

FACULDADE UNIDA DE VITÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

ALBANIZE MARIA DE OLIVEIRA MONTEIRO

ANÁLISE DA SIMBOLOGIA RELIGIOSA DAS IGREJAS VERBITAS
SAGRADA FAMÍLIA E DIVINO ESPÍRITO SANTO NO MUNICÍPIO DE
SANTA LEOPOLDINA - ES

Faculdade Unida de Vitória

ALBANIZE MARIA DE OLIVEIRA MONTEIRO

Certificado pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade Unida de Vitória - 30/01/2018.

ANÁLISE DA SIMBOLOGIA RELIGIOSA DAS IGREJAS VERBITAS
SAGRADA FAMÍLIA E DIVINO ESPÍRITO SANTO NO MUNICÍPIO DE
SANTA LEOPOLDINA - ES

Trabalho final de Mestrado profissional
Para obtenção de grau de Mestre em Ciências
das Religiões
Faculdade Unida de Vitória
Programa de Pós-Graduação
Linha de pesquisa: Religião e Esfera Pública

Orientador: Dr. Ronaldo de Paula Cavalcante

Vitória - ES
2017

Monteiro, Albanize Maria de Oliveira

Análise da simbologia religiosa das igrejas Verbitas Sagrada Família e Divino Espírito Santo no município de Santa Leopoldina - ES / Albanize Maria de Oliveira Monteiro. -- Vitória: UNIDA / Faculdade Unida de Vitória, 2017.

ix, 90 f. ; 31 cm.

Orientador: Ronaldo de Paula Cavalcante

Dissertação (mestrado) – UNIDA / Faculdade Unida de Vitória, 2017.

Referências bibliográficas: f. 87-90

1. Ciência da religião.
2. Religião e esfera pública.
3. Arte sacra.
4. Igreja católica.
5. Simbologia cristã.
6. Congregação do Verbo Divino.
7. Arte e religião. - Tese. I. Albanize Maria de Oliveira Monteiro. II. Faculdade Unida de Vitória, 2017. III. Título.

ALBANIZE MARIA DE OLIVEIRA MONTEIRO

ANÁLISE DA SIMBOLOGIA RELIGIOSA DAS IGREJAS VERBITAS
SAGRADA FAMÍLIA E DIVINO ESPÍRITO SANTO NO MUNICÍPIO DE
SANTA LEOPOLDINA - ES

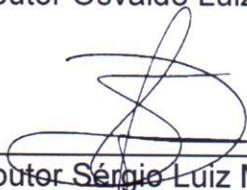
Dissertação para obtenção do grau
de Mestre em Ciências das
Religiões no Programa de Mestrado
Profissional em Ciências das
Religiões da Faculdade Unida de
Vitória.



Doutor Ronaldo de Paula Cavalcante – UNIDA (presidente)



Doutor Osvaldo Luiz Ribeiro – UNIDA



Doutor Sérgio Luiz Marlow

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Ernesto (*in memoriam*) e Almira, pelo exemplo de força, determinação, amor e carinho;

Aos meus filhos, Emmanuel e Miguel, que compreenderam e respeitaram meu afastamento para me dedicar à elaboração desta dissertação;

A David Protti, pelos registros fotográficos, pela disponibilidade em me acompanhar na pesquisa de campo e principalmente por estar sempre à disposição para ajudar com seus conhecimentos;

Ao professor Attilio Colnago Filho, pelos constantes incentivos e ensinamentos passados ao longo dos anos de trabalho no Núcleo de Conservação e Restauração/UFES;

A toda a equipe do Núcleo de Conservação e Restauração, pelo incentivo, carinho e apoio, em especial a Raquel Ramos Pimentel;

A toda a equipe de professores e funcionários da Faculdade Unida de Vitória, que me proporcionaram a concretização desta etapa de minha evolução profissional.

RESUMO

Esta dissertação apresenta como a Igreja Católica cristã utilizou-se da arte, principalmente da pintura e da escultura, para propagar os seus ensinamentos religiosos. É feito um estudo de caso de duas igrejas localizadas no município de Santa Leopoldina, ES: a Igreja Sagrada Família e a Igreja Divino Espírito Santo. A escolha dessas igrejas justifica-se pela sua rica ornamentação com símbolos cristãos, tanto por meio de pinturas parietais como por pinturas e esculturas que se encontram nos seus retábulos. Ao observá-los, concluímos que objetivam difundir as principais devoções da Congregação do Verbo Divino, responsável por essas igrejas. Para tanto, recorremos a José Severino Croatto e a Paul Tillich, para a fundamentação teórica sobre a linguagem simbólica utilizada pela religião católica. A interpretação dos elementos simbólicos encontrados foi fundamentada nos Dicionários de Símbolos, pelos quais fizemos a correlação com o culto da congregação estudada.

Palavras-chave: Arte Sacra. Igreja Católica. Simbologia Cristã. Congregação do Verbo Divino.



ABSTRACT

The present study exposes how the Catholic Church used art, principally painting and sculpture, to propagate its religious teachings. It is done a study case of two churches located at Santa Leopoldina-ES: Igreja Sagrada Família and Igreja Divino Espírito Santo. They were chosen because of their rich ornaments with Christian symbols, that can be found on parietal paintings and sculptures and paintings on retable. Analyzing then, it is concluded that the objective was to find the principal devotions of The Society of the Divine Word, responsible for both churches. In this purpose, was consulted José Severino Croatto and Paul Tillich, in attempt to find the theoretic justification about the symbol language used by catholic religion. The interpretation of the symbolic elements used by the churches was based on Symbol Dictionary, by whom was made a correlation with the studied congregation.

Keywords: Sacred Art. Catholic Church. Christian Symbols. Society of the Divine Word.



LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 - Igreja Sagrada Família - Igreja Matriz de Santa Leopoldina, ES.....	46
FIGURA 02 - Nave da igreja Sagrada Família	47
FIGURA 03 - Ornamentação da nave e do transepto.....	49
FIGURA 04 - Áreas que remetem a trindade	50
FIGURA 05 - Contorno das janelas e arco cruzeiro e parte superior da barra do presbitério..	50
FIGURA 06 - Trevos. Decoração acima das janelas da nave e presbitério e cruz trilobada dos altares.....	52
FIGURA 07 - Espigas de trigo. Pilares do presbitério	53
FIGURA 08 - Folhas de videira. Pilares do presbitério	54
FIGURA 09 - Cruzes localizadas no transepto, altares e pilares do presbitério	55
FIGURA 10 - Barra do presbitério	56
FIGURA 11 - Cálices. Pilares do presbitério	58
FIGURA 12 - Altar mor	60
FIGURA 13 - Altar mor. Base.....	61
FIGURA 14 - Altar mor. Corpo	63
FIGURA 15 - Sagrada Família. Óleo sobre tela.....	64
FIGURA 16 – Coroamento do altar mor com a pintura da Sagrada Família	65
FIGURA 17 - Placa com datação da Igreja do Tirol. Santa leopoldina	69
FIGURA 18 - Igreja Divino Espírito Santo – Tirol- Santa Leopoldina	69
FIGURA 19 – Retábulo.....	71
FIGURA 20 - Parte central do retábulo.....	71
FIGURA 21- Pomba do Espírito Santo	72
FIGURA 22 - Porta do sacrário.....	72
FIGURA 23 - Pelicano	72
FIGURA 24 - Flores nas mais variadas formas.....	73
FIGURA 25 - Cruz de trevo	74
FIGURA 26 - Cruz gemada.....	74
FIGURA 27 - Altar principal da Igreja Sagrada Família	75
FIGURA 28 - Jesus abençoando e apontando o coração.....	79
FIGURA 29 - Jesus acolhendo de braços abertos	79
FIGURA 30 - Representação do Sagrado Coração	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A RELAÇÃO ENTRE ARTE E RELIGIÃO.....	12
1.1 Arte e Religião: recorte histórico no cristianismo.....	12
1.2 A arte e o sagrado: representações e conexões.....	18
1.2.1 Origens da arte sacra oriental.....	18
1.2.2 A evolução da arte sacra no ocidente.....	20
2 A CONGREGAÇÃO DO VERBO DIVINO.....	25
2.1 Histórico da Congregação.....	25
2.2 Culto da Congregação do Verbo Divino.....	27
2.3 A Congregação do Verbo Divino no Estado do Espírito Santo.....	33
2.3.1 Contextualização histórica.....	33
2.3.2 A importância da religião no processo migratório.....	35
2.3.3 Congregação do Verbo Divino no Espírito Santo.....	37
3 ANÁLISE DA SIMBOLOGIA RELIGIOSA ENCONTRADA NA IGREJA VERBITA: SAGRADA FAMÍLIA.....	41
3.1 Símbolo.....	41
3.2 Simbologia dos elementos presentes na igreja Sagrada Família.....	45
3.2.1 O Município de Santa Leopoldina-ES.....	45
3.2.2 Pinturas decorativas das paredes.....	47
3.2.2.1 Os elementos fitomorfos.....	47
3.2.2.1.1 Lírio.....	48
3.2.2.1.2 Folhas de acanto.....	50
3.2.2.1.3 Trevo.....	51
3.2.2.1.4 Espiga de trigo.....	52
3.2.2.1.5 Folha de videira.....	53
3.2.2.2 Cruz.....	54
3.2.2.3 Cervo ou Veado.....	56
3.2.2.4 Cálice.....	57
3.3 Abordagem iconográfica do retábulo da Igreja Sagrada Família.....	58
3.3.1 O retábulo.....	59

3.3.1.1 Base	61
3.3.1.2 Corpo	62
3.3.1.3 Coroamento	64
3.4 Análise da devoção à Sagrada Família	66
4 ANÁLISE DA SIMBOLOGIA RELIGIOSA ENCONTRADA NA IGREJA VERBITA: DIVINO ESPÍRITO SANTO – TIROL-ES	68
4.1 Tirol – Santa Leopoldina-ES	68
4.2 A Igreja Divino Espírito Santo	69
4.3 Estudo iconográfico do retábulo da Igreja Divino Espírito Santo do Tirol.....	70
4.4 Imagens.....	74
4.5 Análise da devoção do Sagrado Coração de Jesus	76
4.5.1 Sagrado Coração de Jesus	76
4.5.2 Sentido bíblico do Sagrado Coração de Jesus	77
4.5.3 Iconografia do Sagrado Coração de Jesus	78
4.5.4 O culto ao Sagrado Coração de Jesus no Brasil	81
CONCLUSÃO.....	83
REFERÊNCIAS	85
GLOSSÁRIO.....	89

INTRODUÇÃO

Esta dissertação busca apresentar como a arte foi largamente utilizada como suporte do culto religioso pela Igreja Católica.

Este estudo parte da ideia já investigada, entre outros, por Silvana Suaiden, de que a Igreja Católica Ocidental, através da história, procurou garantir, por meio da prática e de documentos eclesiais, o sentimento tradicional que elementos da arte sacra figurativa tinham para o culto, ao representarem os ensinamentos cristãos e também dignificarem a própria arte sacra em curso, dando-lhe orientações doutrinárias sobre suas diversas manifestações, proibindo e permitindo o que se ajusta ou não à doutrina cristã, e realçando com ela o valor da instrução catequética.¹

Ilustrando tal afirmação, foram escolhidas como estudo de caso duas igrejas católicas: a Igreja Sagrada Família e a Igreja Divino Espírito Santo, localizadas no município de Santa Leopoldina e assistidas pelos padres da Congregação do Verbo Divino.

O interesse no estudo dessas igrejas reside no fato de que, ao visitá-las, descobre-se os seus interiores são ricamente ornamentados com símbolos cristãos, encontrados nas pinturas parietais e nos retábulos. Uma análise mais detida desses símbolos mostra que não servem apenas de ornamento, mas para difundir as principais devoções da Congregação dos Verbitas. Assim, verticaliza-se o estudo de como a arte foi utilizada por essa Congregação, mediante símbolos, para difundir o culto de suas devoções e do ensinamento cristão, como meio de garantir a organização social nas colônias.

Para tal estudo, esta dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro, trata-se de como o cristianismo, em sua doutrina e celebração, incentivou a arte mundial. Para tanto foi necessária uma historiografia da arte, em especial da arte sacra cristã no Ocidente. Foram estudadas as periodicidades que acompanharam o desenvolvimento da arte ao longo dos séculos, e como ela foi utilizada pela religião católica. Os principais autores do quadro teórico forneceram subsídios para uma reflexão sobre a influência da religião no uso e desenvolvimento da arte ao longo da história. Nesse aspecto, foram basilares os estudos de Burckhard, Trevisan, Suaiden e Costa, Jaluska e Junqueira.

Outro ponto desse capítulo refere-se à maneira como a Igreja Católica sacramentou, nos Concílios Ecumênicos, legislações relativas ao uso das imagens sacras e de outros

¹ Cf. SUAIDEN, Silvana. Arte Sacra no Ocidente: uma mirada histórica. In: MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela (Orgs.). *Teologia e Arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 67.

elementos artísticos, estabelecendo limites diante dos exageros no uso dos simbolismos ou das formas religiosas que ofendessem o bom senso estético, o decoro e a piedade religiosa dos católicos. Ao fazer isso, a Igreja Católica respondia mais a um interesse teológico e simbólico que propriamente ao valor estético. Dessa forma, buscou-se fundamentação teórica em historiadores da arte, principalmente relacionados à arte colonial brasileira, como Myriam Oliveira e Douglas Tenório, e também na legislação referente aos Concílios.

O segundo capítulo refere-se à Congregação do Verbo Divino, sua fundação e devoções. Apresenta-se uma breve hagiografia do seu fundador, Padre Arnaldo Janssen, e apontam-se seus principais cultos. Esse estudo foi fundamentado sobre os seus escritos e referendados por autores como Cesar Bastos e Jakob Reuter, que tratam da congregação e principalmente das devoções do Padre Arnaldo, constituindo fontes importantes de compreensão dos cultos dos verbitas. Nesse capítulo foi também abordada a chegada dos primeiros missionários verbitas ao Espírito Santo, no final do século XIX. Vale salientar que nesse período intensificou-se a chegada de imigrantes ao estado, portanto se tratará desse processo migratório e de como a religião serviu de suporte para consolidação e fixação dos imigrantes no Novo Mundo e na manutenção da ordem social na colônia.

Essas abordagens respaldaram a justificativa do tema desta dissertação, apresentada no terceiro capítulo, sobre a simbologia das pinturas e esculturas encontradas nas Igrejas Divino Espírito Santo e Sagrada Família. Nesse capítulo, pelo tratamento da simbologia e da iconografia cristã, foi necessário primeiramente apresentar as abordagens de José Severino Croatto e Paul Tillich sobre o símbolo religioso. A análise da simbologia dos elementos ornamentais encontrados nessas Igrejas, nas pinturas parietais da Igreja Sagrada Família e nos retábulos de ambas as Igrejas, respaldou-se nos Dicionários de Símbolos de Jean Paul Chevallier e Sarah Carr Gomm. Tal análise correlacionou-se com os cultos da Congregação do Verbo Divino.

Outro ponto abordado diz respeito à iconografia dos oragos das igrejas estudadas: a pintura em óleo sobre tela com a representação da Sagrada Família e a escultura de madeira do Sagrado Coração de Jesus, elucidando-se o culto dessas devoções e o motivo de sua ampla difusão.

1 A RELAÇÃO ENTRE ARTE E RELIGIÃO

Expressões artísticas e religiosas estão presentes desde o início da história da civilização. Mesmo antes do que comumente chamamos civilização, podem-se encontrar inscrições, pinturas e esculturas que, com devoção e arte, buscavam descrever o sagrado. A sensibilidade e o talento criador dos povos do Oriente e do Ocidente produziram edificações e objetos artísticos que serviriam à vivência da fé, à circulação de ideias e, como enfatizam alguns cientistas sociais, à manipulação das massas pelo poder político. De maneira particular, o cristianismo, em sua doutrina e celebração, que aqui nos interessam primordialmente, estimulou de forma decisiva a arte mundial nesses dois mil anos de existência, tendo como inspiração primeira o judaísmo, em sua expressão cultural, já mesclado a influências religiosas mais antigas. Posteriormente, a presença cultural greco-romana se apresenta como fator importante na configuração final de sua expressão. Assim, a doutrina cristã, por meio de suas celebrações e ensinamentos, transportou para dentro de seus espaços religiosos a sua influência nas artes.²

Nesta seção, como anunciado, se enfatiza a relação entre arte e religião, enfocando principalmente a Arte Sacra³ no Ocidente, tema pouco discutido no ambiente teológico, apesar de sua amplitude e complexidade histórica. Ainda que não se pretenda alcançar uma visão totalizadora do tema, no presente capítulo buscar-se-á primeiramente apresentar um histórico da arte sacra, bem como sua evolução e usos. Em outro momento serão apresentados os elementos históricos dessa relação, a fim de subsidiar a demonstração de como a arte foi ganhando forma e utilizada pela religião católica para difundir a sua crença, tanto quanto seus objetivos catequéticos e doutrinários.

1.1 Arte e Religião: recorte histórico no cristianismo

No recorte histórico, ao abordar o tema da arte sacra, deve-se ter em mente que a relação entre religião e arte está relacionada com as circunstâncias históricas que conjugaram a

² Cf. TENÓRIO, Douglas. A fé, a capela, os santos: Alagoas e a influência sacra em sua formação histórica. In: TENÓRIO, Douglas; ALMEIDA, Leda Maria de; DANTAS, Carmem Lucia (Orgs.). *Arte Sacra de Alagoas: um tesouro da memória*. Brasília: Conselho Editorial, 2006. p. 11.

³ Convém explicitar a íntima relação entre arte sacra e arte religiosa, pois no decorrer do trabalho, utilizaremos muito a expressão arte sacra. Suaíden expõe como arte religiosa a obra artística que pode manifestar a experiência religiosa pelo seu conteúdo ou pelos seus valores, apesar de o artista não ter tido intenção propriamente religiosa³. No entanto, a arte sacra, apesar de ser também expressão de determinada concepção do mundo religioso, baseia-se num destino litúrgico, isto é, volta-se ao culto, ao tempo e ao espaço sagrados, com a intenção de favorecer a vivência espiritual e a contemplação dos símbolos religiosos e divinos. Cf. SUAIDEN, 2011, p. 63.

vivência religiosa à produção e à recepção da arte. Essa abordagem é defendida por Herwegem, que pontua:

As manifestações mais antigas de arte não nasceram da estética, mas da religião. O que estimulou a primeira manifestação artística foi sempre a religião. A etnologia provou que as mais antigas representações artísticas da humanidade devem sua existência à preocupação mágico-religiosa.⁴

Diante disso, historiadores e religiosos que estudam o fenômeno da arte defendem a vinculação da criação da obra de arte primeiramente a uma prática segundo determinado saber histórico e conforme uma função sociocultural, sendo a mais frequente a função religiosa, ou seja, a arte a serviço da religião.⁵ Segundo a historiadora da arte brasileira Myriam Oliveira, o cristianismo, religião oficial desde o primórdio no século IV, foi o maior influenciador da arte mundial. As igrejas e os mosteiros ditavam a linguagem da arte, pois foi mediante suas edificações e produção de objetos artísticos que a igreja fez circular os ensinamentos da doutrina cristã, as suas celebrações, as ideias e experiências da vivência da fé.⁶

A religião cristã, ao englobar uma espiritualidade centrada na palavra escrita (Bíblia), com uma ética de fundamento religioso e ligada a instituições socioculturais, como foi o caso dessa tradição específica, usou a arte com função secundária, porém relevante, haja vista seu funcionamento como *ancilla theologiae* (serva da teologia), a famosa *bíblia pauperum* (bíblia dos pobres) medieval, pela preocupação didática de ensinar pela arte (pinturas e outros modos) os benefícios e os dons conferidos por Cristo, bem como a história do mundo desde a criação, os dogmas da fé cristã, a exemplaridade das vidas dos santos, a hierarquia das virtudes e a variedade das ciências, artes e ofícios, servindo-se da beleza para expressar os sentimentos mais profundos que a Igreja gostaria de transmitir.⁷ A Igreja sabia que a grandiosidade das celebrações e o ambiente de seus templos favoreciam a aquisição de novos fiéis para fé cristã. O colorido das ricas vestes dos celebrantes, os enfeites dos altares, os entalhes, as pinturas, a luz das velas refletindo nos rostos dos santos, tudo isso contribuía para criar um ambiente que levava à oração e à reflexão.⁸

⁴ HERWEGEM, Ildefonso. *Iglesia, arte, misterio*. Madrid: Ediciones Guadarama, 1957. p. 83.

⁵ Tal abordagem coaduna-se com todo o desenvolvimento histórico das primeiras construções edificadas no nosso país, principalmente no que se refere às expedições exploradoras. As primeiras manifestações artísticas dos portugueses na nova colônia são os fortes e as igrejas. Essas edificações tinham como objetivo primeiro assegurar o domínio de *El-rei*, defensor dos homens na terra, e como segundo, render devoção a Deus, propiciando a entrada no céu. A Igreja utilizava-se, então, da arte para ganhar as almas para a fé cristã. Cf. TENÓRIO, 2006, p. 12.

⁶ Cf. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Arte barroca: mostra do redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 38.

⁷ Cf. OLIVEIRA, 2000, p. 38.

⁸ Cf. OLIVEIRA, 2000, p. 39.

As imagens sacras e as pinturas de temática bíblica, por mais expressivas e bem resolvidas que fossem, sob o aspecto técnico e plástico, não eram vistas como obras de arte, mas como fonte de comunicação com os fiéis, na maioria analfabetos e desconhecedores do latim, língua oficial da celebração do culto cristão até o Concílio Vaticano II. Desse modo, as representações artísticas de temas com alusões bíblicas era a forma de catequizar os incultos. Então, a arte era considerada a teologia em imagens, e as catedrais, gigantescos manuscritos iluminados, que tinham como objetivo a afirmação da expansão do catolicismo e a aculturação dos ensinamentos religiosos. A estética, apesar de importante, não passava de um componente complementar, sujeito ao controle vigilante da tradição religiosa:⁹

Nesse sentido, ficou então estabelecido que a arte sacra tinha não apenas valor religioso, mas também funcional, servindo ao culto de determinada comunidade, vivendo em tal lugar e em certa época.¹⁰

No século XIII, São Boaventura destacaria a relevância da presença de imagens nos espaços religiosos por colaborar como um instrumento didático para os processos de evangelização. O grande contingente de analfabetos que teriam dificuldades quanto à compreensão de conteúdos presentes nas mensagens transmitidas oralmente poderiam se beneficiar dos estímulos visuais. A Igreja entendeu também que a mensagem visual gozava de maior e mais rápida fixação do que a mensagem oral.¹¹

Quanto ao fazer artístico, embora os artistas e artífices tivessem relativa liberdade nas etapas de trabalho desde o início do processo criativo, seguiam as orientações da Igreja Católica, que, como citado, buscava na arte (literatura, pintura, escultura, música) a expressão da ordem de valores espirituais e morais dos ritos institucionais que professava. Certamente havia preocupação com a beleza e a sacralidade da obra de arte.¹² Essa concepção vigoraria a partir do século IV, quando os artistas cristãos, sob a influência do espírito grego, começaram a decorar os locais de culto, até o início do século XX.¹³

Para tanto, a Igreja Católica utilizou-se também dos Concílios¹⁴ para a discussão e determinação de diretrizes quanto ao uso da arte no ambiente religioso, principalmente quanto

⁹ OLIVEIRA, 2000, p. 39.

¹⁰ Cf. BARBOSA, Marcos. *A arte sacra*. Rio de Janeiro: Presença, 1976. p. 1.

¹¹ COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da; PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro. *Imaginário religioso brasileiro em busca de uma arqueologia da beleza*. In: MARIANI, 2011, p. 123-124.

¹² Ao falar de sacralidade refiro-me ao sentimento que esta transmite ao expectador em ambiente apropriado.

