

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Memória Social
e Patrimônio Cultural



Dissertação

Caetano José Ribeiro Junior: o artista de obras sacras e sua memória.

Cibele Ferreira Dias

Pelotas, 2013.

Cibele Ferreira Dias

Caetano José Ribeiro Junior: o artista de obras sacras e sua memória.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural – Linha de Pesquisa em Memória Social e Identidade – da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Carla Rodrigues Gastaud

Pelotas, 2013

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Carla Rodrigues Gastaud (UFPeI - Orientadora)

Prof^a. Dr^a. [Tatiana Bolivar Lebedeff](#) (UFPeI - ICH)

Prof^a. Dr^a. Ursula Rosa da Silva (UFPeI - CA)

À comunidade da cidade de São José do Norte.

Agradeço

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela concessão da bolsa para esta pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural pela oportunidade de aproximação entre diferentes linguagens acadêmicas. A Nanci Ribeiro, secretária do programa e mais que isso, nossa grande motivadora.

Aos professores do programa, pela dedicação e atenção aos alunos. Por sempre oportunizarem um espaço de discussão saudável que proporcionava grandes reflexões.

À minha orientadora Professora Doutora Carla Rodrigues Gastaud, por sua dedicação, paciência, atenção, carinho e puxões de orelha, sempre com muita classe. Obrigada por ser sua primeira orientanda neste programa de pós-graduação.

As professoras Ursula Rosa da Silva e Tatiana Bolivar Lebedeff, por aceitarem o convite para compor minha banca de defesa.

Aos meus colegas de mestrado. Cada um em sua área pode mostrar que a interdisciplinaridade é sim vista com bons olhos e que conhecer um pouco do cotidiano do outro é compartilhar de conhecimento. Obrigada pelos momentos de descontração e discussão nos bares da vida e na sala de aula.

À minha mãe, por ter me dado à vida e me conhecer melhor do que eu mesma. Obrigada pelas inúmeras vezes em que pude deitar em teu colo e saber que ali tenho meu abrigo mais seguro.

À minha irmã, por sempre me incentivar e me mostrar que sou motivo de orgulho e inspiração para sua vida acadêmica. Obrigada por tudo.

Ao meu irmão que sempre que havia uma oportunidade me perguntava: mana, o que é uma dissertação? Obrigada por me fazer pensar e te responder que o que vale é o amor pelo que se faz e jamais a ganância e a obrigação.

Ao meu pai que mesmo sem entender direito o que faço me apoia e dedica parte de seu trabalho para seus filhos.

Aos amigos, Cláudio Azevedo, Roberta Cadaval, Amanda Costa, Natália Viana e Cristiano Quaresma, sem vocês parte da minha construção acadêmica e parte do

meu conhecimento não seria o que hoje é. Vocês são mais do que amigos, são minhas fontes de inspiração. Entre a arte-educação, antropologia, jornalismo, literatura e geografia, percorri grandes caminhos e tive a certeza de que o ponto comum entre todos nós é fazer o que se ama.

Ao Marcelo Rubens Giesel, figura importante em minha caminhada, grande amigo e namorado.

As famílias Ribeiro e Amaral, personagens deste trabalho que sempre estiveram de portas abertas para minha pesquisa.

À cidade de São José do Norte, que sempre me acolheu muito bem. Aos cidadãos que vezes ou outra ofertavam suas histórias de vida.

Aos Padres da Matriz São José e Catedral de São Pedro por me receberem e contribuírem para a construção desta pesquisa.

Ao senhor Heitor Barcellos, membro da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição por me apresentar as obras de Caetano José Ribeiro Junior e abrir as portas da igreja para que esta pesquisa pudesse ser realizada. Pela atenção e dedicação ao trabalho.

À artista plástica Rosane Penna por sua contribuição e colaboração.

À professora Andrea Bachettini por sua atenção e pela colaboração extremamente pertinente ao trabalho.

À todos que estiveram presentes em minha caminhada e participaram da minha vida acadêmica, bem como os que contribuíram para o êxito deste trabalho.

Resumo

DIAS, Cibele Ferreira. **Caetano José Ribeiro Junior: um artista de obras sacras e sua memória.** 2013. 89f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas. 2013.

Caetano José Ribeiro Junior (1824-1894) nasceu e faleceu na cidade de São José do Norte. Reconhecido como santeiro, existem cinco obras sacras suas identificadas até o momento, divididas entre as cidades do Rio Grande e São José do Norte. As imagens do Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores estão localizadas em São José do Norte. Nossa Senhora da Conceição, o Cristo na cruz e o Cristo morto estão localizados na cidade do Rio Grande. Todas as obras são em madeira e duas delas têm características de imagens de vestir sendo também articuladas. Esse trabalho tem como objetivo aproximar a memória das obras de Caetano à sua história pessoal, além de apresentar o acervo do artista e de, conhecer a importância nos relatos familiares e na memória geracional. Para que isso aconteça um levantamento sobre as obras existentes foi realizado e as narrativas familiares foram estudadas. Arte brasileira, imaginária devocional no Brasil, memória, identidade e memória geracional são temas que norteiam essa pesquisa. A história oral é importante uma vez que não há qualquer registro de próprio punho do artista, tampouco trabalhos escritos, sobre sua biografia ou suas obras.

Palavras-chave: Arte sacra. Memória. História oral. Caetano José Ribeiro Junior.

Abstract

DIAS, Cibele Ferreira. **Caetano José Ribeiro Junior: um artista de obras sacras e sua memória.** 2013. 89f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas. 2013.

Caetano José Ribeiro Junior (1824-1894) was born and died in the city of São José do Norte. Recognized as image-maker, he has five sacred works identified so far, divided between the cities of Rio Grande and São José do Norte. The images of Senhor dos Passos and Nossa Senhora das Dores are located in São José do Norte. Nossa Senhora da Conceição, Cristo na cruz and Cristo morto are located in the city of Rio Grande. All works are in wood and two of them have features of dressing images and are also articulated. This paper aims to bring the memory of the works of Caetano to his personal history, to present the collection of the artist and to know the importance on family reports and generational memory. To make it happen a survey on existing works was carried out and the narratives of relatives were studied. Brazilian art, devotional imagery in Brazil, memory, identity and generational memory are themes that guide this research. Oral history is important since there is no record of the artist's own hand, either written work about his biography or his works.

Keyword: Sacred-art. Memory. Oral history. Caetano José Ribeiro Junior.

Lista de Figuras

Figura 1	Matriz São José.....	22
Figura 2	Interior da Matriz São José.....	22
Figura 3	Igreja Nossa Senhora da Conceição.....	23
Figura 4	Interior da igreja.....	23
Figura 5	Catedral de São Pedro.....	24
Figura 6	Interior da Catedral de São Pedro.....	25
Figura 7	Mapa do Rio Grande do Sul e São José do Norte.....	26
Figura 8	Ampliação do mapa de São José do Norte.....	27
Figura 9	Registro de Batismo.....	28
Figura 10	Planta da povoação de São José do Norte.....	29
Figura 11	Registro de Casamento.....	30
Figura 12	Genealogia de Caetano José Ribeiro Junior.....	32
Figura 13	Caetano José Ribeiro Junior.....	33
Figura 14	Registro de óbito.....	34
Figura 15	Senhor dos Passos da Igreja matriz São José.....	38
Figura 16	Senhor dos Passos: corpo.....	39
Figura 17	Senhor dos Passos: suporte de ferro preso a perna direita.....	39
Figura 18	Senhor dos Passos: costas.....	40
Figura 19	Senhor dos Passos: pé direito.....	41
Figura 20	Senhor dos Passos: marcas da possível restauração.....	41
Figura 21	Senhor dos Passos: parte lateral da cabeça.....	42
Figura 22	Senhor dos Passos: parte lateral da cabeça.....	42
Figura 23	Senhor dos Passos: detalhes dos olhos.....	43
Figura 24	Senhor dos Passos: detalhes das gotas de sangue.....	44
Figura 25	Senhor dos Passos: detalhe da mão esquerda.....	44
Figura 26	Senhor dos Passos: detalhe do pé esquerdo.....	45
Figura 27	Senhor dos Passos: articulação do ombro direito.....	45
Figura 28	Senhor dos Passos: detalhe da articulação do joelho direito.....	46
Figura 29	Nossa Senhora das Dores da igreja matriz São José.	47
Figura 30	Nossa Senhora das Dores: manto principal.....	48

Figura 31	Nossa Senhora das Dores: detalhe do manto.....	49
Figura 32	Nossa Senhora das Dores: fios dourados do manto.....	49
Figura 33	Nossa Senhora das Dores: detalhes dos fios.....	50
Figura 34	Nossa Senhora das Dores: camisola que cobre o corpo da imagem.....	50
Figura 35	Nossa Senhora das Dores: ripas de madeira do corpo da imagem.....	51
Figura 36	Nossa Senhora das Dores: marcas de cupim nas ripas.....	51
Figura 37	Nossa Senhora das Dores: rosto.....	52
Figura 38	Nossa Senhora das Dores: detalhe da pintura.....	52
Figura 39	Nossa Senhora das Dores: detalhe da pintura do pé direito.....	53
Figura 40	Nossa Senhora das Dores: detalhe da pintura do pé esquerdo.....	53
Figura 41	Nossa Senhora das Dores: detalhe do punhal no coração.....	54
Figura 42	Nossa Senhora das Dores: detalhe do lenço.....	55
Figura 43	Nossa Senhora da Conceição da Igreja Nossa Senhora da Conceição.....	56
Figura 44	Maria Luiza Rodrigues.....	57
Figura 45	Nossa Senhora da Conceição.	57
Figura 46	Nossa Senhora da Conceição: mãos em posição de oração.....	58
Figura 47	Nossa Senhora da Conceição: pé sob a serpente.....	58
Figura 48	Nossa Senhora da Conceição: detalhe da serpente.....	59
Figura 49	Nossa Senhora da Conceição: anjos e lua.....	59
Figura 50	Nossa Senhora da Conceição: detalhe do rosto dos anjos.....	60
Figura 51	Cristo na cruz da Igreja Nossa Senhora da Conceição.....	61
Figura 52	Cristo na cruz: detalhe do rosto de Cristo.....	63
Figura 53	Cristo na cruz: articulação do braço.....	64
Figura 54	Cristo na cruz: detalhe das vestes.....	65
Figura 55	Cristo na cruz: detalhe da mão.....	65
Figura 56	Cristo morto na Catedral de São Pedro.....	66
Figura 57	Cristo morto: detalhe do rosto.....	67
Figura 58	Cristo morto: detalhe das costelas.....	68
Figura 59	Cristo morto: detalhes das mãos.....	68
Figura 60	Cristo morto: detalhe das vestes.....	69
Figura 61	Cristo morto: detalhe dos joelhos.....	69

Lista de Tabelas

Tabela 1	Relação imagem/local.....	25
----------	---------------------------	----

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX	14
1.1 ARTE E RELIGIÃO.....	15
1.2 ARTE SACRA.....	16
1.3 UMA OBRA DE ARTE NA IGREJA	19
1.3.1 As igrejas como templos da devoção e da arte	20
CAPITULO 2 – O ARTISTA: SUA HISTÓRIA E SUAS OBRAS.....	26
2.1 AS OBRAS E SEU SIGNIFICADO ENQUANTO ARTE SACRA	34

2.1.1 O Senhor dos Passos.....	36
2.1.2 Nossa Senhora das Dores	47
2.1.3 Nossa Senhora da Conceição.....	55
2.1.4 Cristo na Cruz	60
2.1.5 Cristo morto.....	66

CAPITULO 3 – CONTAR, LEMBRAR, ESQUECER : MEMÓRIA E

IDENTIDADE	72
3.1 MEMÓRIA GERACIONAL	75
3.2 AS IMAGENS ENQUANTO ATIVADORAS DE MEMÓRIA.....	79
REFERÊNCIAS.....	86
ANEXOS	90

Introdução

Esse trabalho tem como objetivo aproximar a memória das obras de Caetano José Ribeiro Junior à sua história pessoal, além de apresentar o acervo do artista e reconhecer a importância do mesmo através dos relatos familiares e da memória geracional. Para tanto um levantamento sobre as obras existentes foi realizado e as narrativas familiares foram estudadas.

Antes mesmo de minha formação, no curso de Artes Visuais – Licenciatura, na Universidade Federal do Rio Grande – FURG, o universo de imagens sacras já me fascinava. Ao ingressar no curso de Artes Visuais, meu interesse foi potencializado pelas disciplinas de História da Arte I e II. Após a graduação, o interesse por trabalhar com as imagens permaneceu.

A vontade de pesquisar a respeito de Caetano José Ribeiro Junior partiu de um esboço de pesquisa apresentado ao programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural - PPGMP do Instituto de Ciências Humanas - ICH da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, sobre artefatos sacros que entraram na cidade do Rio Grande, ainda Colônia de São Pedro, no fim século XVIII. Era minha intenção pesquisar sobre a história da arte na cidade do Rio Grande através destes artefatos. A insuficiência de materiais e de documentos levou essa pesquisa a um novo rumo.

Na busca infrutífera por indícios sobre os artefatos sacros do século XVIII, outras descobertas foram realizadas. Em uma das igrejas da cidade do Rio Grande, a de Nossa Senhora da Conceição, Caetano me foi apresentado por um participante da comunidade. O Sr. Heitor José Barcellos¹ me fez descobrir o artista Caetano José Ribeiro Junior (1824-1894), que nasceu, viveu e morreu na cidade de São José do Norte, no estado do Rio Grande do Sul.

O Sr. Heitor mostrou-me uma das imagens que o artista havia realizado e indicou-me um dos trinetos do artista, através do qual cheguei ao nome de um bisneto do mesmo, ainda vivo, e logo um mapa familiar se delineou.

¹ Presidente da Irmandade Nossa Senhora da Conceição.

Conforme relatos de seus descendentes, Caetano trabalhava com esculturas de arte sacra e era conhecido como “o santeiro”. Mas como contar a história de um artista que viveu no século XIX? Através de seus descendentes e de documentos pertencentes aos seus familiares e principalmente, através de suas obras. É a partir das narrativas orais que a história de Caetano toma forma e através das lembranças suscitadas por suas obras, se conhece um artista.

Assim, a história oral é usada como ferramenta metodológica para a pesquisa. De outra forma seria impossível narrar tais acontecimentos, pois não há qualquer registro de próprio punho do artista, tampouco trabalhos, acadêmicos ou não, sobre sua biografia ou suas obras - embora se deva considerar que o depoimento oral implica em uma seleção do que se quer narrar.

Também compõem a pesquisa documentos encontrados na diocese da cidade do Rio Grande, onde foram pesquisados os registros de nascimento, batismo, casamento e óbito. Em poder dos descendentes, foram encontrados outros documentos que estão presentes no trabalho.

Como já foi dito, Caetano trabalhava com imagens de arte sacra. Dentre suas obras, destacam-se o Senhor dos Passos e a Nossa Senhora das Dores, ambas localizadas na igreja Matriz da cidade de seu nascimento. No município vizinho, Rio Grande, encontram-se as imagens de Nossa Senhora da Conceição, situada na igreja de mesmo nome, bem como do Cristo na Cruz. Na Catedral de São Pedro, encontra-se a imagem do Cristo Morto.

O primeiro capítulo deste trabalho apresenta uma visão do que seria a arte brasileira no século XIX, a partir daí discorre-se sobre o conceito de arte e religião e arte sacra, ancorados nas ideias de críticos de arte como Ernest Gombrich, Giulio Carlo Argan, Jorge Coli e Romano Galeffi. Faz-se também uma leitura de como uma obra de arte está contextualizada na igreja, apresentando também três templos religiosos que são ao mesmo tempo, templos da arte. Entender o contexto em que Caetano viveu, permite traçar algumas linhas que indicam a forma como esse artista trabalhava e as relações que mantinha com a sociedade da época. Esse levantamento histórico ajudará a entender a importância que este artista tem dentro da história de sua família.

O segundo capítulo, apresenta a história do artista Caetano José Ribeiro Junior. Percorremos parte de sua biografia. Em seguida, discorre-se uma breve

apresentação de seu acervo artístico. Um levantamento de suas obras é realizado, bem como a análise iconográfica de seu acervo. Para a análise iconográfica recorre-se a Maria Regina Emery Quites, que apresenta as características de imagens de vestir bem como ao que apresenta Beatriz Coelho que, discorre sobre a imaginária religiosa, com termos técnicos e utilização de materiais que caracterizam uma imagem sacra. A partir de então, é possível traçar um perfil artístico para Caetano onde se pode identificar a que corrente artística o santeiro se enquadra.

No terceiro capítulo, discorre-se sobre a transmissão de memória na família de Caetano, considerando as definições de memória genealógica e de transmissão da memória familiar, apontadas pelo antropólogo Joël Candau, bem como o estudo da memória coletiva e individual, na família do artista a partir do que nos apresenta o sociólogo Maurice Halbwachs. Aqui interessa investigar: por que a família ainda perpetua a história de Caetano? Quais as situações são mais comumente narradas? Caetano José Ribeiro Junior é um elemento de distinção para esta família? Suas obras são ativadoras de memória?

A memória genealógica é aquela que guarda e descreve a identidade de uma família, é o conjunto de lembranças que os membros dessa família compartilham. O reconhecimento de pertencimento dos descendentes a esta família, se dá ao compartilharem suas memórias, assim, reafirmam seu lugar no grupo.

