



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Idanise Sant'ana Azevedo Hamoy



IMAGENS DEVOCIONAIS DE
NOSSA SENHORA DE NAZARÉ:
Iconografia, devoção e conservação.

BELO HORIZONTE
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy

IMAGENS DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ:
iconografia, devoção e conservação

Belo Horizonte
2017

IDANISE SANT'ANA AZEVEDO HAMOY

IMAGENS DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ:

Iconografia, devoção e conservação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de Pesquisa: Criação, Crítica e Preservação da Imagem.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Hamoy, Idanise Sant'Ana Azevedo, 1966-
Imagens devocionais de Nossa Senhora de Nazaré [manuscrito] :
iconografia, devoção e conservação / Idanise Sant'Ana Azevedo
Hamoy. – 2017.
255 p. : il.

Orientador: Maria Regina Emery Quites.

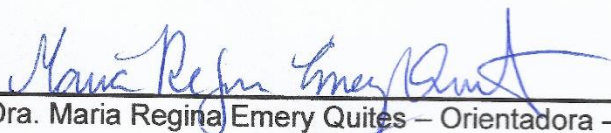
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Nossa Senhora de Nazaré – Arte – Conservação e restauração
– Teses. 2. Ídolos e imagens – Brasil – Portugal – Teses. 3. Conserva-
ção preventiva – Teses. I. Quites, Maria Regina Emery, 1958- II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

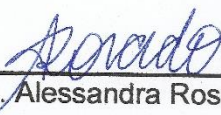
CDD 702.88

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **IDANISE SANT'ANA AZEVEDO HAMOY** Número de Registro **2013710202**.

Título: **"NOSSA SENHORA DE NAZARÉ: Iconografia, devoção e conservação"**



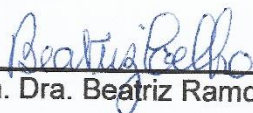
Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites – Orientadora – EBA/UFMG



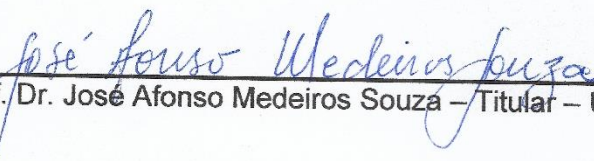
Profa. Dra. Alessandra Rosado – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho – Titular – UFMG



Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza – Titular – UFPA

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2017.

Aos meus pais Hélio e Ermita

Ao meu esposo, filhos e neto: Clemente, Yaacov, Juliana

e Benyamín Moshe

Agradecimentos

A escrita é uma ação solitária. Exige recolhimento e, da mesma forma que a lagarta se recolhe em seu casulo, alimenta-se de todas as suas reservas para se metamorfosear e lançar um voo. Para a escrita de uma tese, recolhemo-nos e todo o alimento-conhecimento recebido durante os anos de estudo contribui para o processo de passagem. Aqui os nossos agradecimentos a todos que de maneira direta ou indireta nos permitiram vislumbrar outros voos;

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites e ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais;

À minha amiga acolhedora, Profa. Dra. Yacy-Ara Froner;

À Universidade Federal do Pará, minha segunda casa;

Aos meus tutores espanhóis: Profa. Teresa Gómez Espinosa e Prof. Luiz Rodrigo Rodriguez Simón;

Ao Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España e Fundación Carolina;

À Superintendência Regional do IPHAN, DPHAC/SECULT/PA e Reitoria da Basílica Santuário;

À Dóris Santos do Museu Etnográfico Dr. Joaquim Manso, Julio Almeida da Confraria de Nossa Senhora de Nazaré e Prof. Dr. Pedro Penteado, que auxiliaram nas pesquisas em Portugal;

À Profa. Dra. Alessandra Rosado e Selma Otília do LACICOR/EBA/ UFMG;

Aos meus professores, sempre queridos: Afonso Medeiros, Edilson Coelho, Luizan Pinheiro, Daisy Turrer;

Às amigas de Belém: Isis Molinari, Dany Meireles, Joana Sena;

Ao Padre Delmar Cardoso e às Irmãs Carmelitas do Carmelo de Santa Teresa em Belo Horizonte e às Monjas Cistercienses do Monastério de la Piedad Bernarda em Madri;

Aos queridos Brenda Barroso, Alan David, João Antônio Lima, Antônio Coelho, Mônica Lizardo, Bianca e Letícia Vicente, Aline Ramos, Ana Virgínia Aquino, Rosa Arraes;

A duas pessoas muito especiais, que mesmo não tendo oportunidade de cursar uma universidade, contribuíram de forma silenciosa para toda a construção dessa Tese: Núbia e Marisa;

Aos meus pais, meu esposo, filhos, nora, genro e neto;

E àqueles que mesmo não citados aqui permanecem na minha vida e coração;

A todos, minha gratidão sempre!

*Eu sou de lá.
Onde o Brasil verdeja a alma e o rio é mar.
Eu sou de lá.
Terra morena que eu amo tanto, meu Pará
Eu sou de lá.
Onde as Marias são Marias pelo céu.
E as Nazarés são germinadas pela fé.
Que irá gravada em cada filho que nascer.
[...]
Eu sou de lá
Terra onde o outubro se desdobra sem ter fim
Onde um só dia vale a vida que eu vivi.
Domingo Santo que não posso descrever.
Pois há de ser mistério agora e sempre.
Nenhuma explicação sabe explicar.
É muito mais que ver um mar de gente
Nas ruas de Belém a festejar
É fato que a palavra não alcança
Não cabe perguntar o que ele é
O Círio ao coração do paraense
É coisa que não sei dizer...
Deixa pra lá
[...].
Terá que vir
Pra ver com a alma o que o olhar não pode ver
Terá que ter
Simplicidade pra chorar sem entender
Quem sabe assim
Verá que a corda entrelaça todos nós.
Sem diferenças, costurados num só nó.
Amarra feita pelas mãos da Mãe de Deus
Estranho, eu sei
Juntar o santo e o pecador num mesmo céu
Puro e profano, dor e riso, livre e réu.
Seja bem-vindo ao Círio de Nazaré.
Pois há de ser mistério agora e sempre
[...]*

(Pe. Fábio de Melo, "Eu sou de lá", 2012)

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Desenho esquemático da região Ibérica no século VIII	42
Figura 2 - Aparição de Nossa Senhora de Nazaré a D. Fuas Roupinho.....	44
Figura 3 - Imagem Original de Portugal. Data: ~séc XIV – Santuário de Nossa Senhora de Nazaré.....	48
Figura 4 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré - Ermida da Memória.....	50
Figura 5 - Réplica da Imagem Original do Santuário de Nazaré em Portugal	50
Figura 6 - Mapa esquemático de localização da cidade de Vigia de Nazaré e Belém.	52
Figura 7 - Imagem Peregrina de Nossa Senhora de Nazaré do Desterro – Vigia/Pará.	53
Figura 8- Imagem Original de Plácido.	55
Figura 9 - Imagem Peregrina do Colégio Gentil - frente e vista posterior.	60
Figura 10 - Imagem Peregrina com o manto. Círio de 2011.	62
Figura 11 - Imagem doada à Diocese de Bragança.	63
Figura 12 - Nossa Senhora de Nazaré - Retábulo do Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré em Salvador/Bahia.....	64
Figura 13 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré da Igreja do Pontal - Pernambuco.....	67
Figura 14 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré da Igreja Matriz em Saquarema -RJ.....	68
Figura 15 - Nossa Senhora de Nazaré - Cachoeira do Campo/MG.....	70
Figura 16 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré – Morro Vermelho - MG.....	71
Figura 17 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré – Santa Rita Durão/Mariana - MG.....	71
Figura 18- Pintura parietal representando Maria com o menino. Catacumba de Priscilla. Roma. Século II.	82
Figura 19 - Nossa Senhora de Czestochowa - Virgem Negra, Século I, Santuário de Jasna Gora/Polônia.....	83
Figura 20 - Milk Grotte - Belém na Palestina	86
Figura 21 - San Bernardo y la Virgen. Óleo sobre tela. Alonso Cano. 1657-1660. Dimensões: 267 x 185 cm	87
Figura 22 -Árvore Iconográfica Mariana - Manuel Trens.....	90
Figura 23 - Imagem de Nossa Senhora da Nazaré – Vista sem o Manto -.~séc XIII/XIV – Dimensão: 25 cm sem base - Santuário Nossa Senhora de Nazaré - Portugal.....	94
Figura 24 - Afrescos da Igreja de Sant Climent de Taull - Museu Nacional de Arte da Catalunha.....	96
Figura 25- Nossa Senhora de Nazaré e D. Fuas Roupinho.	98
Figura 26 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré do Desterro. Data desconhecida. Escultura em Madeira. Igreja Madre de Deus. Vigia-PA.....	99
Figura 27 - Imagem Original de Plácido – Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré – Belém/PA	100
Figura 28 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré do Colégio Gentil sem o manto	101
Figura 29 - Imagens de Nossa Senhora de Nazaré pertencentes Às Igrejas de Nazaré das cidades de Cascais, Prata Grande e Caldas da Rainha.	102
Figura 30 - Milagre da Nazaré - Coleção Palácio Nacional de Queluz – 1814.....	104
Figura 31 - Milagre de Dom Fuas Roupinho - Século XVIII.....	104
Figura 32 - Milagre de Dom Fuas da Coleção do Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro – Brasil.	106
Figura 33 - Registo de Santo de Nossa Senhora de Nazaré, data séc XIX. Museu Dr. Joaquim Manso / DRCC inv. 259 Grav.....	108
Figura 34 - Registo de Santo de Nossa Senhora de Nazaré, data XIX d.C.	109
Figura 35- Momento de oração na Basílica Santuário, 2015	118
Figura 36 - Romeiros do Círio de Nazaré, 2016.....	125

Figura 37 - Mapa do trajeto do Círio de Nazaré na cidade Belém	126
Figura 38 - Berlinda atual - 1964. Escultor João Pinto	129
Figura 39 - Estrutura metálica que atrela as estações da corda no Círio.	130
Figura 40 - Basílica de Nazaré. Século XX.....	131
Figura 41 - Catedral de Belém. Séc XVIII	131
Figura 42 - Glória - Retábulo do Altar-mor da Basílica Santuário de Nazaré.	132
Figura 43 - Equipe da Guarda de Nossa Senhora de Nazaré durante a procissão do Círio, protegendo a Berlinda com a imagem.	134
Figura 44- Cartaz do Círio de 1909 e 2017	135
Figura 45 - Detalhe do pino de ouro onde se prende o manto e encaixa-se a coroa.	136
Figura 46 - Manto de Nossa Senhora de Nazaré de 2017	137
Figura 47 - Detalhe do Broche do manto de 2017.....	138
Figura 48 - Traslado da Imagem para Ananindeua, 2017	139
Figura 49 - Romaria Rodoviária, 2017	139
Figura 50 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré em seu nicho na Corveta da Marinha na Romaria Fluvial 2017.	140
Figura 51 - Romaria Fluvial, no momento em que se aproxima de Belém, 2017.....	141
Figura 52 - Moto Romaria 2017	142
Figura 53 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré em seu nicho	143
Figura 54 - Momento final da missa da Trasladação no Colégio Gentil Bittencourt.....	144
Figura 55- Imagem da Trasladação, 2017	145
Figura 56 - Carros dos Milagres, Círio 2017.....	146
Figura 57 - Corda, Promesseiros e seu corte	147
Figura 58 - Passagem da Berlinda com a Imagem Peregrina de Nazaré, Círio 2017.....	148
Figura 59 - Lenços Brancos na procissão do Recírio 2017	151
Figura 60 - Registro fotográfico e Fluorescência de Ultravioleta da Imagem Original de Plácido	161
Figura 61 - Registro fotográfico e Fluorescência de Ultravioleta da Imagem Peregrina ..	163
Figura 62 - Marcas de desgaste encontrados na parte posterior e na base da Imagem Peregrina.....	164

Resumo

Em Belém do Pará, no Brasil, o ponto alto de celebrações católicas é o evento da procissão do Círio de Nazaré, realizado em outubro, na própria capital e em outras cidades da região, tendo como protagonista o culto à imagem de Nossa Senhora de Nazaré. Partindo de questões que envolvem estudos históricos, iconográficos, antropológicos e devocionais, esta tese tem como objetivo investigar quatro imagens de Nossa Senhora de Nazaré no Pará e paralelamente pesquisar sua origem, no Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, em Portugal. Do ponto de vista iconográfico encontramos uma variedade de representações que imbricam vários modelos que são representados através da escultura, pintura e gravura e que tiveram sua difusão em outras regiões do Brasil. Apresentamos também o significado devocional dessas imagens que são parte intrínseca da festa do Círio de Nazaré, o qual recebeu o título de Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco. Buscando a preservação desse acervo escultórico apresentamos, também, diversos protocolos de conservação para essas obras que transitam entre o material e imaterial fazendo parte da identidade do povo paraense, preservando assim sua materialidade.

Palavras-Chave: Nossa Senhora de Nazaré; Iconografia; Devoção; Conservação Preventiva; Brasil; Portugal.

Abstract

In Belém do Pará, Brazil, the highlight of Catholic celebrations is the procession of the Círio de Nazaré, that is held in October, in the capital itself and in the other cities of the region, with the worship of Our Lady of Nazareth . Starting from issues that embraces historical studies, iconographic, anthropological and devotional, this thesis aims to investigate four images of Our Lady of Nazareth in Pará and the same time, to investigate its origin in the Shrine of Our Lady of Nazareth in Portugal. From the iconographic point of view we find a variety of representations which embraces several models that are represented through sculpture, painting and engraving, and had been spread in other regions of the Brazil. We also present the devotional meaning of these images which are an intrinsic part of the Feast of the Círio de Nazaré, which received the title of Intangible Heritage of Humanity by Unesco. Aiming the preservation of this sculptural collection, we also present several conservation protocols for these works which are between the material and immaterial and are part of the identity of the people of the Pará, preserving their materiality.

Keywords: Our Lady of Nazareth; Iconography; Devotion; Preventive Conservation; Brazil; Portugal.

Sumário

Introdução.....	19
Capítulo 1 - Imagens de Nossa Senhora de Nazaré.....	31
1.1. A imagem original de Nazaré de Portugal.....	38
1.2. A imagem da Vigia de Nazaré.....	50
1.3. A imagem Original ou Autêntica de Plácido.....	55
1.4. A imagem Peregrina do Colégio Gentil.....	59
1.5. A imagem Peregrina do Círio.....	60
1.6. Difusão no Brasil.....	63
Capítulo 2 - Iconografia de Nossa Senhora de Nazaré.....	73
2.1. Estudos de Iconografia.....	74
2.2. Iconografia Mariana.....	81
2.3. Iconografia de Nossa Senhora de Nazaré: entre Portugal e Brasil.....	92
Capítulo 3 - Devoção, arte e religião: imagens peregrinas na procissão do Círio.....	113
3.1. A imagem antropomórfica: a visão que aciona os sentidos.....	116
3.2. O signo de Deus no rito dos homens.....	121
3.3. A potência do Círio de Nazaré.....	125
Capítulo 4 - Protocolos de conservação de imagens peregrinas.....	153
4.1. Diagnóstico de Conservação das Imagens Peregrinas.....	159
4.1.1. Imagem Peregrina Original de Plácido.....	160
4.1.2. Imagem Peregrina do Círio.....	162
4.2. Protocolos para Imagens Peregrinas.....	164
4.3. Protocolo de Gestão Documental.....	166
4.3.1. Normas e Padrões de descrição.....	169
4.3.2. Ficha de catalogação.....	174
4.3.3. Política de Descarte.....	177
4.4. Protocolo de Registro de Intervenção.....	178
4.5. Protocolo de Preparação e Manuseio da Imagem Peregrina.....	182
Considerações Finais.....	186
Referências.....	191
Apêndices.....	197
Anexos.....	241

Introdução

Mãe! Substantivo que significa a origem, o tronco principal, a fonte, cuja raiz latina *mâter-tris* determina o conceito de mãe e matriz. De onde derivam também os vocábulos *madeira* e *matéria*, que dizem respeito à substância de que alguma coisa é feita, a partir de uma perspectiva objetiva¹.

Materializar algo é dar forma e tornar visível uma ideia, um pensamento, externar um momento vivido, tornando-o perceptível por meio da materialidade. Através das imagens, o homem materializa sua vivência pessoal e sua experiência cultural coletiva por meio de processos de criação. Essas imagens são registros e testemunhos que permanecem como pistas daquilo que um dia foi um pensamento ou uma prática, ricos de significados, deixando rastros e resíduos para interpretações diversas. Nesse processo, a permanência da arte no tempo determina a sobreposição de camadas de sentidos gerada pela integração dessa arte no viver em sociedade, fazendo com que sua presentificação no mundo seja também uma potência criativa e transformadora da imagem. Assim, cada

¹ CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.



imagem guarda consigo o significado de seu tempo próprio, relacionado ao seu momento de criação e às relações engendradas através dos tempos.

Duas questões devem ser observadas quando nos propomos a construir um processo analítico-metodológico de aproximação de imagens: o princípio conceitual e sua existência material. Ambos estão ancorados no processo cognitivo de construção e interpretação. Conforme Aristóteles (c.384-322 a.C), “tudo é produto do suporte e da forma. É um produto da arte tudo aquilo cuja forma reside na alma (Metafísica, VII)”².

Conceito e materialidade, manifestos nas formas artísticas, visam expressar, por meio da extroversão e da apresentação das imagens ao mundo, questões complexas relacionadas ao sistema cultural de uma comunidade. Se a semiótica, enquanto ciência dos signos, não tem poder sobre a imagem artística, as camadas culturais depositadas sobre ela geram uma leitura de outra natureza, um discurso de outra ordem: “a imagem não é a expressão de um código, é a variação de um trabalho de decodificação; não é o depósito de um sistema, e sim a geração de sistemas”³. Se o método iconográfico/iconológico fornece as pistas fundamentais para a leitura de imagens religiosas a partir de códigos definidos por um determinado sistema cultural, apenas a compreensão dessa imagem no contexto devocional permite a percepção de geração de sistemas mais complexos, entrelaçados no tempo e no lugar de presença dessas imagens.

O preceito de devotar é “oferecer em voto, dedicar, consagrar, tributar”. Do lat., *de-vovêre* e, este de *vovêre* ‘fazer voto, desejar’, e devoção “do lat., *devotio-onis*”⁴, encontrando no conceito da *devotio moderna* a relação entre o princípio ontológico do ato de consagrar e sua relação fenomenológica, sensível, da experiência religiosa. De acordo com Delumeau, “*reagindo contra o racionalismo seco dos aristotélicos, uma larga corrente mística tinha já posto a tônica no amor*

² FRONER, Yacy-Ara. Diálogos da imagem: eidos/mimesis, eikon/aísthesis. In: **Anais da ANPAP**, Rio de Janeiro, 2011, p. 3016.

³ BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.137.

⁴ CUNHA, Antônio Geraldo da. Op. Cit., p.260.

ainda antes da voga do neoplatonismo. Gerson escrevera: 'É melhor amar que conhecer'. Tal era a inspiração profunda da Devotio moderna"⁵.

Assim, as perguntas chaves desta pesquisa são: de que forma e em qual medida o significado de uma imagem é alterado pela esfera da devoção? Se é alterado, qual a influência do *locus*, o espaço de apreensão dessa imagem, e do tempo da apreensão? Do mesmo modo, como eventos singulares – como datas comemorativas – agregam significados e alteram a percepção coletiva e individual da imagem? Considerando essas relações e a forma como eventos geram sistemas complexos de apreensão, qual o impacto desses eventos tanto para a preservação dos conceitos originais inerentes à imagem, quanto para a preservação de suas materialidades manifestadas por meio da forma?

Partindo dessas indagações e considerando que conceito-forma-matéria, culto-devoção e espaço-tempo são eventos que agregam camadas de sentido e exercem poderes transformadores sobre a imagem, esta tese pretende investigar quatro imagens de *Nossa Senhora de Nazaré* tanto em relação aos seus princípios iconográficos quanto em relação aos seus aspectos devocionais, circunscritos ao contexto específico da festa do "Círio de Nazaré", abordando questões de análise conceitual da imagem atreladas à sua historicidade, materialidade, extroversão e custódia.

Imagens sacras devocionais são objetos de culto, personificando alguém que viveu em santidade transcendendo a realidade humana, originando o culto de *dulia* para os santos e anjos, e o culto de *hiperdulia* especificamente direcionado à devoção da Virgem Maria, reconhecida como Santa Mãe de Deus pela Igreja Católica Apostólica Romana. Há mais de dois séculos, realiza-se, na cidade de Belém, o Círio de Nazaré, procissão católica de grande devoção popular à Nossa Senhora de Nazaré, cuja imagem circula pelas ruas, bairros e cidades vizinhas. Essa devoção se iniciou no município da Vigia com a instituição do culto à Virgem de Nazaré, possivelmente por navegantes vindos de Portugal que chegaram à costa paraense.

⁵ DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1964, p.64.



Protagonizando essa procissão está a pequena imagem da Virgem, denominada hoje de *Imagem Peregrina*, encomendada ao atelier do escultor italiano Giacomo Mussner no final da década de 1960, para substituir a imagem original por questões de segurança e preservação. A *Imagem Original de Plácido* que teria sido achada por um homem chamado Plácido por volta do ano de 1700, permanece na Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, no alto do retábulo do altar-mor. A imagem fica dentro de uma redoma de vidro, em um lugar construído para recebê-la, denominado de Glória. Dali a imagem desce apenas duas vezes ao ano, permanecendo no templo em outra redoma de vidro mais próxima das pessoas. Sua primeira saída no ano ocorre no final do mês de maio, por ocasião: uma pela ocasião da celebração da elevação da Basílica a Santuário. A outra acontece na quinzena posterior ao Círio de Nazaré. Antes da encomenda da *Imagem Peregrina* - e já com a preocupação de segurança dessa imagem original - outra imagem saía pelas ruas de Belém. Hoje essa primeira imagem peregrina está no Colégio Gentil Bittencourt.

Em Vigia de Nazaré, outra cidade próxima à Belém, a devoção à Virgem de Nazaré é mais antiga que em Belém. Em Vigia de Nazaré também se realiza o Círio decorrente da devoção e a imagem protagonista é uma pequenina imagem de vestir⁶ de Nossa Senhora de Nazaré, com vestidos preciosos, cabelos naturais e joias de particulares que compõem sua indumentária.

Para efeito de identificação, usaremos os seguintes títulos para as imagens estudadas: ***Imagem Original de Plácido***, para a imagem antiga da Basílica Santuário; ***Imagem Peregrina do Círio***, para a réplica produzida na Itália e que atualmente é utilizada na procissão; ***Imagem Peregrina do Colégio Gentil***, para a primeira imagem que assumiu o lugar de Peregrina na procissão do Círio de Nazaré e que pertence à Congregação das Filhas de Sant'Ana, do Colégio Gentil Bittencourt; e ***Imagem Original da Vigia***, para a imagem pertencente a esse município. O uso do termo "Peregrina" individualiza a principal característica da

⁶ Sobre definição e conceitos de imagem de vestir ver: COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da Escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Editora Fino traço, 2014, p. 44-46.

Virgem de Nazaré: seus deslocamentos constantes definidos pelos evangelhos e pelas histórias das imagens.

Essas quatro imagens, objetos desta pesquisa, devem ser consideradas obras de arte pelo seu valor histórico e estético. No entanto, o valor devocional e a introjeção dessa devoção em um espaço geográfico específico criam outras relações. “Da memória compartilhada passa-se gradativamente à memória coletiva e as suas comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição: foi por ocasião dessas experiências vividas que fora introduzida a noção de lugar de memória, anterior às expressões e às fixações que fizeram a fortuna ulterior dessa expressão”⁷.

Nesse sentido, uma outra reflexão é fundamental: de que forma e em qual medida o espaço singular da Amazônia agrega camadas de sentidos singulares à apreensão dessas imagens? Como a imagem e a memória dela tecem uma rede simbólica de caráter regional específico em função do evento?

Cheiros, toques, sabores, sintonias. A experiência amazônica é única e de grandes dimensões, compatíveis com grandes florestas, com grandes rios, sendo difícil descrever com palavras, o que somente os sentidos podem apreender. Se a visão é um dos sentidos mais privilegiados, no Círio de Nazaré, o olfato, a audição, o tato e o paladar são exigidos para a percepção e compreensão desse maravilhoso mundo amazônico. Como o sinergismo desses sentidos potencializa a devoção? Da mesma forma, como essas questões podem interferir na preservação da imagem ao longo do tempo?

A região amazônica, no Estado do Pará, onde está situada a cidade de Belém, é o *locus* privilegiado que transforma o mês de outubro em um dos maiores eventos do catolicismo: o Círio de Nazaré. Cerca de dois milhões de pessoas se movimentam, no segundo domingo desse mês (data fixada desde 1901), em um percurso de aproximadamente 3,6 quilômetros. Ele é trilhado a partir da Catedral de Belém, seguindo pela Praça do Relógio, Av. Portugal, Av. Boulevard Castilho França, Av. Presidente Vargas, Av. Nazaré até a Praça da Basílica Santuário de

⁷ RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2010, p. 157.



Nossa Senhora de Nazaré, conduzindo uma pequenina imagem de Nossa Senhora de Nazaré dentro de sua berlinda⁸.

Registrado desde 2004 no livro de Celebrações⁹ como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, o Círio de Nazaré também foi reconhecido em 2013 como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial da Humanidade pela *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* - UNESCO.

Vale ressaltar que, segundo o item II do parágrafo 1º do Decreto 3351/2000, o Livro de Registro das Celebrações determina que serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social. Isso tudo dentro de uma visão ampliada da compreensão do Círio, que de forma geral era compreendido como manifestação religiosa. Assim o reconhecimento do Círio de Nazaré como patrimônio cultural e imaterial reúne uma multiplicidade de costumes, condutas, tradições e referências compreendidas na esfera da cultura dentro da qual está a manifestação religiosa.

Uma manifestação com essa expressividade desperta muitas visões e de fato muito já se escreveu e pesquisou sobre ela, não somente para o inventário que subsidiou o registro, mas como forma de registro histórico, visões antropológicas,

⁸ Segundo o Dicionário do Padre Rafael Bluteau, Berlinda é uma carruagem de dois assentos e quatro rodas, mais estreito que as carruagens grandes (BLUTEAU, Rafael, 1841, p. 179). Em Belém, a imagem de Nossa Senhora de Nazaré saía inicialmente no colo do Bispo em uma pequena carruagem puxada por bois. Posteriormente as rodas foram substituídas por suportes tipo andor até chegar ao modelo produzido pelo escultor João Pinto em 1964 utilizada até os dias de hoje, adaptada para receber exclusivamente a imagem de Nossa Senhora de Nazaré.

⁹ O Círio de Nazaré foi a primeira manifestação registrada como Patrimônio Imaterial no Brasil, inaugurando o livro de registro de Celebrações. Segundo o Decreto Nº 3.551, DE 4 DE AGOSTO DE 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, no seu artigo primeiro define que esse registro deverá ser efetuado em um dos quatro livros: “I- Livros de Registro dos Saberes onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas” Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm Acesso 21/07/2015>

sociológicas e também teológicas: livros, artigos, fotografias, monografias, dissertações e teses sobre o Círio de Nazaré podem ser facilmente acessados no domínio da Biblioteca do Círio,¹⁰ colocada no ar desde outubro de 2014, no âmbito do Projeto 2.0 da Universidade Federal do Pará. No entanto, sobre as imagens de Nossa Senhora de Nazaré, histórica e iconograficamente pouco se tem documentado, assim como possíveis intervenções e restauros que teriam sido executados e não foram devidamente registrados, o que confere a esta tese um caráter de ineditismo.

A história se constrói, tradicionalmente de fatos e testemunhos cuja chancela se deposita nos documentos. “Com o testemunho, inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelo documento e termina na prova documental”¹¹

No entanto, se as fontes documentais utilizadas nesta investigação permitem uma compreensão ampliada de nosso objeto de estudo, as relações engendradas pela memória admitem o confronto e a complementação dessas fontes através da tradição oral. Mesmo porque o princípio da “verdade do documento escrito¹²”, durante muito tempo exaltado pela disciplina histórica, tem sido questionado pela epistemologia.

Ao abraçarmos a memória pessoal e coletiva, como paraense, reunindo-a e confrontando-a com os documentos escritos, questões fundamentais em torno da imagem de Nossa Senhora de Nazaré e do Círio de Nazaré podem ser construídas e avaliadas, tanto pela tradição, quanto pela tradução da fé.

Falar de Maria de Nazaré em Belém é algo que transcende sua realidade material, pois remete imediatamente ao sentimento umbilical, de origem e

¹⁰ O Projeto 2.0 da Universidade Federal do Pará tem por objetivo criar “uma rede interativa que armazene e divulgue as produções acadêmicas da Universidade, a partir das chamadas Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs)” (<https://ufpadoisponzero.wordpress.com/o-projeto/>) e dentro desse projeto de proporcionar um acesso livre e democrático a temas de interesse acadêmico se criou a Biblioteca do Círio, no qual está reunido uma longa coletânea de textos, imagens relacionadas com o tema em questão. Disponível em <<http://bibliotecadocirio.org/>>

¹¹ RICOUER, Paul. Op. cit., p. 170.

¹² Idem.



primordial do culto. Ao iniciar a pesquisa sobre a procissão (evento) e a imagem, foram observadas diversas lacunas e contradições existentes na história, principalmente acerca da origem da imagem de Nossa Senhora de Nazaré do Círio, preenchidas, às vezes por meio de um imaginário coletivo construído pela oralidade.

Ao tecer a urdidura entre a memória pessoal, a documentação e as pesquisas em torno do tema, nosso intuito é compreender a imagem, seu contexto e sua presença e continuidade na história. Não temos pretensão de escrever sua história, mas, ao analisar as evidências em torno de sua origem, dimensionando aspectos iconográficos, devocionais e materiais, bem como analisar questões relacionais com outras imagens, pretendemos encontrar subsídios que permitam uma compreensão ampliada de seu significado e seu caráter devocional. Assim poderemos subvencionar procedimentos que permitam sua proteção e preservação a partir de sua condição peculiar.

Considerando o entrecruzamento entre os campos da História da Arte e da Ciência do Patrimônio, a Teoria Contemporânea da Conservação (2003) de Salvador Munõz Viñas (1963) retoma questões primordiais de valor, como o valor estético e o valor histórico. Tais questões foram definidas por Alois Riegl (1858-1905), em 1903, na obra “*O culto moderno dos monumentos*” e reintroduzidos por Cesare Brandi (1906-1988) em “*Teoria da restauração*” (2004), no âmbito dos bens culturais móveis. Nessa obra, Brandi contextualiza a dimensão simbólica dos objetos e a ética funcional da restauração a partir das relações subjetivas que os objetos mantêm com a coletividade de onde parte e onde existe. Assim, o valor devocional de milhões de pessoas que confiam suas vidas, suas necessidades, dores e alegrias a essa Nossa Senhora de Nazaré, antes, durante e depois do Círio, cria uma nova camada de sentido que não pode ser menosprezada.

Héctor H. Schenone (1919-2014) - com sua obra “*Santa Maria em la iconografia del arte colonial*” (2008) - e Hans Belting (1935), com “*Imagem e Culto*” (2009) e “*Antropologia da Imagem*” (2008), forneceram as bases fundamentais para uma abordagem antropológica da arte no âmbito desta pesquisa, em consonância

com os dicionários de símbolos e manuais de iconografia que deram suporte às demandas interpretativas necessárias à compreensão das representações estudadas.

Cabe ressaltar que esta pesquisa se inicia com um estudo comparativo entre a *Imagem Original de Plácido* utilizada no Círio, a *Imagem Peregrina do Círio*, a *Imagem Peregrina do Colégio Gentil* e a *Imagem Original da Vigia*. No entanto, a demanda do diálogo dessas imagens com outras esculturas devocionais e iconograficamente correspondentes, tanto em Belém quanto em outras localidades, determinou a inclusão de outras obras, visando à projeção de um estudo comparativo formal, estético, iconográfico e funcional.

Ponderando os valores expostos, a preservação dessas imagens é premissa fundamental para a manutenção do culto. Considere-se, ainda, que elas se estabelecem em um lugar entre a função mítico-religiosa e a função estética, mágico-religiosa e artística específica de cada imagem. Dessa forma, esta tese trata de identificar os problemas inerentes à conservação de imagens devocionais. A partir do estudo dessas quatro imagens, tomando um caminho conceitual e metodológico assente em uma visão transdisciplinar da iconografia, devoção popular e conservação de bens culturais pertencentes à igreja Católica, tem-se por objetivo o desenvolvimento de protocolos de documentação e conservação de imagens devocionais que permitam a salvaguarda, preservação e o gerenciamento dos processos de vulnerabilidade e degradação a que estão sujeitas pela ação devocional e do tempo.

O desenho contextual da tese se situa entre a história, a iconografia e a devoção. No entanto, a elaboração de protocolos de conservação preventiva para imagens devocionais é fundamental à sua preservação. A preservação dessas imagens também deve ser definida sob as variáveis apresentadas - o caráter histórico, estético e devocional. Contudo, a quem cabe essa responsabilidade? Estará nas mãos de fiéis, da igreja ou órgãos de proteção?

As imagens em geral são expostas durante as procissões a condições que escapam do controle. Os órgãos de salvaguarda produzem processos de tombamento, mas não estabelecem critérios claros de fiscalização e

responsabilidade sobre o bem tombado. Assim, em geral, esse encargo fica com as pessoas ligadas à comunidade à qual pertence a imagem. Dessa forma, é urgente pensar em meios e mecanismos de capacitação dessas pessoas para que possam minimamente monitorar o processo de conservação das imagens.

Com o intuito de organizar o percurso da investigação a partir dos princípios expostos, esta tese está organizada em quatro capítulos. O primeiro capítulo, denominado “Imagens de Nossa Senhora de Nazaré”, apresenta o panorama histórico no qual as imagens estão inseridas. Ele revela o surgimento da imagem em Portugal e em Belém do Pará, a partir do cruzamento entre as fontes escritas e memória pessoal, nas quais predominam as narrativas de seus achados, tão presentes no imaginário paraense, além de milagres atribuídos à Nossa Senhora de Nazaré. As referências utilizadas nesse capítulo estão circunscritas aos documentos do período colonial em Belém; aos escritos do Padre Barnabita Florencio Dubois (1872-1964), que fez um dos levantamentos mais completos sobre a devoção à Nossa Senhora de Nazaré no Pará; textos de referência sobre a devoção em Portugal, como a Monarquia Lusitana do Frei Bernardo de Brito (1569-1617) e os escritos do Padre Manuel de Brito Alão (1554-1638).

O segundo capítulo, “Iconografia de Nossa Senhora de Nazaré”, tem por objetivo apresentar o estudo iconográfico das imagens de Nossa Senhora de Nazaré, suas representações em vários locais e as diferenças entre elas. Serão apresentadas imagens de Portugal, da região de Leiria, além de imagens do Brasil. Retratar-se-á desde os primeiros registros de devoção à Nossa Senhora de Nazaré, em Pernambuco, Bahia e em Saquarema no Rio de Janeiro, passando pelas igrejas de Minas Gerais, nas cidades Santa Rita Durão, Morro Vermelho e Cachoeira do Campo. Como referências para esse capítulo, utilizaremos os conceitos de iconografia mariana de Hector Schenone (2008), e os estudos sobre imagens e a prática religiosa de Hans Belting (2008; 2009). Também apresentaremos duas gravuras da coleção do Museu Etnográfico Dr. Joaquim Manso, localizado próximo ao Santuário de Nossa Senhora de Nazaré em Portugal. Esse museu possui uma coleção de cerca de 110 gravuras cujo tema são os milagres de Nossa Senhora de Nazaré. Estivemos em visita técnica

ao Museu em outubro de 2015, oportunidade na qual realizamos a digitalização de todas as gravuras e hoje estão disponibilizadas *on line* para estudo e pesquisas¹³.

No terceiro capítulo, “Devoção, arte e religião: imagens peregrinas na procissão do Círio”, apresentaremos os imbricamentos entre Arte e Religião a partir de questões devocionais, tendo como base os documentos conciliares e tratados que versam sobre o caráter artístico das imagens desde o Renascimento. Nesse contexto, apresentaremos a festa do Círio de Nazaré em Belém, tradições, símbolos e os trajetos de deslocamento das imagens de Nossa Senhora de Nazaré em Belém. Acompanhando tais trajetos, foi possível analisar e propor os protocolos de Conservação Preventiva, que poderão ser aplicados e adequados às outras procissões, romarias e acervos de imaginária sacra.

O quarto capítulo, “Protocolos de conservação de imagens devocionais”, visa gerar protocolos de procedimentos para a preservação de imagens devocionais, considerando tanto a particularidade dessas imagens a partir de suas exposições em eventos específicos quanto a demanda de orientação para as instituições custodiais desse acervo. Serão apresentados três protocolos genéricos direcionados às imagens estudadas, mas que podem servir de base para outros objetos devocionais de acervos eclesiais: “Protocolo de Gestão Documental”; “Protocolo de registro de intervenção” e “Protocolo de preparação e manuseio para acervos em peregrinação”.

¹³ As gravuras podem ser acessadas pelo link:
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=3&SubTipoPesq=1&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&PorMuseu=24>

Capítulo 1 - Imagens de Nossa Senhora de Nazaré

Je ne passe jamais devant un fetiche de bois, un Bouddha dore, une idole mexicaine sans me dire: c'est peut-etre le vrai dieu !¹⁴

Charles Baudelaire

A primeira questão relacionada à análise, percepção ou aproximação da imagem é o conceito de verossimilhança, a forma visual capaz de remeter o pensamento a algo ou alguma coisa.

No latim *imago* significa a representação visual de algo, enquanto no grego arcaico corresponde ao termo *eidos*, cuja raiz etimológica remete ao conceito ou ideia. Na teoria platônica, a ideia da coisa antecede à sua imagem, pois ela se manifesta apenas através da projeção da mente. Aristóteles, porém, considerava a imagem como sendo investida pelos sentidos e pela cognição adquiridos pela experiência. A representação mental de um objeto real se manifestaria, assim, na *mimesis*, a imitação do visível; e na *poesis*, seu processo de criação¹⁵.

¹⁴ “Eu nunca passo na frente de uma imagem de madeira, um Buda dourado, um ídolo mexicano sem me dizer: talvez seja o verdadeiro deus! - Tradução da autora.

¹⁵ FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, Visão e Imaginação**. Portugal: Edições 70, 1987.

Questões acerca do sentido da imagem na arte e na cultura têm sido debatidas exaustivamente, tanto no campo epistemológico da arte, quanto da antropologia e da sociologia¹⁶. De fato, a imagem tem como capacidade primeira trazer a presença do objeto, trazer à lembrança a forma como aquele objeto se apresentou. No entanto, aqui trataremos de imagem de culto, a qual difere de outras imagens pelo seu poder de encantar, despertar emoções, compaixões e fé.

A imagem de culto não apresenta simplesmente a imagem representativa de um personagem santificado pelo sistema litúrgico. Isso porque a forma estruturada na matéria e o conteúdo expresso pelo conceito que ela expõe se imbricam de tal forma que, sendo uma pintura ou escultura, em dimensões reduzidas, em tamanho natural ou monumental, são capazes de transpor o significado da dimensão terrena e internalizar a representação de existência em si. Para o devoto, não é apenas uma imagem de Nossa Senhora de Nazaré, é a personificação da própria Senhora de Nazaré.

À luz da Bíblia, referência primeira das religiões monoteístas (Judaísmo/Cristianismo/Islamismo), em seu primeiro capítulo, vê-se a inauguração da questão da imagem: “Deus disse: façamos o homem à nossa imagem e semelhança”¹⁷. Se Deus é incorpóreo, como fazer um homem à sua imagem? Com sentido de difícil entendimento, seria necessário recorrer a longos debates teológicos sobre esse significado, que não caberia neste momento.

Juan Damasceno (675-749 d.C), considerado o primeiro teólogo da imagem, define a imagem como a semelhança que a vincula com o original (objeto) quanto a sua forma, e a diferencia quanto à sua substância¹⁸, referindo-se a Cristo como “imagem de Deus” (*Imago Dei*), que precisa existir para ser copiado, no sentido

¹⁶ BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014, p. 22.

¹⁷ Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Editora Paulus, 1998. Gn, 1,26. P. 34.

¹⁸ BELTING, Hans. **Imagen y Culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte**. Madrid: Ediciones Akal, 2009. P. 662-663.

de imitação (*Imitatio Christi*¹⁹). Nesse caso, a imagem e o original coincidem em essência e natureza, mas não em pessoa ou *hipóstase*²⁰. Ou seja, é possível atribuir uma forma, figura, contorno e cor a alguém visível em corpo, mas sendo Deus invisível, este se deixa conhecer somente na forma encarnada em seu Filho. Dessa forma, se Deus fez-se carne em seu Filho Jesus Cristo, este se permite ter uma imagem através da imagem de Cristo, propagado primeiramente nos ícones.

A partir desse conceito, Damasceno distingue o que seria a adoração, *culto de latria* devido somente a Deus, dos diferentes tipos de veneração ou homenagem comum aos santos mercedores de honra por remeterem diretamente a Deus, *culto de dulia*. À Maria, instituiu-se honra diferenciada dos outros santos, por ter sido escolhida para ser a Mãe de Deus, denominando seu *culto de hiperdulia*.

Com a ideia de imitação, a imagem de culto assume também um caráter didático, compreendendo que na contemplação única da imagem, incorporada literalmente de santidade, permitiria o despertar de práticas individuais e coletivas de adesão à vontade divina e às leis sagradas.

A legitimação do uso de culto às imagens foi definida pelo II Concílio de Niceia, em 787 d.C, em sua 7ª Sessão:

[...] Como que andando pela via régia e seguindo a doutrina teológica de nossos santos Padres e a tradição da Igreja Católica – pois reconhecemos que ela é do Espírito Santo que a habita -, definimos como todo o rigor e cuidado que, à semelhança da figura da cruz preciosa e vivificante, assim os venerandos e santos ícones, quer pintados, quer em mosaico ou em qualquer outro material adequado, devem ser expostos nas santas igrejas de Deus, sobre os sagrados utensílios e paramentos, sobre as paredes e painéis nas casas e nas

¹⁹ Esse conceito de imitação de Cristo foi a base para a escrita do livro de mesmo nome *Imitatio Christi* de Tomas de Kempis entre 1420 e 1440, que se desdobrou no conceito *Devotio Moderna*, a ser apresentado no terceiro capítulo.

²⁰ Hipóstase é um termo que vem das ciências naturais gregas com o significado de sedimento precipitado de líquido. Seria a parte contida no líquido que em situação de descanso se sedimenta, tomando aparência sólida. Na teologia bíblica se refere à realidade verdadeira utilizada para explicar a Trindade Santa, de três pessoas e um só Deus e na Cristologia, para explicar as duas naturezas de Cristo, humana e divina. Cf. CARDOSO, Isabel Maria Leitão Cortes Alçada. **Encarnação e Imagem: uma abordagem histórico-teológica a partir dos três discursos de São João Damasceno em defesa das Imagens**, Dissertação – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2013. Curso de Doutorado em Teologia.

ruas; tanto o ícone do Senhor Deus e Salvador nosso Jesus Cristo como da Senhora Imaculada nossa, a santa Deípara, dos venerandos anjos e de todos os varões santos e justos.²¹

Além de definir o uso legítimo das imagens, nesse documento é reforçado o status de Maria como *Deípara (Theotokos²²)*, ou seja, Mãe de Deus, atribuindo-lhe um título associado ao seu nome, constituindo, assim, uma tradição. Nesse sentido, no hagiológico cristão, a prática de nomear um santo ou uma santa a partir de sua referência de origem de nascimento, milagre ou martírio, torna-se comum.

A devoção à Maria, porém, converteu-se em uma fonte inesgotável de novas formulações imagéticas e significados agregados aos seus inúmeros títulos,²³ justamente por ter sido definida pelo seu Filho como Mãe de todos os homens²⁴, segundo a tradição dos evangelhos, instituindo assim uma nova relação maternal de proteção. As representações marianas passam, assim, a incorporar um poder milagroso e uma força curativa, associados ao amor maternal, bem como um valor simbólico de absolvição, como intercessora entre os homens e Deus e a partir de sua própria experiência de perda/perdão como *mater dolorosa*.

Esse poder da imagem vem justamente do fato que “a imagem começa a partir do momento em que não vemos mais aquilo que imediatamente é dado no suporte material, mas outra coisa e que não é dada nesse suporte”²⁵. No entanto, esse poder atribuído às imagens gerou preocupação teológica ao longo do tempo – culminando com o embate entre correntes iconoclastas e iconólatras – principalmente quando as imagens começaram a atrair mais público que as próprias instituições eclesiais²⁶.

²¹ DENZINGUER, Heinrich; HÜNERMANN; HOPING, Helmut. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral**. 3ª. Ed. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2015, p. 218.

²² Teótoco (em grego Theotókos) é o título grego de Maria, usado especialmente na Igreja Ortodoxa e Igrejas Orientais Católicas.

²³ BELTING, Hans. Op cit., 2009, p. 46.

²⁴ Bíblia de Jerusalém, Op. Cit. Jo, 19, 26-27, p. 1891.

²⁵ WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo – o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (org). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora SENAC, 2005, p.20.

²⁶ BELTING, Hans. Op. cit. 2009. p. 09.

A veneração individual e/ou coletiva dessas imagens, como verdadeiras hierofanias, poderiam satisfazer desejos e necessidades que os homens vivos não podiam satisfazer.

As ondas iconoclastas²⁷ que ameaçavam o uso de imagens foram sendo neutralizadas internamente na Igreja Católica Apostólica Romana pelos concílios e documentos pontifícios.²⁸ Todavia, esses documentos estabeleciam critérios para a produção e o uso das representações, preservando, porém, sua função. Função esta que manifesta ações simbólicas de acolhimento e rechaços, gerando defensores e detratores, como infere Belting:

Las imágenes se han prestado en igual medida a su exposición y adoración, como a su destrucción y maltrato. Están creadas precisamente para la manifestación pública de una lealtad o deslealtad que se practica con ellas a título de representación. El ejercicio de fe demostrativo constituye una de las condiciones que exige toda religión para disciplinar a sus seguidores²⁹.

As primeiras representações imagéticas da Maria advêm de uma tradição cristã que se estabeleceu na Terra Santa³⁰ por volta do século IV-V³¹ em igrejas construídas em Jerusalém, Belém e Nazaré. As primeiras representações eram denominadas de “Mãe de Deus”, em referência ao primeiro dogma mariano proclamado no Concílio de Éfeso³² realizado no ano 431 d.C.. Os primeiros

²⁷ Primeiramente com os Imperadores de Bizâncio (séc. VII-VIII), posteriormente com a Escolástica medieval (séc. IX-XV), Racionalismo de Galileu e Descartes (XVI-XVII) continuado por Isaac Newton e David Hume (séc. XVIII). Para maior aprofundamento ler: um Iconoclasmo endêmico in: DURAND, Gilbert. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011. P.9-16.