¹³ Cf. TENÓRIO, 2006, p. 11.

¹⁴ Concílio é uma assembleia formal de bispos (*epískopoi*) e de outros dignitários da Igreja, para deliberarem e legislarem sobre questões eclesiásticas. O Concílio ecumênico é a representação da Igreja Universal. A instituição dos Concílios nasceu naturalmente da necessidade sentida desde os primeiros tempos da Igreja pelos responsáveis pelas comunidades cristãs, de consultarem-se sobre problemas comuns concernentes à fé e à disciplina. A função dos Concílios é essencialmente dogmática (definições sobre verdades da fé), litúrgica (regulamentação dos ritos)

ao uso e o fazer das imagens.¹⁵ O Concílio que primeiramente tratou da questão do uso de imagens e ícones, bem como de sua veneração, foi o Segundo Concílio de Niceia, em 787.¹⁶

Os bispos ensinam diligentemente que, por meio das histórias referentes aos mistérios da nossa redenção expressas em pinturas ou de outros modos, o povo é instruído e confirmado na comemoração e na assídua contemplação dos artigos de fé e que de todas as sagradas imagens tira grande fruto, não só porque o povo recorda os benefícios e os dons que lhe foram conferidos por Cristo, mas também porque entram pelos olhos dos fiéis os milagres e os exemplos salutareis de Deus por intermédio dos Santos, para que agradeçam a Deus por eles, modelem a vida e os costumes à imitação dos Santos e sejam incentivados a adorar e amar a Deus e a cultivar a piedade. Se alguém ensinar ou crer coisas contrárias a estes decretos: seja anátema. Se nestas práticas santas e salutareis se tiverem difundido abusos, o santo Sínodo deseja ardentemente eliminá-los, de modo que não sejam erigidas imagens que favoreçam doutrinas errôneas e para as pessoas simples sejam ocasião de algum erro ou perigo.¹⁷

O teólogo franciscano Boaventura escreveu, por volta de 1260, momento de maior glória da história da arte cristã, o *Tempo das catedrais góticas*, chamadas de “bíblia dos pobres”, o texto que retrata também o uso das artes, principalmente das imagens sacras, na transmissão de valores cristãos:

As imagens não foram introduzidas na Igreja sem causa razoável. Elas derivam de três causas: a incultura dos simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória. Elas foram inventadas em razão da incultura dos simples, que não podendo ler o texto escrito utilizam as esculturas e pinturas como se fossem livros para se instruir nos mistérios de nossa fé. Da mesma forma, eles foram introduzidos em função da frouxidão dos afetos para que aqueles cuja devoção não é estimulada pelos gestos do Cristo recebidos por intermédio dos ouvidos sejam provocados pela contemplação dos olhos do corpo em sua presença nas esculturas e pinturas, já que o que se ouve é mais facilmente esquecido do que o que se vê. Assim, por um dom divino, as imagens foram permitidas nas igrejas para que vendo-as nos lembremos das graças que recebemos e das obras virtuosas dos santos.¹⁸

e canônica (ordenamento da disciplina eclesiástica). Cf. BERARDINO, Angelo Di. *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 319-320.

¹⁵ Durante os primeiros séculos, a veneração dos santos ícones foi estabelecida pela Igreja. Mas no século VII, sobretudo pela influência do Islã, que não admite nenhuma representação de Deus, e das conquistas árabes, começou uma luta aberta contra a veneração das imagens. Por algum tempo, mais da metade da Igreja foi tomada por iconoclastas. A guerra contra as imagens sacras, que ensanguentou por longo período o Império Bizantino e a Igreja Ortodoxa, foi inaugurada com o decreto do imperador Leão II Isaúrico (717-741). A vitória dos iconódulos (os defensores das imagens) se deu no VII Concílio Ecumênico, em 787. Cf. TOMMASO, Wilma Steagall. *Arte sacra no Oriente: estilo bizantino*. In: MARIANI, 2011, p. 79.

¹⁶ O Segundo Concílio de Niceia, sétimo Concílio ecumênico do cristianismo, foi celebrado entre 24 de setembro a 23 de outubro de 787. O contexto deste Concílio é dado pela crise do iconoclasmo, de modo que os cânones de sua sétima sessão trazem afirmações fundamentais para o Decreto sobre as imagens e as relíquias dos Santos. Cf. DENZINGER, Heinrich. *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral*. São Paulo: Paulinas; Loyola, 2007. p. 218-219.

¹⁷ Cf. FRADE, Gabriel. Carlos Borromeu e a arquitetura religiosa de seu tempo - o de *fabrica ecclesiae*. In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Patrimônio Sacro na América Latina: arquitetura/ arte/ cultura*. São Paulo: Editora da UNESP; Arte Integrada, 2015. p. 64.

¹⁸ Cf. OLIVEIRA, 2000, p. 38.

O Decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et desacris imaginibus* (A invocação, a veneração e as relíquias dos santos e as imagens sacras), do Concílio de Trento, formulado na XXV Sessão, ocorrida entre 3 e 4 de dezembro de 1563, também define que “quem venera uma imagem,¹⁹ venera a pessoa retratada nela e que não é uma violação do mandamento, mas que a honra prestada às santas imagens é uma veneração respeitosa e não uma adoração, que só a Deus se deve”.²⁰

Necessitada de que a execução das obras se dessem de acordo com alguns critérios estilísticos e com certa qualidade, a fim de atrair os fiéis ao adentrarem o espaço sagrado, a Igreja se preocupou em firmar critérios de julgamento dessas obras quanto à sua execução, estabelecendo como os doutores nesse assunto os Bispos que presidem o culto de cada Diocese. Estes, como pastores cuidadores da cultura dos fiéis (segundo o artigo 126 da Constituição do Concílio Vaticano II),²¹ julgam o caráter artístico da obra, sendo os juízes no que se refere à análise das obras que convêm à fé, à piedade e ao uso do sagrado. Assim, faz-se necessário que se aconselhem frequentemente com peritos.²²

O Concílio Vaticano II evidenciou também o caráter de sacralidade no fazer do artista sacro, reconhecendo a sua inspiração na entrega para tentar traduzir pela arte o encontro com o invisível e a elevação do espírito, servindo-se da beleza:

Entre as mais nobres atividades do espírito humano contam-se com todo o direito as belas artes, principalmente a arte religiosa e a sua melhor expressão, a arte sacra. Por sua própria natureza estão relacionadas com a infinita beleza de Deus a ser expressa de certa forma pelas obras humanas. Tanto mais podem dedicar-se a Deus, a seu louvor e à exaltação de sua glória quanto mais distante estiverem de todo propósito que não seja o de contribuir poderosamente na sincera conversão dos corações humanos a Deus.²³

Para o artista sacro Claudio Pasto, o sentimento que anima o artista nessa área é a fé, que deve gerar a sua humildade: o artista não pode perder de vista que está a serviço de Deus,

¹⁹ A grande preocupação esboçada pelo concílio tridentino concerne às imagens, mas em seu contexto litúrgico-cultural. DENZINGER, Heinrich. *Compendio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral*. São Paulo: Paulinas e Loyola, 2007. p. 459-461.

²⁰ DENZINGER, 2007, p. 459-461.

²¹ Para emitir juízo sobre as obras de arte, ouçam o parecer da Comissão de arte sacra e de outras pessoas particularmente competentes, se for o caso, assim como também das Comissões a que se referem os art. 44, 45 e 46. Os Ordinários vigiarão com todo o cuidado para que não se percam nem se alienem as alfaias sagradas e obras preciosas, que embelezam a casa de Deus. Cf. CONCÍLIO VATICANO II. *Constituição Sacrosanctum Concilium*: sobre a Sagrada Escritura. 10. ed. São Paulo: Paulinas, 2010. p. 69.

²² Cf. CONCÍLIO VATICANO II, 2010, p. 69.

²³ BARBOSA, 1976, p. 1.

da liturgia, dos sagrados mistérios e da Igreja, não sendo esta aqui entendida como meramente institucional.²⁴

Esse pensamento é também abordado por Pe. Arthur Julliati, que afirma: “aos artistas de todos os tempos e lugares foi como que delegada uma missão, ou seja, consolidar uma nova e fecunda aliança no sentido de uma criatividade que interprete a verdade, indague o mistério e torne visível o invisível”.²⁵ Destaca-se aqui a estreita relação entre sensibilidade (estética) e criatividade. A Arte Sacra emerge particularmente como objetivação, uma figuração do sentimento provocado no artista pelo sagrado, na tentativa de tornar acessível aos fiéis a participação em um mundo no qual estão inseridos, mas que não percebem, na tentativa de fazê-los participantes de um universo inacessível aos seus sentidos. Ela será não apenas uma obra de arte, nem uma obra de arte cristã, mas uma obra que serve para o culto, para a elevação.²⁶

Encontra-se também no Concílio Vaticano II a preocupação da Igreja com o uso das alfaias sagradas, que devem contribuir para a dignidade e a beleza do culto, e aceitar, no decorrer do tempo, as mudanças que o progresso técnico introduz, quanto aos materiais e às novas formas:

A Igreja nunca considerou seu nenhum estilo de arte, mas conforme a índole dos povos e as condições e necessidade dos vários ritos admitiu as particularidades de cada época, criando no curso dos séculos um tesouro artístico digno de ser cuidadosamente conservado. Também em nossos dias e em todos os povos e regiões a arte goza de livre exercício na Igreja contanto que, com a devida reverência e honra, sirva aos sagrados templos e às cerimônias sacras de tal sorte que ela possa unir sua voz ao admirável concerto de glória que os grandes homens cantaram à fé católica nos séculos passados.²⁷

Essa atenção dos documentos da Igreja à arte sacra, a partir do Concílio Vaticano II, busca provavelmente resgatar a sua sacralidade, que, segundo Burckhard, foi se perdendo ao longo dos séculos no Ocidente, com os vários movimentos artísticos que fizeram parte da história da arte e da Igreja Católica.

²⁴ Cf. PASTRO, Claudio; TAVARES, André. Iconografia como expressão da fé. In: MARIANI, 2011, p. 47.

²⁵ SANTOS, Arthur Francisco Juliatti dos. *A arte, o Belo, o Sagrado*. Vitória, Regional Leste 2 da CNBB, 26 out. 2016. Palestra proferida no IV Seminário Igreja e Bens Culturais, p. 1.

²⁶ Cf. BARBOSA, 1976, p. 1.

²⁷ CONCÍLIO VATICANO II, 2010, p. 68.

1.2 A arte e o sagrado: representações e conexões

Através do tempo religião e arte sempre estiveram interligadas. Nasceram irmãs e são inseparáveis até os tempos atuais, tendo a religião na arte seu objeto de adoração. Cultuam-se imagens e símbolos nas mais variadas expressões artísticas, como esculturas e pinturas. Aqui se expõe o modo como a arte sagrada se desenvolveu nos mais diferentes períodos e transformações estéticas. Essas transformações serão mostradas em paralelo com a influência da religião e da religiosidade dos indivíduos no uso e no desenvolvimento da arte ao longo da história.

1.2.1 Origens da Arte Sacra Oriental

A arte sacra cristã surge nas catacumbas, onde eram representados símbolos pagãos nas paredes subterrâneas. Esses símbolos, apesar de herdados do mundo pagão, foram readaptados a uma significação ligada aos ensinamentos cristãos, sendo os mais frequentes a cruz, a palma, a âncora e o peixe.²⁸ Sua expressão era de uma arte simples e simbólica, executada por seguidores dos ensinamentos cristãos, e não por aqueles designados como artistas. Para melhor compreensão dos próprios conteúdos religiosos, e também por não disporem de um repertório específico de imagens, recorreram às figurações pagãs que mais se prestavam à expressão de seus sentimentos. Privilegiavam duas imagens estreitamente vinculadas à dimensão funerária de sua arte: o *Orante*²⁹ e o *Bom Pastor*.

A imagem do *Bom Pastor*, cuja representação já aparece no século II, num afresco da Cripta da Lucina, é derivada de uma figuração pagã relacionada com o conceito de Filantropia, traduzido em latim para *Humanitas*.³⁰ Associada à imagem de Cristo, ilustra três aspectos específicos de sua ação salvífica: reconduz as ovelhas ao aprisco; socorre as ovelhas; e as

²⁸ Cf. TREVISAN, Armindo. *O Rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre: AGE, 2003. p. 27.

²⁹ Segundo Trevisan, o Orante consistia numa figura feminina – só em raras ocasiões masculina – de braços erguidos, em atitude de súplica. Era uma alegoria, ou imagem simbólica, da *Pietas* (Piedade), conceito derivado da filosofia estoica, especialmente de Epíteto (50 d.C-138 d.C). Nessa obra o filósofo enaltecia a piedade, como virtude distintiva do cidadão cumpridor dos seus deveres para com os deuses e para com os homens. Ensinava também que os homens eram todos irmãos e que não se devia retribuir o mal com o mal. Cf. TREVISAN, 2003, p. 29.

³⁰ Os cristãos se apoderaram dessa figura, pois na Grécia arcaica essa imagem representava um fiel conduzindo um animal para o sacrifício. O fiel doador pretendia assim eternizar-se no templo. Mais tarde essa imagem tornou-se uma das figurações do deus Hermes (ou Mercúrio, para os romanos), encarregado de acompanhar as almas para o além na época helenística. A imagem do pastor com a ovelha, ou com o cordeiro aos ombros, foi reassumida pelos poetas na *atmosfera de humanismo risonho* que caracterizava esse período. O Bom Pastor foi também fundido no imaginário primitivo cristão com o tema mitológico de Orfeu. Cf. TREVISAN, 2003, p. 29.

protege contra o lobo devorador. Os cristãos identificaram nessa figura a imagem Daquele que disse “Eu sou o bom pastor”, associando-a ao texto do Salmo 23: “O Senhor é meu pastor: nada me faltará”.³¹

À medida que a posição social dos cristãos se consolidava, foi necessário criar uma linguagem de comunicação para atrair os recém-convertidos ao cristianismo. A migração de símbolos pagãos vigente na Baixa Antiguidade ou Antiguidade Tardia foi uma boa estratégia para dar continuidade às cerimônias com algo familiar aos novos adeptos da doutrina. Principiemos pelo Cordeiro, relacionado à figura do Bom Pastor, originado na mitologia helenística. Além de significar a alma do cristão, o cordeiro representava o próprio Cristo. O pavão, como símbolo solar, no texto cristão, era símbolo da ressurreição dos corpos. A fênix, símbolo da vitória de Cristo sobre a morte. O peixe, comparado a Jesus, é um dos símbolos mais usados para representar o cristianismo. A âncora e o navio estavam relacionados secretamente com o símbolo da cruz.³²

Em suma, os primeiros cristãos se opuseram ao mundo pagão em razão da idolatria. A ideia de representar a imagem de Deus poderia ser considerada um retorno ao paganismo. Assim, a arte religiosa não tinha nenhuma importância na Igreja primitiva, constituída por pequeno número de fiéis, na maioria pobres, sem recursos para pagarem aos artistas, que eram bem remunerados pelos pagãos.³³ Tommaso descreve estilisticamente as pinturas cristãs primitivas:

Até Constantino, no século IV, as pinturas cristãs apresentavam as mesmas características: alguns traços em uma gama restrita de cores e algumas luzes que exprimiam o essencial. É uma busca consciente do mundo espiritual que faz com que se afaste todo naturalismo. No entanto, há um fato primordial: as imagens das catacumbas não são imagens de culto; elas permanecem na esfera do símbolo.³⁴

Tornada religião oficial, o cristianismo, ao enfatizar a pessoa do salvador, exigia uma arte figurativa, não podendo se privar da herança artística da Antiguidade. Essa necessidade fez com que a tradição judaica, resistente à arte figurava, perdesse sua influência e o rosto de Cristo passasse a ser representado nas mais diversas figurações, ocupando lugares de destaque nas mais diversas partes do templo.³⁵

³¹ TREVISAN, 2003, p. 30.

³² Cf. TREVISAN, 2003, p. 37-38.

³³ Cf. TOMMASO, 2011, p. 76.

³⁴ TOMMASO, 2011, p. 76.

³⁵ As três principais iconografias do Cristo são: a representação do Cristo menino, ou Emmanuel: o Cristo imberbe de aproximadamente 10 ou 12 anos, com rosto semelhante ao de um adulto; o Cristo *Mandilion* de Edesa ou da Sagrada Face, que recorda que o iconógrafo não executa criações artísticas arbitrarias, mas a Verdade Vivente não feita por mãos humanas; e a do Cristo adulto ou barbudo, ao qual se dará o nome de Pantocrator e que vem a ser

Burckhardt considera imagem sagrada do Cristo a da tradição oriental, que ele denomina o “verdadeiro ícone”, de essência teológica e origem ao mesmo tempo histórica e milagrosa, em conformidade com a natureza particular do cristianismo.³⁶

No Ocidente, a arte cristã, ao longo dos séculos, incorporou cada vez mais o naturalismo, o que, para Burckhardt, rompe definitivamente com a perspectiva tradicional vinda do Oriente e faz com que esta perca cada vez mais a consciência espiritual. E é essa evolução da arte sagrada no Ocidente que a abordagem deste trabalho percorre, pois as igrejas aqui apresentadas receberam a influência dessa arte.

1.2.2 A evolução da arte sacra no Ocidente

De acordo com Suaiden, a arte sacra cristã ocidental nasce após o surgimento das igrejas orientais do Oriente Médio e tem o ícone como principal elemento.³⁷ No Ocidente, por influências de diversas culturas e correntes de pensamento, o desenvolvimento dessa arte rompe completamente com a perspectiva tradicional do Oriente, e com isso, segundo Burckhardt, com a perda da espiritualidade, encontrada nos ícones orientais.³⁸

Suas primeiras manifestações também se iniciam nas catacumbas cristãs em Roma, por meio dos afrescos pintados com representações de cenas bíblicas nas paredes subterrâneas, haja vista a perseguição dos cristãos pelo império. Tinham como influência artística a arte advinda do império grego-romano, que as diferenciou do estilo dos ícones e murais bizantinos, pela leveza e movimento manifestos. No entanto, absorveram das igrejas orientais a influência dos mosaicos³⁹.

Com o advento do cristianismo como religião oficial, os cristãos adotaram as basílicas, mercados cobertos e recintos para servirem de igrejas, e as manifestações artísticas tornaram-se cada vez mais ricas. Desde então as representações passam a incluir cenas do Antigo e do Novo Testamentos e cenas da vida do Cristo e da Virgem Maria, bem como dos primeiros

o tipo mais significativo da iconografia oriental e também o mais difundido e representado em mosaicos, afrescos, ícones grandes ou pequenos, em moedas, selos e objetos litúrgicos. Cf. TOMASSO, 2011, p. 78.

³⁶ Cf. BURCKHARDT, Titus. *A Arte Sacra no Oriente e no Ocidente: princípios e métodos*. São Paulo: Altar Editorial, 2004. p. 76.

³⁷ Cf. SUAIDEN, 2011, p. 62.

³⁸ Cf. BURCKHARDT, 2004, p. 76.

³⁹ Cf. SUAIDEN, 2011, p.63

santos da Era Cristã. O uso das imagens servia para recordar os cultos e ensinamentos cristãos, caracterizando-se agora a arte cristã pela clareza e simplicidade.⁴⁰

Durante o Medievo (séculos V-XV), a arte foi muito utilizada para a transmissão da doutrina cristã, servindo como suporte às pregações, pois a Igreja entendeu que a mensagem visual gozava de maior e mais rápida fixação que a oral, ainda mais quando se leva em conta que grande parte dos fiéis era iletrada. As representações artísticas também eram utilizadas para tocar os corações e afirmar e difundir crenças e dogmas. A arte era considerada então uma teologia em imagens e as catedrais, gigantescos manuscritos iluminados.⁴¹

Segundo Oliveira, o Papa Gregório Magno (540-604), foi quem, ao nível do magistério, primeiro interveio no reconhecimento do valor da arte sacra. O papa defendia o uso das imagens, tanto para fixação da memória histórica da Igreja como para o estímulo daquele sentimento de compulsão que leva o fiel à adoração. Acima de tudo, pensou o papa, as imagens constituem o instrumento com o qual se podem ensinar aos iletrados os acontecimentos narrados na escritura.⁴²

Um número relevante de construções de igrejas e mosteiros acontece a partir do século IX, e a arte sacra cristã desempenha papel significativo na arquitetura. À medida que a estrutura da Igreja se cristaliza e se torna mais patriarcal e hierarquizada, a figura de Santa Maria se difunde em desenhos em livros catequéticos, baixos-relevos e esculturas nas catedrais da França e de outros países.⁴³

No período românico (XI-XIII), a arquitetura das igrejas era repleta de elementos simbólicos e concebida para impressionar o fiel com a sua grandeza. Ao penetrar no templo, o fiel deveria ser levado ao sentimento de penetrar no reino de Deus, “num lugar de Vitória, momento em que a diferença entre vivos e mortos se apagasse e todos estivessem em plena comunhão com Deus”.⁴⁴ A escultura adquire também características próprias:

No período românico, a escultura monumental ganha espaço, ainda que no formato bidimensional, privilegiando os aspectos espirituais em detrimento dos físicos. Os relicários também ganham espaço, graças ao culto aos Santos. Ossos, peles e vestuários ou qualquer objeto que remetesse a pessoas cuja história remetia à santidade eram guardados em caixas ou cofres ricamente esculpidos e recobertos de ouro e pedras preciosas. Esses relicários, em um primeiro momento, eram mantidos escondidos nas igrejas, uma medida protetiva que evitava roubos.⁴⁵

⁴⁰ Cf. JALUSKA, Taciane Terezinha; JUNQUEIRA, Sérgio Rogério Azevedo. A arte a serviço do sagrado. *Paralellus*, Recife, v. 6, n. 12, jan./jun., 2015. p. 288.

⁴¹ Cf. JALUSKA, 2015, p. 289.

⁴² Cf. OLIVEIRA, 2000, p. 36.

⁴³ Cf. SUAIDEN, 2011, p. 63.

⁴⁴ JALUSKA, 2015, p. 290.

⁴⁵ JALUSKA, 2015, p. 290.

Outro estilo que influenciou a arte sacra nesse período foi o gótico (séculos XII-XVI). Surgem com ele o interesse exclusivo pela alma e a noção da arte como serva da Igreja. Acreditava-se que a beleza divina só podia ser apreciada por meio da beleza material. Na arquitetura, a sobriedade e a simplicidade exterior ocultavam a riqueza e o esplendor interior com seus mosaicos, afrescos e vitrais. A figura da Virgem Maria se faz presente no estilo gótico, com feições que passaram da sobriedade à ostentação, representadas nos vitrais dos séculos XII e XIV.⁴⁶

Assim Silvana Suaiden descreve as catedrais góticas, lugares onde a transmissão de conhecimentos se dava pela contemplação:

As catedrais góticas são marcadas pelos vitrais que permitiam vaziar a luz para o interior da igreja e elevavam a beleza da construção como inspiradora da meditação e da fé dos fiéis. Com sua construção gótica, na qual a ilusão da verticalidade dava à altura real uma dimensão de profundidade e continuidade superior, a catedral se tornava um verdadeiro texto sagrado, ornamentada por esculturas, tapeçarias e vitrais que se pareciam mais com gigantescos manuscritos iluminados.⁴⁷

Quando Giotto di Bondone, nos séculos XIII e XIV, inovou e introduziu em sua obra a ideia de perspectiva, considerada a ligação entre o renascimento e o medieval, identificaram-se as figuras dos santos com a aparência humana, aproximando-as de uma realidade mais palpável e refletindo, de certa forma, uma visão mais humanista do mundo.⁴⁸

O renascimento e o humanismo italianos, que depois se estenderam por toda a Europa, a partir do século XV, humanizaram as figuras representadas. A face de Maria, por exemplo, tornou-se mais angelical, assumindo características cada vez mais profanas, privilegiando-se sua beleza exterior, que assumiu a feição, segundo Suaiden, de uma “imagem de princesa do renascimento”.⁴⁹ Assim, a Igreja Católica reagirá, interditando maior liberdade de criação aos artistas, e com a Reforma protestante, surgem questionamentos a respeito do caminho a ser trilhado pela arte sacra católica para parecer mais séria e expressar sentimentos mais adequados, do ponto de vista teológico. Então o Concílio de Trento determina algumas recomendações quanto ao tratamento da solenidade da arte eclesiástica, buscando frear os excessos de humanismo dos artistas.⁵⁰

⁴⁶ Cf. SUAIDEN, 2011, p. 64.