Nos últimos anos, algumas pesquisas e seus resultados acerca da imaginária, vem sendo apresentados em nosso país, mas ainda é muito pouco. Dessa forma, as pesquisas regionais devem ser incentivadas e publicadas para que se possa integrar a história da arte brasileira artistas ainda não apresentados ao grande meio das artes, bem como suas obras.

Capítulo 1 - Arte brasileira do século XIX

“Toda obra de arte é – por definição - obra do homem.”
(GALEFFI, 1977, p.20).

Com a chegada da família real portuguesa, no ano de 1808 no Rio de Janeiro, o Brasil passa por uma importante transformação política, econômica e cultural. Com a abertura dos portos o Brasil estaria mais próximo do circuito de expansão do capitalismo europeu, permitindo assim que outras influências, além das vindas de Portugal, entrassem no país. Segundo Sonia Gomes Pereira (2008) a intenção da criação de uma Academia de Belas Artes faz parte dessa mudança. No período colonial, a corte portuguesa somente incentivava a produção artística relacionada à religião. Com a chegada da Missão Francesa², alguns artistas trouxeram ao país as características acadêmicas à criação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, que ocorreu no ano de 1826. Essas características vinham agregar novos tipos de produção.

A Academia implementou no país um ensino artístico em modelos formais, que já vinha sendo realizado na Europa em tempos anteriores. A implementação desse sistema de ensino trouxe para os alunos os preceitos básicos do classicismo: a compreensão da arte como o belo ideal, a valorização dos temas nobres, o destaque para a pintura e escultura. Esse novo sistema de ensino ia contra o sistema colonial que incentivava apenas a arte religiosa, pois qualquer manifestação artística que não estivesse vinculada aos interesses da colônia, não seria estimulada. A Academia também implementou a diversidade de materiais para o trabalho. Enquanto no período colonial, a madeira era o principal material utilizado para o trabalho artístico, especificamente para a arte religiosa, com a vinda da

² Contratação no ano de 1816 de uma missão artística que foi chefiada por Joachim Lebreton, antigo membro do Instituto de França e integrada também pelo arquiteto Grandjean de Montigny. Vieram também os pintores Nicolas Taunay e Jean-Baptiste Debret, bem como o escultor Auguste Taunay e o gravador Charles Pradier.

Missão Francesa, o mármore, a tinta a óleo e o bronze ganham destaque. A Academia Imperial de Belas Artes possibilitou para os artistas uma formação técnica aprimorada e uma expansão do repertório temático. O empirismo ficou para trás, porém a precisão do ensino formal veio a somar os ensinamentos de todos os artistas que por ali passaram.

Neste momento, o mercado para o consumo de arte ainda não existia, por isso o financiamento do Estado trouxe a Academia uma liberdade de produção que favoreceu a visibilidade dos artistas. Ainda segundo Pereira (2008) os artistas buscavam uma identidade própria e marcavam seu território nas artes em nosso país. Mesmo com as críticas ao academicismo francês e as técnicas muito concentradas, ainda era possível vislumbrar criações extremamente vinculadas a história do Brasil. Rupturas com esse academicismo foram aparecendo à medida em que os artistas sentiram a necessidade de criar a sua própria identidade.

Tanto na Europa quanto no Brasil, o conceito de academicismo, partindo do neoclassicismo, foi apenas o início. Posteriormente, outras ideias e valores atrelados a movimentos como o romantismo, realismo, impressionismo e simbolismo foram sendo agregados e dando forma à arte brasileira que hoje encontramos nos livros de história.

1.1 Arte e religião

Para se entender um pouco o que seria a arte sacra, traça-se a partir da definição de Romano Galeffi, uma linha entre arte e religião. Primeiramente, faz-se necessário compreender o que é arte.

Etimologicamente, a palavra arte vem do latim *ars*, *artis*, que significa maneira de ser ou agir, conduta, habilidade, ciência, talento, ofício³. Para o historiador de arte Ernest Gombrich, “*Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas.*” (2011, p.15). Segundo Giulio Carlo Argan (1992, p.14), o conceito de arte não se define, ele **“está sempre ligado ao trabalho humano e às suas técnicas e indica o resultado de uma relação entre uma atividade mental e uma atividade operacional”**. A partir dessas afirmações, se pode entender que

³ Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=arte>> Acesso em 22 de out. 2012.

arte é o composto do pensar, agir e apreciar. O fazedor da obra seria o artista e o objeto estético a obra de arte. O que define um objeto como objeto artístico é a forma e a consciência de quem a recebe e a define como tal. Porém, é através da cultura que a arte se manifesta como objeto, é ela quem dá o status de arte à ele.

O crítico de arte e professor da Unicamp Jorge Coli, em seu livro “O que é arte?” defende o mesmo propósito de que o que eleva um objeto a categoria de arte é a cultura em que este está inserido e, claro, a observação dos instrumentos dessa cultura, como por exemplo, especialistas no assunto. Para que se decida o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos, entre eles, o discurso sobre o objeto artístico é essencial. Quem profere esse discurso são os críticos, os historiadores de arte, os peritos e os conservadores de museus. “São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto” (COLI, 2006, p. 10).

A palavra religião é de origem européia, etimologicamente, sua origem é latina. Cícero descreve que a palavra tem origem no verbo latino *relegere* (tratar com cuidado ou considerar cuidadosamente), por outro lado, Lactâncio reporta-se ao verbo *religare* (ligar, vincular), atribuindo, portanto, à palavra religião, o significado de vínculo ou relação entre o que seria humano e sobre-humano. Já Santo Agostinho sugere o significado como sendo o de uma eleição, ou melhor, uma reeleição (GALEFFI, 1977). Assim, toda religião é a manifestação de uma descoberta interior que posteriormente é externalizada.

Os adjetivos sagrado e sacro têm origem nos significados latinos *sacratus* e *sacer* e são utilizados pelos fiéis para designar tudo o que é inviolável e digno da mais profunda veneração. Segundo Galeffi, a palavra sagrado se refere, sobretudo, ao que é divino, dessa forma “[...] considera-se *sacro* qualquer objeto ao qual possa ser atribuída a função de simbolizar o *divino* e propiciar uma aproximação ou a comunhão com Ele” (1977, p. 128, *grifos do autor*).

1.2 Arte sacra

No Brasil colonial, a arte sacra foi à primeira manifestação artística. Aportaram aqui obras trazidas pelos portugueses e logo após começaram a ser produzidas no país. A priori, o significado estético ou elemento sensível da obra, fica em segundo plano e como função principal a imagem sacra deve dirigir-se a

quem a contempla, fazendo com que o sentimento de adoração a eleve como um símbolo divino. É necessário que a arte sacra seja adequada as cerimônias litúrgicas⁴, mas que conserve ao mesmo tempo suas qualidades estéticas, para que seja também contemplada enquanto objeto artístico e, assim, com um estilo próprio de objeto de arte, expresse sua linguagem particular.

Juntamente com a adequação iconográfica e também estabelecida pela encomenda, a função exercida no ritual e cerimônias da liturgia católica constituía fator importante na determinação das características técnicas e formais das imagens religiosas de natureza devocional” (OLIVEIRA *in* COELHO, 2005, p, 21)

A Igreja sempre abrigou em seu núcleo diversos elementos artísticos que compunham tanto a arquitetura como o interior de catedrais, igrejas e templos sagrados. Dentro de suas edificações e para a execução de seus rituais, a Igreja não permite princípios profanos e para tanto cria rigorosos critérios de seleção e procura discernir o que se ajusta à fé cristã e às suas tradições. Contra a iconoclastia calvinista⁵, o Concílio de Trento⁶ destaca a importância de algumas imagens, como as de Cristo, da Virgem Maria e dos santos.

O Papa João Paulo II, na carta em preparação ao Jubileu dos Artistas, em 18 de fevereiro de 2000, recorda a frase de Dostoievski: “A beleza salvará o mundo”⁷. A arte sacra ajuda na elevação da fé do indivíduo, eleva a admiração e o entusiasmo, os quais o ser humano necessita para enfrentar os percalços que a vida oferece. A sensibilidade estética, unida à fé e ao imaginário cristão, oferece ao

⁴ A cerimônia litúrgica é o procedimento que acontece ao longo da missa, a ação sacra por excelência. Disponível em: <<http://noticias.cancaonova.com/noticia.php?id=284848>> Acesso em: 21 de dez. 2012.

⁵ A iconoclastia calvinista pregava a não idolatração a imagens e figuras como as de Cristo, Maria e santos, pois o indivíduo deveria ser sustentado apenas pela fé, àquela que não se pode personificar. Disponível em:

<http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/a_iconoclastia.html> Acesso em: 21 de dez. 2012.

⁶ O Concílio de Trento foi convocado pelo Papa Paulo III, a fim de estreitar a união da Igreja e reprimir os abusos, isso em 1546, na cidade de Trento, no Tirol italiano. No Concílio tridentino os teólogos mais famosos da época elaboraram os decretos, que depois foram discutidos pelos bispos em sessões privadas. Interrompido várias vezes, o concílio durou 18 anos e seu trabalho somente terminou em 1562, quando suas decisões foram solenemente promulgadas em sessão pública. [...] O propósito do Concílio de Trento era fazer frente à Reforma Protestante, reafirmando as doutrinas tradicionais e arrumando a própria casa. Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/contra-reforma/concilio-de-trento.php>> Acesso em: 24 de jul. 2012.

⁷ João Paulo II Papa. Discurso do Santo Padre na celebração do Jubileu dos Artistas. Roma, 18 de Fevereiro de 2000. Disponível em:

<http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/documents/hf_jp-ii_spe_20000218_jubilee-artists_po.html>. Acesso em: 20 abr 2012.

homem a beleza, o sentimento e a carga de emoções que ele busca quando abalado por situações de vida que o desestruturam. O poder simbólico intensifica o valor de algo, o simbolismo acrescenta um novo valor a um objeto ou a uma ação, sem atentar, por isso, contra seus valores próprios e imediatos ou históricos. Pierre Bourdieu escreve que “[...] o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo o exercem” (2011, p. 8). Pierre Bourdieu ainda nos diz que

Os símbolos são instrumentos por excelência da “integração social”: enquanto instrumentos do conhecimento e de comunicação (cf. a análise durkheimiana da festa), eles tornam possível o consensus acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social [...] (2011, p. 10).

Um sistema simbólico proporciona um contexto de descrição para ações particulares, compreende progressivamente um conjunto de convenções, crenças e instituições que formam a rede simbólica da cultura. O objeto (escultura, pintura, gravura,...) não é considerado arte se ele não estiver inserido em um contexto cultural, e se não for identificado como tal por quem o observa. Da mesma forma, ele não se torna um objeto sacro se não existir a identificação dos fiéis, dos adoradores, com a obra.

A arte sacra dentro do contexto religioso é um afirmador de identidade (referencial identitário). A ela são atribuídos valores, o que a torna um sociotransmissor da memória religiosa. Segundo Candau (2008), um sociotransmissor é um elemento que ativa a memória de um determinado grupo seja através de objetos, de saberes ou da tradição oral, por exemplo. Assim, as imagens sacras se constituem em sociotransmissores, pois a partir delas é possível ativar diversas memórias que podem ser coletivas ou individuais bem como preceitos e significados.

Quando se trata da imaginária devocional (arte sacra) no Brasil, pode-se destacar a importância da arte e de sua história em nosso país. Deve-se considerar a imaginária devocional, parte integrante da cultura do Brasil e “[...] reconhecer o seu grande valor, como documento artístico, histórico e social do Brasil” (QUITES, 2006 p. 29). Vale acrescentar, como Quites, que “valorizar este patrimônio é preservar nossa identidade cultural” (p.29).

1.3 Uma obra de arte na igreja

A tradição da Igreja não é apenas composta de palavras e gestos de adoração, mas também por arte. A iconografia cristã é a linguagem que se baseia em imagens sacras e transmite através da imagem o que as escrituras transmitem pela palavra. Todos os sinais da celebração litúrgica são relativos à imagem de Cristo, de Maria e dos santos. A obra de arte sacra deve servir ao ritual litúrgico, cumprindo seu papel estético, porém elevando-se a um plano espiritual. Em se tratando de escultura, pintura e arquitetura, a Carta Encíclica *Mediator Dei* do sumo pontífice papa Pio XII, de novembro de 1947, diz que

Não se devem desprezar e repudiar genericamente e por preconceitos as formas e imagens recentes, mais adaptadas aos novos materiais com os quais são hoje confeccionadas; mas, evitando com sábio equilíbrio o excessivo realismo de uma parte e o exagerado simbolismo de outra, e tendo em conta as exigências da comunidade cristã, mais do que o juízo e o gosto pessoal dos artistas, é absolutamente necessário dar livre campo também à arte moderna, se esta serve com a devida reverência e a devida honra aos sagrados edifícios e ritos (p.193,194).

As imagens distantes de um contexto, não representam absolutamente nada, senão o conjunto de materiais que ali foi trabalhado como, por exemplo, a madeira, a tinta, a vestimenta, que indicam que ela é uma escultura. Ela só ganha valor simbólico quando associada às significações pessoais, sendo assim, uma ativadora de memórias. A imagem dentro da Igreja ganha um significado aumentado, um valor simbólico maior, pois está inserida em um contexto que também tem um forte simbolismo (a igreja). O edifício da igreja, por si só, já possui um simbolismo, mesmo sem adornos, apenas com um altar e sua cruz. Os adornos, como as imagens, as pinturas, gravuras e textos espalhados ao longo do seu interior, fazem com que esse simbolismo seja reforçado e permita servir como motivador da fé do indivíduo. “O homem toma conhecimento do sagrado porque este se *manifesta*, se mostra como algo absolutamente diferente do profano” (ELIADE, 2001, p. 17).

[...] A imagem não possui as propriedades semânticas da língua, é entendida como a infância do signo. Mas, desde que exista uma comunidade que lhe empreste ou reconheça força simbólica e representatividade, a imagem pode ser mais poderosa e mais contagiante do que uma narrativa escrita (SERÉN, 2002, p. 20).

A escultura, nesse caso, quando inserida em seu contexto religioso, perturba emotivamente o indivíduo que a observa. Essa perturbação pode ser positiva ou negativa. Há quem repudie ou sinta medo de uma imagem pela sua impressão realista. Também há quem se sinta acolhido e confortado por essa impressão. Essa sedução entre espectador e obra é fundamental, pois traduz no outro a experiência estética. “Olhar uma imagem é torná-la significativa ‘talvez porque nosso olhar seja um signo que comunica’. A representação está tanto no olhar como na imagem que o suscita” (SÉREN, 2002, p. 22)

A imagem, seja na arte ou na cultura, é um testemunho do tempo, está ali, permite interações, produz formas de comunicação que podem, - ou não -, corresponder a experiências simbólicas, a troca de leituras entre sujeitos, construção dos sentidos e significados coletivos e individuais. Para que isto ocorra, ela precisa traduzir valores humanos, precisa estar integrada na vida destes sujeitos, tornar-se mediadora entre o nosso imaginário e o imaginário social, como algo que já está inserido na sua cultura, na sua vida.

É necessário trabalhar a imagem como um valor e uma forma de conhecimento, junto com o afetivo, para que as duas formas se vinculem à cultura e deixem a sensibilidade orientar e agir. A Igreja Católica, através do Concílio Vaticano II, conclama a arte e os artistas como agentes fundamentais da nova evangelização.

1.3.1 As igrejas como templos da devoção e da arte

Muitas cidades cresceram e se desenvolveram em torno de igrejas, que cumpriam, além da função religiosa, uma função social. Acolher a comunidade era e ainda é uma função da Igreja. Esses templos guardam em seu interior a história de uma comunidade, essa história é contada através da manutenção da edificação, de suas peças sacras e das celebrações.

Por muitos anos a Igreja financiou a arte, apoiando escultores, pintores e músicos, abrigando obras de arte em suas edificações. A edificação muitas vezes

também é contemplada como objeto artístico. Alguns templos são referências na história da arte. A Basílica da Sagrada Família⁸ do arquiteto Antoni Gaudí, por exemplo. A Igreja também é sinônimo de memória, pois abriga obras de arte que serviram como referência para a arte sacra ao longo dos tempos.

O Vaticano abriga em seus templos diferentes objetos sacros. A Pietá de Michelangelo é uma escultura em mármore, datada de 1499, feita sob encomenda para a atual basílica de São Pedro. Referência até os dias atuais, a Pietá é símbolo da arte religiosa dentro de um templo.

No Brasil, muitas igrejas também servem como referencial artístico, por serem edificações monumentais ou por abrigarem obras de arte sacra. Nas cidades do Rio Grande e de São José do Norte, três são as igrejas que merecem destaque nesse trabalho.

Localizada na Praça Intendente Francisco José Pereira, a Igreja Matriz São José (fig.1) (fig. 2), da cidade de São José do Norte, foi construída em 1840 e teve sua inauguração em 1860. No início o nome da Matriz era Nossa Senhora dos Navegantes, algum tempo depois passou a chamar-se Igreja Matriz de São José e em 1875 recebeu a imagem da Nossa Senhora dos Navegantes, vinda da Bahia. A primeira missa foi rezada pelo Vigário Francisco Rodrigues e pelos Padres José Joaquim Teixeira e José Antonio de Almeida Silva. A igreja possui um altar Barroco e Neoclássico, construído em madeira talhada. Sua fachada é em estilo Barroco Colonial tardio com influências neoclassicas, com linhas simples e fachada sóbria. Em seu salão paroquial, encontra-se uma tela do artista plástico nortense, já falecido, José Américo Roig, o Zeméco. Datada no ano de 1970, a tela representa a Santa Ceia.

⁸

Projeto que iniciou no ano de 1882 e ainda não foi concluído.