²⁸ A saber: Carta Litterarum Tuarm primordia” do Papa Gregório Magno I (590-604) ao bispo Sereno de Marselha em outubro de 600, Carta “Τά γράμματα” do Papa Gregório II ao imperador Leão III entre 726 e 730, Concílio de Nicéia (787), IV Concílio de Cosntantinopla (870), Concílio de Trento (1563). In: DENZINGUER, Heinrich; HÜNERMANN; HOPING, Helmut. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral**. 3ª. Ed. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2015.

²⁹ BELTING, Hans. Op.cit., 2009, p. 09 – “As imagens prestaram em igual medida à sua exposição e adoração, quanto à sua destruição e maus tratos. Foram criadas precisamente para a manifestação pública da lealdade ou deslealdade que é praticada com elas como representação. O exercício da fé demonstrada é uma das condições que todas as religiões exigem para disciplinar seus seguidores”. - Tradução da autora.

³⁰ Região onde está inserido o Estado de Israel e Regiões de governo Palestino.

³¹ KONDAKOV, Nikodim Pavlovic. **Iconografia dela Madre di Dio**. Roma: Libreria Editrice Viella, 2014. P. 336.

³² DENZINGUER, Heinrich; HÜNERMANN; HOPING, Helmut. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral**. 3ª. Ed. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2015, p. 96-97.

ícones que surgiram traziam em si a tradição do retrato, com um argumento teológico. Portanto, representavam a mãe que carrega o filho no braço, e o Filho como Senhor do mundo, fazendo jus ao dogma proclamado. Por outra ótica, poderia levar o nome do lugar onde a igreja que detinha a imagem estava localizada, ou até um título que fazia referência à sua origem ou à sua função³³.

Nesses primeiros tempos do cristianismo, não existia uma teoria precisa que explicasse a veneração de imagens. Mas estas se estabeleceram a partir de tradições e oralidade, por meio de relatos de efeitos sobrenaturais e poderes milagrosos associados à elas.

Hans Belting indica que é necessário entrar em uma zona intermediária entre a cultura antiga e a cultura posterior em que a sociedade cristã integra às suas práticas ideias vindas do paganismo, anteriormente combatido por eles mesmos³⁴.

O cristianismo tem ligações profundas com duas grandes doutrinas, por meio de longos, frequentes e ásperos debates; no início, a ausência de figurações propriamente cristãs e o recurso frequente a temáticas figurativas clássicas explicam-se pela complexidade e pela dificuldade da situação cultural. O cristianismo tem ligações profundas com duas grandes doutrinas, a helenística e a hebraica, cujas teses relacionadas à representação do divino em formas sensíveis são nitidamente antitéticas: a helenística, pela própria ascendência clássica, apenas concebe o divino na evidência de formas naturalistas e antropomórficas; a hebraica exclui e condena como idólatras a representação figurativa de deus. O cristianismo, pondo-se como síntese e superação dessas duas doutrinas, deve resolver também a antítese entre a representação icônica e a representação não-icônica; e a solução inicial consiste, exatamente, em recorrer a figurações indiretas, isto é, a figurações que signifiquem algo além de si mesmas.³⁵

De acordo com Giulio Carlo Argan (1909-1992), a natureza divina de Cristo não poderia ser questionada a partir da nova doutrina, uma vez imbuído de uma natureza humana, naturalmente esse Cristo seria “representável”. Assim, o

³³ BELTING, Hans. Op. cit. 2009, p.46.

³⁴ Idem p. 69.

³⁵ ARGAN, G. A. *História da arte italiana*. Vol.I. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.241.

processo da arte cristã se dirige da representação simbólica à representação histórica com fim edificante.

Inaugurando a tradição de uso da imagem para o culto, o cristianismo personificou partícipes ativos da nova religião que se estabeleceu a partir do nascimento de Cristo, iniciando com a prática de pinturas parietais e consolidando posteriormente o uso pedagógico de produção de esculturas. Essas imagens trazem em si um mistério de fé, com chancela de estar unida, primeiramente, à sua antiguidade (historicidade) e à autenticidade da representação do santo (iconografia), associado à descrição teológica correta de acontecimentos da História Sagrada³⁶.

Embora não se saiba ao certo o início do surgimento da invocação de Nossa Senhora de Nazaré, pode-se formular a hipótese de que essa denominação deve ter sido um dos primeiros títulos atribuídos à Maria, considerando que Nazaré era o lugar de seu nascimento e o lugar da Anunciação³⁷. Outro evento de importância que originou o segundo dogma mariano foi a Virgindade Perpétua de Maria, proclamado no Concílio de Latrão³⁸ no ano de 614 d.C. Ressalte-se que Maria inicialmente foi chamada de Virgem de Nazaré. Por volta do século VI, tal denominação foi consolidada em Portugal e difundida nas colônias portuguesas pelos navegantes que se aventuraram posteriormente pelas águas do Atlântico.

Neste capítulo trataremos da historicidade das imagens de Nossa Senhora de Nazaré. Apresentaremos a imagem que deu origem ao culto em Portugal; a imagem que deu origem ao culto no estado do Pará, no município de Vigia; a imagem encontrada por Plácido José de Souza, cuja devoção deu origem a uma das maiores manifestações de devoção mariana no mundo, que é o Círio de Nazaré em Belém do Pará; as imagens peregrinas que substituíram a de Plácido nas procissões e, por fim, as imagens que difundiram a devoção nazarena em

³⁶ BELTING, Hans. Op. cit. 2009, p. 46.

³⁷ Bíblia de Jerusalém, Op. Cit. Lc 1 26-38 p. 1787.

³⁸ DENZINGUER, Heinrich; HÜNERMANN; HOPING, Helmut. Op. cit. p. 255.

várias partes no Brasil. A questão iconográfica será abordada especificamente no próximo capítulo, ainda que a historicidade lhe seja correspondente, em função das demandas de aprofundamento das relações simbólicas da imagem, gerando a base para o capítulo posterior acerca da devoção.

1.1. A imagem original de Nazaré de Portugal

A pequena imagem Nossa Senhora de Nazaré de Portugal, foi encontrada por pastores no monte Siano, próximo ao local onde foi construído o Santuário na cidade de Nazaré distante à 128 km de Lisboa em Portugal em 1179³⁹. Citando o poema de Feliciano de Castilho, padre Florencio Dubois (1872-1964) apresenta o relato do achado que inicia no século IV.

A lenda reza, que, no tempo de Julião o Apóstata, (361) o monge Ciríaco fugiu de Belém, levando a imagem, que fora esculpida por São José e pintada por São Lucas. Ora em Belém labutava S. Jerônimo entregue a penitencias e à tradução da Bíblia. Do texto hebraico deu-nos a Vulgata. O santo era fervoroso de Nazaré, a que chamava flor da Galileia. Foi a S. Jeronimo que o monge Ciríaco, antes de fugir, presenteou a imagem, com umas relíquias de S. Bartolomeu e de S. Braz. São Jerônimo confiou a S. Agostinho, bispo de Hipona (Bône, Argelia) o precioso donativo. Por sua vêz S. Agostinho remeteu tudo ao mosteiro da Cauliana. Esta cronologia quadra muito bem com a tradição que reputava anterior ao século oitavo o culto da Virgem de Nazaré no mosteiro. Em 711 ou 712, a devoção tinha foros de secular na região. Naturalmente, não pertencem à história nem a escultura da imagem por S. José nem a pintura por S. Lucas. Nem a doação a S. Jerônimo, nem a entrega a S. Agostinho, nem a chegada a Cauliana. Estas lendas, não desprovidas de aparência histórica, vinham de leituras (LEGENDA em latim) de vidas de santos ou mártires, que se costumavam fazer publicamente nos mosteiros, para edificação dos cristãos. Como apareceu na Cauliana a imagem não sabemos ao certo. O que sabemos é que a imagem lá chegou muito antes da Batalha do Guadalete. [sic]⁴⁰

Padre Dubois apresenta a tradição e faz sua própria interpretação, informando que as datas se enquadram em uma tradição de devoção à Nossa Senhora na

³⁹ DUBOIS, Florencio. **A Devoção à Virgem de Nazaré – em Belém do Pará**. Belém: Imprensa Oficial, 1953. 2 ed. Revista e ampliada. p. 16.

⁴⁰ Idem.

região da Cauliana, na Espanha, na qual existia um mosteiro com o mesmo nome. Cabe ressaltar que o relato acerca da imagem ter sido esculpida por São José e pintada por São Lucas, entregue a São Jerônimo e Santo Agostinho, são “mitos” construídos por uma prática dos mosteiros de compor vidas de santos e mártires para a “edificação dos cristãos”⁴¹. Em verdade, se pensarmos racionalmente que o esposo de Maria, José, era judeu e cumpridor das obrigações judaicas, dificilmente ele teria esculpido uma imagem de Maria como santa, considerando as proibições de esculpir imagens prescritas na Torah⁴². No entanto, nada desabona o fato dele esculpir uma imagem de sua esposa, manuseando em seu cotidiano a madeira como matéria prima de seu ofício de carpinteiro, como memória afetiva e ela se tornar imagem de referência ao culto subsequente. Porém, todas essas questões são especulativas e, por ora, o texto do Padre Dubois, baseado nos escritos da Monarquia Lusitana do Frei Bernardo de Brito, será admitido como referência da tradição, embora já existam estudos e teses⁴³ que apresentem questões claras da construção imaginativa de todo o mito da imagem de Nossa Senhora de Nazaré de Portugal.

Iniciando por uma questão geográfica, a região da Cauliana está localizada próximo da cidade de Mérida, onde estava circunscrito o Mosteiro da Cubillana. Na verdade, Cauliana seria uma tradução do nome Cubillana. Moreno de Vargas (1576-1648), em seu livro “*História de la ciudad de Mérida*”, afirma que a origem está na palavra “caula” que quer dizer cabanas. Vale dizer que a região era habitada por agricultores e pastores, os quais moravam nesse tipo de habitação, talvez isso tenha originado o nome da região (1933, p.13). Moreno Vargas, em sua narrativa, descreve também a Batalha de Guadalete (711d.C.), à qual se refere o Padre Dubois, que representou a vitória dos mouros e o início do domínio muçulmano no sul da Península Ibérica, sobre o último rei visigodo, Dom Rodrigo.

⁴¹ DUBOIS, Florencio. Op. Cit. p. 17

⁴² Torah é o livro sagrado dos judeus, o qual (em seu livro Êxodo 25,18) apresenta a proibição de fazer para si imagens.

⁴³ PENTEADO, Pedro. Peregrinos da Memória: O Santuário de Nossa Senhora de Nazaré. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa (CEHR) e Universidade Católica Portuguesa (UCP), 1998.



Essa batalha aconteceu próximo ao rio Rio Guadalete, que desemboca na Baía de Cadiz. Com a vitória dos mouros Dom Rodrigo teria saído em retirada dessa região para se refugiar no Mosteiro da Cauliana ou Cubillana⁴⁴. Não se conhece ao certo a data de fundação desse mosteiro, mas há registros de que já existisse no ano de 635. Nesse mosteiro funcionava uma escola monástica⁴⁵ e de lá saíam altos funcionários do governo português. Moreno de Vargas afirma que nesse lugar havia uma imagem da Virgem Maria de grande e notável devoção e que Dom Rodrigo teria levado para Portugal⁴⁶.

Em outro texto antigo, publicado em Portugal no ano de 1638 pelo Padre Manuel de Brito Alão, também consta essa indicação da presença de uma imagem milagrosa de Nossa Senhora no Mosteiro da Cauliana e que Dom Rodrigo, o último rei visigodo, teria se refugiado ali e de lá levado consigo a imagem até a região da Pederneira em território português. Esse texto foi reeditado e publicado em 2001 e possui um relato com riqueza de detalhes, inclusive com os dias de viagem entre Mérida e a região da Pederneira. Segundo o padre Brito Alão, a imagem teria sido trazida da cidade de Nazaré, região da Galileia, à Espanha por um monge chamado Siríaco e entregue no Mosteiro da Cauliana, onde “resplandeceu com muitos milagres até a geral ruína da Espanha”⁴⁷. Essa ruína se referia à tomada da região sul da Espanha pelos mouros na dita Batalha de Gaudalete.

Afirma que Dom Rodrigo chegou ao mosteiro, em fuga dos mouros, e encontrou a igreja do mosteiro despida de seus ornamentos e com os altares nus, pois os monges haviam levado tudo para dentro da cidade de Mérida para proteger da devastação que os mouros provocavam, principalmente pelo ataque aos lugares cristãos. Narra com um relato emocionante o arrependimento de Dom Rodrigo de seus pecados e sua confissão a um monge chamado Romano que ainda se

⁴⁴ Relatos baseados nos textos de MORENO DE VARGAS, Bernabe. **Historia de la ciudad de Merida**. Madrid, 1633, p. 381. Fonte Primária original da Universidade Complutense de Madrid.

⁴⁵ Idem p. 267.

⁴⁶ Ibidem p. 271.

⁴⁷ ALÃO, Manuel de Brito. **Antiguidade da Sagrada imagem de Nossa Senhora de Nazaré**, 1638. Lisboa: Edições Colibri, edição 2001, p. 48.

mantinha no lugar e que o havia encontrado quase desmaiado de cansaço e aflição⁴⁸. Esse mesmo monge Romano relata o padre Brito Alão pede a Dom Rodrigo que o leve consigo em sua fuga e, juntamente com eles, a imagem milagrosa de Nossa Senhora e também uma pequena caixa de marfim. Tal caixa continha as relíquias de São Bartolomeu e de São Brás, para que fossem salvas de qualquer profanação.

De posse, então, da imagem e das relíquias, Dom Rodrigo e o Monge Romano seguiram na direção de Portugal, buscando a costa do mar, fugindo de povoados. Passados vinte e dois dias, no dia 2 de novembro de 714, teriam chegado à região conhecida hoje como Pederneira, “*que está ao pé deste sítio, junto da qual se vê no meio de uns areais um monte de áspero rochedo [...] subido el-Rei e o monge, desejosos de chegarem ao alto dele [...] e, subidos todo cima, acharam uma ermida com um devoto crucifixo*”⁴⁹. Ali teriam depositado a imagem e as relíquias⁵⁰. Pouco mais de um ano, o monge Romano faleceu e Dom Rodrigo teria deixado, a pedido do monge, a imagem e as relíquias. Como o lugar não oferecia sequer água de fácil acesso, partiu e, segundo o relato, teria morrido na cidade de Viseu⁵¹.

No mapa abaixo [Figura 1] é apresentada a Península Ibérica no século VIII com os territórios existentes e o percurso que supostamente foi seguido por Dom Rodrigo. Vale apontar que a distância de Cádiz para Mérida em linha reta é de cerca de 265 km e de Mérida para o sítio da Perdeneira (atual cidade de Nazaré) é de cerca de 330 km. Considerando que a viagem foi cumprida em vinte e dois, vê-se que ela é compatível com a distância percorrida.

⁴⁸ ALÃO, Manuel de Brito. Op. Cit. p 48.

⁴⁹ Idem p. 49.

⁵⁰ Essa ermida é que atualmente é chamada de Ermida da Memória.

⁵¹ Sobre a morte de Dom Rodrigo em Viseu, Moreno de Vargas relata em seu livro que “200 años despues de la perdición de España se halló la sepultura del Rey Don Rodrigo junto a Viseu y se conoció ser suya: porque tenia una losa de piedra con letras en ella que dezian: Hic requiefeit Rudericus vltimus Rex Gottharum. Aquí descansa Rodrigo ultimo Rey de los Godos”. (MORENO DE VARGAS, 1633 p. 382.

Figura 1 - Desenho esquemático da região Ibérica no século VIII



Fonte: Desenho Ida Hamoy, 2015

Após a chegada à região da Pederneira, por volta do ano de 714, a imagem permaneceu ali, segundo o padre Brito Alão, durante todo o período no qual Portugal também foi tomado pelos mouros até a retomada do poder pelos cristãos e instauração do Reino de D. Afonso Henriques, por volta do ano de 1142, pela conquista da região de Leiria, Porto de Moz e os territórios denominados Coutos de Alcobaça⁵².

Dom Fuas Roupinho era capitão do Castelo de Porto de Mós, “mui celebrado nas histórias antigas deste reino pelo valor com que desbaratou e prendeu a el-Rei Gami, senhor da terras da Extremadura, que veio cercar a Porto de Mós com grande poder de gente”⁵³.

O padre Brito Alão relata que Dom Fuas costumava caçar junto ao mar na região de Leiria e que em uma de suas empreitadas de caça teria encontrado a pequena

⁵² Os Coutos de Alcobaça, foram territórios que o rei D. Afonso Henrique e sua esposa, doaram em 1153, à São Bernardo de Claraval da ordem cisterciense.

⁵³ ALÃO, Manuel de Brito. Op. Cit. p. 51.

ermida com a imagem da Virgem ainda exposta. Ele também teria pensado em leva-la consigo para o seu Castelo de Porto de Moz, mas não o fez por temor “em ofendê-la em lhe trocar a habitação conservada por tantos anos e escolhida pela Virgem Senhora Nossa, e assim a deixou naquele lugar”⁵⁴. E nesse lugar teria acontecido o grande milagre da Virgem relatado pelo padre Brito Alão da seguinte forma:

O caso foi que vindo a seu ordinário exercício da caça pelo mês de Setembro do ano de Nosso Senhor Jesu Cristo de mil cento e outenta e dous, aos quatorze do próprio mês, dia da Exaltação da Cruz em que Cristo remiu o género humano, amanheceu o dia escuro com as névoas que ordinariamente se levantam do mar, e como se não enxergasse a terra bem, senão em pequena distancia, socedeu darem os cães com um veado, ou semelhança dele, e arremessando D. Fuas o cavalo em seu alcance, sem temos de perigo, por cuidar era tudo terra plana e a névoa lhe não deixar enxergar por onde ia, se achou na última ponta do penedo, que com mais de duzentas de braças se deixar cair ao mar, ao tempo que já não podia nem tinha onde parar o cavalo, nem o teve mais que para chamar pela Virgem Maria cuja imagem ali estava; valeu-lhe ela de modo que lhe parou o genete na última ponta de um penedo da rocha, que é mui estreito e comprido, ficando imóvel como se fora de pedra, e em sinal do milagre se vê os das ferraduras das mãos estampadas na rocha viva, como hoje em dia se representam aos peregrinos que vem visitar esta Santa Imagem. [sic]⁵⁵

Por conta desse milagre em seu favor, Dom Fuas Roupinho decidiu fazer uma ermida maior, uma “capela de abóbada, bem traçada para tempo tão antigo, sobre o mesmo lugar onde a Santa Imagem esteve; e para ser vista de todas as partes, a fizeram abertas com quatro arcos”⁵⁶, com a intenção de acomodar melhor a imagem. Nessa ampliação, teria encontrado a caixinha de marfim com as relíquias de São Bartolomeu, de São Brás e de outros santos, juntamente com um pergaminho que relatava a origem da imagem e de como havia chegado até ali, conforme os relatos já apresentados. Posteriormente Dom Fuas também fez uma doação de um grande lote para a expansão da igreja.

A pintura que representa esse milagre [Figura 2] foi encomendada pela Real Casa da Nossa Senhora de Nazaré para compor o retábulo do altar-mor e concluída em 1691, mas não se tem registro de autoria. Atualmente, foi

⁵⁴ ALÃO, Manuel de Brito. Op. Cit. p. 52.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Ibidem p. 53.

trasladada para uma parede lateral do Santuário de Nazaré em Portugal. A imagem apresenta Maria sentada entre nuvens e rodeada por anjos, no momento no qual amamenta seu filho. Das nuvens saem feixes de luz que seguem em direção de Dom Fuas no momento em que implora o socorro da Virgem, em sua perseguição ao cerdo, quando se pronunciava ao precipício.

*Figura 2 - Aparição de Nossa Senhora de Nazaré a D. Fuas Roupinho.
Pintura sobre tela, data: século XVII, Santuário de Nossa Senhora de Nazaré
Dimensões: 400 x 210
Autor não identificado*



Fonte: Fotografia Acervo Pessoal, 2015 – Santuário da Nossa Senhora de Nazaré – Nazaré/Portugal

Em sua tese de doutorado, o pesquisador Pedro Penteado, responsável também pela reedição do livro do padre Manuel de Brito Alão, apresenta dados

importantes sobre os documentos impressos que fundamentam a narrativa do milagre de Dom Fuas, da existência da imagem e da Ermida da Memória. Esses documentos seriam o livro *Monarquia Lusitana* de Frei Bernardo de Brito, escrito por volta de 1609 e o livro já citado do Padre Manuel de Brito Alão. Penteado inicia seu relato informando que Frei Bernardo de Brito, cisterciense, o mesmo que o já citado poeta Antonio Feliciano de Castilho acusou de inventar a história de Nazaré, chegou ao Santuário de Nazaré por volta do ano de 1600 e, tendo feito uma promessa, promoveu a limpeza de uma gruta subterrânea existente na Ermida e a transformou em lugar de culto. Frei Bernardo de Brito teria escrito de próprio punho um letreiro em latim, no qual gravou a história da imagem milagrosa vinda de Nazaré da Galileia, para o Mosteiro da Cauliana, trazida de lá por D. Rodrigo e pelo monge Romano. Na mesma gravação, está descrito que Dom Fuas Roupinho, ao encontrar a imagem 469 anos depois, teria recebido o milagre da Santa.⁵⁷

Penteado aponta que, Frei Bernardo de Brito, com essa iniciativa, realizou “duas importantes mutações no culto mariano local. A primeira delas foi o alargamento do espaço sagrado do Santuário”⁵⁸, referindo-se ao espaço da gruta que até então era desconhecida pelos devotos. Já a segunda transformação se refere “ao aparecimento da história da principal Imagem da Senhora de Nazaré e da origem do Santuário, com base num pressuposto documento medieval”⁵⁹. Com efeito, a obra escrita por Frei Bernardo de Brito é a primeira fonte que apresenta a origem da narrativa. Todos os outros escritos são posteriores e o tomam como referência.

Nos escritos do padre Brito Alão, este apresenta Frei Bernardo como quem havia encontrado documentos do período medieval no Mosteiro de Alcobaça, de onde teria vindo, após ter obtido pleno acesso a todos os documentos ali existentes. No entanto, Penteado relata que esses documentos, aos quais se refere Frei

⁵⁷ PENTEADO, Pedro. **Peregrinos da Memória: O Santuário de Nossa Senhora de Nazaré**. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa (CEHR) e Universidade Católica Portuguesa (UCP), 1998, p. 42.

⁵⁸ Idem p. 43

⁵⁹ Ibidem p. 43



Bernardo, nunca foram encontrados. Por isso talvez seu discurso se baseie em argumentos de ordem espiritual, o que impediria uma análise prioritariamente documental e científica.

No entanto, é importante destacar que, além do reconhecimento popular do Santuário, a legitimação se dá por conta de poderes constituídos pelo Estado: um capitão, Dom Fuas, faz a doação do terreno e constrói uma pequena Ermida para abrigar a imagem. O rei de Portugal, Dom Afonso Henriques (1109-1185), concede a proteção régia ao culto e promove sua difusão. Da mesma forma que aconteceu na cidade de Belém do Pará, conforme apontado anteriormente com o decreto do governador Francisco Coutinho, a devoção à Nossa Senhora de Nazaré surge a partir de um culto particular e periférico que, compartilhado a partir de uma manifestação de fé, torna-se capaz de transformar a experiência humana e transcende para outras esferas sociais.

É esclarecedor pensar que, considerando que não há evidência de movimentos iconoclastas na Península Ibérica mesmo com o domínio de parte do território por mulçumanos, houve uma resistência católica, a qual alimentou e promoveu a devoção e o culto à Nossa Senhora de Nazaré. Por conta da expansão ultramarina e das conquistas de outros territórios no século XVI, essa devoção mariana esteve muito associada ao mar, aos navegantes e aos portos. Por meio dessa relação, a devoção de Nossa Senhora de Nazaré chegou até o Brasil e se instalou em diversas localidades, da costa atlântica ao encontro fluvial da bacia amazônica.

O frei franciscano português Agostinho de Santa Maria (1642-1798) realizou a catalogação de imagens e festas marianas, através de dados coletados por Frei Miguel de São Francisco, frade da mesma congregação. A compilação foi publicada em dez volumes com o título de “*Santuário Mariano*”, sendo considerada como o inventário de referência da devoção Mariana em Portugal e suas respectivas colônias. Para o Brasil, tem interesse primordial o nono e décimo volumes. No nono volume, publicado em 1722, são inventariados 194 santuários marianos no Brasil, sendo 132 na Bahia, 45 em Recife e os demais

entre Pernambuco, Paraíba e Grão-Pará e Maranhão. No décimo volume, publicado em 1723, estão inventariados 136 santuários no Brasil, dos quais 83 estão localizados na província do Rio de Janeiro, 40 em São Paulo e 13 em Minas Gerais.

Sobre a imagem do Santuário de Nossa Senhora de Nazaré em Portugal, ele faz a seguinte descrição: “com ser pequena, & de cor trigueira ou morena, com o Menino nos braços, tem certa perfeição no rosto, & húa modéstia tão notável, que logo representa ser cousa miraculosa” [sic] ⁶⁰. E depois afirma: “a imagem da Senhora mostra ser de madeira, & ainda hoje persevera com a primeira pintura, com que ha tantos séculos se pintou, & encarnou. Está sentada com o Menino Jesus nos braços & nesta postura faz de alto palmo, & pouco mais de quarto” [sic] ⁶¹. Estranhamente não se refere ao fato de estar amamentando. No entanto em outro comentário sobre uma imagem de Nossa Senhora das Virtudes, em Azambuja, também em Portugal, Frei Agostinho declara:

He tao pequenina esta Sagrada Imagem da Senhora das Virtudes, que medindo-a juntamente com a peanha em que está assenta, não chega a ter meyo palmo de alto. Tem o menino JESUS sentado no regaço sobre a parte direita, onde o costumão ter muytas images milagrosas, **principalmente as antigas, como a de Nazareth, & outras com a mão esquerda lhe mete o peito na boca**; porém o Senhor Menino, com mostras de esquecido do peito, esta todo elevado na Mây, & A Mây amorosíssima na hermosura do Filho. [sic] ⁶² - Grifo da autora.

Nesse trecho, ele aponta para um possível modelo de imagens milagrosas com a mesma composição: sentada com o menino no colo, tendo como referência essa imagem primeva sob a invocação de Nazaré. Algo a chamar atenção é que, considerando a tradição local, ela teria sido esculpida por São José ainda no tempo em que moravam na cidade de Nazaré na Palestina. Não seria esta a *mater* imagem de Maria, a virgem de Nazaré, escolhida para ser a Mater Dei? ⁶³

⁶⁰ SANTA MARIA, Frei Agostinho de. Santuário Mariano e a História das Imagens milagrosas de Nossa Senhora e das milagrosamente aparecidas, em graça dos Pregadores, e dos devotos da mesma Senhora. Volume II. Lisboa, 1707-1723, p. 148-149.

⁶¹ Idem p. 172

⁶² Ibidem p. 322

⁶³ Essa imagem antiga de Nossa Senhora de Nazaré (exposta em seu Santuário na cidade de Nazaré em Portugal) é uma imagem que mereceria um estudo técnico científico, primeiro por parecer que conserva



A imagem exposta no Santuário de Nazaré [Figura 3] é uma escultura de madeira policromada que mede aproximadamente 38,5 cm se medida com a base de estilo barroco anexada posteriormente. Possui cerca de 25 cm sem essa base. Maria está sentada e amamenta o Menino no seu colo esquerdo. Está coberta com um manto largo e comprido de veludo verde, bordado a ouro, doado por D. João V, com desenhos de arabescos e rematado com uma renda dourada.

Figura 3 - Imagem Original de Portugal. Data: ~séc XIV – Santuário de Nossa Senhora de Nazaré



Imagem de Nossa Senhora da Nazaré que trazida de Mérida no ano de 714, esteve escondida durante 468 anos, nas rochas deste promontório, e a partir de 1182, vem recebendo contínuas homenagens da Alma Portuguesa. Saudemo-la com todo o afecto de filhos! Confiemos no seu poder de Rainha e no seu amor de Mãe!

Fonte: Fotografia Acervo Pessoal, 2015 obtida no Santuário de Nossa Senhora de Nazaré em Portugal

ainda muito da sua materialidade, pois não há registros de restauro ou repintes. Segundo por apresentar características inerentes mais à estatuária oriental, pelo tipo de toucado e manto que envolve toda a cabeça, além da “cor trigueira” citada por Frei Agostinho.

Em 1992, por ocasião do VIII Centenário de Devoção a Nossa Senhora de Nazaré em Portugal, foi realizada uma exposição denominada “Nossa Senhora de Nazaré na Iconografia Mariana”, resultando em uma publicação, na qual estão catalogadas várias imagens de Nossa Senhora de Nazaré. Segundo informação desse catálogo⁶⁴, as coroas de Maria e do menino foram enviadas do Brasil por Dom João VI em 1809. A coroa da Virgem era sobrepujada por uma pomba, que trazia na ponta do bico um diamante facetado. Já a do Menino é encimada por esfera e cruz latina. Atualmente, a imagem é apresentada com uma coroa também de ouro, porém rematada por um orbe e decorada com pedras azuis.

Não encontramos informações sobre o desaparecimento da coroa da Senhora e quando foi substituída. É uma imagem muito antiga, mas que não deve ser posterior aos séculos XIV-XV. Provavelmente um trabalho de oficina artesanal, segundo as informações coletadas no catálogo, contrariando a própria tradição inscrita em uma pequena cartela posta na frente da imagem, que teria sido esculpida por São José, seu esposo.

A imagem que se encontra na Ermida da Memória [Figura 4] é uma escultura em barro policromado e apresenta Maria sentada sobre uma peanha com três cabeças de anjos, com a mão direita oferece o seio esquerdo ao menino.

Ela apresenta uma túnica clara, sobre a qual está um manto azul celeste. A cabeça provavelmente está descoberta e os cabelos partidos ao meio são castanhos. Cobrindo toda a imagem está um manto de seda ou cetim azul celeste bordado com pequenas pérolas e rematado com renda.

⁶⁴ SAAVEDRA MACHADO, Maria Antônia Graça; SAAVEDRA MACHADO, João L.. **Nossa Senhora na Iconografia Mariana**. Nazaré: Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, 1982, p. 30.

Figura 4 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré - Ermida da Memória



Fonte: Catálogo da exposição "Nossa Senhora de Nazaré na Iconografia Mariana", 1982, p. 33

Figura 5 - Réplica da Imagem Original do Santuário de Nazaré em Portugal



Fonte: Fotografia acervo pessoal, 2015

Na década de 90 do século XX também foi produzida uma cópia [Figura 5] da imagem original de Nossa Senhora de Nazaré, que permanece no transepto no lado do Evangelho no Santuário de Nazaré, enquanto a original, a autêntica, está em um nicho visitável no retábulo do altar-mor.

1.2. *A imagem da Vigia de Nazaré*

A primeira referência à imagem encontramos nos relatos do padre jesuíta João Felipe Bettendorf (1628-1698) sobre sua primeira visita à província do Grão-Pará e Maranhão:

Segue-se para a mesma banda do Pará a Capitania de Jorge Gomes Alemó, mas como este quebrou no negócio por certas razões, achou o Governador Gomes Freire de Andrade que a Vila da Vigia que tinha mandado fazer, estava nas terras d'el-Rei, nem nunca teve aldeia, e conseqüentemente nem missionário e a tirou dele; parece nunca mais se tornou a pôr em pé, suposto que os moradores da vila gozam dos bons ares do mar, com seus peixes, ostras, caranguejos, e da fartura da terra pelo mantimento que produz em abundância, estão sujeitos ao Pará, e o que lá tem de melhor é a imagem milagrosa de Nossa

Senhora de Nazaré, que de todas as partes se frequenta dos romeiros, que vão fazer suas romarias e novenas; não fiz menção da aldeia de Maracanã onde os missionários da Companhia têm sua residência de São Miguel. [sic]⁶⁵ – Grifo da autora

Esse relato não tem data precisa, mas considerando que o jesuíta chegou no Pará em 1661 e são registros das primeiras visitas para reconhecimento da região, podemos considerar uma data próxima a essa. José Ildone Soeiro⁶⁶, historiador do município de Vigia, relata que a devoção foi trazida por colonos portugueses que receberam concessões de terra de D. Jorge Gomes dos Alemó na segunda metade do século XVII, provavelmente antes da chegada de missões religiosas jesuítas. Hipótese corroborada por Heraldo Maués⁶⁷ e justificada pelo relato de Bettendorff, considerando que menciona somente a residência dos jesuítas localizadas em São Miguel. Abrindo um parêntese na tese apenas para revisitar essa história, os jesuítas recebem autorização para construir seu convento na cidade de Belém em 1653⁶⁸ e para a construção da igreja no município de Vigia em 1731,⁶⁹ embora tenha iniciado a obra nesse município em 1729, sem se referir à invocação de Nossa Senhora de Nazaré. Mas eram incentivadores dessa devoção⁷⁰.

A cidade de Vigia de Nazaré está localizada na região do Salgado Paraense [Figura 6], distante cerca de 80 km da cidade de Belém e foi o lugar de origem

⁶⁵ BETTENDORFF, J. F. **Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010, p. 22.

⁶⁶ SOEIRO, José Ildone Favacho. **Noções de História da Vigia**. Belém: CEJUP, 1991.

⁶⁷ MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico**. Belém: Cejup, 1995. P. 116.

⁶⁸ HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Itinerário de Influências íbero-italianas na Arte e na Arquitetura: retábulos da Belém do século XVIII**. 2012. 170 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7654>, p. 41.

⁶⁹ MELO, Iaci Iara Cordovil de. **Imaginária em colégios, fazendas e missões jesuítas no nordeste paraense**. 2012. 2 volumes. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-8ZZESL>.

⁷⁰ “Iam ali muitas vezes os Padres, e de suas Aldeias vizinhas concorriam com os índios para moradores e sobretudo para as obras da igreja de Na. Sa. de Nazaré quando se pensou em erguer-lhe um grande templo. Os Vigilenses queriam estudos na sua terra e entabularam negociações com os Padres da Companhia”. LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. t. 3 e 4. Norte. I Fundações e Entradas, séculos XVII e XVIII., p. 43.

da devoção à Nossa Senhora de Nazaré do Desterro⁷¹. Diferente de outras localidades fundadas por capitães ou por aldeamento indígena, foi estabelecida a partir de um posto de fiscalização da entrada de embarcações pela foz do rio, daí o nome de Vigia.

Figura 6 - Mapa esquemático de localização da cidade de Vigia de Nazaré e Belém.



Fonte: Desenho Ida Hamoy, 2015

A imagem existente hoje é uma escultura de vestir com braços articulados [Figura 7], com túnica entalhada, medindo 50 cm com a base e 46,50 cm sem a base. Essa imagem é vestida com nove camadas de vestes em tecidos: dois vestidos simples (um de cor rosa e outro branco), cinco saias, uma camisinha de pagão e um bolero, sobre os quais é colocada uma túnica bordada, em combinação com manto igualmente bordado com os mesmos motivos da túnica,

⁷¹ Tradicionalmente essa imagem e a primeira denominação da Paróquia de Nazaré em Belém trazem a referência ao Desterro, em uma clara indicação da relação entre o tema da Fuga para Egito (Desterro), ao título Nazaré e à Virgem do Leite, numa associação recorrente.

que cobre desde a cabeça⁷². O menino é preso no próprio manto da imagem e veste uma única túnica. Resultado de promessas, a imagem detém diversos colares e broches de ouro. Sobre as cabeças de ambos estão coroas de ouro e pedras semipreciosas.

Figura 7 - Imagem Peregrina de Nossa Senhora de Nazaré do Desterro – Vigia/Pará.



Fonte: Fotografia do Acervo Pessoal, 2015

Talvez por coincidência, mas, na pequena cidade de Nazaré em Portugal, é costume as mulheres usarem sete saias sob sua roupa típica. Fica uma

⁷² Conjunto doado por R. Monteiro e família em 28/08/2008.



indagação: será que essa também é uma tradição que veio de terras portuguesas?

Em um trecho do livro do Padre Alão, este revela que certa vez mostrou a um peregrino a imagem tal como teria vindo de Mérida. Nesse relato, ele descreve: “Tirando a Santa Imagem no nicho em que estava, a pôs sobre o altar, e lhe foi tirando um vestido de tela branca, e depois que lhe tirou as mais roupas interiores”⁷³. Aqui se refere à imagem de Portugal e mais adiante comenta que era importante ver a imagem da forma mais autêntica, mas que “os naturais estão de posse desse costume e tradição de a vestirem, não admitem bem novidade alguma”⁷⁴. Confirma, portanto, que havia o hábito de vestir algumas roupas além do manto, vindo da própria comunidade.

Voltando à imagem da Vigia, Frei Agostinho de Santa Maria relata que é da época de Luiz Aranha Vasconcelos de Lisboa⁷⁵ que moradores tomaram por sua Patrona e tutelar a “Virgem Nossa Senhora de Nazareth, & na sua igreja collocarão hũa devota Imagem sua, para com a qual tem todos aquelles moradores hũa muyto grande devoção”⁷⁶. Descreve a imagem como uma escultura de madeira, estofada com altura que “não passa de três palmos, mas he muyto hermosa.”⁷⁷ Esta descrição que não condiz com a atual imagem que é considerada a original do culto mariano naquela cidade. A principal diferença consiste no fato de a imagem atual ser uma imagem de vestir; o cabelo é natural, colocado como uma peruca.⁷⁸ Na comunidade é denominada de Nossa Senhora de Nazaré do Desterro, uma referência ao episódio da Fuga para o Egito⁷⁹.

⁷³ ALÃO, Manuel de Brito. Op.cit. p.44.

⁷⁴ Idem p. 45.

⁷⁵ Administrador colonial que governou o Grão-Pará de outubro de 1627 a maio de 1630.

⁷⁶ SANTA MARIA, Frei Agostinho de. Santuário Mariano e a História das Imagens milagrosas de Nossa Senhora e das milagrosamente aparecidas, em graça dos Pregadores, e dos devotos da mesma Senhora. Volume IX. Lisboa, 1707-1723. P. 386.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ A oferta de cabelos se deve ao cumprimento de promessas.

⁷⁹ Bíblia de Jerusalém, Op. Cit. Mt 2, 13-23, p. 1705.

1.3. *A imagem Original ou Autêntica de Plácido*

A figura abaixo é a imagem que foi encontrada por Plácido no ano de 1700 e que originou a devoção à Nossa Senhora de Nazaré em Belém. É uma escultura em madeira policromada medindo 29,70 cm sem a base e 38 cm com uma base de madeira dourada⁸⁰ [Figura 8].

Figura 8- Imagem Original de Plácido.



Fonte: Fotografia arquivo pessoal 2015

A respeito de seu aparecimento, em uma publicação de 1946, Padre Florencio Dubois apresenta quatro versões para o fato. A primeira se refere à do historiador

⁸⁰ Ver Ficha de Estado de Conservação no Apêndice V.

paraense Arthur Viana (1873-1911), que está publicada nos “*Annaes da Biblioteca e Arquivo Público do Pará*”:

Um dia errava nas matas da tortuosa estrada do Utinga, hoje transformada na bela Avenida Nazaré, um determinado caçador que, acossado pela sede, em vão buscava um igarapé onde bebesse. Na infrutífera pesquisa descobriu umas pedras cobertas de videntes trepadeiras, entre as quais, em uma espécie de nicho natural, deparou com uma pequena imagem da Virgem de Nazaré. Tomado de surpresa, supersticioso e crente, viu o caçador naquele achado um fato sobrenatural que o seu cérebro não podia explicar; e logo acudiu-lhe à mente a ideia de conduzir a imagem para a sua pobre choupana.⁸¹

A segunda versão que padre Dubois apresenta foi publicada no jornal “O Romeiro”, que circulou durante a festa do Círio em 1886. Provavelmente repetia a história oral popularizada na época, apresentando outros elementos como um taperebazeiro⁸², levantando inclusive uma questão sobre a nomeação da Santa, segundo a tradição das diversas invocações de Nossa Senhora, as quais citam o local de aparecimento. No entanto, deduz que a denominação de Nazaré vem da semelhança com outras imagens de mesma denominação que são veneradas em Portugal, ou seja, havia um prévio conhecimento de quem a achou ou a nomeou e da existência de uma imagem venerada em Portugal, conforme o escrito abaixo:

Indo Plácido à caça deu com uma imagem da Santíssima Virgem na bifurcação de taperibázeiro. Admirado de tão feliz achado, e cheio de contentamento, levou-a para sua choupana onde a colocou no seu oratório de miriti, junto à imagem de um Crucificado e outras coisas que lá guardava... À primeira vista parece que o vocabulo desta milagrosa imagem deveria ser a Nossa Senhora do Taperibázeiro, mas é provável que parecendo-se a Imagem com aquela que se venera em Portugal, nas proximidades das Caldas da Rainha, à margem do Mar, tenham os colonos dado à Imagem a invocação desse lugar, tão cara aos marítimos daquela nação, como também introduzido o uso de ser acompanhado o Círio pela representação do milagre de Dom Fuas Roupinho, de cavalheiros, lacaios, etc...[sic]⁸³

⁸¹ VIANNA, Arthur. Festas populares do Pará; I – A Festa de *Nazareth*. In: *Annaes da Biblioteca e Arquivo Público do Pará*, Vol III, 1904, p. 230.

⁸² Taperebazeiro (*Spondias mombin* L.) árvore frutífera típica da América tropical da família Anacardiaceae. Segundo essa versão, a santa deveria ter sido chamada de Nossa Senhora do Taperebazeiro.

⁸³ DUBOIS, Florencio. *Nossa Senhora de Nazaré: sua devoção em Portugal e no Pará*. São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira, 1946. P 41-42.

A terceira versão de padre Dubois é compartilhada pelo jornalista paraense Raimundo Proença e do historiador Jorge Hurley, publicado em um jornal local intitulado “A Voz de Nazaré” e em um livro de História do Brasil e do Pará, respectivamente, sobre a naturalidade de Plácido.

Em sua palhoça, erguida no local onde agora é a praça Justo Chermont, possuía Plácido, em tosco oratório, uma imagem de N. S. de Nazaré, que se diz ter sido trazida da Vigia, de onde parece era natural àquele lavrador. Dedicou-lhe Plácido verdadeiro culto, atribuindo à Santa dons miraculosos que aos poucos se foram tornando conhecidos.⁸⁴

E a quarta versão é atribuída ao quinto bispo do Pará, Dom Frei João Evangelista, que, segundo padre Dubois, seria autor de um manuscrito que do Convento de Santo Antonio dos Capuchos passou para a Biblioteca dos condes de Vimioso e de lá para o antiquário português Antonio Soares de Almeida e Vasconcelos, estabelecido em Lisboa à rua S. Bento esquina da calçada da estrela. O bispo, que governou a província do Pará de 1772 a 1782, conversou com Plácido, pouco depois de ter chegado a Belém, e, segundo relato, a imagem fora encontrada naturalmente, a poucos passos ao sul da estrada do Maranhão, sobre pedras lodosas, à margem de um córrego onde o gado se abeberava. Era no fim de outubro de 1700. Ainda viviam os pais de Plácido, mais tarde sepultados nas margens do ribeirinho. Plácido pensava que a Imagem fora de algum peregrino em viagem para o Maranhão, pois era ali o ponto dos viajantes beberem água. Também podia ser de um cristão que, surpreendido pelos índios, fugira ou morrera sem poder abrigar a estatueta. A choupana de Plácido era procurada como pousada na estrada do Maranhão e, por isso, muitas pessoas conheciam a imagem, que principiou a receber objetos de ceras e outros donativos. Plácido lamentava não ter recursos para preparar um oratório decente, mas, diz Dom Frei João Evangelista, o coração do humilde era o melhor abrigo para a Rainha dos céus⁸⁵.

⁸⁴ DUBOIS, Florencio, Op cit. 1946, p. 42.

⁸⁵ Idem p. 42.

Os registros sobre autoria são inexistentes, e tampouco do estado de conservação da imagem. No entanto, há registro de duas restaurações realizadas em Portugal para ser “encarnada”. Cita o Padre Dubois:

A Charrua DONA MARIA zarpou com um portador que, de acordo com o governador João Pereira Caldas, se encarregava de levar e trazer a Santa [...] Aos 31 de agosto de 1774, a bordo da galera DOM PEDRO, regressava a Belém a Imagem, que fora levada e trazida pelo sargento Feliciano Teles de Menezes, enviado à corte pelo Capitão-mor João Pereira Caldas. [...] Embora desconhecendo a data certa, sabemos que, antes de 1846, a imagem foi de novo à Portugal, para ser encarnada⁸⁶.

Ainda que o Padre Dubois cite as duas viagens da imagem à Lisboa, não informa maiores detalhes sobre o que teria motivado a restauração, tampouco qual intervenção teria sido feita, a não ser a encarnação.

Em outro texto mais recente, Vasconcellos e Bonna complementam a informação:

A imagem que Plácido encontrou quase nunca sai do templo. Ano após ano permanece na sua glória, vestida com um manto adornado em folhas de ouro, sob uma redoma protetora. Desce apenas nos dias da festividade, ficando no nicho florido, perto do povo. As últimas vezes que deixou o Santuário foram em 1980 quando na visita do papa a Belém. Com ela nas mãos, João Paulo segundo abençoou a multidão da sacada do Palácio episcopal. Depois, o Círio de 1992 no encerramento do ano Santo Mariano proclamado por Dom Vicente Zico, como Círio. Esculpida em madeira levíssima, possui feições de uma matrona portuguesa. Embora manifesta a presença do barroco, seu artista foi profundamente influenciado pela arte do renascimento. Vista sem manto, está vestida (pintada) de escarlate, dourado e azul, tendo nos braços o seu menino desnudo, forrado por um coero, a sustentar o globo. Pousada sob a bola de nuvem na qual é talhado um anjo, acrescido o pedestal que a sustenta, soma então 38 cm. É essa, pois, a "imagem autêntica" - como o povo gosta de chamá-la. Tem-se notícia de que foi restaurada três vezes: duas em Lisboa (1774, 1846) e a última em abril de 1986 por um artesão local.⁸⁷

Desta última referência de uma restauração realizada em 1986, feita por um “artesão local”, não temos documentação alguma.

⁸⁶ DUBOIS, Florencio, Op cit. 1946, p. 55-56; p.71

⁸⁷ VASCONCELLOS, Elisabeth Mendonça de; BONNA, Mauro Cesar Klautau. **O livro do Círio**. Belém: Floresta Guia, 2009, p.77.

A imagem original é de figura feminina em posição frontal, cabelos escuros partidos ao meio com longa mecha ondulada caída sobre o ombro direito; e sobre o ombro esquerdo pende uma pequena parte do cabelo. Traz no braço esquerdo um menino despido no colo sobre um pano de pureza branco, o qual segura nas mãos um orbe⁸⁸ azul com cruz dourada, segurando-o com as duas mãos. Apresenta túnica em tonalidade rosa, longa, com elementos decorativos dourados, sobre a qual está pendente um manto azul que cobre o ombro esquerdo com detalhes lineares dourados e douramento na borda, preso nas duas extremidades no braço esquerdo.

