher apocalíptica descende do tratado de Pacheco no século XVII. Segundo Hall (1974, p.327, tradução nossa), “na arte do século XVII, especialmente na Espanha, o estímulo dado pela Contra-Reforma à veneração da Virgem levou a um novo tipo de Imaculada Conceição que rapidamente se estabeleceu. A forma foi codificada pelo pintor [...] Francisco Pacheco em [...]” seu tratado *Arte de la Pintura* (1649). Nesta perspectiva, com algumas variações, a iconografia mais familiar descende do tratado de Pacheco, onde Maria é representada com seus doze ou treze anos, sob os pés a lua crescente, túnica branca, e manto azul, com as mãos posta ou cruzadas sobre o peito, coroada com doze estrelas (HALL, 1974). Deste modo, a iconografia mariana

afirmada durante as representações que iniciam, sobretudo na nave central, oferecem um caminho devocional à Imaculada Conceição. É por meio disso que de geração a geração, Maria é proclamada a Bem Aventurada, seu *fiat*, foi um modelo de coparticipação à vontade de Deus, e assim, convida os devotos a unir-se a esse propósito de entrega.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção de igrejas nos primeiros séculos de colonização demonstrava a representação inconfundível do poder, do universo colonial que se firmava gradualmente. Assim, junto ao pároco, se fazia a autoridade no plano civil e no religioso. Uma vez que a igreja estava sob o regime do padroado, as paróquias coladas indicavam o reconhecimento por parte das autoridades coloniais. Além disso, esta tinha o objetivo de prestar assistência espiritual aos devotos, e com isso, afervorar a fé. Neste sentido, vale ressaltar que a forte devoção aos santos, uma característica herdada dos portugueses, influenciou a formação de cidades em terras brasílicas. Deste modo, sob a forte devoção à Imaculada Conceição, uma invocação mariana que até o início da construção da igreja palmeirense em 1820 não era oficializada pela Igreja Católica, que a formação da cidade de Palmeira consolidou-se. Diante da importância que a devoção imaculista significou, e motivou inicialmente o desenvolvimento do núcleo palmeirense, a presente pesquisa procurou compreender de que maneira esta devoção está inserida no espaço citadino palmeirense, por meio da conformação física da igreja, e de que maneira seus aspectos artísticos reforçam os valores imaculistas e a devoção à Imaculada Conceição.

À vista disso, o desenvolvimento desta pesquisa delimitou-se sobretudo ao estudo artístico da igreja palmeirense – Nossa Senhora da Conceição de Palmeira. Propôs-se analisar seus aspectos artísticos e a utilização destes elementos para a construção de um discurso persuasivo do poderio da fé católica, e bem como a predisposição destes elementos ao culto imaculista em Palmeira. Para tanto, as observações construídas ao longo da pesquisa se delinearam principalmente em uma metodologia bibliográfica, e de campo. Nesta perspectiva, considerou-se, ao nível elementar para o desdobramento desta pesquisa, a arquitetura e a iconografia (bens integrados), e a imaginária imaculista (bens móveis), em relação à disposição físico-espacial destes elementos na cidade e na igreja.

A conformação física do espaço citadino em torno da igreja contribui de modo significativo para apreensão de uma perspectiva representacional do templo religioso na cidade de Palmeira. Esta configuração fundamenta-se principalmente nas orientações de decoro manifestas na carta de autorização para a construção da igreja. Desta forma, como se recomendava em tal autorização, um lugar alto, e com um amplo espaço para realizarem as procissões, a adequação à essas orientações foram responsáveis para que se formasse no local um enredo ao culto imaculista. Esta perspectiva torna-se plausível ao considerar que a

construção da igreja marca a formação da cidade, e a posição espacial que está ocupa no núcleo citadino orientou a conformação urbanística do município.