Figura 1. Matriz São José.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2011.

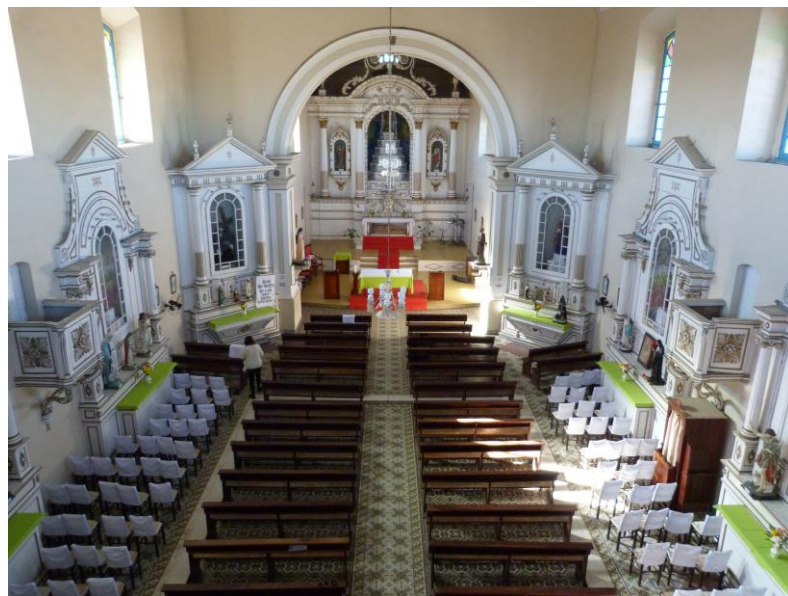


Figura 2. Interior da Matriz São José.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2011.

O templo centenário da igreja de Nossa Senhora da Conceição (fig.3) (fig. 4) é de estilo neogótico e teve sua construção realizada em duas etapas. A primeira, uma capela, foi iniciada em 1872 e terminada no ano de 1874. Hoje representa o altar da igreja. A segunda foi uma ampliação que a deixou como hoje se encontra, com nave principal, naves laterais e coro, além do altar-mor. A ampliação da igreja teve início em 1888 e foi concluída em 1890.

O templo passou por diversas restaurações que contavam com a ajuda da irmandade e da comunidade. Apesar de não ser tombado, no ano de 1981 teve o

forro e telhado restaurado com recursos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Durante o ano de 2001, restaurações foram realizadas na igreja através de um projeto aprovado na Lei de Incentivo a Cultura do governo do Estado do Rio Grande do Sul pelo IPHAE. A igreja possui um acervo sacro muito rico.



Figura 3. Igreja Nossa Senhora da Conceição.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2011.



Figura 4. Interior da igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Fonte: Disponível em: <http://www.mar.mil.br/menu_h/noticias/15122010/01.html> Acesso em: 22/06/2012.

No dia 25 de agosto de 1755, foi fundada a Matriz de São Pedro (fig. 5) (fig. 6), paróquia que por muitos anos foi abrigo para a comunidade da cidade do Rio Grande, cidade que foi alvo de disputas entre portugueses e espanhóis. De 1849 a 1937, a Matriz foi alvo de especulações sobre uma possível demolição, até que por intervenção do SPHAN foi tombada no ano de 1938 passando a seguir por uma reforma. No ano de 1986 passou ao status de Catedral. A Catedral ficou fechada para restauro nos anos de 1996 e 1997, sendo que no dia 17 de outubro do ano de 1997, reabriu suas portas mantendo sua atividade até o atual momento. A Catedral tem extenso acervo sacro, e nas dependências da antiga Matriz, hoje funciona o Museu de Arte Sacra da cidade do Rio Grande que serve como referência para a história sacra da metade sul do estado. Em estilo Barroco colonial português, este templo além de sua função religiosa é também um grande museu de arte sacra.



Figura 5. Catedral de São Pedro.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 6. Interior da Catedral de São Pedro.
Fotografia Digital. Cíbele Ferreira Dias, 2012.

Mas o que têm em comum esses três templos? Todos eles abrigam esculturas do artista Caetano José Ribeiro Junior (tab. 1), propagando suas obras e, conseqüentemente, sua história.

Imagem	Local
O Senhor dos Passos (imagem de roca)	Igreja matriz São José – São José do Norte
Nossa Senhora das Dores (imagem de roca)	Igreja matriz São José – São José do Norte
Nossa Senhora da Conceição	Igreja Nossa Senhora da Conceição – Rio Grande
Cristo na cruz	Igreja Nossa Senhora da Conceição – Rio Grande
Cristo Morto	Catedral de São Pedro – Rio Grande

Tabela 1 – Relação imagem/local.
Autor: Cíbele Ferreira Dias, 2012.

Capítulo 2 – O artista: sua história e suas obras

"Experiência estética é se encontrar com algo que preenche um buraco que existe na gente."
Rubem Alves

Caetano José Ribeiro Junior nasceu no ano de 1824 e faleceu no ano de 1894. Natural da cidade de São José do Norte, Caetano era neto de portugueses, como aparece em sua certidão de batismo.

O Município de São José do Norte (fig. 7) (fig. 8), distante cerca de 370 quilômetros da capital do Estado, faz parte de uma península situada entre o oceano Atlântico e a Lagoa dos Patos. Possui uma população de 25.474 mil habitantes, segundo os dados do Instituto Brasileiro Geográfico e Estatísticas (IBGE), no censo realizado em 2010. A maior parte do município é composta por campos, com vegetação rasteira. Existe uma significativa área de florestamento de pinus e eucaliptos. O solo é constituído por areia e argila. As dunas são constantes em toda a área municipal, incluindo a área urbana.

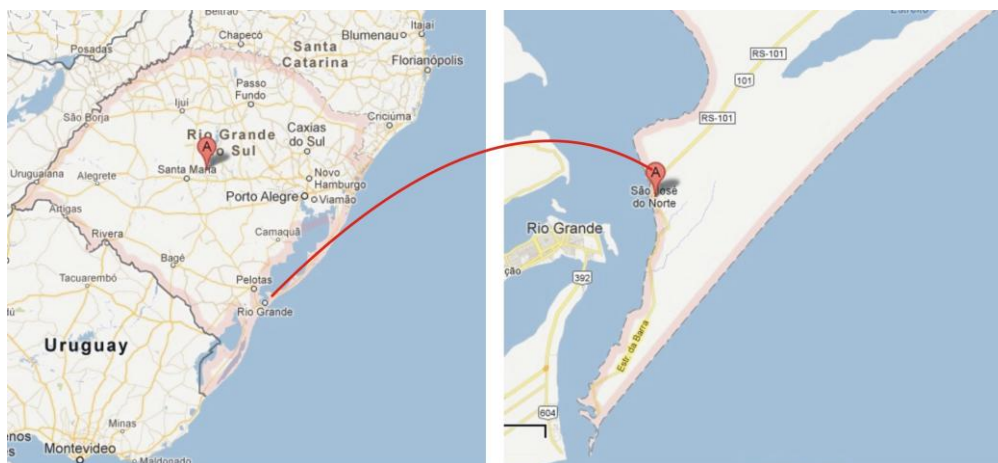


Figura 7. Mapa do Rio Grande do Sul e São José do Norte.
Fonte: Google Maps.

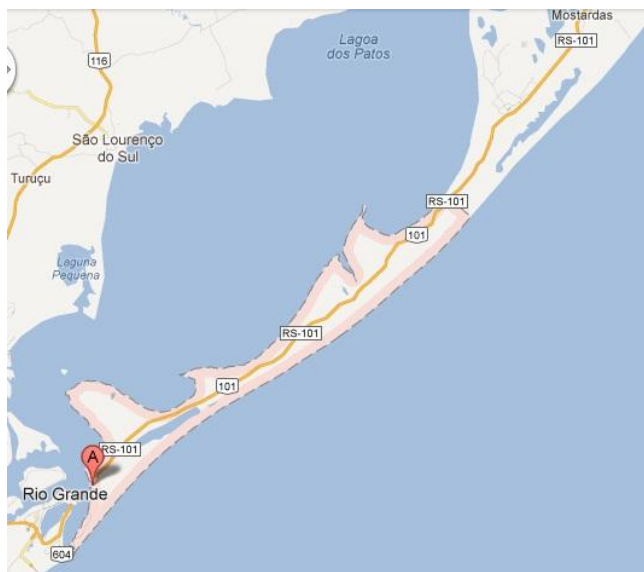


Figura 8. Ampliação do mapa de São José do Norte.
Fonte: Google Maps.

É neste município que se encontra grande parte da história de Caetano. Nascido no dia 2 de março de 1824, foi batizado em 19 de abril, na Matriz de São Pedro, na cidade do Rio Grande. Era filho legítimo de Manoel Ribeiro da Silva Louzada, que era natural da freguesia de João Veríssimo de Novegilde, na cidade do Porto, em Portugal, e de Maria Julia da Silva, natural de São José do Norte. Seus avós paternos José Ribeiro da Silva e Custódia da Silva, também eram da mesma freguesia, Novegilde. Seus avós maternos, Manoel Silveira Goularte e Maria Felícia da Conceição, eram naturais da ilha de Frijol. Assim, esta descrito em sua certidão de batismo, disponível no Centro Diocesano da Cidade do Rio Grande⁹ (fig. 9).

⁹ O Centro Diocesano da cidade do Rio Grande abrange as localidades de Rio Grande, São José do Norte, Mostardas, Santa Vitória do Palmar, Vila da Quinta. Em meados do século XX cada paróquia se torna responsável pela documentação do lugar, tais registros saem do domínio do Centro Diocesano do Rio Grande e passam a ser domínio de cada cidade.

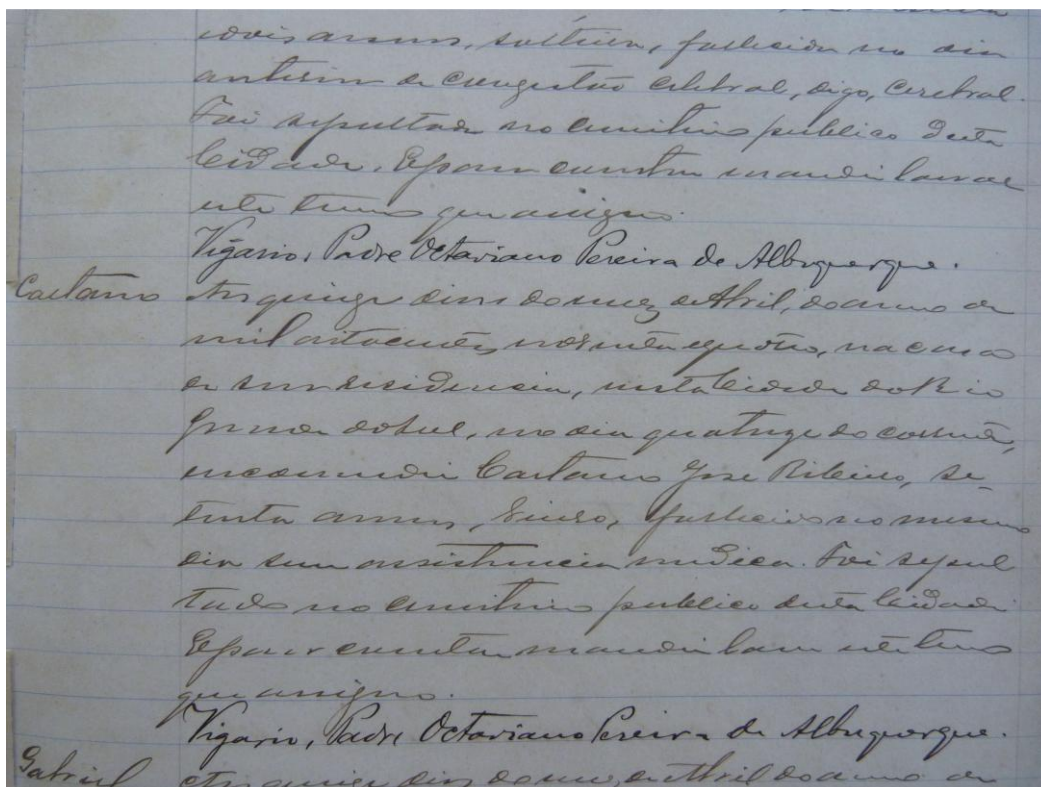


Figura 9. Fotografia Digital. Registro de batismo.

Fonte: Livro de batismos do Centro Diocesano da cidade do Rio Grande. Livro nº 11, folha 192.

Dois anos antes do nascimento de Caetano José Ribeiro Júnior, São José do Norte passou por uma importante etapa da história. A carta régia de 18 de abril e a provisão eclesiástica de 11 de março de 1822 (BUNSE, 1981, p.27) elevaram a capela de São José do Norte à categoria de freguesia, por conta do desenvolvimento da localidade. Caetano nasce então na freguesia de São José do Norte e, no ano em que completa sete anos de idade, a freguesia se torna Vila de São José do Norte pelo decreto regencial s/n, de 25 de outubro de 1831. A instalação do município deu-se em 15 de agosto de 1832 (BUNSE, 1981).

Nesse período, no ano de 1830, a documentação mostra um povoado bem pequeno com 16 ruas, aproximadamente 2000 habitantes e 127 casas (fig. 10). Segundo Saint – Hilaire “dois terços são homens de cor, negros e mulatos, livres ou escravos, e um terço de brancos. A metade da população está dispersa nos campos, o resto habita a aldeia do Norte” (1981,p.67). Ainda em sua passagem por São José do Norte, Saint-Hilaire descreve o local como sendo muito baixo e arenoso, onde até nas ruas observa-se pequenos montes de areia sendo três ruas muito largas, as principais. “As casas são contíguas, como em nossas cidades:

caíadas e, em geral, bem, conservadas; muitas tem um andar, além do térreo e indicam bom nível de vida” (p.67).

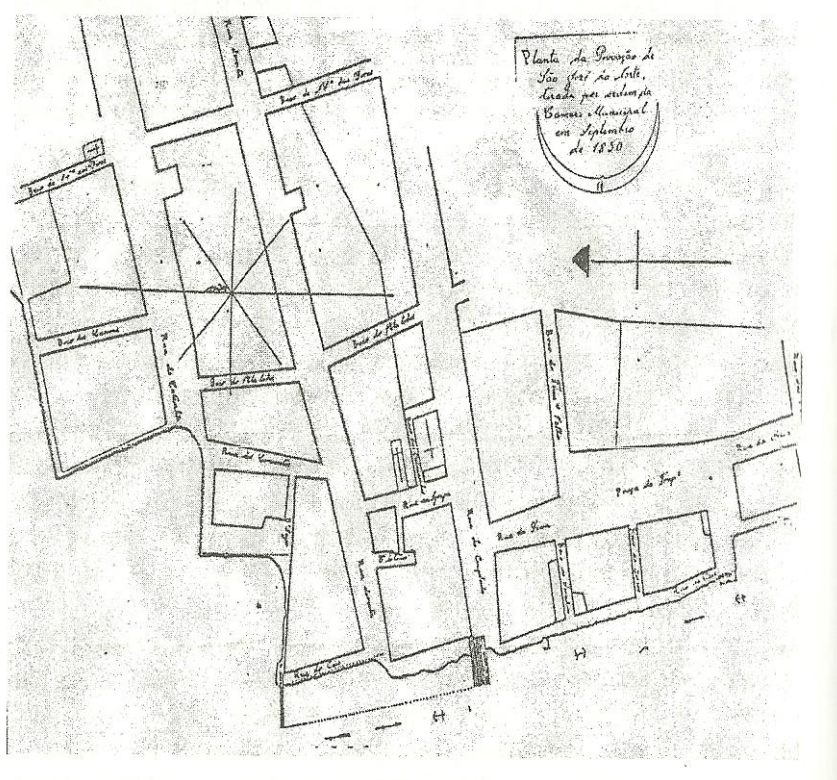


Figura 10. Planta da povoação de São José do Norte.
Fonte: COSTAMILAM; TORRES, 2007, p.70.

Toda a região sofreu bastante com a Guerra dos Farrapos, destacando-se a Vila de São José do Norte pela sua lealdade ao império. Por tal resistência, o decreto imperial nº 91, de 31 de julho de 1841, determinou que a Vila de São José do Norte seja, daí em diante, denominada “Mui Heróica Vila de São José do Norte”, título esse que envaidece os moradores da cidade. São José do Norte foi elevada a categoria de cidade pelo decreto nº 7199, de 31/03/1838 (BUNSE, 1981), quando Caetano tinha 14 anos de idade.

Aos 29 anos casou-se com Maria Luiza, no ano de 1853, no dia 21 do mês de julho, em São José do Norte, na Matriz Nossa Senhora dos Navegantes, como consta no livro de casamentos do Centro Diocesano da cidade do Rio Grande (fig. 11).