⁴⁷ SUAIDEN, 2011, p. 63.

⁴⁸ Cf. GIOTTO, Carlo Carrà. “O beijo de Judas”: Capela dos Scrovegni. *ARS*, São Paulo, v. 7, n. 13, jan./jun., 2009. p. 185.

⁴⁹ SUAIDEN, 2011, p. 64.

⁵⁰ Cf. SUAIDEN, 2011, p. 64.

Nesse contexto, surge na Europa, no século XVI, a arte barroca. Esse movimento chega quando a Igreja Católica já havia perdido espaço nos centros de poder, com os processos das reformas religiosas, e é fortemente inspirado pelo fervor religioso e calcado na passionalidade da Reforma Católica. Classificado por muitos historiadores como o estilo da arte sacra por excelência, a arte barroca extrapola os limites físicos e geográficos das igrejas católicas, levando a arte sacra a ser cultuada nos espaços públicos da cidade, com suas procissões e festas religiosas, bem como se incorporando a rituais católicos no âmbito dos lares, em capelas e oratórios, além da devoção familiar aos santos.⁵¹

O barroco herdou do Gótico a espiritualidade católica e o teocentrismo do renascimento herdou as influências do racionalismo e do antropocentrismo, o que guiou os artistas barrocos na busca das técnicas da arte figurativa, cada vez mais realista. A técnica de luz e sombra conferiu efeito de dramaticidade aos rostos e movimentos. As esculturas tinham certa dinâmica, com o uso de curvas, cores e técnica de perspectiva. As expressões e gestualidade refletem emoções, sofrimentos, êxtases e exageros nos movimentos. O corpo das imagens tinha relevos e jogos de cores que exaltavam essa gestualidade, e nas suas vestes a técnica de douramento mostrava a riqueza.⁵²

Outro estilo de características semelhantes ao exagero do barroco foi o rococó, que surgiu na França no século XVIII e acrescentou detalhes à talha, como os elementos da natureza. Vale salientar que embora os artistas barrocos tivessem certa autonomia intelectual para o desenvolvimento técnico da obra, deviam seguir as determinações dos mecenas, pois dependiam do patrocínio do alto clero e da burguesia para a sobrevivência.⁵³

A explosão do barroco na Europa é decorrente de fatores políticos e sociais que envolvem o processo de colonização das Américas e de outros continentes. Foi o período em que a Europa se tornou o centro do universo e seu Deus, o único Deus possível, a religião católica, a única religião válida.

O processo colonizador representava claramente as monarquias europeias, ao mesmo tempo absolutas e carregadas de devoção católica, agora associando as riquezas do novo mundo à propagação da fé. A ostentação litúrgica católica, por meio do barroco, será seu principal meio de proselitismo, e a arte sacra, uma verdadeira *arma catequética*.⁵⁴

⁵¹ Cf. SUAIDEN, 2011, p. 65.

⁵² Cf. SUAIDEN, 2011, p. 65.

⁵³ Cf. SUAIDEN, 2011, p. 65.

⁵⁴ SUAIDEN, 2011, p. 66.

Nesse contexto, a arte sacra dos séculos XVI e XVII tinha como finalidade a materialização das concepções de fé e dos símbolos sagrados da tradição católica da época. As riquezas proporcionadas pela descoberta do Novo Mundo, com seu ouro, prata, madeira nobre e pedras preciosas, agregaram novo valor e sentido à representação das obras sacras. Da pura devoção religiosa, passou-se à prática de oferecer joias às imagens dos santos preferidos, ao incremento de objetos de ornamentação sacra e ao esplendor das construções, entre elas as catedrais e os palácios episcopais.⁵⁵

A arte sacra ocidental europeia, nesse cenário, construiu no imaginário popular a esperança e o sonho divino de liberdade e de um mundo melhor para os sofredores e para aqueles que tinham que enfrentar uma nova realidade em um novo mundo. No entanto, não se deve deixar de apontar que essa arte, que teve por espaço privilegiado as catedrais, igrejas, pequenas capelas e as ruas das cidades, quando as obras desfilavam em procissões, bem como todo o universo devocional (oficial, eclesiástico e popular) do período, participava da religiosidade que, ao mesmo tempo, ocultava as desigualdades sociais e construía um retrato da cristandade numa sociedade organizada a partir de relações de poder, em que prevalecia a relação colonizadora e escravista.⁵⁶

Desse modo, pode-se afirmar que o principal objetivo da arte sacra, que deveria ser o de comunicar pela arte e pelo culto ou liturgia os valores religiosos aos fiéis para uma maior vivência da vida cristã, foi desviado pelo projeto colonizador europeu, que a transformou principalmente em meio de propaganda da fé cristã católica, comprometida que estava com o projeto de difusão da cultura europeia. O culto cristão, ao mesmo tempo em que garantia simbolicamente um bom convívio entre as diferentes classes sociais, era uma arma de controle político e religioso.

É, portanto, nesse cenário, que se pretende apresentar a Congregação do Verbo Divino, descrevendo-se sua chegada ao Brasil e principalmente ao Espírito Santo, assim como o modo pelo qual se utilizou da arte para a propagação do seu culto e a difusão da política de romanização.

⁵⁵ Cf. SUAIDEN, 2011, p. 66.

⁵⁶ Cf. SUAIDEN, 2011, p. 66.

2 A CONGREGAÇÃO DO VERBO DIVINO

O trato do carisma de uma congregação é uma ideia atraente quando se busca entender o porquê de duas igrejas erguidas no final do século XIX e o início do século XX, no município de Santa Leopoldina estarem tão ricamente ornadas com pinturas parietais e nos altares, além de esculturas e imagens religiosas e entalhes também nos altares. É desafiador entender a congregação responsável por essas igrejas, desvendando a razão de elas possuírem determinados símbolos religiosos.

A Congregação do Verbo Divino, por ter sido fundada no Brasil, no estado do Espírito Santo, mais especificadamente no Tirol, pequeno distrito de Santa Leopoldina, ostenta nas primeiras edificações no nosso estado uma série de pinturas, esculturas e bens móveis, com símbolos cristãos relacionados ao culto dessa congregação.

Destaca-se, nesse aspecto, a figura de Arnaldo Janssen (1860-1909), que empreendeu a tarefa de fundar uma Congregação em meio a tantos acontecimentos históricos adversos. Essa análise será elaborada na primeira parte desta seção.

A segunda parte ocupa-se do culto da Congregação do Verbo Divino, a partir dos escritos de Arnaldo Janssen, enriquecido com reflexões de outros autores, que lançam luzes sobre temas referentes ao culto dos Verbitas, evidenciados na prática e nos escritos do Padre Arnaldo.

Na terceira seção serão estudados o histórico dessa congregação no Espírito Santo e a importância da religião no processo imigratório, que se processava em todo o país. Esse processo imigratório também será analisado, pois foi com a chegada dos imigrantes alemães a Santa Leopoldina que se deu a entrada dos primeiros missionários verbitas no Brasil, o que ilustra como a religião serviu de apoio à consolidação e fixação dos imigrantes no Novo Mundo.

Essas abordagens justificam o tema desta dissertação, *Análise da simbologia religiosa encontrada nas igrejas verbitas Sagrada Família e Divino Espírito Santo no Município de Santa Leopoldina- ES* que serão apresentados no terceiro e quarto capítulos, que tratam da simbologia das pinturas e esculturas das igrejas acima citadas.

2.1 Histórico da congregação

O Padre Arnaldo Janssen (Goch, Alemanha, 5/11/1860 – Steyl, Holanda, 15/1/1909), fundador da Congregação do Verbo Divino, nasceu e viveu na segunda metade do século XIX

e início do século XX, período em que a Europa encontrava-se em profunda transformação sociopolítica e econômica, advinda do desenvolvimento industrial e urbanístico e da unificação política de países como a Alemanha e Itália. Nesse contexto histórico é que Arnaldo Janssen iniciou sua vida como professor e sacerdote na cidade de Borchtolt, e como responsável pelo Apostolado da Oração na diocese de Munster, ambas na Alemanha.⁵⁷

A Alemanha encontrava-se vinculada às leis religiosas impostas pelo chanceler prussiano Otton Von Bismarck, que impunham grandes entraves à ação pastoral e doutrinal da Igreja Católica, impedindo principalmente a abertura de novos seminários e paróquias. Em todo o território alemão não havia um único seminário para formação e envio de missionários para a evangelização dos povos não cristãos.⁵⁸ Independentemente das dificuldades, Arnaldo Janssen não se resignou diante de tal proibição. Sem abertura para fundar seu seminário nas missões na Alemanha, decidiu fundar a Casa Missionária de São Miguel⁵⁹, célula-mãe da Congregação do Verbo Divino, em Steyl, pequena povoação holandesa perto da fronteira com a Alemanha.⁶⁰

Apesar de os primeiros anos da fundação da Casa Missionária terem sido de dificuldades financeiras e alguns conflitos internos, ano após ano a instituição alcançou grande crescimento, chegando ao ano de 1900 com 650 habitantes, contando mais ou menos com 45 sacerdotes, 290 irmãos noviços e quase 320 alunos candidatos ao sacerdócio.⁶¹ O crescimento da congregação foi tão intenso que se necessitou abrir outros institutos em diversos países.⁶²

O aumento do número de sacerdotes deve-se à divulgação dos trabalhos e da mensagem da congregação em revistas e retiros semanais, como descrito abaixo:

No outono de 1877 deu-se início a uma nova atividade: os exercícios espirituais ou retiros que semanalmente atraíam centenas e até milhares de sacerdotes leigos, tanto homens como mulheres, para alguns dias de reflexão espiritual. Os participantes, por sua vez, ampliavam o círculo de interessados, relatando-lhes a experiência vivida. Mas a grande fama que alcançou o novo seminário das missões deve-se principalmente às suas revistas, que alcançaram grandes tiragens. O Pequeno Mensageiro do Sagrado Coração de Jesus, intitulado mais tarde *Steyler Missionsbote* (Mensageiro Missionário de Steyl), contava em 1909, ano da morte do Fundador, com 41.000 assinantes. A *Stadt Gottes* tinha chegado a 220.000 e o *St. Michaelskalender*

⁵⁷ Cf. REUTER, Jakob; JANSSEN, Arnaldo. *Cativado e enviado pelo Espírito*. Braga: Editorial Verbo Divino, 2009. p. 9.

⁵⁸ Cf. REUTER, 2009, p. 9.

⁵⁹ A data de fundação da Congregação do Verbo Divino foi dia 08 de setembro de 1875. Cf. REUTER, 2009, p.9

⁶⁰ Cf. BASTOS, Xavier César. *A Capela da Academia*. Juiz de Fora: Escola Cristo Redentor, 1996. p. 33.

⁶¹ Cf. REUTER, 2009, p. 18.

⁶² A partir de 1888, a Congregação do Verbo Divino abriu casas de formação em Roma (São Rafael), em Mondling, Viena (São Gabriel), em Nysa, Silésia, hoje Polônia (Santa Cruz); no Sarre, Alemanha (São Wendel), em Bischofshofen, Salzburgo, Áustria (São Ruperto), e finalmente, no verão de 1908, a primeira casa missionária nos Estados Unidos da América do Norte, St. Mary's (Santa Maria), em Techny, Chicago, estado de Illinois. Cf. REUTER, 2009, p. 18.

aos 655.000, a que se deve acrescentar a edição holandesa com 48.000 assinantes. Mais de 63.600 homens e mulheres, dos quais 6.387 eram sacerdotes e 8.555 professores, participaram em 592 cursos de exercícios espirituais.⁶³

O fundador reconheceu também a importância da criação de Casas Missionárias que abrangessem o trabalho de religiosas. Por isso abriu, em 1889, a Congregação das Missionárias Servas do Espírito Santo, e em 1896, a fundação de religiosas adoradoras contemplativas, a Congregação das Servas do Espírito Santo de Adoração Perpétua.⁶⁴

Atualmente a Congregação do Verbo Divino ou Sociedade do Verbo Divino (SVD) conta com mais de 6.000 membros, entre padres e irmãos, e está presente nos cinco continentes, em mais de 70 países. Apesar de ter sido fundada em Steyl, Holanda, hoje sua sede encontra-se em Roma, Itália.⁶⁵ Tem como objetivo atual “anunciar o Evangelho nas mais diversas situações e promover a vida humana, seguindo o mandato de Jesus, o Verbo Divino”.⁶⁶

A missão nasce do amoroso diálogo interno do Deus Uno e Trino, um diálogo de amor e de reconciliação com toda a humanidade. Nós não inventamos a nossa própria missão, mas vivemos a *missio Dei* (a missão de Deus). Somos chamados pelo Pai, enviados pelo Verbo e guiados pelo Espírito.⁶⁷

E é com esse objetivo que se detalham a seguir as principais devoções dos Verbitas, demonstrando que sua missão continua seguindo o chamado inicial do seu fundador, Pe. Arnaldo Janssen, de pregar o Evangelho.

2.2 O culto da Congregação do Verbo Divino

Os textos e pensamentos de Arnaldo Janssen levam a definir que o fundador da Congregação do Verbo Divino tinha como devoções principais três cultos: o culto ao Sagrado Coração de Jesus, ao Espírito Santo e à Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo. Essas venerações tiveram raízes na casa paterna e ele as levou para a sua vida sacerdotal e para a fundação do seu instituto religioso.⁶⁸

⁶³ REUTER, 2009, p. 18.

⁶⁴ Cf. REUTER, 2009, p. 14.

⁶⁵ Cf. CONGREGAÇÃO DO VERBO DIVINO. *SDV Cúria: identidade, missão, testemunho*. Disponível em: <<http://www.svdesdeva.com.br/svd-no-mundo/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

⁶⁶ CONGREGAÇÃO DO VERBO DIVINO. Acesso em: 20 set. 2017.

⁶⁷ REUTER, 2009, p. 15.

⁶⁸ Cf. REUTER, 2009, p. 126-131.

O culto ao Sagrado Coração de Jesus ocupou o primeiro lugar nas devoções e perpassou toda a vida do Padre Arnaldo, que ainda jovem sacerdote na Alemanha, começou o trabalho para o Apostolado da Oração em honra ao Sagrado Coração na diocese de Munster, em 1865, primeiramente como promotor e mais tarde como diretor diocesano. Merecem destaques os dois livros por ele escritos, que tratam dessa devoção: o *Pequeno Manual de Oração Comunitária* e o *Livro de Admissão ao Apostolado da Oração*. Ele fundou também a revista de cunho popular *Pequeno Mensageiro do Sagrado Coração de Jesus*, em 1879, destinada a promover tanto as missões no próprio país como também em países estrangeiros, e já citava a intenção da criação de uma casa missionária para formação de missionários de língua alemã que desejassem difundir o Evangelho em países onde este ainda não era suficientemente conhecido.⁶⁹ Essa veneração é também demonstrada na saudação dos membros da casa missionária, em Steyl, onde eles assim se cumprimentavam: “Viva o Coração de Jesus nos corações dos homens!”⁷⁰ Vale salientar que nesse período a devoção ao Sagrado Coração de Jesus foi também amplamente promovida e difundida pelo Papa Pio IX, que a instituiu no mundo inteiro.

É inegável que o Padre Arnaldo seguiu essa devoção de forma a orar, pensar e agir na linha apostólica de acordo com esse culto. As ações instituídas compreendiam o retorno da fé na Alemanha e a conversão dos pagãos mediante a ação missionária, no período do *Kulturkampf*.⁷¹

As outras duas devoções, ao Espírito Santo e à Santíssima Trindade, também estão muito marcadas na espiritualidade do fundador da congregação. O culto ao Espírito Santo foi tão presente na vida de Pe. Arnaldo que os nomes dados às congregações fundadas por ele (Verbo Divino, Servas do Espírito Santo e Servas do Espírito Santo em Adoração Perpétua) estão relacionados com essa devoção. Afinal, o que significa Verbo Divino? O Verbo (palavra) Divino é a segunda pessoa da Santíssima Trindade, ou seja, o Cristo, o Filho Encarnado, assim como é apresentado no prólogo do Evangelho de São João: “E o verbo se fez carne e habitou entre nós e vimos sua glória que o Filho único recebe de seu Pai cheio de graça e de verdade. Ninguém jamais viu a Deus. O Filho único, que está no seio do Pai, foi que o revelou” (João 1:1-18).

⁶⁹ Cf. CONGREGAÇÃO DO VERBO DIVINO, acesso em: 20 set. 2017.

⁷⁰ REUTER, 2009, p. 137.

⁷¹ *Kulturkampf* ou luta pela cultura foi um movimento anticlerical alemão do século XIX, iniciado por Otto von Bismarck, Chanceler do Império Alemão em 1872, como consequência do processo de unificação alemã. Na época, o clero católico romano opôs-se à unificação sob a liderança do reino protestante da Prússia. Cf. REUTER, 2009, p. 137.

Nas constituições de 1885, 1891 e 1898, respectivamente, explicam que o verbo (palavra) de Deus é, a saber:

- 1 - A Palavra do Pai, que é o Filho.
- 2 - A palavra do Filho Encarnado, que é o Evangelho de Jesus Cristo.
- 3 - A palavra do Espírito Santo, que abrange toda a Sagrada Escritura e as palavras dos profetas, apóstolos e sacerdotes, na medida em que falam movidos pelo Espírito Santo.⁷²

Para o Padre Arnaldo, o Verbo Encarnado é o mais sublime modelo de vida cristã, pois ele recebeu pelo Espírito Santo a graça de levar a palavra de Deus para os povos mais distantes. Ele é o nosso caminho, verdade e vida.⁷³ Como essa congregação tem como objetivo a formação de missionários para levar a palavra de Deus, daí veio o nome de Congregação do Verbo Divino. Além dos nomes dados às congregações, o Padre instituiu a Festa da Santíssima Trindade (Pentecostes), como a festa principal das três congregações.⁷⁴

Nela celebramos o mistério do envio do Verbo Eterno e do Espírito Santo, raiz da nossa própria vocação missionária. Com efeito, somos enviados a proclamar a glória e o amor de Deus Uno e Trino e a convidar aos homens a entrar pelo baptismo em seu nome, na plenitude da vida divina.⁷⁵

Nas constituições da congregação, Arnaldo Janssen ensinava os seus sacerdotes a honrar o Verbo Divino, recordando-lhes diariamente que esse é o seu titular e ao mesmo tempo, a sua missão apostólica de continuar o envio do Verbo Encarnado. As orações comunitárias, rezadas várias vezes ao dia, terminavam com estas palavras: diante da Luz do Verbo e do Espírito da Graça, afastem-se as trevas do pecado e a noite do paganismo. Mais tarde acrescentou-se uma segunda parte na resposta comunitária: de viva o Coração de Jesus nos corações dos homens. Esse texto, escutado e recitado várias vezes, fixava-se na mente e no coração dos confrades e nos jovens aspirantes das comunidades de Steyl, levando-os a refletir sobre a sublime beleza do seu nome e da sua missão de vida.⁷⁶

O Padre Arnaldo também publicou vários livros sobre o Espírito Santo e um suplemento de quatro páginas, intitulado *Descei Espírito Santo*, que vinha junto à revista *Pequeno Mensageiro do Coração de Jesus*. Gostava de unir na mesma celebração os cultos ao Espírito Santo e ao Coração de Jesus, pois, segundo ele, o Coração de Jesus está repleto das graças do Espírito Santo. Para o fundador, a devoção ao Coração de Jesus é, ao mesmo tempo,

⁷² Cf. REUTER, 2009, p. 138.

⁷³ Cf. REUTER, 2009, p. 138.

⁷⁴ Cf. REUTER, 2009, p. 132.

⁷⁵ REUTER, 2009, p. 132.

⁷⁶ Cf. REUTER, 2009, p. 139.

uma veneração das graças do Espírito Santo que Jesus mereceu por sua obediência até a morte na cruz.⁷⁷

Até antes da fundação, Pe. Arnaldo já havia escrito sobre a relação entre o culto ao Coração de Jesus e aquele prestado ao Espírito Santo. O próprio arcebispo de Colônia, Paulo Melchers, solicitou que esses escritos fossem enviados a um Memorial referente à consagração da Alemanha ao Divino Coração de Jesus (1872), que expunha os seus pensamentos quanto a essa relação: “O Coração de Jesus, repleto das graças do Espírito Santo, é destinado a salvar e santificar o mundo inteiro”.⁷⁸ Essa união entre os cultos fez com que se adotasse como medalha da congregação o Coração de Jesus, encimado pelo Espírito Santo, com as palavras: *Et verbum caro factum est* (e o verbo divino encarnou). Essa medalha era colocada sobre o peito dos confrades ao fazerem os seus votos. Também foi introduzida no mês de junho a devoção a esses dois cultos: ao Coração de Jesus e ao Espírito Santo.⁷⁹

Explica-se a união dessas duas venerações nas Constituições de 1891, que versa:

Adoraremos, amaremos e seguiremos Jesus Cristo, o Verbo de Deus Encarnado, como o nosso mais excelso modelo, pois Ele próprio é o nosso caminho, verdade e vida. E em honra do Verbo Encarnado, traremos sobre o peito a medalha do Sagrado Coração de Jesus com o símbolo do Espírito Santo, e todas as vezes pronunciaremos as palavras ‘e o Verbo se fez Carne’, faremos uma reverência ou genuflexão.⁸⁰

No livro de orações da congregação, denominado *Vademecum*, há uma oração que cita essa imagem e a presença dos sete dons sobre a cabeça do Sagrado Coração de Jesus:

E Tu, Espírito Santo, que és o próprio Amor e por amor formaste o Coração de Jesus e O encheste dos Teus sete dons, derrama os dons deste Divino Coração nos nossos corações a fim de que n’Ele e com Ele, te honremos, glorifiquemos e amemos a ti e ao Verbo Encarnado. Unidos a Ti e ao Coração de Jesus amaremos e honraremos o Pai com amor filial para nos tornarmos dignos de permanecer Seus amados filhos por toda a eternidade, Amém.⁸¹

Outra devoção na espiritualidade de Arnaldo Janssen é à Santíssima Trindade. Esta surgiu também na casa paterna e nos estudos teológicos da vida de São Tomás de Aquino, que o fortaleceram na contemplação e adoração de Deus, Uno e Trino, desde quando era um jovem sacerdote. Essa veneração transparece em vários dos seus escritos (orações, cartas, conferências e prescrições).

⁷⁷ Cf. REUTER, 2009, p. 141.

⁷⁸ REUTER, 2009, p. 133.

⁷⁹ Cf. REUTER, 2009, p. 142.

⁸⁰ REUTER, 2009, p. 138.

⁸¹ REUTER, 2009, p. 142.