A igreja, um importante monumento histórico localizado no centro da cidade palmeirense, apresenta em sua estrutura elementos que repercutem à arquitetura jesuítica lusitana. Uma arquitetura com aspectos mais sóbrios, de conformidade com o espírito pragmático, e vernacular português. Dentro deste contexto, os elementos do frontispício da igreja palmeirense – portada, as três janelas do coro, e o óculo (todos centralizados), encontram correspondências à Igreja São Roque em Lisboa, e as torres laterais à Igreja de São Vicente de Fora, de acordo ao gosto português. Em vista disso, as principais características, da arquitetura imaculista da igreja palmeirense, levantadas inicialmente, sinalizam as contribuições cronológicas da construção do edifício, sobretudo, a forte participação de paroquianos em aformosar a igreja. E, consoante a isto, por meio dos registros fotográficos históricos analisados, se observa as relações existentes entre igreja e praça, isto é, esta concepção marcadamente ligada na busca de embelezar a igreja, se conecta simultaneamente ao projeto paisagista da praça Marechal Floriano Peixoto, pois ao se embelezar a igreja, se embeleza a praça, e vice-versa. Embora como já relatado, os aspectos arquitetônicos da área externa sejam singelos, o espaço interior, trabalhado totalmente com pinturas, não lhe acompanha, contribuindo desta forma com um contraste entre os dois ambientes. Assim, o espaço interno, nesta repulsa ao vazio, e sua configuração espacial, com apenas uma nave central, enfatiza a visão do altar-mor, onde se encontra entronizada a imagem de Nossa Senhora da Conceição, por conseguinte deflagram este furor devocional imaculista no local. Auxilia neste enredo, a hierarquia predisposta no espaço interno, estabelecida de acordo com entrada principal ao altar-mor. Deste modo, considerando o caminho inicial do peregrino pela porta principal, elementos como batistério e confessionário são concebidos atrelados à entrada do fiel, dispostos, um de cada lado, nas laterais da nave central, configurando o ideário do cristão de jornada em direção a Deus, e a importância da Confissão Sacramental durante este caminho. Assim, aliado à apreensão cultural da concepção salvífica da alma, com a prática de inumação intramuros, o espaço interno confirma essa relação hierárquica dos cômodos da igreja. Neste jogo hierárquico, inclinado ao culto à Imaculada Conceição, o arco cruzeiro que marca o limiar entre o fim da nave central e o início da capela-mor, apresenta em suas bases dois altares, onde respectivamente encontra-se a imagem de Santa Terezinha do Menino Jesus (lado direito) e o Sagrado Coração de Jesus (lado esquerdo), ambas acentuando a ação subsequente no próximo local – presbitério, de devoção mariana.

A imagem de Santa Terezinha do menino Jesus convida o devoto a ter uma experiência sobrenatural com a Rainha dos céus, e o Sagrado Coração de Jesus, como componente da devoção ao Sagrado Coração Imaculado de Maria, reforça as virtudes da Virgem, gerando um posicionamento afirmativo do dogma imaculista.

Junto aos elementos arquitetônicos da igreja, estes iniciados desde a área externa, isto é, com a conformação física-espacial do edifício, somado à direção instrutiva de um caminho a ser percorrido pelo devoto no espaço interno da igreja, a iconografia religiosa configurada sobretudo na imaginária imaculista no altar-mor e nas pinturas de Francisco Flizicowski, foi possível notar um discurso de devoção à Imaculada Conceição

A iconografia mais popularizada da Imaculada Conceição é aquela que retrata a Virgem geralmente com as mãos postas, usando uma túnica branca e um manto azul, que sobre o globo terrestre esmaga uma serpente que carrega uma maçã, símbolo do pecado. Argumentou-se que esta representação remonta o tratado de Francisco Pacheco de 1649, no qual o tratadista considera que a Virgem deve ser concebida mais jovem, com cabelos longos, símbolo de sua pureza, vestida de túnica branca e manto azul, indicando valores supremos da verdade. Neste cenário, como se observou, a iconografia imaculista explorada por vários artistas, podem apresentar nuances representacionais. Contudo, desde a Imaculada Conceição de Juan de Juanes, com símbolos logo-icônicos ao redor de Maria à simplificação plástica da Imaculada Conceição de Francisco Flizicowski, vistas durante esta pesquisa, as obras, ressaltam a concepção dos valores imaculistas, e afirmação deste dogma.

As pinturas realizadas entre o ano de 1946 a 1947 pelo artista polonês Flizicowski na Igreja Nossa Senhora da Conceição palmeirense comunicam um discurso de devoção mariana no local. Esses elementos pictóricos abarcam principalmente passagens do Novo Testamento que fazem parte dos evangelhos canônicos representados no forro da capela-mor. Entretanto, ao adentrar pela porta principal da igreja, o devoto vê primeiramente a pintura da nave central – a representação da Sagrada Família. Em torno desta pintura central no forro, figuras angélicas com faixas alusivas ao *Magnificat* auxiliam a exaltar a adesão de Maria, a escolhida dentre as mulheres, ao projeto salvífico da humanidade por meio de seu *fiat*. Nesta atmosfera, os devotos são parte complementar deste enredo mariano, pois ao lerem os versículos lucanos do *Magnificat*, unem-se a Maria, e compartilham desta oração cheia de esperança. Uma oração que traz uma carga simbólica das expectativas dos profetas do Antigo Testamento de libertação. Maria, agora, passa a ser a nova Eva, aquela que aceita os desígnios do Senhor, e devolve a esperança para a humanidade. É por meio deste contexto que as representações marianas na igreja confirmam a profecia do *Magnificat*; “Por isto, desde agora, me