A imagem está sobre uma representação de nuvens, em que se identifica uma única cabecinha de anjo alada. O conjunto repousa sobre uma peanha dourada. Tanto a cabeça da mulher quanto do menino possuem orifícios nos quais deveriam ser inseridos as coroas. No entanto, desde o Congresso Eucarístico Nacional que foi realizado em Belém em 1953, foi mandado fazer o resplendor com uma grande coroa pontifícia que cobre as duas cabeças, sendo dispensadas as coroas individuais. A iconografia está associada à Nossa Senhora de Nazaré, que apresenta seu filho Salvador do Mundo.

A imagem aparenta boa conservação, com evidências de repintura recente principalmente no corpo e rosto do menino e na mão esquerda da mulher. Tais evidências foram indicadas pelo exame de ultravioleta realizado na imagem⁸⁹.

1.4. A imagem Peregrina do Colégio Gentil

A imagem Peregrina do Colégio Gentil é uma escultura policromada em gesso, data do final do século XIX e, segundo informações locais, de origem portuguesa [Figura 9]. Pertence à Congregação das Filhas de Sant'Ana residentes no colégio

⁸⁸ Orbe ou Globus Cruciger: É uma esfera com uma cruz, símbolo muito usado por reis, imperadores e pontífices evocando o poder. Levado em uma das mãos representa o domínio ou território sobre o qual se estende a autoridade, segundo o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Na tradição Cristã representa o domínio de Cristo sobre o mundo,

⁸⁹ Ver Relatório de conservação da imagem no apêndice.

Gentil Bittencourt na cidade de Belém. Foi a imagem que saiu nas procissões do Círio e por isso também denominada de peregrina de 1920 até 1968, quando no ano seguinte foi substituída por outra imagem, uma cópia da imagem original.

Nesta imagem, Maria se apresenta de pé, veste uma túnica azul escuro sobre a qual está um manto azul celeste que se assemelha a um hábito monástico que cobre até a cabeça e envolve todo o menino que está deitado sobre seu braço esquerdo. O manto bordado em tecido, em tons dourados, com aplicação de pedras semipreciosas, cobre toda a parte posterior da imagem.

Figura 9 - Imagem Peregrina do Colégio Gentil - frente e vista posterior.



Fonte: Fotografia acervo pessoal

1.5. A imagem Peregrina do Círio

A única imagem com autoria conhecida é a imagem Peregrina, encomendada ao Atelier de Giacomo Mussner em Ortisei, na província de Bolzano, na Itália. Foi

encomendada em 1969, pelo vigário da época da Basílica de Nazaré em Belém, dom Miguel Maria Giambelli (1920-2010) e provavelmente foi feita por Vincenzo Mussner, filho do titular do Atelier. Segundo o Reverendo Padre Assis, que foi Reitor da Basílica Santuário no período de 2015-2016, há a correspondência entre Dom Miguel e o atelier Mussner sobre a encomenda, mas com as mudanças ocorridas nas instalações físicas da Basílica Santuário, não se tem acesso ao local em que se encontram armazenados.

O Atelier Mussner tem uma longa tradição na produção de imaginária sacra desde 1898. De acordo com as informações no site do atelier;⁹⁰ “são quatro gerações que servem à Igreja com trabalho de estilo e grandeza única”. Giácomo Mussner iniciou seu próprio atelier trabalhando sempre com o estilo clássico e gótico e seu filho mais velho Vincenzo herdou o dom de aprender a arte da escultura, decidindo se aperfeiçoar no estúdio do Prof. Ludovico Mododer. Com a morte de Giácomo Mussner em 1932, Vincenzo assume o atelier mudando o nome para "Mussner Giac. Vincenzo, *scultore*".

Seguindo a tradição, o filho mais velho de Vincenzo, Vincenzo Giacomo, também decidiu seguir o ofício de escultor do pai e do avô e, no ano de 1971, inicia sua participação no atelier. Atualmente o filho mais velho de Vincenzo Giácomo, Gregor Mussner, é o titular do atelier. Em correspondência trocada por correio eletrônico com o escultor Gregor Mussner, este informou que seu avô já falecido foi o responsável pela feitura de duas imagens sob encomenda para Belém, mas que não possui mais cópia da documentação dessa encomenda e produção das imagens.

No momento da encomenda, foi solicitado que se fizesse duas esculturas tendo como referência a imagem original de Plácido, mas com a fisionomia mais próxima às pessoas da região amazônica. Para isso foram enviadas fotografias de mulheres nascidas no Pará. As duas imagens vieram à Belém, a que hoje é a Peregrina [Figura 10] e a outra que possui o manto esculpido no corpo. Esta

⁹⁰ <http://www.mussner.info/atelier.html>

última, foi doada à Diocese de Bragança [Figura 11] e hoje protagoniza o Círio daquela cidade.

Figura 10 - Imagem Peregrina com o manto. Círio de 2011.



Fonte: <http://parquiadenazare.blogspot.com.br/2011/08/noticia-do-cirio-em-salvador.html>

A imagem que permaneceu em Belém mantém a tradição de ter o manto de tecido, como a Original de Plácido. Por esse motivo, foi escolhida para ser Peregrina da Basílica Santuário, pois traz essa similaridade com a original, mas apresenta a fisionomia do povo da Amazônia. O manto é trocado todos os anos e segue o tema escolhido para a reflexão nas novenas que antecedem o Círio.

A imagem de Nossa Senhora de Nazaré doada à diocese de Bragança, mesmo com seu manto esculpido, mantém a tradição de receber um manto de tecido bordado para sair em procissão.

Figura 11 - Imagem doada à Diocese de Bragança.



Fonte: Fotografia: Acervo Pessoal

1.6. Difusão no Brasil

No Brasil, a devoção de Nossa Senhora de Nazaré veio com os navegantes. A imagem portuguesa está entronizada no Alta-mor do Santuário dedicado em sua honra, localizado em Nazaré de Portugal. O Santuário está situado no alto de um penedo, de onde pode ser avistado do mar mesmo com larga distância. Por esse motivo, os navegantes a escolheram como sua padroeira e protetora.

Frei Agostinho de Santa Maria⁹¹, em todos os relatos sobre a invocação de Nossa Senhora de Nazaré, refere-se aos grandes feitos e milagres atribuídos a essa devoção. Essa devoção, apesar de ter-se expandido e se tornado referência em Belém do Pará, também ocorre em outros lugares do Brasil. Esse frade português destaca dois santuários na Bahia, um no Rio de Janeiro, um em São Paulo, um no Pará e dois em Minas Gerais.⁹²

A mais antiga imagem de que encontramos registro na catalogação de Frei Agostinho refere-se a uma imagem de Nossa Senhora de Nazaré que se encontrava no altar lateral do Evangelho na Igreja Matriz de Santo Antônio na cidade da Bahia. A imagem teria sido trazida para o Brasil com o Governador Tomé de Souza por ocasião da fundação da cidade.

Segundo a descrição “he de escultura de madeyra, ricamente obrada, & estofada de ouro; a sua estatura são quase quatro palmos & meio, & tem sobre os seus braços ao Senhor Menino [sic]”⁹³. Não encontramos outras referências sobre essa imagem, porém há grande devoção à Nossa Senhora de Nazaré na igreja



Figura 12 - Nossa Senhora de Nazaré - Retábulo do Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré em Salvador/Bahia.

Fonte: <https://patrimonioespiritual.org/2016/06/16/igreja-de-nossa-senhora-de-nazare-salvador-bahia/>

⁹¹ SANTA MARIA, Frei Agostinho. Op. Cit.

⁹² Ver no Apêndice I, tabela de Santuários que possuem imagens devocionais de Nossa Senhora de Nazaré.

⁹³ SANTA MARIA, Frei Agostinho. Op. Cit. Vol IX p. 58.

de Salvador, a qual está sob invocação dessa padroeira. A construção baiana do atual edifício data do século XVIII, e possui uma imagem entronizada no retábulo do altar-mor [Figura 12], que guarda semelhanças com a descrição feita pelo frade português. No entanto, necessitaria de mais pesquisas para afirmar quaisquer fatos. Se comprovada, essa seria considerada a imagem mais antiga de Nossa Senhora de Nazaré trazida ao Brasil.

Schenone cita a iconografia de Nossa Senhora de Nazaré no Brasil com referência à imagem do Pontal de Nazaré, localizado no Cabo de Santo Agostinho, no estado de Pernambuco, na região nordeste do Brasil. Segundo seu texto, a imagem chega pelas mãos de um ermitão, que pedia esmola para o Santuário em Portugal e trazia consigo uma pequena imagem de vulto, à qual os moradores locais atribuíram milagres. Dessa forma solicitaram ao ermitão que a deixasse no povoado e construíram para ela uma pequena Ermida. A imagem, segundo Schenone, apresenta Maria sentada e amamentando o Menino, com um manto longo que cobre sua cabeça e vai até os pés, sobre o qual está a coroa.⁹⁴

Frei Agostinho de Santa Cruz também se refere ao surgimento dessa “milagrosa” imagem:

Rio muyto caudaloso, & com hermoso porto, capas de grandes nãos. A este Porto derão o nome de Pontal de Nazaré (hoje grande povoação) sem duvida por hum grande rochedo, que se despenha no mar, muyto semelhante ao Promontório, & Sitio de Nossa Senhora de Nazareth junto à Villa da Perdeneyra, Coutos de Alcobaça. Aqui neste sitio do Pontal se edificou pelos anno 1627, hua Capellinha de abobada, [...] Não consta com certeza de esta ermida foy logo dedicada à Rainha dos Anjos Maria Santissima: mas consta que pouco depois chegou à quellas partes hum Eremitaõ a título de pedir esmolos para Nossa Senhora de Nazareth, Santuario de grande veneração junto á referida Villa da Perdeneyra, o qual levava comsigo hũa imagem a de nossa Senhora de Nazareth, da Villa da Perdeneyra, com a qual pedia esmolos. Era este Eremitaõ virtuoso, como o mostrou: porque chegando àquele sítio & achando àquela Ermida, colocou nella a Imagem da Senhora, que levava, afirmando ser aquele (...) hum verdadeiro retrato da Senhora de Nazareth de Portugal. [...] He esta Santissima Imagem de roca, & de vestido, & a vestem hoje de preciosas telas, & sedas. A sua altura são três palmos; não tem Menino nos braços, mas he de tão majestosa presença, & de tão grande

⁹⁴ SCHENONE, Hector. **Santa Maria: Iconografia del arte colonial**. Buenos Aires: Educa, 2008, p. 451.

hermosura, que attrahe a si os corações de todos os que a contemplaõ.
[sic]⁹⁵

Se essa descrição fosse da imagem que se encontra na Vigia, não seria difícil constatar que essa imagem existe até os dias atuais, pois essa descrição coincide com a imagem de vestir do município da Vigia que apresentamos anteriormente.

E pode haver alguma relação da imagem Original da Vigia com essa descrição de Frei Agostinho. No seu relato sobre a imagem da Vigia, Frei Agostinho inicia informando que, no ano de 1623, havia sido nomeado governador do Pará o sr. Bento Maciel. Não fornece detalhes da imagem, citando apenas que é “de madeira e estofada⁹⁶”. Na narrativa sobre a imagem de Nazareth do Pontal de Nazaré, Frei Agostinho informa que, em 1632, Bento Maciel era governador da “Fortaleza de Nossa Senhora de Nazaré”, localizada no Pontal. O governador tinha grande confiança na Senhora⁹⁷, pois ela o teria ajudado no combate contra os holandeses. Provavelmente pelos feitos no Pontal de Nazaré, em 1637, o mesmo Bento Maciel se torna governador do Pará e Maranhão. Não poderia ele ter trazido consigo a imagem que tanto o ajudara em suas conquistas para a Vigia, considerando ainda que essa vila foi fundada na mesma época que o capitão havia sido governador daquela província pela primeira vez? Ou talvez tenha encomendado uma cópia dessa imagem que pertencia ao Pontal de Nazaré e trazido para a Vila de Vigia de Nazaré?

A descrição feita por Frei Agostinho sobre a imagem pertencente à igreja de Nazaré do Pontal também não se adequa à descrição de Schenone, nem à imagem que se encontra atualmente no retábulo do altar mor da Capelinha no Pontal, apesar de coincidir com os relatos da entrega da imagem aos moradores pelas mãos de um ermitão. No relato de Frei Agostinho, o Ermitão que levou a imagem se referia a ela como um “verdadeiro retrato” da imagem de Portugal,

⁹⁵ SANTA MARIA, Frei Agostinho. Op. Cit. Vol. IX p. 283.

⁹⁶ SANTA MARIA, Frei Agostinho. Op. Cit. P 386.

⁹⁷ Idem P. 285.

então Maria deveria estar de fato amamentando. No entanto, não conhecemos alguma imagem de roca, na qual Maria estivesse amamentando o menino.

A imagem que ocupa o nicho central do Retábulo do altar-mor [Figura 13] da pequena Capela de Nossa Senhora de Nazaré, localizada no Pontal de Nazaré, no Cabo de Santo Agostinho, é uma escultura de madeira policromada, uma figura feminina com túnica rosada simples, sobre a qual pende um manto azul com arabesco nas laterais.

Carrega no braço esquerdo o menino que traz nas mãos o orbe. E junto à mão direita está adossado um pequeno barco à vela. Possui manto branco em tecido, que cobre toda a parte posterior da imagem, preso a uma coroa. Na base estão três cabeças aladas de anjinhos. Não aparenta ser uma imagem muito antiga, mas não encontramos quaisquer documentos sobre sua origem.

Figura 13 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré da Igreja do Pontal - Pernambuco



Fonte: Fotografia Ana Virginia Aquino, 2017

Por tradição, a primeira devoção à Nossa Senhora de Nazaré no Brasil vem do município de Saquarema no atual estado do Rio de Janeiro. Nilza Botelho Megale (1921-2010)⁹⁸, historiadora e museóloga, relata que, no dia 08 de setembro de 1630, houve grande tempestade no litoral do Rio de Janeiro e uma imagem de Nossa Senhora de Nazaré foi encontrada entre os penedos. Ali teria sido construída a igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré.

Na catalogação de Frei Agostinho, a construção da “Casa da Soberana Rainha” é atribuída ao Capitão Manoel de Aguiar com a ajuda de moradores daquele lugar, mas não cita a data. Contudo, esse Capitão chegou à Freguesia de Saquarema em 1660. Não encontramos outros registros dessas datas, não sendo possível precisar a data de início da devoção⁹⁹.

Figura 14 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré da Igreja Matriz em Saquarema -RJ



Fonte: Fotografia de folheto comemorativo da Festa de Nazaré em Saquarema. Acervo pessoal, 2015

⁹⁸ MEGALE, Nilza Botelho. **Cento e sete Invocações da Virgem Maria no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1980. P. 259-260.

⁹⁹ SANTA MARIA, Frei Agostinho. Op. Cit. Vol X, p. 54.

É uma escultura de médio porte, [Figura 14] em madeira policromada e estofada com folhas de ouro. Uma figura feminina de sorriso doce, assente em um trono, majestosa, carrega em seus braços um menino com vestimenta policromada.

Da base saltam três cabeças de anjos. Porta uma coroa de prata da mesma forma que o menino. Quando sai em procissão costuma ter um manto que cobre toda a imagem na parte posterior, ficando preso com a coroa. Frei Agostinho a descreve sendo uma “*escultura de madeyra, & estofada, & sobre o braço esquerdo tem o Menino Deos, & a Senhora tem o ornato de Manto de seda, & coroa*”¹⁰⁰.

No Santuário Mariano, Frei Agostinho também se refere a uma antiga devoção à Nossa Senhora de Nazaré no interior do estado de Minas Gerais, na cidade de Cachoeira do Campo. Contudo não cita datas ou qualquer referência da construção da igreja ou chegada da imagem àquele local, mas faz um esclarecimento sobre a invocação dada à Nossa Senhora no nome de Nazareth. Diz ele que o título de Nazaré se interpreta como *Transmigratio* “que he o mesmo que passarmos do caminho dos vícios ao das virtudes do mal ao bem, do bom ao melhor, & do melhor ao optimo [...] restitue aos que vivem transmigrados na região dos vícios, & faz que sejam revocatos à das virtudes [sic]”¹⁰¹.

Para além de um discurso salvífico, aclara-nos uma hipótese da difusão da devoção à Nossa Senhora de Nazaré, padroeira dos Navegantes, para a qual se constroem santuários à beira-mar ou próximo a um igarapé, no interior de Minas Gerais, visto que, mesmo não tendo relação com o mar ou rios, ali “vivaõ ausentes, & transmigrados de suas pátrias, livrando-os dos vícios, que naquela ambiciosa ocupação se encontraõ, inclinando-os as virtudes, que tam pouco se exercitaõ naqueles certões [sic]”¹⁰². A imagem entronizada no retábulo do altar-mor [Figura 15] atualmente é uma escultura de grande dimensão de madeira, policromada, que possui olhos de vidro.

¹⁰⁰ SANTA MARIA, Frei Agostinho. Op. Cit. Vol X, p. 54.

¹⁰¹ Idem, p. 252.

¹⁰² Ibidem p. 253.

É uma figura feminina que se apresenta como se estivesse assente sobre um trono de anjos com o menino sobre seu braço esquerdo. Traz uma túnica cor pérola com detalhes dourados e manto azul. Ambos apresentam as mãos direitas em posição de bênção. Segundo informações da restauradora Bianca Montinelli, a imagem passou por restauro recentemente e foi constatado que a camada pictórica atual é uma repintura e, por não ter sido possível identificar a integridade da policromia original, optou-se por limpar e higienizar a peça somente.

Figura 15 - Nossa Senhora de Nazaré - Cachoeira do Campo/MG



Fonte: Fotografia Marina Mayumi, 2015

Duas outras cidades mineiras têm como padroeira Nossa Senhora de Nazaré: o distrito de Caeté, chamado Morro Vermelho [Figura 16] e Santa Rita Durão [Figura 17].

Figura 16 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré –
Morro Vermelho - MG



Fonte: Fotografia acervo pessoal , 2015

Figura 17 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré –
Santa Rita Durão/Mariana - MG



Fonte: Fotografia Aline Ramos,, 2015

As três imagens de Nossa Senhora de Nazaré de Minas Gerais apresentam uma composição similar, considerando principalmente: a profusão de anjos na base; o gestual do menino, com braços abertos e em posição frontal e as mãos da Senhora. Em relação as mãos da Maria, na imagem de Cachoeira do Campo e de Santa Rita, o braço direito está aberto, com os dedos como se segurassem um atributo. No caso da imagem da cidade de Santa Rita Durão, segura na mão direita uma fita, podendo ser uma filatéria. Na imagem de Nossa Senhora de Nazaré, entronizada na igreja de mesmo nome no Morro Vermelho, Maria segura



o menino com as duas mãos. São três imagens com policromia composta de estofados, punções e douramento de boa qualidade que demonstram a importância do culto à Nossa Senhora de Nazaré nessas localidades.

Nossa intenção não é apresentar nesta tese uma exaustiva pesquisa sobre as imagens de Nossa Senhora de Nazaré difundidas no Brasil, mas refletir acerca da difusão dessa devoção no Brasil, abrindo um caminho de análise iconográfica, a ser discutido em outro capítulo, considerando a variedade de imagens que receberam o título, a invocação de Nossa Senhora de Nazaré.

Capítulo 2 - Iconografia de Nossa Senhora de Nazaré

*E a beleza do lugar, pra se entender, tem que se achar
Que a vida não é só isso que se vê, é um pouco mais
Que os olhos não conseguem perceber
E as mãos não ousam tocar, e os pés recusam pisar*
Paulinho da Viola

Representar um conteúdo religioso, com o objetivo pedagógico de despertar a piedade e estimular a oração, é função privilegiada das imagens sacras.

O poder que essas imagens materiais possuem dentro das práticas devocionais dividiu, desde o início do cristianismo, a opinião de chefes da igreja, de fiéis e dos primeiros teólogos.

Se, por um lado, as opiniões oscilaram entre a proibição e a disseminação do uso de imagens, as discussões acenderam a necessidade de desenvolver um campo de conhecimento cujo objetivo é tratar, principalmente, da relação entre o conteúdo da imagem e a forma pela qual esse conteúdo é transmitido. Como ler e entender essas imagens a partir de suas formas, elementos compositivos, gestos, significados e, dessa forma, consolidar um campo específico de

conhecimento, denominado de Iconografia? Ou seja, uma determinada forma, com um espectro de cores e atributos, imprime substancialmente um significado, capaz de produzir convenções fixas no tema e flexíveis na composição.

Essa questão será o fio condutor deste capítulo, iniciando pela gênese histórica do surgimento e utilização de imagens (na origem latina) e de ícones (na origem grega), com efeito de transmissão de elementos da fé, passando pelos estudos de iconografia mariana para apresentar, por fim, a iconografia de Nossa Senhora de Nazaré em suas diversas composições.

2.1. *Estudos de Iconografia*

Tomando a origem da palavra ícone, do grego *eikon* que tem o significado de “imagem, retrato, desenho, figura”¹⁰³ no sentido de ser na essência aquilo que representa; e grafia, do grego *graphein* que significa “escrever, descrever, desenhar”¹⁰⁴ no sentido de ação, iconografia seria o campo de conhecimento que estuda a grafia, a semântica e a gramática visual das imagens, entendida inicialmente como iconologia, tomando o sufixo grego Logos, que significa “palavra, tratado, estudo”¹⁰⁵, no sentido de razão, conhecimento, estudo das imagens.

Do ponto de vista da iconografia religiosa, o Concílio de Trento assume um papel fundamental na proliferação e consolidação do uso de imagens pela Igreja Católica. O tratado de Ripa vem de uma tradição clássica de estudos da imagem iniciada por Filóstrato no texto *Imagens*¹⁰⁶ (Eikon, c170 a.C), no qual descreve 65 quadros que decoravam uma galeria em Nápoles, através do método sofista de descrever e comentar imagens mitológicas com preciosíssima retórica.

¹⁰³ CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007, p. 421.

¹⁰⁴ Idem p. 392.

¹⁰⁵ Ibidem p. 480.

¹⁰⁶ FRONER, Yacy-Ara. Diálogos da imagem: eidos/mimesis, eikon/aísthesis. In: Anais da ANPAP, Rio de Janeiro, 2011, p. 3013.

Iconologia tem um formato de enciclopédia ricamente ilustrada com gravuras representando alegorias de virtudes, vícios, sentimentos e paixões humanas, com o intuito de servir como base de estudo compositivo de obras artísticas do Renascimento. Cesare Ripa apresenta seu tratado em dois volumes. No primeiro personifica um conceito moral criando uma imagem que o representa, a partir do emprego de atributos e regras compositivas, ou seja, cria a imagem a partir do conceito. No outro volume, analisa as imagens e seu significado, daí a razão da escolha do título. É considerado uma referência até os dias atuais.

Desse campo de estudo se destacam duas fases essenciais. A primeira, pós Concílio de Trento (1545 a 1563), ocorre com a publicação em Roma do primeiro volume de “*Iconologia*” por Cesare Ripa (1555-1622). A segunda, no início do século XX, com a publicação do texto “*L’iconologie et son importance pour l’étude systematique de l’art Chrétien*” por Godefridus Johannes Hoogewerff¹⁰⁷ (1884-1963).

A diferença entre iconografia e iconologia é uma construção no campo da teoria e história da arte da década de trinta do século XX, sendo pioneiro o historiador da arte holandês Hoogewerff. Ele apresentou seu artigo “*L’iconologie et son importance pour l’étude de l’art chrétien systématique*”¹⁰⁸ em 1928, no Congresso Histórico Internacional de Oslo e, publicado posteriormente na *Rivista di Archeologia Cristiana*¹⁰⁹. Descreveu um plano metodológico para distinguir Iconografia como uma ciência descritiva que tem como objetivo identificar e descrever o tema representado na obra de arte. E Iconologia foi descrita por ele como a ciência da compreensão, que busca entender o significado expresso e latente nas obras de arte, para além da representação.

Seu plano metodológico foi inovador no momento em que se evidenciava o estilo, a estética e a abordagem técnica no campo de estudo da História da Arte. É

¹⁰⁷ CARCHIA, Gianni; D’ANGELO, Paolo. Dicionário de Estética. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 189.

¹⁰⁸ A iconologia e sua importância para o estudo sistemático da Arte Cristã – Tradução da autora.

¹⁰⁹ Revista de Arqueologia Cristã – Tradução da autora.

importante considerar que seus precursores¹¹⁰ tratavam do tema ora por iconologia, ora por iconografia, sem, entretanto, estabelecer a diferença entre os dois, talvez por julgarem óbvio seus objetivos pela filologia da palavra, ou por não ter claros os aspectos metodológicos para a análise iconográfica ou iconológica.

Na França, Émile Male (1862-1954) foi o primeiro historiador especialista em arte medieval. Publicou livros de referência para o estudo da arte sacro-religiosa, tais como: *L'Art religieux du XIIIe siècle en France* (1899), *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (1908), *L'Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre* (1932)¹¹¹, entre outros. Sua obra não está traduzida para a língua portuguesa, somente para o inglês e espanhol. Contemporâneo a ele, Louis Réau (1881-1961), historiador e iconógrafo francês, escreveu várias obras sobre iconografia, sendo a mais importante sua *Iconographie de l'art chrétien*¹¹² (1955-59), publicada em 6 volumes e referência para estudos hagiográficos e iconográficos de santos.

No final do século XIX, a sistematização da História da Arte idealizada por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) ainda no século XVIII, dividida por estilos, é ampliada com Jacob Burckhardt (1818-1897) entrelaçando a História da Arte com a História da Cultura, discutindo questões formais e a arte segundo gêneros e temas. Essa linha de pesquisa tem continuidade em Heinrich Wölfflin (1853-1946) com a publicação de “Conceitos Fundamentais em História da Arte” (1903), ao analisar obras de arte a partir do conceito de estilo, por meio das relações do mundo puro das formas, sem colocar em evidência a individualidade

¹¹⁰ O tema de iconologia e iconografia antes de Hoogewerff foi tratado por vários autores, a saber: Cesare Ripa publicou em 1607 os dois tomos intitulados *Iconologia*; em 1616 Noël Comte, publicou *Natalis Comitum Mythologiae*; em 1789 Jacques Badouin publicou *Iconologie ou la Science des allegories à l'usage des artistes*; Émile Male publicou várias obras sobre o tema em 1898.

¹¹¹ A arte religiosa do século XIII na França (1899), a Arte Religiosa do fim da Idade Média na França (1908), A Arte Religiosa após o Concílio de Trento; Estudo sobre Iconografia do fim dos séculos XVI, XVII e XVIII na Itália, França, Espanha e Flandres (1932) – Tradução da autora.

¹¹² Iconografia da Arte Cristã – Tradução da autora.

dos artistas, mas atentando para o conhecimento de uso das formas como um costume de uma época.

Com ideias que se contrapõem ao formalismo de Wölfflin, Aby Warburg (1866-1929) funda uma escola em Hamburgo que leva seu nome, a partir de sua biblioteca pessoal, por volta de 1909. Para Warburg, o ponto de partida do estudo da imagem é fazer uma correlação com os textos escritos na época de sua produção. Assim a fundação de sua biblioteca, que reunia uma grande quantidade de textos e livros de temas variados, foi primordial para o desenvolvimento dos estudos da imagem relacionada com a história, estilo, cultura e tradição.

A contribuição de Warburg para os estudos iconográficos é ponderar que, diferente da posição de Winckelmann, que via a antiguidade clássica como estrutura harmoniosa e apolínea, ele se contrapõe a esse único conceito e apresenta o que denominou de Fórmula de *Pathos* (Pathosformel) que na verdade é a expressão das paixões, patologias e mitos revelados na forma plástico-visual, que quando sistematizados e representados em imagens passariam a ser arquétipos simbólicos das civilizações.

Essas ideias de Warburg influenciaram uma geração de iconografistas¹¹³, como cita Didi-Huberman: “ele foi reconhecido como o pai fundador de uma disciplina considerável, a Iconologia, mas sua obra logo se apagaria por trás do trabalho tão mais claro e distinto, tão mais sistemático e tranquilizador de Panofsky”.¹¹⁴

O alemão Erwin Panofsky (1892-1968), crítico e historiador da arte, aluno direto de Warburg, toma o conceito de “forma simbólica”, como um modelo mental com que o homem define sua relação com o mundo e ordena a realidade. A

¹¹³ Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968), e Edgar Wind (1900-1971), Ernst Cassier (1874-1945) e ainda o historiador da arte Ernst Joseph Gombrich (1909-2001).

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 27

linguagem, a arte, o mito, a religião, constituem parte desse mundo, permitindo sua conexão de modo direto através de símbolos.

Em 1930, Panofsky apresentou a monografia “*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*”¹¹⁵, na qual apresenta a relação entre a investigação histórico-crítica e a metodologia teórica, que posteriormente foi sistematizada na sua obra seminal de 1939 intitulada de *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*¹¹⁶, publicada nos Estados Unidos e disseminada em 1955 no livro *Meaning in the Visual Arts*¹¹⁷, publicado em Nova York e traduzido para diversas línguas.

Panofsky propõe uma diferenciação conceitual para Iconografia e Iconologia. Iconografia é a descrição e classificação das imagens; e iconologia é a interpretação da imagem¹¹⁸. Ou seja, a iconografia se ocupa do estudo descritivo dos motivos artísticos, primeiramente com a descrição dos aspectos formais e posteriormente os conceitos e assuntos que permitam identificar a imagem como veículo de uma ideia ligada a convenções estabelecidas ou referenciais. E a iconologia integra a iconografia com os contextos histórico e psicológico favorecendo a interpretação crítica da imagem.

Em seu estudo sobre iconografia e iconologia, Panofsky aplica três níveis distintos para conduzir a análise de uma obra de arte, seja uma imagem ou um objeto. O primeiro foi denominado de *Tema primário ou natural*, no qual se identifica a forma, configurações de linha e de cor, a atmosfera do local, a sensação de algumas qualidades expressivas e constitui uma descrição pré-iconográfica. Exige experiência prática e familiaridade com as formas e, principalmente, o conhecimento e a compreensão da evolução dos estilos ou do

¹¹⁵ “Hércules na encruzilhada e outras imagens antigas na arte mais nova” - Tradução da autora. CARCHIA, Gianni; D’ANGELO, Paolo; op. cit. p.190.

¹¹⁶ Estudos em Iconologia: Temas Humanistas na Arte do Renascimento - Tradução da autora.

¹¹⁷ Significado nas Artes Visuais - Tradução da autora.

¹¹⁸ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 53-54.

modo pelo qual determinados objetos e eventos foram concebidos sob uma forma, que expressa a condição histórica do momento.

O segundo nível, chamado de *Tema secundário ou convencional*, é a percepção de que os motivos artísticos ali apresentados possuem ligação com conceitos reconhecidos como portadores de um significado convencional, que gera a análise iconográfica. Esta não trata apenas dos motivos artísticos, mas da imagem, do que ela representa, exigindo o conhecimento de temas específicos relacionados com o objeto e transmitidos por fontes literárias ou por tradição oral. Compreendendo o modo pelo qual esses conceitos e temas foram expressos por imagens em diferentes contextos históricos, trata-se, portanto, de investigar a história das tipologias.

O terceiro nível, chamado de *significado intrínseco ou conteúdo*, é a apreensão dos princípios subliminares que revelam através do método de composição, a atitude básica do artista em relação ao período em que viveu, a sua classe social, a sua crença religiosa ou filosófica, suas características técnicas. Enfim, todos os elementos que sejam possíveis reunir, atribuindo valores simbólicos que serão objeto da interpretação iconológica. Para esta interpretação, além da familiaridade com conceitos, é necessário o desenvolvimento da capacidade intuitiva do intérprete. Por ser mais subjetiva, essa fonte de interpretação necessita mais ainda de princípios de correção e controle que possibilitem compreender o modo pelo qual as imagens foram construídas em diferentes contextos históricos, diferentes situações psicológicas, expressando temas e conceitos específicos. Portanto, necessita-se da história de símbolos. Panofsky chama atenção que:

Devemos ter em mente que essas categorias nitidamente diferenciadas, que parecem indicar três esferas independentes de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo. Assim sendo, no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa relacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível.¹¹⁹

¹¹⁹ PANOFSKY, Erwin. Op. Cit. P, 64.

Quer dizer que, embora pareçam três tempos diferentes e categorizados, é quase impossível delimitar onde começa e termina cada um desses momentos. Isso porque primeiro se descreve como é o objeto. Num segundo momento define-se o que é o objeto. Depois, no terceiro estágio interpreta-se o porquê do objeto ser constituído dessa forma. Esses momentos se imbricam de elementos comuns que resultam em unidade do processo de leitura de um objeto. É um método que busca pela distinção dos três níveis: sensitivo, perceptivo e interpretativo de um objeto de modo mais preciso e menos empírico, utilizando para isso princípios corretivos, articulados organicamente. Esse é o método que utilizamos para a descrição iconográfica das imagens aqui apresentadas.

Distintos pesquisadores utilizaram o método iconográfico para organizar o repertório imagético de uma época ou lugar: Émile Male e Louis Réau, com a iconografia cristã europeia; Santiago Sebastián¹²⁰, com a iconografia medieval, e Gombrich, com estudos do renascimento¹²¹, são alguns exemplos.

Contudo, nosso foco são os compêndios específicos voltados à iconografia mariana. Como referência, destacamos o livro *Iconografía Bokomateri* (1915) do historiador ucraniano Nilkodim Kondakov (1844-1925), na tradução italiana *Iconografia della Madre de Dios (2014)*¹²² de Ivan Foletti; o livro “*María: iconografía de la Virgen en el Arte español*” publicado em 1947 de autoria do historiador da arte e eclesiástico catalão Manuel Trens (1892-1976) e o livro “*Santa María*” do historiador e diácono argentino Hector Schenone (1919-2014) com o levantamento iconográfico de Maria na América Latina.

¹²⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. **Iconografía medieval**. San Sebastian: Etor, 1988

¹²¹ GOMBRICH, E.H. **Imágenes simbólicas**. Barcelona: Debate, 2005.

¹²² Iconografia da Mãe de Deus – Tradução da autora

2.2. Iconografia Mariana

A partir do Concílio de Éfeso, o princípio fundamental mariológico vem da maternidade divina e por consequência sua participação definitiva na redenção dos homens. Maria, considerada como Mãe da Igreja e Mãe dos homens, assume o papel de modelo de vida, partícipe na comunhão dos santos e intercessora junto ao seu Filho Jesus.

A maternidade humana para além de uma função biológica exige um comprometimento pessoal e livre de interesses, iniciando com as mudanças no corpo, os conflitos emocionais, a dedicação exclusiva de cuidados essenciais para a sobrevivência de um neonato. Maria assume corporal e espiritualmente sua maternidade, comunga dessa experiência eminentemente feminina, recebe sua sublime santidade e torna-se a primeira redimida livre de todo o pecado¹²³.

Os documentos eclesiais subsidiaram as iconografias marianas representando Maria como uma mulher sempre jovem. O tom da pele tem variações; as túnicas alternam de cor azul e branco, rosa e azul ou azul e vermelho; o manto pode cobrir a cabeça ou estar sobre os ombros e também alterar de cor; e principalmente os atributos que vão conferir os seus títulos marianos. Todas essas variações podem acontecer de acordo com regiões e períodos históricos.

Uma das primeiras representações de Maria se encontra na catacumba de Priscilla em Roma e data do século II [Figura 18], representa Maria, com aparência de uma matrona romana, sentada com a cabeça levemente inclinada à direita amamentando o menino que aparentemente está desnudo. A imagem representa o momento em que o Menino solta o seio da mãe e volta o olhar para a frente. Ao lado está uma figura que aponta o dedo indicador direito para Maria, que possivelmente é o profeta Isaías confirmando seu anúncio: “*Pois sabeis que*

¹²³ Este é o dogma da Imaculada Conceição, proclamado pelo Papa Pio IX em 1854 através da Bula “*Ineffabilis Deus*”. DENZINGER, H. Op. Cit. P. 614

o Eterno, o Senhor, ele mesmo vos dará um sinal: 'Eis que a virgem ficará grávida e dará à luz um filho, e o Nome dele será Emanuel, Deus Conosco!'"¹²⁴.

Figura 18- Pintura parietal representando Maria com o menino. Catacumba de Priscilla. Roma. Século II.

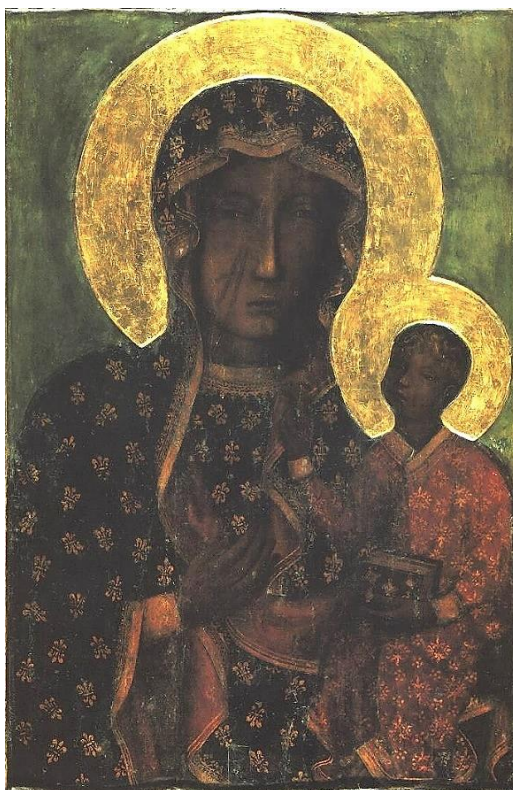


Fonte: Captura de imagem do site: <https://www.catholiccompany.com/getfed/catacombs-of-st-priscilla/>

Há uma tradição antiga, que remonta desse mesmo período, na qual o evangelista São Lucas teria pintado um retrato de Maria. Santa Helena, mãe do Imperador Constantino teria recebido o quadro das mãos de mulheres que o guardavam junto com a relíquia do Lenho da Cruz e o enviou para Constantinopla. Há controvérsias sobre o quadro, diz-se que a pintura original foi destruída e permaneceram muitas cópias mandadas fazer pelo próprio Constantino. Apresentamos aqui uma dessas supostas cópias veneradas no Monastério de Jasna Gora (Czestochowa) na Polônia, com a denominação de Virgem Negra.

¹²⁴ Bíblia de Jerusalém, Op. Cit. Is 7,14, p. 1265.

Figura 19 - Nossa Senhora de Czestochowa - Virgem Negra, Século I, Santuário de Jasna Gora/Polônia



Fonte: Captura de imagem do site: <http://www.gaudiumpress.org/content/62142-Nossa-Senhora-de-Czestochowa--Rainha-da-Polonia>

Esse modelo compositivo foi reproduzido em muitos outros ícones marianos no início do cristianismo, pois através dessas imagens eram supostamente alcançados muitos milagres.

Com a declaração do primeiro dogma mariano no Concílio de Éfeso no ano de 431 d.C., Maria é legitimada como Mãe de Deus, porém reconhecida na sua natureza humana. Havia na época muitos questionamentos sobre as suas representações, pois elas geravam associação ao culto de outras deusas pagãs da Antiguidade¹²⁵. Sem dúvida, o apelo de proteção que as deusas possuíam poderia ser facilmente transmissível à Maria. Assim, o culto mariano se consolidou no seio da Igreja Católica Romana.

¹²⁵ Havia na época forte culto à deusa Cibele em Pesinonte, em Frígia e no centro de Roma, onde estava sendo construído um templo em sua homenagem; além de Diana de Éfeso, a madre suprema virginal; e Isis, esposa de Osires do Egito. Elas eram deusas muito cultuadas nesse período. Cf. BELTING, Hans. *Imagen y Culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2009, p. 48, 50.

As imagens ou ícones de Maria se tornaram muito populares. A partir desse momento, multiplicam-se as pinturas e mosaicos que seguindo a tradição bizantina representam Maria com Jesus nos braços, em posição frontal de majestade, etérea. As pinturas e mosaicos teriam como modelo a imagem pintada pelo evangelista.

Assim se construíram três ideias gerais para as composições iconográficas marianas:

Em primer lugar, debía “recuperarse” la biografía de una persona real que apenas aparecía nos evangelios y solo desempeñaba un papel de cierta importancia em los textos apócrifos. [...] Un segundo objetivo, que con frecuencia resultaba difícil de casar con el primero, consistía em popularizar el “misterio” del papel cósmico de María como el mayor milagro de la creación, [...] em este tercer objetivo de la literatura mariana se hallaba incluida la idea de una nueva Señora del mundo, de la que no podía prescindir ninguno de los caminos que conducían a Deus¹²⁶

Esse programa iconográfico se baseava, primeiramente, em conceitos históricos; procurava atribuir um poder de intermediação entre os homens e Deus; além da outorga à Maria do status de soberana maternal, misericordiosa e que protege todos aqueles que a ela recorrem.

As representações marianas desse período têm como tema principal a maternidade, com cenas ligadas a vida de Seu Filho Jesus. Somente a partir do Renascimento as representações incluem o ciclo da vida própria de Maria, sua Imaculada Conceição, o seu Nascimento, seu casamento com José, a Anunciação, a Visitação à sua prima Isabel, sua Transição ou Dormição, sua Coroação e Assunção aos céus. Posteriormente surgiram as representações de aparições relacionadas ao lugar geográfico e outras denominações populares, que resultaram na multiplicação de invocações próprias de Maria, que

¹²⁶ BELTING. Hans. Op. Cit. 2009, p. 51-52. “Em primeiro lugar, se devia ‘recuperar’ a biografia de uma pessoa real que só apareceu nos evangelhos e que apenas desempenhou um papel de certa importância nos textos apócrifos. [...] Um segundo objetivo, que muitas vezes era difícil coincidir com o primeiro, consistia em popularizar o “mistério” do papel cósmico de Maria como o maior milagre da criação, [...] neste terceiro objetivo da literatura mariana incluiu a ideia de uma nova Senhora do mundo, sem a qual não se podia fazer sem nenhum dos caminhos que levaram a Deus.” - Tradução da autora.

contemplam o sentido de coletividade, de proteção da Mãe sagrada, intitulada de Nossa Senhora¹²⁷.

No tratado de pintura de Francisco Pacheco,¹²⁸ encontram-se as recomendações canônicas a serem seguidas pelos artistas em cada um desses programas iconográficos. No entanto, por ser um fenômeno tardio, as regras para a representação das diversas invocações de Nossa Senhora não são encontradas. Dentro de uma de suas indicações, destaca-se a iconografia de Maria na fuga para o Egito, com o menino recém-nascido, lugar no qual teria permanecido por sete anos:

La pintura dese huida será así: Nuestra Señora sentada en su asnita, con su manto azul, ropa rosada y toca em su cabeza y sombrero de palma puesto; el Niño envuelto, en sus brazos, que descubra algo del rostro, San Josef delante, haldas en cinta, con su báculo, llevando de diestro la jumenta, y un ángel volando delante enseñándoles el camino¹²⁹.

Aqui se verifica a definição das cores da túnica e do manto, e de um atributo pouco identificado na iconografia mariana que é um chapéu. A Fuga para o Egito¹³⁰ é um tema recorrente na iconografia cristã e que originou a imagem de Nossa Senhora do Leite ou da Lactação. Segundo a tradição, saindo de Belém com o menino recém-nascido, Maria teria se abrigado em uma gruta para amamentar o menino¹³¹. O leite espirrou de seu seio e molhou as paredes da gruta, que se tornaram muito brancas. Nesse local está construída atualmente uma igreja sob essa invocação próximo à cidade de Belém na Palestina. É na parte subterrânea que se encontra o suposto lugar, ali representado por uma estampa na qual se vê a Virgem amamentando o menino. [Figura 20]

¹²⁷ Por exemplo: Nossa Senhora Desatadora dos Nós, Nossa Senhora da Boa Viagem, Nossa Senhora do Bom Parto, Nossa Senhora dos navegantes, Nossa Senhora dos Aflitos, etc.

¹²⁸ PACHECO, Francisco. Arte de la pintura. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

¹²⁹ Idem p. 625 “A pintura da fuga será assim: Nossa Senhora sentada em seu burro, com seu manto azul, roupas cor-de-rosa e uma touca na sua cabeça e chapéu de palma; o Menino enrolado, em seus braços, que mostre algo do rosto, São José na frente, a postos, com seu bastão, segurando o burrinho com a mão direita, e um anjo voando na frente mostrando o caminho.” - Tradução da autora.

¹³⁰ Bíblia de Jerusalém, Op. Cit. Mt 2, 13-23, p. 1705

¹³¹ KONDAKOV, Nikodim Pavlovic. **Iconografia dela Madre di Dio**. Tradução Ivan Foletti. Roma: Libreria Editrice Viella, 2014, p. 168.

Figura 20 - Milk Grotte - Belém na Palestina



Fonte: Fotografia, Arquivo Pessoal, 2009

A representação do ato de amamentar Jesus, o Filho de Deus, retoma sua condição humana. O leite é o alimento fundamental para o desenvolvimento de recém-nascidos, atendendo, portanto, à recomendação de recuperar uma biografia real. Além da invocação de Nossa Senhora do Leite, outras iconografias relacionando santos e o leite materno de Maria foram produzidas. Chama a atenção uma em especial, vinda da hagiografia de São Bernardo de Claraval¹³² (1090-1153), reformador da ordem cisterciense [Figura 21].

¹³² ROIG, Juan Ferrando. Iconografía de los Santos. Barcelona: Ediciones Omega S.A., 1950, p. 61.

Figura 21 - *San Bernardo y la Virgen*. Óleo sobre tela. Alonso Cano. 1657-1660. Dimensões: 267 x 185 cm



Fonte: Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-bernardo-y-la-virgen/25b83887-3b11-4a99-a9b1-3b3050733d6a>

Uma representação frequente desse santo é o momento em que se ajoelha em oração diante da imagem de Maria. Está carregando Jesus com a mão esquerda, aperta o seu seio com a mão direita de onde jorra seu leite para alimentar o santo. Retomaremos essa imagem quando citarmos a iconografia de Nossa Senhora de Nazaré.

O leite de Maria se torna também uma relíquia, pois nessa mesma tradição da fuga para o Egito, as gotas desse líquido teriam molhado o seu manto que foi esquecido ou deixado para trás. Há indícios que Santa Pulquéria (399-453), filha

dos imperadores Arcadio e Eudoxia, e irmã de Teodósio II (408-457), teria influenciado bastante o Concílio de Calcedônia de 451 d.C. que reforçou a unidade da fé sob o símbolo da Mãe de Deus. Atribui-se a ela a construção de três igrejas em Constantinopla (atual Istambul), entre as quais a de “Santa Maria das Blanquernas” que abriga o suposto Manto com as gotas de leite “sagrado”.¹³³ As relíquias das vestes, os lugares de passagem e as imagens ocuparam o lugar de um corpo ausente, mas garantiram uma existência histórica do culto, algo desejado para a devoção e fomento dos esquemas iconográficos marianos.