Os estudiosos da vida do Pe. Arnaldo e irmãos da sua Congregação citam essa devoção como uma das mais importantes na sua espiritualidade:

Assim escreveu o P. Germano Fischer no seu livro *Tempel Gottes seid ihr* (Vós sois Templo de Deus): ‘No centro da piedade de Arnaldo Janssen ergue-se, em forma mística e dominante o culto ao mistério trinitário do qual todas as suas práticas de piedade derivam sublimidade, beleza e fecundidade’. E o P. Pedro Mc Hugh salienta: ‘A Santíssima Trindade constitui o autêntico fundamento de toda a espiritualidade de Arnaldo Janssen’. Em termos semelhantes se expressa o P. Pedro Sessolo em *La Spiritualità di P. Arnaldo Janssen* (A espiritualidade de Padre Arnaldo Janssen). É notável também que um estrangeiro, o bispo Nicolau Hemmerle, de Aachen (Alemanha), tenha dito numa conferência durante um capítulo provincial SVD em Santo Agostinho, Alemanha, em 1986: ‘Estou fascinado pela medida com que Arnaldo Janssen insiste sempre de novo na Trindade’.⁸²

O fundador foi também autor de várias orações direcionadas à Santíssima Trindade, solicitando que antes do início das orações diárias, fosse recitada a frase: “Seja conhecido, amado e glorificado por todos os homens Deus, Uno e Trino, a Onnipotência do Pai, a Sabedoria do Filho e o Amor do Espírito Santo”.⁸³ Usava também no cabeçalho das cartas a saudação para uso interno nas correspondências entre os irmãos: “Viva Deus Uno e Trino nos nossos corações”.⁸⁴ Esse culto é também descrito nas constituições de 1891, em que o fundador aponta como tarefa específica dos seus institutos religiosos: “Dado que Deus é Trino nas Suas pessoas, a glorificação da Santíssima Trindade é a nossa primeira e última meta, e a nossa Congregação honrará todas as Pessoas da Santíssima Trindade do melhor modo possível”.⁸⁵ E acrescenta mais adiante: “Consideramos como fim específico da nossa Congregação a propagação da fé e a conversão dos pagãos, porque quão infelizes são já nesta vida e quão infelizes serão na eternidade se não se converterem nem reconhecerem, mediante o Espírito Santo, o Pai e Jesus Cristo, a quem Ele enviou”.⁸⁶

Gostava também de relacionar a adoração da Santíssima Trindade com a do Sagrado Coração de Jesus, pois via no coração do Verbo Encarnado o trono da Santíssima Trindade, intimamente ligado ao Pai e ao Espírito Santo. Para o fundador, a alma em estado de graça é o templo do Espírito Santo ou de toda a Trindade.⁸⁷ Escreveu também em 1874 um artigo na revista *Pequeno Mensageiro do Sagrado Coração de Jesus* sobre as riquezas do Divino Coração de Jesus, onde se vê tal relação:

⁸² REUTER, 2009, p. 132.

⁸³ REUTER, 2009, p. 133.

⁸⁴ REUTER, 2009, p. 133.

⁸⁵ REUTER, 2009, p. 133.

⁸⁶ REUTER, 2009, p. 133.

⁸⁷ Cf. REUTER, 2009, p. 133.

dato que o coração é a sede da alma e porque a divindade de Jesus estava unida à Sua humanidade, mediante a Sua alma, assim o Coração de Jesus é também a morada da Segunda Pessoa, dado que ainda mais estreita do que a relação das pessoas da Santíssima Trindade entre si. Portanto, toda a Santa Trindade mora no Coração de Jesus: a onipotência do Pai Eterno, a beleza e a sabedoria do Verbo Eterno e o amor e as riquezas do Espírito Santo.⁸⁸

Além dessas três devoções principais, o Padre Arnaldo cultivava devoção e dedicação à Virgem Maria, mãe de Deus, e aos anjos e santos. O carinho à Virgem Maria é visível diante da escolha das datas para a fundação das congregações. Pode-se citar como exemplo a fundação da Casa Missionária (Steyl, Holanda), no dia 8 de setembro, dia da comemoração da natividade de Maria, e a fundação da Casa das Irmãs Missionárias e Adoradas, no dia 8 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Imaculada Conceição.

Nas casas e igrejas da sua congregação há sempre a imagem da Mãe de Deus, pois o Padre Arnaldo considerava Maria a filha do Pai Celeste, Mãe do Divino Filho e, sobretudo, esposa do Espírito Santo.⁸⁹ Gostava também que se incluísse no *Angelus*⁹⁰ a Ave Maria pela manhã e à noite, com a antífona mariana “com seu Filho bendito, abençoamos a Virgem Maria”.⁹¹ Promovia também nas suas casas missionárias e igrejas o rosário, tanto que introduziu nas igrejas de Steyl e São Gabriel a Confraria do Rosário, distribuindo milhares de terços aos hóspedes e aos participantes de retiros em Steyl.⁹²

A veneração aos anjos é demonstrada nos nomes dados às primeiras casas missionárias: São Miguel, em Steyl, na Holanda; São Gabriel, em Modling, Viena; e Colégio de São Rafael, em Roma. A decoração da igreja superior em Steyl é também amplamente enriquecida por anjos, conforme a vontade e a disposição de Arnaldo Janssen, que “gostava de contemplar os anjos na sua qualidade de adoradores e servidores do Deus Uno e Trino diante do Seu trono”.⁹³

Essas devoções serão foco do terceiro capítulo, em que se verá como a Congregação do Verbo Divino utilizou a arte, principalmente a pintura e a escultura, mediante símbolos iconográficos, para a ornamentação e a transmissão dessas devoções.

⁸⁸ REUTER, 2009, p. 133.

⁸⁹ Cf. REUTER, 2009, p. 134.

⁹⁰ *Angelus*: Oração, em latim, de saudação e prece à Virgem Maria e que se reza ao amanhecer, ao meio dia e ao anoitecer. HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 134.

⁹¹ REUTER, 2009, p. 134.

⁹² Cf. REUTER, 2009, p. 134.

⁹³ REUTER, 2009, p. 134.

2.3 A Congregação do Verbo Divino no Estado do Espírito Santo

O estado do Espírito Santo, mais precisamente a comunidade do Tirol, em Santa Leopoldina, foi o local escolhido para a Congregação do Verbo Divino para sua fundação no Brasil. Essa congregação, que inicialmente não objetivava se firmar neste país, pelo menos não no período da vinda dos primeiros missionários, aqui ficaram e logo se espalharam por todo o território. É com esse objetivo que se buscará apresentar o histórico da fundação da congregação no nosso estado, expondo primeiramente, ainda que de modo sucinto, alguns aspectos significativos do século XIX no tocante à história da imigração no Brasil, e particularmente ao contexto histórico no Espírito Santo.

2.3.1 Contextualização histórica

O grande ciclo de imigrações internacionais no Brasil datada do século XIX e do começo do século XX, quando o nosso país recebeu grande número de imigrantes oriundos principalmente da Europa e depois do Japão, assim como do Oriente Médio. Nesse período a imigração era direcionada principalmente à área rural da região Centro-Sul do Brasil, em decorrência da aliança entre o Estado e plantadores de café da região, que visava suprir a falta de mão de obra escrava, pela proibição do tráfico negreiro, decretada em 1850.⁹⁴

Paralelamente ao contexto brasileiro nesse período, a Europa sofria com grandes transformações sociais, econômicas e políticas. O aumento demográfico, as mudanças decorrentes da industrialização acelerada e os problemas causados pelas unificações italiana e alemã geraram milhares de deserdados, que encontraram na imigração para os países da América uma saída para sua situação. Esse afluxo de imigrantes veio ao encontro da necessidade do Novo Continente. No caso do Brasil Império, era intensa a demanda por mão de obra, principalmente para a cafeicultura em expansão.⁹⁵

A política de instalação de núcleos coloniais repousava no binômio abolicionismo-imigrantismo, visto que o governo imperial via nos imigrantes o principal viveiro de futuros trabalhadores livres para substituição de mão de obra escrava das grandes lavouras, adotando políticas que beneficiavam um único setor, a cafeicultura, e uma única região, a Sudeste. Além

⁹⁴ Cf. ROCHA, Gilda. *Imigração estrangeira no Espírito Santo: 1847-1896*. Vitória: Edição Pessoal, 2000. p. 32.

⁹⁵ Na obra *Imigração estrangeira no Espírito Santo: 1847-1896*, de Gilda Rocha, a autora analisa a imigração no Espírito Santo, situando as características e particularidades do fenômeno local no âmbito da política imigrante do Governo Central. Cf. ROCHA, 2000, p. 32.

de os imigrantes se tornarem a principal mão de obra assalariada nas fazendas de café, também contribuíam para a ocupação territorial e o branqueamento da raça.⁹⁶

O governo imperial evidenciou a política de beneficiamento das classes vinculadas ao café no período de 1885 a 1887, quando adotou duas políticas de imigração: uma que beneficiava os grandes fazendeiros, pagando integralmente a passagem dos imigrantes que trabalhariam na lavoura; e outra que se responsabilizava apenas por dois terços das despesas da passagem para os imigrantes destinados aos núcleos coloniais.⁹⁷

O Espírito Santo, apesar de ser uma província eminentemente cafeeira, não tinha expressão política nacional e sua produção na lavoura de café era insignificante⁹⁸, se comparada com a dos outros estados da região Sudeste, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo.⁹⁹

Diante do exposto, não é de admirar que neste estado, segundo Rocha, a tônica dos discursos dos presidentes de província com relação à questão imigratória era focá-la como solução para o povoamento da terra, o que levaria a um melhor desempenho da economia. Mas a utilização da mão de obra europeia na lavoura cafeeira não teve aqui a mesma importância que assumiu em outros estados.¹⁰⁰

Os primeiros grupos de imigrantes que vieram para o Espírito Santo foram os açorianos, em 1812, localizando-se em Viana. Em seguida, vieram os alemães de Hunsruck e Hesse, em 1847, fundando a colônia de Santa Isabel. Depois de Santa Isabel eles foram para as colônias imperiais de Rio Novo e Santa Leopoldina.¹⁰¹ Apesar de chamados indistintamente de alemães, entre eles havia suíços, holandeses, luxemburgueses e pomerânios (ou pomeranos).

Outra imigração expressiva, a partir de 1857, foi a dos austríacos, que formaram no município de Santa Leopoldina uma colônia denominada Tirol. Mas a grande corrente imigratória para o Espírito Santo foi formada por colonos vindos do norte da Itália, principalmente do Vêneto e de Trento.¹⁰² Além dos imigrantes já mencionados, vieram também

⁹⁶ Cf. ROCHA, 2000, p. 24.

⁹⁷ Cf. ROCHA, 2000, p. 102.

⁹⁸ Apesar do Espírito Santo, não ter expressividade na produção de café a nível nacional, o café trouxe uma mudança radical à vida capixaba. Sobretudo à sua deficiente infra-estrutura, chegando à República com uma malha viária expressiva ao escoamento da produção, atingindo inclusive algumas áreas importantes para comunicação com o estado de Minas Gerais. Cf. BITTENCOURT, Gabriel Augusto de Mello. *Estudos Históricos do Espírito Santo*. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2006. p. 277.

⁹⁹ No exercício de 1871/1872, São Paulo e Rio de Janeiro exportaram 6.988.412 e 2.508.163 arrobas de café, respectivamente, enquanto o Espírito Santo exportou apenas 538.864 arrobas, ficando muito aquém até de Minas Gerais, que exportou 2.392.922 arrobas. Cf. ROCHA, 2000, p. 53.

¹⁰⁰ Cf. ROCHA, 2000, p. 32.

¹⁰¹ Cf. MEDEIROS, Rogério. *Espírito Santo: encontro das raças*. Rio de Janeiro: Reproarte, 1994. p. 105.

¹⁰² A contribuição demográfica italiana foi decisiva para a moderna identidade capixaba assim como para o crescimento econômico do Espírito Santo. Segundo Derenzi, não há unanimidade quanto ao número de imigrantes dessa nacionalidade entrados na região. Estimado ele a contribuição de 45.900 pessoas em 1890, ou seja 33% da população recenseada naquele ano, 135.998 'almas'. Muito embora, os italianos imigrados para o Espírito Santo

sírios, libaneses e poloneses, que se estabeleceram em terras que atualmente são os municípios de Águia Branca e São Gabriel da Palha.¹⁰³

Entende-se, portanto, que a imigração europeia foi expressiva no nosso estado e teve efeitos profundos na sociedade capixaba: na ocupação do território, na formação do povo, na estrutura fundiária, na economia cafeeira,¹⁰⁴ na cultura, na religiosidade e na arte. Os dois últimos aspectos são os que mais interessam aqui.

2.3.2 A importância da religião no processo migratório

A história das migrações reconhece o importante papel que a religião exerceu na assistência aos imigrantes durante o período de adaptação à nova terra. Desde o tempo da chegada dos primeiros imigrantes, no Brasil colônia, até a chegada dos imigrantes ao estado do Espírito Santo, a Igreja Católica, religião oficial do país, serviu como suporte no apoio espiritual e influenciou no desenvolvimento das pequenas colônias.¹⁰⁵

Como já dito, no Espírito Santo a chegada dos novos habitantes deve-se à política de imigração de Dom Pedro II, que buscava preencher o vazio territorial, principalmente do interior. Daí a desolação dos imigrantes ao chegarem e confrontarem a nova realidade, devendo passar por um tríplice desafio para adaptar-se à nova gente: a identificação com a terra, com a língua e com os costumes do novo povo. Para os imigrantes católicos a religião era o fio condutor da adaptação à gente da terra.¹⁰⁶

Pela realidade muito distinta e totalmente desconhecida, o sonho da terra prometida, para a maioria dos imigrantes, foi uma grande decepção, sentimento descrito por Tenório:

As primeiras famílias ali instaladas e as gerações seguintes traziam o seu universo onírico, o padre que assistia à pequena comunidade, à família patriarcal, o gosto pelo trabalho e uma fé capaz de superar todos os obstáculos e a operar milagres. A Europa estava distante, os hábitos eram incrivelmente distintos, a paisagem colorida, um mundo novo, desconhecido, hostil, a Mata Atlântica e o interior misteriosos como um planeta de outra galáxia. Era uma vida perigosa convivendo com uma população

fossem uma minoria do total vindo para o Brasil, os quais, por sua vez, eram bem menos dos que imigraram para a América do Norte. De qualquer forma, o contingente desses imigrantes, aqui aportados, representavam algo de substanciosos da população do estado, aproximadamente 40% dela, segundo Maorizio Gnerre (1979). Cf. BITTENCOURT, 2006, p. 302.

¹⁰³ Cf. BITTENCOURT, 2006, p. 302.

¹⁰⁴ O café ligou decisivamente o Espírito Santo à economia tropical de exportação, a principal fonte de divisas do país no século passado. A despeito das crises em potencial trazidas no bojo da monocultura, o café colocou a região capixaba em contato com a modernização material do século XIX. Cabe lembrar, a chegada de outras importantes etnias europeias que desde o Governo Rubim (1812 – 1819), vem incrementando as colônias agrícolas do Espírito Santo, inscrevendo indelével marca da identidade de seu povo. Cf. BITTENCOURT, 2006, p. 302.

¹⁰⁵ Cf. MEDEIROS, 1994, p. 115.

¹⁰⁶ Cf. TENÓRIO, 2006, p. 13.

diferente e a falta das coisas boas do Velho Mundo e a ausência de leis. A flora e a fauna formavam um mundo tropical, exótico, rebelde, que resistia a ceder de todo às ideias trazidas de além-mar. Armadilhas e coisas desconhecidas a cada dia. Longos dias. O calor, a chuva, falta de estradas. Tudo muito distante. Dificuldade de comunicação com outras famílias e comunidades. Angústias, depressão, doenças, mortes.¹⁰⁷

Esse quadro é também relatado pelo estrangeiro Johann Tschudi, que ao viajar pelo interior da província do Espírito Santo em 1860, descreveu o cotidiano dos imigrantes suíços em terras capixabas. Nesse percurso ele passou pelas colônias de Santa Isabel, Santa Leopoldina e Rio Novo do Sul. Sobre a colônia de Santa Leopoldina, Tschudi foi particularmente duro, não vislumbrando para ela nenhum futuro. Segundo ele, em geral, as terras eram pouco férteis, a administração era desde sua fundação “lamentável sob todos os aspectos” e as condições de alimentação, saúde e habitabilidade eram precárias¹⁰⁸.

Sem dúvida, a fé, a religião, foi o motor principal do enfrentamento da nova realidade com a qual os imigrantes deveriam conviver. Por isso, na formação dos primeiros núcleos de colonização, nas vilas e povoamentos, há sempre uma igreja e/ou uma pequena capela. Era nesses locais que eles se reuniam para buscar o conforto espiritual e a força de que tanto precisavam, afirmação defendida por Tenório: “Não é à toa que encontramos em cada cidade, em um lugar preeminente, pequenas capelas, cruzeiros e nichos com santos em pequenas elevações. São símbolos de fé de um povo num mundo novo e/ou numa nova vida”¹⁰⁹.

Nesse sentido é que, para a Igreja Católica, a questão migratória transformou-se em preocupação pastoral, junto com a questão social, em decorrência dos graves problemas na Europa no século XIX. Essa situação levou a Igreja a elaborar, em 1891, a sua Doutrina Social, a *Rerum Novarum*,¹¹⁰ e como contribuição para a ação pastoral, surgiram as congregações dos

¹⁰⁷ TENÓRIO, 2006, p. 13.

¹⁰⁸ Cf. TSCHUDI, Johann Jakob Von. *Viagem à província do Espírito Santo: imigração e colonização suíça 1860*. Vitória: Arquivo Público do Estado, 2004. p. 38.

¹⁰⁹ TENÓRIO, 2006, p. 13.

¹¹⁰ Encíclica escrita pelo Papa Leão XIII em 15 de Maio de 1891. Era uma carta aberta a todos os bispos, debatendo as condições das classes trabalhadoras. Wilhelm Emmanuel von Ketteler e Edward Manning tiveram grande influência na sua composição. A encíclica trata de questões levantadas durante a Revolução Industrial nas sociedades democráticas no final do século XIX. Leão XIII apoiava o direito dos trabalhadores de formarem sindicatos, mas rejeitava o socialismo e defendia o direito à propriedade privada. Discutia as relações entre o governo, os negócios, o trabalho e a Igreja. A encíclica critica fortemente a falta de princípios éticos e valores morais na sociedade laica de seu tempo, uma das grandes causas dos problemas sociais. O documento papal refere alguns princípios que deveriam ser usados na procura de justiça na vida industrial e socioeconômica, como, por exemplo, a melhor distribuição da riqueza, a intervenção do Estado na economia a favor dos mais pobres e desprotegidos, a caridade do patronato aos trabalhadores. A encíclica veio completar outros trabalhos de Leão XIII durante o seu papado (*Diuturnum*, sobre a soberania política; *Immortale Dei*, sobre a constituição cristã dos Estados; e *Libertas*, sobre a liberdade humana) para modernizar o pensamento social da Igreja e da sua hierarquia. Em geral, é considerada o pilar fundamental da Doutrina Social da Igreja. Pelos sucessores no papado, foi denominada *Carta Magna* do Magistério Social da Igreja. Cf. CENTRO SOCIAL LEÃO XIII. *A Encíclica Rerum*

missionários e missionárias católicas. Foi nesse contexto que chegou ao estado do Espírito Santo a Congregação do Verbo Divino.

2.3.3 Congregação do Verbo Divino no Espírito Santo

A província do Espírito Santo, até o final do século XIX, estava hierarquicamente subordinada ao Arcebispado de São Sebastião do Rio de Janeiro, recebendo raras visitas de bispos, que acompanhavam a distância a situação religiosa de suas paróquias. Em consequência disso, algumas paróquias encontravam-se um tanto abandonadas e em desordem, no que concerne à falta de assistência à comunidade católica e ao cuidado com o patrimônio das igrejas, assim como ao comportamento dos sacerdotes e paroquianos, agravado pela falta de recursos e pela carência de padres, conforme relatos dos próprios bispos.¹¹¹

Nesse mesmo período é decretada a Proclamação da República (1889), extinguindo-se assim o Sistema de Padroado,¹¹² separando-se a Igreja Católica do Estado. A partir desse momento, o governo republicano tornou-se mais flexível e liberal quanto à entrada no país de missionários estrangeiros, o que era praticamente proibido no tempo da Monarquia, apesar de o governo imperial ser oficialmente católico. Esse aspecto histórico da extinção do Sistema de Padroado é analisado por Carnielli:

Em agosto de 1890, as leis discriminatórias da Era Pombalina caíram fora de uso e o Governo Republicano, mais aberto e liberal, flexibilizou-se e permitiu a entrada no país de missionários estrangeiros, o que era praticamente proibido no tempo da Monarquia. A razão que impedia a vinda de missionários de fora era o espírito anticlerical que estava infiltrado em amplas esferas do Governo Imperial, herança duradoura da época Pombalina. Mas, uma vez abertas as fronteiras aos missionários e desfeitos alguns preconceitos, o Papa Leão XIII pediu aos Jesuítas, Redentoristas, Franciscanos, Carmelitas e outras Ordens Religiosas que reabrissem seus antigos Conventos e fundassem novos. Começava uma nova fase na História da Igreja do Brasil, que teve imediata repercussão positiva também no Espírito Santo.¹¹³

Novarum. Disponível em: <http://www.jurassicos.com.br/leao_XIII/rerum_novarum.html>. Acesso em: 18 maio 2017.

¹¹¹ Cf. CARNIELLI, Adwalter Antônio. *História da Igreja Católica no Estado do Espírito Santo: 1535-2000*. Vitória: JEP, 2005. p. 269.

¹¹² O regime do Padroado português era basicamente um tratado entre a Igreja Católica e o Reino de Portugal, em que a Igreja delegava aos monarcas portugueses a administração de sua instituição em seus domínios. Os benefícios e poderes concedidos pelos pontífices aos reis portugueses nos séculos XV e XVI estavam relacionados tanto a causas de ordem jurídica do direito civil e canônico como a motivos religiosos, como as cruzadas e a propagação da fé cristã. Cf. PIMENTEL, Raquel Ramos. *Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Serra - ES: Igreja e religiosidade no contexto da romanização católica (1880-1918)*. 2012. 218 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012. p. 31.

¹¹³ CARNIELLI, 2005, p. 397.

O bispo de Niterói Dom Francisco do Rego Maia, ciente do precário atendimento religioso da colônia alemã no Espírito Santo, consentiu na chegada dos verbitas ao estado.¹¹⁴ Nessas circunstâncias é que chegaram ao Brasil os primeiros padres da Congregação do Verbo Divino.

Era março de 1895 quando os dois missionários verbitas aportaram em Vitória. Eram os Padres Francisco Dold e Francisco Tollinger. O destino deles era o Equador e a Argentina, porém lhes foi permitido permanecer alguns meses com os colonos alemães de Santa Leopoldina e Santa Isabel, sem assistência religiosa havia quase dez anos. Os padres, durante o tempo que passariam com os colonos, deveriam apenas “pôr em ordem os casamentos, administrar o Batismo, preparar a todos para a Confissão e para receber a Sagrada Eucaristia e, quando o trabalho estiver sido feito, seguir sua viagem até a Argentina”,¹¹⁵ segundo relatam os escritos do Superior e do Conselho.

Após aportarem em Vitória, em 15 de março de 1895, e serem recebidos pelo representante do Bispo, os sacerdotes saíram rumo à colônia de Santa Leopoldina. A chegada dos padres foi causa de grande alegria e não tardou para que uma delegação da comunidade do Tirol fizesse insistente convite para que eles conhecessem a sua comunidade. Os dois padres foram para o Tirol no dia 18 de março e ali chegaram no dia 19, Dia de São José, como descrito abaixo:

O dia 19 de março, festa de São José, deve ser considerado data da fundação da Congregação do Verbo Divino no Brasil, pois com duas Missas e duas práticas, solenizaram o acontecimento entre os colonos e a Igreja do Tirol,¹¹⁶ a primeira Paróquia da Congregação dos Verbitas no País.¹¹⁷

Foi, portanto, na comunidade do Tirol que a Congregação do Verbo Divino foi fundada no Brasil, servindo de ponto de referência dos missionários verbitas no Espírito Santo e de centro dos trabalhos apostólicos dessa congregação até 1918. Após esse ano, a sede da paróquia foi transferida para a cidade de Santa Leopoldina.