proclamarão bem-aventurada todas as gerações, porque realizou em mim maravilhas aquele que é poderoso e cujo nome é Santo.” (Lc, 1: 48-49). Com isso, no próximo ambiente da igreja, a capela-mor, as pinturas que retratam passagens do Novo Testamento, exibem integralmente a presença mariana em todas as cenas, e compartilham a visão de sua importância ao projeto de redenção da humanidade.

À vista disto, o enredo imaculista presente na igreja palmeirense, celebra veemente a importância de Maria Imaculada ao projeto salvífico de Deus aos homens. Maria, neste contexto, devolve a esperança a humanidade, a seus devotos que entoam louvores à Mãe de Deus, e esperam nela, conforto e proteção. Por conseguinte, observa-se que esta pesquisa de dissertação realizada sobre os aspectos artísticos da igreja palmeirense Nossa Senhora da Conceição, trouxe novas informações que auxiliam a compreender o contexto artístico, e religioso em Palmeira, e também o modo de implantação de algumas igrejas, inclusive a formação de núcleos urbanos de cidades do interior do estado. Contudo, tal iniciativa não implica em determinar o encerramento sobre o tema. Considera-se primeiramente que este direcionamento de estudo auxiliará positivamente futuros trabalhos acadêmicos sobre a igreja, tanto na perspectiva da arquitetura, do urbanismo, do patrimônio ou dos bens integrados. Sobretudo, a família Flizicowski, resta em aberto, o que este casal de artistas traz como referencial da Polônia? E, se esta figuratividade presente no espaço interno da igreja é uma característica regional do local de origem destes. Desta forma, o desenvolvimento desta pesquisa implica no acréscimo de novos trabalhos, visando resgatar a contribuição, e participação da família Flizicowski ao cenário artístico paranaense durante atuação no século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ARQUIDIOCESE de Curitiba na sua história. Prefácio assinado por Mons. Jerônimo Mazzarotto. [1. ed.] [Curitiba]: [s.n.], 1958.

ABREU, Clara Habib de Salles. A pintura colonial e seus modelos. **Revista Nava**, [S.L.], v. 3, n. 1, p. 89-104, 13 set. 2019. Universidade Federal de Juiz de Fora. <http://dx.doi.org/10.34019/2525-7757.2017.v3.28045>. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/28045/19138>. Acesso em: 22 jun. 2022.

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. vol.1, verbetes da letra A até I. São Paulo: Proeditores, 1998a. 316 p.

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. vol.2, verbetes da letra J até Z. São Paulo: Proeditores, 1998b. 356 p.

ALMEIDA, Ana Claudia Silva. A colonização do território paranaense e o dinamismo dos municípios da frente norte. **Revista de Geografia, Meio Ambiente e Ensino**, Campo Mourão, v. 7, n. 1, p. 9-20, 2016. Semestral. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/revista/index.php/geomae/article/view/273>. Acesso em: 29 ago. 2021.

ALVAREZ, Rodrigo. **Maria**: a biografia da mulher que gerou o homem mais importante da história, viveu um inferno, dividiu os cristãos, conquistou meio mundo e é chamada de Mãe de Deus. São Paulo: Globo, 2015.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê**: seis ensaios sobre pintura. São Paulo: 34, 2019. 168 p.

ARAÚJO JÚNIOR, Iron Mendes de. **Imagens que falam**: a arte sacra na cultura brasileira. Curitiba: Appris, 2019. 198 p.

AZEVEDO, Carlos Alberto de Pinho Moreira de. Iconografia da Imaculada Conceição: novas interpretações e simbologia das ladainhas lorentanas. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n. 9, p. 9-18, set. 2020. Anual. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/265/231>. Acesso em: 28 ago. 2022.

BASADONNA, Giorgio; SANTARELLI, Giuseppe. **Ladainhas de Nossa Senhora**. São Paulo: Loyola, 2000. 215 p.

BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes**: o decoro na arquitetura religiosa de vila rica, minas gerais (1711-1822). 2009. 437 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Cap. 4. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-08092010-160646/publico/PDF_BASTOS_TESE_USP.pdf. Acesso em: 31 ago. 2022.

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983. v. 1. 340 p.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução feita pelos Monges de Maredsous, revisada por Frei João José Pedreira de Castro, O. F. M., e pela equipe auxiliar da editora. 51 ed. São Paulo: Ave-Maria, 2004. 1671 p.

BOFF, Leonardo. **O rosto materno de Deus**: ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. 343 p.

BOÏNG, Mafalda Pereira. **Nossa Senhora Aparecida: a Padroeira do Brasil**. São Paulo: Loyola, 2007.

BORGES JUNIOR, João Geraldo. **Cartões colecionáveis**. Ipiranga: Palmeira, jun. 2018.

BURY, John. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. Brasília: Iphan, 2006. 256 p.
Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/files/johnbury.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021.

CAMARGO, Bruna; ALVES, Valdireni. **Restauração da igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição**: resgate da memória de Palmeira sendo entregue à comunidade. Ipiranga: Palmeira, dez. 2018.

CAMPELLO, Glauco de Oliveira. **O brilho da simplicidade**. Santo André: Ed. Casa da Palavra, 2000.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte sacra no Brasil colonial**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. 143 p.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. A imaginária do convento de São Francisco do Rio de Janeiro nos tempos coloniais. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, v. 5, p. 178-206, 01 jan. 2009. Anual. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/128/119>. Acesso em: 23 maio 2022.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos. **Revista da Faculdade de Letras: CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO**, Porto, v. -, p. 151-174, jan. 2008. Anual. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9411.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. 1094 p.

COELHO, Beatriz (org.). **Devoção e Arte**: imaginária religiosa em minas gerais. São Paulo: Edusp, 2017. 292 p.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. 188 p.

COELHO, Tatiana Costa. **Discursos ultramontanos no Brasil do século XIX**: os bispos de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. 2016. 286 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Departamento de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense,

Niterói, 2016. Cap. 5. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1764.pdf>. Acesso em: 20 set. 2021.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA. Feitas e ordenadas por D. Sebastião Monteiro da Vide. São Paulo: Typographia 2 de Dezembro, 1853.

CORRÊA, Maria Rosa; FABRINO, Raphael João Hallack (org.). **Guia de Identificação de Arte Sacra.** Rio de Janeiro: Iphan, 2012. 147 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/guia_arte_sacra.pdf. Acesso em: 01 ago. 2022.

COSTA, Ana de Lourdes Ribeiro da. A Igreja Católica e a configuração do espaço físico dos núcleos urbanos coloniais brasileiros. **Cadernos PPG-AU/UFBA**, [S. l.], v. 6, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/2634>. Acesso em: 19 out. 2021.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 8, n. 16, p. 127-195, 2010. DOI: 10.1590/S1678-53202010000200009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3079>. Acesso em: 23 dez. 2022.

DE ANDRADE, Solange Ramos. Devoções e santuários Marianos na História do Paraná. **Revista Angelus Novus**, [S. l.], n. 3, p. 239 - 260, 2012. DOI: 10.11606/ran.v0i3.98996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ran/article/view/98996>. Acesso em: 19 out. 2021.
DE VARAZZE, Jacopo. **Legenda áurea: vidas de santos.** São Paulo: Companhia das letras, 2003. p. 746-756.

DENZINGER, Heinrich. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral da Igreja católica.** São Paulo: Loyola, 2006. 1468 p. Disponível em: <https://apostoladonovosmares.files.wordpress.com/2016/05/compc3aandio-dos-sc3admbolos-definic3a7c3b5es-e-declarac3a7c3b5es-de-fc3a9-e-moral.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2022.

DORNAS FILHO, João. **O PADROADO E A IGREJA BRASILEIRA.** São Paulo: Ed. Nacional, 1938. 301 p. (5). Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/207/1/125%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 31 set. 2021.

ESTANISLA, Germán de San; Pablo, Basilio de San. **Santa Gema Galgani: Vida de la Primeira Santa del Siglo XX.** Madrid. 1997.

ETZEL, Eduardo. **Imagem sacra brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, 1979.