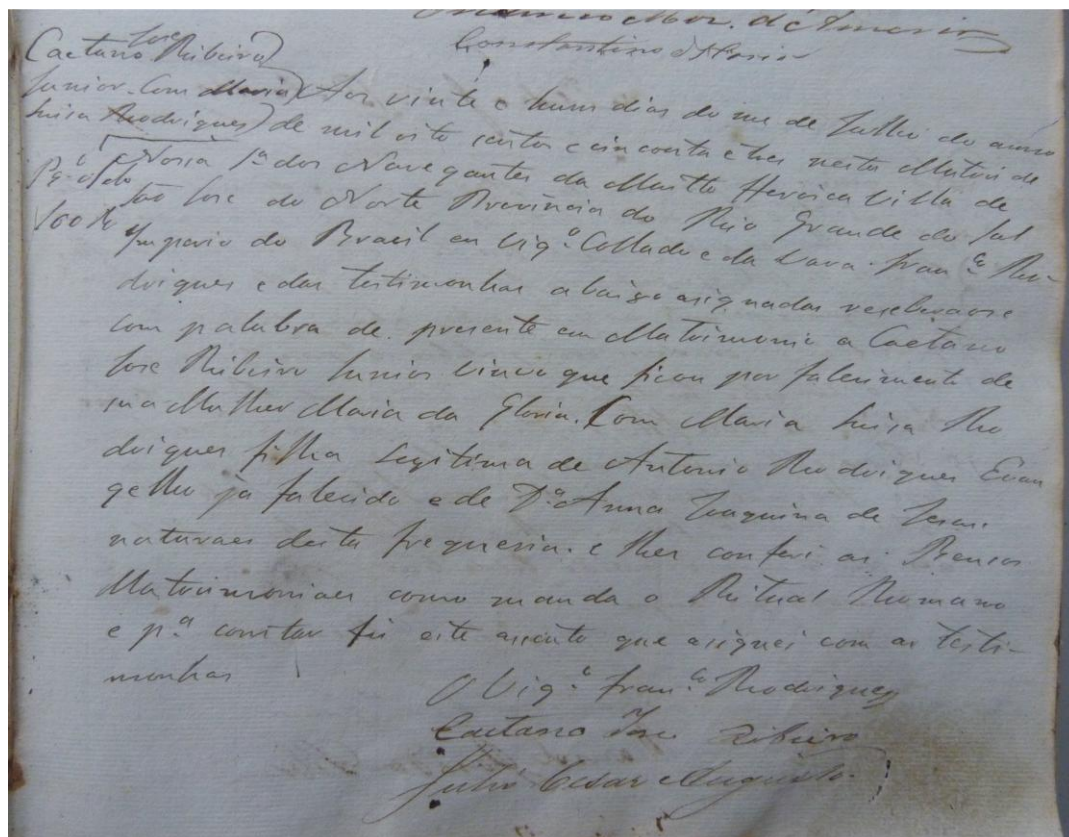


Figura 11. Fotografia Digital. Registro de casamento.

Fonte: Livro de casamentos do Centro Diocesano da cidade do Rio Grande. Livro nº 4, folha 15.

Em sua certidão de casamento, percebe-se que Caetano não estava casando pela primeira vez, já era viúvo. Tal fato instiga, pois, a narrativa de seus descendentes, em nenhum momento refere o fato de Caetano já ter sido casado ou de ter ficado viúvo. A família não acreditava que ainda existisse algum registro oficial sobre Caetano. O passar dos anos e o distanciamento do período em que o artista viveu, favoreceram a não procura por tais documentos. Quem seria sua primeira esposa, Maria da Glória? Nos autos de casamento do Centro Diocesano da cidade do Rio Grande, ainda não foi encontrado o registro de casamento, entre Caetano e Maria da Glória. O que se sabe até aqui, é que Caetano, foi casado por duas vezes. Sua segunda esposa, Maria Luiza Rodrigues, era filha de Francisco do Evangelho Rodrigues e de Ana Abreu. Maria Luiza era uma dos nove filhos do casal e uma das sete Marias¹⁰.

Caetano e Maria Luiza tiveram sete filhos: Rosalina, Alzira, Eduzina, Nonoca, Mimosa, Mimoso e Alfredo. Alguns deles são referidos por seus apelidos (Nonoca,

¹⁰ As sete Marias, foram irmãs e sempre são lembradas na família. Esta lembrança está vinculada ao nome em comum que todas receberam Maria.

Mimosa e Mimoso), como aparece nas anotações do Sr. Guaracy Amaral¹¹. Neste trabalho, os principais depoentes da história de Caetano são descendentes de Rosalina Ribeiro.

Rosalina, a filha de Caetano, teve um filho, chamado João Ribeiro Amaral. João casou-se e teve quatro filhos, três mulheres e um homem, um deles é Jader Amaral, o principal depoente vivo desta descendência. É ele que, no auge dos seus 89 anos, narra as memórias desta família, a história de Caetano. Seu Jader, então, é bisneto do artista. Ele, como seu bisavô, foi casado por duas vezes. Do primeiro casamento, teve duas filhas, trinetas de Caetano. Anos mais tarde, viúvo, casou-se novamente com sua atual esposa e com ela teve mais dois filhos, João e Daniel. Estes dois, por residirem na cidade de São José do Norte, mais próximos do pai, contribuem com suas narrativas.

Até o momento, entende-se a trajetória de Caetano José Ribeiro Junior, como uma história de vida, de um familiar que se faz muito presente nas histórias de seus descendentes. As informações permitem traçar um esquema genealógico (fig. 12).

¹¹ Guaracy Amaral é primo de Jader Amaral, bisneto do artista.

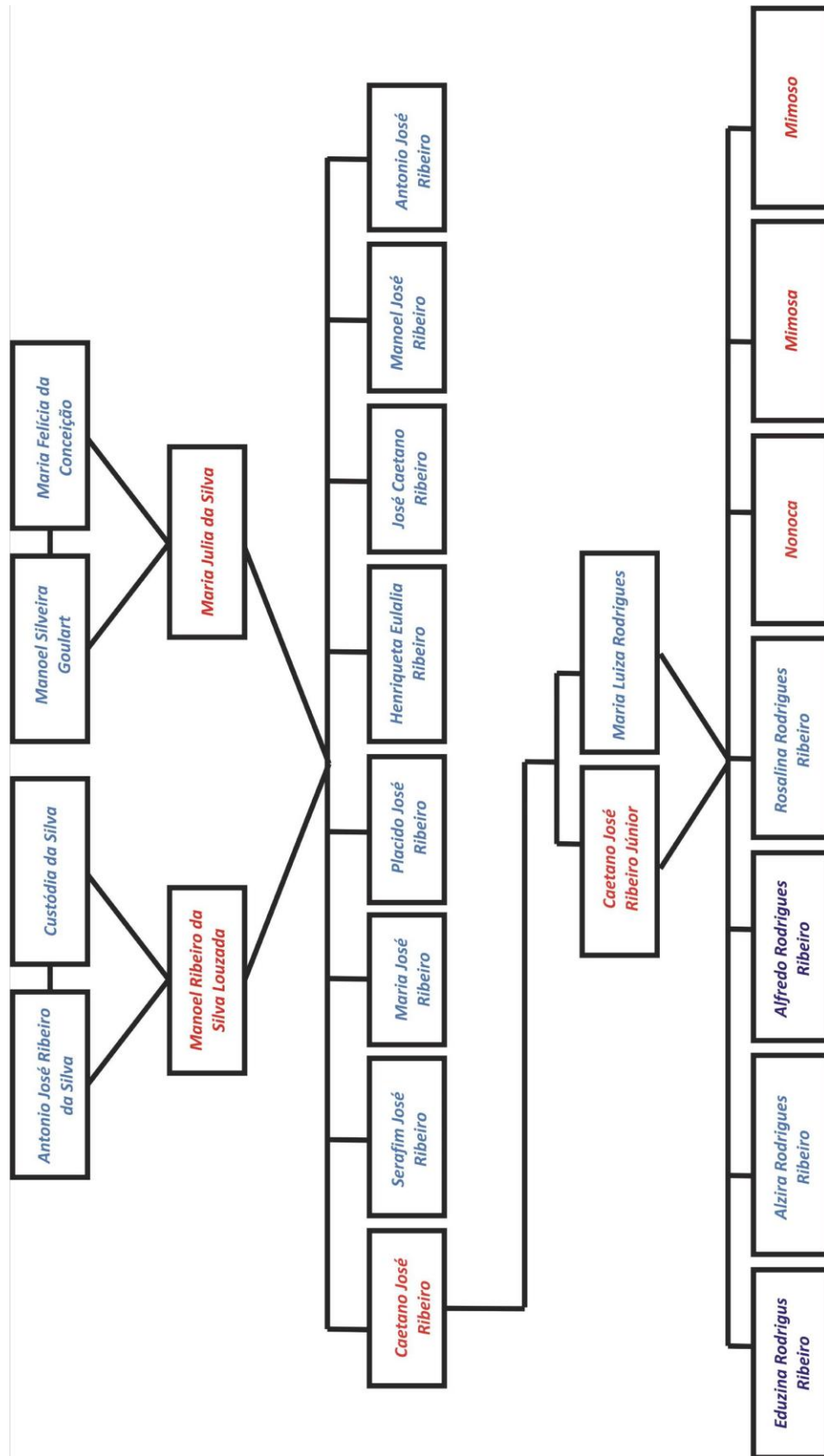


Figura 12. Genealogia de Caetano José Ribeiro Junior.
Cibele Ferreira Dias, 2012.

Caetano (fig. 13) foi um santeiro, isto é, um escultor de imagens sacras. Talvez tenha sido autodidata, como era comum de acontecer no mundo das artes, principalmente com escultores. Talvez tenha tido algum aprendizado formal. É possível que tenhamos uma mistura das duas coisas. Pode ser que sua vontade e curiosidade pela arte tenham partido de algumas observações cotidianas. Suas inspirações, segundo seus descendentes, vinham de sua família e segundo Daniel¹² é pouco provável que Caetano tenha tido posses, pois é da família Amaral que se conhece maiores relatos sobre o poder aquisitivo. A única imagem disponível do artista é uma fotografia que está em posses da família.

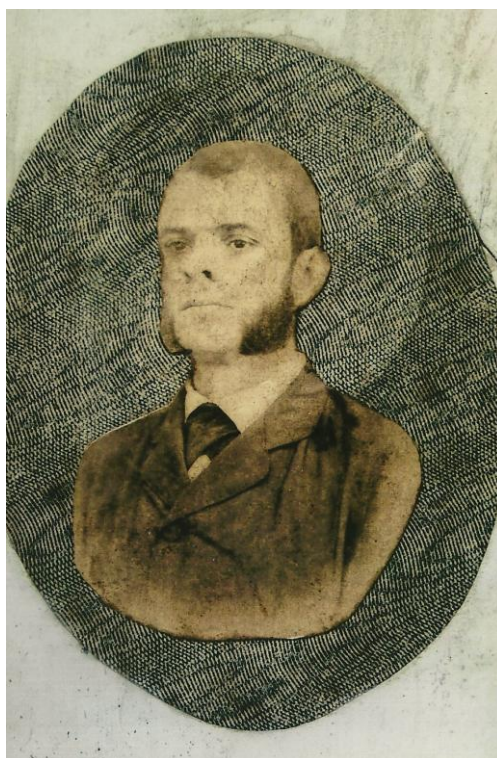


Figura 13. Caetano José Ribeiro Junior.
Fonte: Fotografia do acervo da família.

Caetano foi preso e condenado ao degredo¹³ na Ilha de Fernando de Noronha. Nada se sabe sobre o ano em que tal fato ocorreu. Logo que retornou a sua cidade natal, ainda não se sabe em que ano, Caetano veio a falecer, já viúvo, no

¹² Tataraneto do artista.

¹³ Esta informação foi retirada de uma cópia da coluna do antigo jornal “o Rio Grande” intitulada as notícias de “antanho”. Eram notícias dos acontecimentos ocorridos no mesmo dia, mas no passado.

dia 15 de abril do ano de 1894. Morreu de tuberculose, sem auxílio médico e em casa. Como se observa no registro de óbito do artista (fig. 14).

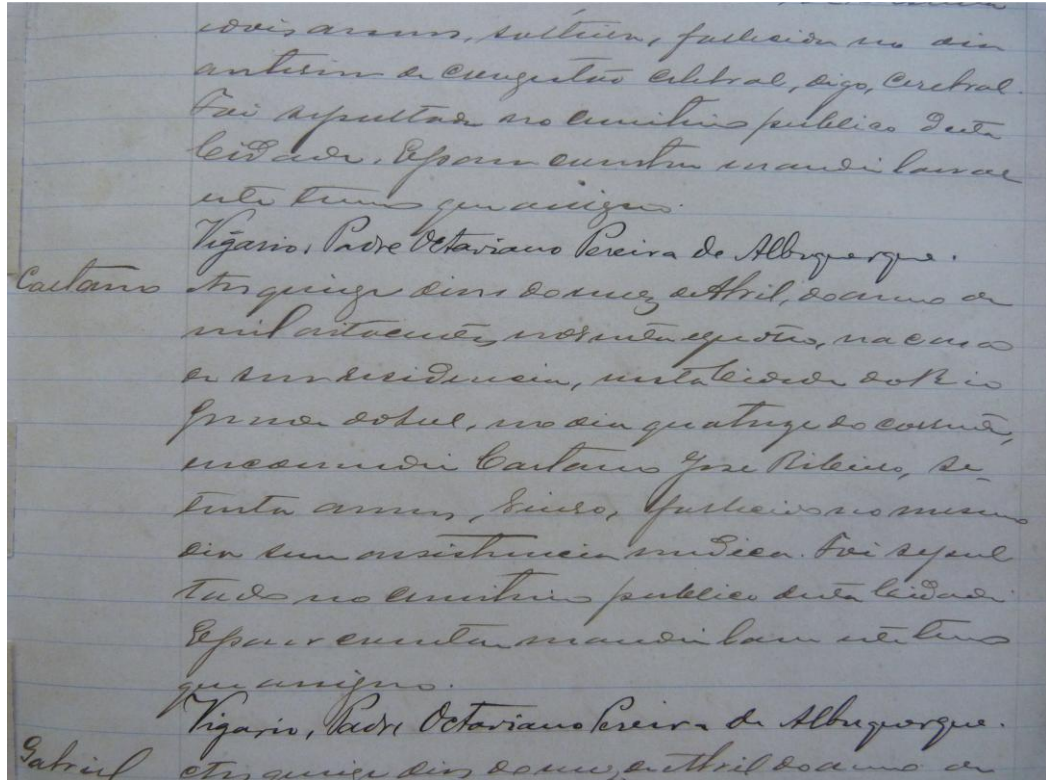


Figura 14. Fotografia Digital. Registro de óbito.

Fonte: Livro de óbitos do Centro Diocesano da cidade do Rio Grande. Livro nº 28, folha 6.

2.1 As obras e seu significado enquanto arte sacra

Seria Caetano José Ribeiro Junior um artista com grande habilidade para reproduzir figurativamente na madeira e que não ganhou notoriedade dentro do circuito artístico do País?

Dentro da história da arte brasileira, somente alguns artistas ganhavam destaque, esses estavam próximos aos grandes centros culturais do país e dessa forma também próximos a profissionais que determinavam o que poderia ou não entrar no circuito artístico. Muitos se mantiveram e ainda se mantém no quase anonimato. Caetano é um desses artistas que, residindo em uma cidade do interior do estado do Rio Grande do Sul, não teve suas obras vinculadas ao circuito artístico do país. Caetano produziu em condições adversas, em um tempo de comunicações

mais difíceis, em que o contato com obras de arte de outras regiões era difícil. Reviver a obra de Caetano, seus santos, suas imagens, é reavivar a memória de uma região que desconhece esse artista e sua grande habilidade escultórica.

A escultura é um objeto em três dimensões que, além de permitir que façamos uma análise de sua totalidade ao girarmos em torno dela, representa dimensões mais reais e fidedignas do corpo humano. A projeção da luz na escultura contribui para sua dramaticidade. O comprometimento básico do escultor sacro é com a adequação iconográfica, fundamental para que o “santo” possa ser reconhecido pelos seus aspectos e atributos específicos. A transposição do tema para a madeira depende da sua capacidade técnica e visão do mundo, determinadas pela cultura e pelo viver em sociedade que condicionam as características específicas do gosto regional ou local. A inspiração em tipos humanos locais, idealizada ou realista sempre caracterizou a tradição escultórica ocidental.

A presença de tipologias de imagens reproduzindo *fácies* humanas locais é uma constante na imaginária da segunda metade do século XVIII em pontos diversos do País, constituindo um dos fatores determinantes da diversificação das escolas regionais (OLIVEIRA *in* COELHO, 2005, p, 15).

A obra de arte emite alguns apelos sentimentais e físicos. Entre os físicos, o tato, a audição, o paladar, o olfato e até a respiração servem como motrizes para a absorção da obra. Já os apelos sentimentais são apontados através da saudade, dor, rancor, alegria, amor, compaixão, entre outros. Estes apelos podem ter uma ligação direta com o conceito da obra. Todos eles estão conectados a nossa memória. Não é preciso que a obra desperte todos os sentidos, basta que ela faça sentido para quem a recebe.

Toda a obra de arte é composta por matéria, a escultura, por exemplo, pode ser composta por mármore, terracota, pedra sabão, gesso, argila, madeira, etc...Todas as obras de Caetano passaram por restaurações, o que de modo algum nega o fato de que o artista soube muito bem utilizar do material que trabalhara. Com o principal material utilizado, a madeira, soube valorizar esteticamente seu trabalho o que destaca suas obras enquanto obras de arte sacra. Existe harmonia no trabalho de Caetano, que está na comunhão entre material e objetivo final. A relação entre o artista, a idéia, a matéria e a obra está na sua representatividade

estética. Caetano, de posse desse material (madeira), consegue contemplar a configuração da concepção poética a qual idealizou.