Em 1896, toma posse em Vitória o primeiro Bispo do Espírito Santo, Dom João Batista Corrêa Nery (1896-1901), que se empenhou-se em trazer religiosos de ordens europeias para o

¹¹⁴ Cf. CARNIELLI, 2005, p. 399.

¹¹⁵ MC GOVERN, Joseph Patrick. *Fertilidade de Canaã: a história da Congregação do Verbo Divino no Brasil*. Juiz de Fora: Esdeva, 1974. p. 32.

¹¹⁶ A colônia de tirolezes, vinda da Áustria, chegou ao município de Santa Leopoldina em 1857, instalando-se na zona rural e formando a comunidade do Tirol, a 15 quilômetros da sede do município e a 70 quilômetros da capital (Vitória). Cf. MONTEIRO, Albanize Maria de Oliveira. *O ateliê Ferdinand Stuflessner no Espírito Santo*. 2006. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2006. p.40.

¹¹⁷ BASTOS, 1996, p. 34.

Espírito Santo, amenizando em parte a falta de sacerdotes. Adepto da política de romanização,¹¹⁸ buscava formar um clero afastado de questões seculares, políticas, teologicamente habilitado e cumpridor do celibato. Logo nos primeiros dias após a posse, Dom Nery encontrou-se com os padres verbitas de Santa Isabel e Santa Leopoldina, decidindo que a paróquia de Santa Isabel, antes a cargo dos padres capuchinhos, passasse a ser de responsabilidade dos missionários verbitas.¹¹⁹

Inicialmente os padres deram assistência às comunidades de Santa Leopoldina e Santa Isabel, porém, com o tempo, os verbitas foram se expandindo e ampliando sua atuação. Saindo do eixo Santa Isabel-Santa Leopoldina, assumiram a direção do Seminário Menor Diocesano do Espírito Santo, que funcionava inicialmente em Vitória, sendo transferido para Santa Isabel e depois para o Convento da Penha, conforme ordens do Bispo Dom João Batista Corrêa Nery. Esse Seminário, porém, foi fechado em 1900. Os verbitas assumiram ainda a direção do Ginásio São Vicente de Paulo (Colégio Diocesano) em Vitória, de 1913 até 1918, fechado, segundo o Padre Carnielli, pelo descaso do governo federal para com a educação. O Pré-Juvenato São Francisco Xavier, em Santa Isabel, funcionou como Seminário Menor da Congregação Verbita de 1931 a 1980. Após o seu fechamento, o prédio foi transformado em residência para retiros, encontros de formação e treinamentos, e se encontra ainda sob a direção dos padres verbitas.¹²⁰

Essa congregação se expandiu rapidamente no Espírito Santo, tendo chegado, no período de 1897 a 1919, 30 missionários verbitas, para assumir as paróquias de Santa Isabel e Santa Leopoldina – responsabilidade exercida pelos verbitas até hoje – e trabalhando em várias outras igrejas e comunidades do estado, como Victor Hugo, Araguaia, Marechal Floriano, Domingo Martins, Biriricas, Alegre, Cachoeiro de Itapemirim (Freguesia de São Pedro Apóstolo), Cariacica, Anchieta (Freguesia Nossa Senhora de Assunção), Guaçuí, Vila Velha (Prainha), Vitória (Santa Casa de Misericórdia e Bispado) e Castelo.¹²¹

Com a acolhida calorosa dos imigrantes alemães e a aceitação do Bispo Dom Nery, os verbitas logo se fixaram no Espírito Santo, expandindo-se por vários outros estados e alcançando a meta do fundador de propagar seu culto e aprofundar a vida religiosa dos colonos nas capelas por eles assistidas.

¹¹⁸ A romanização é um movimento de reforma eclesiástica ocorrido entre a segunda metade do século XIX e a terceira década do século XX, a favor do fortalecimento da autoridade papal e contra o clericalismo liberal, o regalismo imperial e as novas tendências políticas desenvolvidas após a Revolução Francesa. Esse movimento entrou em conflito com diversas práticas religiosas populares herdadas da tradição lusitana. Cf. SANTIROCCHI, Ítalo Domingos. Uma questão de revisão de conceitos: Romanização, Ultramontanismo, Reforma. *Temporalidades*, Belo Horizonte, n. 2, v. 2, p. 24-33, ago./set., 2010. p. 24.

¹¹⁹ Cf. CARNIELLI, 2005, p. 401-402.

¹²⁰ Cf. CARNIELLI, 2005, p. 401-402.

¹²¹ Cf. CARNIELLI, 2005, p. 403.

E assim, com a invocação do Espírito Santo, o Fundador encaminhou a sua obra a Deus. A missão brasileira, iniciada no Espírito Santo, aguardava a bênção do Paráclito sobre o apostolado tão zelosamente começado e vigorosamente levado para a frente pelo punhado de jovens de Steyl!¹²²

Como o nome *Verbo Divino* é a *Palavra Divina a ser transmitida*, o fundador Arnaldo Janssen utilizou-se das mais variadas formas de comunicação: oral, escrita (revistas, folhetos, etc.) e artística (pintura e escultura) para propagar as suas devoções e difundir o evangelho, conforme seus objetivos. Uma das formas foi a linguagem simbólica, por símbolos apresentados nas pinturas e esculturas encontradas nas igrejas verbitas. No capítulo a seguir serão apresentados os símbolos encontrados em duas igrejas verbitas fundadas no Espírito Santo: a Igreja Sagrada Família, na sede de Santa Leopoldina, e a Igreja Divino Espírito Santo, na localidade do Tirol, no mesmo município.



¹²² CARNIELLI, 2005, p. 401-402.

3 ANÁLISE DA SIMBOLOGIA RELIGIOSA ENCONTRADA NA IGREJA VERBITA IGREJA SAGRADA FAMÍLIA

O homem sempre teve necessidade de criar símbolos, transformando, inconscientemente, objetos ou formas, que passam a fazer parte de sua religião ou de sua arte visual. Eles foram e ainda são fatores complementares para o mundo que nos cerca. Como define Croatto, “o símbolo é a chave da linguagem inteira da experiência religiosa”.¹²³ E é com esse tema, o símbolo, que se inicia este capítulo, com base nas abordagens de José Severino Croatto, no livro *Linguagens da experiência simbólica*, e por Paul Tillich, em *Teologia da cultura*, convergindo ambas as obras no que tange aos símbolos, dos quais alguns serão aqui pontuados.

3.1 Símbolo

Pela etimologia, a palavra símbolo é originária do grego (sim-ballo ou sym-ballo ou symbolon) e refere-se à união de duas partes. Segundo Croatto, o símbolo são duas coisas separadas que se complementam, isto é, uma parte remete à outra, e de alguma forma se inter-relacionando, ao nível dos sentidos e não das coisas em si mesmas.¹²⁴

Essa definição é também defendida por Jean Borrela, que a ilustra com os símbolos antigos, geralmente de terracota ou metal, divididos em dois e possuídos por dois companheiros como objeto de reconhecimento. Nesse sentido, considerando-se como símbolo um anel partido em dois, por exemplo, a parte visível e a restante desse anel, mesmo estando em separado, podem ser identificadas como partes de um todo ausente, como se uma fosse testemunha da existência da outra, ou como se, apesar de cada coisa ter a própria identidade e função, cada coisa é parte de uma estrutura global.¹²⁵

Nessa definição, Borrela indica três funções fundamentais do símbolo: 1- O símbolo como vestígio do objeto total, apresentando como parte de um objeto ausente. Seu valor reside no ser-testemunho de algo que não se vê, porém se sabe que existe. 2- O símbolo como valor memorial, testemunho da existência daquele pacto que está na origem da constituição do símbolo em si (no campo cristão, a natureza como vestígio de Deus). 3- O símbolo como função

¹²³ CROATTO, José Severino. *As linguagens da experiência religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião*. São Paulo: Paulinas, 2001. p. 81.

¹²⁴ Cf. CROATTO, 2001, p. 81.

¹²⁵ Cf. BORRELA, Jean. *Le mystère du signe*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1989. p. 83.

orientadora, dinâmica, significada pela ausência da parte faltante, que o chama e empurra para a reconstrução do todo e orienta para a busca na direção correta.¹²⁶

Tillich também se ocupa da funcionalidade do símbolo, salientando que ele vai além do caráter representativo, na medida em que “representa algo além dele, com o qual se relaciona e em cujo poder e sentido participa”.¹²⁷ Dessa forma, para Tillich não há um caráter reducionista ou fechado na dimensão simbólica. Ao contrário, exatamente pelo seu caráter de abertura é que podem ser alcançados outros níveis de realidade, desconhecidos pela linguagem não simbólica. Verifica-se, portanto, um encontro ou equivalência semântica com a arte, posto que uma de suas funções reside na possibilidade de abrir níveis de realidade, desde que o indivíduo se permita tal experiência. Assim, pode-se dizer que símbolo e arte se encontram em sua essência pelo caráter de revelação.

Tanto Tillich como Croatto consideram que os símbolos possuem dois lados, por isso abrem a realidade e a alma. Essa abertura possui dupla função, seja no tocante aos níveis mais profundos da realidade, seja na alma humana em níveis especiais.¹²⁸

Outro aspecto do símbolo que se deve levar em conta é que o seu sentido não está objetivado nas coisas em si, mas pela experiência humana de cada um.¹²⁹ Croatto exemplifica com a imagem de um conjunto de nuvens no céu: uma pessoa pode ver essas nuvens como a beleza da criação, a mutação, a criação em movimento. Outra pessoa não percebe nada, vê apenas a nuvem como nuvem. A nuvem é aqui o elemento simbólico que desencadeia uma experiência humana particular.¹³⁰

O símbolo, principalmente de elementos do mundo fenomênico, que foi transnificado, isto é, que significa algo além do seu próprio sentido primário, envia seu leitor para outra realidade, a que importa existencialmente. Esse duplo sentido foi o que Croatto definiu como símbolo polissêmico.

Levando em consideração que as coisas do mundo podem ser levadas à função simbólica pelo que são e como são, e de fato são de alguma maneira polivalentes, compreende-se que sua capacidade de remeter para um segundo sentido também é plural.¹³¹

¹²⁶ Cf. BORRELA, 1989, p. 84.

¹²⁷ TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009. p. 100.

¹²⁸ Cf. TILLICH, 2009, p. 101.

¹²⁹ Cf. CROATTO, 2001, p. 86.

¹³⁰ Cf. CROATTO, 2001, p. 86.

¹³¹ CROATTO, 2001, p. 102.

O cristianismo utiliza-se bastante da potencialidade expressiva que o símbolo proporciona. O Antigo Testamento utiliza uma linguagem simbólica baseada principalmente em símbolos dos elementos cósmicos e da natureza (o céu, a luz, o sol, a lua e o fogo, como elementos cósmicos; a vida animal, a vegetação, o jardim e a montanha, como elementos da natureza). Serve-se também de imagens do ambiente social: o banquete, a boda, como símbolo do amor conjugal, a cidade, a Jerusalém Celeste, que, no livro do Apocalipse, já no Novo Testamento, integra o símbolo inicial do jardim.¹³² Outras imagens simbólicas foram também aplicadas, como as da esfera das relações interpessoais: o rei, o pastor, o pai, a mãe, a esposa, o amigo, etc. Porém vale salientar que os símbolos utilizados no Antigo Testamento eram originários do simbolismo da religião primitiva, que também tinha como uso o simbolismo cósmico.¹³³

O Novo Testamento compartilha da riqueza simbólica do Antigo Testamento, porém com uma diferenciação, a presença do *Verbo Encarnado*, aplicado a si mesmo nos grandes símbolos cósmicos (a luz, o fogo, a água, a montanha) e nas figuras pertencentes à esfera interpessoal (o pastor, o servo, o esposo). Por exemplo, a figura do pastor, no Antigo Testamento, era símbolo da ação de guarda e guia do povo por parte do Senhor. No Novo Testamento, o próprio Senhor Jesus é a ovelha, como também é o Pai.¹³⁴

Essa continuação do uso do símbolo através do tempo demonstra o que Croatto definiu como sua permanência e universalidade.

Os mesmos símbolos, com os mesmos significados, podem aparecer, ao mesmo tempo, em culturas isoladas entre si; ou em outras separadas pelo tempo, sem conexão histórica entre elas. É claro que também existem símbolos particulares, próximos de uma cultura ou grupo humano (a cruz é um exemplo), mas a maioria dos símbolos fundamentais são patrimônio de toda a humanidade. Isso é de grande importância, já que o ecumenismo ou a universalidade ajudam a compreender a intenção fundamental (o *eidós*) da linguagem religiosa, o que é essencial para o seu enfoque fenomenológico.¹³⁵

A mensagem divina é expressa por diversas linguagens: a palavra, o gesto, a ação simbólica, o silêncio e a arte, tudo se converte em expressão da mensagem sublime. Tanto na arte, como na religião, o símbolo não se expressa em um texto, pois afinal a sua produção de sentidos não se dá na linguística, mas no visual e no figurativo. Desse modo, o símbolo permanece aberto a cada espectador a partir da sua vivência e do seu conhecimento. Quando o

¹³² Cf. RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia – Antigo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007. p. 2.

¹³³ Cf. RÉAU, 2007, p. 3.

¹³⁴ Cf. RÉAU, 2007, p. 3.

¹³⁵ CROATTO, 2001, p. 108.

símbolo entra em uma definição tende a fechar-se em uma interpretação, que por sua vez pode dar lugar a outra pelo processo de releitura do texto sob novas vivências.¹³⁶

Segundo Croatto, o símbolo não pode ser limitado pelo *logos*, definido num conceito, mas opera na condição de signo aberto e sugestivo, cuja significação, inserida pelo produtor, é captada mediante um ato posterior de interpretação. Para Tillich, o símbolo não encerra uma verdade em si, mas aponta e abre níveis de realidade com o fim de expressar uma preocupação suprema.¹³⁷ Para que isso aconteça, no entanto, é necessário que o espectador abra o seu nível da alma e da sua realidade interior.¹³⁸ Esses níveis fogem à apreensão da racionalidade técnica e científica.

Assim, pode-se estabelecer um paralelo entre esses dois autores, na medida em que se considera o símbolo como a chave da linguagem da experiência religiosa, tendo como premissa que o ser humano é um animal simbólico e, portanto, constrói símbolos continuamente. Ambos os autores consideram o caráter aberto do símbolo e a possibilidade de buscar sempre algo além de como ele se apresenta. Enquanto Tillich vai além com a questão da abertura a níveis da realidade, Croatto considera nitidamente o símbolo como chave da linguagem inteira da experiência religiosa,¹³⁹ o que, para Tillich, também é possível, posto que o símbolo tem a propriedade de abrir determinado nível da realidade até mesmo oculto, atingindo uma dimensão profunda da realidade suprema, considerada pelo autor como a dimensão do sagrado,¹⁴⁰ fundamento de todas as realidades.

Os símbolos iconográficos encontrados nas igrejas verbitas estudadas serão primeiramente analisados com base nos significados defendidos por três autores: Chevalier, Heinz-Mohr e Lexikon. Apesar de essa interpretação basear-se em uma definição do porquê daquela simbologia, não se pretende fechar um conceito, mas procurar seguir a interpretação do que esses desenhos ou esculturas representam no contexto analisado, seguindo o pensamento de Severino Croatto:

É necessário diferenciar entre interpretação e explicação. Quando o símbolo é interpretado, é sua reserva de sentido que emerge em forma de relato, cuja função não é explicar, mas dizer a experiência vivida. Caso contrário, deixa de ser símbolo e converte-se em logos. E, com isso, perde sua capacidade de 'remeter' para o inefável. Quando tudo está claro, já não há símbolo.¹⁴¹

¹³⁶ Cf. CROATTO, 2001, p. 109.

¹³⁷ Cf. TILLICH, 2002, p. 33.

¹³⁸ Cf. TILLICH, 2002, p. 101.

¹³⁹ Cf. CROATTO, 2001, p. 81.

¹⁴⁰ Cf. TILLICH, 2009, p. 103.

¹⁴¹ CROATTO, 2001, p. 110.

Por fim, procurar-se-á não esvaziar totalmente o sentido que os símbolos analisados representam, pois assim esses símbolos apresentados nas pinturas e esculturas perderiam sua função simbólica e se transformariam em mera ornamentação sem sentido.

Portanto, no item seguinte serão apresentadas as simbologias encontradas nas igrejas Sagrada Família e Divino Espírito Santo. A primeira igreja a ser analisada será a Igreja Sagrada Família, por apresentar maior número de elementos simbólicos, expondo ornamentação em quase toda a estrutura, com pinturas parietais, que já à primeira vista chamam a atenção por sua qualidade e beleza. Um olhar mais detalhado, entretanto, mostra que os desenhos não têm função meramente decorativa, mas estão carregados de símbolos que remetem ao culto da Congregação do Verbo Divino.

3.2 Simbologia dos elementos presentes na igreja Sagrada Família

Buscar-se-á aqui examinar as igrejas mais representativas dos verbitas no Espírito Santo e os símbolos encontrados tanto nos seus altares e nichos como nas pinturas parietais. Para tanto, serão apresentadas as duas primeiras igrejas construídas pelos verbitas no Espírito Santo, a Igreja Matriz de Santa Leopoldina e a Igreja do Tirol, no mesmo município. Ambas exibem um conjunto de pinturas, esculturas e pinturas murais de beleza singular e muito significativas do culto dos verbitas.

3.2.1 O Município de Santa Leopoldina - ES

A cidade de Santa Leopoldina, localizada na região centro-serrana do Espírito Santo, distante 55 quilômetros de Vitória, surgiu em 1857, com a chegada de imigrantes vindos principalmente da Alemanha, Prússia, Holanda, Luxemburgo e austríacos do Tirol.

Primeiramente conhecida como Cachoeiro de Santa Leopoldina, em homenagem à mãe do Imperador Dom Pedro II, passou a ser chamada de Santa Leopoldina em 1943. No início do século XIX, a cidade chegou a ser uma das mais importantes do estado, porque tinha o principal escoadouro de café, o rio Santa Maria da Vitória. As viagens do interior para a capital realizavam-se através deste rio, cujo leito permitia a navegação de canoas carregadas numa extensão de cerca de 60 km. No ponto onde deixava de ser navegável, localizava-se o Porto

Fluvial (onde se encontra a sede), através do qual era escoada toda a produção da região, que viajavam até aí sobre tropas de burros, e depois até o litoral¹⁴².

Porém com o início da abertura da estrada entre Santa Leopoldina e Cariacica, em 1927, hoje a atual ES 080, o transporte de café passou a ser feito por caminhões e a partir de 1930 o município entrou em decadência.¹⁴³

Sua igreja matriz é a Igreja Sagrada Família (Figura 1), construída onde antes se encontrava uma pequena capela, que comportava apenas 20 fiéis e era dedicada a Nossa Senhora do Patrocínio (1856). A construção da Igreja Sagrada Família se iniciou em 1893, quando o governo municipal doou um terreno de 375 m² para sua edificação.¹⁴⁴

Nesse período, os padres que assistiam a essa comunidade eram os verbitas. Até a construção dessa igreja, a do Tirol, pelo seu tamanho, era a igreja matriz do município.¹⁴⁵

Figura 1 - Igreja Sagrada Família - Igreja Matriz de Santa Leopoldina – ES

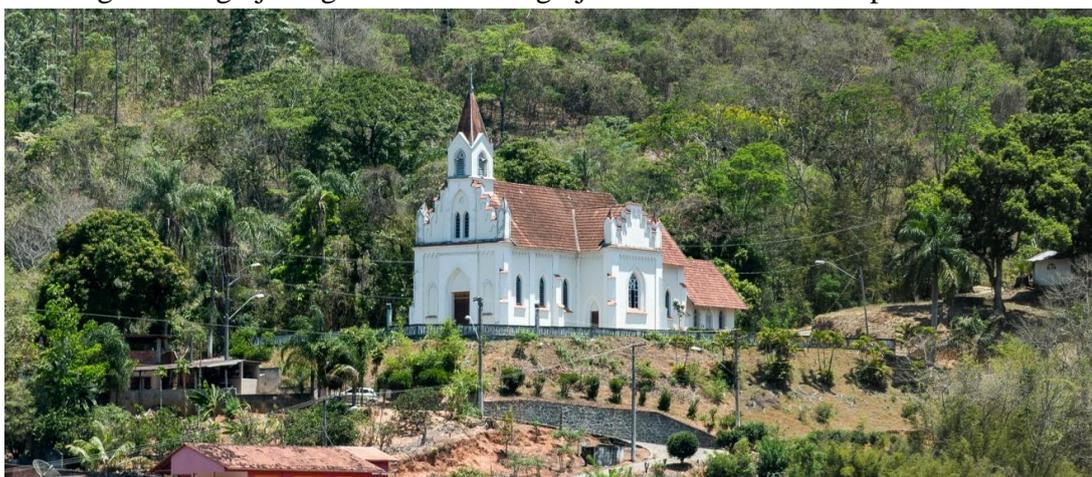


Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Na Igreja Sagrada Família, será analisada a simbologia dos motivos ornamentais encontrados: 1- Nas pinturas decorativas das paredes da capela-mor, nave e transepto. 2- Na pintura em óleo sobre tela da Sagrada Família, localizada na parte superior do altar-mor, e que dá nome à Igreja. 3 – Nos elementos simbólicos encontrados no altar-mor.

¹⁴² Cf. MORELATO, Andressa da Silveira. *Sítio histórico urbano de Santa Leopoldina: uma análise de sua preservação*. 2013. 162 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013. p. 40.

¹⁴³ Cf. MEDEIROS, Rebecca Almeida de. *Projeto de restauro da Igreja Sagrada Família: intervenção arquitetônica e paisagem*. 2015. 99 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015. p. 20.

¹⁴⁴ Cf. PARÓQUIA DIVINO ESPÍRITO SANTO. *Livro de Tombo*, Tirol, [s.d]. [s.p.].

¹⁴⁵ Cf. MEDEIROS, 2015, p. 20.

3.2.2 Pinturas decorativas das paredes

As pinturas parietais da Igreja Sagrada Família foram feitas pelos irmãos verbitas Germano Franz Speckemeir e Adalberto Karl Inhetvin, no período de dezembro de 1928 a abril de 1929.¹⁴⁶ Essas pinturas estão localizadas na nave central, no transepto, no arco cruzeiro e no presbitério.

Vale salientar que a linguagem simbólica veiculada por essas imagens, apesar de expressa por símbolos religiosos notadamente conhecidos, será aqui interpretada mediante o uso de uma linguagem técnica, baseada em uma pesquisa bibliográfica de estudiosos da área da simbologia, com vistas ao entendimento da correlação desses símbolos com a Congregação dos Verbitas.

Figura 2 - Nave da Igreja Sagrada Família.



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

3.2.2.1 Os elementos fitomorfos

Na Igreja Sagrada Família, os motivos decorativos que mais se destacam são os fitomorfos: lírios, trevos, folhas de videira, espigas de trigo e folhas de acanto, entre outros. De

¹⁴⁶ Cf. MEDEIROS, 2015, p. 21.

acordo com a espécie, os significados são os mais distintos, mas em seu simbolismo geral, encontram-se duas estruturas, a da essência e a da forma.¹⁴⁷

As flores na sua essência são símbolos da fugacidade das coisas, da primavera e da beleza, portanto evocam a possibilidade do gozo da vida e ao mesmo tempo, pela sua fragilidade, a constante presença da morte. De acordo com a Bíblia, as flores em geral são símbolos da beleza e da graça terrena, sinais do princípio passivo, da atitude de receber. Com formas de cálices, são voltadas ao dom e à atividade do céu.¹⁴⁸ Para Chevalier, em seu *Dicionário de símbolos*, representam o símbolo universal do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial: a inocência e o estado *edênico*, e são interpretadas também como figura arquetípica da alma e como centro espiritual. Quando isso ocorre, seu significado se explica conforme suas cores, que revelam a orientação das tendências psíquicas: o amarelo revela um simbolismo solar; o vermelho, um simbolismo sanguíneo; o azul, um simbolismo de sonhadora irrealidade.¹⁴⁹

O escritor cita também São João da Cruz: “São João da Cruz faz a flor à imagem das virtudes da alma e do ramalhete que as reúne, a perfeição espiritual”.¹⁵⁰

Visto que as flores têm seu tempo e murcham depressa, são também símbolos da transitoriedade e da inconstância, relacionando-se, às vezes, simbolicamente com as almas dos mortos, como as borboletas.¹⁵¹

3.2.2.1.1 Lírio

Na decoração da Igreja Sagrada Família, a flor que mais se destaca é o lírio branco. Encontrada em toda a área da nave central e do transepto, faz parte da ornamentação de um barrado sequencial, centralizada em um retângulo e intercalada por faixas verticais em tom azul e branco, com elementos triangulares na área central. Na parte superior, têm uma faixa horizontal, com decoração espiralada, ostentando sobre as listras azuis um losango decorado com elementos fitomorfos, e ao centro uma cruz grega em folha de ouro, um símbolo de triunfo (Figura 3).