EUFRÁSIO, Thiago de Moliner. Calcedônia e Constantinopla II e III: os dogmas cristológicos na gaudium et spes 22 e a imago dei. **Revista Encontros Teológicos**, [S.L.], v. 31, n. 2, p. 341-356, 20 out. 2016. Quadrimestral. REVISTA ENCONTROS TEOLOGICOS. <http://dx.doi.org/10.46525/ret.v31i2.65>. Disponível em: <https://facasc.emnuvens.com.br/ret/article/view/65/59>. Acesso em: 22 jun. 2022.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre a arte.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011. 576 p.
FERREIRA, Jurandyr Pires (org.). Enciclopédia dos municípios brasileiros. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1959. 538 p. v. 31: Paraná. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv27295_31.pdf. Acesso em: 15 out 2021.

FIORES, Stefano de; MEO, Salvatore. **Dicionário de mariologia**. São Paulo: Paulus, 1995. 1381 p.

FOGELMAN, Patricia. La Inmaculada Concepción: los orígenes de un dogma. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, v. 4, p. 29-37, 01 jan. 2009. Anual. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/79/71>. Acesso em: 02 jun. 2021.

FOGELMAN, Patricia. La Inmaculada Concepción: los orígenes de un dogma. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, v. 4, p. 29-37, 01 jan. 2009. Anual. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/79/71>. Acesso em: 02 jun. 2021.

FRADE, Gabriel. **Arquitetura Sagrada no Brasil: sua evolução até as vésperas do concílio vaticano II**. São Paulo: Loyola, 2017. 190 p.

FRANCO, José Eduardo; SANCHES, José Sanches (coord). **Santa Beatriz da Silva – Uma estrela para novos rumos**. Lisboa, Principia, 2013.p.397-414. Disponível em : https://www.researchgate.net/publication/307512841_A_Iconografia_da_Imaculada_Conceicao_na_pintura_e_na_escultura. Acesso em: 02 jun. 2021.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Imaginária e imaginário no Brasil colonial. **Anpap: Transversalidades nas Artes Visuais**, Salvador, p. 2142-2156, 21 set. 2009. Anual. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/luiz_alberto_ribeiro_freire.pdf. Acesso em: 20 jun. 2021.

FREITAS, Astrogildo de. **Palmeira: reminiscências e tradições**. 18. ed. Curitiba: Lítero-Técnica, 1984. 132 p.

FUNDACIÓN SANTANDER. **Colección banco santander**. Madrid: Fundación Banco Santander, 2016. *E-book*. Disponível em: https://www.fundacionbancosantander.com/content/dam/fundacion-banco-santander/es/documentos-/cultura/arte/coleccion/cat%C3%A1logo_CBS_2021.pdf. Acesso em: 08 ago. 2022.

GAULIUME, Ronualdo da Silva. Catolicismo tradicional, poder e conflitos: a capela collada da freguesia do tamanduá, seu declínio e a transferência para a freguesia da palmeira no interior do paraná (1813-1837). **Encontro Estadual de História: ANPUH-RS**, São Leopoldo, p. 1-13, 11 ago. 2014. Anual. Disponível em: http://www.eeh2014.anpuh-rs.org.br/resources/anais/30/1405389511_ARQUIVO_Artigo_CapelaTamandua_Unisinos_Ronualdo.pdf. Acesso em: 28 ago. 2021.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 255 p.

GLÓRIA, Ana Celeste (org.). **O Retábulo no espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia**. Volume 2. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2016. 267 p.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Ltc, 2009. 688 p.

GUMY, Luiz Gastão. **Visões do passado**. [S.L]. [19-?].

HALL, James. **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. New York,: Harper & Row, 1974.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HESEMANN, Michael. **Mary of Nazareth: History, Archaeology, Legends: history, archaeology, legends**. São Francisco: Ignatius Press, 2016. 293 p.

HORODYSKI, Graziela Scalise; SILVA, Tatiene Konig da. Agencia de desenvolvimento do turismo sustentabilidade dos Campos Gerais – “rota dos tropeiros”: análise de contexto. **VIII Fórum Internacional de Turismo do Iguassu**, Foz do Iguaçu, n.p, 04 jun. 2014. Anual. Disponível em: <http://festivaldascataratas.com/wp-content/uploads/2014/01/1.-AG%C3%80NCIA-DE-DESENVOLVIMENTO-DO-TURISMO-SUSTENTABILIDADE-DOS-CAMPOS-GERAIS.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2021.