Em seu livro sobre iconografia mariana, Hector Schenone (1919-2014)¹³⁴ sistematiza a diversidade de imagens e material bibliográfico sobre a iconografia mariana e divide em três partes, justificando da seguinte forma:

En la primera, se agrupan las representaciones de María fuera del tiempo, es decir, del complejo asunto de su Inmaculada Concepción en la “mente” de Dios, y en la segunda parte, como contrapartida, las relativas a su historia personal que transcurrió en el tiempo, reuniendo dichos asuntos en los ciclos que corresponden a los momentos de su Infancia, sus Gozos y Dolores, el Tránsito a la Inmortalidad y su consecuente Glorificación, temas en los que se conjugan las narraciones evangélicas y las apócrifas con las lucubraciones teológicas y las creencias populares. La tercera reúne las múltiples advocaciones con la que ha sido venerada en las distintas regiones de Iberoamérica, sean ellas las que se originaron en el lugar o las traídas por aquellos devotos españoles y portugueses que vinieron a estas tierras.¹³⁵

Schenone organiza sua metodologia de análise iconográfica mariana tendo como referência o tempo da vida de Cristo, considerando que além de ser Historiador da Arte de referência na Argentina, foi também Diácono Permanente da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar em Buenos Aires. Assim, entendia a religião cristã, não somente como uma doutrina, mas sendo a manifestação da

¹³³ BELTING, Hans. Op. Cit. 2009, p. 52.

¹³⁴ SCHENONE, Hector. **Santa María: iconografía del arte colonial**. Buenos Aires: Educa, 2008.

¹³⁵ Idem p. 05 – “No primeiro, as representações de Maria são agrupadas fora do tempo, ou seja, o assunto complexo de sua Imaculada Conceição na “mente” de Deus, e na segunda parte, como contrapartida, as relativas à sua história pessoal que passou no tempo, reunindo essas questões nos ciclos que correspondem aos momentos de sua infância, suas alegrias e tristezas, o trânsito e a imortalidade e a sua consequente glorificação, temas em que as narrativas evangélicas e apócrifas são conjugadas com a história teológica e crenças populares. O terceiro reúne as muitas invocações com as quais foi venerada nas diferentes regiões da Ibero-América, quer elas se tenham originado no lugar ou as trazidas pelos devotos espanhóis e portugueses que vieram para essas terras” - Tradução da autora.

ação divina na história humana pela encarnação de Cristo, centro de toda a história de salvação, seu nascimento, a permanência no mundo, a Paixão/Morte/Ressurreição e sua Ascensão. Nesse sentido, a vida de Maria é condicionada à ação de Cristo na história, daí a organização dada em função do tempo com uma classificação de fundo teológico.

Nilza Botelho Megale (1921-2010)¹³⁶, historiadora e museóloga, realizou um mapeamento de 107 invocações de Maria no Brasil, classificando-as pela sua origem em três partes: Litúrgica, Histórica e Popular:

As primeiras foram criadas pela Igreja e são relacionadas à liturgia católica: Conceição, Ó, Guia, Assunção, Mãe da Igreja, etc. As históricas referem-se aos títulos criados durante os vinte séculos de cristianismo e geralmente recebem os nomes dos lugares onde seu culto foi iniciado: Caravaggio, Guadalupe, Penha de França, Lourdes, Nazaré, Rocio, etc. As de origem popular receberam denominações dadas espontaneamente pelos devotos, conforme os ritos usados ou as necessidades do momento, ex: Carpição, Brotas, Boa Viagem, Bom Parto, etc. ¹³⁷

Embora tenha apresentado essa classificação, adotou o critério de ordem alfabética “para facilitar a consulta”. Megale segue uma linha mais antropológica considerando os costumes e rituais, histórias peculiares, crenças e organização social religiosa.

A metodologia de Manuel Trens se estabelece em dois tipos fundamentais de representação de Maria, construídos em díades:

La Virgen orante y la Virgen entronizada. La Virgen (al menos em su concepto primitivo) sin el Niño y la Virgen con el Niño. La Virgen que invoca o es invocada y la Virgen concentrada em su divina maternidad y venerada por sus devotos. La primera tiene una misión y determinada actividad; la otra presenta un carácter más bien extrático y glorificado, pasmo de ángeles y fieles, al mismo tempo que terror de los malos. [...] hay que observar que el carácter de la Virgen orante no está directamente relacionado con la ausencia del Niño Jesús. [...] La virgen orante, independiente del hecho de llevar o no a su Hijo, entraña esencialmente un sentido de oración, sea de palabra o de obra; una

¹³⁶ MEGALE, Nilza Botelho. **Cento e sete Invocações da Virgem Maria no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1980. Na nova edição do livro de 1997 foram mapeadas 123 invocações marianas.

¹³⁷ Idem p. 12.

Do tronco principal saem três grandes ramos: Orante, Entronizada e as Variedades Iconográficas. Do ramo Orante, subdivide em dois: Contemplativa, que se subdivide em dois ramos: gozosa e dolorosa; e Ativa, no qual estão as Virgens protetoras e Intercessoras. No ramo Entronizada estão as majestades, representadas por Maria assente em trono como Rainha e Soberana. Nas Variedades Iconográficas registram-se os itens que devem ser observados na leitura da imagem: Atributos (Animais, vegetais e inanimados), as posturas, a indumentária, vestuário, penteado, calçado e materiais plásticos utilizados na representação. Utilizando esse método, apresentaremos os diversos modelos iconográficos de Nossa Senhora de Nazaré.

Ler e entender o significado de cada elemento que compõe a imagem, decifrar o que o artista produziu e dar voz à imagem são desafios e exigem intuição, capacidade de observação, conhecimento e um pouco de heterodoxia. A intuição é necessária para manejar as diversas fontes bibliográficas ou imagéticas, sejam elas para confirmar as hipóteses ou para refutá-las. A capacidade de observação é indispensável para identificar detalhes, exercitando o olho e desenvolvendo a acuidade visual. O conhecimento, por sua vez, surge para distinguir as camadas de informações e a heterodoxia para ousar, respeitando os limites impostos pela própria imagem, nas especulações para sair do que está estabelecido ou pertence ao senso comum. Permite, portanto, o exercício comparativo e associativo, imprescindível para esse estudo. A Iconografia, é um estudo descritivo da forma, no sentido de ser a “aparência sensível”, que expressa um significado.

A Iconografia de Nossa Senhora de Nazaré é apenas uma dentre muitas denominações existentes para a única Maria de Nazaré, configurando assim um ramo dentro da iconografia mariana.

2.3. *Iconografia de Nossa Senhora de Nazaré: entre Portugal e Brasil*

Apesar do título ser Nossa Senhora, o nome propriamente dito é simplesmente Maria de Nazaré, ou seja, o nome e o lugar de onde vem. Maria significa “senhora soberana” e Nazaré, pela tradição, é considerada o lugar de seu nascimento¹³⁹. Foi a escolhida para ser a Mãe de Deus (*Theotokos* em grego), sendo este o primeiro dogma mariano proclamado no Concílio de Éfeso em 431 d.C.

Neste subitem, apresentaremos um recorte sincrônico dos modelos iconográficos de Nossa Senhora de Nazaré em Portugal e no Brasil, tendo como referência a tradição histórica, os textos sagrados, as gravuras pertencentes ao acervo do Museu Dr. Joaquim Manso e os milagres atribuídos.

Quando citamos a Iconografia de Nossa Senhora de Nazaré, dentro da cultura da imagem, é a representação de Maria de Nazaré, Mãe de Deus que juntamente com a representação de seu filho Jesus origina toda a iconografia cristã. Foi difundida com objetivo pedagógico, plasmada com a fé e a experiência religiosa de devotos, inspirando uma variedade de modelos que multiplicaram o culto mariano em todas as partes do mundo.

Tendo esse caráter de culto, estimulou a produção de sentidos e significados. Maria adquire, então, sua forma artística, dogmática e litúrgica, gerando, assim, imagens que representam a diversidade de modelos vindos não somente de cânones estabelecidos pelos Concílios e documentos eclesiais, como também modelos devocionais particulares e populares.

¹³⁹ Embora não se encontre nos evangelhos citações sobre o nascimento de Maria, na Legenda Áurea de Jacopo de Varazze há a indicação de que Joaquim, pai de Maria era de uma cidade pequena chamada Nazaré e onde nasceu Maria (VARAZZE, Jacopo, Legenda Áurea: vida de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. P. 748). Nos evangelhos, encontram-se referências de que Nazaré, lugar onde vivia Maria é o lugar da Anunciação do anjo Gabriel (Mt, 1,18; Lc 1, 26) e foi o lugar para onde Maria e José voltaram quando retornaram do Egito (Mt, 2, 23; Lc 2, 39). No entanto, deveria ser uma cidade bem pequena e sem grande expressão na região da Galiléia, norte do atual estado de Israel, pois historiadores afirmam não encontrar referências da existência da cidade de Nazaré antes do século III.

A veneração à Maria iniciada nos primeiros tempos do cristianismo desenvolveu-se principalmente nas duas cidades onde havia estado: Nazaré e Belém. Na cidade de Nazaré, norte de Israel, antes do século IV, já havia registro de festa local da Anunciação do Senhor¹⁴⁰, em que se celebrava a maternidade divina, lugar onde está construída a Basílica da Anunciação.

As festas, hinos e orações, contribuíram para o culto e consolidação da veneração à Senhora de Nazaré. No início do Cristianismo, ainda mergulhados na mensagem de amor ao próximo e o sentido de comunidade propagado por Jesus de Nazaré, uma das primeiras pinturas de Maria se refere a ela amamentando seu Filho. No período medieval, surge uma representação dogmática e etérea com o objetivo de transmitir uma ideia para além da sensibilidade humana, derivadas do suposto retrato pintado por São Lucas. Com o advento do Humanismo, as representações se tornam mais naturalistas, fixadas na busca da representação maternal.

A imagem de Nossa Senhora de Nazaré do seu Santuário em Portugal [Figura 23], representa a cena da amamentação. Maria está sentada, mas não há evidência de um trono ou um suporte visível. Com a mão direita oferece o seio esquerdo ao Menino em seu colo, apoiado sob perna esquerda. Maria veste uma túnica vermelha com as mangas longas até o pulso e decote redondo e enfeitado por um adereço dourado, sob o qual aparece uma túnica interna, sem decotes. Sobre o ombro esquerdo está um manto azul que a envolve até as pernas. A cabeça está levemente inclinada para a esquerda e está coberta por um véu branco que desce até os ombros. Nos pés apresenta sandálias, e pode ser visto entre o ângulo da túnica. O Menino veste túnica dourada longa até os pés e apresenta seus braços fletidos sobre si .

¹⁴⁰ TRENS, Manuel. Op.Cit. p.32.



Figura 23 - Imagem de Nossa Senhora da Nazaré – Vista sem o Manto - .~séc XIII/XIV –
Dimensão: 25 cm sem base - Santuário Nossa Senhora de Nazaré - Portugal



Fonte: Fotografia, Confraria de Nossa Senhora de Nazaré, 2015

As características do rosto e o toucado branco cobrindo todo o cabelo parecem medievais do período Românico, mas a talha do corpo, pregueados da vestimenta e a postura levemente inclinada para o lado e para a frente parece de um período posterior. Sobre o Românico em Portugal, Ana Maria Tavares diz o seguinte:

A expansão da arquitectura românica, em Portugal, coincidiu com o reinado de D. Afonso Henriques, estando relacionada não só com a organização eclesiástica diocesana e paroquial mas também com os mosteiros das várias ordens monásticas, fundados ou reconstruídos no decorrer dos séculos XII e XIII.[...] Românico enquanto estilo europeu e abrangendo os séculos X, XI e XII (apesar das suas diferenças e características regionais), pode ser entendido como um todo, uno e íntegro, sendo-lhe por isso, muitas vezes, atribuído o estatuto de "primeiro estilo arquitectónico do Ocidente", sobretudo quando após o ano 1000 a Europa iniciou o seu movimento de desenvolvimento e ascensão, no espaço universal. Para que se atingisse a verdadeira "internacionalização" do Românico muito contribuíram as duas reformas da Regra de S. Bento, uma levada a cabo pelos Cluniacenses, no séc. X, e outra levada a cabo pelos Cistercienses, no

séc. XI. É de salientar que a partir do séc. XI, o monaquismo passou a apresentar características bem diversas do monaquismo de origem Oriental, que o antecederam, centrado no isolamento e no ascetismo.¹⁴¹

Baseado nesse apontamento de Martins, levantamos uma hipótese para o aparecimento da Imagem de Nossa Senhora de Nazaré na região da Pederneira. Segundo Penteado¹⁴², o Santuário de Nossa Senhora de Nazaré foi um importante centro de peregrinação de Portugal nos séculos XVII e XVIII, e estava não muito distante do Mosteiro da Alcobaça. O mosteiro de Alcobaça foi construído pelos cistercienses em terreno doado pelo Rei de Portugal Afonso Henriques no ano 1153, em cumprimento a uma promessa por ter conquistado a cidade de Santarém (Portugal) e entregue a São Bernardo de Claraval, reformador da ordem cisterciense.

O Frei Bernardo de Brito (1569- 1617), autor da coleção de livros intitulados de Monarquia Lusitana, professou seu ingresso na ordem cisterciense, no Mosteiro de Alcobaça em 1585 e se tornou cronista da ordem. Foi o autor da história da imagem milagrosa de Nossa Senhora de Nazaré e da origem do Santuário, com base *“num pressuposto documento medieval, [...] encontrado entre os manuscritos do cartório do Mosteiro de Alcobaça”*¹⁴³. Para Penteado, até o relato das crônicas de Frei Bernardo de Brito, “a imagem de Nossa Senhora de Nazaré não esteve publicamente relacionada com o milagre do cavaleiro. Até então, é de crer que os homens vissem a Senhora apenas como a pequena Virgem do Leite”¹⁴⁴.

E por que uma Virgem do Leite? Voltemos ao quadro de São Bernardo apresentado anteriormente [Figura 21]. Considerando que o Mosteiro de Alcobaça estava sob guarda dos Monges Cistercienses, ordem de São Bernardo, santo que teve a visão de Nossa Senhora, da qual recebia seu leite, essa era a marca da devoção mariana entre os monjes cistercienses. Portanto, é bem

¹⁴¹ MARTINS, Ana Maria Tavares. Arquitectura religiosa nas beiras nos primórdios da nacionalidade. In: Catálogo da Exposição Arte, poder e religião nos tempos medievais: A identidade de Portugal em construção. Viseu: Camara municipal de Viseu, 2009. P. 48-58.

¹⁴² PENTEADO, Pedro. Op. Cit. P.21

¹⁴³ PENTEADO, Pedro. Op. Cit. P. 42

¹⁴⁴ Idem p. 45

provável a propagação local dessa devoção nas regiões próximas da instalação do novo mosteiro.

Outro dado coletado, que não será aprofundado nesta tese por considerarmos transversal à pesquisa, diz respeito à devoção à Nossa Senhora de Nazaré ter ligação com os beneditinos para além das terras portuguesas. Na região francesa de Provence, na cidade de Valréas, está edificada uma igreja românica dedicada à Nossa Senhora de Nazaré, cuja construção remete ao século XI e tem sua origem atribuída a um mosteiro Beneditino.

As vestes da imagem também chamam atenção pelo toucado branco que envolve toda a cabeça. Remete-nos à imagem de Maria pintada nos afrescos que decoravam a abside da Igreja de Sant Climent de Taüll, localizada na cidade de Lérida, na Espanha¹⁴⁵. A pintura original foi transposta para o acervo do Museu Nacional de Arte da Catalunha. [Figura 24]

Figura 24 - Afrescos da Igreja de Sant Climent de Taüll - Museu Nacional de Arte da Catalunha



Fonte: Fotografia no MNAC, Arquivo pessoal, 2014

¹⁴⁵ Informações coletadas durante visita realizada no Museu Nacional de Arte da Catalunha, 2014.

Os afrescos datam de 1123 e foram atribuídos a um Mestre de Taüll, que teria realizado todas as pinturas na igreja, considerada uma das obras mais importantes do Românico. Na pintura, Maria está representada junto aos apóstolos, ocupando o lado direito do Cristo *Pantocrator*. Podemos considerar que os nomes de Lérída e Mérida¹⁴⁶ possuem sonoridades muito próximas, para registros de história oral. Seria esse um modelo de representação de Maria na região hispânica?

Na pequena escultura de Nossa Senhora de Nazaré, observa-se o toucado e vestes com o estilo do Românico do século XII, mas a movimentação do corpo e a posição da cabeça remete a uma época bem posterior. A figura etérea do românico transmite a ideia de invisibilizar a anatomia do corpo, de modo a evidenciar a beleza do espírito. Nos séculos seguintes, principalmente nas esculturas, o sentido do humano se torna mais evidente, dando movimento primeiro à cabeça e depois ao panejamento das vestes.

A imagem da Virgem amamentando pode ter recebido a invocação de Nazaré pela associação de sua condição de Mãe de Deus, vinda da cidade de Nazaré, sua origem e primeira referência. Conforme a tradição bíblica, posteriormente teria fugido da cidade de Belém, lugar de nascimento de seu Filho para protegê-lo. Retornou à cidade de Nazaré, onde permaneceu até seguir seu Filho para Jerusalém, até a sua paixão, morte e ressurreição. A Virgem de Nazaré é por natureza uma Peregrina. Essa peculiaridade de sua vida se converte em adição de significados, atribuídos a partir de experiências de fé ou de valorização do culto, originando essa nova invocação.

Na transição do século XVI para o século XVII, surge uma mudança na iconografia de Nossa Senhora de Nazaré, na qual a Senhora aparece de pé carregando o menino no colo esquerdo e com a mão direita protege um homem, montado em seu cavalo sobre um rochedo. [Figura 25].

¹⁴⁶ Ver página 34.

Figura 25- Nossa Senhora de Nazaré e D. Fuas Roupinho.
Data: XVI – XVII. Museu Dr. Joaquim Manso / DEP 9. Escultura Pedra Calcária, policromada e dourada. 24cm – Nazaré/Portugal



Fonte: Fotografia, Museu Dr. Joaquim Manso. Arquivo Pessoal, 2015

É uma escultura em pedra calcária policromada que representa Maria e o milagre de Dom Fuas. Ela é apresentada com uma túnica cingida na cintura e um manto azul cujas pregas podem ser vistas à sua esquerda. No pescoço, traz um cordão com uma cruz. E agregada à cabeça traz uma coroa. O Menino apresenta uma grande perda onde seria a sua cabeça. Ele veste túnica e traz na mão esquerda o orbe, enquanto a mão direita esboça um gesto de benção, com o polegar e o dedo médio unidos. Essa seria uma segunda representação iconográfica de Nossa Senhora de Nazaré.

No Brasil de meados do século XVII, havia relatos do padre jesuíta João Bettendorff, já citado, sobre uma imagem de Nossa Senhora de Nazaré, que havia na cidade da Vigia, no Pará. No livro *Santuário Mariano* de Frei Agostinho de Santa Maria, encontramos a informação que a imagem teria por volta de três palmos (cerca de 60 cm) e seria de madeira estofada. Não é a imagem que está

na igreja matriz de Vigia atualmente. A imagem de devoção tida como a original é uma imagem de vestir com os braços articulados [Figura 7] [Figura 26]¹⁴⁷.

Figura 26 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré do Desterro. Data desconhecida. Escultura em Madeira. Igreja Madre de Deus. Vigia-PA



Fonte: Fotografia, Arquivo Pessoal, 2015

Maria está de pé, e carrega o menino no colo esquerdo. O menino se apresenta com os braços abertos e ambos têm sobre suas cabeças, suas respectivas coroas. A túnica da Virgem é inteira e de mangas longas, com a gola cobrindo todo o pescoço, da mesma forma que o menino também veste uma túnica branca de corte inteiro. Os cabelos são naturais, doados como promessa, a partir dos

¹⁴⁷ Ver capítulo 1



quais é confeccionada uma peruca. São longos e cacheados e caem pelos ombros. O manto preso pela coroa desce desde o alto, cobrindo a parte posterior da cabeça até os pés. Uma iconografia diferente das anteriores, pois Maria não amamenta o menino, e este não sustenta o orbe característico.

Em 1700 acontece o achado da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, por Plácido de Souza em Belém, já relatado anteriormente. Uma pequena imagem de 29,70 cm [Figura 27].

Figura 27 - Imagem Original de Plácido – Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré – Belém/PA





Maria em posição frontal, cabelos escuros partidos ao meio com longa mecha ondulada caída sobre o ombro direito, e sobre o esquerdo pende uma pequena parte do cabelo. Carrega um menino despido no colo sobre um pano de pureza branco, o qual traz nas mãos um orbe azul com cruz dourada, segurando-o com as duas mãos, conforme já apresentada no primeiro capítulo.

A partir de 1927, a imagem pertencente à congregação das Filhas de Sant'Ana, estabelecidas no Colégio Gentil Bittencourt (localizado nas proximidades da Basílica Santuário de Nazaré, na cidade de Belém) substituiu a imagem Original na tradicional procissão do Círio.

Figura 28 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré do Colégio Gentil sem o manto



Fonte: Fotografia, Antonio Coelho, 2017

Das cinco imagens apresentadas até este ponto, cada uma possui uma característica que difere da outra. Lembrando que, das imagens apresentadas



no primeiro capítulo, somente a Imagem peregrina apresenta características semelhantes às da imagem Original, considerando que foi encomendada como uma réplica da imagem original.

Em Portugal também há iconografias diversas em outras cidades que também realizam Círios de Nazaré, conforme podemos observar nas imagens (apresentadas abaixo) das igrejas de Nazaré em Cascais, da Prata Grande e de Caldas da Rainha respectivamente.

Figura 29 - Imagens de Nossa Senhora de Nazaré pertencentes Às Igrejas de Nazaré das cidades de Cascais, Prata Grande e Caldas da Rainha.



Fonte: Fotografia, Catálogo da exposição "Nossa Senhora de Nazaré na Iconografia Mariana", Op. Cit. 1982

A imagem de Nossa Senhora de Nazaré de Cascais [Figura 29a] é uma escultura de madeira policromada de grande dimensão, mede cerca de 1,46m, do século XVIII. Apresenta-se sobre uma base com três cabeças de anjos, veste uma longa túnica vermelha com detalhes dourados sobre a qual está um manto azul escuro com detalhes em dourado. Com a mão direita segura o seio esquerdo e com a mão direita carrega o menino que está nu e sem coroa, envolvido em um pano

de pureza branco. Este eleva os dois braços em direção ao rosto da mãe. Sobre a cabeça de Maria, está um véu branco cobrindo os cabelos castanhos e compridos repartidos ao meio e uma mecha cai sobre o ombro direito.

A segunda imagem é de Nossa Senhora do Círio da Prata Grande [Figura 29b]. É uma escultura em madeira policromada com altura de 50cm, também do século XVIII. É apresentada sobre uma base e três cabeças de anjos. Veste túnica vermelha com detalhes dourados e manto azul escuro com detalhes dourados. Traz um cetro na mão direita e com a mão esquerda carrega o Menino nu sobre um pano azul claro. Este envolve seu pescoço com a mão direita. Os cabelos longos repartidos ao meio, caem com uma mecha no ombro direito e sobre a cabeça traz um manto de tecido sobre o qual está colocada a coroa régia, que se repete no Menino.

A terceira imagem é de Nossa Senhora do Círio de Caldas da Rainha [Figura 29c]. É uma escultura em madeira policromada, com altura de 42 cm, do século XVIII. É apresentada sobre uma peanha e cinco cabeças de anjos. Está de pé e estende o braço direito para frente e com o esquerdo carrega o menino sobre um pano de pureza branco. Veste túnica simples branca rematada por uma gola redonda e detalhe dourado e traz um manto com a face externa azul celeste e face interna cor de rosa, com detalhe dourado somente na borda. Os cabelos compridos e repartidos ao meio caem com uma mecha sobre o ombro direito. Sobre a cabeça traz um manto longo branco bordado com fios dourados. Sua coroa está encimada por uma pomba; a do Menino, por uma cruz.

Ainda com a representação do milagre de Dom Fuas Roupinho, encontramos mais três imagens, sendo duas em Portugal e uma no Brasil, em esculturas. À esquerda, apresentamos a imagem denominada Milagre de Dom Fuas [Figura 31], pertencente ao acervo da Igreja de São Domingos, no Rossio, em Lisboa. É uma escultura em madeira policromada e dourada, data da segunda metade do século XVIII. Sobre uma base dourada está um bloco que representa o mar ondulado, no qual se pode identificar quatro pequenas embarcações. Está em um bloco figurando o promontório onde se encontra o Santuário de Nazaré



(Portugal), e sobre este bloco assentada majestosamente sobre nuvens, rodeada por três cabeças de anjos. Nossa Senhora de Nazaré apresenta sobre sua cabeça uma coroa de prata. Com a mão direita carrega o Menino, nu, com uma pequena coroa de prata sobre a cabeça e de pé assente no seu colo. Maria veste uma túnica vermelha com arabescos dourados, cingida na cintura por um cinto azul. Dos ombros pende um longo manto azul, também adornado com arabescos dourados. Os cabelos castanhos e ondulados estão partidos ao meio e cobertos por um pequeno véu. À esquerda, no mesmo rochedo, está Dom Fuas, sob seu cavalo. Com a mão direita, segura uma lança fincada no chão. Já o braço esquerdo aberto eleva a cabeça para o alto, invocando a proteção de Maria, enquanto um pequeno veado se precipita no abismo.

Figura 31 - Milagre de Dom Fuas Roupinho - Século XVIII



Fonte: Catálogo da exposição "Nossa Senhora de Nazaré na Iconografia Mariana", 1982, p. 23.

Figura 30 - Milagre da Nazaré - Coleção Palácio Nacional de Queluz – 1814



Fonte: Catálogo da exposição "Nossa Senhora de Nazaré na Iconografia Mariana", 1982, capa.

À direita, apresentamos a imagem denominada “Milagre da Nazaré” [Figura 30], pertencente ao acervo do Palácio Nacional de Queluz (Portugal). É uma escultura em madeira, policromada e dourada, denominada de maquineta. Possui uma inscrição na parte posterior, na qual está assinalada sua data de produção 1814¹⁴⁸. Sobre um trono dourado há a representação do mar no qual foram colocadas fitas de várias cores e medalhas. Do lado esquerdo aparece a representação de um rochedo sobre o qual está Dom Fuas com a mão esquerda nas rédeas do cavalo e a mão direita estendida à Maria como súplica. Despencando sobre o rochedo está um pequeno veado. Dom Fuas veste um casaco azul sobre uma camisa branca de gola alta, calça branca e botas de cano alto, vestimenta própria de um fidalgo. Maria está sobre nuvens, sentada, amamentando o Menino com seio esquerdo. Veste uma túnica vermelha com detalhes dourados, sobre a qual está um manto azul com detalhes dourados. Sobre a cabeça possui um véu branco cobrindo os cabelos castanhos, sobre o qual está a coroa. Dos ombros pende um manto de tecido branco com bordados dourados rematado por uma renda dourada. O Menino veste uma túnica branca com detalhes dourados e possui coroa em sua cabeça.

No Brasil, em exposição no Museu Nacional de Belas Artes localizado no Rio de Janeiro, encontramos uma escultura de madeira policromada, com iconografia similar [Figura 32].

Sobre uma base que representa um rochedo está o capitão Dom Fuas Roupinho, com um casaco vermelho. Na região de sua face e mãos, apresenta lacunas significativas, da mesma forma que o dorso completo de seu cavalo. Sobre uma representação de nuvens está Maria oferecendo o seio ao Menino, veste túnica vermelha com detalhes dourados e manto azul também com detalhes dourados, sobre a cabeça traz um véu que cobre parte do cabelo partido ao meio. Nos pés,

¹⁴⁸ Segundo o Catálogo da exposição “Nossa Senhora de Nazaré na iconografia Mariana, na parte posterior da escultura está a seguinte inscrição: N. S. RA./DANAZARE DA MIMORIA DO PEN/ DAM DEUOTO’ OCAPITAM BAUTO / ANNO DE 1814. Op. Cit. P. 35.



que aparecem sob a túnica, calça sandálias. O Menino está vestido com túnica de cor clara. Não apresenta coroa nem manto de tecido.

Figura 32 - Milagre de Dom Fuas da Coleção do Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro – Brasil.



Fonte: Fotografia, Acervo pessoal, 2014

Megale¹⁴⁹ indica que a iconografia de Nossa Senhora de Nazaré pode apresentar variações. Maria pode estar sentada ou, às vezes, de pé, segurando o Menino em seu colo esquerdo, vestida com uma túnica cingida adornada no pescoço com correntes e colares, e sobre a cabeça um longo manto que cai até os pés e usa coroa real como o Menino. Também pode ser apresentada com o

¹⁴⁹ MEGALE, Nilza. Op. Cit. p. 260.

milagre de Dom Fuas, no qual Maria é representada sobre nuvens, cercada de anjos e o fidalgo português com seu cavalo no precipício.

Em recente publicação portuguesa por ocasião dos 400 anos da cidade de Belém do Pará, Victor Serrão¹⁵⁰ propôs uma análise iconográfica de um conjunto de telas alusivas ao culto à Nossa Senhora de Nazaré no Santuário em Portugal, encomendadas pela Confraria de Nossa Senhora de Nazaré em 1675 ao pintor luso Luís Almeida. É um conjunto de oito telas com conteúdo narrativo e ilustrado sobre a história mítica de Nossa Senhora de Nazaré, com o objetivo de legitimar a antiguidade do Santuário, já descrito anteriormente. Serrão indica que a “primeira imagem existente da Senhora de Nazaré [...] que a iconografia fixada para este culto derivou das representações tradicionais da Senhora do Leite, e doravante será usado pela Senhora de Nazaré”¹⁵¹

Para o estudo iconográfico no Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso, realizamos a digitalização de cerca de 110 gravuras e estampas do acervo que atualmente está disponível online¹⁵². O estudo analítico de gravuras e estampas que representam o milagre de Nazaré possibilita a compreensão da produção artística como extroversão de uma narrativa que se deseja consolidar na história. Analisando essas gravuras, observamos que há dois modelos iconográficos que se repetem em várias gravuras. Selecionamos dois exemplos desses modelos.

O primeiro modelo representado [Figura 33] é uma fotogravura colorida, impressa em Paris na *Imprimerie Roche Leregralier*, que apresenta o título de N. Senhora de Nazareth em uma fita que sai do escudo real de Dom Miguel; e a cena do Milagre de Dom Fuas é enquadrada por uma moldura. Maria, rodeada por cinco anjos e nuvens, está sentada e amamenta o Menino em seu colo, veste

¹⁵⁰ SERRÃO, Victor. Iconografia da Senhora de Nazaré na Arte Luso-Brasileira: o ciclo seiscentista do pintor Luís de Almeida no Santuário de Nossa Senhora de Nazaré. In: **Belém do Pará (1616-2016) Revista Camões**: Revista de Letras e Culturas Lusófonas. Lisboa: Instituto Camões, n. 25, 2016, p. 79-97

¹⁵¹ Idem p. 82.

¹⁵² Disponível em

<<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&SupCat=1&BaseDados=24&Cat=23&IdAutor=>>



túnica cor de rosa e um longo manto azul está sobre sua cabeça até os pés, sobre o qual está a coroa, por trás de sua imagem está um halo de onde saem raios. No lado direito da gravura, está Dom Fuas suspenso sobre o precipício, com sua lança e um pequeno veado, projetados sobre o mar, de onde se avistam duas embarcações.

Figura 33 - Registo de Santo de Nossa Senhora de Nazaré, data séc XIX. Museu Dr. Joaquim Manso / DRCC inv. 259 Grav.



A segunda gravura [Figura 34] é uma litogravura em cores. Ao centro está o brasão de armas reais e uma moldura fechada e ornamentada enquadra a cena.

Figura 34 - Registo de Santo de Nossa Senhora de Nazaré, data XIX d.C.
Museu Dr. Joaquim Manso / DRCC inv. 508 Grav.



Fonte: Fotografia, Arquivo pessoal, 2015.



Do lado esquerdo está Dom Fuas prestes a cair no precipício, projetado sobre o mar está a lança e o veado. No lado esquerdo, está Maria, de pé envolta em nuvens e quatro anjos. Traz o Menino sentado em seu braço esquerdo e dirige a mão direita sobre o fidalgo. Veste túnica rosada e manto azul, sobre a cabeça está a coroa. No mar estão duas embarcações, uma a ponto de naufragar e a outra apresenta quatorze pessoas estão remando rumo à costa. Na legenda abaixo está escrito:

Nossa Senhora de Nazareth./ Milagro que fez N^a S^a de Nazareth a quatorze pessoas do brigue portuguez San João Batista de Lisboa que se perdeu na costa com quatro dias de/ viagem as quaes salvando-se para hum dos escaleres prometterao no segundo dia à Snr^a se os salvasse de levarem o escaler aos/ hombros a sua capella, o que cumprirao em para na volta de Caiana onde chegarao quaxi mortos no fim de quatorze dias de sofrimento.

De fato, em 1846, ocorreu um naufrágio na costa do Pará, no qual 14 embarcados pediram socorro à Senhora de Nazaré, e prometeram que, se fossem salvos, levariam o escaler até a Ermida de Nazaré em Belém. E dessa forma sucedeu. Foram resgatados com vida e a embarcação foi levada e entregue na ermida. Ainda hoje no Círio esse milagre é lembrado com a presença de uma barca que representa esse milagre atribuído.

Há outras gravuras, mas elegemos essas duas por apresentarem dois modelos iconográficos da Virgem. Em uma, Maria está sentada amamentando; na outra, está de pé com o menino no colo esquerdo. Uma representa o milagre de Dom Fuas em Portugal; a outra, embora também mostre o milagre luso, faz uma referência ao milagre ocorrido nas terras brasileiras, na costa do estado do Pará.

De acordo com o que foi apresentado no primeiro capítulo, a imagem que se encontra na cidade de Belém já havia sido levada à Portugal por duas vezes antes de 1846,¹⁵³ portanto, era conhecida iconograficamente nas terras portuguesas. A mudança de iconografia poderia ter ocorrido pela identificação de dois milagres, separados pelo Atlântico?

¹⁵³ Ver página 52.

Em outras gravuras da coleção essa iconografia se repete. Quando se refere ao milagre de Dom Fuas, a Virgem está sentada e amamentando, quando se remete também ao milagre de Belém, ela se apresenta de pé. Pode haver a intenção de marcar os dois grandes milagres da Senhora de Nazaré, porém é importante ressaltar que na 25ª Sessão do Concílio de Trento, em dezembro de 1563, foi anunciado o decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos e sobre as imagens sagradas¹⁵⁴. Nesse decreto, instituiu-se novas diretrizes para a produção de imagens de culto, ressaltando a importância da instrução dos fieis através da história sagrada expressa em pinturas ou esculturas.

As prescrições eram que se eliminassem “abusos” e ensinassem que a imagem não representa a divindade como se esta pudesse ser vista com “os olhos do corpo ou expressa em cores ou figuras” e que se afaste desses modelos “qualquer superstição, [...] evite-se enfim, toda sensualidade¹⁵⁵.” Essas prescrições conciliares podem ter duas motivações: uma é neutralizar as acusações de idolatria propagada pelos protestantes e outra é inibir o “paganismo” expresso pelos artistas da Renascimento em cenas religiosas.

Seguindo as instruções conciliares, as representações da Virgem do Leite foram consideradas “sensuais” e substituídas por outras imagens com mais “decoro”. Nesse período, as imagens ganharam seus mantos bordados, com a finalidade de cobrir o corpo que porventura estivesse com as partes desnudas. A imagem de Nossa Senhora de Nazaré, encontrada na cidade de Belém, provavelmente, é uma escultura pós-tridentina e apresenta as características desse período, com a túnica longa, cobrindo todo o colo e se apresenta de pé, assumindo o papel de ser Peregrina, aquela que está sempre pronta a partir.

O manto se tornou também um de seus atributos. Com exceção das imagens de Minas Gerais apresentadas no primeiro capítulo, todas as outras trazem consigo

¹⁵⁴ DENZINGUER, Heinrich; HÜNERMANN; HOPING, Helmut. Op. Cit. p. 459-460

¹⁵⁵ Idem p.460



seu manto de proteção, no formato triangular. Além do Manto, foi acrescentado, na imagem de Belém, o orbe, que simboliza o poder de Jesus sobre o mundo.

Simbolicidade e materialidade estão imbricados nessas manifestações devocionais. Constroem camadas de significados a partir de cada invocação, independente de um cânone iconográfico pré-determinado por um sistema eclesial, possibilitando, assim, atribuições que alimentam um novo processo de codificação e decodificação. Pode ser Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora dos Anjos ou outra invocação, se aquele fiel ou uma comunidade tem a devoção à Nossa Senhora de Nazaré, nomeará a imagem como tal.

Adiciona os atributos concernentes à essa iconografia, (no caso o manto ou vestimentas do Menino e as coroas) e uma nova imagem passa a ser denominada de Nossa Senhora de Nazaré. Às vezes com um cetro, às vezes com a mão direita estendida, às vezes sentada e na maioria seguindo os dois modelos iconográficos apresentados.

De uma postura sentada, com um quase recém-nascido sendo amamentado (uma cena arquetípica de maternidade), com um dos seios à mostra (arquétipo de feminilidade), passa para uma postura ereta, em pé, majestática, não só sustentando o filho, mas o ostentando. O simbolismo das coroas não deve ser negligenciado. No menino, (às vezes, na mãe) uma coroa encimada pela cruz, símbolo da redenção da humanidade e da divindade tornada humana. Na mãe, (às vezes, no menino) uma coroa encimada pela pomba, que representa o Espírito Santo, pelo qual se dá a encarnação do Filho de Deus, símbolo da humanidade tornada divina, o que consolida na iconografia nazarena as naturezas humana e divina de Jesus Cristo, cerne da fé cristã.

As questões históricas e estéticas privilegiadas pelas leituras iconográficas, abrem espaço para a geração de um sistema devocional capaz de se estabelecer e subverter os códigos já conhecidos e definidos, possibilitando novas iconografias, mas aprofundando o sentido místico das imagens devocionais de remeter diretamente à divindade.

Capítulo 3 - *Devoção, arte e religião: imagens peregrinas na procissão do Círio*

*¡Ah, qué prodigio fluye em esta visión
e inunda a la vez todos mis sentidos!
Siento una alegría de vivir joven y sagrada
correr incandescente y nueva por mis niervos y mis venas!
¿Fue un Dios quien escribió este signo para calmar mi
inquietud interior, llenar de felicidad mi pobre corazón?
¿Soy yo un Dios? ¡Lo veo tan claro!
Veo que estos claros trazos
me ponen delante del alma la naturaleza en acción.
Ahora es cuando entiendo lo que dice el sabio:
“No está cerrado el mundo espiritual;
¡lo está su sentido, tu corazón está muerto!
Álzate, discípulo, y baña intrépido
tu pecho terrenal en el rojo amanecer”.
¡Como se combina todo en el Todo!
¡Lo uno en lo otro actúa y vive!
¡Como suben y bajan las potencias celestiales,
pasándose cubos de oro!
Con alas que huelen a bendición
bajan del cielo a la Terra,
y hacen que todo resuene armónicamente en el Todo.
¡Qué espectáculo! Pero ¡ay!, no es más que un espectáculo...¹⁵⁶
Goethe, *Fausto*, apud Gombrich, 1972*

¹⁵⁶ Ah, que prodígio flui nesta visão/e inunda todos os meus sentidos ao mesmo tempo! / Sinto uma alegria de viver jovem e sagrada / correr incandescente e nova para os meus nervos e veias! / Foi um deus que escreveu esse sinal para acalmar minha / inquietação interior, encher meu pobre coração de felicidade? / Eu sou um deus? / Eu vejo isso com tanta clareza! / Eu vejo que esses traços claros / me colocam diante da alma a natureza em ação. / Agora é quando eu entendo o que o sábio diz: / "O mundo espiritual não está fechado; / ali está seu sentido, o seu coração está morto! / Levanta-te, discípulo, e com coragem teu peito terreno no vermelho amanhecer." / Como tudo está combinado no Todo! / Um no outro age e vive! / Como sobrem e baixam os poderes celestiais, / passando cubos de ouro! / Com asas que cheiram a bênção / descem do céu para Terra, / e eles fazem que tudo ressoe harmoniosamente no todo. / Que espetáculo! Mas, não mais que um espetáculo... - Tradução da autora.



Iconograficamente, as imagens remetem à interpretação conceitual das representações por meio de um repertório simbólico, alegórico e de atributos imagéticos construídos por meio da tradição. Como visto no capítulo anterior, esse repertório permite reconhecer na reprodução artística sua representação: uma mulher com um menino no colo, ambos com coroas em suas cabeças, e um manto triangular cobrindo a parte posterior do conjunto, em uma igreja, oratório particular e demais espaços de culto cristão, será identificada – por fiéis ou estudiosos, imersos nessa tradição e cientes de sua cultura – como Nossa Senhora de Nazaré. Contudo, como observado, essa atribuição não é linear, fixa ou inequívoca. O método iconográfico compreende sua variação no tempo e no espaço. Mas algo escapa no método: a capacidade do ritual, do culto e da devoção de gerar novas atribuições, de romper com os modelos e de subverter a tradição!

Quando apresentamos o texto de Goethe em “Fausto”, publicado em 1829 e apresentado por Ernest Gombrich (1909-2001) em “Imágenes Simbólicas” de 1972, nossa intenção foi demarcar algumas questões fundamentais nessa pesquisa:

- A visão que aciona e inunda os sentidos (corpo);
- A fé que entende que essa imagem foi escrita por Deus (portanto, apenas lida por seus fiéis) para o coração dos homens (espírito);
- A potência do rito que coloca a natureza em ação (experiência mítica);

- O todo único do indivíduo que se torna o Todo universal do criador, que retoma o texto de Santo Agostinho impresso nas “Confissões”¹⁵⁷ (essência);
- O espetáculo da fé que ativa o corpo, o espírito (individual) e a alma (coletiva) pela experiência mítica.

O poder do ícone ou da representação alegórica de um personagem sagrado, tanto para o cristianismo quanto para outras religiões apoiadas no culto de imagens, está no fato de que o signo se reveste de magia por meio da devoção. “En el Fausto de Goethe tenemos una descripción famosa y autentica de la transición del ver al intuir del intuir al transformar, de la unidad de significación mística y efecto mágico”¹⁵⁸.

Nesse capítulo, apresentaremos algumas questões conceituais ampliadas as quais, posteriormente, serão desenvolvidas na narrativa específica do Círio de Nazaré em Belém. Nossa Senhora de Nazaré é a padroeira do Estado do Pará, e em 50 municípios é homenageada com uma procissão do Círio que se realiza em datas diferentes do Círio de Nazaré em Belém, ou até mesmo no segundo domingo de outubro¹⁵⁹. Aqui apresentaremos somente a festa do Círio de Nazaré em Belém, pelo fato de ter sido inscrito na lista representativa do Patrimônio Imaterial da Humanidade em 2013 pela UNESCO e por sua inegável importância cultural na região.

¹⁵⁷ “Será, talvez, pelo fato de nada do que existe, existe sem ti, que todas as coisas Te contêm? Assim, se existo que motivo pode haver para Te pedir que venhas a mim, já que eu não existiria se em mim não habitásseis?” HIPONA, Santo Agostinho. Confissões. São Paulo: Ed. Paulus, 2002 Livro I, Capítulo 2, 354)

¹⁵⁸ “Em ‘O Fausto’ de Goethe, temos uma descrição famosa e autêntica da transição do ver ao intuir e do intuir ao transformar, de uma unidade de significação mística e efeito mágico” - Tradução da autora. GOMBRICH, op.cit, 1972, p.273.

¹⁵⁹ Ver Apêndice II: Municípios Paraenses: Círio de Nazaré.



3.1. *A imagem antropomórfica: a visão que aciona os sentidos*

A imagem artística, enquanto dispositivo que aciona os sentidos, encontra na representação antropomórfica dois elementos primordiais: a capacidade de se reconhecer na representação (o homem reconhece o homem) e a capacidade de eleger essa representação como o próprio representado em si.

Assim, diante da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, o devoto se coloca presente defronte da própria Virgem, pois, ao vê-la com seus próprios olhos, também a enxerga com o seu próprio espírito, nos dizeres de Goethe, “com seu coração”. Esta é uma relação de dependência do humano em respeito à imagem da Virgem. Nesta relação, estabelece-se uma espécie de dever ou obrigação, que ativa quatro ações: veneração, petição, agradecimento e satisfação¹⁶⁰. Essas ações possuem um duplo aspecto: um interior, que demanda o espírito, a inteligência e a vontade; outro exterior quando os sentimentos do espírito se manifestam nas ações do corpo.

O fiel que conhece os milagres atribuídos tem consciência das suas fragilidades, olha para a imagem de Nossa Senhora e sente a força que emana da Virgem para protegê-lo, pois a reconhece como agraciada por Deus; é inevitável não se colocar nas mãos dela e pedir conforto e proteção. E tendo alcançado seu desejo, sentindo-se consolado e protegido, impõe-se um ato de retribuição e agradecimento. Pode ser na vela acesa que queima diante da imagem, pode ser no toque do seu manto, ou dos seus pés ou ainda subir de joelhos uma escada da igreja: enfim tantas manifestações que a racionalidade não pode compreender ou eliminar.

¿Soy yo un Dios? ¡Lo veo tan claro! Ver a imagem de Cristo é ver a representação de Cristo. Quem vê o Cristo, vê Deus¹⁶¹. Ver a imagem de Nossa

¹⁶⁰ RIGUETTI, Mario. **História de la Liturgia**. 2 vol. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, Tomo II vol, p. 294-295.

¹⁶¹ “Disse-lhe Jesus: Eu sou o caminho, e a verdade e a vida; ninguém vem ao Pai, senão por mim. Se vós me conhecêsseis a mim, também conheceríeis a meu Pai; e já desde agora o conheceis, e o tendes visto. Disse-lhe Filipe: Senhor, mostra-nos o Pai, o que nos basta. Disse-lhe Jesus: Estou há tanto tempo

Senhora de Nazaré é ver a representação de Nossa Senhora de Nazaré. Aqui, imagem e pessoa estão em plena comunhão. A imagem participa, portanto, da graça divina, da mesma forma que as relíquias, ocupando um espaço do protótipo que representa. Esta é a tradição que a veneração das imagens defende e dá continuidade.

O termo devoção vem do latim *Devotare*¹⁶² que significa ação de dedicar-se a alguém, submeter aos encantamentos, enfeitiçar. Ser devoto é ser submisso aos encantamentos, deixar-se seduzir pela vida perfeita dos santos junto a Deus. A partir daí se cria culto particular ou coletivo de fé que se distancia da razão, pois, a partir do que é visível, busca alcançar as invisíveis realidades. O culto remonta às manifestações mais primitivas da vida religiosa de um povo: o toque e a repetição que fazem com que a transcendência passe com facilidade a um nível humano. É uma experiência humana simbolizada em gestos, ritos, imagens, significados e, principalmente, a alteração do sentido cotidiano pelas mudanças determinadas pela instalação de uma outra ordem ou natureza a partir do evento religioso.