¹⁴⁷ Cf. HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994. p. 163.

¹⁴⁸ Cf. HEINZ-MOHR, 1994, p. 163.

¹⁴⁹ Cf. CHEVALLIER, 2002, p. 439.

¹⁵⁰ CHEVALLIER, 2002, p. 438.

¹⁵¹ Cf. LEXIKON, Herder. *Dicionário dos símbolos*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 98.

Figura 3 - Ornamentação da nave e do transepto



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Os lírios são formados por cinco pétalas, duas simétricas, dispostas lateralmente, e uma centralizada. Têm três caules na cor terra de Siena queimada, que se encontram amarrados próximo às suas folhas por uma faixa dourada. Os dois caules laterais terminam abaixo da flor, onde sua verticalidade se transforma em curvas, formando folhas simétricas em tons de verde. Observa-se nesse conjunto que tudo se subdivide em três: as pétalas dos lírios com três pontas, os três caules, as folhas que são subdivididas em três e o centro do lírio tem também uma flor com três pétalas. Até a faixa dourada que amarra os caules finaliza com três pontas. Tudo nesse conjunto remete à *Trindade* (Figura 4).

O lírio branco, que, segundo Chevallier, é a flor arquetípica da pureza, inocência, virgindade, tem associação com a *Virgem Maria*, remontando ao início do cristianismo. Essa flor é dedicada à Virgem em homenagem à sua pureza.¹⁵²

¹⁵² Cf. CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: Guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. São Paulo: EDUSC, 2004. p. 140.

Figura 4 - Áreas que remetem à trindade



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

3.2.2.1.2 Folhas de acanto

Outro elemento que aparece na ornamentação da igreja são as folhas de acanto estilizadas. Elas estão presentes em duas partes da decoração: contornando o arco cruzeiro em todas as janelas da igreja, ampliando o seu desenho ogival, e também arrematando a parte superior da barra de cervos no presbitério (Figura 5).

Contorno das janelas e arco cruzeiro



Figuras 5

Contorno da parte superior da barra do presbitério



Fotos: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

De acordo com Heinz-Mohr, os acantos são dotados de folhas grandes e listradas e foram utilizados com frequência desde a Antiguidade Clássica como elementos decorativos na arquitetura sepulcral, derivando daí seu simbolismo ligado à imortalidade. Outra simbologia do acanto reside nos seus espinhos, indicando as provações da vida e da morte.¹⁵³

Chevallier cita também os espinhos do acanto, usados para indicar que as provações da vida e da morte haviam sido vencidas, que uma situação difícil fora completamente resolvida. O acanto é, ainda, símbolo da terra virgem e da própria virgindade, que também significa outra espécie de triunfo:

O acanto ornamentava os capitéis coríntios, os carros fúnebres e as vestimentas dos grandes homens, porque os arquitetos, os defuntos e os heróis haviam sido homens que souberam vencer as dificuldades de suas tarefas. Como de tudo o que possui espinhos, faz-se igualmente do acanto o símbolo da terra virgem e da própria virgindade, que também significam uma outra espécie de triunfo.¹⁵⁴

Esse conjunto de ornamentos também remete à *Trindade*, pelas folhas subdivididas em três partes e a faixa horizontal dourada que se encontra no centro do entrelaçamento da folha, aludindo à Latria (veneração). Remete à própria caminhada do padre Arnaldo, vencendo as dificuldades na formação da sua congregação, e à chegada dos missionários verbitas ao Brasil, uma terra virgem que frutificou e cresceu.

3.2.2.1.3 Trevo

O trevo se encontra em várias pinturas parietais e nas barras acima da decoração das janelas, assim como no acabamento das cruzes dos altares com terminação trilobada. (Figura 6)

Na arte cristã, as formas trifoliadas remetem ao simbolismo da *Santíssima Trindade*.¹⁵⁵

¹⁵³ Cf. HEINZ-MOHR, 1994, p. 4.

¹⁵⁴ CHEVALLIER, 2002, p. 10.

¹⁵⁵ Cf. CHEVALLIER, 2002, p. 902.

Figuras 6 - Trevos
Decoração acima das janelas da nave e presbitério e cruz trilobada dos altares



Fotos: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

3.2.2.1.4 Espiga de trigo

As espigas de trigo são encontradas em feixes, formando uma cruz nos pilares internos do presbitério. Sua simbologia remete à sementeira, ao crescimento, à fertilidade. São também consideradas símbolo do nascimento e da morte, ou da morte e do renascimento.¹⁵⁶ Heinz-Mohr afirma que “a espiga, o estado de florescência máxima de muitas gramíneas e ervas [...] desde muito tempo se refere ao sentido eucarístico [...] que contém o grão que morre, seja para nutrir, seja para germinar, em geral símbolo do crescimento e da fertilidade”.¹⁵⁷ Na Idade Média, via-se no grão de trigo um símbolo de Cristo ao descer ao reino dos mortos e ressuscitar, por isso a eucaristia é representada até hoje por uma espiga e um cacho de uvas colocados na patena sagrada.¹⁵⁸

A representação da espiga de trigo está localizada nas colunas do presbitério, local onde acontece a eucaristia (comunhão), para lembrar a morte e ressurreição de Cristo (Figura 7).

¹⁵⁶ Cf. LEXIKON, 1997, p. 196.

¹⁵⁷ HEINZ-MOHR, 1994, p. 148.

¹⁵⁸ Cf. HEINZ-MOHR, 1994, p. 148.

Figura 7 - Espigas de trigo. Pilares do presbitério



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

3.2.2.1.5 Folha de videira

As folhas de videira também podem ser encontradas formando a ornamentação dos pilares internos do presbitério. A folha de videira normalmente faz alusão ao vinho, que, segundo Chevalier, em iconografia, muitas vezes remete aos mistérios da vida após a morte, que também são os do renascimento e do co-renascimento, os quais fizeram da videira um símbolo funerário, cujo papel continuou no simbolismo do cristianismo.¹⁵⁹

De acordo com Lexikon, no simbolismo judaico-cristão a videira é um arbusto sagrado com muitos significados, considerado o símbolo do povo de Israel e a árvore do Messias. No Antigo Testamento, o próprio Messias foi comparado a uma videira: “Cristo equiparava-se à verdadeira videira, que, com seu tronco vigoroso, carrega os fieis como os galhos de uma cepa, i.e., somente quem retira dele sua força pode verdadeiramente dar frutos”.¹⁶⁰ A videira faz alusão ao vinho e é símbolo da alegria. É a incorporação da luz, da sabedoria e da pureza e, pela cor vermelha, geralmente está associada ao sangue de Cristo (Figura 8).¹⁶¹

¹⁵⁹ Cf. CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 955.

¹⁶⁰ LEXIKON, 1997, p. 206.

¹⁶¹ Cf. LEXIKON, 1997, p. 206.

Figura 8 - Folhas de videira. Pilares do presbitério.

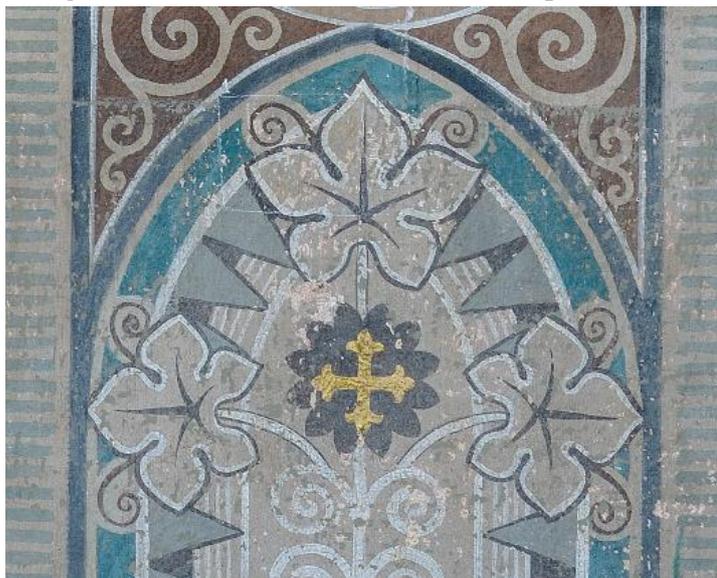


Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Esses dois últimos elementos fitomorfos fazem parte da decoração do presbitério, local onde se encontra a hóstia consagrada – o corpo e o sangue de Cristo.

3.2.2.2 Cruz

A cruz tem sido emblema de muitos cultos pelo mundo afora. No entanto, desde o século V, no Ocidente, representa a crucificação de Cristo e, por extensão, a fé cristã.¹⁶²

Essa definição é compartilhada por Chevalier, que defende a cruz como um dos símbolos cuja presença é atestada desde a mais alta Antiguidade. A tradição cristã enriqueceu prodigiosamente o simbolismo da cruz, condensando nessa imagem a história da salvação e a paixão do Salvador. Dessa forma, a cruz simboliza o Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade.¹⁶³

No cristianismo, em razão da cruz em que morreu Cristo, ela recebeu o significado do sofrimento, mas também do triunfo. Nas artes plásticas cristãs ela aparece de diversas formas, sendo as mais comuns a cruz grega e a latina. A cruz com um braço transversal é a cruz do Evangelho. Seus quatro braços simbolizam os quatro elementos. A parte fincada no chão significa a fé assentada em profundas fundações; a parte superior indica a esperança que sobe

¹⁶² Cf. CARR-GOMM, 2004, p. 71.

¹⁶³ Cf. CHEVALIER, 2002, p. 309-317.

para o céu; a envergadura significa a caridade que se estende a quem necessita; e o comprimento significa a perseverança até o fim.¹⁶⁴

Na arquitetura, sobretudo nas construções sagradas, a cruz grega determina, por exemplo, as plantas de muitos templos bizantinos e sírios. A cruz latina, as de igrejas românicas e góticas.¹⁶⁵

Na decoração da igreja esse símbolo aparece repetidas vezes, ora como cruz latina, com maior comprimento, ora como cruz grega, com hastes de mesma dimensão e terminações em forma de trevo trilobado, como nos altares (Figura 9).

Figuras 9 - Cruzes localizadas no transepto, altares e pilares do presbitério.



Fotos: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

¹⁶⁴ Cf. CHEVALIER, 2002, p. 310.

¹⁶⁵ Cf. LEXIKON, 1997, p. 70.

3.2.2.3 Cervo ou Veado

O cervo é um dos elementos iconográficos dispostos na área do presbitério que coroam a organização decorativa e simbólica destinada à eucaristia. Sua mensagem maior está centrada no cervo que se purifica bebendo a água da vida, disposto em um barrado que abraça esse ambiente, o que é reforçado pelos elementos eucarísticos que aludem ao corpo e ao sangue de Cristo: o corpo é representado pelas espigas de trigo e o sangue, por dois elementos, as folhas de videira e os cálices (Figura 10).

Figura 10 - Barra do presbitério



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Segundo Heinz-Mohr, o cervo ou veado, na mitologia dos povos que vivem em contato com a natureza, é símbolo da luz, e sua armação alta representa raios de luz, símbolo do sol invicto, como também da árvore da vida, que sempre renasce. Sua imagem constitui parte da arte desde tempos pré-cristãos, indicando velocidade, fertilidade e renovação de vida.¹⁶⁶

De acordo com o *Dicionário de símbolos na arte*, os veados ou cervos são representados na arte cristã bebendo a água de fontes da vida, fazendo referência ao Salmo (41:2-3)¹⁶⁷

Como a corça anseia
 Pelas águas vivas,
 Assim minha alma
 Suspira por Vós, ó meu Deus!
 Minha alma tem sede de Deus,

¹⁶⁶ Cf. HEINZ-MOHR, 1994, p. 382-383.

¹⁶⁷ Cf. CARR-GOMM, 2004, p. 217

do Deus vivo;
Quando irei contemplar
a face de Deus?¹⁶⁸

Dentro desse Salmo destaco algumas frases que remetem à situação do fundador da Congregação do Verbo Divino, o Padre Arnaldo Janssen: (Sl.41: 10-12)

Por que ando eu triste,
Sob a opressão do inimigo?
Sinto quebraram-se-me os ossos,
Quando, em seus insultos meus adversários;
me repetem todos os dias:
Teu Deus, onde está ele?
Por que te deprimes, ó minha alma,
E te inquietas dentro de mim?¹⁶⁹

A ligação do Salmo com o fundador da Congregação se faz por meio de estudos sobre a origem da Cristandade. Nota-se que os Salmos foram compostos, na maioria, durante o exílio do povo hebreu (judeu) na Babilônia, quando Jerusalém foi tomada pelos babilônios. Se pensarmos que Arnaldo Janssen nasceu, viveu e exerceu seu sacerdócio na Alemanha e teve que criar sua Casa Missionária em Steyl, Holanda, como efeito da perseguição dos católicos pelo Chanceler Otto Bismarck, numa situação também de refúgio, constata-se que essa ideia faz sentido. Outro ponto é que Arnaldo Janssen não se deixou oprimir e jamais desistiu do seu objetivo, em meio à situação pela qual passava o povo católico alemão.

3.2.2.4 Cálice

Outro elemento do presbitério é o Cálice ou Taça. De acordo com Chevalier, o simbolismo da taça se apresenta sob dois aspectos essenciais: o vaso da abundância e o vaso que contém a imortalidade. Na liturgia cristã, relaciona-se com o Graal, cálice que recolheu o sangue de Cristo – princípio da vida –, sendo, portanto, homólogo ao coração e, em consequência, do centro. Outra analogia que o escritor faz refere-se a uma gema, que, ao receber polimento, torna-se um vaso, cujo conteúdo é o brilho da luz revelado pelo polimento.¹⁷⁰ Da mesma forma, a iluminação se estabelece no coração do homem pela concentração do espírito, ligação que se faz ao *Sagrado Coração de Jesus*.

¹⁶⁸ BÍBLIA SAGRADA. Tradução Centro Bíblico Católico. 81 edição. São Paulo: Ave Maria, 1992, p.688.

¹⁶⁹ Cf. BÍBLIA., 1992, p. 689.

¹⁷⁰ Cf. CHEVALIER, 2002, p. 858-859.

Na Igreja da Sagrada Família o cálice aparece nas pilastras do arco cruzeiro, que define o espaço do presbitério onde se encontra o cálice eucarístico que contém o corpo e o sangue de Cristo, constituindo o alimento para a vida eterna (Figura 11).

Figura 11 - Cálices. Pilares do presbitério



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

3.3 Abordagem iconográfica do retábulo da Igreja Sagrada Família

Esta consideração foi iniciada com o questionamento, no âmbito deste estudo iconográfico, sobre a significação do retábulo dentro de um templo religioso. Seu ponto de apoio se encontra em Burckhardt, para quem, em toda a arquitetura sagrada, o retábulo é uma representação do *Santo dos Santos*, o lugar da epifania divina, que pode estar representada por uma imagem no nicho, por um símbolo abstrato ou simplesmente ser sugerida tão somente por uma forma arquitetônica, sem que signo algum lhe seja acrescentado.¹⁷¹ Esse significado do nicho, proveniente da arte hindu, budista e persa, foi absorvido também pelo cristianismo e teve significado próprio na basílica cristã: “O nicho é a imagem reduzida da ‘caverna do mundo’: seu arco corresponde à abóbada celeste, como o domo ou a cúpula, enquanto que os pilares correspondem à terra, que também é representada pela parte retangular ou cúbica do templo”.¹⁷²

¹⁷¹ Cf. MEDEIROS, 2015, p. 21.

¹⁷² BURCKHARDT, 2004, p. 124.

Para tanto, é necessário descrever a função do retábulo e sua importância na representação do tema iconográfico.

3.3.1 O retábulo

Segundo Lameira, o retábulo constitui o principal instrumento de persuasão e de envolvimento dos fiéis no interior dos templos. Ele responde às necessidades litúrgicas e estéticas de uma comunidade religiosa, bem como aos aspectos da sua vivência e do seu perfil específico.¹⁷³ No caso em análise, os atributos são os da Congregação do Verbo Divino.

A própria feitura, a sua estrutura arquitetônica e os elementos decorativos dignificam e enobrecem os conteúdos iconográficos que se pretendem transmitir aos fiéis, registrando para cada época uma intencionalidade específica. O seu caráter predominantemente religioso determinou o emprego não só de representações figurativas e ornamentais alusivas a conceitos morais associados ao catolicismo, mas também de ideias relacionadas com a entidade promotora da sua feitura e posterior administração.¹⁷⁴

Os temas iconográficos encontram-se hierarquizados de acordo com sua intenção: os mais importantes localizam-se no retábulo principal, isto é, o da capela-mor, onde geralmente se encontra o orago do templo e/ou a exposição do Santíssimo Sacramento. Geralmente esse retábulo se subdivide em três tramos. No módulo principal, se encontra a representação do orago, portanto é onde se investe maior atenção, e nas laterais, que seriam os secundários em relação ao central, geralmente se situam imagens que complementam o elemento central. Na parte central dos retábulos, encontra-se, além do orago, o Santíssimo Sacramento, representando a apoteose eucarística, destacando-se como elemento fundamental o sacrário, lugar onde se guardam os símbolos da eucaristia, isto é, as hóstias consagradas.¹⁷⁵

O retábulo da Igreja Sagrada Família não difere, em sua concepção, dos elementos principais acima citados. Observa-se que seu processo de criação foi detalhadamente estudado e concebido segundo a intencionalidade dos religiosos da Congregação do Verbo Divino. Os componentes iconográficos ali encontrados determinam aspectos desse rico complexo de ideias, ao mesmo tempo em que preserva sua unicidade interna, em conformidade com a lei que prescreve que o simbolismo acrescentado deve adequar-se ao simbolismo inerente ao objeto.¹⁷⁶

¹⁷³ Cf. LAMEIRA, Francisco. *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Évora, Portugal: Loulè Gráfica Comercial, 2005. p. 9.

¹⁷⁴ Cf. LAMEIRA, 2005, p. 15.

¹⁷⁵ Cf. LAMEIRA, 2005, p. 14.

¹⁷⁶ Cf. LAMEIRA, 2005, p. 14.

Toda a ornamentação escultural ou pictórica do retábulo a ser analisado relaciona-se ao seu significado espiritual que, por sua vez, se identifica com a função do santuário e com a evangelização da Congregação do Verbo Divino.

O retábulo ou altar-mor da Igreja Sagrada Família está localizado na parte central da capela-mor, foi construído por um artista tirolês e é datado de 1919.¹⁷⁷ Executado em madeira, em estilo neogótico, possui formato retangular vertical, com elementos ornamentais nas cores vermelho, azul e dourado. Traz como destaque a pintura a óleo sobre tela da Sagrada Família, orago da igreja.

Figura 12 - Altar-mor



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Sua estrutura é dividida em três partes: base, corpo e coroamento.

¹⁷⁷ Cf. MEDEIROS, 2015, p. 24.

3.3.1.1 Base

A base, em formato retangular horizontal, é subdividida em três planos quadrangulares por quatro colunatas, que separam os ornamentos laterais do central. Na parte central, foco principal da base, há um entalhe com a representação de um pelicano. No interior das laterais verifica-se a ornamentação em dourado de elementos fitomorfos, que remetem a galhos da videira e da flor de acanto. No centro dessas laterais há uma cruz grega, e próximo ao pelicano estão os símbolos do alfa e do ômega. Essa estrutura sustenta na parte superior uma prancha de madeira que serve de mesa para o apoio do sacrário e dos castiçais (Figura 13).

Figura 13 - Altar-mor. Base



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Inicia-se o estudo da simbologia com o pelicano, elemento central. O pelicano, na iconografia cristã, simboliza Cristo, pois, segundo a lenda, é um pássaro aquático que alimentava os filhotes com a própria carne e o próprio sangue, símbolo do amor paternal. Outra razão de seu vínculo a Cristo é ser o pelicano de natureza unida que, segundo a física antiga, desaparecia sob o efeito do calor e renascia no inverno, comparando-se assim, ao sacrifício de Cristo e à sua ressurreição.¹⁷⁸

Sua imagem liga-se ao Cristo, pois da chaga do seu coração manam sangue e água, bebidas da vida. A imagem simboliza também o *Sagrado Coração de Jesus*. Sua localização, no centro da mesa do altar, revela também a importância no oferecimento do vinho e do sangue.

¹⁷⁸ Cf. CHEVALLIER, 2002, p. 705.

Os *elementos fitomorfos* também se encontram em toda a ornamentação do retábulo. A maioria é constituída por ramos e folhas de acanto estilizadas. Como já citado, o seu significado simbólico relaciona-se com seus espinhos, representando uma questão difícil totalmente resolvida.¹⁷⁹

Alfa e ômega são as letras inicial e final do alfabeto grego que limitam todas as outras letras. Por essa razão, simbolizam o abrangente, a totalidade do conhecimento, do ser, do espaço e do tempo.¹⁸⁰ Essas duas letras gregas, que Lexikon¹⁸¹ comparou a Deus e, sobretudo, a Cristo, por representar a totalidade, o abrangente, guardam estreita relação também com o pelicano, igualmente vinculado ao Cristo, e ambos estão representados na mesa do altar, ou seja, onde se consagram o corpo e o sangue de Cristo. O altar é a mesa de um banquete sacrificial (Pascal).¹⁸²

3.3.1.2 Corpo

O corpo, definido como parte central do altar-mor, contém o sacrário e os elementos a ele relacionados, chegando à altura dos anjos. Tem como elemento principal o sacrário em forma trapezoidal, encimado por um nicho com a imagem do Cristo Crucificado. Possui em seu interior folhas de videira e uvas, ornamentadas nas laterais com galhos de folhas de acanto em dourado com fundo vermelho e ornamentos ogivais de coloração azul, vermelha e dourada. Sobre esse detalhamento corre uma faixa horizontal em baixo-relevo em forma de folhas de acanto, onde as folhas foram trabalhadas em dourado com o fundo vermelho, com marcas de punção (Figura 14).

¹⁷⁹ Cf. LEXIKON, 1997, p. 12.

¹⁸⁰ Cf. CHEVALIER, 2002, p. 29.

¹⁸¹ Cf. LEXIKON, 1997, p. 15.

¹⁸² Cf. PASTRO, 2012, p. 94.

Figura 14 - Altar-mor. Corpo



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Sobre o barrado com folhas de acanto, há painéis em baixo-relevo de madeira policromada com a representação de dois anjos ajoelhados e voltados para o interior do altar. Na parte superior dos painéis, existem ornamentos com decoração de elementos fitomorfos entrelaçados, também com aplicação de folhas de ouro, afastadas dos relevos dos anjos, causando a sensação de profundidade.