IBGE – **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Censo Brasileiro de 2021. Rio de Janeiro: IBGE, 2021. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pr/palmeira.html> . Acesso em: 20 ago. 2021.

IMAGUIRE JUNIOR, Key. **A ARQUITETURA NO PARANA: uma contribuição metodológica para a historia da arte**. 1982. 135 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1982. Cap. 3. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24694/D%20-%20IMAGUIRE%20JUNIOR%2C%20KEY.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 29 ago. 2019.

JANSON, Horst Waldemar. **Iniciação à história da arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 475 p.

JURKEVICS, Vera Irene. **Os santos da igreja e os santos do povo: devoções e manifestações de religiosidade popular**. 2004. 217 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004. Cap. 4. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/25445/T%20-%20JURKEVICS%2C%20VERA%20IRENE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 02 nov. 2020.

KOSTOF, Spiro. **The city assembled: the elements of urban form through history**. Londres: Thames & Hudson, 1992. 320 p.

LEDERER, Isabela Helena Gabardo. **Demandas pedagógicas da educação inclusiva: um estudo de caso no município de Palmeira**. 2019. 55 f. TCC (Graduação) - Curso de Pedagogia, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019. Cap. 3. Disponível em: <http://ri.uepg.br:8080/monografias/bitstream/handle/123456789/63/ISABELA-HELENA-GABARDO-LEDERER.DEMANDAS-PEDAG%C3%93GICAS.TCC.pdf?sequence=1>. Acesso em: 29 out. 2021.

LEON, André. The magnificat :read from its sources? **Orientis Aura**. Macau, 2019. Disponível em: <https://journals.usj.edu.mo/index.php/orientisaura/article/view/17/13>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LIMA, Lana Lage da Gama. O padroado e a sustentação do clero no Brasil Colonial. **Saeculum – Revista de História**, [S. l.], n. 30, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/22231>. Acesso em: 23 nov. 2021.

LOEWEN, Andrea Buchidid. B. Estilo desornamentado, arquitetura-chã: alguns aspectos do renascimento na Península Ibérica. **PosFAUUSP**, [S. l.], v. 18, n. 30, p. 56-69, 2011. DOI: 10.11606/issn.2317-2762.v18i30p56-69. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43745>. Acesso em: 24 set. 2022.

LORENTE, Juan Francisco Esteban. **Tratado de iconografía**. Madrid: Stmo, 1994. *E-book*. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=nCNezra3dnUC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 02 jul. 2022.

LURKER, Manfred. **Wörterbuch biblischer bilder und symbole**. München: Kösel-Verlag, 1978. 437 p.

MARAVALL, José Antônio. **A Cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica**. São Paulo: Edusp, 2009. 418 p.

MARTINS, Alberto; KOK, Glória. **Roteiros visuais no Brasil: nos caminhos do barroco**. São Paulo: Claro Enigma, 2015. 103 p.

MAYER, Vera. **A construção da Igreja Matriz**. Ipiranga: Palmeira, nov. 2017c.

MAYER, Vera. **A relação de Palmeira com a freguesia do tamanduá**. Ipiranga, Palmeira, dia, set. 2017a.

MAYER, Vera. **E tudo começou com a devoção de uma mulher**. Ipiranga, Palmeira, out. 2017b.

MAYER, Vera. **O altar-mor da Igreja Matriz**. Ipiranga: Palmeira, jan. 2018a.

MAYER, Vera. **O interior da Igreja Matriz**. Ipiranga: Palmeira, dez. 2017d.

MAYER, Vera. **Os sinos da Igreja Matriz**. Ipiranga: Palmeira, out. 2018b.

MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da virgem Maria no Brasil**. 6ªed. Petrópolis: Vozes, 2001. p.148-152.

MEIER, Christiane. **Iconografia da santíssima trindade: uma historiografia imagética**. Embu-Guaçu: Lumen Et Virtus, 2019. 350 p.

MENDES, Chico; VERÍSSIMO, Chico; BITTAR, William. **Arquitetura no Brasil de Cabral a Dom João VI**. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2011. 231 p.

MEYER, Sandra. Imagens do feminino e do nacionalismo nas danças solo no Brasil: o bailado de eros volússia e a performance de luiz de abreu. **Urdimento**, [S.L.], v. 2, n. 21, p. 128-140, 29 jan. 2019. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102212013128>. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102212013128/3160>. Acesso em: 19 set. 2022.