O retorno às origens, tendo esse caráter primitivo de associação com as crenças pagãs, sempre foi olhado com muito cuidado pela Igreja Católica, que usou de documentos conciliares como efeito da romanização para neutralizar o teor devocional das manifestações. Somente no Concílio Vaticano II (1962-1965) conclamado pelo Papa João XXIII para repensar o papel da Igreja no mundo pós-guerra, através da encíclica *Sacrosanctum Concilium*,¹⁶³ a Igreja foi definida como “Povo de Deus”. Dessa forma abriu espaço para que o termo Religiosidade Popular ganhasse evidência, mais precisamente quando os bispos da América Latina se reuniram em Medellín¹⁶⁴. Foi nesse momento que processos de

convosco, e não me tendes conhecido, Filipe? Quem me vê a mim vê o Pai; e como dizes tu: Mostra-nos o Pai? Não crês tu que eu estou no Pai, e que o Pai está em mim? As palavras que eu vos digo não as digo de mim mesmo, mas o Pai, que está em mim, é quem faz as obras.”

Bíblia de Jerusalém. Op. Cit. João 14:6-10, p. 1879.

¹⁶² BRASIL, Ministério da Educação. **Dicionário escolar: latino-português**. Op. Cit. p 305.

¹⁶³ DENZINGER, Heinrich; HÜNERMANN; HOPING, Helmut. Op. Cit. p.906.

¹⁶⁴ Idem p. 1060.



valorização da fé popular e mestiçagens da língua vernácula provocaram grandes mudanças na liturgia.

Na religiosidade popular, fé e vida são inseparáveis. O tempo, o espaço e o corpo do fiel é alterado nas celebrações e adquirem um outro formato. A experiência religiosa do rito rompe com o sentido da ordem diária – levantar, comer, trabalhar, dormir, etc. na construção de uma nova ordem mística e hierófana¹⁶⁵. Submetido ao encantamento do rito, o corpo canta, ora, dança, movimenta-se e submete-se a situações extremas, exatamente pelo significado que o deslocamento da fé proporciona, da ordem cotidiana para a ordem espiritual. Mesmo quando se alimenta, fá-lo faz em um coletivo e a partir de questões simbólicas relacionadas ao alimento escolhido. Da mesma forma, o tempo e o espaço são redimensionados no culto.

A festa do Círio de Nazaré vai além da procissão no segundo domingo de outubro. A festa rompe com o tempo presente, com o espaço cotidiano, com o hábito do corpo. Instala na alegria e na dor a promessa do encontro com a santidade para alcançar a serenidade de honrar a “Sua Mãe” Santíssima.

Figura 35- Momento de oração na Basílica Santuário, 2015



Fonte: Fotografia, Arquivo Pessoal

¹⁶⁵ Hierofania apresentada por Mircea Eliade como manifestação e reveladora do sagrado. Eliade, Mircea, **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Ao olhar a imagem [Figura 35], estende as mãos e, em sinal de petição, o homem espera que a imagem lhe retorne o olhar e a bênção. O olhar do antropus ao antropus; do homem ao homem; da santidade que habita cada corpo à santidade corporificada na imagem.

Como discutido anteriormente, o primeiro princípio da imagem devocional é o de verossimilhança, o parecer com o personagem bíblico ou santos descritos pelo texto canônico, pelos textos apócrifos, pelos processos de beatificação e, principalmente, pela tradição construída na memória coletiva. De fato, a Imagem tem como primeira capacidade trazer à presença um objeto, trazer à lembrança a forma como aquele objeto se apresentou. No entanto, ao mesmo tempo que essa Imagem permite a presentificação do objeto, ela também indica a ausência daquele objeto. Esta ambiguidade da imagem - citada infinitamente por Maurice Blanchot (1907-2003) em suas palavras “a imagem é uma mentira brilhante”- sugere que a imagem está presente porque o objeto está ausente.

Para falar de imagem, poder-se-ia escolher somente a primeira versão da imagem, aquela apresentada na lógica do aparente, da mesma forma apresentada por Blanchot no texto “As duas versões do imaginário”, no qual de um lado está a imagem como presença na representação capaz de:

“... apaziguar, de humanizar o informe não-ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser. Ela limpa-o, torna-o conveniente, amável e puro, e permite-nos crer, no âmago de um sonho feliz que a arte autoriza com demasiada frequência, que a margem do real e imediatamente atrás dele encontramos, como uma pura felicidade e uma soberba satisfação, a eternidade transparente do irreal.¹⁶⁶”

Mas existe uma segunda versão, aquela obscura, inevidente, oculta e que, por estar oculta, exige outro mecanismo para vê-la, para percebê-la.

“A imagem, presente atrás de cada coisa e sua substância na dissolução, também tem, atrás dela, o pesado sono do trespassse, no qual nos viriam os sonhos. Ela pode, quando desperta ou quando a despertamos, representar-nos o objeto numa luminosa auréola formal; é com o fundo que ela se combina, com a materialidade elementar, a ausência ainda indeterminada de forma (esse mundo que oscila entre

¹⁶⁶ BLANCHOT, Maurice. O espaço Literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. P. 256.



o adjetivo e substantivo), antes de mergulhar na prolixidade informe da indeterminação.¹⁶⁷

A imagem, a princípio, viria depois do objeto que lhe serve de referência. Mas da própria imagem é possível extrair algo que está oculto, algo que a primeira versão (a do falso pretendente) tenta dissimular na aparência de suas formas. O olhar para a imagem permite sentir a presença de Maria de Nazaré no corpo e na alma. Esse é o alimento que o promesheiro anseia. O alimento da presença, tão óbvia e tão sublime que conecta terra e céu na manifestação particular de fé. Na imagem devocional antropomórfica, sua natureza oculta reflete o fato de que o aparente se encontra encoberto por algo que é de natureza aparente, mas que não pode ser categorizado como óbvio. É a linguagem de parábolas e metáforas, presentes na iconografia, provocando um sentido que escapa para os outros sentidos.

Assim, o antropológico da imagem exerce uma dupla função: o homem se reconhece divino em sua semelhança com a santidade apresentada e da mesma forma, reconhece a humanidade na representação da santidade. Portanto, a imagem antropomórfica constitui-se num eixo de dupla função: diviniza o humano, ao mesmo tempo que humaniza o divino. A imagem – assim entendida – é a autêntica presença da gênese a um só tempo natural e sobrenatural de Maria. É mãe e filha do Deus que traz nos braços.

A imagem Autêntica ou de Plácido é a imagem que o milagre se deu a conhecer. Por isso, a veneração, o desejo de estar próximo, de tocar seu manto, de possuir para si aquela que consola o devoto em todos os momentos. Surgem, então, as réplicas. Uma prática utilizada desde o início do cristianismo, tendo como modelo o famoso “Retrato de Maria” pintado por São Lucas, que foi reproduzido para que todas as igrejas pudessem ter aquela imagem que era capaz de atuar, que possuíam *dynamis* (força ativa sobrenatural) ¹⁶⁸, da mesma forma que as relíquias que se multiplicaram no período medieval.

¹⁶⁷ BLANCHOT, Maurice. Op.cit. P. 256.

¹⁶⁸ BELTING, Hans. Op. Cit. p 13.

As imagens autênticas ou originais precisam ser protegidas na qualidade de objeto, da mesma forma que a sua representada dá a proteção¹⁶⁹. O próprio ato de vestir é um sinal de proteção, de preservação. Contudo, estão predispostas a sofrerem danos pela ação do tempo, por fatores biológicos e também pela ação humana, seja por devoção, através do toque; seja por vandalismo ou intolerância religiosa.

Semelhança e permanência de Maria, transpondo-se à matéria, é uma imagem humanizada. E aquela imagem que Plácido encontrou na mata não é somente um segmento de madeira esculpida. É um modelo de santa a ser imitada, em sua forma e em sua benevolência materna, e por esse motivo precisa também de cuidados.

3.2. *O signo de Deus no rito dos homens*

A criação do homem à imagem e semelhança de Deus e a encarnação de Jesus Cristo, Filho de Deus e ele mesmo sendo Deus, nascido de Maria, constitui o cerne da crença Cristã. Por Deus e para Deus tudo foi criado. Por ser humana criatura de Deus, Maria é filha como quaisquer membros da humanidade. Mas, por ter sido eleita para ser a mãe do filho desse mesmo Deus, desposando o Espírito Santo, torna-se a Mãe de Deus, graças ao dogma da Trindade (de um deus uno e trino). São realidades que transcendem a compreensão humana, mas algo que não escapa dessa experiência e entendimento é que Maria foi entregue, pelo seu Filho, para ser Mãe de toda a humanidade. Se ela teve o merecimento e a honra de ser conduzida aos céus pelos anjos de Deus, possui poderes de intercessora junto ao Filho e ao Pai.

Nesse entendimento, a potência do ritual que inter-relaciona necessidade, oração, merecimento, dádiva e gratidão se conforma em uma experiência mística. O que Marcel Mauss (1872-1950) chamou de “reciprocidade” em seu

¹⁶⁹ BELTING, Hans. Op. Cit. p 13.



“Ensaio sobre a Dádiva”¹⁷⁰ e Pierre Sanchis de “economia da troca” em “Arraial: festa de um povo”. Entre a Santa e o devoto há uma relação de profunda gratidão e cumplicidade. Este pede e promete. A Santa intercede pelo “milagre” e a promessa precisa ser cumprida incondicionalmente. É no cumprimento da promessa, algo concreto e visível, que o homem, ser vivente em um mundo sensível, limitado pela matéria expressa seu agradecimento pela graça recebida.

A promessa nas palavras de Pierre Sanchis, citado por Geraldo Mártires Coelho, define-se como:

[...] a relação estabelecida entre a condição humana concreta e um invólucro de santidade que a rodeia. Faz parte de uma visão do mundo dentro da qual constitui um modo de comunicação essencial. Por isso mesmo ela aproxima-se do sacrifício, ao mesmo tempo que se insere no quadro de uma economia, a de troca.¹⁷¹

A formulação da promessa depende da dificuldade de alcançar a graça. É a consolidação de um contrato de troca. Há a entrega de peças de cera representando partes do corpo que foram curadas, há velas no tamanho da pessoa que precisa da graça, carregar objetos na cabeça que simbolizam o recebimento da graça e em particular no Círio de Nazaré ocorre o oferecimento do sacrifício de “puxar a corda”. Mas também tem os agradecimentos, que não se estabelecem na formalização de uma promessa, mas impõem um sacrifício de acompanhar as procissões, formando um único corpo de dois milhões de pessoas, que já se cristalizou como uma tradição.

Conforme descrito anteriormente, tradição (*traditio*), etimologicamente, vem do verbo latino *tradere* que em sentido próprio que dizer “entregar, ceder, fazer passar, [...] transmitir, confiar, dar”, cuja raiz *trado* também origina a palavra *traditor* que significa traidor, e também *traducere* que em sentido próprio quer dizer “conduzir para o outro lado, fazer passar de um ponto a outro” e que na língua portuguesa é tradução. Tradição, traição e tradução, três palavras com a

¹⁷⁰ MAUSS, Marcel. O Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas in **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária/EDUSP, 1974.

¹⁷¹ SANCHIS, Pierre *apud* COELHO, Geraldo. **Uma crônica do maravilhoso: legenda, tempo e memória no culto da Virgem de Nazaré**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1998. P. 136-138.

mesma raiz de origem, cuja diferença está na finalidade: tradição é ação de entrega, de confiança de algo para alguém; traição é a ação também de entrega de algo, mas em prejuízo de alguém; tradução é a ação de passar de um lado para outro, ou no sentido recorrente, de passar para uma língua o que foi escrito em outra, mas também é possível articular com a passagem da natureza imaterial para uma natureza material.

A proximidade dos termos tradição e traição remetem à reflexão de como os limites entre um e outro são tênues. O que se entrega para a geração seguinte nem sempre é exatamente o que se recebeu (o que pode configurar uma “traição”), mas o que permaneceu ou foi selecionado como digno de preservação, ou foi decorrente das mudanças de gosto, da ação do tempo, de transformações e interpretações. Daí a necessidade de revisitar esse passado e olhar através de outros históricos, articulando com o presente, considerando ainda que, em termos filosóficos, tradição implica o “reconhecimento da verdade”. Essa tradição de um só corpo e um só espírito vem dos primeiros cristãos e no Círio se materializa evidentemente no que se denomina de Procissão.

Procissão deriva de pro-cedere, marchar para frente¹⁷². Tem o sentido simbólico de caminhar para frente juntos, com uma finalidade religiosa. É caracterizado pelo dinamismo de estar em marcha sempre adiante. Na Bíblia há vários exemplos processionais. A volta do povo judeu do exílio no Egito e a entrada triunfante de Jesus na cidade de Jerusalém pouco antes de sua paixão e morte, são apenas dois exemplos. Na liturgia católica, há diversos exemplos de procissões: no rito da missa, na procissão solene de entrada com os celebrantes e seus ministros assistentes. Há ainda. E as procissões da religiosidade popular, nas quais o Círio está inserido: vias-sacras, procissão de traslado de santos e as procissões Marianas, que são considerados eventos paralitúrgicos, pois não pertencem propriamente ao que a Igreja chama de liturgia, sendo esta identificada como os sacramentos, liturgia das horas, sacramentais. As

¹⁷² ALDAZÁBAL, José. Vocabulário básico de liturgia. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1994. P. 324.



celebrações paralitúrgicas se assemelham à liturgia muitas vezes na estrutura, textos e orações, mas são denominadas particularmente de “Atos de piedade.”¹⁷³

A procissão é um rito organizado. Possui uma estrutura formal, de caráter solene, em que os religiosos saem com seus paramentos, os fiéis carregam imagens, ou um andor é conduzido. Podem ser separados em alas e o cortejo segue com cantos e orações. Difere de romaria, que é uma peregrinação devocional, geralmente organizada em grupo, que vai de um lugar a outro. O sentido é a reclusão, a meditação e exige um esforço físico que significaria a morte simbólica do corpo para renascer o espírito transformado. A origem do termo vem das primeiras peregrinações para Roma, centro da igreja católica. Porém, sentidos e significados da procissão e romaria se misturam e hoje acabam sendo usados como sinônimos.

Santo Agostinho, em suas *Confissões*¹⁷⁴, pergunta-se como invocar o seu Deus. É a dúvida da certeza. O desejo de conhecer à Deus, apresentado nos primeiros capítulos, dá lugar à certeza de o ter encontrado. Conclui que nada existe sem Deus, e que todas as coisas o contêm, por isso “se existo, que motivo pode haver para Te pedir que venhas a mim, já que eu não existiria se em mim não habitásseis?”¹⁷⁵.

Para o homem crente, Deus está dentro de si. E de fato essa é a instrução dos documentos da Igreja. Bastaria, portanto, os atos de oração, contemplação e boas ações para receber as graças necessárias. Para os doutos da teologia e da religião isso pode parecer muito óbvio. Para o homem que vive a fé na sua devoção pessoal, a necessidade da reciprocidade, de agradar o santo, de oferecer seu sacrifício é a resposta a todas as questões que o conduz a ações sem limites. E nenhuma devoção pode arrogar-se o direito de monopolizar ou de ser a única devoção verdadeira.

¹⁷³ Definido na Encíclica *Sacrosanctum Concilium* no Concílio Vaticano II. DENZINGER, Heinrich; HÜNERMANN; HOPING, Helmut. Op. Cit. P. 911.

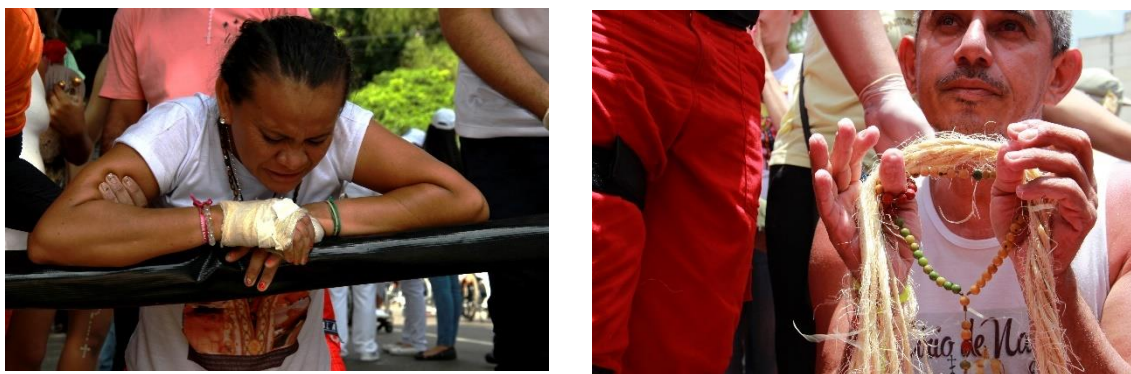
¹⁷⁴ HIPONA, Santo Agostinho. Op. Cit. P 254.

¹⁷⁵ Idem



Para compreender essas devoções, é preciso observar o simbolismo contido nos gestos e atitudes do homem cumprindo sua promessa [Figura 36]. A oração de olhos fechados, com o rosto contraído pela súplica, pela dor física. A mão que dá o apoio, que suporta o corpo sacrificado. O oferecimento de um pedaço de corda, entrelaçada com o terço nas mãos e o rosto sereno de missão cumprida são imagens que se multiplicam na procissão do Círio.

Figura 36 - Romeiros do Círio de Nazaré, 2016



Fonte: Fotografia Monica Lizardo, 2016

Essa manifestação de devoção mariana expressa no Círio de Nazaré, não cabe em um parágrafo. Somente participando e compartilhando da festa é possível experienciar o que com palavras é impossível explicar.

3.3. A potência do Círio de Nazaré

No segundo domingo de outubro¹⁷⁶, a cidade de Belém do Pará se transforma; ou melhor, transfigura-se. Um mar de gente se apropria das ruas da cidade e faz um percurso de amor, devoção e fé. É um espetáculo da fé que ativa o corpo, o espírito (individual) e a alma (coletiva) pela experiência mística.

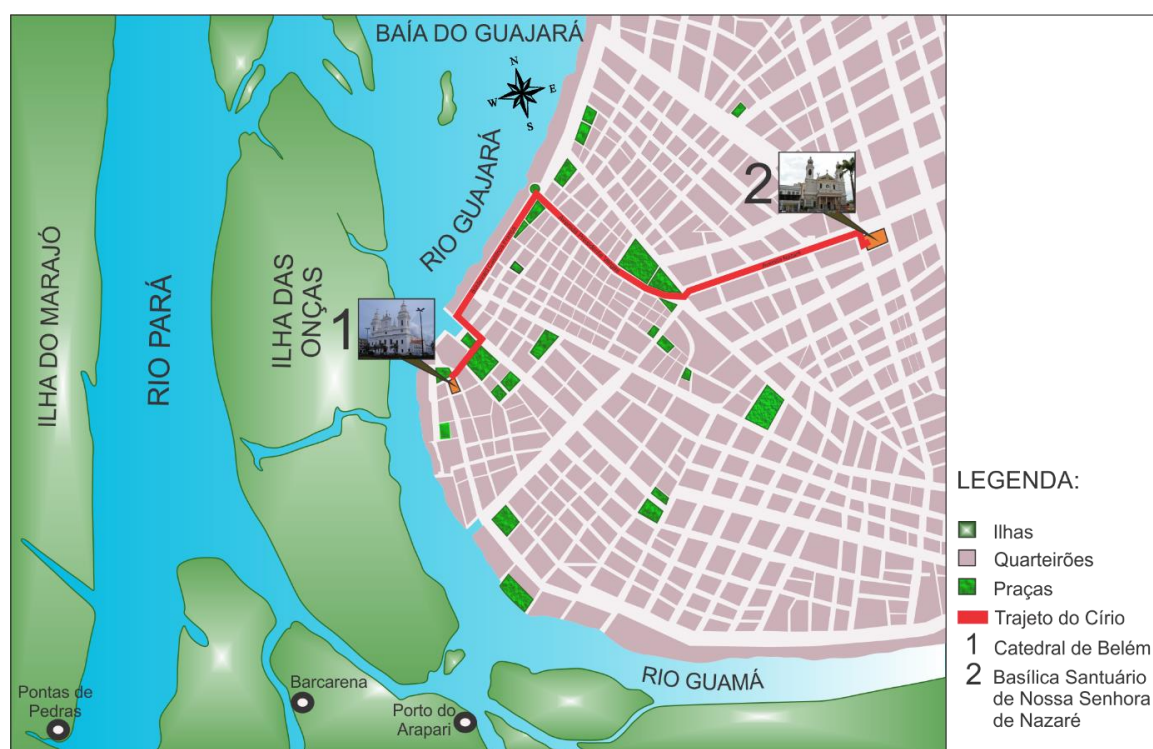
O Círio de Nazaré é considerado uma das maiores procissões católicas do mundo. Em um percurso de aproximadamente 3,6 quilômetros, trilhado a partir da Catedral de Belém, seguindo pela Praça do Relógio, Av. Portugal, Av. Boulevard Castilho França, Av. Presidente Vargas, Av. Nazaré até a Praça da

¹⁷⁶ Data fixada desde 1901 pelo bispo Dom Francisco do Rêgo Maia.



Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré [Figura 37], os fiéis conduzem a imagem Peregrina de Nossa Senhora de Nazaré dentro de sua berlinda. Atualmente, cerca de dois milhões de pessoas acompanham o traslado da pequena imagem. Esse número dá a dimensão do crescimento dessa devoção no estado do Pará e no Brasil.

Figura 37 - Mapa do trajeto do Círio de Nazaré na cidade Belém



Fonte: Desenho Ida Hamoy, 2015

Considerado como o “Natal dos Paraenses”, é a festa que celebra o nascimento do “Humano”. Uma corrente de solidariedade e humanidade se espalha na cidade, as casas são enfeitadas, as imagens da “Santa” se multiplicam em peregrinações que começam no mês de setembro. Todos os dias do mês que antecede a procissão tem as “rezas”¹⁷⁷, nas quais se recebe o desconhecido na sua casa, partilha com ele as orações e o alimento.

¹⁷⁷ No mês de setembro se realiza a Missa do Mandato, que é o momento em que são entregues imagens de Nossa Senhora de Nazaré para grupos de orações. Esses grupos se encarregam de levar a imagem nas casas e fazer as orações programadas em um livreto para essa finalidade. Após as orações, geralmente

Segundo o Dossiê do Círio, levantado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN¹⁷⁸, o primeiro Círio realizado em 1793 foi acompanhado por quase dois mil soldados¹⁷⁹ e:

Participavam ainda do cortejo, além do presidente da província, os vereadores da Câmara e o vigário geral, substituindo o bispo, que viajara para Portugal. À frente, desfilava um esquadrão de cavalaria com seus clarins, anunciando ao povo a aproximação do cortejo. Ao centro, fidalgos a cavalo formavam alas, entre as quais desfilavam as grandes damas locais, sentadas nas almofadas de seus palanquins. Naquele primeiro Círio a imagem da santa foi transportada no colo do vigário geral, em um carro puxado por juntas de bois, como se fazia em Portugal. Quando o cortejo chegou à ermida da santa, foi rezada uma missa, após o que o presidente da província inaugurou a feira que mandara montar no arraial. Foi também lançada, solenemente, a pedra fundamental da igreja de pedra e cal que deveria ser erguida no lugar da ermida, sob a responsabilidade da irmandade de Nossa Senhora de Nazaré. Esse primeiro Círio revivia a lenda: a imagem da santa, levada na véspera para a capela do Palácio do Governo, refazia seu caminho mítico, no dia seguinte, até o local do primitivo achado. Ainda hoje esse movimento de ir e vir da imagem da santa repete-se nas procissões da trasladação e do Círio, a primeira antecedendo a segunda, do mesmo modo que foi realizado por Souza Coutinho.¹⁸⁰

A narrativa do primeiro Círio traduz um espetáculo promovido pelo governador Souza Coutinho: um esquadrão de cavaleiros anunciando o cortejo com seus clarins. Ao centro, fidalgos montados a cavalos organizados em alas, separadas pelas damas locais confortavelmente assentadas nos seus palaquins, também chamadas de liteiras, que eram aqueles carregadores humanos conduzidos por escravizados. A imagem foi conduzida no “colo do Vigário Geral” que seguia em um carro puxado por bois e os fiéis deveriam caminhar após o cortejo principal.

Nos anos seguintes, a trasladação foi inventada. Como o percurso do Círio estava previsto para sair do Palácio do Governo em direção à Igreja de Nazaré, um grupo de pessoas começou a fazer o caminho inverso do Círio para conduzir

são oferecidos lanches e a imagem permanece um dia nessa residência. No dia seguinte o grupo responsável vem buscar a imagem e segue para outra residência.

¹⁷⁸ Dossiê Círio IPHAN: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf. acesso em 25/01/2015.

¹⁷⁹ Florencio Dubois afirma que a guarnição do governador era composta por Segundo Dubois, o primeiro Círio contava com a presença de 1932 soldados da guarnição do governador, além de vereadores e populares. Op. Cit. 1953, p. 59.

¹⁸⁰ Dossiê Círio IPHAN. Op. Cit. p. 15.



a imagem até a sede do Governo, fazendo o percurso com orações, cantos e ladainhas. Com um início tímido, hoje movimenta quase o mesmo número de fiéis que o Círio propriamente dito. Em 1826, foi introduzido o Carro dos fogos¹⁸¹, que substituiu os cavaleiros com seus clarins. O anúncio de aproximação do cortejo passou a ser feito por foguetes.

A partir de 1854, a procissão passa a ser realizada no domingo de manhã em virtude das chuvas que caem toda tarde na cidade de Belém. No ano seguinte, a imagem passou a ser conduzida em uma Berlinda¹⁸². É uma espécie de carruagem rápida e leve inventada por volta de 1670 pelo alemão Frederico Guilherme I de Brandemburgo. No Círio de Nazaré, foi feita uma adaptação dessa pequena carruagem (embora pareça mais a uma liteira). Tornou-se uma espécie de maquina feita em madeira e vidro [Figura 38], que se assemelha, em sua forma a uma carruagem que originalmente era tracionada por animais e dentro da qual é transportada a imagem de Nossa Senhora de Nazaré.

Com as chuvas que caem na cidade, nesse ano, a Berlinda com a imagem da “Santa” atolou. Foi preciso amarrar uma corda e os fiéis começaram a puxar. Esse sacrifício de puxar a Berlinda com a corda foi incorporado ao Círio em 1885, mas, no período de 1926-1930¹⁸³, essa prática foi retirada e somente foi reintegrada no Círio de 1931.

¹⁸¹ Dossie Círio IPHAN. Op. Cit. p. 16.

¹⁸² “A berlinda atual é a quinta da história. Foi confeccionada em 1964, pelo escultor João Pinto. Ela tem estilo barroco e foi produzida em cedro vermelho. Conforme a tradição é ornamentada com flores naturais, sendo utilizada no Círio e na trasladação. Para as demais romarias oficiais são utilizadas berlindas menores e mais simples, com exceção à Romaria das Crianças e à Procissão da Festa, quando é utilizado o nicho onde a imagem era colocada no presbitério da Basílica (tradição que permaneceu desde a entronização da imagem original até o Concílio Vaticano II), colocado em um andor com rodas. No Recírio a imagem é levada em um andor nos ombros. Em 2012 a berlinda passou por uma reestruturação, quando foi inserida uma nova cobertura de folhas de ouro. A reforma envolveu também a implantação de um moderno sistema de iluminação em fibra ótica, com luz branca no interior, representando a paz e a pureza de Nossa Senhora, e amarela na parte exterior realçando os detalhes da estrutura. Todos os anos, antes do Círio, a berlinda passa por pequenos reparos.

Disponível em <<http://ciriodenazare.com.br/site/cirio/simbolos/>>

¹⁸³ Sobre o conflito da corda, ler o Dossiê do Círio p. 24 e 25. Disponível em

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf acesso em 25/01/2015



Figura 38 - Berlinda atual - 1964. Escultor João Pinto



Fonte: Fotografia: Arquivo Pessoal, 2015

Nascia, assim, um dos símbolos da procissão: a corda, que se transformou no símbolo máximo das promessas. “Ir na corda” e “puxar a corda, tornaram-se o oferecimento principal dos devotos em agradecimento às graças alcançadas e também motivo de polêmicas e divergência de opiniões. Exige sacrifício físico intenso para conseguir segurar e puxar a corda até o final da procissão. Se apareceu no Círio para cumprir uma finalidade, ao longo do tempo conquistou um espaço necessário para os romeiros. E tem uma simbologia importantíssima: é o povo (romeiros e promesseiros) que conduz a santa e dá o ritmo com seu cansaço e superação à procissão.

Possui cerca de 400 metros de comprimento e até 2003 tinha o formato de “U”, atrelada à Berlinda nas duas extremidades. Dentro da corda, iam as autoridades eclesiais, civis e convidados. A partir de 2004, por motivo de segurança, foi



implantado um novo modelo linear, dividido em 5 estações, intercaladas pela corda atrelada a uma estrutura de metal [Figura 39].

Figura 39 - Estrutura metálica que atrela as estações da corda no Círio.



Fonte: Fotografia, Arquivo Pessoal, 2017

Essa mudança no formato da corda permitiu a retirada de autoridades civis e militares das proximidades da Berlinda e desde então, ficam em “camarotes”. Com isso, evita-se também o uso eleitoreiro da procissão.

Duas igrejas principais da cidade de Belém marcam a celebração da grande festa: A Catedral de Belém e a Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, locais de partida e chegada do Círio respectivamente.

A Catedral de Belém [Figura 41] se localiza no bairro da Cidade Velha, centro histórico da cidade de Belém. O edifício atual foi inaugurado no dia 23 de dezembro de 1755. Sofreu uma reforma no bispado de Dom Macedo Costa no final do século XIX e nesse mesmo período, mais precisamente em 1882, foi instituída como saída do Círio de Nazaré.



Figura 41 - Catedral de Belém. Séc XVIII



Fonte: Fotografia, Arquivo Pessoal, 2017

Figura 40 - Basílica de Nazaré. Século XX



Fonte: Fotografia, Arquivo Pessoal, 2017

A Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré [Figura 40] é a sede da Paróquia de Nossa Senhora de Nazaré, criada em 1861. Vinculada inicialmente ao vigário da Paróquia da Trindade, tinha como padroeira Nossa Senhora de Nazaré do Desterro. Com a chegada dos primeiros padres da ordem Barnabita no Pará, em 1905, essa paróquia foi confiada a eles.

Em 1908 veio à Belém, como visitador dos Barnabitas no Brasil, o padre Luigi Zoia, que sugeriu a construção de uma nova igreja nos moldes da igreja de São Paulo Extra-muros de Roma,¹⁸⁴ que se encarregou durante duas décadas da edificação da nova igreja. É um edifício neoclássico, com a planta similar à da Basílica de São Paulo Extra-muros, em dimensões reduzidas. A ornamentação interna teve início em 1918 com o Padre Afonso di Giorgio, quando recebeu os mosaicos e vitrais que tem como tema o louvor à Maria de Nazaré. Possui 5 naves e 36 colunas de mármore e granito.

No retábulo do altar mor, inaugurado em 1923, está inserido o Glória [Figura 42]. É um conjunto escultórico composto de uma espécie de nimbo com nuvens e

¹⁸⁴ DUBOIS, Florencio. Op. Cit. P. 85



anjos esculpidos em mármore de Carrara, tendo no ponto central dois anjos que seguram uma coroa. O conjunto cobre uma superfície de cinco metros de altura por três metros de largura. No pano de fundo, na parte posterior, saem raios de mármore assimétricos, no qual estão engastadas pastilhas de mosaico dourado. Ao centro está uma pequena caixa de cristal onde fica guardada a imagem Original de Nossa Senhora de Nazaré. O Glória da Basílica foi inspirado, guardadas as devidas proporções, no Glória produzido por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) para a Basílica de São Pedro em Roma. Todo o conjunto pesa cerca de 15640 quilos e foi esculpido pelos artistas Antônio Bozzano e seu filho Augusto Bozzano¹⁸⁵.

Figura 42 - Glória - Retábulo do Altar-mor da Basílica Santuário de Nazaré.



Fonte: Fotografia, Arquivo Pessoal, 2015. Dia da descida da Imagem Original

Em maio de 2006, foi concedido pelo Arcebispo de Belém, Dom Orani Tempesta, atualmente Cardeal da Arquidiocese do Rio de Janeiro, a elevação da Basílica à Santuário, como reconhecimento de centro de peregrinação e difusão do culto

¹⁸⁵ BASÍLICA N. S. de Nazaré. **Guia da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré**. Belém: Gráfica Sagrada Família, 1978.

Mariano na cidade. Na frente da Basílica Santuário, está localizado o Conjunto Arquitetônico de Nazaré, onde funcionava um antigo arraial da festa, com comidas típicas, brinquedos e diversões. O CAN, como é conhecido, é um complexo com Concha acústica para shows, o altar monumento, no qual a imagem Peregrina fica exposta na quadra nazarena¹⁸⁶ e são realizadas as celebrações litúrgicas durante a festa.

O Círio de Nazaré não se resume a uma procissão somente. É uma manifestação de fé traduzida em uma grande festa religiosa. Foi sendo modificado ao longo do tempo através de símbolos que foram sendo adicionados ao ritual. De acordo com o conceito de Mircea Eliade (1907-1986), os rituais se apoiam em três bases: céu e terra, os antepassados e os soberanos. O céu e a terra são fontes da vida; os antepassados são a origem e a continuidade do ser humano e dos soberanos advém o governo, a instituição¹⁸⁷. Essa tríade se define no Círio nas três esferas: religiosa, comunitária e institucional. Os símbolos inseridos na festa surgem na esfera comunitária e, quando referendados pela religiosa, são implantados pela institucional.

O principal símbolo do Círio é a imagem da “Santa”, como é denominada pelos fiéis. A procissão é para ela e com ela. Por causa dela a festa do Círio inicia bem antes do mês de outubro. Quando termina uma festa, imediatamente se inicia a preparação do próximo Círio. A organização geral fica ao encargo da Diretoria da Festa de Nazaré – DFN, criada oficialmente em 1909. Possui um estatuto no qual estão definidos os cargos, funções e respectivas obrigações. É composta por 36 casais católicos e religiosos da Paróquia de Nossa Senhora de Nazaré¹⁸⁸, indicados para um mandato de dois anos.

¹⁸⁶ A quadra nazarena é o tempo de duas semanas que decorre desde o Círio até o dia do Recírio, (na terceira segunda-feira após o Círio), quando a imagem Peregrina deixa o altar-monumento e segue em procissão até o Colégio Gentil. Esta é uma procissão simbólica, pois a imagem peregrina não permanece mais no Colégio Gentil como antigamente, no período em que era a própria imagem do Colégio Gentil que participava da procissão.

¹⁸⁷ ELIADE, Mircea. **Historia de las creencias y de las ideas religiosas**. Volume IV. Madrid: Ediciones Cristandad, S. L., 1980. P. 249

¹⁸⁸ Dados da página oficial do Círio de Nazaré. Disponível em <<http://ciriodenazare.com.br/site/organizacao/>>



Para auxiliar a diretoria na organização das procissões e cuidar da Berlinda de Nossa Senhora, em 1974, foi criada a Guarda de Nossa Senhora de Nazaré. Formada somente por católicos do sexo masculino e que tenham idade superior a 18 anos¹⁸⁹. Tem a função durante o Círio de proteger imagem de Nossa Senhora de Nazaré [Figura 43], formando um cordão de isolamento em torno da Berlinda que impede a aproximação exagerada de romeiros e autoridades. É considerada a primeira guarda católica criada no Brasil. É um trabalho voluntário e conta hoje com um efetivo de quase 1700 homens. Desenvolvem também um trabalho social e pastoral.

Figura 43 - Equipe da Guarda de Nossa Senhora de Nazaré durante a procissão do Círio, protegendo a Berlinda com a imagem.



Fonte: Captura de imagem do site <https://www.guardadenazare.com/blank-czwt>

Também é definido um tema alusivo à catequese Mariana, que será objeto das reflexões e preparações espirituais da diretoria da festa, novenas, cartaz, manto e visitasões da imagem peregrina que antecedem a grande festa. O tema de 2017 foi “Maria a estrela da evangelização”, e já foi apresentado o tema para 2018: “Uma jovem chamada Maria”.

¹⁸⁹ Fonte: <https://www.guardadenazare.com/blank-czwt>

No mês de maio é apresentado o cartaz do Círio, geralmente durante a festa que se realiza no final de maio para celebrar a elevação da Basílica à condição de Santuário Mariano. Essa é uma tradição antiga¹⁹⁰, há um cartaz com data provável de 1901, mas aparenta ser mais uma estampa.

Em 1909, divulgou-se um cartaz datado e com referências da diretoria oficializada naquele ano. A iconografia registrada nesse cartaz, traz Nossa Senhora ao centro com o menino no colo, segurando o orbe e abaixo em cada lado a referência aos dois grandes milagres oficiais atribuídos a ela: à esquerda, o milagre de Dom Fuas; e à direita, o milagre ocorrido nas águas do Pará. Ao lado desse cartaz apresentamos o cartaz de 2017, com a fotografia da imagem peregrina tendo ao fundo a bandeira do estado do Pará [Figura 44] .

Figura 44- Cartaz do Círio de 1909 e 2017



Fonte: [https://edenice.files.wordpress.com/2009/12/cartaz-1909 - https://s2.qibmq.com/A3YKsXWQweAYzmo11TidCoWX2lc=/0x0:460x640/924x0/smart/filters:strip_icc\(\)/i.s3.qibmq.com/v1/AUTH_59edd422c0c84a879bd37670ae4f538a/internal_photos/bs/2017/B/2/qFKMqJTleNMXBSMLIOHA/cartaz.jpg](https://edenice.files.wordpress.com/2009/12/cartaz-1909-https://s2.qibmq.com/A3YKsXWQweAYzmo11TidCoWX2lc=/0x0:460x640/924x0/smart/filters:strip_icc()/i.s3.qibmq.com/v1/AUTH_59edd422c0c84a879bd37670ae4f538a/internal_photos/bs/2017/B/2/qFKMqJTleNMXBSMLIOHA/cartaz.jpg)

¹⁹⁰ Ver no Anexo III Cartazes do Círio de 1924 até os dias atuais

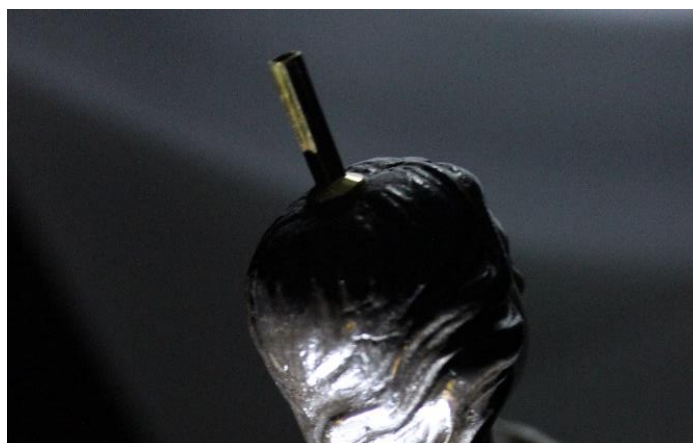


No mês de setembro, acontecem as novenas nas casas e a cidade se prepara para a celebração da festa. Em outubro, começam a chegar os primeiros romeiros para a grande procissão. Nos últimos anos, vem crescendo o número de romarias vindas de cidades próximas a Belém. Grupos de pessoas se reúnem e vêm caminhando por vários dias até chegar à Basílica Santuário.

Um dos momentos mais esperados é a apresentação do manto que a imagem usará durante o Círio. Em uma celebração realizada na quinta-feira da semana que antecede o Círio, o manto é apresentado. Os primeiros Mantos da imagem Peregrina foram bordados pelas mãos da Irmã Alessandra, da congregação das Filhas de Sant'Ana no Colégio Gentil, até o seu falecimento em 1973, quando o ofício ficou sob responsabilidade da senhora Esther Paes França, que foi sua aluna e ajudante até o ano de 1992. A partir dessa data a produção do manto foi entregue a vários católicos e estilistas da cidade.

Em 2013, a conservadora e restauradora Rosa Lourenço Arraes, realizou um inventário dos mantos do período de 1975 a 2012¹⁹¹. Segundo esse inventário, o manto mede aberto em média 85 x 100cm e tem um formato de um leque [Figura 46].

Figura 45 - Detalhe do pino de ouro onde se prende o manto e encaixa-se a coroa.



Fonte: Fotografia, Arquivo Pessoal, 2015

¹⁹¹ Ver Apêndice IV Relação dos Mantos da imagem de Nossa Senhora de Nazaré.

Os mantos são produzidos a partir do tema do Círio, utilizando os símbolos iconográficos marianos, bordados com pedrarias. Eles possuem aplicações de joias de ouro e pedras preciosas. São presos à imagem por um pequeno fio costurado no manto que passa por um pino de ouro cravado na cabeça da imagem, no qual também é encaixada a coroa [Figura 45].

Figura 46 - Manto de Nossa Senhora de Nazaré de 2017



Fonte: Captura e recorte de detalhe. Imagem original do site: : <https://3.bp.blogspot.com/--bo0CKfbeqI/WdbErvSLDHI/AAAAAAAAJAM/KTLnGENyWUkkBSfxaFYqDJjiyHAsV36kgCLcBGAs/s1600/manto-santa.png>

Na parte frontal, o manto recebe um broche de ouro para permitir o ajuste na imagem. Somente a imagem Peregrina troca o manto, pois a imagem original permanece com o seu manto recebido no Congresso Eucarístico de 1953, como citado anteriormente. A produção do manto também é uma promessa de um casal não identificado, cujo valor de custo de produção não é revelado.



Figura 47 - Detalhe do Broche do manto de 2017



Fonte: Captura de Imagem do site :
<http://www.gaudiumpress.org/resource/view?id=149306&size=2>

Esses mantos, parte importante e variável da iconografia da imagem Peregrina e cuja criação, confecção e guarda são altamente cobiçadas (alguns são doados para outras imagens que protagonizam Círios em outras localidades) mereceriam um estudo iconográfico mais aprofundado que não cabe nos limites desta tese.

Na manhã seguinte à apresentação do Manto, na sexta feira, a imagem já vestida inicia sua peregrinação, em um total de 12 peregrinações entre procissões e romarias durante os quinze dias dos festejos. As procissões são as seguintes:

- **Procissão do Traslado para Ananindeua:** realiza-se desde o ano de 1992, quando a imagem segue um percurso de 52 quilômetros; é a mais longa de todas as romarias. A imagem segue em uma pequena redoma de vidro em carro aberto. Saindo da Basílica Santuário de Nazaré, segue pela Avenida Magalhães Barata em direção ao município de Marituba, localizado na região metropolitana de Belém. Depois retorna e permanece na Igreja Matriz do município de Ananindeua, em vigília por toda a noite.

Figura 48 - Traslado da Imagem para Ananindeua, 2017



Fonte: Captura de imagem site: <http://redepara.com.br/imagens/galeria/94944/82a8f1c2-b4cb-417b-bd54-c9ee176277f.jpg>

- **Romaria Rodoviária:** conduz a imagem Peregrina da Igreja Matriz de Ananindeua para o Trapiche de Icoaraci¹⁹². Inicia às 5h30 do sábado em um percurso de 24 quilômetros.

Figura 49 - Romaria Rodoviária, 2017



Fonte: Captura de imagem site: <https://g1.globo.com/pa/para/cirio-de-nazare/2017/noticia/fieis-seguem-imagem-de-nossa-senhora-na-romaria-rodoviaria-ate-icoaraci.ghtml>

¹⁹² Distrito do município de Belém.



- **Romaria Fluvial:** realiza-se desde 1996, fazendo um percurso fluvial de cerca de 10 milhas náuticas, que corresponde a 18 quilômetros de Icoaraci até a Praça Pedro Teixeira na cidade de Belém. Às 7h da manhã de sábado, a imagem é colocada em um nicho de vidro instalado na Corveta da Marinha Garnier Sampaio, seguindo pelas águas da Baía do Guajará seguida por muitas embarcações. Ao chegar à Praça Pedro Teixeira, é recebida com honras militares de Chefe de Estado desde 1999, considerando que em 1971 foi proclamada Padroeira do estado do Pará¹⁹³.

Figura 50 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré em seu nicho na Corveta da Marinha na Romaria Fluvial 2017.



Fonte: Fotografia, Arquivo pessoal, 2017

É uma das romarias mais simbólicas. A devoção à Nossa Senhora de Nazaré chegou ao Brasil pelas águas. Por isso, Nossa Senhora de Nazaré é considerada a Protetora dos navegantes e em Belém foi encontrada

¹⁹³ Lei Estadual nº 4.371, de 15 de dezembro de 1971. Disponível em <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/1445623.pdf>>



próximo a um igarapé¹⁹⁴ por Plácido. Reconhecida como Rainha da Amazônia, é Rainha de suas águas também. Maria, sendo Mãe de Jesus, carregou em seu ventre a “Fonte de Água viva”¹⁹⁵. Os círios que se realizam, no interior da Amazônia, geralmente são fluviais, pois a região é cortada por rios. Com o forte simbolismo das águas, essa é uma das lindas romarias que se realizam em Belém.

Figura 51 - Romaria Fluvial, no momento em que se aproxima de Belém, 2017



Fonte: Fotografia, Arquivo pessoal, 2017

¹⁹⁴ Igara na língua tupi significa “canoa”, pé é “caminho”. Igarapé é um caminho de água para passar a canoa, ou seja um rio pequeno. Na Amazônia, geralmente, possui águas cristalinas.

¹⁹⁵ “Mas quem beber da água que lhe darei, nunca mais terá sede.” Bíblia de Jerusalém, Op. Cit. João 4.14, p. 1850.



- **Moto Romaria:** No momento em que a imagem chega à Praça Pedro Teixeira, os motociclistas também se preparam para fazer sua homenagem. Seguem o trajeto da imagem por um percurso semelhante ao do Círio de Nazaré, seguindo pela Avenida Presidente Vargas e Avenida Nazaré até o Colégio Gentil Bittencourt. É um cortejo de 2,6 quilômetros, organizado pela Federação Paraense de Motociclismo.

Figura 52 - Moto Romaria 2017



*Fonte: Captura de Imagem do site:
Fhttp://cirio.diarioonline.com.br/img/guia/r-5.jpg*

Ao final da Moto Romaria, acontece a cerimônia de “Descida da Santa”. Realiza-se no interior da Basílica Santuário, quando a imagem Original de Plácido é retirada do Glória e colocada em um nicho no presbitério da igreja, onde ficará durante os 15 dias de festa [Figura 53] - momento de grande emoção dos fiéis que podem “ficar bem perto da santinha”¹⁹⁶.

A proximidade física com a imagem permite ao fiel o alento da certeza do olhar de Maria em direção a ele. A “Virgem milagrosa” não fica sozinha nesse período, pois os fiéis se revezam em orações. Se o espírito é

¹⁹⁶ Frase escutada durante a cerimônia de Descida da Santa por vários fiéis.

inquieta, o corpo se esforça em atos repetidos que objetivam quebrar o processo de inquietude.