Os anjos também têm grande importância para os verbitas.¹⁸³ Pela simbologia, sua tarefa é adorar e louvar a Deus, servindo de mensageiros e portadores da revelação divina, além de proteger e ajudar as pessoas e os povos. Os anjos alados e ornados com auréolas aparecem somente a partir do século IV. A partir da Idade Média sua ornamentação é realçada com lírios, ramos de palmeira, instrumentos musicais, espadas flamejantes, instrumentos da paixão e trombetas para anunciar o Juízo Final.¹⁸⁴

Segundo Chevalier, os anjos são seres intermediários entre Deus e o mundo. Seres puramente espirituais, ou espíritos dotados de um corpo etéreo, aéreo. Para alguns autores, os atributos dos anjos são considerados como símbolos de ordem espiritual, símbolos das funções divinas, das relações de Deus com as criaturas, ou ao contrário, de funções humanas sublimadas ou aspirações insastifeitas e impossíveis.¹⁸⁵

A folha da videira ornamentando o nicho onde se encontra o Cristo Crucificado representa corretamente o que a linguagem simbólica bíblica significa: “assim como toda a

¹⁸³ Cf. REUTER, 2009, p. 134.

¹⁸⁴ Cf. BASTOS, 1996, p. 152.

¹⁸⁵ Cf. CHEVALIER, 2002, p. 60.

fruta, a bênção”.¹⁸⁶ O próprio Cristo se designa como videira em João 15,5 “Eu sou a videira, vós os ramos. Quem permanecer em mim e eu nele, esse dá muito fruto; porque sem mim, nada podeis fazer”. Assim como a espiga de trigo, a videira é símbolo da eucaristia.¹⁸⁷

O sacrário, segundo Cesar Xavier Bastos, é um dos elementos que caracterizam a religião católica, estando presente na prática religiosa de seus fiéis e imprimindo sua marca inconfundível aos templos. É a fé na presença eucarística: Deus está presente onde é conservada a hóstia consagrada durante a missa pelo celebrante.¹⁸⁸ O sacrário da Igreja Sagrada Família, em formato trapezoidal, tem na porta de bronze um relevo do cálice com a hóstia consagrada e acima deste, o Espírito Santo.

3.3.1.3 Coroamento

No coroamento encontra-se, sobre o nicho, a pintura do orago que dá nome à Igreja – Sagrada Família. Essa pintura, datada de 1905,¹⁸⁹ representa Maria e José ladeando o Menino Jesus, que se encontra em posição central, tendo sobre a cabeça a Pomba do Divino com raios de luz e, sobre ela, a figura de Deus Pai abençoando com a mão direita, enquanto a mão esquerda porta um livro aberto com os símbolos Alfa e Ômega (Figura 15).

Figura 15 - Sagrada Família. Óleo sobre tela



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

¹⁸⁶ BASTOS, 1996, p. 151.

¹⁸⁷ Cf. BASTOS, 1996, p. 151.

¹⁸⁸ Cf. BASTOS, 1996, p. 120.

¹⁸⁹ Cf. MEDEIROS, 2015, p. 21.

A pintura tem na parte superior da moldura ornamentos fitomorfos dourados, com representação de galhos de roseiras. Sobre a pintura encontra-se a parte final do coroamento, com elementos decorativos de forma orgânica, pináculos com detalhes azuis e dourados. Centralizada nesse conjunto em forma de dossel encontra-se uma Pomba do Divino pintada de branco, com detalhes em ouro, sobreposta a raios divergentes, também em dourado.

Figura 16 - Coroamento do altar-mor com a pintura da Sagrada Família



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

A pomba do Espírito Santo é um dos principais símbolos que marcam as igrejas assistidas pela Congregação do Verbo Divino. Símbolo de uma das devoções do Padre Arnaldo Janssen, o Espírito Santo, representa, segundo Fernandes,¹⁹⁰ o explicador da verdade do Pai – o Filho Encarnado. Na arte cristã, a pomba do Espírito Santo é representada de variadas formas:

¹⁹⁰ Cf. FERNANDES, Rafael Martins. *A Igreja e o Espírito da Verdade em Hans Urs Von Balthasar*: um estudo do pensamento eclesiológico. 2014. 122 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. p. 76.

como um passáreo que paira sobre as águas primodiais (Gn 1,2); com ramos de oliveira, anunciando para Noé a paz, que o Espírito de Deus insuflou na terra (Gn 8,10-12); descendo sobre Jesus Cristo no batismo no rio Jordão (Mt 3,16). Como inspiração, por ocasião da descida do Espírito Santo em Pentecostes,¹⁹¹ é representada também com uma aureóla em cruz, como na Igreja analisada.

Para Chevalier, a pomba, além da simbologia judaico-cristã que com o Novo Testamento, acabará representando o Espírito Santo, é principalmente um símbolo de pureza, de simplicidade e também de paz, harmonia, esperança e felicidade recuperada.¹⁹²

As flores de roseira na parte superior do nicho onde se encontra a pintura da Sagrada Família têm também sua simbologia na iconografia cristã. A rosa, de acordo com Chevalier, é ou a taça que acolhe o sangue de Cristo ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das Chagas do Cristo. Tornou-se também símbolo do “amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro”.¹⁹³ Essas flores não só ornamentam a pintura, mas também simbolizam o amor puro que deve emanar da família cristã.

3.4 Análise da devoção à Sagrada Família

A pintura Sagrada Família, como já foi dito, é o orago da Igreja Matriz. No entanto, nada foi encontrado na bibliografia estudada sobre o culto da Congregação do Verbo Divino. O motivo dessa devoção é essa imagem simbolizar o exemplo de família cristã a ser constituída, decorrente do modelo católico ultramontano adotado pela Igreja Católica a partir de meados do século XIX, conforme Riolando Azzi:

Preocupada com a possibilidade de que os colonos viessem a perder a crença católica nessa transferência para o Brasil, a instituição eclesíástica procurou dar-lhes toda a assistência possível no sentido de que mantivessem as tradições religiosas trazidas do seu país de origem. O ensino da doutrina cristã era considerado indispensável para que as novas gerações seguissem os exemplos religiosos de seus progenitores e antepassados.¹⁹⁴

Nada mais natural então que a Igreja Católica buscasse modelos para a manutenção da ordem social na nova colônia. Os novos imigrantes alemães, na primeira década de estabilização no território brasileiro, utilizaram a religião como importante elemento para

¹⁹¹ Cf. BASTOS, 1996, p. 136.

¹⁹² Cf. CHEVALIER, 2002, p. 728.

¹⁹³ CHEVALIER, 2002, p. 788-789.

¹⁹⁴ AZZI, Riolando. *A Igreja Católica na formação da sociedade brasileira*. Aparecida: Santuário, 2011. p. 93.

garantir os valores culturais trazidos das terras de origem. Ainda por cima, os padres que davam assistência religiosa a esses imigrantes também eram de origem alemã. Portanto, a ideia de preservação dos valores culturais era muito incentivada pelos missionários que atuavam como capelães nessas comunidades, os quais, segundo Azzi, receavam que a crença católica fosse enfraquecida ou perdida em contato com as populações brasileiras.¹⁹⁵

Essa concepção é também justificada por Eliana Brito, em seus estudos da Romanização no Espírito Santo, ao informar que o primeiro bispo diocesano no nosso estado, D. João Batista Corrêa Nery (1896-1901), trouxe religiosos de ordens europeias para o Espírito Santo, com a finalidade de suprir em parte a falta de sacerdotes e por ser adepto da política de romanização, buscando formar um clero afastado de questões seculares, políticas, teologicamente habilitado e cumpridor do celibato. Também tinha particular admiração pelos religiosos da Congregação do Verbo Divino, que continuou enviando para Santa Leopoldina, por causa da sua austeridade na aplicação da doutrina e dos métodos moralizadores aplicados à população. O rigor dos religiosos verbitas causou um conflito que levou à expulsão da Igreja da alemã Maria Helmer, casada e amasiada com outro homem.¹⁹⁶ Esse fato comprova que o culto à Sagrada Família presumia a imposição de valores morais à formação da família cristã.

¹⁹⁵ Cf. AZZI, 2011, p. 95.

¹⁹⁶ Cf. BRITO, Eliana Maria. *A romanização no Espírito Santo: D. João Nery (1896-1901)*. 2007. 193 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Oral, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 78.

4 ANÁLISE DA SIMBOLOGIA RELIGIOSA ENCONTRADA NO RETABULO DA IGREJA VERBITA DIVINO ESPÍRITO SANTO

4.1 Tirol - Santa Leopoldina

A colônia de tirolezes, vindos da Áustria, chegou ao município de Santa Leopoldina em 1857, instalando-se na zona rural e formando a comunidade do Tirol, a 15 quilômetros da sede do município e a 70 km quilômetros da capital (Vitória).

Assim como ocorreu com os demais imigrantes europeus, os tirolezes recorreram à Igreja como poder agregador da colônia. Essa comunidade já era assistida pelo frei capuchinho Hadriano Landshner, de Innsbruck, Áustria, que chegou ao estado para trabalhar na catequese de índios e, ao conhecer a região, instalou-se na área que mais tarde seria a colônia formada por tirolezes, em 1858, permanecendo por lá até 1868. Frei Hadriano ajudou a construir algumas igrejas no município de Santa Leopoldina e foi o fundador da capela de Nossa Senhora da Conceição do Tirol, em 1863. Faleceu vitimado pela febre amarela, deixando a comunidade católica da região sem assistência religiosa.¹⁹⁷

Os católicos da região de Santa Leopoldina, por se encontrarem há mais de cinco anos sem assistência religiosa, fizeram reiterados pedidos diretamente ao Vaticano, solicitando a vinda de padres que falassem alemão. Roma consultou o Padre Arnaldo Jansen, fundador do Verbo Divino, para que enviasse missionários para atender os colonos alemães do Espírito Santo. Em decorrência dessas solicitações, chegaram ao estado, em 1895, dois missionários da Congregação do Verbo Divino, Padre Francisco Dold (29 anos de idade) e Padre Francisco Tollinger (27 anos de idade). O Padre Tollinger ficou responsável pela comunidade de Santa Leopoldina e o padre Dold pela comunidade de Santa Isabel. O Tirol ficou sendo o ponto de referência dos missionários verbitas no estado,¹⁹⁸ como já foi explanado.

Em 1898, o Bispo do estado do Espírito Santo, Dom João Batista Corrêa Nery, em visita ao distrito do Tirol, autorizou que uma nova igreja fosse erigida no mesmo local onde se encontrava a capela Nossa Senhora da Conceição, pelo seu estado precário e por não comportar o número de fiéis. Nomeou como responsável pela nova missão o Padre Francisco Tollinger.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Cf. CARNIELLI, 2006, p. 400.

¹⁹⁸ Cf. CARNIELLI, 2006, p. 401-402.

¹⁹⁹ Cf. CARNIELLI, 2006, p. 401.

4.2 A Igreja Divino Espírito Santo

Para a Igreja Católica, a edificação de um espaço sagrado é acompanhada de uma celebração simbólica, como o rito do lançamento da primeira pedra – “O edifício que vai ser construído de pedras será sinal visível daquela Igreja viva ou casa de Deus que os próprios fiéis constituem” (1 Cor 3,9). Foi com ritual simbólico que, em 23 de agosto de 1898, foi celebrada uma missa solene em honra ao Espírito Santo, para a festa da bênção da pedra fundamental da Igreja Divino Espírito Santo do Tirol (Figura 17).

Figura 17 – Pintura com a data da fundação



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Figura 18 - Igreja Divino Espírito, Santa Leopoldina



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

O projeto da nova igreja seguiu o modelo de construção adotado pela Congregação do Verbo Divino. Foi desenhado pelo arquiteto geral da congregação, o Padre João Beckert, em Steyl, Holanda, e adaptado pelos colonos de Santa Leopoldina.²⁰⁰ Além do projeto da igreja, os altares (principal e laterais), assim como o sino, a via sacra, o púlpito, o órgão, as esculturas sacras e os paramentos são originários de países europeus, principalmente da Alemanha.²⁰¹

4.3 Estudo iconográfico do retábulo da Igreja Divino Espírito Santo do Tirol

O retábulo a ser analisado está localizado na área central da capela-mor. Confeccionado em madeira, no estilo neogótico, foi bem concebido na sua simetria e na execução de seus elementos ornamentais. Não há registros que comprovem a autoria e nem a datação da sua fatura.

Divide-se em quatro partes: embasamento, base de sustentação, nichos e frontões. O embasamento, que dá sustentação ao conjunto da composição, é constituído por quatro colunatas que separam os ornamentos laterais do central. As laterais são ornamentadas por motivos florais e o centro, pela imagem do pelicano. Na base de sustentação encontra-se, no centro, o sacrário ladeado por quatro elementos florais (lírios). Ele apresenta três nichos, um central e dois laterais, onde estão entronizadas três imagens: o Sagrado Coração de Jesus, no centro, São Pedro, no nicho esquerdo e São Paulo, no nicho direito. Os nichos são arrematados por frontões triangulares e pináculos, que lhes conferem verticalidade. Acima do nicho central repousa a imagem do Divino Espírito Santo (Figura 19).

²⁰⁰ Cf. PARÓQUIA DIVINO ESPÍRITO SANTO, [s.d.], p. 9.

²⁰¹ Cf. PARÓQUIA DIVINO ESPÍRITO SANTO, [s.d.], p. 9.

Figura 19 – Retábulo



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

A observação mais atenta da composição desse retábulo revela que na área central se encontram os elementos simbólicos mais importantes na definição da ideologia de culto da Congregação do Verbo Divino (Figura 20).

Figura 20 - Parte central do retábulo



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Ocupa posição de destaque, na parte superior, a pomba do Espírito Santo, jorrando sete raios flamejantes – significando os sete dons – sobre a imagem do Sagrado Coração de Jesus. (Figuras 21 e 22).

Figura 21 - Pomba do Espírito Santo



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Figura 22 - Porta do sacrário



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Logo abaixo, na porta do sacrário, essa imagem se repete. No centro do embasamento aloja-se a representação do pelicano, significando Cristo e guardando ligação direta com o culto ao Sagrado Coração de Jesus (Figura 23).

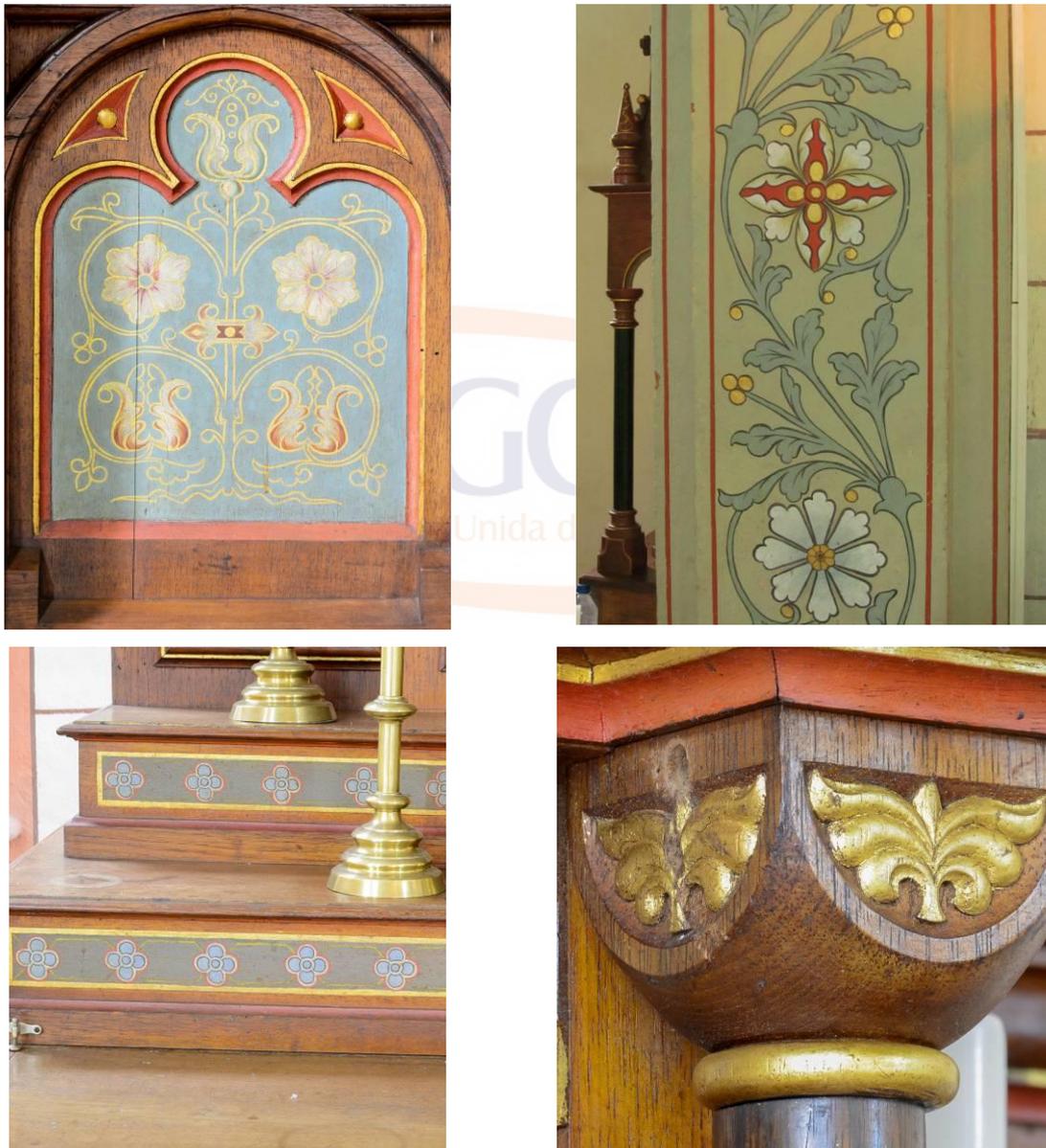
Figura 23 - Pelicano



Foto: Antonio David Protti, 15 out 2015.

No retábulo também se utilizam elementos fitomórficos. A haste e o fruto da videira, o lírio, a folha de acanto e botões de flores nas mais variadas formas são onipresentes, representando não apenas de maneira funcional, mas também contextual, a interação simbólica e estética com os demais elementos decorativos. As flores, símbolos da beleza e graça terrenas, frequentemente em forma de cálice, são sinais da atitude de receber, voltadas ao dom e à atividade do céu (Figura 24).

Figuras 24 - Flores nas mais variadas formas



Fotos: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

A cruz é também encontrada em vários pontos do retábulo, tanto em flores de quatro pétalas como também em trevo e gemada, ou seja, cravejada de gemas como representação da

cruz triunfal, sinal de salvação e vitória. Esta última se encontra no crucifixo, na base do nicho principal, em frente ao orago (Figuras 25 e 26).

Figura 25 - Cruz de trevo



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Figura 26 - Cruz gemada



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Todos esses elementos simbólicos, apesar de comumente usados na maioria das igrejas católicas, nesse retábulo estão diretamente relacionados com a espiritualidade do fundador da Congregação do Verbo Divino, o Padre Arnaldo Janssen, e conseqüentemente, com os símbolos que essa congregação consagrou.

4.4 Imagens

Na Igreja Divino Espírito Santo, diferentemente da Igreja Sagrada Família, algumas imagens de madeira encontram-se no retábulo da capela-mor. São três imagens, provenientes do ateliê Ferdinand Stuflessler, de Ortisei, Itália. Todas elas são identificadas por uma placa do ateliê. Quanto à sua iconografia, são elas: Sagrado Coração de Jesus, São Pedro e São Paulo. Segundo o Livro de Tombo,²⁰² a única imagem cuja chegada foi registrada é a do Sagrado

²⁰² Os Livros de Tombo são importantes documentos escritos pelos padres vigários, pertencem à Paróquia Divino Espírito Santo, registram a história das igrejas, não só sobre a Igreja Matriz Sagrada Família, mas também situadas em localidades no interior do município. Apresentam dados sobre a construção da Igreja Matriz, bem como registros sobre o desenvolvimento e movimentação dos religiosos no município. As páginas dos livros não são numeradas e não há indicação dos padres que os escreveram, bem como os anos iniciais, até a década de 1920, estão escritos em alemão. Os livros são: 1 Livro de Tombo. Período 1896 a 1964, 2 Livro do toambo: Período: 1919 a 1952; 3 Livro do toambo. Período:1953 a 1991.

Coração de Jesus, que chegou para as comemorações da festa do Sagrado Coração de Jesus, em 21 de junho de 1914, encomendada pelo Padre verbita Theodoro Matessi.²⁰³ A chegada das outras imagens, de São Pedro e São Paulo, não está registrada no Livro de Tombo.

Figura 27 - Altar principal da Igreja Sagrada Família



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

²⁰³ Cf. PARÓQUIA DIVINO ESPÍRITO SANTO, [s.d.], p. 44.

4.5 Análise da devoção do Sagrado Coração de Jesus

Neste item será analisado o culto ao Sagrado Coração de Jesus, por ser esta devoção uma das principais devoções da Congregação do Verbo Divino e representar o orago da Igreja Divino Espírito Santo.

Primeiramente será abordado o surgimento da devoção ao Sagrado Coração de Jesus, o seu simbolismo, sua iconografia e o seu culto no Brasil.

4.5.1 Sagrado Coração de Jesus

Desde os primeiros anos da Era Cristã, os textos dos autores da Igreja citam a contemplação do Coração de Jesus como símbolo da sabedoria, dos afetos e sofrimentos, e até mesmo como elemento unitivo de todas as manifestações humanas espirituais e intelectuais. O apogeu da sua devoção coincide com o Culto ao Sagrado Coração de Jesus. Essa devoção teve como grandes propagadores os membros da Companhia de Jesus São João Eudes²⁰⁴ e Santa Margarida Maria Alacoque.²⁰⁵

São João Eudes teve o mérito de transformar essa devoção em pública e oficial. Santa Margarida Maria, a partir da experiência das revelações, falava ao mundo que Deus, por meio de Seu Filho Jesus, queria estar mais presente na vida de seus filhos e filhas. Por toda parte criaram-se associações religiosas em honra ao Coração de Jesus.²⁰⁶

Para Libânio, a devoção moderna ao Sagrado Coração de Jesus surgiu na primeira metade do século XVII, da confluência de duas correntes espirituais. A primeira corrente estava ligada a uma longa tradição cristã, que acentuava a devoção à pessoa do Verbo Encarnado. Foi

²⁰⁴ São João Eudes (1601-1680) estudou com os Padres da Companhia de Jesus e em 1623 ingressou no Oratório do Cardeal de Bérulle, cuja espiritualidade se fundamentava na contemplação do Verbo Encarnado. Em 1643, deixou o Oratório e fundou a Congregação de Jesus e Maria, uma congregação de sacerdotes dedicados ao Sagrado Coração de Jesus e ao Coração de Maria. Antes dessa data, já havia fundado uma Congregação de Religiosas, introduzindo em ambas as congregações também a festa do Santíssimo Coração de Maria. São João Eudes foi considerado um dos principais pioneiros da devoção popular ao Coração de Jesus e de sua expressão litúrgica. Era também um fervoroso devoto mariano. Não se cansava de repetir: 'O caminho mais curto e eficaz para aproximar os pecadores do coração de Cristo é o coração de sua Mãe Santíssima'. Cf. FALCADE, Neusa. *Coração de Jesus: História, Cultura e Teologia em torno de uma devoção religiosa*. 2010. 104 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. p. 18-19.

²⁰⁵ Santa Margarida Maria de Alacoque (1647-1690) ingressou na Ordem da Visitação, em Paray-le-Monial, na França, em 1671. O noviciado foi manifesto de abundantes graças: "Escolhida por Deus para revelar ao mundo a devoção ao Coração de Jesus. A primeira revelação ocorreu na festa de São João Apóstolo no dia 27 de dezembro de 1673, onde Jesus mostrou-lhe seu coração e as maravilhas de seu amor e os segredos conservados até aquela data". Cf. FALCADE, 2010, p. 18.