2.1.1 O Senhor dos Passos

A imagem do Senhor dos Passos, faz menção ao trajeto percorrido por Jesus no calvário. Dentro do catolicismo, tal caminho é marcado por alguns ritos que representam o sofrimento de Jesus e de quem o acompanhava. Para que o sentido de adoração das imagens estivesse sempre em primeiro plano, muitas delas eram utilizadas em procissões, assim o fiel se aproximava ainda mais da imagem a ser adorada e poderia estar mais próximo sem ter que ir a um santuário. Essas imagens eram muito pesadas e para os que a levavam causavam algum desconforto, embora fosse prestigioso fazê-lo.

No período do Barroco, que tinha como uma de suas características a teatralidade, algumas imagens foram feitas especialmente para serem mais leves, facilitando seu traslado. Tais imagens eram chamadas de imagens de roca, pois deixavam a mostra apenas cabeça, mãos e pernas, detalhadas e pintadas e o mais próximo de imagens reais.

Maria Regina Quiters (2006) define a imagem de roca como uma imagem para se vestir, uma vez que possui “parte da talha, que fica escondida sob as vestes, resolvida de forma simplificada, como um ‘manequim’” (p. 224). O resto do corpo ficava coberto com roupas que representavam a ostentação da Igreja. Em algumas imagens, o corpo apenas tinha uma estrutura de ripas, ou mesmo um madeiramento oco, mas todas as imagens eram articuladas, para que a dramatização da imagem fosse compatível com a encenação e refletisse a intensidade do momento.

O espectador comum e também os cristãos com formação religiosa, não percebem de imediato o sentido dessas imagens realistas, com vestes e cabeleiras naturais, “testemunhas silenciosas de um tempo que se foi” (OLIVEIRA *in* COELHO, 2005, p, 23). Para tanto torna-se fundamental pesquisas que restituam à memória coletiva a função dessas imagens na sociedade de origem. Segundo o Professor Valentin Calderon de la Vara apud MARQUES (1982), foi na Península Ibérica, na metade do século XVI, que o uso de mantos nas imagens de Nossa Senhora tornou-se popular. Na tentativa de aumentar o realismo e dramaticidade, começa o uso de

elementos postiços que davam essa aparência mais natural. No Brasil, as imagens de vestir se propagam pelo gosto popular e através da Ordens Terceira.

Seu Jader conta que a escultura do Senhor dos Passos tem as feições do filho de Caetano que acompanhou a doença e a agonia do filho e as plasmou na escultura (fig. 15).

Caetano teve um filho que foi vitimado pela tuberculose, e no leito de morte, serviu de inspiração para o pai, que entalhou na madeira, o rosto de seu filho para representar o rosto do Senhor dos Passos. Isto é recorrente na história da arte. Pintores, escultores, desenhistas, gravuristas, sempre que precisavam de modelos ou inspiração, recorriam à forma humana, seja com os modelos vivos que posavam em ateliês, seja com familiares em diversas situações. No Senhor dos Passos, o que se mostra são as dores de um pai, que talvez veja na escultura a oportunidade de perpetuar o rosto de seu filho, através de uma imagem que carrega uma história de dor, sofrimento¹⁴.

¹⁴ Aqui, observamos semelhanças com o trabalho do artista Flávio de Carvalho, que no ano de 1947, concebeu sua obra intitulada *Série Trágica* (Grafite sobre o papel, 69,4 x 50,4 cm. A obra foi doada ao Museu de Arte Moderna - MAM em São Paulo.). Ao lado de sua mãe, registrou os instantes agonizantes de sua morte. A obra, composta por nove desenhos, traz uma sequência sombria das contorções e sufocamentos que sua mãe sentia. A cada desenho, um momento da morte, que ali está eternizada através dos traços delicados e suaves de Flávio de Carvalho.



Figura 15. Senhor dos Passos da Igreja Matriz São José.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

O Senhor dos Passos é uma escultura de vestir¹⁵, possui quase 2m de altura e é de madeira. Observa-se em sua pintura traços de uma possível restauração, embora não exista nenhum registro ou referência. O corpo mantém uma talha simples, o corte na madeira indica que foi calculado um ângulo para que a imagem pudesse ficar sustentada pelos membros inferiores (fig. 16). Na parte lateral do lado direito da imagem, existe um suporte de ferro, colocado para auxiliar na sustentação, pois como esta imagem saia em procissão, é possível que sua estrutura tenha sofrido dano. Esta chapa está presa à base de madeira onde a imagem está fixada (fig. 17).

¹⁵

O mesmo que uma imagem de roca.



Figura 16. Senhor dos Passos: Corpo.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 17. Senhor dos Passos: suporte de ferro preso à perna direita.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

A parte de trás da imagem é recortada, como se houvesse um encaixe para que a madeira pudesse ser talhada com perfeição (fig. 18). O pé direito da imagem é muito realista (fig. 19) com talhas perfeitas e que indicam um estudo cuidadoso e fiel da anatomia humana. O pé tem rasgos e cortes que correspondem ao caminho que Jesus percorreu. Marcas feitas no pé com tinta preta indicam a possível restauração (fig. 20).



Figura 18. Senhor dos Passos: costas.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 19. Senhor dos Passos: pé direito.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 20. Senhor dos Passos: marcas da possível restauração.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

No rosto do Senhor dos Passos, encontramos uma barba com talhas arredondadas, o que era comum no período do Barroco (fig. 21). Na parte lateral da cabeça da imagem, encontramos uma pintura que indicava onde o cabelo deveria ser colocado (fig. 22). A peruca desta imagem é de cabelos naturais e, segundo conta Lisangela Caminha da Fonseca, pertencente à comunidade da Igreja, foi doação de uma mãe que teve sua filha enferma e curada após uma promessa feita em umas das procissões em que o Cristo saía à rua.



Figura 21. Senhor dos Passos: detalhes da barba.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 22. Senhor dos Passos: parte lateral da cabeça.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

Em relação aos olhos das imagens, estes podem ser pintados, esculpidos, ou até mesmo de vidro. Nesse caso os olhos são de vidro (fig. 23).

Na primeira metade do século XVIII, quase todas as imagens têm os olhos esculpidos e pintados, provavelmente pela dificuldade em importar os de vidro de Portugal. Já na segunda metade do século XVIII, os olhos de vidro são encontrados na maioria das imagens, mas continuam a existir imagens dessa época com olhos esculpidos e pintados (COELHO *in* COELHO, 2005, p, 237-338)¹⁶.



Figura 23. Senhor dos Passos: detalhes dos olhos.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.

Já em todos os cortes que aparecem na imagem, temos uma reprodução do que seriam gotas de sangue, muito comuns em imagens desse porte (fig. 24).

Gotas de sangue podem ser encontradas, no Brasil, em Cristos crucificados ou em Piedades e também em alguns santos que, de acordo com sua iconografia, trazem ferimentos. São da cor de vinho transparentes, colocadas sobre a carnação. São chamadas de rubis pelos guias de museus e igrejas ou consideradas resinas por muitos estudiosos (COELHO *in* COELHO, 2005, p, 242).

¹⁶

No século XIX o uso dos olhos de vidro continua.



Figura 24. Senhor dos Passos: detalhes das gotas de sangue.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

A dramaticidade fica por conta do realismo das mãos e pés da imagem (fig. 25) (fig. 26). A imagem possui braços articulados nos ombros, o que possibilita uma movimentação para frente e para trás (fig. 27). O joelho direito da imagem também possui articulação, para que a parte inferior da perna se mova para cima e para baixo (fig. 28).



Figura 25. Senhor dos Passos: detalhe da mão esquerda.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 26. Senhor dos Passos: detalhe do pé esquerdo.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 27. Senhor dos Passos: articulação do ombro direito.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 28. Senhor dos Passos: detalhe da articulação do joelho direito.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.

Daniel Amaral, trineto do escultor, nos conta que Caetaninho tinha certa facilidade em esculpir o corpo humano e que sua família era objeto de seus estudos de anatomia.

O pai fala, comenta, que ele (Caetano) quando os filhos nasciam, já que ele era um conhecedor de anatomia, ele destroncava os filhos e teve um deles, que foi contorcionista, em função de ter sido desconjuntado ainda quando bebê. O pai fala isso também, que o avô contava. Que ele mexia nas articulações (informação verbal)¹⁷.

O artista estudava o corpo humano, através de seus filhos, tinha noções de anatomia e utilizava desta sabedoria para compor as imagens e as construir o mais próximo possível do real. Muitos artistas utilizavam de seus estudos e saberes para compor seus trabalhos. Assim foi com Leonardo da Vinci. O artista referencia o homem como o modelo do mundo, modelo este gerado pelo todo poderoso. Sendo assim, o estudo da anatomia humana era um meio de conhecer o criador e estar mais próximo aos mistérios que ele envolve.

¹⁷

Informação fornecida por Daniel Amaral em entrevista concedida em 6 de março de 2012

2.1.2 Nossa Senhora das Dores

Na representação de Nossa Senhora das Dores, em geral ela está de pé com vestimenta roxa e sete punhais encravados em seu peito, o que representa, as sete dores experimentadas pela Virgem, mas é comum também que ela se encontre com apenas um punhal ou com um diadema com sete estrelas. As dores representadas são descritas na bíblia sagrada através do velho Simeão, que profetiza a lança que transpassaria (de dor) o seu Coração Imaculado; a fuga para o Egito; a perda do Menino Jesus; a Paixão do Senhor; crucifixão, morte e sepultura de Jesus Cristo.

A invocação a nossa Senhora das Dores iniciou-se como pública e específica desde que o Papa Benedito XIII, 22 de agosto de 1727, ordenou aos católicos rezar sobre as “Dores de Nossa Senhora” determinando que tal fato fosse inscrito nos Breviários (*in* COELHO, 2005, p, 81).

A escultura de Caetano, Nossa Senhora das Dores (fig. 29), tem em sua representação uma fisionomia angustiada, está de pé e seu manto roxo a cobre da cabeça aos pés.



Figura 29. Nossa Senhora das Dores da igreja Matriz São José.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

O manto principal que cobre toda a imagem é muito pesado (fig. 30) (fig. 31). É possível que ainda seja o original, pois em seu bordado observa-se fios dourados (fig. 32) (fig. 33), entremeados a outras linhas. Segundo o pároco da igreja Padre Nilton, alguns fios podem ser de ouro, prática comum do período em questão e que hoje já não é tão utilizada. Ainda sobre a veste dessa imagem, observa-se que após o manto principal, uma camisola branca com rendas na base, cobre o corpo da imagem de roca (fig. 34). Na iconografia cristã, a cor não é de modo algum constante. Na arte italiana, por exemplo, a Virgem normalmente está vestida de azul, porém no norte da Europa pode estar vestida de vermelho.



Figura 30. Nossa Senhora das Dores: manto principal.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.



Figura 31. Nossa Senhora das Dores: detalhe do manto.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 32. Nossa Senhora das Dores: fios dourados do manto.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 33. Nossa Senhora das Dores: detalhes dos fios.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 34. Nossa Senhora das Dores: camisola que cobre o corpo da imagem.
Fotografia digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

O corpo da imagem é composto de ripas de madeira, que se mostram fragilizadas devido a ação dos cupins (fig. 35) (fig. 36). A base desta imagem também se encontra muito danificada pelos cupins. Os braços são articulados, o que possibilita a troca de vestimenta.



Figura 35. Nossa Senhora das Dores: ripas de madeira do corpo da imagem.
Fotografia digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 36. Nossa Senhora das Dores: marcas de cupim nas ripas.
Fotografia digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

Esta imagem também possui indícios de que foi restaurada, mas apenas na parte superior de seu corpo, cabeça, braços e mãos (fig. 37) (fig. 38). Seus pés ainda trazem a pintura original (fig. 39) (fig. 40).



Figura 37. Nossa Senhora das Dores: rosto.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 38. Nossa Senhora das Dores: detalhe da pintura.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 39. Nossa Senhora das Dores: detalhe da pintura do pé direito.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.



Figura 40. Nossa Senhora das Dores: detalhe da pintura do pé esquerdo.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.

O peito está atravessado por um punhal afixado em um coração de papel (fig. 41). O fato de o punhal estar atravessado em um coração de papel leva a crer que este foi colocado posteriormente à feitura da imagem. Talvez esta substituição tenha diminuído um pouco o impacto em relação ao punhal que está ali atravessado.

Um coração de papel. Aqui temos uma obra barroca com um detalhe Kitsch¹⁸. O termo Kitsch é utilizado para objetos que possuam qualidade inferior. Em

¹⁸ Aparece no vocabulário dos artistas e colecionadores de arte em Munique, em torno de 1860 e 1870, com base em *kitschen*, [atranscar], e *verkitschen*, [trapacear] (vender outra coisa no lugar do objeto combinado), o que denota imediatamente o sentido pejorativo que o acompanha desde o nascimento. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3798> Acesso em: 22 de jun. de 2012.

geral, na arte, são objetos ou obras que distanciam-se esteticamente da composição. É inegável que este coração emite a sensação da apreciação de um objeto artificial, porém ainda assim, pertence à obra, uma vez que ali foi colocado. Nossa Senhora das Dores traz em suas mãos um lenço de renda que possivelmente substitui o original, fato observado devido a sua ótima conservação (fig. 42). Seus braços possuem articulações com movimentos para cima e para baixo. A imagem encontra-se no retábulo direito, ao lado do altar da igreja Matriz São José e tem aproximadamente 1,70 cm de altura.



Figura 41. Nossa Senhora das Dores: detalhe do punhal no coração.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.



Figura 42. Nossa Senhora das Dores: detalhe do lenço.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.

2.1.3 Nossa Senhora da Conceição

Para os discípulos de São Francisco, Nossa Senhora da Conceição era considerada como imaculada¹⁹, pois era superior ao pecado original em uma época em que a Igreja questionava cada vez mais se Maria havia ou não escapado desse pecado. Para os franciscanos “a Virgem será sempre uma criação particular de Deus, uma obra de pureza envolvida de toda a eternidade, como uma nova Eva sem pecado” (ALVES *in* COELHO, 2005, p, 72).

A introdução do culto à Virgem no Brasil foi realizada pelos monges franciscanos, que sempre se mantiveram fiéis à devoção da imaculada ao longo dos tempos.

¹⁹ Imaculado *adj.* 1. Sem mácula ou mancha. 2. Puro, inocente. [sin. ger.: *cândido*]. (FERREIRA, 1993, p. 293)

O culto a Nossa Senhora da Conceição já vinha de Portugal desde a época de D. João IV, que no ano de 1646, elegeu a Virgem da Conceição como Imperatriz do Reino, em gratidão pela restauração portuguesa, após longos anos de domínio espanhol (1580 a 1640) (ALVES *in* COELHO, 2005, p, 72).

A imagem de Nossa Senhora da Conceição, esculpida por Caetano (fig. 43), está na igreja homônima na cidade do Rio Grande. Especula-se que esta seja a imagem que Caetano esculpiu para a igreja Matriz de Bagé. Em conversa com o Sr. Heitor Barcellos²⁰, tal informação ganhou destaque. Ele acredita que, por falta de dinheiro para pagar tal trabalho, a igreja Matriz de Bagé teria devolvido a imagem ao artista. Para que a obra não se perdesse, teria doado a mesma à irmandade de Nossa Senhora da Conceição.



Figura 43. Nossa Senhora da Conceição da Igreja Nossa Senhora da Conceição. Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

²⁰

Membro da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição na cidade do Rio Grande.

Os descendentes contam que esta imagem foi esculpida e inspirada no rosto de sua esposa, Maria Luiza Rodrigues (fig. 44) (fig. 45). Seu Guaracy Amaral nos narra: “A minha mãe, diz que ela [a esposa] foi o modelo dele”. Caetano eternizou o rosto de sua esposa na imagem da Virgem da Conceição. As feições do rosto da imagem, muito se assemelham ao rosto de Maria Luiza. Como pode ser visto na fotografia.



Figura 44 e 45. Maria Luiza Rodrigues e Nossa Senhora da Conceição.

Fonte: Reprodução digital da fotografia do acervo da família. Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.

Toda obra de arte que represente Nossa Senhora da Conceição deve fazer referência ao mistério divino da pureza. As mãos em posição de oração expressam a ligação entre a fé e a oração (fig. 46), além de terem um caráter declamatório, o que chama o espectador a dialogar com a imagem, característica inscrita no Barroco.

A ligação entre a fé e a oração também está no simbolismo da serpente enrolada no globo terrestre, abocanhando uma maçã e sendo pisada pela Virgem (fig. 47) (fig. 48). A imagem esculpida por Caetano é de madeira, não possui característica de roca, e traz muitos detalhes significativos e expressivos. Debaxo dos pés de Nossa Senhora da Conceição encontra-se uma serpente, que representa o mal que foi vencido, na luta contra o pecado original. No mundo clássico, pensava-se que a cobra ou serpente era detentora do saber, uma idéia que persistia nos Evangelhos. Porém no Antigo Testamento, a serpente é sinônimo do mal e a sua

sabedoria atrelada à astúcia do diabo. É comum que o semblante da serpente tenha traços mais femininos e delicados, pois Eva, tentada por ela, deu o fruto a Adão.



Figura 46. Nossa Senhora da Conceição: mãos em posição de oração.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.



Figura 47. Nossa Senhora da conceição: pé sob a serpente.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.



Figura 48. Nossa Senhora da conceição: detalhe da serpente.
Fotografia digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

Tradicionalmente, outros simbolismos são acrescentados à beleza e pureza dessa Virgem para que cativassem aos fiéis, como por exemplo, os anjos e a lua crescente (fig. 49) (fig. 50), o que permitiu uma maior aceitação entre os povos católicos. Os anjos e arcanjos são mensageiros divinos e, segundo o significado grego, aquele que traz notícias. Em suas representações aparecem jovens e possuem asas e/ou auréolas, podem trazer a palavra de Deus a humanidade, mas também a proteção ou castigo.