Figura 53 - Imagem de Nossa Senhora de Nazaré em seu nicho



Fonte: Fotografia, Arquivo pessoal, 2015

- **Trasladação:** A imagem Peregrina permanece no colégio Gentil Bittencourt desde a Moto Romaria. Às 16h30, inicia a missa campal na frente do colégio, e a berlinda é posicionada já no início do traslado. Entre 17h30 e 18h inicia a Trasladação. É a procissão que leva a imagem Peregrina do colégio até à catedral de Belém. Antigamente era chamada de Antecírio, pois se realiza na véspera da grande procissão. Era uma procissão pequena, na qual os membros da Diretoria da Festa e parte do clero fazia a condução da imagem pelas ruas de Belém em um trajeto



inverso, seguindo inclusive por uma rua paralela à que efetivamente segue o Círio.

Considera-se a primeira transladação aquela realizada pelo governador Francisco de Souza Coutinho que cumprindo sua promessa, levou a imagem da Ermida de Plácido para o palácio do Governo de onde saiu o Primeiro Círio de Nazaré.

Figura 54 - Momento final da missa da Trasladação no Colégio Gentil Bittencourt.



*Fonte: Captura de imagem do site:
<https://i.ytimg.com/vi/VnQBzPLRNxg/maxresdefault.jpg>*

Atualmente é uma procissão tão grandiosa quanto o Círio. A imagem é colocada na Berlinda. Esta é atrelada à corda e inicia o trajeto com cantos, orações e homenagens por todo o trajeto [Figura 55]. Chega à Catedral de Belém após 5 a 6 horas onde é aguardada por milhares de fiéis com cantos, orações, lágrimas e suor. Mesmo com o clima mais ameno da noite em torno de 26° (a temperatura média na cidade de Belém é de 32°) com a umidade alta e a aglomeração de pessoas juntas no mesmo objetivo, é possível ter a experiência física do que chamamos de “calor humano”.

A berlinda chega à Catedral e a imagem Peregrina é retirada e entra na sede da igreja de Belém pelas mãos do Arcebispo Metropolitano. E permanece exposta para mais uma Vigília da Madrugada.

Figura 55- Imagem da Trasladação, 2017



*Fonte: Captura de imagem do site:
http://redepara.com.br/imagens/galeria/9869/9869_50487.jp*

- **Círio de Nazaré:** é a grande procissão. Começa às 5h30 da manhã do segundo domingo de outubro com a missa em frente à Catedral de Belém. Às 6h30, a imagem é colocada na Berlinda, seguindo até a Boulevard Castilho França, onde os romeiros já esperam com corda que será atrelada à Berlinda. Seguirão, corda com os romeiros e a Berlinda, os 3,6 quilômetros do percurso.

A organização da procissão segue um ritual. Inicia com jovens estudantes de colégios católicos, portando as bandeiras dos municípios do Pará. Em seguida estabelecem-se 13 carros de promessas, que são os seguintes: o Carro dos Milagres, o Carro do Caboclo Plácido, o Barco dos Escoteiros, a Barca Nova, Carro do Anjo Custódio, Barca com Velas, Carro do Anjo



Protetor da Cidade, a Barca Portuguesa, o Carro dos Anjos I, Barca com Remos, Carro dos Anjos II, o Carro da Sagrada Família (que substituiu o carro da Santíssima Trindade em 2017) e o Cesto das Promessas. A tradição da inserção dos carros dos milagres foi iniciada em 1805 por ordem da Rainha de Portugal D. Maria I, para que fosse inserido na procissão um carro que lembrasse o milagre de 1182 de Dom Fuas Roupinho e posteriormente os sobreviventes do naufrágio do Brigue São João, que levaram o seu barco até a Ermida de Nazaré, deixando registrados os dois grandes milagres da Virgem.

Figura 56 - Carros dos Milagres, Círio 2017



Fonte: Fotografia, Arquivo pessoal, 2017

Após os carros a corda fica posicionada com suas 5 estações atrelada à Berlinda. Uma atitude que já vem se tornando uma tradição é o corte da corda quase no final da procissão. Muitas campanhas já foram feitas, mas o desejo de possuir um pedaço daquilo que simboliza o sacrifício, tem prevalecido. Já foi cogitada a retirada da corda, mas com muitos protestos de fiéis e promesseiros, esta vem se mantendo. Por esse motivo, já é feita a encomenda de duas cordas, uma para ser usada na Trasladação e outra para ser usada durante o Círio de Nazaré.

Figura 57 - Corda, Promesseiros e seu corte



Fonte:

1. Captura de imagem do site: http://www.portalorm.com.br/recursos/BancoImagens/%7BB0F9283B-8B00-4AA5-8BA3-17ADE023DFBC%7D_corda-dentro.jpg
- 2 Captura de imagem do site: http://s2.glbimg.com/SeHoudUm1fuzZaWUIBDo_4l-X00=/s.glbimg.com/jo/q1/f/original/2012/10/01/eve_6703.jpg
3. Captura de imagem do site: <http://www.diarioonline.com.br/app/painel/modulo-noticia/img/imagensdb/original/destaque-305047-corda800x500.jpg>
4. Fotografia, Arquivo Pessoal, 2017

Ao final da corda, atrelada à última estação vem a Berlinda com a imagem Peregrina. É o momento pelo qual todos esperam: “ver a passagem da



Santa”, na linguagem amorosa do paraense que não acompanha a procissão no trajeto, mas desde cedo está nas ruas em busca de um lugar privilegiado para ter o momento da visão da imagem. Arquibancadas são montadas ao longo do trajeto, destinadas mais a turistas. Não que a população da cidade também não faça uso desses equipamentos, mas é na calçada das ruas do trajeto que o povo paraense se encontra com a sua “Santinha”. E ela surge soberana, dentro de sua Berlinda, enfeitada de flores, entre gritos da organização da procissão, cantos de homenagens, fogos que estouram anunciando sua passagem, chuvas de papel picado, e muitas mãos estendidas. Antes mãos de súplica, hoje mãos que desejam ter a melhor imagem da “sua Santa”. Os celulares são empunhados também como oração, o desejo de obter aquela imagem guardada consigo como proteção.

Figura 58 - Passagem da Berlinda com a Imagem Peregrina de Nazaré, Círio 2017



Fonte: Fotografia, Arquivo pessoal, 2017

Durante todo o trajeto, tanto da trasladação quanto do Círio, ouvem-se canções populares e eruditas entoadas por corais e cantores (locais e nacionais) em palcos estrategicamente distribuídos ao longo do trajeto. Após a chegada da Berlinda ao Complexo Arquitetônico de Nazaré, a imagem Peregrina é retirada da Berlinda e colocada no altar monumento, localizado no centro da praça Santuário, onde ficará exposta durante os quinze dias da festa para visitação. A procissão do Círio demora em média 5h a 6h, mas em 1992 ocorreu a procissão mais longa com a duração de 9h15. Após a procissão é celebrada a missa campal na praça Santuário do Complexo Arquitetônico de Nazaré. Com o corpo cansado e o espírito leve, as famílias se reúnem e celebram a festa de Nossa Senhora de Nazaré com o tradicional almoço do Círio servido com as comidas típicas da região.

- **Romarias pós-Círio:** Após a procissão principal, ao longo dos anos criaram-se outras procissões que contemplam segmentos sociais organizados. Atualmente são cinco as procissões: Ciclo Romaria, Romaria da Juventude, Círio das Crianças, Romaria dos Corredores e a Procissão da Festa. A Ciclo Romaria, criada em 2004, é a homenagem dos ciclistas à padroeira do Pará e ocorre no sábado seguinte ao Círio pela manhã em que, a cada ano, é realizado um trajeto diferente. A Romaria da Juventude, que ocorre desde 2001, realiza -se no mesmo dia à tarde. Reúne os jovens católicos de paróquias e comunidades da Arquidiocese de Belém. A cada ano a romaria parte de uma paróquia decidida por sorteio entre as paróquias, e se dirige à Basílica Santuário. No domingo seguinte ao Círio, realiza-se o Círio das crianças. É uma espécie de mini-círio, com a função de despertar a devoção mariana entre os pequenos. A imagem peregrina é levada no carro oficial do Círio, o mesmo que conduz a imagem nas procissões rodoviárias. Acompanham a procissão alguns carros que saem no Círio: o carro de Dom Fuas, os carros dos anjos, a Barca do Anjo e a barca da Guarda Mirim, que são jovens voluntários que têm a função de proteger a Berlinda, como no Círio



dos adultos. É uma procissão que vem crescendo desde seu início em 1990 e o percurso é de 2,9 quilômetros, saindo da Basílica Santuário e retornando ao mesmo local. A romaria dos corredores é a mais nova integrante das procissões, iniciada em 2014. Realiza-se no segundo sábado após o Círio, quando corredores de rua acompanham a imagem Peregrina em corrida de baixa velocidade, pois não têm caráter de competição, por um percurso de 8 quilômetros. No segundo domingo, após o Círio, realiza-se a penúltima romaria, que é a terceira mais antiga, denominada de Procissão da Festa. É o momento da homenagem da própria Diretoria da Festa de Nazaré e comunidades da Paróquia de Nazaré. A imagem Peregrina é acompanhada pelo percurso que a cada ano inicia em uma comunidade diferente, sempre em direção à Basílica Santuário. Segundo informações do site oficial do Círio, essa procissão se realiza desde 1881, quando ainda não havia a oficialização da Diretoria da Festa, mas era realizada com os organizadores que eram chamados de Juízes.

A Procissão da Festa também anuncia que a quadra nazarena está chegando ao final. Nesse mesmo dia, à noite há a Missa de encerramento da Festa, um show pirotécnico. Na manhã seguinte, realiza-se a última peregrinação denominada de Recírio. A imagem deixa o altar monumento da Praça Santuário e é conduzida ao Colégio Gentil Bittencourt. E a imagem Original retorna ao seu Glória. É um momento de “despedida”, no qual os fiéis acenam com lenços brancos e choram como uma verdadeira separação.



Figura 59 - Lenços Brancos na procissão do Recírio 2017



Fonte: Captura de imagem do site: <http://www.diarioonline.com.br/app/painel/modulo-noticia/img/imagensdb/original/destaque-459885-gvgdfgdfgdfgd.jpg>

A procissão do Recírio se mantém como tradição, pois a imagem Peregrina não permanece mais no colégio Gentil Bittencourt. De fato, desde que a imagem Peregrina atual chegou a Belém, esse retorno ao colégio perdeu a função. No entanto, com o simbolismo de despedida, mantém-se o ritual estabelecido desde o início do século XX.

O Círio é algo inexplicável que foge do alcance intelectual. Esses encontros e despedidas com as imagens constitui o verdadeiro sentido de estar diante do sagrado. Seria um desacerto polarizar a religiosidade dentro de um espectro eclesiástico ou popular, sem dissolver o sentido seminal do sagrado, pois restaria uma cerimônia sem alma. O exagero, a essência do *pathos*, o sofrimento, isso tudo é humano, daí a legalidade de todas as manifestações expressas em todas as festas.

No estado do Pará, dos 145 municípios, 50 já celebram seus Círios particulares em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré. A própria festa vai recebendo novas procissões e novas tradições são inventadas.



Essas adições nem sempre foram unânimes entre Igreja, Diretoria da Festa e comunidade. Como uma zona de contato, as concepções de cada esfera apresentam contradições e conflitos de entendimento, se é que pode haver, entre fé e razão. De um lado a devoção popular, com seus aspectos místicos, fantásticos e sobrenaturais, de outro os eclesiásticos com a concepção dogmática e canônica dos mistérios da fé e de outro as instituições de organização e salvaguarda da festa.

Heraldo Maués, antropólogo paraense e estudioso do Círio de Nazaré, percebe essa tensão entre a concepção eclesiástica e a devoção popular cujo culto é centrado na crença nos santos¹⁹⁷. Esses dois pontos de vista, apesar de distintos, complementam-se, pois é evidente o crescimento espiritual difundido entre os fiéis a partir da forte devoção mariana no estado. Para Serge Gruzinsky “é a encarnação viva, ao mesmo tempo da mestiçagem e de uma mundialização velha de várias centenas de anos”¹⁹⁸.

O efeito do Círio de Nazaré sobre o espírito de quem acompanha ou assiste é uma prova válida, embora subjetiva, do poder que a imagem Peregrina detém na sua essência que suplanta os níveis de representação, simbolismo ou expressão, sendo bem mais uma potência mística, que palavras ou tratadísticas não conseguem explicar. Sem dúvida é um espetáculo, com sinais sagrados e profanos, mas um grande espetáculo da fé humana no qual se inclina e suplica proteção da divindade.

¹⁹⁷ MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas: Catolicismo popular e controle eclesiástico**. Belém: CEJUP, 1995, p. 171.

¹⁹⁸ GRUZINSKY, Serge. **As quatro partes do mundo: história da mundialização**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: EDUSP, 2014, p. 21.

Capítulo 4 - Protocolos de conservação de imagens peregrinas

*Menino acorda e vem olhar, o sol não tarda em levantar
vem ver Belém, que começa a despertar.
Outros outubros tu verás, (e outubros guardam histórias),
ver o peso, quando for a hora.
Vital Lima*

A Conservação Preventiva é um campo da Ciência da Conservação que tem por objetivo analisar as condições ambientais, incluindo gestão e manuseio, sob as quais estão submetidos os objetos, objetivando prolongar sua vida útil por meio de procedimentos de controle do ambiente e protocolos de orientação para a gestão do objeto sob a custódia de uma instituição ou pertencente a um determinado proprietário.

Assim, “Protocolos de Conservação” são diretrizes, orientações e normativas que visam nortear as ações e as medidas necessárias à preservação física, documental e conceitual dos bens culturais.

A Conservação Preventiva pode ser definida como um conjunto de ações para mitigar os agentes responsáveis pela deterioração e pela perda de significado dos bens culturais, por meio da elaboração de protocolos de orientação e planos de ação gerados por meio de Diagnósticos de Conservação e Diagnósticos de



Risco. Assim, a Conservação Preventiva é um campo de estudos da Ciência da Conservação que desenvolve estudos que possibilitem a concepção, a coordenação e a execução de um conjunto de estratégias sistemáticas voltadas à salvaguarda de bens culturais. Essas estratégias sistemáticas, organizadas no tempo e no espaço, devem ser desenvolvidas por meio de uma equipe interdisciplinar, suportada por especialistas internos e externos às instituições e geradas a partir de acordos tácitos e consensuais com a comunidade onde o bem cultural encontra-se instalado, objetivando preservar, proteger e dar acesso aos bens culturais tanto em relação à sua existência física quanto em relação à sua existência histórica, estética, artística, sensorial, conceitual e gerada por meio da memória coletiva.

Desse modo, a Conservação Preventiva não se restringe às questões científicas de avaliação proporcionadas pelas Ciências Naturais e Exatas, mas depende, fortemente, do suporte das Ciências Humanas, incluindo estudos antropológicos, filosóficos, sociais e históricos que determinam questões como uso, valor e significado; discussões legais acerca do sistema jurídico protetorial e procedimentos documentais que permitam conservar a imagem no presente e projetá-la para o futuro, preservando a sua identidade cultural, estética, histórica, documental e física, elevando a qualidade de vida no tempo a partir do controle do espaço de inserção desse bem cultural.

De acordo com Froner:

Para que seja possível compreender as alterações nos paradigmas que atuam na preservação de bens culturais, três pontos devem ser considerados:

- . A transformação do status do objeto cultural e sua ressignificação social;
- . A alteração dos modelos institucionais e dos paradigmas do conhecimento no que tange a articulação das áreas que atuam em relação ao patrimônio cultural;
- . A Conservação Preventiva como base normativa para a salvaguarda dos bens culturais.¹⁹⁹

¹⁹⁹ FRONER, Yacy Ara. **Memória e Preservação: a construção epistemológica da Ciência da Conservação**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007. In: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2007/FCRB_MI_Memoria_e_Preservacao_A_construcao_epistemologica_da_Ciencia_da_Conservacao.pdf

Na década de 1970, os fundamentos da Conservação Preventiva como campo de estudo científico passam a ser estruturados. O edifício deixa de ser pensado como o depositário dos bens culturais e passa a adquirir uma condição indispensável de reciprocidade com os acervos que contém. As teorias de Garry Thomson, desenvolvidas a partir de uma série de artigos, introduzem os princípios do controle climático em museus e culminam com a obra *The Museum Environment* (1982). Thomson coloca pela primeira vez de maneira sistemática os problemas referentes ao controle ambiental, demonstrando a importância do controle da luz, da temperatura e da umidade incidente sobre as coleções e elabora o conceito basilar da Conservação Preventiva: um mau restaurador pode destruir uma obra, um mau conservador pode destruir uma coleção inteira.

No entanto, Viñas afirma:

Dentro de la conservación existe una rama específica que ha adquirido carta de naturaleza propia, y que en países de habla latina se denominada conservación preventiva. Es ésta una expresión especialmente desafortunada, porque no existe ninguna conservación no preventiva; toda actividad de conservación intenta mantener la bien em su estado actual, evitando danos ulteriores.²⁰⁰

Mais adiante, ele reforça que o que distingue a atividade de Conservação Preventiva da Conservação-Restauração não são seus fins, mas seus meios e métodos de atuação: a primeira inclui exclusivamente as ações que não intervêm diretamente sobre o objeto em que se conserva, mas sobre as circunstâncias ambientais.

A delimitação das relações conceituais entre esses campos de pesquisa e atuação, atualmente, constitui um problema epistemológico complexo:

Conservation's complex theoretical and methodological approach - based on art historical, anthropological, and scientific inquiry - renders it a powerful vehicle for addressing the questions of form, meaning, and effect of human works. If we accept the most basic definition of conservation as the protection of cultural works from deterioration and loss, then heritage conservation contributes to memory, itself basic to

²⁰⁰ Dentro da conservação existe um ramo específico que tem adquirido uma identidade de natureza própria, e que em países de língua latina se denomina conservação preventiva. É uma expressão especialmente ingrata, porque não existe nenhuma conservação que não seja preventiva; toda a atividade de conservação tem por objetivo manter o bem em seu estado atual, evitando futuros danos. – Tradução da autora - VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntese, 2004, p.23.



human existence. Conservation as an intellectual pursuit is predicated on the belief that knowledge, memory, and experience are tied to cultural constructs, especially to material culture. Conservation - whether of a painting, building, or landscape - helps extend these places and things into the present and establishes a form of mediation critical to the interpretive process that reinforces these aspects of human existence. The objectives of conservation also involve evaluating and interpreting cultural heritage for its preservation, safeguarding it now and for the future. In this respect, conservation itself is a way of extending and solidifying cultural identities and historical narratives over time, through the valorization and interpretation of cultural heritage.²⁰¹

Apesar dos consideráveis avanços na área, a maioria das publicações no campo da Conservação Preventiva de bens culturais móveis está circunscrita ao estudo de ambientes institucionais fixos, cujos artefatos encontram-se depositados em Reservas Técnicas ou apresentados em salas de exposição.

Um dos poucos manuais existentes no campo de instituições litúrgicas é o “*Manual de conservación preventiva de bienes culturales en recintos religiosos*”, desenvolvido por Magdalena Morales Rojas e Sandra Cruz Flores em 1998, no âmbito do *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, do *Instituto Nacional de Antropología e Historia* e da *Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural*, no México.

El patrimonio cultural en los recintos religiosos forma parte del legado común que nos da identidad y nos vincula con otras personas. Así, los bienes que se encuentran en los diferentes recintos religiosos como templos, conventos y casas parroquiales, entre otros, forman parte del legado común de toda comunidad y representan los nexos que nos unen con nuestro pasado, y nos permiten comprender nuestro presente y enfrentar el futuro. Este

²⁰¹ A complexa abordagem teórica e metodológica da conservação - baseada em pesquisas artísticas históricas, antropológicas e científicas - torna-o um poderoso veículo para abordar as questões de forma, significado e efeito de obras humanas. Se aceitarmos a definição mais básica de conservação como a proteção de obras culturais de deterioração e perda, a conservação do patrimônio contribui para a memória, ela própria básica para a existência humana. A conservação como uma busca intelectual baseia-se na crença de que conhecimento, memória e experiência estão ligados a construções culturais, especialmente a cultura material. A conservação - seja de pintura, construção ou paisagem - ajuda a ampliar esses lugares e coisas no presente e estabelece uma forma de mediação crítica para o processo interpretativo que reforça esses aspectos da existência humana. Os objetivos de conservação também envolvem avaliar e interpretar o patrimônio cultural para sua preservação, salvaguardando-o agora e para o futuro. A este respeito, a própria conservação é uma forma de ampliar e solidificar identidades culturais e narrativas históricas ao longo do tempo, através da valorização e interpretação do patrimônio cultural – Tradução da autora - MATERO, Frank. Ethics and Policy in Conservation. In: **The GCI Newsletter**, Volume 15, Number 1, Spring 2000, http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/15_1/feature1_2.html.

legado está integrado por el conjunto de objetos contenidos en el recinto, así como por las pinturas murales, los retablos e incluso el inmueble, sobre todo, cuando éste es un edificio histórico²⁰².

Outro texto de referência é “*Propuesta em Valor de la conservación preventiva em imagenes devocionais*”, dissertação de mestrado de autoria de Rocio Alcaide Cebrián, apresentada à Universidad Politecnica de Valencia-Espanha, em 2006. Nessa obra, a autora destaca como fatores responsáveis pela degradação das imagens: a troca das roupagens, o traslado em altares efêmeros e em eventos processionais²⁰³.

- Ante riesgo de lluvia priorizar siempre la conservación de la obra y no arriesgarse a que se pueda mojar, ya que el aporte de agua directo es el efecto más dañino sobre ésta.
- Es imprescindible que cada hermandad vaya equipada con su sistema de plásticos y pértigas para cubrir el paso si éste es sorprendido por la lluvia.
- En caso de que la imagen haya recibido un aporte de agua directo, ha de procederse a su inmediato secado con paños de algodón absorbentes, sin frotar, únicamente la aplicación suave de los mismos.

²⁰² O patrimônio cultural nos recintos religiosos faz parte do legado comum que nos dá identidade e nos liga com outras pessoas. Assim, os bens encontrados em diferentes locais religiosos, como templos, conventos e casas paroquiais, entre outros, fazem parte do legado comum de cada comunidade e representam os elos que nos unem com o nosso passado e nos permitem compreender o presente e o rosto o futuro. Este legado é integrado pelo conjunto de objetos contidos local, bem como pelas pinturas murais, os retábulos e até o edifício, especialmente quando este é um edifício histórico – Tradução da autora - ROJAS; FLORES. **Manual de conservación preventiva de bienes culturales en recintos religiosos**. México: INAH, 1998, p.7.

²⁰³ - Quando há risco de chuva, sempre priorize a conservação do trabalho e não arrisque que ele molhe, já que o contato direto de água é o efeito mais prejudicial sobre ele.

- É essencial que cada fiel esteja equipado com um sistema de plástico e capas de chuva para cobrir a passagem da imagem se for surpreendido pela chuva.
 - No caso de a imagem ter recebido contato direto de água, deve ser imediatamente seca com panos absorventes de algodão, sem esfregar, apenas a aplicação suave delas.
 - Durante as rotas processuais, as obras sofrem as vibrações características do balanço ao caminhar, mas é especialmente as levantadas que podem causar o dano mais grave. O ideal seria que se a levantasse com delicadeza.
 - Nas procissões das Vias Sacras, especialmente para as imagens de Crucificado, planeje a rota para que a imagem se encaixe perfeitamente nas ruas e não tenha que ser inclinado para o lado a passar; Isso evitará o estresse adicional. Também seria aconselhável que a imagem fosse levado em procissão em um apoio especial para esse propósito, como já são algumas irmandades, e não nos ombros dos irmãos. Isso evitaria o contato direto com a escultura, minimizaria as vibrações, além de oferecer um brilho maior à imagem.
- Tradução da autora - .ALCAIDE Cebrián, Rocio. **Puesta en valor de la conservación preventiva em imágenes devocionales**. Máster Universitario em Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universitat Politècnica de València. 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10251/61733>, p. 68.



- Durante los recorridos procesionales las obras sufren las vibraciones propias del vaivén al caminar, pero son especialmente las levantas las que pueden causar los daños más graves. Lo ideal sería que se llevasen a cabo sin brusquedad.

- En las procesiones de viacrucis, especialmente para las imágenes de Crucificados, planificar el recorrido de modo que la obra quepa perfectamente por las calles y no tenga que ser inclinada hacia un lado para pasar; esto evitará un estrés añadido. También sería aconsejable que la obra fuese procesionada en un soporte especial para tal fin, como ya emplean algunas hermandades, y no a hombros de los cofrades. Ello evitaría el contacto directo con la talla, minimizaría las vibraciones, además de ofrecer un mayor lucimiento a la imagen.

Apesar do texto apresentar essas recomendações, não há um aprofundamento específico em torno da questão do traslado, próprio de imagens peregrinas.

Assim, a questão primordial desta pesquisa é, exatamente, a ausência de estudos relacionados às imagens devocionais peregrinas, tanto em relação ao diagnóstico avaliativo que quantifique e qualifique o impacto específico do processo cerimonial da preparação e da ação processional, quanto da gestão custodial específica de imagens devocionais instaladas em espaços religiosos.

Así, conservar los bienes culturales que se encuentran en los recintos religiosos es conservar parte de nuestras raíces, de nuestra identidad como personas y como integrantes de un grupo social; es proteger lo que nos han legado nuestros antepasados y asegurar que nuestros hijos lo conozcan y reciban como herencia cultural²⁰⁴.

As condições ambientais e gerenciais de obras devocionais, suscitadas tanto pelo traslado quanto pelo culto, não são questões fáceis de se resolver, pois o conflito CONSERVAÇÃO PREVENTIVA X USO, tangenciam outros conflitos tais como: PRESERVAÇÃO DO OBJETO X PRESERVAÇÃO DO SISTEMA DE SIGNIFICADOS DEVOCIONAIS DO OBJETO; CONTROLE X ACESSO; PRESERVAÇÃO FÍSICA X CULTO.

²⁰⁴ Assim, conservar os bens culturais que estão nos recintos religiosos é conservar parte de nossas raízes, de nossa identidade como pessoas e como membros de um grupo social; é proteger o que nossos antepassados nos deixaram e garantir que nossos filhos conheçam e recebam como patrimônio cultural – Tradução da autora - ALCAIDE Cebrián, Rocío. **Puesta en valor de la conservación preventiva en imágenes devocionales**. Máster Universitario em Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universitat Politècnica de València. 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10251/61733>, p.7.

Esta não é uma matemática simples, uma conta que se fecha a partir dos manuais, dos estudos e dos conceitos do campo da Conservação Preventiva. Além disso, nada mais complexo do que criar uma rede colaborativa de ação integrada entre comunidade, devotos, instituição de custódia e órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio para a promoção de uma política compartilhada de decisões e ações que visem à preservação desses objetos devocionais.

Em relação às imagens apresentadas aqui, considerando que o acesso às imagens foi possível somente em duas das quatro estudadas iconograficamente, tomaremos por base os exames organolépticos, exame com luz ultravioleta e fotografias da *Imagem Original de Plácido* e a *Imagem Peregrina do Círio*, sob custódia da Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, para apresentar os protocolos específicos, baseados na análise das degradações geradas a partir do evento de peregrinação das imagens e das demandas específicas das instituições de custódia.

Considerando o recorte proposto, três protocolos serão apresentados no corpo deste capítulo como resultado da investigação:

1. *Protocolo de Gestão Documental;*
2. *Protocolo de Registro de Intervenção;*
3. *Protocolo de Preparação e Manuseio para acervos em peregrinação.*

Questões como controle ambiental e sistemas de guarda e embalagem das peças estudadas e seus acessórios não foram desenvolvidas devido à tônica dada ao processo do culto e ao conceito de Imagem Peregrina elaborados nesta pesquisa, mas que deverão integrar estudos posteriores.

4.1. *Diagnóstico de Conservação das Imagens Peregrinas*

As imagens peregrinas analisadas neste estudo estão instaladas em espaços custodiais distintos, uma não mais participa dos eventos de peregrinação – a

Imagem Peregrina Original de Plácido – e a outra cumpre a agenda das procissões anuais – a *Imagem Peregrina do Círio*. A produção da réplica da imagem Original foi a medida adotada para a sua preservação.

Qual o impacto da devoção e das procissões nessas imagens? Quais os riscos do traslado? Quais as degradações ocasionadas pelo manuseio e pelo uso de acessórios inadequados? Como orientar as instituições de custódia, tanto em relação ao evento quanto a respeito das obrigações mínimas de gestão dessas imagens? São as questões norteadoras da elaboração dos protocolos.

Utilizamos a metodologia proposta por Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites²⁰⁵, que já foi implantada no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais - CECOR²⁰⁶ e apresentada na publicação “Estudo da Escultura Devocional em Madeira”, para avaliação e estudo do estado de conservação das imagens.

4.1.1. *Imagem Peregrina Original de Plácido*

Como medida inicial, foi solicitada autorização do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, do Departamento do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Estado do Pará – DPHAC/SECULT/PA e do Reitorado Da Basílica Santuário. A imagem é registrada no Livro do Tombo estadual, juntamente com sua coroa e manto doados por ocasião do Congresso Eucarístico Nacional, realizado em 1953. O tombamento foi publicado no Diário Oficial do Estado do Pará no dia 25/03/1992.

Para avaliar o estado de conservação, é fundamental cumprir duas etapas: exame e documentação, para coletar dados sobre a técnica escultórica e o estado físico da imagem²⁰⁷. Foi permitido o exame organoléptico da imagem,

²⁰⁵ COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. Estudo da Escultura devocional em madeira. Belo Horizonte: Editora Fino traço, 2014.

²⁰⁶ CECOR é um órgão complementar da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e centro de referência, desde a década de 80 do século XX, de pesquisas e restaurações de arte sacra no Brasil.

²⁰⁷ COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. Op. Cit. P 105.

registro fotográfico com luz rasante e fluorescência de ultravioleta²⁰⁸. Tal registro consta na Ficha de Estado de Conservação. Foi realizada a análise histórica através de pesquisa de imagens antigas e da bibliografia disponível já editada. Não foi possível a coleta de amostras da capa pictórica para estudos estratigráficos e identificação da madeira utilizada na produção.

Na análise preliminar, identificamos que o suporte em madeira está em bom estado sem evidências de infestação por insetos xilófagos ou perdas materiais, aparentando ser uma peça única maciça. Sabemos que a imagem passou por três restaurações, conforme dito anteriormente. Identificamos de fato que a imagem apresenta sinais evidentes de repintura recente, com grande descaracterização do rosto do menino e das mãos da mulher. Portanto não apresenta desgastes, pátinas, oxidação e escurecimento de partes, apresentando de modo geral ótimo estado de conservação.

Comparando a fotografia da fluorescência de ultravioleta com uma reprodução em cartão postal da década de 70 distribuído em Belém, confirmamos a intervenção realizada [Figura 60].

Figura 60 - Registro fotográfico e Fluorescência de Ultravioleta da Imagem Original de Plácido



Fonte: Fotografia, Arquivo pessoal, 2015

²⁰⁸ “Exames organolépticos são aqueles realizados pelo conservador por meio dos seus órgãos do sentido (visão, tato, audição) com objetivo de realizar um primeiro diagnóstico básico das condições da obra. Devem ser feitos preferencialmente com boa luz, sem nenhuma lupa ou lente de aumento. [...] A luz rasante ou tangencial serve para examinar a topografia da obra. É feito a olho nu e consiste na aplicação de um feixe de luz paralelo à área a ser observada propiciando a visualização, por exemplo de diversas marcas da superfície analisada. [...] A fluorescência ultravioleta é obtida com iluminação por lâmpadas ultravioletas que, empregadas sobre materiais diferentes, em função de sua capacidade de absorção e reflexão, emitem também fluorescências diferentes. Permite detectar áreas superficiais da policromia com repinturas”. COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. Op. Cit. P. 107-108.



Observamos a perda de policromia nos braços e rosto do menino na fotografia impressa no cartão postal à esquerda, o braço esquerdo da mãe está coberto pelo manto, e o rosto aparenta estar com sujidades. O exame de Fluorescência de Ultravioleta permite identificar diferenças em restaurações anteriores. As partes mais escuras, que não aparecem fluorescentes, indicam restaurações recentes. O menino, a mão esquerda, o douramento do manto e sobre a base da túnica, bem como os cabelos atuais são resultantes da repintura. O rosto e a mão direita apresentam certa fluorescência, que pode indicar restaurações mais antigas, talvez a que foi realizada em Portugal. A fluorescência em tonalidade rosada nos permite pensar no uso de laca de garança para dar uma tonalidade rosada na carnação. Considerando a tonalidade do manto, talvez tenha sido essa a base para a policromia. Somente um estudo estratigráfico permitiria constatar os pigmentos utilizados na pintura original, nos restauros e repinturas.

4.1.2. *Imagem Peregrina do Círio*

Foi solicitada autorização do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, do Departamento do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Estado do Pará – DPHAC/SECULT/PA e do Reitorado da Basílica Santuário para estudo da Imagem Peregrina do Círio. A imagem Peregrina já é uma réplica e foi encomendada já com a finalidade de cumprir a agenda de peregrinações.

Foi realizado o exame organoléptico da imagem, registro fotográfico com luz rasante e fluorescência de ultravioleta, devidamente registrados na Ficha de Estado de Conservação. Seguimos o mesmo procedimento de análise histórica com pesquisas de imagens antigas e da bibliografia disponível já editada. Contudo, a exemplo da imagem original, também não foi possível a coleta de amostras da capa pictórica para estudos estratigráficos. No entanto em conversa com o reitor em exercício da Basílica Santuário, o Revmo. Padre José Ramos, soube-se que a imagem Peregrina havia sido esculpida em Cedro, mas não se sabia informar qual a espécie utilizada.

Identificamos que o suporte está em bom estado de conservação, sem evidências de ataque de insetos; aparenta ainda ser de peça única maciça. Na base da peanha foi adicionada uma base que permite a atracção na Berlinda, evitando assim a movimentação durante as procissões. Utilizamos a mesma metodologia de estudo da imagem Original. Encontramos uma imagem de cartaz de 2001 no qual aparece em destaque o rosto da imagem Peregrina e estabelecemos a análise comparativa com a fluorescência de ultravioleta e imagem atual, considerando que há qualquer registro de intervenção feita na imagem [Figura 61].

Figura 61 - Registro fotográfico e Fluorescência de Ultravioleta da Imagem Peregrina

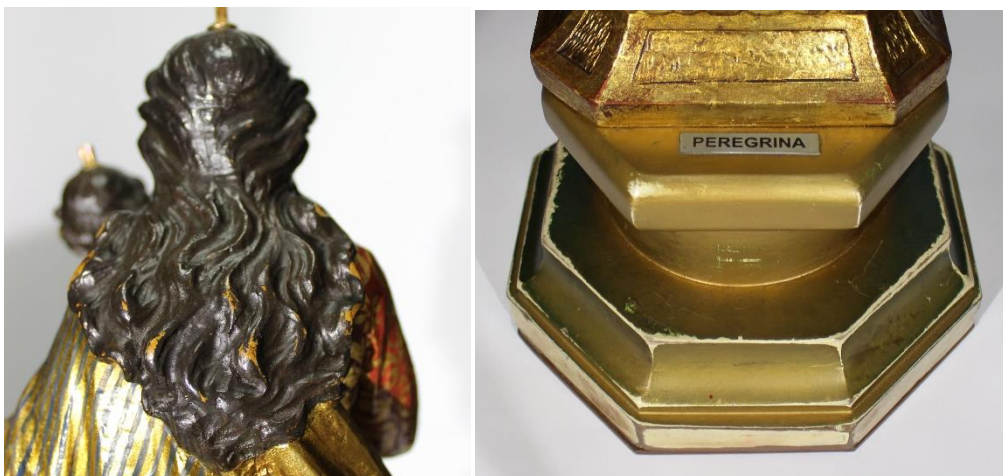


Fonte: Fotografia, Arquivo pessoal, 2015

Na fotografia à esquerda, identificamos perda de policromia nas carnações do menino e da mãe. Na fluorescência de ultravioleta, praticamente toda a imagem apresenta repintura recente. No exame organoléptico, identificamos desgaste na policromia na parte posterior do cabelo, provavelmente pela colocação do manto e a base que foi adicionada para facilitar a atracção na Berlinda também apresenta marcas de desgaste.



Figura 62 - Marcas de desgaste encontrados na parte posterior e na base da Imagem Peregrina



Fonte: Fotografia, Arquivo pessoal, 2015

4.2. *Protocolos para Imagens Peregrinas*

A escolha pela apresentação dos protocolos desenvolvidos no corpo desse capítulo é justificada pelo fato dos mesmos serem resultado do estudo e da reflexão proposto na tese; elemento primordial e objeto da pesquisa.

Apêndices e anexos são documentos complementares e/ou comprobatórios do texto. Trazem informações esclarecedoras que não se incluam no texto para não prejudicar a sequência lógica da leitura. O apêndice difere do anexo por ser elaborado pelo próprio autor, enquanto o anexo é um documento de autoria de outro(s).²⁰⁹

Assim, os protocolos apresentados não podem ser considerados documentos complementares, mas documentos basilares gerados a partir das discussões expostas nos capítulos anteriores e portadores de um conteúdo específico resultante da pesquisa, justificando, inclusive, a diferença em termos de tamanho na apresentação dos artigos.

A Carta de Veneza (1964), um dos primeiros documentos, já orienta quanto às questões prioritárias que envolvem a documentação, o diagnóstico, a proposta e o registro de intervenção de bens culturais:

²⁰⁹ FRANÇA, Júnia Lessa; Vasconcellos, Ana Cristina. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.23.

Artigo 3º - A conservação e a restauração dos monumentos visam a salvaguardar tanto a obra de arte quanto o testemunho histórico.

[...] Artigo 9º - A restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento.

No campo da documentação, o conceito de que o registro atua como ferramenta da Conservação Preventiva tem sido discutida por inúmeros pesquisadores, principalmente a partir da atuação do Comitê CIDOC – Conselho Internacional de Documentação – do ICOM – Conselho Internacional de Museus – e das Novas Tecnologias de Comunicação e Informação que permitem a geração de bases de dados de acesso aberto e fechado, visando à manutenção de informações primordiais para a compreensão histórico-social, estética e material, principalmente pelo fato de que a inexistência de registros documentais tornam os artefatos vulneráveis.

Ana Panisset em sua tese “A documentação como ferramenta de preservação: protocolos para documentação e políticas de gestão do Acervo Artístico da UFMG como subsídios para o ensino, a pesquisa e a extensão” (2017), discute o Estado da Arte atual, nacional e internacional, sob o prisma do conceito de gestão de acervos.

O termo ‘gestão de acervos’ (*collections management*) descreve uma abordagem integrada para o desenvolvimento e a preservação dos acervos, gerando informações sobre as coleções e permitindo ao público acesso, uso e aprendizado. A gestão de acervos combina uma série de atividades, que transmitem a missão do museu ou sua vocação organizacional e beneficiam o público usuário e os profissionais relacionados. A normatização é parte relevante na prática da gestão de acervos – pois é o ponto de referência diante do qual definimos, avaliamos e melhoramos nossas ações quando gerimos as coleções. De acordo com Matos (2010), esses requisitos vão desde a mais básica resposta às normas documentais, à integração com outros sistemas, ao intercâmbio de informação, à salvaguarda e preservação, passando pela importante questão da utilização de sistemas de vocabulários controlados. Considerando questões importantes, como a demanda de atualização tecnológica em termos de software e hardware, adequação das funcionalidades e geração de interfaces



específicas requeridas por distintas instituições museológicas, nenhum sistema pode prescindir desse vocabulário controlado, nem tampouco engessar sua estrutura funcional, o que inviabilizaria o sistema frente aos avanços das ferramentas de TI e à própria mudança epistemológica e conceitual das áreas envolvidas na conceituação dos acervos.²¹⁰

Partindo dos cursos formativos do CIDOC oferecidos no Brasil em 2015, os quais tivemos oportunidade de cursar, apresentaremos o “Protocolo de gestão documental” indicado para as instituições de custódia das imagens peregrinas estudadas, configurando uma proposta genérica e abrangente, subsidiada pelo Estado da Arte atual. Cabe ressaltar que a documentação proposta não se restringe às imagens peregrinas, mas ao acervo litúrgico, iconográfico e arquivístico sob a custódia institucional.

O protocolo seguinte, “Protocolo de Registro de Intervenção”, encontra-se na mesma categoria. No entanto, a proposta de “Protocolo de Preparação e Manuseio para acervos em peregrinação” está diretamente circunscrita ao tema desta tese.

Cabe justificar que a organização dos capítulos foi pensada a partir de seus conteúdos específicos, conectados paulatinamente uns nos outros, culminando nas proposições expostas a partir da reflexão anterior.

4.3. *Protocolo de Gestão Documental*

Acervos litúrgicos, independente da instituição de custódia, devem receber a gestão documental de seus acervos por meio de Catalogação, Inventário e geração de Base de Dados informatizadas, visando à preservação das informações acerca das obras e demais registros de seu acervo.

²¹⁰ PANISSET, Ana Martins. **A documentação como ferramenta de preservação:** protocolos para documentação e políticas de gestão do Acervo Artístico da UFMG como subsídios para o ensino, a pesquisa e a extensão. 2017. Tese (Programa de Pós-graduação em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2017, p.156.

O Conselho Internacional de Museus – ICOM, através de seu Comitê Internacional de Documentação – CIDOC, tem difundindo recomendações sobre o processo de Documentações em Museus em consonância com o seu Código de Ética, quando enfatiza a responsabilidade pública de proteção e salvaguarda de um patrimônio coletivo e o modo como o fiel depositário desse patrimônio deve registrar e gerenciar os processos de difusão, intercâmbio e acesso às informações produzidas a partir da identificação, coleta e construção de acervo.

Entre as recomendações do CIDOC-ICOM, recentemente foi traduzido para o português as *Guidelines*, ou “Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informações do CIDOC”, que são, como o próprio nome define, diretrizes ou orientações sobre tudo aquilo que deve ser considerado no momento da identificação do que catalogar. Ou seja, não são uma padronização de modo de catalogação. Antes de tudo são indicativos decorrentes de longos anos de debates e análises de muitos outros processos de documentação, entre os quais, também, o fracasso de uma tentativa (em 1967) de criar um sistema único padronizado, capaz de abordar todos os outros e que - pela dificuldade enfrentada até hoje da multiplicidade de acervos e de origens - resultou em incompatibilidade de termos que comportassem as múltiplas definições e entendimentos locais de determinados objetos.

Isso provocou uma nova série de análises de muitos sistemas espalhados no mundo até chegar na definição de uma estrutura formal e de critérios que possibilitam a descrição das relações e conceitos, implícitos e explícitos na documentação do Patrimônio Cultural. Longe de criar um modelo único de catalogação, o Modelo de Referência Conceitual – CRM/CIDOC - tem a intenção de promover uma compreensão compartilhada de informações, favorecendo um quadro comum e extensível a todos os campos de documentação para implantação de sistemas de informação, podendo ser adaptada às diversas tipologias de acervo e instituições.



De fato, o CRM/CIDOC é considerado a única norma de Documentação em Museus que foi construída no universo da comunidade museológica internacional e classificada com a ISO 21127:2006²¹¹.

No entanto dentro do conhecimento extenso da prática e dos problemas que a gestão de informação acarreta para a proteção, salvaguarda, pesquisa e difusão do patrimônio cultural, um grupo de especialistas no Reino Unido criou um conjunto de vinte e um procedimentos, configurado hoje como SPECTRUM 4.0²¹², reconhecido internacionalmente como uma das principais normas de gestão de coleções, hoje também traduzido para o português. Ou seja, o CRM/CIDOC nasce dentro da teoria museológica e o SPECTRUM dentro da prática museológica e que ganhou tanta visibilidade que hoje está sendo incorporado ao CRM/CIDOC também como normas de organização e gestão de coleções.

Nesse contexto, seguindo as orientações e normas do CRM/CIDOC e do SPECTRUM que indicam procedimentos que devem ser observados ao organizar um acervo e analisando a realidade de organização de instituições de custódia de imagens devocionais e acervos litúrgicos, questões comuns devem ser observadas:

- Planejamento;
- Definição do Sistema;
- Análise de Necessidades;
- Avaliação de Documentação pré-existente;
- Desenho Conceitual e lógico: construção da Ficha de Catalogação, com a inserção de campos necessários à documentação seguindo as normas e indicação do CIDOC/CRM e Spectrum 4.0;
- Desenho do modelo para um Site: A partir do banco de dados construídos com a catalogação do acervo, poderá ser desenhado um site e testado o modelo conceitual de busca através dos indexadores definidos nos

²¹¹ Esta norma pode ser consultada na íntegra na página: <http://www.cidoc-crm.org>.

²¹² Essas informações estão acessíveis em <http://www.collectionslink.org.uk>.

campos de preenchimento da Ficha de Catalogação e das palavras chave;

- Implementação, Avaliação e Manutenção: essas três etapas dizem respeito ao processo de construção do site que agrupará as atividades de definição do programa de aplicação e da migração dos dados da planilha oriunda do processo de catalogação; a validação de testes do sistema e treinamento dos operadores do sistema; e as atualizações necessárias e modo de alimentação e continuação da catalogação do acervo.

Esse Protocolo de Gestão Documental é um instrumento de orientação, apresenta as normas e diretrizes do SPECTRUM, mas seguindo a mesma filosofia dos dois standards internacionais de documentação. Foi desenhado para atender as especificidades e peculiaridades de instituições de custódia de imagens devocionais e, portanto, segue a ideia de ser um projeto de gestão compartilhada. Essas indicações que constam neste protocolo devem ser seguidas e aperfeiçoadas na continuação da coleta e catalogação de novos dados no acervo.

4.3.1. *Normas e Padrões de descrição*

Baseado nas Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus (CRM/CIDOC) e no Standard Internacional do Spectrum 4.0, propõe-se a utilização de quatro procedimentos primários para iniciar a documentação de cada objeto de acervos devocionais em instituições de custódia. A saber: Entrada do Objeto, Aquisição, Controle de localização e Catalogação.

O protocolo proposto não se aplica às imagens peregrinas, mas a todos os acessórios referentes a elas e demais imagens devocionais presentes na instituição, independente da condição de tombamento ou não desses objetos. Justifica-se pela demanda de registro informacional acerca de sua condição estética, iconográfica, histórica e matéria que determinam o valor e o significado dos objetos.



Os registros descritos nessas Normas e Padrões de Descrição devem ser estruturados em fichas catalográficas editoráveis em programas computacionais e preservadas em HDs externos, com backup.

I- Procedimento de Entrada do Objeto

Esse procedimento é definido como: “a gestão e a documentação da entrada de objetos que atualmente não fazem parte do acervo, bem como das informações a eles associados. Qualquer objeto que não tenha atualmente um número único atribuído pela organização receptora deve ser tratado no âmbito deste procedimento”²¹³. E a norma mínima indicada é que essa “organização deve ter uma política que abranja a entrada e depósito de objetos”²¹⁴.

O primeiro passo para iniciar um inventário é a determinação do Número de Registro do objeto. Na criação desse número de registro, não haverá diferenciação das categorias dos objetos, sendo consideradas única e exclusivamente três identificações: Ano de registro, categoria de referência e a ordem pela qual foi registrado dentro da sua categoria de referência.