²⁰⁶ FALCADE, 2010, p. 11.

desenvolvida de modo especial pelo Oratório, tendo o Cardeal de Bérulle como principal figura. Chamada de escola francesa, ela procurava honrar a humanidade de Cristo, por meio do culto, da adoração, da reverência, da imitação e cumprimento de suas virtudes. Outra corrente espiritual da época era o humanismo devoto de São Francisco de Salles, com suas famosas obras *Introdução à vida devota* e *Tratado do amor divino*. Centrava ainda mais para a dimensão do amor, valorizando a bondade do ser humano e do mundo, e a maravilha da criação como reflexos da divina infinitude.²⁰⁷

4.5.2 Sentido bíblico do Sagrado Coração de Jesus

No sentido bíblico, a palavra *coração* remete à intimidade da pessoa, ao seu núcleo, à sua totalidade. Portanto, ao falar do Coração de Jesus é falar do Verbo de Deus em sua intimidade, interioridade, totalidade. É falar do amor de Deus que se revelou como ternura, carinho, misericórdia, perdão e fidelidade.²⁰⁸

No Novo Testamento, segundo o Evangelista João, a contemplação do Coração Transpassado aconteceu nos pés da cruz, no alto do Calvário, onde Jesus foi transpassado pela lança. Segundo Zozzi, João, viu no lado aberto de Cristo, de onde jorrou sangue e água (Jo 19,-39) um sinal profético, pois cita que é no coração transpassado de Jesus pela lança do soldado que nasce a nova humanidade, a Igreja e seus sacramentos (a água do batismo, o sangue da eucaristia).²⁰⁹ Na sua primeira carta, João lembra o fato simbólico do coração transpassado, do qual saíram sangue e água: “quem pode vencer o mundo, senão aquele que acredita que Jesus é o Filho de Deus? Este é aquele que veio pela água e pelo sangue: Jesus Cristo!” (1Jo 5, 5-6).

Libânio cita alguns Santos Padres, místicos e devotos que se comprazem ao meditar o Coração de Cristo, como Orígenes, que faz referência aos tesouros de sabedoria e ciência que

²⁰⁷ LIBÂNIO, João Batista. O amor misericordioso do coração de Cristo e a libertação integral do homem. In: LIBÂNIO, João Batista (Org.). *Um coração novo para um mundo novo*. São Paulo: Loyola, 1989. p. 88-89.

²⁰⁸ Cf. DEPTULA, Jerzy. *O culto ao Coração de Jesus: segundo a teologia contemporânea*. São Paulo: Loyola, 1988. p. 176.

²⁰⁹ Cf. ZOZZI, Lúcio. *O Sagrado Coração de Jesus: espiritualidade para o novo milênio*. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 2003. p. 11.

se encontravam escondidos em Cristo e que foram explorados por João. Menciona também Santo Agostinho, que reconheceu que o “soldado romano atravessou o lado de Jesus e dele jorraram o sangue da redenção e a água da regeneração espiritual, abrindo, através da porta da vida, o caminho de acesso ao Pai”²¹⁰.

Essa contemplação ao coração de Cristo transpassado remonta também à Idade Média, quando, com a ida dos Cruzados, nas suas diversas peregrinações à Terra Santa, entraram em contato com a realidade da vida humana de Jesus. Então começaram a ver Jesus pela sua Paixão, apesar de todas as suas machucaduras, causadas pela flagelação, pela coroação de espinhos, pelas chicotadas e quedas debaixo da cruz e, acima de tudo, pelas mãos e pés perfurados pelos pregos. “Na chaga do coração, está a síntese de todo sofrimento que Jesus sofrera e ensinara em benefício da Redenção da humanidade”²¹¹.

Assim se desenvolvem a teologia, a mística e a espiritualidade do coração de Cristo. Jesus é a pessoa que ama, que se dá, que chama a si.²¹²

4.5.3 Iconografia do Sagrado Coração de Jesus

No século XVII, juntamente com a devoção popular ao Sagrado Coração, difundiram-se na Igreja as mais diferentes imagens (pinturas e esculturas) do Sagrado Coração de Jesus. A iconografia tradicional costuma representar Jesus ressuscitado, com o coração à mostra: às vezes apontando para o coração e abençoando, às vezes acolhendo de braços abertos.²¹³

Dentre as imagens escolhidas para o *corpus* deste trabalho, ambas as iconografias foram encontradas.

²¹⁰ Cf. LIBÂNIO, 1989, p. 83.

²¹¹ ZOZZI, 2003, p. 11.

²¹² Cf. ZOZZI, 2003, p. 21.

²¹³ Cf. ZOZZI, 2003, p. 25.

Figura 28 - Jesus abençoando e apontando o coração



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Figura 29 - Jesus acolhendo de braços abertos



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

Conforme Libânio as revelações de Jesus a Margarida Maria chamava a atenção para o 'interior' de Jesus. Seu coração, cercado por uma coroa de espinhos, deixava transparecer a chaga que gerou a representação do coração que encontramos nas imagens do Sagrado Coração de Jesus,²¹⁴ mostrado com os sinais de sua paixão e morte. Em volta dele há cinco elementos simbólicos: a ferida aberta, a cruz, as chamas, os espinhos e as gotas de água e sangue que brotam da ferida (Figura 30).

²¹⁴ Cf. LIBÂNIO, 1989, p. 92.

Figura 30 - Representação do Sagrado Coração



Foto: Antonio David Protti, 15 out. 2015.

O coração é uma alegoria da intimidade, do centro da pessoa, da sede do amor. Estava em jogo o essencial, o fundamental, manifestando o segredo, a fonte escondida das atitudes e gestos. Para Libânio, “tudo o que vem do coração já é revelação”.²¹⁵

Chevalier, em seu dicionário de símbolos, destaca o sentido da palavra coração nas diferentes culturas: para os gregos as atividades intelectuais estão localizadas no coração. Para os hindus, em seu duplo movimento, representa a expansão e a concentração do universo. No sufismo, o coração é o órgão da percepção e intuição, conforme a expressão “o olho do coração”. Para os egípcios significa o centro da vida, da inteligência e da vontade. Segundo a tradição judaica é o símbolo da pessoa interior e a sede da sabedoria, sendo a meditação sinônimo de apelo ao coração. Na tradição islâmica, o coração representa o órgão da contemplação e da vida espiritual.²¹⁶

Para a igreja católica, o Coração de Jesus, tornou-se a manifestação da infinita misericórdia de Deus. Representa o centro originário da realidade humana do Filho de Deus. A palavra coração quer representar não apenas a realidade de Deus, mas também o coração humano de Jesus e todo o seu amor humano e divino pela humanidade.²¹⁷

Os verbitas cultuam o Sagrado Coração. Seu fundador, o Padre Arnaldo Jansen, foi diretor e promotor da veneração do Apostolado da Oração na Diocese de Munster, grupo que tem como ícone a imagem do Sagrado Coração de Jesus. Como já apresentado, essa devoção é

²¹⁵ LIBÂNIO, 1989, p. 92.

²¹⁶ Cf. CHEVALIER, 2002, p. 280-283.

²¹⁷ Cf. DEPTULA, 1988, p. 130.

uma das mais caras aos verbitas. Isso também se confirma pela data simbólica da compra da propriedade em Steyl, Holanda, 16 de junho de 1857. Nessa data era comemorado o 200º aniversário da aparição do Sagrado Coração a Margarida Maria Alacoque.²¹⁸

4.5.4 O culto ao Sagrado Coração de Jesus no Brasil

A devoção ao Sagrado Coração de Jesus, ligada ao Apostolado da Oração, chega ao Brasil a partir de meados do século XIX, foi trazida por diversas congregações religiosas masculinas e femininas de origem europeia, popularizando-se pouco depois do Concílio de Trento (1869-1870), convocado pelo Papa Pio IX, que proclamou os dogmas da infalibilidade papal e da Imaculada Conceição de Maria, dentro do contexto de luta da Igreja Católica contra o liberalismo e a maçonaria.²¹⁹

Como a vinda dessa devoção visava à colaboração com o Episcopado na Reforma Católica, do clero e do povo, os religiosos davam pouca importância e atenção à antiga tradição religiosa vivida pelo povo brasileiro, e com frequência criticavam as atitudes devocionais da população.²²⁰

Os religiosos e missionários que chegaram ao Brasil, sobretudo no final do século XIX, como os missionários verbitas, trouxeram junto com o Coração de Jesus o Imaculado Coração de Maria. A presença de Nossa Senhora para o povo brasileiro tem ainda hoje significado de proximidade, de familiaridade. Por isso Luiz Carlos Susin afirma: “A cada Cristologia corresponde uma Mariologia”²²¹.

Essa devoção foi grandemente incentivada pela Igreja Romana, tendo o papa Leão XII, sucessor de Pio IX, consagrado o mundo inteiro ao Sagrado Coração de Jesus. Seguindo o seu exemplo, diversos bispos brasileiros consagraram suas dioceses a essa invocação, entre eles o bispo da Diocese do Espírito Santo, D. João Nery.²²²

Segundo Rigolo Filho, a imagem do Coração de Jesus, associado à sua humanidade, era a principal representação iconográfica da Igreja da Reforma, pois revelava que a verdade era alcançada pelo coração e não pela razão, como defendiam os iluministas.²²³

²¹⁸ Cf. JANSEN, Arnaldo. *Sociedade do Verbo Divino*. São Paulo: Paulus, 2003. p. 24.

²¹⁹ Cf. PIMENTEL, 2012, p. 77.

²²⁰ Cf. AZZI, Rioldo. Do Bom Jesus sofredor ao Cristo libertador. *Perspectiva Teológica*, Belo Horizonte, a. 23, n. 45, maio/ago., 1986. p. 223.

²²¹ SUSIN, Luiz Carlos. *Viver, contar, pensar*. Porto Alegre: ESTEF, 2009. p. 21.

²²² Cf. PIMENTEL, 2012, p. 77.

²²³ Cf. RIGOLO FILHO, Pedro. *A Romanização como cultura religiosa: as práticas sociais e religiosas de D. João Batista Correa Nery, bispo de Campinas, 1908-1920*. 2006. 182 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. p. 82.

As Associações do Sagrado Coração de Jesus foram importantes colaboradoras no processo de romanização durante o episcopado de D. João Nery, conferindo aos atos religiosos, festas e procissões um aspecto mais moralizado, com a legitimidade que o projeto ultramontano requeria.²²⁴

Segundo Azzi, na devoção ao Coração de Jesus, assim como à da Sagrada Família, era "valorizada a responsabilidade pessoal de cada cristão, na fidelidade ao desígnio salvador de Cristo".²²⁵ Nesse sentido, valorizava-se a necessidade do cumprimento das obrigações familiares e profissionais, dentro da ordem social vigente no país.



²²⁴ Cf. PIMENTEL, 2012, p. 77.

²²⁵ AZZI, 2011, p. 95.

CONCLUSÃO

Ao longo da história, as criações artísticas estiveram intimamente ligadas à religião, e fortemente influenciadas e guiadas pelas necessidades religiosas, servindo como meio de transmissão de ensinamentos catequéticos e como instrumento auxiliar dos cultos da Igreja Católica, tendo na pintura, escultura e arquitetura os principais meios artísticos utilizados para esse fim.

Estudos sobre a Congregação do Verbo Divino no Espírito Santo mostraram que esta chegou ao estado em março de 1895, para dar assistência aos imigrantes católicos de língua alemã das colônias de Santa Leopoldina e Santa Isabel. Obteve amplo apoio do Bispo Dom João Batista Corrêa Nery, pela austeridade na aplicação da doutrina tridentina e nos métodos moralizadores usados com a população de origem alemã.²²⁶ Nesse período, a instituição eclesiástica, preocupada com a possibilidade de que os colonos perdessem a crença católica ao longo dessa transferência para o Brasil, procurou dar-lhes todo o apoio possível para que mantivessem as tradições religiosas trazidas do país de origem e que as novas gerações seguissem os exemplos religiosos e morais dos progenitores e antepassados.

Esse fato justifica a escolha dos oragos Sagrada Família, na Igreja Matriz de Santa Leopoldina, símbolo de exemplo de família cristã, e Sagrado Coração de Jesus, na Igreja Divino Espírito Santo, do Tirol. Ambas valorizam a responsabilidade no cumprimento das obrigações familiares e profissionais, no âmbito da ordem vigente no país.

O culto ao Sagrado Coração de Jesus era uma das principais devoções dos verbitas. Seu fundador, Padre Arnaldo Janssen, ainda jovem sacerdote na Alemanha, começou o trabalho para o Apostolado da Oração em honra ao Sagrado Coração na diocese de Munster, Alemanha. Essa devoção foi consagrada ao mundo inteiro pelo papa. Leão XII. Seguindo o seu exemplo, diversos bispos brasileiros consagraram suas dioceses a essa invocação, entre eles o Bispo da Diocese do Espírito Santo, D. João Nery.²²⁷

Essa opção, portanto, vai ao encontro de dois objetivos, confirmando a devoção dos próprios verbitas e alinhando-se à devoção instituída pelo Bispo do Espírito Santo.

Quanto aos símbolos cristãos encontrados nas igrejas analisadas, conclui-se que foram muito bem concebidos e representados. Sua utilização objetiva transmitir o significado que alcançam na simbologia cristã, numa correlação com o culto dos verbitas, o que demonstra sua

²²⁶ Cf. PIMENTEL, 2012, p. 70.

²²⁷ Cf. PIMENTEL, 2012, p. 77.

elaboração precisa, tanto no que tange à simbologia quanto no que se refere aos locais em que foram encontrados.

As imagens simbólicas presentes nas pinturas parietais e nas esculturas e pinturas dos retábulos das igrejas estudadas também seguiram o que Tillich considera o símbolo em sua função representativa, ou seja, algo além dele, com o qual se relaciona e de cujo poder e sentido participa.²²⁸

Essa conclusão fundamenta-se no fato de que a linguagem de tais símbolos transmite além do que se pode ver. Eles vêm envoltos em significado velado pelo mistério, só percebido após atenta observação, munida do conhecimento do que os verbitas buscavam marcar, como as crenças que cultuam. Isso também remete à função dos símbolos das igrejas primitivas, onde os primeiros cristãos representavam, nas catacumbas, imagens que os identificavam como seguidores dessa religião.

Pode-se afirmar, portanto, que os autores dessas pinturas, os irmãos verbitas Germano Franz Speckemeier e Adalberto Karl Inhetvin, com pleno conhecimento do culto da congregação, transmitiram a mensagem de forma muito bem elaborada artisticamente, por meio da representação dos símbolos.

Essa simbologia aplicada confirma a tese de Paul Tillich, de que os símbolos revelam níveis da realidade desconhecidos da linguagem não simbólica, cumprindo uma das funções da arte, revelando níveis de realidade imperceptíveis de outra forma. Essa função só se consuma quando o espectador também abre os níveis da alma e da realidade interior, confirmando também a ideia do autor de que os símbolos têm dois lados, pois “abrem a realidade e também a alma”.²²⁹

Diante do exposto, conclui-se que essas igrejas, tão bem representadas pelos símbolos cristãos, guardam o que a Igreja Católica Ocidental tem buscado recuperar das igrejas primitivas, a linguagem simbólica, que traz consigo o mistério, demonstrando que a arte serviu de meio para transmissão de uma mensagem visual e simbólica da Congregação do Verbo Divino.

²²⁸ Cf. TILLICH, 2009, p. 100.

²²⁹ TILLICH, 2009, p. 101.

REFERÊNCIAS

- AZZI, Riolando. *A Igreja Católica na formação da sociedade brasileira*. Aparecida: Santuário, 2011.
- AZZI, Riolando. Do Bom Jesus sofredor ao Cristo libertador. *Perspectiva Teológica*, Belo Horizonte, a. 23, n. 45, maio/ago., 1986.
- BARBOSA, Marcos. *A arte sacra*. Rio de Janeiro: Presença, 1976.
- BASTOS, Xavier César. *A Capela da Academia*. Juiz de Fora: Escola Cristo Redentor, 1996.
- BERARDINO, Angelo Di. *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução Centro Bíblico Católico. 81 edição. São Paulo: Ave Maria, 1992.
- BITTENCOURT, Gabriel Augusto de Mello. *Estudos Históricos do Espírito Santo*. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2006.
- BORRELA, Jean. *Le mystère du signe*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1989.
- BRITO, Eliana Maria. *A romanização no Espírito Santo: D. João Nery (1896-1901)*. 2007. 193 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Oral, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BURCKHARDT, Titus. *A Arte Sacra no Oriente e no Ocidente: princípios e métodos*. São Paulo: Altar Editorial, 2004.
- CARNIELLI, Adwalter Antônio. *História da Igreja Católica no Estado do Espírito Santo: 1535-2000*. Vitória: JEP, 2005.
- CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: Guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CONCÍLIO VATICANO II. *Constituição Sacrosanctum Concilium: sobre a Sagrada Escritura*. 10. ed. São Paulo: Paulinas, 2010.
- CONGREGAÇÃO DO VERBO DIVINO. *SDV Cúria: identidade, missão, testemunho*. Disponível em: <<http://www.svdesdeva.com.br/svd-no-mundo/>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da; PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro. Imaginário religioso brasileiro em busca de uma arqueologia da beleza. In: MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela (Orgs.). *Teologia e Arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 123-144.

CROATTO, José Severino. *As linguagens da experiência religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião*. São Paulo: Paulinas, 2001.

DENZINGER, Heinrich. *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral*. São Paulo: Paulinas; Loyola, 2007.

DEPTULA, Jerzy. *O culto ao Coração de Jesus: segundo a teologia contemporânea*. São Paulo: Loyola, 1988.

FALCADE, Neusa. *Coração de Jesus: História, Cultura e Teologia em torno de uma devoção religiosa*. 2010. 104 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

FERNANDES, Rafael Martins. *A Igreja e o Espírito da Verdade em Hans Urs Von Balthasar: um estudo do pensamento eclesiológico*. 2014. 122 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FRADE, Gabriel. Carlos Borromeu e a arquitetura religiosa de seu tempo - o de fabrica ecclesiae. In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Patrimônio Sacro na América Latina: arquitetura/ arte/ cultura*. São Paulo: Editora da UNESP; Arte Integrada, 2015.

GIOTO, Carlo Carrà. "O beijo de Judas": Capela dos Scrovegni. *ARS*, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 180-189, jan./jun., 2009.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

HERWEGEN, Ildefonso. *Iglesia, arte, misterio*. Madrid: Ediciones Guadarama, 1957.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JALUSKA, Taciane Terezinha; JUNQUEIRA, Sérgio Rogério Azevedo. A arte a serviço do sagrado. *Paralellus*, Recife, v. 6, n. 12, p. 279-294, jan./jun., 2015.

JANSEN, Arnaldo. *Sociedade do Verbo Divino*. São Paulo: Paulus, 2003.

LAMEIRA, Francisco. *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Évora, Portugal: Loulè Gráfica Comercial, 2005.

LEXIKON, Herder. *Dicionário dos símbolos*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

LIBÂNIO, João Batista. *O amor misericordioso do coração de Cristo e a libertação integral do homem: um coração novo para um mundo novo*. São Paulo: Loyola, 1989.

MC GOVERN, Joseph Patrick. *Fertilidade de Canaã: a história da Congregação do Verbo Divino no Brasil*. Juiz de Fora: Esdeva, 1974.

MEDEIROS, Rebecca Almeida de. *Projeto de restauro da Igreja Sagrada Família: intervenção arquitetônica e paisagem*. 2015. 99 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

MEDEIROS, Rogério. *Espírito Santo: encontro das raças*. Rio de Janeiro: Reproarte, 1994.

MONTEIRO, Albanize Maria de Oliveira. *O ateliê Ferdinand Stuflessner no Espírito Santo*. 2006. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2006.

MORELATO, Andressa da Silveira. *Sítio Histórico Urbano de Santa Leopoldina: uma análise de sua preservação*. 2013. 163 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós – Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Arte barroca: mostra do redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 36-48.

PASTRO, Claudio; TAVARES, André. Iconografia como expressão da fé. In: MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela (Orgs.). *Teologia e Arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 39-49.

PIMENTEL, Raquel Ramos. *Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Serra-ES: Igreja e religiosidade no contexto da romanização católica (1880-1918)*. 2012. 218 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

RÉAU, Louis. *Iconografia del Arte Cristiano: Iconografia de la Biblia – Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007.

REUTER, Jakob; JANSSEN, Arnaldo. *Cativado e enviado pelo Espírito*. Braga: Editorial Verbo Divino, 2009.

RIGOLO FILHO, Pedro. *A Romanização como cultura religiosa: as práticas sociais e religiosas de D. João Batista Correa Nery, bispo de Campinas, 1908-1920*. 2006. 182 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

ROCHA, Gilda. *Imigração estrangeira no Espírito Santo: 1847-1896*. Vitória: Edição Pessoal, 2000.

SANTIROCCHI, Ítalo Domingos. Uma questão de revisão de conceitos: Romanização, Ultramontanismo, Reforma. *Temporalidades*, Belo Horizonte, n. 2, v. 2, p. 24-33, ago./set., 2010.

SANTOS, Arthur Francisco Juliatti dos. *A arte, o Belo, o Sagrado*. Vitória, Regional Leste 2 da CNBB, 26 out. 2016. Palestra proferida no IV Seminário Igreja e Bens Culturais.

SUAIDEN, Silvana. Arte Sacra no Ocidente: uma mirada histórica. In: MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela (Orgs.). *Teologia e Arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 58-70.

SUSIN, Luiz Carlos. *Viver, contar, pensar*. Porto Alegre: ESTEF, 2009.

TENÓRIO, Douglas. A fé, a capela, os santos: Alagoas e a influência sacra em sua formação histórica. In: TENÓRIO, Douglas; ALMEIDA, Leda Maria de; DANTAS, Carmem Lucia (Orgs.). *Arte Sacra de Alagoas: um tesouro da memória*. Brasília: Conselho Editorial, 2006. p. 11-37.

TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

TOMMASO, Wilma Steagall. Arte sacra no Oriente: estilo bizantino. In: MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela (Orgs.). *Teologia e Arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 71- 84.

TREVISAN, Armindo. *O Rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre: AGE, 2003.

TSCHUDI, Johann Jakob Von. *Viagem à província do Espírito Santo: imigração e colonização suíça 1860*. Vitória: Arquivo Público do Estado, 2004.

ZOZZI, Lúcio. *O Sagrado Coração de Jesus: espiritualidade para o novo milênio*. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 2003.

GLOSSÁRIO

Alfaias: Objeto de adorno e de culto, necessários aos rituais.

Altar: Mesa de ritual que serve para a celebração de ritos religiosos.

Altar colateral: Altar situado na parede do arco cruzeiro. Em geral são dois.

Altar lateral: Altar situado no lado da nave. Normalmente são em números múltiplos, à direita e a esquerda.

Altar-mor: Altar principal da igreja, colocado na capela mor

Bens integrados: Peças decorativas que se integram à estrutura arquitetônica, como azulejos, talhas, forros decorados, altares, pias batismais, fontes, etc.

Capela-mor: Capela maior ou principal da igreja.

Catacumba: Sepultura ou cemitério subterrâneo.

Emolduramento: Moldura, friso de acabamento em torno de um elemento arquitetônico (janela, porta, beiral, etc.).

Fitomorfos: Em forma de, ou semelhantes as plantas.

Imaginária: Conjunto de imagens de uma igreja ou de um determinado período.

Nave: Corpo de uma igreja. Espaço livre que vai da porta até o altar-mor.

Orago: Santo de devoção de uma igreja ou entronizado num altar secundário.

Parietais: Relativo a parede

Pilastra: Pilar que tem uma das faces colada a construção.

Retábulo: Construção ornamental de pedra ou madeira que se eleva sobre o altar e que encerra geralmente quadro religioso ou painel, nicho e trono para a exposição de imagens.

Sacristia: Dependência que serve para a guarda de objetos litúrgicos e paramentos, geralmente situada nas proximidades da capela-mor.