Os franciscanos levaram o culto de Nossa Senhora da Conceição de norte a sul do nosso país.



Figura 49. Nossa Senhora da Conceição: anjos e lua.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 50. Nossa Senhora da Conceição: detalhe do rosto dos anjos.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.

2.1.4 Cristo na Cruz

O Cristo na Cruz (fig. 51) é a representação de uma das cenas do calvário do Senhor. É onde Jesus Cristo é condenado e, segundo a Bíblia Sagrada, profere as sete frases que serviram de referência à igreja católica: “Pai, perdoai-lhes porque eles não sabem o que fazem” (Lc 23,34); “Hoje mesmo estarás comigo no Paraíso” (Lc 23,43); “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonastes?” (Mt 27,46); “Mulher, eis aí o teu filho”... “Filho, eis aí tua Mãe” (Jo19,26); “Tenho sede!” (Jo 19,28); “Tudo está consumado” (Jo 19,30); “Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito” (Lc 23,46). O momento da morte é sempre misterioso e quando palavras são proferidas, esse momento se torna ainda mais impactante.



Figura 51. Cristo na Cruz da Igreja Nossa Senhora da Conceição.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

A cruz tem sido emblema de muitos cultos pelo mundo. Desde o século V, no Ocidente, representa a crucificação de Cristo e, por sua extensão, a fé cristã. Ela pode ser representada de diferentes formas e ter diferentes interpretações. A cruz latina, por exemplo, é representada com um único braço e acredita-se que essa pode ter sido a maneira tradicional com que Cristo foi crucificado. A cruz com dois braços transversais é o signo dos bispos. A de três, o do Papa. A cruz grega é simétrica, tem braços de comprimento igual. A cruz de Santo André tem formato de X. A cruz de 4 pontas é a cruz de Malta que lembra quatro pontas de flechas se encontrando, o que originou o emblema dos Cavaleiros de Malta.

A escultura do Cristo na cruz destaca-se entre todas as produções de Caetano, pois tem um tamanho bem pequeno, mais ou menos 1,20 cm. Tem seus braços articulados, pois ao ser retirado da cruz, poderia ser colocado em posição tumular. Está preso em uma cruz na igreja de Nossa Senhora da Conceição. Atrás da cruz, estão localizadas algumas lâmpadas, que dão o tom dramático da cena. Esta imagem passou por uma recente restauração, na qual sua pintura foi renovada.

Heitor Bacellos, presidente da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, fez o convite para o restauro da imagem à artista plástica Rosane Ivete Freitas Penna²¹, no ano de 2009. Rosane conta que quando recebeu a imagem do Cristo na cruz, ela estava sem tinta e com uma grossa camada de verniz. Segundo a artista plástica essa camada foi colocada na imagem por um grupo que trabalhava com os padres maristas. Não se tem registros de quando a imagem passou por esta restauração. A peça encontrava-se com a coloração muito semelhante à canela. Ao receber a obra, a artista plástica percebeu que teria um longo trabalho para a retirada de verniz que estava sobre a madeira.

O processo começou com o estudo de materiais que poderiam auxiliar na remoção do verniz. Rosane escolheu uma lixa fina, específica para a madeira. Aos poucos, com o lixamento da peça, foi identificando o estado em que se encontrava a madeira sob o verniz. Macia e extremamente conservada, não havia sido danificada. O processo que ocorreu foi o de preservação da matéria prima. Não havia vestígios de cupins.

A artista plástica fez uma pesquisa para saber as cores mais comumente utilizadas na pintura do Cristo na cruz, como as cores do cabelo, mortália (tecido que envolve o corpo de Cristo) e pele. Rosane relata que a tonalidade da pele foi a mais difícil de alcançar, uma vez que era necessário a espera da secagem da peça para verificar se ocorreria alguma alteração na cor. “No começo da pintura houve certa dificuldade para a uniformização da tinta na peça” (informação verbal)²². Os detalhes de sombra e volumes também foram estudados para que a tridimensionalidade na pintura também fosse alcançada. O trabalho durou cerca de cinco meses, pois a artista trabalhara na peça, basicamente com luz natural, evitando ao máximo a exposição em luz artificial.

A imagem foi restaurada para ser apresentada quando da inauguração da igreja a comunidade, pois a mesma também passou por um processo de restauração.

²¹ Rosane Ivete Freitas Penna, 55 anos tem graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG no ano de 1999. Graduação em Comunicação Social pela SPM em São Paulo no ano de 1984. Participou de 4 projetos de restauração na cidade do Rio Grande: retábulo do Arcanjo Miguel na Catedral de São Pedro (em parceria com a restauradora Consuelo Riviere), Paineis do salão do Clube do Comércio, Cristo na cruz da igreja Nossa Senhora da Conceição e 3 peças doadas para a Catedral de São Pedro (2 santos e 1 crucifixo).

²² Informação fornecida por Rosane Ivete Freitas Penna em entrevista concedida em 1º de março de 2013 .

O semblante do Cristo na cruz é sereno, não há coroa de espinhos em sua cabeça, porém as marcas de flagelo em seu corpo ganham destaque. Não existe nenhum texto no Novo Testamento da Bíblia que diga algo sobre a aparência física de Jesus Cristo. Isso abriu uma brecha, ao longo da história, para que surgissem hipóteses de como seria essa aparência. A primeira hipótese, a da feiúra de Cristo, baseia-se no texto bíblico do profeta Isaías²³: “não tinha graça nem beleza para atrair nossos olhares, e seu aspecto não podia seduzir-nos.”. Já a hipótese da beleza de Jesus apela para o Salmo 44, 3²⁴, que diz: “Sois belo, o mais belo dos filhos dos homens. Expande-se a graça em vossos lábios, pelo que Deus vos cumulou de bênçãos eternas”.

Temos na escultura de Caetano, um rosto clássico, com cabelos compridos, um fino nariz e barba. Seus olhos estão fechados, o que aqui representaria sua morte. (fig. 52)



Figura 52. Cristo da cruz: detalhe do rosto de Cristo.
Fotografia digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

²³

Isaías 53, 2. *Bíblia Ave-Maria*. p. 1012.

²⁴

Salmos 44, 3. *Bíblia Ave-Maria*. p. 691.

Observamos que este Cristo também tem seus braços articulados, porém aqui com o artifício de uma dobradiça, uma modificação incluída na restauração da obra. Seu Heitor Barcellos relata que, como estava muito deteriorada, a imagem precisou passar por intervenções. Ele ainda fala que falta uma parte da imagem, peça fundamental que completa o braço do Cristo quando este está em posição tumular, já fora da cruz. A peça que está faltando refere-se a curvatura do ombro, para que a estética da imagem se torne completa e o mais próximo do real (fig. 53).

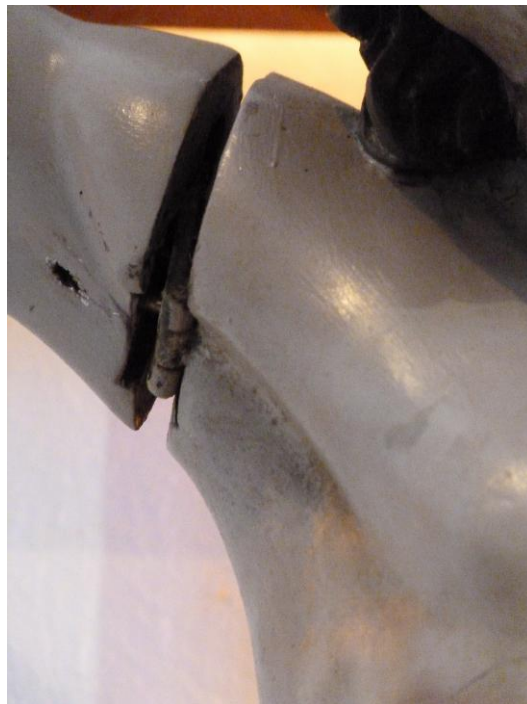


Figura 53. Cristo da cruz: articulação do braço.
Fotografia digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

É possível observar, na talha feita na madeira, a intenção da impressão de movimento da roupa de Cristo (mortália). Temos a sensação de observar um tecido retorcido amarrado por uma corda. Essa riqueza de detalhes torna a obra muito teatral, uma característica do Barroco, que também é marcado por ser um período onde as obras de arte estavam designadas a encomendas da Igreja. Mesmo sem toda a ornamentação com ouro ou toda a rebusca característica marcante no período, percebe-se a influência do movimento e a teatralidade. A mão pregada à cruz remete a sensação de dor (fig. 54) (fig. 55).



Figura 54. Cristo na cruz: detalhe das vestes.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 55. Cristo na cruz: detalhe da mão
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

Os seguintes personagens estavam presentes nos evangelhos na crucificação de Cristo: Maria, sua mãe; Maria Madalena; Maria (mãe de Tiago e de José); e João, o discípulo mais amado de Cristo. Em representações pictóricas, pode-se observar estes personagens lamentando sua morte. Pode-se observar ainda, na escultura de Caetano, que a inscrição INRI está talhada na cruz, como descrevem as passagens bíblicas.

A interação dos fiéis com a obra de Caetano é permitida pela localização desta imagem na igreja. Pendurada em um dos pilares da igreja, é possível que os fiéis se coloquem aos pés deste Cristo crucificado e ali lamentem, como se fossem os personagens bíblicos.

2.1.5 Cristo morto

Na Catedral de São Pedro encontra-se a imagem do Cristo Morto (fig. 56), que costumava ser levada em procissão pelos fiéis no período da sexta-feira santa. Alguns desses carregavam-na nos braços e elevavam o Cristo às alturas.

Apesar de ser uma imagem consagrada à dor, o fato de estar próxima aos homens mortais faz dessa imagem um símbolo de união, revigoração e de revitalização. Um Cristo que fica usualmente em posição tumular, dentro de uma caixa de vidro, atrás do altar da Catedral de São Pedro. Eleva-se ao ponto máximo de redentor, quando homens mortais o apresentam à comunidade.



Figura 56. Cristo morto da Catedral de São Pedro.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

Devido a seu estado delicado de conservação, esta imagem foi substituída, na procissão, pela imagem do Cristo Morto que fica na igreja do Carmo, na mesma

cidade. Feito em madeira, com pintura realista e traços marcantes, traz em sua vestimenta, detalhes em ouro que engrandecem a imagem e dão a ela toda a mística que povoa o imaginário do espectador, seja ele um fiel ou um apreciador de arte.

Da imagem presente na Catedral de São Pedro, emana a sensação de que a qualquer momento o Cristo irá levantar e dizer aos fiéis o que sente. A escultura ali não é só um objeto de apreciação, mas um objeto que partilha a identidade de uma comunidade, partilha das vivências e norteia uma fé, que por muitas vezes é abalada. Para o historiador Bronislaw Baczko (*apud* PESAVENTO, 2003), “o imaginário é histórico e datado, ou seja, em cada época os homens constroem representações para conferir sentido ao real” (p. 43). Este imaginário abarca as crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores e é construtor de identidades.

Há um lado do imaginário que se reporta à vida, mas outro que se remete ao sonho, e ambos os lados são construtores do que chamamos de real.(...) o imaginário é capaz de substituir-se ao real concreto, como um seu outro lado, talvez ainda mais real, pois é por ele e nele que as pessoas conduzem a sua existência (PESAVENTO, 2003, p. 47-48).

O nariz fino nessa escultura se repete, os dentes são talhados da mesma forma como na imagem do Senhor dos Passos (fig. 57). A veracidade dos machucados e o realismo dessa escultura trazem uma sensação de sofrimento (fig. 58) (fig. 59).



Figura 57. Cristo morto: detalhe do rosto.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 58. Cristo morto: detalhe das costelas.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 59. Cristo morto: detalhe das mãos.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.

As vestes douradas ostentam o poder da igreja, porém sua insignificância perante a situação em que Cristo se encontra. A intenção do movimento também está presente nas vestes dessa imagem (fig. 60). Os joelhos machucados causam uma sensação de dor ao espectador, tamanha a fidelidade dos membros humanos (fig. 61).



Figura 60. Cristo morto: detalhe das vestes.
Fotografia Digital. Cibeles Ferreira Dias, 2012.



Figura 61. Cristo morto: detalhe dos joelhos.
Fotografia Digital. Cibele Ferreira Dias, 2012.

Em depoimento, Ana Rodrigues que frequenta a Catedral conta sobre suas sensações quando está frente à imagem que Caetano esculpiu

A imagem de cristo morto transmite uma certa tristeza, apesar de saber que cristo sofreu para a nossa salvação é muito angustiante saber do sofrimento que teve. E esta imagem nos remete ao passado fazendo com que repensemos nossas atitudes e sentimentos pequenos, diante das dificuldades da vida. Devemos nos unir e fazer o bem, tratar o próximo com amor e respeito, pois Ele queria q fosse assim (informação verbal)²⁵.

Para Paloma Nunes, coroinha da Catedral nos anos de 2009 e 2010, a imagem do Cristo morto é uma das que mais chama atenção.

Creio que seja pelo fato da emoção que ela passa as pessoas que vão até lá pra conhecer a igreja. É uma imagem que nos faz refletir sobre uma infinidade de coisas, como por exemplo, sobre as nossas ações, pois quando se olha para o Cristo vemos os olhos tristes, um corpo que sofreu muito... Lembro que sempre quando eu ia para a missa, na época que eu era coroinha, ao entrar na parte que tem o altar, sentia um tipo de paz, uma sensação boa, algo que não dava pra explicar muito bem, uma sensação única... Eu via muita gente rezando na frente da imagem de Cristo, fazendo promessa, e por muitas vezes até chorando, nunca vi ninguém falar nada de

²⁵

Informação concedida por Ana Silveira Rodrigues em entrevista realizada na Catedral de São Pedro no dia 20 de novembro de 2012.

ruim em relação à imagem, sempre ficavam admirados com os detalhes que ela tem, e a emoção que ela transmite a cada um (informação verbal)²⁶.

Há que se perceber que quase sempre se busca atribuir um rótulo à obra de arte, para que se possa classificá-la dentro de um estilo. Entretanto acima de qualquer rótulo, ou qualquer enquadramento dentro de uma escola ou corrente artística, é necessário entender o que o artista revela como preocupação, como visão, qual a especificidade dele frente às artes de seu tempo.

Deve-se, naturalmente, descartar que a pesquisa histórica tenha a função de prover com conjecturas satisfatórias a falta de dados precisos sobre o lugar, o tempo e as circunstâncias em que determinada obra de arte foi executada. A informação abundante e exata ajuda sem dúvida a formular mas não resolve o problema do significado e do alcance de um fato (ARGAN, 2005, p.14).

No caso de Caetano, pode-se identificar que seu trabalho foi inspirado principalmente pela sua família, possivelmente pela tradição religiosa e pela iconografia católica. Como residia em uma cidade distante dos grandes centros onde se localizava o circuito artístico no Brasil, tudo o que chegava por lá, vinha tardiamente e possivelmente pelo porto da cidade do Rio Grande, por onde Caetano poderia receber livros e material para a feitura de suas obras.

Existem características que poderiam enquadrar este artista no Barroco Brasileiro, porém um Barroco tardio que aqui no Rio Grande do Sul manifesta-se no século XIX. O Barroco entra no Brasil com a colonização portuguesa e vem a se desenvolver no século XVIII, cem anos após o surgimento do estilo na Europa e se estende até as duas primeiras décadas do século XIX. Imagens que vinham de Portugal ou da Espanha serviam de modelo para uma produção brasileira.

Ao longo da pesquisa, encontra-se similaridades entre a obra de Caetano e de José Joaquim da Veiga Valle²⁷, escultor sacro e seu contemporâneo. Ambos teriam sido autodidatas. Em um oposto geográfico, também em uma cidade do interior, longe de qualquer movimentação central na época, no sertão brasileiro das

²⁶ Informação concedida por Paloma Silveira em entrevista realizada na Catedral de São Pedro no dia 20 de novembro de 2012.

²⁷ José Joaquim da Veiga Valle nasceu em 29 de setembro do ano de 1806 em Pirenópolis, então Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte. Faleceu em 29 de janeiro de 1874 na cidade de Goiás.

Minas de Goiás, também existiu um santeiro que, como Caetano, entalhava em madeira e fazia uso dos olhos de vidro. Há artistas que depositam o valor estético na sensibilidade, no cuidado, na perícia da operação, transformando a obra em uma preciosidade que dá a ela uma singularidade, o que a torna única.

Capítulo 3 – Contar, lembrar, esquecer : memória e identidade

“Como explicar esse desejo de inscrever uma memória na eternidade? Um indivíduo estará realmente morto, dizia Jules Romain, no dia em que ninguém mais se lembrar dele.”(CANDAU, 2010, p.139)

A história oral é uma metodologia de pesquisa que consiste em realizar entrevistas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, circunstâncias, instituições, modos de vida ou outros aspectos da história contemporânea. Começou a ser utilizada nos anos 1950²⁸, após a invenção do gravador, nos Estados Unidos, na Europa e no México, e desde então difundiu-se principalmente na área das Ciências Humanas.

Segundo Lucilia Delgado:

A história oral é um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. Não é, portanto, um compartimento da história vivida, mas, sim, o registro de depoimentos sobre essa história vivida (DELGADO, 2006, p. 15-16).