São definidos, assim, em três campos:

- Ano de registro;
- Categoria de Referência:
 01. INSTRUMENTO MUSICAL;
 02. OBJETOS DE RITUAIS E CERIMÔNIAS;
 03. MOBILIÁRIO DE CULTO;
 04. ORNAMENTOS SAGRADOS / OBJETO DEVOCIONAL.
- Ordem que foi registrado no sistema dentro da sua categoria de referência.

O objeto integrante do acervo tem que, necessariamente, poder ser incluído em uma dessas categorias de referência.

²¹³ SPECTRUM 4.0: padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido/Collections Trust. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. P 31.

²¹⁴ Idem.

O prazo de coleta de acervo é indeterminável, uma vez que em instituições religiosas de custódia de objetos de rituais e cerimônias (incluídas aqui as imagens devocionais) há a possibilidade de recebimento de doações de objetos de interesse à preservação. No entanto, a Política de Aquisição e Descarte deve instruir sobre as justificativas de permanências, substituições ou descarte de um determinado objeto.

É importante identificar palavras-chave que serão indexadas que permita dar informações relevantes para o reconhecimento e acesso ao objeto. Essas palavras chave não devem exceder o limite máximo de 5 termos de indexação²¹⁵.

II- Procedimento de Aquisição

Esse procedimento tem por objetivo: “documentar e gerenciar a adição de objetos e informações a eles associadas às coleções da organização e a sua eventual incorporação nas coleções permanentes”²¹⁶. Além disso, define como norma mínima que “a organização deve ter uma política que contemple a aquisição de objetos, que deve incluir uma política de coleta/recolha”²¹⁷.

Nesse procedimento de Aquisição, é imprescindível garantir que sejam obtidos os documentos legais que comprovem a titularidade do objeto ou autorização de uso de imagem, instituição de custódia.

A atribuição do número de registro único a cada objeto deve garantir o acesso rápido nos processos de documentação retrospectiva, auditoria e inventário de acervo existente. Daí a necessidade de registrar na ficha de catalogação o número de registro da mesma forma que o número de catalogação, que definirá a categoria do objeto, com o qual deve ser renomeado o arquivo digital a ser salvo em HD'S externos.

²¹⁵ Ao longo do processo de Catalogação é possível construir uma lista de sugestões de palavras-chave, e essa lista seria disponibilizada para toda a equipe responsável pela catalogação.

²¹⁶ SPECTRUM 4.0. Op. Cit. P. 40.

²¹⁷ Idem.



Esses registros deverão ser mantidos permanentemente e uma cópia atualizada de todas as informações devem ser disponibilizadas a pelo menos três instituições que se comprometam em ter a salvaguarda partilhada do acervo. Entre as instituições podem ser destacadas a Cúria Metropolitana-PA, IPHAN-PA, DPHAC-PA e UFPA.

III- Procedimento de Controle de localização

Esse procedimento tem por objetivo “localizar qualquer objeto a qualquer momento de modo rápido e fácil. A localização é o lugar específico onde um objeto, ou grupo de objetos, se encontra dentro da instituição, seja armazenado ou exposto”²¹⁸. E como norma mínima, “deve ter uma política que contemple o controle da localização de objetos”²¹⁹.

O gerenciamento do controle de localização deve registrar o local onde o objeto está armazenado ou exposto e, em caso de empréstimo ou exposição itinerante, fazer o registro de movimentação desse objeto. O acesso às informações de localização deve ser registrado na ficha de catalogação, pelo número de registro, número de catalogação e HD no qual está gravado. Cada HD externo utilizado para o armazenamento de dados dos objetos deve ser identificado por um número, e esse registro deve ser inserido na Ficha de Catalogação, no campo específico para esse fim, favorecendo a localização e o registro da localização do objeto.

A instituição de custódia deverá manter um registro atualizado da movimentação dentro dos limites físicos da instituição ou para além desses limites físicos. A pessoa responsável por esse registro, tanto na aquisição quanto na movimentação, deve ser identificada e quando solicitada deve estar apta a fornecer o histórico de localização e movimentação do objeto.

²¹⁸ SPECTRUM 4.0: Op. Cit. P.48

²¹⁹ Idem

IV- Procedimento de Inventário

Esse procedimento é definido pela “compilação e manutenção de informações-chave, que identificam e descrevem formalmente os objetos. Pode incluir a procedência dos objetos e também a documentação de gestão de coleções, por exemplo, detalhes da aquisição, conservação, exposição e histórico de usos e de localização”.²²⁰ E como norma mínima, “a organização deve ter uma política que abranja a catalogação de objetos”²²¹.

A informação da catalogação será registrada em uma ficha específica para esse fim, onde deve ser fornecida uma descrição do objeto que seja suficiente para identificar e distinguir um objeto de outro semelhante. É importante que sejam identificadas as referências cruzadas ou informações que sejam de relevância ao processo de indexação para facilitar o acesso e localização da informação desejada pelo usuário. Todas essas informações contidas na Ficha de Catalogação serão mantidas em um sistema de fácil acesso através de um sistema de busca usando índices, textos livres que serão identificados pelas palavras e campos indexados.

A identificação dessa catalogação deve ser registrada pelo número de catalogação, que deve ser criada pelo responsável pela catalogação a partir das referências do objeto e constará de 6 campos, conforme a indicação na Ficha de Catalogação. Esse número nomeará o arquivo original ou, em caso da impossibilidade de renomear o arquivo, deve ser criada uma pasta de trabalho com o Número de Catalogação.

Esse Protocolo e a Ficha de Catalogação é uma proposta a ser apresentada ao Reitor da Basílica Santuário, Diretoria da Festa de Nazaré e Arquidiocese de Belém, considerando que esse tipo de inventário e documentação de Bens culturais da igreja ainda não foi executado no estado do Pará.

²²⁰ SPECTRUM 4.0: Op. Cit. P. 55.

²²¹ Idem.



4.3.2. Ficha de catalogação

FICHA CADASTRAL DE ACERVO ARQUIDIOCESE DE BELÉM

1	No. Registro:		No. Catalogação:		2
3	HD	4	Data:	Cidade:	5
6	Categoria do Objeto	Escultura <input type="checkbox"/>	Pintura <input type="checkbox"/>	Textil <input type="checkbox"/>	Objeto Litúrgico <input type="checkbox"/>
7		Acessório <input type="checkbox"/>	Fotografia <input type="checkbox"/>	Audiovisual <input type="checkbox"/>	Documento Histórico <input type="checkbox"/>
7	Categoria de Referência	Instrumento musical <input type="checkbox"/>	Objetos de Rituais e Cerimônias <input type="checkbox"/>		
8		Mobiliário de Culto <input type="checkbox"/>	Ornamentos Sagrados <input type="checkbox"/>		
8	Técnica	Esculpido <input type="checkbox"/>	Bordado <input type="checkbox"/>		
9		Policromado <input type="checkbox"/>	Fundido <input type="checkbox"/>		
9		Moldado <input type="checkbox"/>	Diversa _____ <input type="checkbox"/>		
9	Autor ou Fabricante:				
10	Aquisição:	Própria <input type="checkbox"/>		Terceiros <input type="checkbox"/>	
11	Medidas	Peso	Altura	Largura	Comprimento
12	Inscrições e Marcas:	Detalhe:		Descrição:	
13	Característica Particular				
	Datação:				
	Descrição e informações				
	Palavras Chave:				
	Responsável pela Documentação				
18	Unidade:	Data:			20
18	Nome:				
19	Revisor:	21			
	Dados Arquivo original				
	HD original				
	Pasta Original	22			
23	Nome do arquivo original				

Campos de preenchimento:

1. N° de Registro: Definido no item “Procedimento da entrada de objetos”, consta do número com os três campos: Ano de registro, Categoria de Referência, Ordem de registro na sua respectiva categoria de referência, todos separados por pontos.

Ex: 2015.02.00001 – Será o registro feito em 2015 (observar sempre que deve ser mantida a numeração atribuída a cada categoria), sendo o primeiro registro realizado nessa categoria.

2. N° de Catalogação: Definido no procedimento de Catalogação, constará de um código com 6 campos:

- **Categoria do objeto:** É identificado por três letras maiúsculas, que são as iniciais da identificação da categoria:
 - ESC – ESCULTURA
 - PIN – PINTURA
 - ALF – ALFAIAS
 - OBL – OBJETO LITÚRGICO
 - ACE – ACESSÓRIO
 - FOT – FOTOGRAFIA
 - AUV – ÁUDIO-VISUAL
 - DHI – DOCUMENTO HISTÓRICO
- **Ordem de catalogação:** É um número ordinal que identifica a ordem da catalogação do objeto
- **Cidade:** É identificada por duas letras maiúsculas, que identificam a cidade origem do dado coletado, que será separado por um ponto do campo “Categoria do Objeto” Ex.:
 - BE – Belém
 - VN – Vigia de Nazaré
- **Ano:** É registrado somente o ano de coleta da imagem. No caso de aquisição por terceiros, fazer o registro do ano de aquisição.



- **Categoria de Referência:** É registrado com um número de duas casas conforme as Categorias de Referências utilizadas no Número de Registro, e devem estar separados do campo anterior com um ponto:

IM – INSTRUMENTO MUSICAL

OR – OBJETOS DE RITUAIS E CERIMÔNIAS

MC – MOBILIÁRIO DE CULTO

OS – ORNAMENTOS SAGRADOS

Ex: **FOT.01.BE-OS-2014.01** – É o registro no. 01 de uma Fotografia de Ornamentos de sagrados no município de Belém feita em 2014. E com este código será nomeado o arquivo ou a pasta que conterá diversos arquivos interdependentes.

3. HD: Cada HD (original e backup) deve receber um número de comum acordo entre as duas unidades de custódia. Os HD's de número 1 e 2 deverão conter ao final da catalogação 4 pastas: 1. Instrumento Musical, 2. Objetos de Rituais e Cerimônias, 3. Mobiliário de Culto e 4. Ornamentos Sagrados
4. Data: esta data se refere ao ano da coleta do dado.
5. Cidade: Onde está localizada a igreja
6. Categoria do Objeto: É assinalada somente uma opção entre Escultura, Pintura, Têxtil, Objeto Litúrgico, Acessório, Fotografia, Audiovisual e Documento Histórico
7. Categoria de Referência: É assinalada somente uma opção dentre as categorias citadas, respeitando a mesma atribuição do No. de Catalogação.
8. Técnica: É assinalada somente uma opção, considerando a técnica utilizada na produção do objeto.
9. Autor ou fabricante: Deve ser indicado, caso seja identificado; caso contrário identifique como anônimo.
10. Aquisição: forma de aquisição.
11. Medidas: identifique o peso, altura, largura e comprimento do objeto.
12. Inscrições e marcas: identifique quaisquer detalhes que sejam características únicas do objeto.

13. Característica particular: Identifique se possui algum uso especial.
14. Datação: Identifique a data provável da produção do objeto.
15. Descrição e informações: Fazer uma descrição sucinta do objeto física do objeto, e incluir dados relacionados às características formais do objeto catalogado, baseado do Thesaurus de Objetos de Culto e informações relevantes que produzam um pequeno resumo do conteúdo que o usuário poderá encontrar ao acessar àquele objeto. Apesar de ser algo próprio da linguagem peculiar do responsável pela catalogação, essa descrição deve ser a mais técnica e mais precisa possível. No caso de imagens devocionais, escultóricas e pictóricas, o método iconográfico deve ser utilizado.
16. Palavras-chave: são informações que serão indexadas, além das informações já registradas e indexadas pela Ficha de Catalogação. O limite a ser registrado neste campo é de 5 palavras. E no caso de usar uma palavra chave dupla ou tripla, cada item será contado como palavra e não poderá exceder 5.
17. Responsável pela documentação – identificação da instituição.
18. Responsável pela documentação – Nome: identificação do nome completo do responsável pela catalogação
19. Responsável pela documentação – Revisor: identificação do nome completo do responsável pela revisão da ficha.
20. Responsável pela documentação – Data: registro da data na qual foi feito o preenchimento da ficha de catalogação.
21. Dados do Arquivo original – HD original.
22. Dados do Arquivo original – Pasta Original.
23. Dados do Arquivo Original – Nome do arquivo original.

4.3.3. *Política de Descarte*

Eventualmente, elementos acessórios e registros documentais podem demandar políticas de descarte. Em todos os descartes devem ser observados os seguintes critérios:

1. Número de cópias: se o registro possui várias cópias, no caso de Fotografia, Áudio, Vídeo e Documento Histórico.



2. Representatividade no contexto do acervo: se houver acessórios descontextualizados ou com problemas específicos. Cabe pontuar que mantos, alfaias e acessórios de imagens peregrinas fazem parte da história do acervo.

4.4. *Protocolo de Registro de Intervenção*

Registros de Intervenção de Conservação e Restauração em Bens Culturais têm sido discutidos desde o século XIX, por diversos teóricos da restauração. No entanto, ainda que não haja consenso acerca do conteúdo específico a ser expresso nessa tipologia de registro, há concordância na área da Ciência do Patrimônio que bens culturais, móveis ou imóveis, devem, necessariamente, ter os processos de intervenção devidamente registrados.

Viñas estabelece três categorias no campo da restauração:

Preservación, o conservación ambiental (o indirecta, o periférica), que es la actividad que consiste en adecuar las condiciones ambientales en que se halla un bien para que este se mantenga en su estado presente.

Conservación, o conservación directa, que es la actividad que consiste en preparar un bien determinado para que experimente la menor cantidad posible de alteraciones interviniendo directamente sobre él, e incluso alterando o mejorando sus características no perceptibles – no perceptibles, se entiende, para un espectador medio en las condiciones habituales de observación de ese bien. La conservación directa también puede alterar rasgos perceptibles, pero solo por imperativos técnicos.

Restauración, que es la actividad que aspira a devolver a un estado anterior los rasgos perceptibles de un bien determinado – perceptibles, se entiende, para un espectador medio en condiciones normales de observación.²²²

²²² Preservação ou conservação ambiental (ou indireta ou periférica), que é a atividade que consiste em adaptar as condições ambientais em que um bem é encontrado para que permaneça no seu estado atual. Conservação ou conservação direta, que é a atividade que consiste em preparar um bem específico para que ele experimente a menor quantidade possível de alterações que intervêm diretamente sobre ele, e mesmo alterando ou melhorando suas características não perceptíveis - não perceptíveis, entende-se, para um espectador médio nas condições usuais de observação desse bem. A conservação direta também pode alterar traços perceptíveis, mas apenas por imperativos técnicos.

Em 2008, durante a 15ª Conferência Trienal do ICOM-CC (International Council of Museums – Conservation Committee), realizada em Nova Delhi, em 2008, é adotada a resolução “Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible” que, extremamente influenciada pelo pensamento de Viñas, define:

Conservación – Todas aquellas medidas o acciones que tengan como objetivo la salvaguarda del patrimonio cultural tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. La conservación comprende la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. Todas estas medidas y acciones deberán respetar el significado y las propiedades físicas del bien cultural en cuestión.

- Conservación preventiva – Todas aquellas medidas y acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente un grupo de bienes, sin tener en cuenta su edad o condición. Estas medidas y acciones son indirectas – no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes. No modifican su apariencia.
- Conservación curativa – Todas aquellas acciones aplicadas de manera directa sobre un bien o un grupo de bienes culturales que tengan como objetivo detener los procesos dañinos presentes o reforzar su estructura. Estas acciones sólo se realizan cuando los bienes se encuentran en un estado de fragilidad notable o se están deteriorando a un ritmo elevado, por lo que podrían perderse en un tiempo relativamente breve. Estas acciones a veces modifican el aspecto de los bienes.
- Restauración – Todas aquellas acciones aplicadas de manera directa a un bien individual y estable, que tengan como objetivo facilitar su apreciación, comprensión y uso. Estas acciones sólo se realizan cuando el bien ha perdido una parte de su significado o función a través de una alteración o un deterioro pasados. Se basan en el respeto del material original. En la mayoría de los casos, estas acciones modifican el aspecto del bien²²³.

Restauração, que é a atividade que aspira a retornar a um estado anterior, as características perceptíveis - entende-se perceptível para um observador médio em condições normais de observação. – Tradução da autora - VIÑAS, Salvador Muñoz. Op. Cit. P. 23-24.

²²³ Conservação - Todas essas medidas ou ações que visam salvaguardar o patrimônio cultural tangível, garantindo seu acesso às gerações presentes e futuras. A conservação inclui conservação preventiva, conservação curativa e restauração. Todas essas medidas e ações devem respeitar o significado e as propriedades físicas dos bens culturais em questão.

• Conservação preventiva - Todas essas medidas e ações que têm como objetivo evitar ou minimizar a deterioração ou perda futura. Eles são realizados no contexto ou área que circunda a propriedade, ou mais frequentemente um grupo de ativos, independentemente da idade ou condição. Essas medidas e



Contudo, nem no documento de trabalho do ICOM-CC, nem na reflexão teórica de Vinãs os critérios fundamentais necessários à elaboração de registros, relatórios ou fichas de intervenção encontram-se definidos. Há modelos usuais dispersos nas instituições, mas nenhum referendado por pesquisas ou instituições internacionais, como o ICOM-CC.

Em diversos textos pesquisados, tais como “*Conservación de Imaginária y Objetos Litúrgicos*”²²⁴ (2002), de autoria de Ana Elisa Anselmo e Paula Valenzuela, não há discussões ou modelos de referência de Relatórios, Fichas ou Registro de Intervenção de Conservação-Restauração. No artigo “*Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de objetos de devoción*”²²⁵ (2007), de autoria de Roxana Seguel Quintana, Ángela Benavente Covarrubias y Carolina Ossa Izquierdo, são mencionados os documentos de Diagnóstico e Proposta de tratamento, no entanto, no item Tratamentos de conservação e restauração, o acompanhamento do trabalho é mencionado sem contar a produção do relatório de intervenção.

Considerando a experiência técnica do CECOR-EBA-UFMG em pesquisas e restauro de imagens sacras, tomamos como exemplo o modelo de relatório de Conservação e intervenção²²⁶ produzido por essa instituição e as instruções para realizar a análise e previsão de intervenção.

ações são indiretas - não interferem com os materiais e estruturas dos bens. Eles não modificam sua aparência.

- Conservação Curativa - Todas essas ações diretamente aplicadas a um bem ou a um grupo de ativos culturais que visam interromper os atuais processos nocivos ou reforçar sua estrutura. Essas ações só são realizadas quando os bens se encontram em um estado de fragilidade notável ou estão se deteriorando a uma taxa alta, de modo que podem ser perdidos em um tempo relativamente curto. Essas ações às vezes modificam a aparência dos bens.

- Restauração - Todas essas ações aplicadas diretamente a um bem estável e estável, que visam facilitar sua apreciação, compreensão e uso. Essas ações só são realizadas quando o bem perdeu uma parte de seu significado ou função através de uma alteração ou deterioração passada. Eles são baseados no respeito pelo material original. Na maioria dos casos, essas ações modificam a aparência da propriedade.

- Tradução da autora - Disponível em

< http://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf >

²²⁴ Conservação de Imaginária e Objetos Litúrgicos – Tradução da autora.

²²⁵ Restauração de imagens de culto: proposta teórica metodológica para a intervenção de objetos de devoção – Tradução da autora.

²²⁶ Ver Anexo III.

A partir desse modelo, considerando ainda a referência internacional de descrição de objetos de arte denominado *Object ID*^{TM 227}, propomos que deve haver, por parte das instituições eclesiais de custódia, o controle de intervenções de restauração em obras devocionais, tendo em vista que a ausência desses registros determina a incapacidade de avaliar a qualidade da restauração e questões relacionadas à alteração das características originais da peça, bem como avaliar os ciclos de restauração e o impacto que essas atividades têm sobre as obras, testemunhando, também, determinadas causas constantes que contribuem à degradação das peças.

Paul Philippot (1925 - 2016) um dos fundadores do *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property- ICCROM*, dedicou seus estudos aos problemas de conservação de pinturas murais e esculturas policromadas entre outros temas. Segundo ele, a pátina é uma evolução ou alteração normal da matéria através do tempo.²²⁸ Por isso, nenhuma restauração poderá pretender restabelecer o estado original da obra. Entende-se que na questão das imagens devocionais, talvez o fiel espere ver uma imagem íntegra e “bonita”. No entanto, também é preciso ouvir desse mesmo fiel se ele consente em que a imagem seja repintada.

Maria Regina Emery Quites também afirma em sua tese de doutorado, o pensamento de Philippot sobre a escultura policromada, quando este ressalta que “escultura policromada era considerada como ‘objeto de arte’ menor, incompreendida pelo historiador de arte, desdenhada pelo restaurador de pinturas e abandonada nas mãos de técnicos”²²⁹. E, mais grave ainda quando é

²²⁷ Object IDTM é um padrão internacional criado por J. Paul Getty Trust em 1993 para descrever objetos culturais. Foi desenvolvido a partir de parcerias entre museus, agências internacionais de polícia e sistemas alfandegários, comércio de arte e antiguidade com o objetivo de combater a apropriação e tráfico ilícito de obras de arte, favorecendo a documentação de bens culturais em colaboração com as principais intuições mundiais de proteção ao patrimônio cultural. Ver: <<http://archives.icom.museum/objectid/>> .

²²⁸ PHILIPPOT, Paul. La Noción de pátina y la limpeza” In: **Bulletín de l’Institut Royal du Patrimoine Artistique**. Belgica: Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1966.

²²⁹ Philippot, Paul *Apud* QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. 2006. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006. P. 305



entregue em mãos de artesãos. A intervenção em imagens devocionais deve considerar seu valor estético e histórico, mas não pode prescindir de sua função de culto. Por outro lado, a imagem devocional também traz plasmada em si as marcas do escultor, refletindo o estilo da época e do estilo pessoal. A materialidade da obra carrega consigo a carga intangível que a origina e na qual os fiéis encontram a síntese de sua fé.

A partir dessas condições expostas, recomenda-se que todas as instituições de custódia de imagens devocionais devam exigir, minimamente, três documentos técnicos relacionados às atividades de restauração, em seus arquivos:

- a. Diagnóstico do estado de conservação;
- b. Proposta de intervenção;
- c. Relatório de Intervenção.

Indicamos para efeito de registro e controle as fichas apresentadas no Apêndice V e VI, e como modelo de Proposta de Intervenção e Relatório de Intervenção, o modelo já desenvolvido pelo CECOR e apresentado no ANEXO III.

4.5. Protocolo de Preparação e Manuseio da Imagem Peregrina

Como apresentado no capítulo anterior, a festa do Círio de Nazaré possui uma organização e logística com um grau de complexidade considerável. No caso da Imagem Original, ela permanece no nicho no alto do Glória praticamente o ano inteiro. Por conseguinte, não será objeto direto deste protocolo. No entanto é preciso verificar as condições de umidade e temperatura apresentados dentro da redoma e no seu deslocamento para o nicho provisório nas ocasiões em permanece no presbitério da Basílica Santuário.

A imagem Peregrina que cumpre a agenda de Peregrinações será o objeto privilegiado para a estruturação deste protocolo. Os elementos que contém simbolismos tradicionais para as procissões e que expressam significados ao

ritual precisam ser considerados, tais como: iluminação, ornamentação, as berlindas e o manto. Devemos considerar ainda o vínculo social que a festa estabelece com a Diretoria da Festa, os representantes eclesiais, os órgãos de proteção e salvaguarda e os fiéis, pois, para além da manifestação de religiosidade popular, é uma festa que integra a programação paralitúrgica da Arquidiocese, gerenciada por leigos católicos e registrada como Patrimônio Imaterial da Humanidade.

É importante ressaltar que em pouco mais de 200 anos de festa religiosa, não há registros de incidentes graves com as imagens que foram ou estão como peregrinas. Observamos desgastes próprios do manuseio e intervenções que poderiam ter sido evitadas, caso o manejo e conservação tivesse sido executado segundo critérios técnicos e próprios do campo da conservação de acervos.

Todo objeto material está sujeito ao desgaste progressivo com o tempo. Sobreposto ao tempo estão os fatores de risco que perpassam pela edificação como abrigo para a imagem até os riscos antrópicos vinculados ao uso devocional como, por exemplo: o toque, traslados, trocas de manto, imprudência de manuseio e até mesmo ações de vandalismo ou roubo.

Este protocolo será estruturado por proposições e indicações em forma de axiomas que indiquem práticas de manuseio e guarda da Imagem Peregrina.

1. Guarda da Imagem: manter a imagem em local ventilado, que tenha controle de umidade, sujidades, ataque de insetos. Na cidade de Belém, que possui registro de taxa de umidade média de 80%, o ideal é manter um desumidificador e o uso de instrumento de medição de temperatura e umidade, possibilitando assim o acompanhamento de variações térmicas. Deve-se verificar também as condições de iluminação do local de guarda da imagem, evitando tanto a luz natural direta quanto a artificial
2. Limpeza da Imagem: a limpeza deve ser periódica utilizando somente trinchas e pincéis de cerdas macias para higienização da peça, evitando qualquer produto químico de limpeza ou água sem a indicação de um



- conservador de acervos. Deve-se evitar qualquer tipo de toque sem a proteção de luvas de látex.
3. **Uso do Manto:** é necessário o desenvolvimento de um protótipo de manto de forma que ele seja estruturado impedindo a fricção ou qualquer contato com a imagem, evitando assim as perdas identificadas na parte posterior dos cabelos. Deve-se verificar sempre se há algum objeto metálico em contato com o corpo da imagem, principalmente na colocação do broche frontal. No manuseio da imagem para a colocação do manto, é indicado o uso de luvas de látex.
 4. **Traslados Institucionais:** Quando houver solicitação de visita da imagem Peregrina a instituições e repartições públicas ou privadas, devem ser informados ao receptor da imagem os critérios²³⁰ para o recebimento. Para o condutor, deve ser solicitado o preenchimento de relatório de traslado²³¹, informando qualquer intercorrência que a imagem tenha sofrido. É indicada a execução de uma caixa de custódia especial para o traslado da imagem em veículos pessoais. Essa caixa deve ser projetada sob medida e deve conter mecanismos que mantenham a imagem fixada. Deve ser revestida de espuma atóxica, evitando atrito durante o transporte. A parte externa deve conter alças de aderência que permitam a movimentação com facilidade. A caixa deve ser acondicionada e presa em algum ponto de retenção, podendo ser o cinto de segurança do veículo. No local de destino, a imagem deve ser retirada de sua caixa e conduzida ao local preparado para recebê-la. Esse local deve ser firme, antiderrapante e livre de contato com água. Deve-se evitar qualquer tipo de adereço decorativo na própria imagem.

²³⁰ Esses critérios devem ser estabelecidos de comum acordo entre a Diretoria da Festa e Reitoria da Basílica Santuário.

²³¹ Da mesma forma deve ser elaborado um documento no qual se informe as ocorrências durante o traslado.

5. Berlinda e nichos de procissão: o sistema de tração nas berlindas e nos nichos, devem passar por manutenção e teste permanentes para que mantenham sua função de sustentar, proteger e evitar deslocamentos da imagem durante as peregrinações. Deve-se instalar instrumentos de medição de umidade, temperatura, vibrações e luminescência durante as procissões para avaliar alterações ou variações bruscas de condições climáticas, no seu interior.
6. Segurança: considerando o caráter de imagem peregrina, indicamos que seja verificada a possibilidade de inserção de chip eletrônico para localização e acompanhamento dos trajetos realizados, permitindo assim a localização imediata em caso de desaparecimento.
7. Capacitação: Indicamos que sejam realizados periodicamente, oficinas de preparo e manuseio das imagens, capacitando assim os leigos e responsáveis pelo transporte e peregrinação da imagem.



Considerações Finais

De Nazaré para Belém do Pará, a devoção à Nossa Senhora de Nazaré cruzou o Atlântico para se estabelecer no coração da Amazônia. Se pensarmos na trajetória do Círio, observamos que ela não é linear. É caracterizada principalmente por se estabelecer no *entre* bem fronteiriço. Nem de um lado nem de outro. Tem traços de religioso e de profano. Tem traços de continuidade e de impermanência. Traços de rigidez e flexibilidade. Absorve as convenções litúrgicas e as comunica na linguagem da fé. Linguagem essa construída como uma gramática de *pathos*.

O princípio simbólico e a sua existência material legitimam a continuidade de uma celebração genuína da fé. A gramática de *pathos* possui uma morfologia e sintaxe cujo sentido somente pode ser compreendido pelos fiéis que creem. Para além da gramática linguística e visual ou dos rituais canônicos, estabelece-se no invisível que necessita incrivelmente do visível, no caso da imagem da “Santa”, dos ex-votos, da corda, das flores, ou somente da visão contemplativa. Elementos que se tornam sagrados no momento em que são incluídos na procissão do Círio. Por isso provocam o desejo do toque, de ter para si uma relíquia com o objetivo de manter e eternizar aquele momento.

Nos estudos de História da Arte o corpo da imagem, em geral, é isolado do corpo do fiel, priorizando os estudos estéticos, históricos e iconográficos. No caso da Antropologia e da Sociologia, a tônica ocorre sobre o corpo do fiel. Procuramos ter como fio condutor nesta tese, o princípio da preservação buscando compreender a interação de ambos os corpos: o corpo físico da imagem associado ao corpo físico do fiel durante a devoção.

Nesse sentido, é também do fiel a responsabilidade de cuidar e proteger a materialidade da imagem à qual ele tem devoção. Nesse ponto recordamos sempre de um dramaturgo venezuelano, José Ignacio Cabrujas, citado por Nestor Canclini²³², quando afirma que os latinos-americanos em geral não se apoderaram de seu patrimônio, de sua terra. São como hóspedes em um grande hotel, no qual o Estado é o gerente. Diferente de quando estamos em nossa casa e tudo que ali está nos pertence; o que está depositado em instituições, não sentimos como nossa propriedade.

A responsabilidade de salvaguarda do patrimônio deve ser compartilhada no sentido de uma guarda compartilhada. Nesse sentido, elencamos três aspectos que devem ser considerados nessa guarda compartilhada: a questão das réplicas, das intervenções e a segurança. A imagem peregrina, réplica da imagem original foi a alternativa encontrada para a preservação da primeira, e cumpre bem seu papel como Peregrina. Já adquiriu um significado e valor atribuído pela devoção.

Esse valor também atribui um novo status à essa imagem, gerando assim a necessidade de um protocolo de conservação que preserve suas características materiais. É uma imagem que também já sofreu intervenções e já apresenta desgastes de uso. Talvez essa não seja uma questão de importância para o fiel que estabeleceu uma devoção platônica de distanciamento físico com a imagem, mas seja de grande importância para os devotos que participam diariamente das

²³² Canclini, Nestor. La modernidade después de la posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (org) **Modernidade: vanguardias artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial:UNESP, 1990. P. 201-237.



celebrações na Basílica Santuário e identificam as mudanças sensíveis na imagem. Além de ser importante ter o controle do número de cópias de imagens peregrinas, preservando assim a sacralidade inerente à devoção.

No que tange às intervenções, quando necessárias, é imprescindível que sejam realizadas com critérios científicos de restauração, com diagnóstico, análise iconográfica, formal e histórica; além de identificação de técnica construtiva e de capas pictóricas, para propor qual o melhor método de intervenção. E aqui se marca a necessidade urgente de uma equipe interdisciplinar que reúna contribuições do campo da antropologia, sociologia, história, história da arte técnica, teologia.

O efetivo da Guarda de Nazaré cumpre o papel de cuidado e proteção a todo o complexo da Basílica Santuário. Acreditamos que as oficinas de capacitação de manuseio da imagem e conservação de acervos podem contribuir para essa atividade.

Observamos que a maior lacuna existente é a ausência de inventários atualizados não somente das imagens estudadas, como de todo o patrimônio eclesiástico das igrejas de Belém. Quando se tem conhecimento dos inventários produzidos pelos Jesuítas no século XVIII, perguntamo-nos: onde estão todas essas imagens? Objetos litúrgicos? Não é possível identificar locais de guarda, se ainda existem ou em que tempo deixaram de existir.

Essa é uma falha passível de correção. Estabelecendo a guarda compartilhada entre as instituições de salvaguarda de patrimônio, Arquidiocese de Belém e comunidade, é possível promover um grande inventário de bens culturais das paróquias. Formando pequenos núcleos de preservação de acervos religiosos nas paróquias, com auxílio das Universidade e institutos de pesquisas, através de capacitações locais, permitir-se-ia o desenvolvimento de uma prática de registro e documentação que é o melhor instrumento de controle e proteção de bens culturais.

Pablo Picasso, certa vez, em uma conversa com seu fotógrafo, vislumbrou a necessidade da criação de uma “ciência do Homem” que buscasse penetrar, mais a fundo o homem através do seu potencial criador. Referia-se à sua prática de colocar data em todas as suas produções, para que pudesse ser identificado o modo como produziu uma obra, o recorte temporal e circunstancial da produção.

Perdemos a mão para o registro. Assinalar uma data é indicar um marco no tempo. Esses registros alimentam a história, estabelecem as relações de memória através de diálogos entre o passado e o presente. Mas esse mesmo tempo, um fator externo, que marca o início da existência da obra, também interfere e afeta de modo irreversível essa obra. Toda e qualquer obra ou objeto sofrerá a ação de agentes internos inerentes aos materiais utilizados na produção do mesmo e de agentes externos relacionados com o meio ambiente no qual está inserido.

Exames utilizados para o diagnóstico de patologias humanas são utilizados hoje para realizar esse tipo de diagnóstico de imagens escultóricas. Raio X, Ressonância Magnética, Tomografia, Endoscopia, análises microscópicas para identificar técnicas construtivas, materiais constitutivos da obra ou também as patologias que as afetam. Podem ir mais além, determinando alterações interventivas, processos de restauração e autoria. Esses dados determinarão valores e significados da obra, a autenticidade da mesma e indicarão as necessidades físico-químicas do material, com a finalidade de estabelecer uma estratégia de conservação e preservação da imagem, permitindo que as gerações futuras conheçam sua história e a memória social da humanidade.

As evidências históricas, iconográficas e devocionais das imagens apresentadas nos impõem uma realidade de ampliação do repertório de significados e significações que a festa do Círio pode proporcionar, mesmo para uma paraense que sempre viveu essa experiência entre fé e razão. E, transitando entre códigos importados e a realidade amazônica, percebe-se que o dinamismo permanente provoca questionamentos e busca não de soluções, mas de planejamento e



implantação de novos procedimentos que permitam avançar no campo da preservação de imagens sacras e da difusão das histórias amazônicas.

Pela condição das imagens serem de culto, as dificuldades de acesso não impediram a pesquisa bibliográfica e análise das imagens veiculadas. Mas é um estudo que precisa avançar, utilizando as novas técnicas que permitem o estado e conhecimento profundo da materialidade da imagem. Para algumas questões ainda não obtivemos respostas, mas elas ativam sem dúvida o desejo de continuar as investigações. O estudo iconográfico é apaixonante e será sempre desafiador se embrenhar em documentos, imagens, gravuras e novas formas de representação, para perceber que não há como definir um modelo iconográfico para cada imagem devocional. Antes da forma e conteúdo, estará o valor atribuído pelo fiel que tem o poder de nomear o título que a imagem possuirá. E isso precisa ser considerado, daí a importância dos registros, para conhecer em que circunstância foi posta aquela denominação.

Para quem vem de fora é Nossa Senhora de Nazaré. Para quem é de lá (Belém do Pará) e tem intimidade, é Naza, Nazica ou Santa, Santinha. Tem que vir para ver de perto coisas que só com o coração se pode expressar. A rima e poesia saem tão fácil, que é difícil quem não faça um verso somente para homenagear: “Naza, Nazaré-zinha, Nazaré rainha! Nazaré, Mãe da terra, Mãezinha”²³³, que “no Círio cansa o corpo para a alma descansar”²³⁴. Origem e fim, caminho e esperança, aprendei, no popular ou na solenidade, a Senhora de Nazaré é a nossa Mater Dei.

²³³ Música Zouk da Naza, Almirzinho Gabriel.

²³⁴ Música “Círio outra Vez, Padre Fábio de Melo.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ALÃO, Manuel de Brito. **Antiguidade da Sagrada imagem de Nossa Senhora de Nazaré, 1638**. Lisboa: Edições Colibri, edição 2001.
- ALCAIDE Cebrián, Rocío. **Puesta en valor de la conservación preventiva en imágenes devocionales**. Máster Universitario em Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universitat Politècnica de València. 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10251/61733>.
- ALDAZÁBAL, José. **Vocabulário básico de liturgia**. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1994.
- ARRAES, Rosa Maria Lourenço. **Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré**. Belém: Basílica Santuário, 2013.
- ARGAN, G. A. **História da arte italiana**. Vol.I. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. **Compêndio das Eras da Província do Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BASÍLICA N. S. de Nazaré. **Guia da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré**. Belém: Gráfica Sagrada Família, 1978.
- BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- BELTING, Hans. **Imagen y Culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte**. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- BETTENDORFF, J. F. **Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Editora Paulus, 1998.
- BIBLIOTECA NACIONAL. **Anais da Biblioteca Nacional – Livro Grosso do Maranhão, 1ª. Parte**. Rio de Janeiro, 1948, v.66.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987
- BONNA, Mizar. **Dois séculos de fé**. Belém: CEJUP, 1993.



- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- BRAGA, Theodoro – **História do Pará, Resumo Didático**. Editora Melhoramentos, São Paulo, 1931.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- BRASIL, Governo. **Decreto nº 3551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm, Acesso em 23/01/2013.
- BRASIL, Ministério da Educação. **Dicionário escolar: latino-português**. Rio de Janeiro: CNME, 1962. Disponível em <www.dominiopublico.gov.br>
- CANCLINI, Nestor. La modernidade después de la posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (org) **Modernidade: vanguardias artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial:UNESP, 1990. P. 201-237.
- CARDOSO, Isabel Maria Leitão Cortes Alçada. **Encarnação e Imagem: uma abordagem histórico-teológica a partir dos três discursos de São João Damasceno em defesa das Imagens**. Dissertação – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2013. Curso de Doutorado em Teologia. Disponível em <<http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/14956/1/Tese%20CD%20Encarna%C3%A7%C3%A3o%20e%20Imagem%20final.pdf>>
- CATÁLOGO DESTE COLÉGIO DE SANTO ALEXANDRE, seus bens, oficinas, fazendas, servos, gados, dispêndios, e dívidas activas e passivas, 1720, 08 p. In: **Coleção Alberto Lamago do IEB-USP**, Doc. 1320, Cód. 43-11
- COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da Escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Editora Fino traço, 2014.
- COELHO, Geraldo. **Uma crônica do maravilhoso: legenda, tempo e memória no culto da Virgem de Nazaré**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1998.
- COREMANS, Paul. **Organización de un servicio nacional de preservación de los bienes culturales**. In: *Boletín da Unesco*, Paris, 1964.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007
- DAVE, Laura. **Theasaurus Vocabulário de Objetos do Culto Católico**. Lisboa: Fundação Casa de Bragança, 2004
- DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1964.
- DENZINGUER, Heinrich; HÜNERMANN; HOPING, Helmut. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral**. 3ª. Ed. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2015.

- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013
- DUBOIS, Florencio. **A Devoção à Virgem de Nazaré – em Belém do Pará**. Belém: Imprensa Oficial, 1953. 2 ed. Revista e ampliada
- DUBOIS, Florencio. **Nossa Senhora de Nazaré: sua devoção em Portugal e no Pará**. São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira, 1946.
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- ELIADE, Mircea, **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. **Historia de las creencias y de las ideas religiosas**. Volume IV. Madrid: Ediciones Cristandad, S. L., 1980.
- FRANÇA, Júnia Lessa; Vasconcellos, Ana Cristina. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, Visão e Imaginação**. Portugal: Edições 70, 1987.
- FRONER, Y.A.; ROSADO, A; SOUZA, L.A. **Tópicos em conservação preventiva**. Belo Horizonte: LACICOR-EBA-UFMG, 2008.
- FRONER, Yacy Ara. **Memória e Preservação: a construção epistemológica da Ciência da Conservação**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007, In: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2007/FCRB_MI_Memoria_e_Preservacao_A_construcao_epistemologica_da_Ciencia_da_Conservacao.pdf.
- FRONER, Yacy-Ara. **Diálogos da imagem: eidos/mimesis, eikon/aísthesis**. In: Anais da ANPAP, Rio de Janeiro, 2011, p. 3016.
- GOMBRICH Ernst, **Imágenes Simbólicas**, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1983.
- GRUZINSKY, Serge. **As quatro partes do mundo: história da mundialização**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: EDUSP, 2014
- HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Retábulo do Altar-Mor da Igreja de Sant'Ana: História e Iconologia**. Monografia apresentada ao curso de Especialização em Semiótica e Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. Belém, 2005.
- HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Itinerário de Influências íbero-italianas na Arte e na Arquitetura: retábulos da Belém do século XVIII**. 2012. 170 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7654>>
- HIPONA, Santo Agostinho. **Confissões**. São Paulo: Ed. Paulus, 2002.



KONDAKOV, Nikodim Pavlovic. **Iconografia dela Madre di Dio**. Tradução Ivan Foletti. Roma: Libreria Editrice Viella, 2014

LAFUENTE, Isabel Trinidad. **Tesouro y Diccionario de objetos asociados a ritos, cultos y creencias**. Madrid: Subsecretaria General de Publicaciones, Información y Documentación/MECD ,2010

MATERO, Frank. **Ethics and Policy in Conservation**. In: The GCI Newsletter, Volume 15, Number 1, Spring 2000. Disponível em <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/15_1/feature1_2.html>

MAUÉS, Heraldo. **A Mãe e o filho como peregrinos: dois modelos de peregrinação católica no Brasil**. Disponível em <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/5992>>

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico**. Belém: Cejup, 1995.

MAUSS, Marcel. O Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas in **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária/EDUSP, 1974, p. p. 185-317.

MEGALE, Nilza Botelho. **Cento e sete Invocações da Virgem Maria no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1980.

MELO, Iaci Iara Cordovil de. **Imaginária em colégios, fazendas e missões jesuíticas no nordeste paraense**. 2012. 2 volumes. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em <<http://hdl.handle.net/1843/JSSS-8ZZESL>>

MORENO DE VARGAS, Bernabe. **Historia de la ciudad de Merida**. Madrid, 1633
MUELA, Juan Carmona. **Iconografia Cristiana: guia básica para estudantes**. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

PANISSET, Ana Martins. **A documentação como ferramenta de preservação: protocolos para documentação e políticas de gestão do Acervo Artístico da UFMG como subsídios para o ensino, a pesquisa e a extensão**. 2017. Tese (Programa de Pós-graduação em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2017.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PENTEADO, Pedro . **Peregrinos da Memória: O Santuário de Nossa Senhora de Nazaré**. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa (CEHR) e Universidade Católica Portuguesa (UCP), 1998

PHILIPPOT, Paul. La Noción de pátina y la limpeza” In: **Bulletín de l’Institut Royal du Patrimoine Artistique**. Belgica: Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1966.

PINTO, Antônio Rodrigues de Almeida. O bispado do Pará. In: **Annaes da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará**. Tomo V. Belém: Instituto Lauro Sodré, 1906.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. 2006. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006.

RAMOS, Alberto Gaudêncio. **Cronologia eclesiástica do Pará**. Belém: Falângola, 1985.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2010.

RIGUETTI, Mario. **História de la Liturgia**. 2 vol. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.

ROCQUE, Carlos. **História do Círio e da Festa de Nazaré**. Belém : Mitograph, 1981.

ROJAS; FLORES. **Manual de conservación preventiva de bienes culturales en recintos religiosos**. México: INAH, 1998.

SAAVEDRA MACHADO, Maria Antonia Graça; SAAVEDRA MACHADO, João L.. **Nossa Senhora na Iconografia Mariana**. Nazaré: Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, 1982.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. **Santuário Mariano e a História das Imagens milagrosas de Nossa Senhora e das milagrosamente aparecidas, em graça dos Pregadores, e dos devotos da mesma Senhora**. 10 vols. Lisboa, 1707-1723.

SCHENONE, Hector. **Santa Maria: Iconografia del arte colonial**. Buenos Aires: Educa, 2008.

SERRÃO, Victor. Iconografia da Senhora de Nazaré na Arte Luso-Brasileira: o ciclo seiscentista do pintor Luís de Almeida no Santuário de Nossa Senhora de Nazaré. In: **Belém do Pará (1616-2016) Revista Camões**: Revista de Letras e Culturas Lusófonas. Lisboa: Instituto Camões, n. 25, 2016, p. 79-97.

SOEIRO, José Ildone Favacho. **Noções de História da Vigia**. Belém: CEJUP, 1991.

SPECTRUM 4.0: padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido/Collections Trust. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

TRENS, Manuel. **María: iconografía de la virgen em el arte español**. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1947.

VARAZZE, Jacopo. **Legenda Áurea: vida de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELLOS, Elisabeth Mendonça de; BONNA, Mauro Cesar Klautau. **O livro do Círio**. Belém: Floresta Guia, 2009.



VIANNA, Arthur. Festas populares do Pará; I – A Festa de Nazareth. In: **Annaes da Biblioteca e Archivo Público do Pará**, Vol III, 1904.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntese, 2004.

VOLPATO, Gilson Luiz. **Método lógico para redação científica**. Botucatu: Best Writing, 2011.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo – o poder das imagens. In: NOVAES, Aduino (org). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

ZILLES, Urbano. **Evangelhos Apócrifos**. 3 ed. EDIPUCRS: Porto Alegre, 2004.

Sites visitados:

<http://archives.icom.museum/objectid/>

<http://ciriodenazare.com.br/site/>

http://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf

<http://paroquiadenazare.blogspot.com.br/2011/08/noticia-do-cirio-em-salvador.html>

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf acesso em 25/01/2015

<http://www.cidoc-crm.org>

<http://www.collectionslink.org.uk>

<http://www.gaudiumpress.org/content/62142-Nossa-Senhora-de-Czestochowa--Rainha-da-Polonia>

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&SupCat=1&BaseDados=24&Cat=23&IdAutor=>
<http://www.mussner.info/storia.html>

<https://3.bp.blogspot.com/--bo0CKfbeqI/WdbErvSLDHI/AAAAAAAAAJAM/KTLnGENyWUkkBSfXaFYqDJjyHAsV36kgCLcBGAs/s1600/manto-santa.png>

<https://www.guardadenazare.com/blank-czwt>

Apêndices

- I. Frei Agostinho de Santa Maria: Santuários Marianos.
- II. Municípios Paraenses: Círio de Nazaré.
- III. Cartazes do Círio de Nazaré.
- IV. Relação dos Mantos da imagem de Nossa Senhora de Nazaré.
- V. Relatório de estado de Conservação da Imagem Original de Plácido.
- VI. Relatório de estado de Conservação da Imagem Peregrina.