MOREIRA, Maria Angélica Franco. O contexto histórico da definição dos dogmas marianos. **Tq –**: Teologia em Questão, Taubaté, n. 32, p. 171-190, 2017. Semestral. Disponível em: <https://tq.dehoniana.com/tq/index.php/tq/article/view/222/180>. Acesso em: 20 set. 2021.

NADALIN, Sérgio Odilon. **Paraná**: ocupação do território, população e migrações. 2. ed. Curitiba: Samp, 2017. 107 p. Disponível em: http://www.museuparanaense.pr.gov.br/sites/mupa/arquivos_restritos/files/documento/2020-09/ebook_parana_ocupacao_do_territorio.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.
NEMER, José Alberto. **A mão devota**: santeiros populares das minas gerais nos séculos 18 e 19. Rio de Janeiro: Bem-Te-VI, 2008. 363 p.

NOGUEIRA, Isabel Candolo. Betsabéia e os Livros de Horas Medievais. **ANPUH –XXV** Simpósio Nacional de História –Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.25/ANPUH.S25.0411.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2022.

NUNO, Fernando. **Santa Teresinha**: a vida e a espiritualidade da pequena flor do carmelo. Rio de Janeiro: Petra, 2016. *E-book*. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=b9hwDwAAQBAJ&pg=GBS.PT1&hl=ne>. Acesso em: 21 set. 2022.

OLIVEIRA, Altamir Ribeiro de. **Espiritualidade do Sagrado Coração de Jesus**: em 30 textos. Petrópolis: Vozes, 2017. *E-book*. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Espiritualidade_do_Sagrado_Cora%C3%A7%C3%A3o_de/kcU9DwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=Devo%C3%A7%C3%A3o+ao+Sagrado+Cora%C3%A7%C3%A3o+de+Jesus+oliveira+2017&pg=PT2&printsec=frontcover. Acesso em: 25 set. 2022.

PADILHA, Lucia Mara de Lima. **"Ideário republicano nos Campos Gerais**: a criação do grupo escolar conselheiro Jesuíno Marcondes (1907). 2010. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2010. Cap. 3. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/1304>. Acesso em: 29 ago. 2021.
PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. 439 p.

PARANÁ. Espirais do tempo: bens tombados do Paraná. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

PARÓQUIA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO. Cartões colecionáveis. Paróquia Nossa senhora Conceição: Palmeira, 2018.

PARRAGON BOOKS. **História da Arte** – Arquitetura, Pintura, Escultura, Artes Gráficas e Design. Londres: Parragon Books, 2012.

PARRAGON BOOKS. **História da Arte** – Arquitetura, Pintura, Escultura, Artes Gráficas e Design. Londres: Parragon Books, 2012.

PFEIFFER, Heinrich Wilhelm. El emblema de la Compañía de Jesús: Matriz. **Cadernos Inacianos**, [S. l.], n. 5, 2021. Disponível em: <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/ignacianos/article/view/5093>. Acesso em: 28 ago. 2022.

PIFANO, Raquel Quinet. Pintura Colonial: bíblia dos iletrados. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 99-112, 01 jul. 2012. Quadrimestral. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/355/355>. Acesso em: 22 jun. 2022.

POLETTI, Lizandro. **PASTOREIO DE ALMAS EM TERRAS BRAZILIS: a igreja católica no paraná até a criação da diocese de curitiba (XVII-XIX)**. 2010. 134 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Cap. 3. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/25021/LizandroPoletto.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 set. 2021.

PORTELLA, Rodrigo. *Mirar Maria: reflexos da virgem em espelhos da história*. Aparecida: Santuário, 2016.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Ática, 2001.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Ática, 2001. 279 p.

RAMOS, Artur. A linha da beleza de William Hogarth. **Revista Filosófica de Coimbra**, [s. l.], v. 33, n. 17, p. 147-158, mar. 2008. Semestral. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/dpci/public_/publicacoes/a_linha_da_beleza. Acesso em: 19 set. 2022.

RÉAU, Louis. **Iconographie de l'arte chrétien: iconographie de la bible II nouveau testament**. Paris: Presses Univesitaires de France, 1957. 769 p.

RIBEIRO, Lidiane Meyer Pinto. A Igreja: espaço sagrado reorganizador do mundo. **Cadernos CERU**, [S. l.], n. 17, p. 177-191, 2006. DOI: 10.1590/S1413-45192006000100011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/11822>. Acesso em: 19 out. 2021.