As mudanças na memória tornam o campo da história oral extremamente fugidio. Portelli (2010) nos fala que “a voz, a oralidade, é um meio de comunicação que todos os seres humanos possuem e, de alguma maneira, controlam” (p.3). A história oral como nos cita Marluza Marques Harres (2004) é “uma metodologia que possibilita a criação de fontes para estudos que levem em conta as experiências e os pontos de vista dos indivíduos” (p. 144).

²⁸ CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). **O que é história oral**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>>. Acesso em: 22 ago. 2011.

O antropólogo Jöel Candau, em conferência proferida no 5º SIMP²⁹, afirmou que não há identidade sem memória nem, tampouco, memória sem identidade. As duas estão diretamente ligadas e entrelaçadas. Assim, pode-se observar na história de Caetano indícios de que a construção da memória familiar sobre o artista está ligada a construção ou afirmação identitária desta família.

Candau (2009) nos fala que é em função de uma representação anterior, que os membros de um grupo incorporam certos aspectos particulares de um passado, fazendo escolhas memoriais (por exemplo, escolhas patrimoniais). Através da memória, o indivíduo se insere em um grupo, compartilhando de um passado em comum, uma vez que, como afirma Ivan Izquierdo (1989), as pessoas não sabem viver isoladamente, necessitam pertencer a um grupo para afirmar a sua identidade pessoal. Assim o indivíduo busca na coletividade a sua essência

Esse essencialismo tem, portanto, a preocupação consigo e seu corolário, a preocupação da narrativa de si, o “si próprio” podendo ser às vezes individual e outras coletivo, o que é quase sempre o caso. Cada indivíduo estima ter uma essência, e a maior parte do tempo ele estima que o grupo ao qual pertence também tenha uma, ele se preocupa com isso e porque ele se preocupa, se esforça em colocá-la em sua narrativa (sua identidade narrativa e eu serei tentado a dizer: sua essência narrativa) que ganhará em grandeza, em nobreza se ele pode se inserir numa narrativa coletiva (CANDAU, 2009, p.147-148).

Além da preocupação de se narrar o indivíduo, preocupa-se em narrar seus antepassados a fim de reafirmar a sua essência. Jöel Candau, em seu livro *Memória e Identidade* (2011), afirma que: “[...] a memória familiar é uma memória curta: ela não remonta além de duas ou três gerações” (p.139). Na família de Caetano isto não se confirma: Caetano teve uma filha chamada Rosalina, que teve um filho chamado João, que por sua vez teve um filho chamado Jader, que teve quatro filhos, entre eles Daniel e João, que por sua vez têm filhos, tataranetos que ainda conhecem a história do antepassado.

Nessa família, a história de Caetano já está na sexta geração. Isso é raro. As transmissões de memória entre os “Ribeiro” acontecem a partir de narrativas realizadas por seus descendentes. Em reuniões familiares, em conversas informais entre um café e outro, através de conversas com amigos, a história de Caetano

²⁹ Informação fornecida por Joel Candau em palestra proferida no Seminário Internacional em Memória e Patrimônio com o tema Memória e Esquecimento, realizado na cidade de Pelotas no ano de 2011.

continua e ganha espaço para fixar-se nas memórias individuais de cada descendente.

Motta (2000) diz que “os riscos de distorções, de erros e de falhas presentes na fonte oral não são maiores nem menores do que nas outras fontes documentais: uma carta, por exemplo, pode conter mais ‘mentiras’ do que uma entrevista” (p. 12). Os depoimentos são baseados na memória de quem narra. A memória é feita de lembranças e esquecimentos, assim os depoimentos são feitos das escolhas memoriais (do que lembrar e da forma como lembrar). Dessa forma, os depoimentos dos descendentes de Caetano permitem o acesso a uma versão do passado, ou seja, à maneira pela qual eles o idealizam.

O desejo de firmar a história do antepassado, na memória de seus descendentes, é um ponto a ser destacado nesta família. Seria um dever de memória? Como afirma Halbwachs (2009), não se lembra sozinho. Cada um, individualmente, contribui com o seu ponto de vista ao coletivo. Além disso, lembra-se dentro de quadros sociais, informados por todo um contexto.

Sobre a transmissão das histórias familiares, Candau (2011) escreve:

mesmo quando inscrita na construção de uma identidade coletiva (comunitária ou familiar, por exemplo), a transmissão que todo genealogista procura é, antes de tudo, a de si mesmo: salvaguardando a memória de seus ancestrais, ele protege também a sua. Se durante a reconstrução de sua filiação ele encontra a possibilidade de embelezá-la ou enobrecê-la, certamente tirará disso um proveito identitário evidente (p. 139).

De fato, Caetano é apresentado pela família como um artista que tinha habilidades muito particulares e que se destacava por sua inteligência. Seu Jader narra,

não é por ser da minha família, mas o Caetaninho era uma pessoa inteligentíssima. Merece uma atenção especial (informação verbal) ³⁰.

Nem o fato desabonador de ter cunhado moeda do império e de ter sido preso por este crime, inibe a família de falar de Caetano com orgulho. “A gente tem até

³⁰

Informação fornecida em entrevista com Jader Amaral 12 de outubro de 2011.

orgulho, mesmo com essa função de ter saído no jornal³¹ a prisão e sabermos que ele nem era o principal culpado disso não é? Foi um artista”, nos conta seu Guaracy. Quando se refere, a saber, que Caetaninho não foi culpado pelo crime de falsa moeda, se reporta a forma como a informação foi noticiada no jornal indicando o artista como vítima “[...] havia outros mais culpados que o desprotegido artista e que nada sofreram em sua liberdade”³².

O fato da família acreditar e contar que ele foi denunciado por seu escravo, que era seu braço direito e o ajudava na construção das imagens, fez com que várias gerações da família repudiassem os escravos e os negros, segundo contam seus descendentes. Tal informação está presente, apenas nas narrativas orais. Augusto Amaral, sobrinho de Guaracy, conta que em seu núcleo familiar a rejeição aos negros era muito grande

[...] na minha família, os negros sempre tiveram uma conotação muito pejorativa, muita raiva, um preconceito muito grande, essas coisas sempre tiveram muito presentes no meu imaginário, acho que meu pai rompe um pouco com isso, porque permite que nós, eu e meu irmão, que a gente tivesse alguns amigos negros, amigos que frequentavam a nossa casa, mas também por conta da minha mãe, que forçava um pouco e ela achava importante que nos tivéssemos rompido com isso, por que ela não queria que nós tivéssemos preconceito com ninguém (informação verbal)³³.

Candau (2001) aponta que “cada indivíduo sabe que, uma vez que a profundidade de sua própria memória não vai além de duas ou três gerações ele mesmo será totalmente esquecido algum tempo após sua morte” (p.139). No caso de Caetano, a memória geracional já está na 6ª geração, contradizendo o que afirma Candau. Sendo assim, contar a história de Caetano, narrar seus feitos, pode ser uma forma de manter viva a história familiar e a de cada indivíduo que continua essa história. Ao narrar, o indivíduo pode se sentir personagem principal. É assim que acontece com a família de Caetano, quando narram, estão dando voz a si mesmo e assim podem imaginar que as próximas seis gerações repitam o que hoje acontece.

³¹ O jornal ao qual seu Guaracy se refere, é intitulado “O Rio Grande”. Neste jornal, que hoje não esta mais em circulação, existia uma coluna com as noticias de “antanho”. Eram noticias dos acontecimentos ocorridos no mesmo dia, mas no passado. Este jornal publicou a noticia da prisão de Caetano.

³² Transcrição do trecho noticiado no jornal da época, encontrado no jornal “O Rio Grande”.

³³ Informação fornecida em entrevista com Augusto Amaral 2 de março de 2012.

3.1 Memória geracional

Dentro de uma memória familiar, estão inscritos códigos, que distinguem uma família da outra. A memória familiar armazena os nomes, sobrenomes, apelidos, as histórias especiais, que se passa de geração em geração. Estas histórias podem ser os mitos familiares, a história do herói da família, as facetas fantásticas desse herói.

A maioria dos acontecimentos é marcado na história familiar, através das narrativas orais. O indivíduo procura-se enquanto produto de uma ascendência, ele se integra membro de uma linha, destinatário de um destino inscrito ao longo de gerações, portador de um nome repetido de parente a parente.

A memória geracional tem o seu lugar no jogo identitário, ela é por vezes horizontal e vertical e apresenta duas formas, uma antiga e uma moderna. Aqui se destaca a forma antiga que, segundo Candau (2011),

[...] é uma memória genealógica que se estende para além da família. Ela é a consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas das quais o grupo ou indivíduo se sente mais ou menos herdeiro. É a consciência de sermos os continuadores de nossos predecessores (p.142).

Em um primeiro contato com os familiares, um ponto a ser destacado foi o fato de começarem a história por seu sobrenome. Buscaram através de sua árvore genealógica o caminho para o começo da narrativa. Como Caetano era muito conhecido pelo sobrenome Ribeiro, a família vivenciou a experiência de buscar esta vinculação que estava afastada.

O sobrenome, por exemplo, não é apenas uma identificação pessoal que se esgota no indivíduo que o carrega; há imagens, contatos com a história, com formas de comunicação temporal, integridades e persistências. Os nomes associam-se as tradições, a moralidades, ao elemento continuidade (TEDESCO, 2002, p.51).

Candau (2011) diz que a memória é constituída de lembranças e esquecimentos. O esquecimento não é antagônico à memória, mas sim à lembrança. Não é possível que se lembre de tudo o que acontece, dessa forma a memória, por ser viva, como explica Pierre Nora (1993), está em constante transformação, sempre aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, vulnerável a manipulações e influências externas.

Paul Connerton (2008) descreve que o esquecimento constitutivo, ocorre através de alianças do presente, através de parentescos horizontais, como o casamento, por exemplo. Ele auxilia na formação de novas identidades. Por uma questão de adoção deste parentesco horizontal, hoje a família Ribeiro é conhecida por Amaral, então rememorar o nome que acabou ficando oculto, é um gesto que busca a afirmação de suas identidades como grupo (família).

Não é só a memória familiar que conta nesse processo, mas também a linguagem (o dialeto, a “língua-mãe”), o nome, a moradia, o território, a posição social, aspirações e valores sociais, visões de mundo, comportamentos, parentesco, etc. [...] As próprias histórias de vida individuais incorporam as histórias de famílias, são uma forma de memória coletiva (TEDESCO, 2002, p. 52).

Como se constrói esse saber genealógico? Como e para quem se transmite?

A memória faz o papel de filtro, filtro daquilo que se quer armazenar ou esquecer, daquilo que se vai transmitir ou tornar tradição familiar. A memória geracional é proporcional ao valor dado a cada uma das linhas de origem. A linha de origem aqui pertence a Caetano, artista, santeiro, herói desta família. Este saber genealógico vem sendo construído através das teias de relações que se constroem entre os familiares. Guaracy no conta que tudo o que ele sabe foi ouvido de sua mãe.

Eu conversava muito com a minha mãe, minha mãe tinha um problema, ela passou 25 sem poder andar, ela gastou a cabeça do fêmur, ela tinha 75 anos e o Dr. Disse assim, “a Sra. Já tem uma certa idade, se não, dava para colocar uma prótese”, moral da historia, ela foi a quase 98. Ela ficou dos 75 até os 98, sentada. E eu sentava do lado dela e conversava, conversava, conversava, e ela ia me contando essas coisas todas não é?! Ela tinha uma memória muito boa não é?! As sete irmãs, ela contou um por um. Então ela tinha duas avós dela, a Maria Luiza e a Maria das Dores, eram irmãs, eram avós dela. A Maria das Dores, minha bisavó, era irmã da Maria Luiza, a minha mãe descendia das (...) mamãe costuma contar mais comigo, eu trabalhava em São José do Norte e vinha de lá e ficava sentado com ela. Ela sentava em uma cadeira ali na outra peça e eu ficava do lado dela, conversando, conversando, e ela ia me dando todos esses detalhes, então por isso que eu sei (informação verbal)³⁴.

34

Informação fornecida em entrevista com Guaracy Amaral em 5 de março de 2012.

A história do artista é passada através de seus descendentes de geração em geração. Caso houvesse um distanciamento do grupo com o qual se compartilha ideias, por exemplo, haveria uma impossibilidade da reconstrução da lembrança. Maurice Halbwachs (1990) nos diz isso quando afirma que a memória coletiva, nada mais é, do que a participação da memória individual de cada sujeito para com o fato.

Segundo Halbwachs (1990), “diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (p. 51). A origem desta narrativa individual está inspirada na narrativa coletiva que a família proporciona até hoje. A família de Caetano perpetua a sua história, porque não deixa de falar ou narrar, para seus descendentes e curiosos, quem foi este artista. A partir das vivências em grupo e de representações do passado vividas por outras pessoas, a memória pode ser remodelada, como acontece na família de Caetano.

Daniel Amaral, trineto do artista, filho de Jader Amaral, comenta que ele, ainda tem o interesse nessa história, mas que vê na família, um distanciamento dos mais jovens em relação ao assunto.

A geração do meu pai, do Guaracy, que são primos, ainda falava um pouco mais, na nossa família pouco se interessam por isso. Ontem ainda conversava com umas primas, que são filhas do primo irmão do meu pai e as gurias não são muito da historia (informação verbal)³⁵.

Narrando suas memórias, a família de Caetano reaviva o sentimento de pertencimento a gerações passadas e fortalece os laços que a ligam ao antepassado artista e também à cidade e à memória da cidade. As memórias social e individual se interligam. Quanto mais fortes são os grupos, mais agregadoras são as referências. O que está em jogo não é apenas o que as pessoas lembram, mas também em que contexto isto ocorre.

A memória em torno da história de vida de Caetano se mantém firme por ter uma constituição mais ou menos homogenia.

³⁵

Informação fornecida em entrevista com Daniel Amaral em 6 de março de 2012.

Em cada caso, quer se trate de um indivíduo apenas ou de todo um grupo, a força das memórias dependerá da coerência geral do conjunto de lembranças a partir de um momento de origem e de uma sucessão de fatos. Como demonstrou Halbwachs, o trabalho de produção de um campo do memorável será mais fortemente fortalecido quando encontrar um eco naquilo que ele denomina de pensamento coletivo e que é, de fato, um certo grau de convergência entre as representações que cada indivíduo mantém ou se esforça em compartilhar com outros membros do grupo (CANDAU, 2011, p. 110).

Não é de hoje que se tem esse desejo de perdurar na memória. O ser humano vem tentando de diferentes modos transmitir suas memórias através de exteriorizações da mesma. Candau (2011) diz que desde as origens, ela traduz a vontade de 'produzir traços' com o objetivo de compartilhar sinais transmitidos. Candau ainda indica que as gravuras pré-históricas - como em Lascaux, por exemplo - são as primeiras impressões que o homem produz para deixar seus traços, assinar, deixar as suas iniciais e "fazer memória" (p.107). Caetano imprime uma marca particular e individual em suas obras.

A obra do artista fica para a eternidade. O sujeito pode não estar mais presente, porém, sua obra fica inscrita na memória de um país, comunidade, indivíduo. As esculturas que Caetano produziu são exemplo de que a obra permanece, atravessando o tempo, narrando uma história que, mesmo inscrita em um contexto familiar, não se deixa ser esquecida. Suas obras superam a figura do artista quando a partir dela se rememora sua história.

3.2 As imagens enquanto ativadoras de memória

A escultura assim como a pintura tem uma importância muito grande na formação da iconografia brasileira, bem como para a memória do nosso país. Por muito tempo a escultura foi considerada um gênero inferior, por se tratar de um trabalho manual e ser considerado abaixo do status da pintura. Porém a arte sacra ganha destaque com esculturas feitas em madeira, gesso ou barro, por exemplo. Elas estimulam sensorialmente o indivíduo a exteriorizar seus sentimentos, seja através da oração, do choro, de um desconforto frente ao realismo dos traços. Mas também podem suscitar a curiosidade de saber quem a produziu. No caso de

Caetano, as histórias que estão entremeadas às esculturas constroem a personalidade do artista ou no mínimo fazem imaginar quem foi Caetano.

As obras reafirmam e legitimam a memória da família, elas conferem credibilidade à memória familiar, afirmam que Caetano foi um artista. Apesar das obras serem o principal ativador da memória, existem outras histórias que não estão ligadas às obras, e que também são transmitidas através da memória geracional.

Augusto Amaral, sociólogo e descendente de Joaquim Pereira Parobé e Henriqueta Eulalia Ribeiro³⁶, irmã de Caetano, tem uma ligação afetiva com a história do artista, uma história que começou através de suas imagens. Augusto conta que veio a conhecer a história de Caetano por volta do ano de 2000. Assim que soube foi até o lugar onde uma das imagens se encontrava e permaneceu por muito tempo, observando, se deixando levar pelo registro artístico e histórico que fazia parte também da sua história.

Por que eu fui ver as imagens? Porque achei muito curiosa a história de um artista uma pessoa sensível, uma pessoa que tinha uma disposição muito grande de se superar e isso me chamou a atenção porque isso me ligou com ele de alguma forma (informação verbal)³⁷.

O que para muitos pode parecer insignificante, para Augusto ganha um destaque significativo. As esculturas do artista se tornam superiores a sua figura. A partir daí ele consegue imaginar um perfil para o artista.

A necessidade de se superar. Eu acho que o Caetano tinha muito disso de querer e precisar se expressar. De expressar o seu entendimento do belo do feio, a qualificação técnica, porque a técnica envolve o fazer o não fazer, a tentativa, a mistura, e o meu trabalho tem um pouco disso, é experimentação. O artista é isso. Não tem como o artista não sentir essa dor, a dor de não saber exatamente por aonde ir e o que fazer. Acho que o Caetaninho enfrentou essa angústia e pagou um preço muito alto por isso (informação verbal)³⁸.