FREI AGOSTINHO DE SANTA MARIA

SANTUÁRIOS MARIANOS

TOMO	PAIS	LUGAR	FREGUESIA	ANO	TITULO	IMAGEM	PÁGINA
I	PORTUGAL	CARIJAL	UNHOS		LXXIII	ROCA	473
II	PORTUGAL	PERDENEIRA	NAZARETH		XLIII	ESCULTURA PEQUENA	143
V	PORTUGAL	ABOADELA	VARZEA		XXXV	ROCA	273
V	PORTUGAL	VIZEU	LOUROZA DE BAYXO	1504	CVI	ESCULTURA EM PEDRA	509
VI	PORTUGAL	CAMBRA	CAMBRA		XXIII	ESCULTURA EM PEDRA	459
VII	PORTUGAL	VOUGA	BYCO DEBAIXO	1600	XVII	ESCULTURA MADEIRA	463
VII	PORTUGAL	ELVAS			XXIII	ESCULTURA MADEIRA	600
IX	BRASIL	BAHIA	atual salvador	1549~	XXVIII	ESCULTURA MADEIRA ESTOF.	58
IX	BRASIL	BAHIA	MATHOIM	1700	LXVIII	ESCULTURA MADEIRA	134
IX	BRASIL	BAHIA	JOAGARIBE	1649	LXXXIX		179
IX	BRASIL	RECIFE	PONTAL	1627	IX	ROCA	282
IX	BRASIL	PARÁ	VIGIA	1623~	IX	ESCULTURA MADEIRA ESTOF.	381
X	Brasil	RIO DE JANEIRO	SAQUAREMA	1660	XXIV	ESCULTURA MADEIRA ESTOF.	53
X	BRASIL	SÃO PAULO	BAYRRO TIBAYA*	1676	XI	ESCULTURA MADEIRA	168
X	BRASIL	MINAS GERAIS	CACHOEYRA		LXXXVIII	ESCULTURA MADEIRA	253
X	BRASIL	MINAS GERAIS	GODOY MOREYRA		LXIXX	ESCULTURA MADEIRA	254
X	PORTUGAL	AÇORES	SÃO MIGUEL				290
*Atual cidade de Nazare Paulista							



MUNICÍPIOS PARAENSES

CÍRIO DE NAZARÉ



MUNICÍPIO	CÍRIO	DATA	INÍCIO	PADROEIRO	OBSERVAÇÕES
Abaetetuba	Nossa Senhora da Conceição	Último domingo de novembro	1812		
Abel Figueiredo	Nossa Senhora da Conceição	Dezembro			
Acará	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de novembro	1944		Realiza-se no dia 02 de agosto o Círio Fluvial de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro no Furo do Maracujá - Baixo Acará
Afuá	Nossa Senhora da Conceição	Último domingo de novembro			
Água Azul do Norte				São João Batista	
Alenquer	Santo Antônio	1º de junho			Tradicionalmente realizam a "Lavagem do Santo"
Almeirim	Nossa Senhora da Conceição	08 de dezembro			
Altamira	Nossa Senhora de Nazaré	Outubro		São Sebastião	O padroeiro da cidade é São Sebastião, cuja festa é em 20 de janeiro, mas tem Círio de Nazaré em outubro e inclusive e patrimônio imaterial do estado (lei N° 7.555, DE 21 DE SETEMBRO DE 2011)
Anajás	Nossa Senhora de Nazaré				



Ananindeua	Nossa Senhora das Graças	3º domingo de agosto	1940	Nossa Senhora das Graças	
Anapu					Tem a tradicional Romaria da Floresta, que se realiza em Junho em homenagem à missionária Irmã Dorothy Stang.
Augusto Corrêa	Nossa Senhora de Nazaré	1º domingo de dezembro	1958	São Miguel	
Aurora do Pará	Nossa Senhora Aparecida	Último domingo de outubro	1997		
Aveiro	Nossa Senhora da Conceição	Último domingo de novembro			
Bagre	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de outubro			
Baião	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de outubro		Santo Antônio	Tem o Círio de Santo Antônio (1o de junho) e de São Raimundo Nonato (22 de agosto)
Bannach					
Barcarena	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de outubro	1960		
Belém	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de outubro	1793	Nossa Senhora de Belém	
Belterra					
Benevides	Nossa Senhora do Carmo	2º domingo de julho		Nossa Senhora do Carmo	
Bom Jesus do Tocantins				São Raimundo	
Bonito	Nossa Senhora do Rosário	3º domingo de outubro	1992		
Bragança	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de novembro			
Brasil Novo					
Brejo Grande do Araguaia					
Breu Branco					
Breves	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de outubro	1934		



Bujaru	Nossa Senhora de Nazaré	1º domingo de dezembro	1992	São Joaquim	
Cachoeira do Arari	Nossa Senhora da Conceição	3º domingo de dezembro			Festividade grande de São Sebastião 20 de janeiro
Cachoeira do Piriá	Nossa Senhora de Nazaré	1º domingo de dezembro	2000		
Cametá	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de setembro		São João Batista	
Canaã dos Carajás					
Capanema	Nossa Senhora do Rosário	Último domingo de setembro	1992	Nossa Senhora dos Anjos	
Capitão Poço	Nossa Senhora do Perpétuo Socorro	1º domingo de dezembro	1992	São Antônio Maria Zacarias	
Castanhal	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de outubro	1998		Na comunidade de Macapazinho também tem o Círio de Nossa Senhora de Nazaré e é bem mais antigo que o de Castanhal
Chaves	Santo Antônio	1º domingo de junho			
Colares	Nossa Senhora do Rosário	2º domingo de Dezembro			Em julho na comunidade de Juçarateua, tem o Círio de São Sebastião; 1º Domingo de agosto na vila de Santo Antônio de Colares tem o Círio de Nossa Senhora de Nazaré; e no 1º Domingo de Dezembro na comunidade de Mocajatuba, tem o Círio de São Tomé.
Conceição do Araguaia	Nossa Senhora da Conceição	8 de dezembro			
Concórdia do Pará	Nossa Senhora de Nazaré	1º domingo de outubro	2010		
Cumarú do Norte					
Curionópolis	Nossa Senhora das Graças	3º domingo de novembro	2005	Nossa Senhora das Graças	



Curralinho	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de outubro	1994		
Curuá	São Raimundo Nonato	3º domingo de agosto		São Raimundo Nonato	
Curuçá	Nossa Senhora do Rosário	3º domingo de novembro			
Dom Eliseu	Nossa Senhora Aparecida	3º domingo de outubro	2007	Nossa Senhora da Conceição	
Eldorado dos Carajás				São José Operário	
Faro	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de outubro			
Floresta do Araguaia					
Garrafão do Norte	Nossa Senhora do Perpétuo Socorro				
Goianésia do Pará					
Gurupá					
Igarapé-Açu	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de novembro	1929		Círio de Nossa Senhora de Nazaré no 3o. Domingo de novembro na Comunidade de Santo Antonio do Prata.O Círio de Igarapé Açu é patrimonio imaterial do estado segundo a LEI N° 7.506, DE 19 DE ABRIL DE 2011
Igarapé-Miri	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de outubro	1956	Senhora Sant'Ana	Círio de Sant'Ana 26 de julho
Inhangapi	São Vicente Ferrer	11 de novembro			
Ipixuna do Pará	Nossa Senhora do Perpétuo Socorro	Penúltimo domingo de agosto	2012		
Irituia	Nossa Senhora da Piedade	3º domingo de outubro			
Itaituba	Senhora Sant'Ana	2º domingo de julho			
Itupiranga	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de setembro	2000		



Jacareacanga					
Jacundá	Nossa Senhora do Perpétuo Socorro	3º domingo de outubro		São João	
Juruti	Nossa Senhora da Saude	Maio			
Limoeiro do Ajuru	Nossa Senhora da Conceição	3º domingo de novembro			
Mãe do Rio	Nossa Senhora de Nazaré	1º domingo de dezembro	1981	São Francisco de Assis	
Magalhães Barata	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de novembro	1913		
Marabá	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de outubro			
Maracanã	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de novembro	1912		
Marapanim	Nossa Senhora das Vitórias	2º domingo de agosto	1903	Nossa Senhora das Vitórias	
Marituba	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de novembro	1942		
Medicilândia					
Melgaço	São Miguel Arcanjo	3º domingo de setembro			
Mocajuba	Nossa Senhora da Conceição	Último domingo de novembro	1904		
Moju	Divino Espírito Santo	Domingo de Pentecostes		Divino Espírito Santo	
Monte Alegre	São Francisco de Assis	3º domingo de setembro			
Muaná	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de outubro			
Nova Esperança do Piriá	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de setembro	2011		
Nova Ipixuna	Nossa Senhora do Perpétuo Socorro	4º domingo de agosto	2012		
Nova Timboteua	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de agosto			
Novo Progresso					
Novo Repartimento				São Francisco de Assis	
Óbidos	Senhora Sant'Ana	2º domingo de julho		Sant'Ana	



Oeiras do Pará	Nossa Senhora de Nazaré	4º domingo de novembro	1987	Nossa Senhora d'Assunção	
Oriximiná	Santo Antônio	1º domingo de Oriximiná		Santo Antônio	
Ourém	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de agosto			
Ourilândia do Norte					
Pacajá				Cristo Rei	
Palestina do Pará				Coração de Jesus	
Paragominas	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de novembro	1992	Santa Terezinha	
Parauapebas	Nossa Senhora de Nazaré	3º sábado de outubro	2005		
Pau-d'Arco					
Peixe-Boi	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de setembro			Se realiza também o Círio Fluvial de São Pedro no dia 29 de junho e no dia 26 de agosto se realiza o Círio de Nossa Senhora de Fátima
Piçarra					
Placas				Nossa Senhora Aparecida	
Ponta de Pedras	Nossa Senhora da Conceição	Último domingo de novembro			
Portel	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de agosto			
Porto de Moz	São Braz	2ª quinzena de junho		São Braz	Também realiza o Círio de Nossa Senhora de Nazaré na primeira semana de setembro O Círio de Porto de Moz, é patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Pará, conforme a Lei 7.451/2010,



Praíha	Nossa Senhora das Graças	3º domingo de agosto			
Primavera	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de novembro			
Quatipuru	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de outubro		São Benedito	Em dezembro tem o Círio de Nossa Senhora da Conceição na Vila de Boa Vista
Redenção					
Rio Maria					
Rondon do Pará					
Rurópolis					
Salinópolis	Nossa Senhora do Socorro	2º domingo de setembro		Nossa Senhora do Socorro	
Salvaterra	Nossa Senhora da Conceição	1º domingo de novembro			
Santa Bárbara do Pará	São Sebastião				
Santa Cruz do Arari	Nossa Senhora de Nazaré				
Santa Isabel do Pará	Santa Izabel	1º domingo de julho			Em maio tem o Círio de Nossa Senhora da Conceição
Santa Luzia do Pará	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de setembro	2005		
Santa Maria das Barreiras					
Santa Maria do Pará	Nossa Senhora Auxiliadora	4º domingo de agosto	1996	Nossa Senhora Auxiliadora	
Santana do Araguaia	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de outubro			
Santarém	Nossa Senhora da Conceição	último domingo de novembro	primeiro círio 1919		Na Vila Curuai é celebrado o Círio de Nazaré no 30. Domingo de agosto
Santarém Novo	Nossa Senhora da Conceição	1 a 8 de dezembro			
Santo Antônio do Tauá	Santo Antônio	13 de junho			
São Caetano de Odivelas	São Caetano da Providência	1º domingo de agosto			



São Domingos do Araguaia					
São Domingos do Capim	Nossa Senhora de Nazaré	3 de setembro			
São Félix do Xingu					
São Francisco do Pará					
São Geraldo do Araguaia					
São João da Ponta	São João	3º domingo de junho	1979		
São João de Pirabas	Nossa Senhora de Nazaré	4º domingo de outubro	1942		
São João do Araguaia	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de outubro			
São Miguel do Guamá	Nossa Senhora de Nazaré			São Miguel Arcanjo	No último domingo de novembro tem o Círio de Nossa Senhora da Conceição
São Sebastião da Boa Vista	Nossa Senhora de Nazaré				
Sapucaia					
Senador José Porfírio	São Francisco Xavier	3 de dezembro		São Francisco Xavier	O Círio de Senador José Porfírio é declarado Patrimônio cultural de natureza imaterial do estado do Pará segundo a lei 7.560/2011
Soure	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de novembro			
Tailândia					
Terra Alta	Nossa Senhora do Livramento	2º domingo de setembro		Nossa Senhora do Livramento	Na Vila de Mocajubinha se realiza o Círio de Nossa Senhora das Neves em agosto
Terra Santa	Santa Isabel	Último domingo de junho		Santa Isabel	
Tomé-Açu	Santa Maria	2º domingo de Setembro			

Tracuateua	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de agosto			
Trairão					
Tucumã					
Tucuruí	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de outubro	2000	São José	No bairro da Liberdade se celebra no 30. Domingo de novembro o Círio de Nossa Senhora das Graças
Ulianópolis	Nossa Senhora de Nazaré				
Uruará	Nossa Senhora de Fátima	3º domingo de outubro		Nossa Senhora de Fátima	
Vigia	Nossa Senhora de Nazaré	2º domingo de setembro			Não se conhece ao certo o ano que se iniciou o Círio da Vigia. Na região se afirma que o primeiro Círio se realizou em 1697
Viseu	Nossa Senhora de Nazaré	3º domingo de novembro	1921		
Vitória do Xingu	Nossa Senhora Auxílio dos Cristãos	4º domingo de maio		Nossa Senhora Auxílio dos Cristãos	
Xinguara					

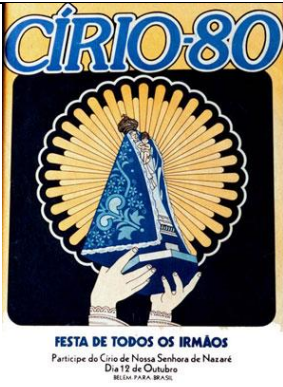
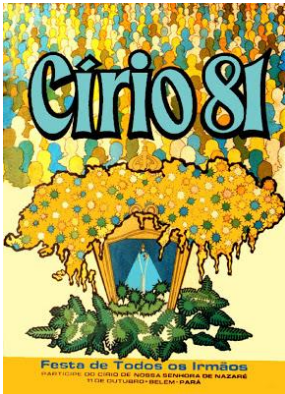


INVENTÁRIO

CARTAZES DO CÍRIO




ANO	CARTAZ	REFERÊNCIA
1901		<p>https://1.bp.blogspot.com/AzLV5Od8rX8/RyqIJMCy9VI/AAAAAAAAAPY/90Ft2cIVLKk/s200/Cartaz+do+C%C3%ADrio+de+Nazar%C3%A9+de+1901.jpg</p>
1909		<p>https://edenice.files.wordpress.com/2009/12/cartaz-19091.jpg</p>
1924		<p>http://pelasruasdebelem.zip.net/images/Cirio2015Cartaz1924.jpg</p>

<p>1926</p>		<p>https://conteudo.imguol.com.br/c/entretimento/04/2015/10/01/cartaz-de-divulgacao-do-cirio-de-nazare-de-1926-1443734736138_300x500.jpg</p>
<p>1979</p>		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/44/414/1979.jpg</p>
<p>1980</p>		<p>http://4.bp.blogspot.com/_ohoOTKO4Lic/TU_mMITe3I/AAAAAAAAAK8/jmrh6y72EDs/s1600/cartaz1980.jpg</p>
<p>1981</p>		<p>http://2.bp.blogspot.com/-IIGxrc3QabY/To4rSzQ-8RI/AAAAAAAAAIIo/nUK4tuimzgk/s400/CARTAZ%2B1981.jpg</p>



1982		<p>https://i.pinimg.com/originals/2f/ba/85/2fba8549432fc43e1632d3cfffbb684f.jpg</p>
1983		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/44/419/1983.jpg</p>
1984		<p>http://4.bp.blogspot.com/-NGq2auTpbQ4/Toxcx6th5PI/AAAAA-AAAGco/dYCJUBrPQ-A/s1600/cartaz1984.jpg</p>
1985		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/44/421/1985.jpg</p>

<p>1986</p>		<p>http://1.bp.blogspot.com/-pFig_u7A_BA/ToxcwG_XMaI/AAAAAAAAGcg/cUIA96nuXKY/s1600/carta_z1986.jpg</p>
<p>1988</p>		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/44/423/1988.jpg</p>
<p>1989</p>		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/44/424/1989.jpg</p>



<p>1990</p>		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/44/425/1990.jpg</p>
<p>1991</p>		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/44/426/1991.jpg</p>
<p>1992</p>		<p>https://i.pinimg.com/originals/29/09/7e/29097e328e61ba30a6e2fddd6e96889.jpg</p>

<p>1993</p>	 <p>CÍRIO 93 Bicenténario da Festa de Nazaré. BELÉM DO PARÁ, 10 DE OUTUBRO DE 1993.</p>	<p>http://bibliotecadocirio.org/images/44/428/1993.jpg</p>
<p>1994</p>	 <p>CÍRIO 94 FESTA DE NAZARÉ. BELÉM DO PARÁ, 9 DE OUTUBRO DE 1994.</p>	<p>http://4.bp.blogspot.com/-sMYxeGFjsPM/ToxcqAkLhwI/AAAAAAAAGcE/ExfTaTRUIWM/s1600/cartaz1994.jpg</p>
<p>1995</p>	 <p>CÍRIO DE NAZARÉ Belém do Pará, 2º domingo de outubro.</p>	<p>http://3.bp.blogspot.com/-BahPXakgwuQ/ToxcpId3smI/AAAAAAAGcA/o_43IcnZyhM/s1600/cartaz1995.jpg</p>



<p>1996</p>		<p>http://3.bp.blogspot.com/-ZslHVdnM_9c/ToxcoU59-oI/AAAAAAAAAGb8/mxVQpOckFoQ/s1600/cartaz1996.jpg</p>
<p>1997</p>		<p>https://i.pinimg.com/236x/cd/28/ce/cd28ceee9c0ba3da9e7291c5748b3f0c.jpg</p>
<p>1998</p>		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/44/433/1998.jpg</p>

<p>1999</p>		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/44/434/1999.jpg</p>
<p>2000</p>		<p>http://1.bp.blogspot.com/-Vp0igRqpzoQ/ToxclJgh0dI/AAAAAAAGbs/HGC2KMJ4x58/s1600/cartaz2000.jpg</p>
<p>2001</p>		<p>http://2.bp.blogspot.com/-XS_06Q49Sr8/To4sKIdZZAI/AAAAAAAJA/9DonLAM2IzM/s1600/CARTAZ%2B2001.jpg</p>



<p>2002</p>		<p>http://2.bp.blogspot.com/-SJ4nwrFFXsw/ToxcjSaKI9I/AAAAAAAGbk/tIm-Zu8aYq0/s1600/cartaz2002.jpg</p>
<p>2003</p>		<p>http://www2.uol.com.br/modabrasil/bel em link/cirio2/img/index2_clip_image004.jpg</p>
<p>2004</p>		<p>https://i.pinimg.com/originals/f9/fc/85/f9fc85b02f3dbac20427f3047e0e26aa.jpg</p>

<p>2005</p>		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/44/434/1999.jpg</p>
<p>2006</p>		<p>https://i.pinimg.com/236x/4b/46/bd/4b46bd9f553493128ac38fa69d8f1430.jpg</p>
<p>2007</p>		<p>http://1.bp.blogspot.com/-Xk2mCOyGii0/To4sKpnKIYI/AAAAAAAJI/iMKodw5Tc6Y/s1600/correc01_cartaz_CIRIO.jpg</p>

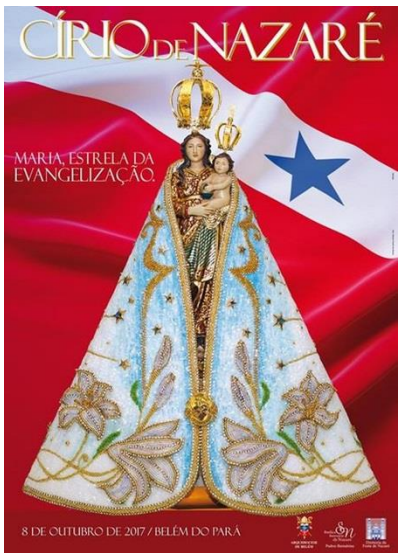



<p>2008</p>		<p>https://www.google.com.br/search?q=cartaz+círio+1987&client=firefox-b&dcr=0&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjq_va0xv3WAhVFvZAKHRyyDH4Q_AUICigB&biw=1366&bih=659#imgdii=iOaSsOxzPrvJnM:&imgcr=pOy4YsyHRJKVmM:</p>
<p>2009</p>		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/52/728/thumb2/cartaz2009.jpg</p>
<p>2010</p>		<p>http://bibliotecadocirio.org/images/52/729/cartaz2010.jpg</p>

<p>2011</p>	 <p>2º DOMINGO DE OUTUBRO, 2011 BELÉM DO PARÁ "Fazei tudo o que Ele vos disser"</p>	<p>http://2.bp.blogspot.com/-IFyS6ra38Gw/TeBMWtSxKNI/AAAAAAAABD4/bv4Os4AxIWK/s1600/Cartaz%2BC%25C3%25ADrio%2B2011.jpg</p>
<p>2012</p>	 <p>14 DE OUTUBRO DE 2012 BELÉM DO PARÁ. Ao Pai, por Cristo, no Espírito Santo, com Maria e ao jeito de Maria.</p>	<p>http://4.bp.blogspot.com/-n8dOwyCrm64/T8bAitcWQyI/AAAAAABi8/rs3FBJduH4A/s1600/Cartaz_Cirio_2012.jpg</p>
<p>2013</p>	 <p>13 DE OUTUBRO DE 2013 BELÉM DO PARÁ. "A Igreja em oração, unida a Maria, mãe de Jesus"</p>	<p>http://4.bp.blogspot.com/-RwWs_rnXlw8/UaeBEET7kAI/AAAAACPg/3WuNLHkXiY0/s1600/Cartaz+Cirio+2013+aprovado+X.JPG</p>



<p>2014</p>		<p>http://3.bp.blogspot.com/--XmwNhuqaMA/U4eIhzLL-EI/AAAAAAAAAC34/-S0irU6jVNE/s1600/Cartaz+Cirio+2014.jpg</p>
<p>2015</p>		<p>http://2.bp.blogspot.com/-4cwfbulaomc/VWgd1do1tI/AAAAAAACo4/uu2pxi4fGdk/s1600/Cartaz%2Bdo%2Bcirio%2B2015.jpg</p>
<p>2016</p>		<p>http://romariafluvial.com.br/imgBlog/020616152436-cartaz-cirio-2016-1.jpg</p>

<p>2017</p>		<p>https://s2.glbimg.com/A3YKsXWOweAYzmoJ1TIdCoWX2Ic=/0x0:460x640/924x0/smart/filters:strip_icc()/i.s3.glbimg.com/v1/AUTH_59edd422c0c84a879bd37670ae4f538a/internal_photos/bs/2017/B/2/gFKMgJTleNMXBSMLI0HA/cartaz.jpg</p>
<p>Selo Círio 200</p>		<p>https://http2.mlstatic.com/m-c-1864-1993-quadra-200-anos-do-cirio-de-nazare-religiao-D_NQ_NP_123521-MLB20779351241_062016-F.jpg</p>



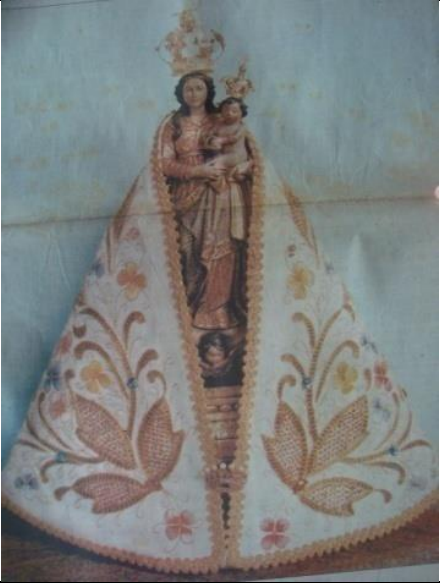


INVENTÁRIO

MANTOS DE N. S. DE NAZARÉ











COLEÇÃO DOS MANTOS DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ

1975		Autor: Ester Paes França
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
1976		Autor: Ester Paes França
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
1983		Autor: Ester Paes França
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)





<p>1985</p>		<p>Autor: Ester Paes França</p> <hr/> <p>Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré</p> <hr/> <p>Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)</p>
<p>1987</p>		<p>Autor: Ester Paes França</p> <hr/> <p>Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré</p> <hr/> <p>Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)</p>
<p>1989</p>		<p>Autor: Ester Paes França</p> <hr/> <p>Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré</p> <hr/> <p>Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)</p>



1991		<p>Autor: Ester Paes França</p> <p>Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré</p> <p>Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)</p>
1992		<p>Autor: Ester Paes França</p> <p>Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré</p> <p>Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)</p>
1993		<p>Autor: Ester Paes França</p> <p>Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré</p> <p>Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)</p>
1995		<p>Autor: Paulo e Vanessa Oliveira</p> <p>Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré</p> <p>Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)</p>





1996		Autor: Paulo e Vanessa Oliveira
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
1997	 Vanessa de Oliveira: Manto bordado com o do Espírito Santo	Autor: Paulo e Vanessa Oliveira
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
1998	Trasladação	
		Autor: Gesony Pawlick
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
	Círio	
		Autor: Paulo e Vanessa
Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré		
Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)		






1999		Autor: Dilu Fiuzza de Melo
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
2000		Autor: Mariazinha Hundentmark
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
2001	<p>Trasladação</p> 	Autor: Jorge Bittencourt
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
2001	<p>Círio</p> 	Confecção: Jorge Bittencourt Desenho: de Mizar Bonna
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)

2002		Confecção: Jorge Bittencourt Desenho: de Mizar Bonna
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
2003		Confecção: Enid Almeida Desenho: Mizar Bonna
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
2004		Confecção: Lele Grelo Desenho: de Mizar Bonna
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
2005		Confecção: Vera Morelli Desenho: Ana Penna
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)



2006		Confecção: Paula Novelino Desenho: Ana Penna
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
2007		Confecção: Enid Almeida Pinturas: Hermínia Sarmento Desenho: Mizar Bonna
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
2008		Confecção: Enid Almeida Desenho: Mizar Bonna
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)
2009		Confecção: Mariazinha Hundentmark Desenho: de Mizar Bonna
		Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré
		Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)

<p>2010</p>		<p>Confecção: Jorge Bittencourt Desenho: de Mizar Bonna</p> <hr/> <p>Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré</p> <hr/> <p>Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)</p>
<p>2011</p>		<p>Confecção: Jorge Bittencourt</p> <hr/> <p>Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré</p> <hr/> <p>Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)</p>
<p>2012</p>		<p>Autor: Carlos Amílcar</p> <hr/> <p>Fonte: Inventário dos Mantos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré</p> <hr/> <p>Referência: Rosa Maria Lourenço Arraes (Pesquisa e Curadoria)</p>



2013		<p>Autor: Carlos Amílcar</p> <p>Fonte: http://www.diarioonline.com.br/app/painel/modulo-noticia/img/imagensdb/11-18-09-2016-07-57-14.jpg</p>
2014		<p>Confecção: Stela Rocha</p>
	<p>Fonte: http://s2.glbimg.com/V5Hi_rQuVfu1BEwXIZAUYd96WUc=/620x465/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2014/10/09/manto3.jpg</p>	
2015		<p>Confecção: Stela Rocha</p>
	<p>Fonte: http://s2.glbimg.com/g4QJRrvjbv-q4cPKUTGOQaTqVv8=/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2015/10/08/manto_1.jpg</p>	



RELATÓRIO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

IMAGEM ORIGINAL DE PLÁCIDO



IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO	
Título	Original de Plácido
Material	Madeira
Técnica	Escultura em madeira policromada
No. de partes	Peça única, provavelmente maciça
Dimensões h x l x p	Com base: 38 x 16,70 x 12 cm Sem base: 29,70 x 12,80 x 7,50 cm
Peso	Imagem: 1194 g Manto: 345 g Coroa: 1729 g
Marcas e inscrições	Não há marcas que justifiquem o registro
Classificação	Imagem devocional de vulto de talha inteira com manto de tecido
Tema	Nossa Senhora de Nazaré do Desterro
Data	02/10/2015
Artista/fabricante	Desconhecido
Descrição	
<p>Figura feminina em posição frontal, cabelos escuros partidos ao meio com longa mecha ondulada caída sobre o ombro direito, e sobre o ombro direito pende uma pequena parte do cabelo. Traz um menino despido no colo sobre um pano de pureza branco, o qual traz nas mãos um orbe azul com cruz dourada, segurando-o com as duas mãos. Apresenta túnica em tonalidade rosa, longa com elementos decorativos dourado, sobre a qual está pendente um manto azul que cobre o ombro esquerdo com detalhes lineares dourado e douramento na borda, preso nas duas extremidades no braço esquerdo. A imagem está sobre uma representação de nuvens onde se identifica uma única cabecinha alada. O conjunto repousa sobre uma peanha dourada. Tanto na cabeça da mulher quanto do menino possui orifício no qual deveria ser inserido as coroas, no entanto desde o Congresso Eucarístico Nacional que foi realizado em Belém em 1953, foi mandado fazer o resplendor com uma grande coroa que cobre as duas cabeças sendo dispensada a</p>	

coroa individual. O manto é de material rígido coberto de cetim e com aplicações de arabescos em ouro 18k. A iconografia está associada à Nossa Senhora de Nazaré que apresenta seu filho Salvador do Mundo.

ESTADO GERAL DE CONSERVAÇÃO

x	ÓTIMO	BOM	REGULAR	PÉSSIMO
---	-------	-----	---------	---------

ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA OBRA - Observações

A obra apresenta sinais evidentes repintura recente, com grande descaracterização do rosto do menino e das mãos da mulher. Portanto não apresenta desgastes, pátinas, oxidação e escurecimento de partes, apresentando de modo geral ótimo estado de conservação.

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA



DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA





ULTRAVIOLETA



OBSERVAÇÕES

No exame de fluorescência de UV se observa o baixo nível de excitação radiante nas capas de policromia do menino e da mão esquerda da imagem, em contraste com o pano de pureza. Também se observa diferentes níveis de excitação radiante na carnação entre o rosto da imagem e a mão direita, indicando repinturas em vários períodos. Na documentação encontrada há o registro de duas intervenções realizadas em Portugal no ano de 1774 e outra sem data certa mas pouco antes de 1846.

Responsável	Idanise Sant Ana Azevedo Hamoy
Assinatura	
Data	02/10/2015



RELATÓRIO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

IMAGEM PEREGRINA



IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO	
Título	Peregrina
Material	Madeira
Técnica	Escultura em madeira policromada
No. de partes	Peça única, provavelmente maciça
Dimensões h x l x p	Com base: 51,50 x 12,50 x 20,09 cm Sem base: 38,50 x 9,50 x 20,03 cm
Peso	
Marcas e inscrições	Placa na parte de trás com a sua denominação "PEREGRINA"
Classificação	Imagem devocional de vulto de talha inteira com manto de tecido
Tema	Nossa Senhora de Nazaré do Desterro
Data	29/09/2015
Artista/fabricante	Gregor Mussner do Atelier de Giácomo Mussner
Descrição	
<p>Figura feminina em posição frontal, cabelos escuros partidos ao meio com longa mecha caída sobre o ombro direito, traz um menino despido no colo sobre um pano de pureza, o qual traz nas mãos um orbe azul com cruz dourada, segurando-o com as duas mãos. Apresenta túnica vermelha longa com elementos decorativos dourado, sobre a qual está pendente um manto azul com detalhes lineares dourado e douramento na borda, preso nas duas extremidades no braço esquerdo. A imagem está sobre uma representação de nuvens onde se identifica uma única cabecinha alada. O conjunto repousa sobre uma peanha dourada e sob a qual se encontra uma outra peça que foi integrada depois para possibilitar a atracção da imagem na Berlinda. Sob essa peça está uma placa de metal que garante a fixação da imagem por campo magnético na sua berlinda. Tanto na cabeça da mulher quanto do menino está inserido um pino de ouro, para receber as duas coroas de ouro. A iconografia está associada à Nossa Senhora de Nazaré que apresenta seu filho Salvador do Mundo. É uma réplica da imagem Original de Plácido.</p>	

ESTADO GERAL DE CONSERVAÇÃO							
x	ÓTIMO		BOM		REGULAR		PÉSSIMO

ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA OBRA - Observações

A obra apresenta acréscimo da base para atracação na Berlinda, incrustação dos pinos de ouro. Escurecimento em algumas partes, desgastes na parte posterior nos cabelos onde provavelmente tem atrito com o manto que é colocado sobre ela. Oxidação nas bordas do douramento e sinais de repintura em toda a peça. De modo geral está em ótimo estado de conservação, sem perdas significativas.

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA



**ULTRAVIOLETA****OBSERVAÇÕES**

No exame de fluorescência de UV se observa o baixo nível de excitação radiante nas capas de policromia, e certa homogeneidade na fluorescência o que indica adições e repinturas. Na parte posterior se identifica pequenos pontos de perda de policromia na parte do cabelo, gerados pelo atrito do manto com a imagem. Apresenta vários pontos de desgastes na base incorporada na peça, resultado do atrelamento da imagem à Berlinda, e do manuseio durante a colocação e retirada da Berlinda. Essa imagem foi encomendada ao Atelier de Giacomo Mussner em Ortisei na Itália em 1969, pelo vigário da época da Basílica de Nazaré em Belém, dom Miguel Maria



Giambelli (1920-2010). No momento da encomenda foi solicitada que se fizesse duas esculturas que tivessem traços mais amazônicos, tendo como referência a imagem Original de Plácido. As duas imagens vieram à Belém a que hoje é a Peregrina e a outra possui o manto esculpido no corpo, foi doada à Diocese de Bragança e hoje protagoniza o Círio dessa cidade. O manto da imagem é trocado todos os anos, e faz parte da tradição que seja doado por promesseiros. Abaixo se apresenta a imagem com o manto do ano de 2015 e o manto aberto.





Responsável	Idanise Sant Ana Azevedo Hamoy
Assinatura	
Data	29/09/2015

Anexos

- I. **Organização da Diretoria da Festa de Nazaré**
- II. **Programação do Círio 2017**
- III. **Modelo de Relatório de Conservação e Restauração de Escultura
CECOR**



DIRETORIA DA FESTA DE NAZARÉ - DFN



BIÊNIO 2016-2017

Fonte: <http://ciriodenazare.com.br/site/organizacao/>

CONSELHO CONSULTIVO

PRESIDENTE	Dom Alberto Taveira Corrêa
PRESIDENTE DA DIRETORIA DA FESTA PROVINCIAL BARNABITA PÁROCO DE NAZARÉ	Pe. Luiz Carlos Nunes Gonçalves
DIRETOR COORDENADOR CÍRIO 2017	Pe. José Adelson Ramos das Mercês
DIRETOR COORDENADOR CÍRIO 2014/2015	Pe. Giovanni Incampo
DIRETOR SECRETÁRIO 2017	Roberto Mauro Santos de Souza
	Jorge Xerfan Neto
	Albano Henriques Martins Júnior

DIRETORIA COLEGIADA

DIRETOR PRESIDENTE	Pe. Luiz Carlos Nunes Gonçalves
DIRETOR COORDENADOR	Roberto Mauro Santos de Souza
DIRETORES BENEMÉRITOS	(Vide Diretores Beneméritos)
DIRETORIAS EXECUTIVAS	(Vide Diretorias Executivas)

DIRETORIAS EXECUTIVAS

DIRETORIA ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA

DIRETOR COORDENADOR	Roberto Mauro Santos de Souza
DIRETOR SECRETÁRIO	Albano Henriques Martins Júnior
DIRETOR ASSESSOR JURÍDICO	Antonio Flávio Pereira Américo
DIRETOR FINANCEIRO	Humberto Catunda de Moura Filho

DIRETORIA DE DECORAÇÃO

DIRETOR RESPONSÁVEL	Pedro Antônio Mufarrej Hage
DIRETORES MEMBROS	Gleidson Dias Figueiredo
	Paulino de Carvalho Barros Júnior
	Thiago Luis Silva de Menezes

DIRETORIA DE EVANGELIZAÇÃO

DIRETOR RESPONSÁVEL	Jorge Xerfan Neto
DIRETORES MEMBROS	Carlos Sérgio Fernandes da Silva
	Cassio Caldato
	José Roberto Pereira Damasceno
	Maurício Bitar de Mesquita
	Roberto de Oliveira Corrêa

DIRETORIA DE EVENTOS

DIRETOR RESPONSÁVEL	Claudio Tobias Acatauassú Nunes
DIRETORES MEMBROS	Alcyr Moraes de Souza
	Emílio de Angelis Vallinoto
	Renato Rodrigues Corrêa

DIRETORIA DE MARKETING

DIRETOR RESPONSÁVEL	Oswaldo Diniz Mendes
DIRETORES MEMBROS	Antonio Cesar Azevedo Neves

DIRETORIA DE PROCISSÕES

DIRETOR RESPONSÁVEL	Antonio Luis Ferro de Souza
DIRETORES MEMBROS	Franco Marcial Gomes Barreto
	Mário José Tuma Junior
	Ronaldo Pinheiro de Souza

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO

DIRETOR RESPONSÁVEL	Augusto Cezar Almeida Vasconcelos
DIRETORES MEMBROS	Antônio Massoud Salame
	Rodolfo Telles Kalume
	Rodrigo da Silva Cardoso

DIRETORIA DE RECURSOS SÓCIO-ECONÔMICOS E FILANTRÓPICOS

DIRETOR RESPONSÁVEL	João Roberto Barros da Silva
DIRETORES MEMBROS	Alexandre Albuquerque Chaves
	Arnaldo da Silva Pinheiro
	Emanuel Conceição Resque Oliveira
	Roberto Porpino de Oliveira

DIRETORES BENEMÉRITOS**ANTONIO CESAR AZEVEDO NEVES****ARNALDO DA SILVA PINHEIRO****AUGUSTO CEZAR ALMEIDA VASCONCELOS****GLEIDSON DIAS DE FIGUEIREDO****OSWALDO DINIZ MENDES**



PROGRAMAÇÃO DO CÍRIO 2017

ABERTURA DA FESTA - dia 3 de outubro, às 19h, na Casa de Plácido.

VIGÍLIA DE ADORAÇÃO AO SANTÍSSIMO SACRAMENTO (INÍCIO) - dia 4 de outubro, às 8h, na Capela do Bom Pastor, no Centro Social de Nazaré.

CONCERTO MARIANO - dia 4 de outubro, às 20h, "Canto para Maria", na Basílica-Santuário de Nazaré.

TRANSPORTE DOS CARROS - dia 4 de outubro às 21h

APRESENTAÇÃO DO MANTO - dia 5 de outubro, às 18h, na Basílica-Santuário.

VIGÍLIA DE ADORAÇÃO AO SANTÍSSIMO SACRAMENTO (FINAL) - dia 6 de outubro, às 6h30, na Capela do Bom Pastor, no Centro Social de Nazaré.

TRASLADO PARA ANANINDEUA-MARITUBA - dia 6 de outubro, às 8h, na Basílica-Santuário de Nazaré.

ROMARIA RODOVIÁRIA - dia 7 de outubro, às 5h30, na Igreja Matriz de Ananindeua.

ROMARIA FLUVIAL - dia 7 de outubro, às 9h, no Trapiche de Icoaraci.

MOTORROMARIA - dia 7 de outubro, às 11h30, na Praça Pedro Teixeira.

DESCIDA DA IMAGEM - dia 7 de outubro, às 12h30, na Basílica-Santuário de Nazaré. A imagem original de Nossa Senhora de Nazaré é retirada do Glória do Altar-Mor, ficando em veneração, durante toda a quinzena, em nicho ornado no presbitério.

MISSA DA TRASLADAÇÃO - dia 7 de outubro, às 16h30, no Colégio Gentil Bittencourt.

TRASLADAÇÃO - dia 7 de outubro. O traslado sai às 17h30, do Colégio Gentil Bittencourt, percorrendo o mesmo trajeto do Círio, em sentido contrário.

MISSA DO CÍRIO - dia 8 de outubro, às 5h, na Catedral de Belém.

CÍRIO DE NAZARÉ - dia 8 de outubro. A grande procissão sai às 6h30, rumo à Praça Santuário de Nazaré.

CICLORROMARIA - dia 14 de outubro, às 8h30, na Praça Santuário.

ROMARIA DA JUVENTUDE - dia 14 de outubro, às 16h, saindo da Igreja de Nossa Senhora de Fátima.

MISSA DA ROMARIA DAS CRIANÇAS - dia 15 de outubro, às 7h, na Praça Santuário de Nazaré.

ROMARIA DAS CRIANÇAS - dia 15 de outubro, às 8h, na Praça Santuário de Nazaré.

ROMARIA DOS CORREDORES - dia 21 de outubro, às 5h30, na Praça Santuário de Nazaré.

PROCISSÃO DA FESTA - dia 22 de outubro, às 8h, na Comunidade Sagrada Família.

MISSA DE ENCERRAMENTO - dia 22 de outubro, às 18h, na Basílica-Santuário de Nazaré.

SUBIDA DA IMAGEM - dia 23 de outubro, às 5h30, na Basílica-Santuário de Nazaré.

MISSA DO RECÍRIO - dia 23 de outubro, às 6h, na Praça Santuário de Nazaré.

RECÍRIO PARA O COLÉGIO GENTIL - dia 23 de outubro, às 7h, na Praça Santuário de Nazaré.

PROGRAMAÇÃO LITÚRGICO-RELIGIOSA DA QUINZENA

DE SEGUNDA A SÁBADO

5h15	Terço da Alvorada
5h45	Missa e Consagração
7h	Missa e Consagração - TV Nazaré
9h	Romaria com Missa
12h	Missa e Consagração
15h	Adoração - Terço da Misericórdia - Novena
17h	Santo Terço
18h	Missa com pregação - TV Nazaré
20h	Oração do Terço dos Homens



MISSAS AOS DOMINGOS

Manhã: 6h30 - 7h (Praça) - 8h - 10h

Tarde: 12h - 16h - 18h

Noite: 20h

CONFISSÕES - Diariamente: 8h às 12h e 14h às 20h

PAUTA DAS ROMARIAS COM MISSA ÀS 9H

- 09/10 2ª.-feira - Apostolado da Oração
- 10/10 3ª.-feira - Colégio Santa Catarina
- 11/10 4ª.-feira - Colégio Nazaré
- 12/10 5ª.-feira - Confraria de Na. Sra. de Nazaré e de São José / Mov. Sacerdotal Mariano
- 13/10 6ª.-feira - Fiéis em Geral
- 14/10 sábado - Pastoral da Saúde e Enfermos
- 16/10 2ª.-feira - Colégios das Preciosinas
- 17/10 3ª.-feira - Colégios Salesianos
- 18/10 4ª.-feira - Colégios Filhas de Sant'Ana
- 19/10 5ª.-feira - Colégio Santo Antônio
- 20/10 6ª.-feira - Colégio São Paulo
- 21/10 sábado - Pastoral da Pessoa Idosa

MISSA SOLENE COM PREGAÇÃO NA BASÍLICA-SANTUÁRIO ÀS 18H

- 08/10 domingo - Pastoral do Dízimo
- 09/10 2ª.-feira - Movimento Focolare
- 10/10 3ª.-feira - Grupo de Oração Terço dos Homens (GOTH)
- 11/10 4ª.-feira - RCC - Renovação Carismática Católica de Belém
- 12/10 5ª.-feira - Caminho Neo-Catecumenal
- 13/10 6ª.-feira - Catequistas/Catequizandos
- 14/10 sábado 19h - ROMARIA DA JUVENTUDE.
- 15/10 domingo - Educadores/Professores
- 16/10 2ª.-feira - Dimensão Familiar
- 17/10 3ª.-feira - Novas Comunidades
- 18/10 4ª.-feira - Religiosos (as) / Movimentos Missionários
- 19/10 5ª.-feira - Clero e Vocações Sacerdotais
- 20/10 6ª.-feira - Movimento da Divina Misericórdia
- 21/10 sábado - Legião de Maria
- 22/10 domingo - Diretoria da Festa de Nazaré

PROGRAMAÇÃO DO CÍRIO MUSICAL

CONCHA ACÚSTICA DA PRAÇA SANTUÁRIO - 20H.

- 08/10 – Eliana Ribeiro
- 09/10 – Anjos de Resgate
- 10/10 – Davidson Silva
- 11/10 – Adriana Arydes
- 12/10 – Gil Monteiro
- 13/10 – Tony Alysson
- 14/10 – Banda Dom
- 15/10 – Dalvimar Gallo
- 16/10 – Pe. Ezequiel Dalpozo
- 17/10 – Cristo Alegria
- 18/10 – Pe. Sidney Oliveira
- 19/10 – Rosa de Saron
- 20/10 – Adoração e Vida
- 21/10 – Missionário Shalom
- 22/10 – Espetáculo Teatral Canto das Irias



Relatório de Conservação-Restauração – Escultura

1. Identificação

Nº de registro CECOR

Obra

Técnica

Autor

Tipologia

Dimensões
(altura x largura x
profundidade)

Peso

Data/Época

Histórico

Origem

Procedência

Função social

Proprietário

Endereço/Telefone

Orientador			
Restaurador			
Entrada no CECOR		Saída do CECOR	
Início do trabalho		Fim do trabalho	

2. Descrição

3. Hagiografia e Análise Iconográfica



4. Análise Formal

5. Técnica Construtiva

5.1. Suporte

5.1.1. Identificação do Material

5.1.2. Estrutura, número de blocos e sistemas de encaixe

5.1.3. Orifícios e marcas de ferramentas

5.1.4. Olhos (tipologia)

5.2. Policromia

5.2.1. Preparação

5.2.2. Bolo

5.2.4. Folha metálica

5.2.5. Camada pictórica

5.2.6. Técnicas de ornamentação e motivos ornamentais

5.2.7. Camada final

5.3. Anexos (atributos, acessórios, complementos)



6. Estado de Conservação

6.1. Suporte

6.2. Policromia

6.3 Anexos

7. Exames Técnicos e Científicos

7.1. Exames realizados pelo restaurador e discussão dos resultados

7.1.1. Exames Organolépticos

7.1.2. Exames topográficos/luz rasante

7.1.3. Exames de percussão

7.1.4. Exames estratigráficos

7.1.5. Exames com radiação Ultra Violeta

7.1.6. Outros

7.2. Exames realizados por laboratório e discussão dos resultados

7.2.1. Radiografia



7.2.2. Exame endoscópico

7.2.3. Corte estratigráfico/prospecções

7.2.4. Identificação de cargas, aglutinantes e pigmentos

7.2.5. Outros

8. Critérios de intervenção

9. Proposta de tratamento

10. Etapas de Conservação- Restauração

10.1. Suporte

10.1.1. Tratamento emergencial

10.1.2. Desinfestação (tratamento curativo/preventivo)



10.1.3. Remoção de intervenções

10.1.4. Enrijecimento, consolidação e complementação

10.1.5. Fixação de blocos

10.2. Policromia

10.2.1. Tratamento emergencial

10.2.2. Fixação

10.2.3. Limpeza e remoção de verniz

10.2.4. Remoção de repintura

10.2.5. Nivelamento

10.2.6. Reintegração cromática e apresentação estética

10.2.7. Camada de proteção

11. Critérios e discussão dos resultados

12. Referências