ROQUE, Maria Isabel. “Santa Maria, Mãe de Deus”: Invocação, representação, exposição. In M. A. Marques & H. Osswald, *Devoções e sensibilidades marianas: Da memória de Cister ao Portugal de hoje: Livro do XIII Encontro Cultural de S. Cristóvão de Lafões*. Lafões, Portugal: Associação dos Amigos do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, 2018. p. 101-134. Disponível: https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/25140/1/Roque_2018_santa-maria-mae-deus_invocacao-representacao-exposicao_PRE-PRINT-VERSION.pdf. Acesso em: 14 jul. 2022.

RUIZ, Tepdoro Úzquiza. **Símbolos en el arte cristiano: breve diccionario ilustrado**. Burgos: Sembrar, 2012. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/S%C3%ADmbolos_en_el_arte_cristiano_Breve_diccionarioEjAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=ruiz+simbolos+cristianos&printsec=frontcover. Acesso em: 29 ago. 2022.

SANTOS, Amanda Basilio. Arquitetura românica: o desenvolvimento do primeiro grande sistema construtivo medieval. **Ars Historica**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 23-43, 01 jan. 2016. Semestral. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ars/article/view/45552/24539>. Acesso em: 14 set. 2022.

SCHNELL, Dieniffer Taline. **O projeto regional dos tropeiros: uma análise de palmeira - paraná**. 2013. 82 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2013. Cap. 3. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/bitstream/prefix/613/1/Dieniffer%20Taline%20Schnell.pdf>. Acesso em: 30 set. 2021.

SCHNELL, Rogério. **Formação histórica de Palmeira: século XIX**. Ponta Grossa: Vila Velha, 2006. 62 p.

SZYCHOWSKI, Angela Caroline. **Imigração e colonização no Paraná provincial (1853 - 1876)**. 2013. 65 f. Monografia (Especialização) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Cap. 3. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/60114/angela_caroline_szychowski.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 20 ago. 2021.

TERESINHA, Santa. **História de uma alma: manuscritos autobiográficos**. São Paulo: Paulus, 2014. *E-book*. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=IdO5DAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 26 set. 2022.

TOLEDO, Benedito Lima de. **Esplendor do Barroco Luso-brasileiro**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2015. 365 p.

TORRES-LONDOÑO, Fernando. Imaginária e devoção no catolicismo brasileiro: notas de uma pesquisa. **Projeto História: REVISTA DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS DE HISTÓRIA**, São Paulo, v. 21, p. 247-263, 21 nov. 2000. Semestral. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10771/8003>. Acesso em: 28 maio 2021.

TREVISAN, Armindo. O culto da Virgem Maria no ocidente e sua influência na emancipação feminina. In: Congresso de mariologia: piedade popular, cultura e teologia, 2017, Porto Alegre. **Anais do Congresso de Mariologia: piedade popular, cultura e teologia**, Porto Alegre: Editora PUCRS, 2017. p. 85-97. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/congresso-de-mariologia/assets/edicoes/2017/arquivos/5.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2022.

VISNIESKI, Danile. **Os cravos e a rosa: clube operário e grêmio magnólia - interdependências e tensões no início do século xx em palmeira-pr**. 2014. 81 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Departamento de História, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2014. Cap. 3. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/bitstream/prefix/365/1/Danile%20Visnieski.pdf>. Acesso em: 14 set. 2022.

WACHOWICZ, Ruy. **História do Paraná**. 9. ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001. 360 p.

WESTPHAL, Ezequiel. **Nos bastidores da igreja**: reflexos do declínio da influência da teologia da libertação nas pastorais da arquidiocese de Curitiba (1981-1992). 2008. 234 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2008. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/bitstream/prefix/257/1/Ezequiel%20Westphal.pdf>. Acesso em: 06 out. 2021.

WOINAROVICZ, Cleusa. **Um importante patrimônio em fase de restauração**: símbolos da fé de uma comunidade e de um momento histórico do país, a Igreja Matriz de Palmeira volta às suas origens. Ipiranga: Palmeira, jan. 2018.

ZATTI, Carlos. **O Paraná e o Paranismo**. Curitiba: Progressiva, 2006. 191 p.

ZEMELLA, Mafalda P.. Os ciclos do pau-brasil e do açúcar. **Revista de História**, [S.L.], v. 1, n. 4, p. 485, 5 dez. 1950. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v1i4p485-494>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/34872/37608>. Acesso em: 20 set. 2021.