Não se pode estabelecer um abismo entre a contemplação e a intenção de quem fez a obra. A contemplação não é uma atitude passiva, pois quem a observa

³⁶ Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/14650328/Inventarios-de-Sao-Jose-do-Norte-RS-1775-1860-Revisao-Nov-2010>> Acesso em: 16/12/2011.

³⁷ Informação fornecida em entrevista com Augusto Amaral em 2 de março de 2012.

³⁸ Idem.

interage com a mesma. Toda a atividade interior, ou seja, toda a tomada de sensações é posta em evidência quando nos permitimos fazer uma troca de experiências com a obra de arte. O homem, por ser dotado de memória, não dissolve suas vivências, ao contrário, as seleciona. Ele conserva e da importância àquelas que de algum modo são referências para sua identidade. Serão essas vivências que influenciarão na recepção dos significados que aquela obra terá para o indivíduo.

Não existe obra de arte que não tenha passado por uma escolha pessoal de quem a concebe. O acaso também pode fazer parte da concepção da obra, este acaso pode vir a manifestar-se a partir do material utilizado ou até mesmo a partir da própria concepção da idéia, que pode suscitar outras manifestações que não haviam sido pensadas. E mesmo sendo acaso, também passa por uma seleção, pois é o artista quem dará a palavra final se tal intervenção permanece ou não na obra. O que se deve perceber é que em toda a escolha há a busca memorial de sensações e experiências estéticas vivenciadas. Os indivíduos são detentores de um variado repertório imagético e utilizam a memória como fonte de inspiração.

Podemos dizer que as imagens fazem signos ou sinais, criando formas que significam, mas esse significar não seria o mesmo de uma cadeia de palavras, a qual sempre possui um sentido distinto. Uma imagem pode ter mil sentidos e ter muitas versões que contenham indícios potenciais (FRANCA, 2006, p.193).

Assim poderá ter sido com a concepção da imagem de Nossa Senhora da Conceição e a imagem do Senhor dos Passos. Caetano buscava inspiração em seus familiares. Para além de suas obras, hoje expostas nas igrejas das cidades de São José do Norte e Rio Grande, outras histórias permeiam o imaginário acerca do artista.

Quando preso por falsificação de moeda, Caetano foi condenado ao degredo na Ilha de Fernando de Noronha. Conta-se na família, que Caetano construiu um balão para fugir da prisão e, descoberto, teve sua pena prolongada. Em entrevista com João, trineto de Caetano, encontra-se a seguinte fala: “Reza a lenda, que ele montou um aeróstato³⁹ em Fernando de Noronha e que quando já estava próximo a fugir foi pego e ali ficou mais tempo”.

³⁹

Qualquer aeronave cheia de gás mais leve que o ar.

Na fala de seu pai, Jader, bisneto de Caetano, aparece a mesma narrativa: “Tem uma história na família, contava papai, que ele construiu um balão para fugir da prisão, lá em Fernando de Noronha, mas aí, pegaram ele, e ele foi preso”. Daniel, irmão de João e também trineto do artista, narra da seguinte forma: “Ele tentou fugir em um balão, que ele mesmo fez, para sair da prisão, mas acho que não se deu bem não [risos], pegaram ele e ele ficou mais tempo por lá”.

Guaracy resume a história: “Lá em Fernando de Noronha ele começou a construir um balão pra fugir, quando o balão estava quase pronto, pegaram ele e aumentaram a pena dele, não é?! E foi pego, terminou a pena e ele voltou para cá e morreu”.

Não se sabe se a informação sobre a construção do balão para fugir da prisão procede e tampouco isso importa. A similaridade entre as falas de familiares é sintomática da importância por eles atribuída ao episódio e o desejo de perpetuá-lo.

O mesmo acontece com outra façanha do artista narrada pela família. Caetano cunhou uma moeda do império e foi denunciado por seu escravo, seu braço direito na feitura de suas imagens. Caetano superava-se em seu trabalho quando falsificava a moeda, seu Jader narra que Caetano “tratava o dinheiro de uma maneira especial, para ficar sovado, ele colocava dentro do sapato para envelhecer” (informação verbal)⁴⁰. Seu Guaracy conta que sua mãe o achava muito habilidoso “mamãe que me contava que ele era muito habilidoso. Ele era uma coisa fantástica, se alguém assinasse na frente dele ele fazia igualzinho a assinatura. Então ele usou dessa habilidade dele, para fazer dinheiro falso” (informação verbal)⁴¹.

Caetano poderia ter sido um grande imitador, talvez por isso suas obras tenham tantas características técnicas e boa qualidade. Ele poderia ter se inspirado em alguma imagem vinda da Europa, pois segundo a professora Andrea Bachettini⁴², seus traços são muito europeus. Existe uma qualidade técnica muito visível em seu trabalho (informação verbal)⁴³.

⁴⁰ Informação fornecida em entrevista com Jader Amaral em 12 de outubro de 2011.

⁴¹ Informação fornecida em entrevista com Guaracy Amaral em 7 de março de 2012.

⁴² Andrea Bachettini é graduada em Gravura e Pintura pela Universidade Federal de Pelotas – UFPel; Especialista em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos pela mesma Universidade; Especialista em Conservação e Restauro de Bens Culturais pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG; e Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Atualmente é professora do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas - ICH da Universidade Federal de Pelotas.

⁴³ Informação fornecida em entrevista com Andrea Bachettini em 1º de março de 2013.

Caetano José Ribeiro Junior é um elemento de distinção para esta família, uma vez que se destaca pelos seus feitos e é a partir dessa história que nasce o orgulho de seus descendentes por esse artista. Segundo Lowenthal (1998), tomamos conhecimento do passado quando “lembramo-nos das coisas, lemos ou ouvimos histórias e crônicas, e vivemos entre relíquias de épocas” (p. 64) é o que acontece com a família de Caetano. Ao mesmo tempo em que tomam conhecimento, e repassam para seus descendentes, estão conservando sua memória. Ainda segundo este autor, “precisamos das lembranças de outras pessoas tanto para confirmar as nossas quanto para lhes dar continuidade” (p. 81).

Considerações Finais

Caetano foi um artista local do século XIX que mesmo distante dos grandes centros artísticos, produzia sua arte e sua lembrança, sua memória, permanece viva nessas obras. Após analisar a trajetória de vida do artista, percebe-se que ele não teve acesso a Escola Real de Belas Artes, que se localizava no Rio de Janeiro, pois saiu da cidade de São José do Norte apenas quando condenado ao degredo na Ilha de Fernando de Noronha.

Mesmo com essa distância das técnicas do momento e dos materiais disponíveis nos grandes centros, Caetano utilizava os materiais recorrentes no século XIX. O artista pode ter sofrido influências européias, pois no porto da cidade do Rio Grande muitos navios atracavam e com eles um grande número de livros e de matérias primas, como a madeira. Esses livros e as matérias primas eram repassados aos nativos de Rio Grande e possivelmente de São José do Norte. Caetano pode também ter tido como mestre, algum artista que passou pela região, pois sua técnica remete às técnicas européias. Mas a possibilidade mais próxima é que o artista tenha sido um grande imitador, com habilidade para reproduzir traços com perfeição, idéia que poderia ser sugerida pela falsificação da moeda do Império. A qualidade e diversidade da arte brasileira no século XIX é inegável.

Trabalhar com a teia de significados das imagens sacras faz com que se entre em uma análise muito subjetiva. Estas obras estão ligadas a fé de uma religião que é carregada de sentidos e subjetividade. Ainda no campo da subjetividade, este trabalho apresenta a memória geracional que pode acontecer de diferentes formas em cada família.

Contrapondo à subjetividade da memória geracional e da teia de significados das imagens (obras) sacras, tem-se a parte técnica e descritiva relacionada às obras. Um trabalho objetivo que se faz necessário para que se possa entender quais os materiais e técnicas utilizados pelo artista e assim enquadrá-lo em uma corrente artística e entender o contexto em que ele produzia suas imagens.

A memória está viva na narrativa dos familiares e nas obras sacras. Percebe-se que a família tem o desejo de perpetuá-la, passando para as gerações

posteriores a história e a memória do artista, que permite especular que a menos que haja uma ruptura essa memória não se extinguirá nas gerações posteriores.

No discurso familiar a necessidade da materialização da história de Caetano torna-se presente. Os descendentes conscientizam-se de que as imagens correm risco de se perder durante os anos, seja pelas intempéries, pelo tempo ou por outros fatores externos. A mesma vontade conservação da história foi percebida pelos membros da igreja e párocos.

De tempos em tempos, há mudanças nos párocos das igrejas e também dos fiéis da comunidade, o que dificulta a absorção e a transmissão de toda a história dos templos. Um fato comum constatado ao longo da pesquisa é a falta de documentação referente às imagens sacras que estão distribuídas nas cidades do Rio Grande e de São José do Norte, inclusive das obras de Caetano José Ribeiro Junior, ora esses materiais não tinham seu registro em livros tombo, ora teriam sofrido intervenções ou danos, como no caso da catedral de São Pedro que sofrera um incêndio. Desta forma, a realização desta pesquisa contribuiu para identificar e registrar formalmente as obras de Caetano e sua história. Além disso foi possível a ampliação do interesse pelas obras, que anteriormente era principalmente familiar, para a comunidade religiosa a qual as imagens pertencem.

Por ser o primeiro trabalho realizado sobre as obras sacras de Caetano e de sua história, é pertinente salientar que podem existir mais informações a serem pesquisadas sobre o assunto. Também por ser o primeiro trabalho, a dificuldade em encontrar material impresso em jornais, revistas e na documentação das igrejas foi evidente.

A escassez desse tipo de material, entretanto, não impediu a reconstrução da história de vida desse artista através das narrativas de seus descendentes e principalmente através do legado mais importante de Caetano, suas obras. Espera-se com esse trabalho que a comunidade em geral tome conhecimento da existência do artista e da importância desse artista sacro na região, uma vez que dentro da história da arte brasileira, são poucos os artistas gaúchos que ganham destaque.

Referências

ALVES, F. N. **Uma igreja, uma comunidade: 250 anos de história da Catedral de São Pedro**. Rio Grande: FURG, 2004.

ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BORGES, V.P. Grandezas e misérias da biografia. In: **PINSKY, C.B. (org.). Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BUNSE, H. A. W. **São José do Norte: aspectos linguísticos – etnográficos do antigo município**. Porto Alegre: Mercado Aberto/Instituto Estadual do livro, 1981.

CARR-GOMM, S. **Dicionário de símbolos na arte**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CANDAU, J. **Antropologia de La memória**. Buenos Aires: Nueva Vision, 2002.

_____. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, V.1, n.1, jan./jul., 2009.

_____. **CONFERENCIA V SIMP**, Pelotas, 2011.

_____. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). **O que é história oral**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>>. Acesso em: 22 de ago. 2011.

COELHO, B. (org). **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

COLI, J. **O que é Arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

CONNERTON, P. **Seven types of forgetting**. *Memory Studies*, 2008, p.1-59.

CONSTAMILAM, J.F.A; TORRES, L.H. **São José do norte: o início de um povoamento**. FURG; São José do Norte: Instituto Histórico e Geográfico de São José do Norte, 2007.

DELGADO, L.A.N. **História oral: memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ECCLESIA. **Iconografia**. Disponível em:
<http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/a_iconoclastia.html> Acesso em: 21 de dez. 2012.

ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, A. **Mini dicionário de língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1993. p, 293.

FRANCA, P. O lugar da imagem. In: **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.191-202.

GALEFFI, R. **Fundamentos da Criação Artística**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

GOOGLE MAPS. **Mapa de São José do Norte**. Disponível em:
<http://maps.google.com.br/maps?q=mapa+do+rio+grande+do+sul&sugexp=chrome_mod%3D19&um=1&ie=UTF-8&sa=X&ei=uA_CUMcgib72BmfigcgD&ved=0CagQ_AuoAA> Acesso em:

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 2009.

HARRES, M.M. Aproximações entre história de vida e autobiografia: os desafios da memória. **Revista História Unisinos**. São Leopoldo, v. 10, n. 8, p. 143-156, jul-dez. 2004. On line. Disponível em:
<http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/sumario_historia/vol10n8/16historian10vol8_artigo10.pdf> Acesso em: 25 de jun. de 2011.

ITAU CULTURAL. **O que é Kitsch?** Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3798> Acesso em: 22 de jun. de 2012.

Inventários de São José do Norte. Disponível em:
<<http://pt.scribd.com/doc/14650328/Inventarios-de-Sao-Jose-do-Norte-RS-1775-1860-Revisao-Nov-2010>> Acesso em: 16 de dez. de 2011.

IZQUIERDO, I. Memórias. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141989000200006&script=sci_arttext>
Acesso em: 12 de mai. de 2011.

JOÃO PAULO II Papa. **Discurso do Santo Padre na celebração do Jubileu dos Artistas. Roma, 18 de Fevereiro de 2000**. Disponível em:
<http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/documents/hf_jp-ii_spe_20000218_jubilee-artists_po.html>. Acesso em: 20 abr 2012.

LOWENTHAL, D. Como conhecemos o passado. In: Projeto História: Trabalhos da Memória. **Revista do Programa de estudos Pós-graduados em História/Departamento de história**, PUC/SP. São Paulo: EDUSC, n. 17, p. 63-201. Nov 98.

Livro de batismos do Centro Diocesano da cidade do Rio Grande. Livro nº 11, folha 192.

Livro de óbitos do Centro Diocesano da cidade do Rio Grande. Livro nº 28, folha 6.

Livro de casamentos do Centro Diocesano da cidade do Rio Grande. Livro nº 4, folha 15.

MARQUES, L. **Metodologia para o cadastramento de Escultura Sacra - Imaginária**-. Salvador: Contemp, 1982.

MOTTA, M.S. O relato biográfico como fonte para a história. **Vidya**, Santa Maria/RS, n. 34, p.101-122, jul./dez. 2000. On line. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6727>>. Acesso em: 25 de jun. de 2011.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista do Programa de estudos Pós-graduados em História/Departamento de história**, PUC/SP. São Paulo: EDUSC, n. 10, p. 7-28, 1993.

PASSOS, E.C. **Veiga Valle – seu ciclo criativo**. Goiás, GO: Museu de Arte Sacra, 1997.

PEREIRA, S. G. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PESAVENTO, S. J. **História e história cultural**. SP: Autêntica, 2003.

PORTELLI, A. História Oral e Poder. **Mnemosine** v. 6, n. 2, p. 2-13, 2010.

PORTAL SÃO FRANCISCO. **Concílio de Trento**. Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/contra-reforma/concilio-de-trento.php>> Acesso em: 24 jul. de 2012.

PRIORE, M. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. **Topoi**, v. 10, n. 19, p. 7-16, jul-dez. 2009.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. 2006, 383f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas - São Paulo.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____, P. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. WMF Martins Fontes, 2010.

SÉREN, M. C. **Metáforas do sentido fotográfico**. Porto: Centro português de fotografia/Ministério da Cultura, 2002.

SCHMIDT, B.B. Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica. **História**, Unisinos, v.8, n.10, p. 131-142, jul-dez.

SACROSANCTUM CONCILIUM. Compêndido Vaticano II: constituições decretos declarações. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 793p.

TEDESCO, João Carlos [org.]. **Usos de memórias**. Passo Fundo: UPF, 2002.

THOMPSON, P. A voz do passado: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
UNES, W. **Veiga Valle**. Goiânia: ICBC, 2011.

Entrevistas:

AMARAL, Augusto. Rio Grande, 2 mar. 2012.

AMARAL, Daniel. Rio Grande, 6 mar. 2012.

AMARAL, Guaracy. Rio Grande, 5 mar. 2012.

AMARAL, Jader. São José do Norte, 12 out. 2011.

PENNA, Rosane. Rio Grande, 1º mar. 2013.

RODRIGUES, Ana. Rio Grande, 20 nov. 2012.

SILVEIRA, Paloma. Rio Grande, 20 nov. 2012.

Anexos

ANEXO A – Modelo de autorização de cessão de imagem, voz, objetos, histórias.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS – UFPeL
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS - ICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL E PATRIMÔNIO
CULTURAL - PPGMP

AUTORIZAÇÃO DE CESSÃO DE IMAGEM, VOZ, OBJETOS, HISTÓRIAS

Eu _____, nacionalidade _____
RG _____, residente e domiciliado na _____, cidade
_____, RS, autorizo, por meio deste termo de cessão de direitos, a
Cibele Ferreira Dias o direito de divulgar, utilizar e dispor, na íntegra ou em partes,
para fins institucionais, educativos, informativos, técnicos e culturais, os materiais
por mim disponibilizados, as histórias por mim narradas e/ou escritas, as fotografias,
minha imagem e som de voz relativos aos processos da pesquisa em questão.

O presente instrumento entra em vigor na data de sua assinatura.

Assinatura do CEDENTE: _____

Local: _____, ____ de _____, 20__.

ANEXO B – Roteiro de entrevistas.

As entrevistas realizadas foram concedidas de forma aberta, ou seja, o gravador permaneceu ligado enquanto as memórias iam sendo reveladas. As perguntas base auxiliaram no transcorrer da fala do entrevistado.

- 1 – Quem foi Caetano José Ribeiro Junior?
- 2 – Qual o grau de aproximação com este artista?
- 3 – O que sabe sobre ele e seu trabalho?
- 4 – Existem registros sobre essa história?
- 5 - Qual a sua impressão acerca das esculturas sacras de Caetano José Ribeiro Junior?