Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN
Departamento de Cooperação e Fomento - DECOF
Centro Lucio Costa: Escola de Patrimônio - CLC
Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural – PEP-MP/IPHAN

ZULEIKA ANÁLIA DE ALMEIDA GUERRIERI

IGREJA DA DIVINA PASTORA:

ENTRE A CIVILIZAÇÃO BARROCA E O PATRIMÔNIO BRASILEIRO

Dezembro de 2025

Zuleika Anália de Almeida Guerrieri

IGREJA DA DIVINA PASTORA:

ENTRE A CIVILIZAÇÃO BARROCA E O PATRIMÔNIO BRASILEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, sob orientação do prof. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro.

Rio de Janeiro

2025

Índice de ilustrações

Figura 1: Juan Manuel de Silva. Divina Pastora. 1727. Museo de la Real Academia de San Miguel Arcángel. Santa Cruz de Tenerife. Foto: Blog Yo Soy Pastoreño. / Donet, 2013. 30

Figura 2Escultura de Nossa Senhora Divina Pastora da Matriz de Divina Pastora, Sergipe. Foto de Lauzanne Ferreira, 2015. 31

Figura 3Pintura do forro da Nave da Matriz de Nossa Senhora Divina Pastora. Foto de Lauzanne Ferreira, 2015. 31

Figura 4 e 5: Plantas baixas da Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora. 33

Figura 5: Fachada frontal da Igreja de Divina Pastora. Fonte: Arquivo Pessoal, 2022.. 34

Figura 6: Fachada da Igreja de Nossa Senhora da Corrente, Penedo- AL. Fonte: Https://hpip.org/pt/heritage/details/1084. Visto em 25/03/24. 34

Figura 7: Fachada lateral esquerda e fachada lateral direita, respectivamente. Fonte: Arquivo pessoal, 2022. 35

Figura 8: Nave da igreja de Divina Pastora. Fonte: arquivo pessoal, 2022. 36

Figura 9: Foto do coro da igreja de Divina Pastora. Fonte: Foto de Lauzanne Ferreira, 2015 37

Figura 10: Altar-mor. Fonte: arquivo pessoal, 2022. 38

Figura 11: Retábulo-mor. Arquivo pessoal, 2022. 39

Figura 12: altar lateral direito e altar lateral esquerdo, respectivamente. Fonte: arquivo pessoal, 2022. 40

Figura 13: imagem devocional de Nossa Senhora Divina Pastora. Fonte: Arquivo pessoal, 2022. 41

Figura 14: Detalhe do forro da nave. Fonte: Foto de Lauzanne Ferreira, 2015 44

Figura 15: Detalhe do forro da capela-mor. Fonte: arquivo pessoal, 2022. 45

Figura 16, 17, 18 E 19: Detalhes do forro da sacristia. Arquivo pessoal, 2022. 47

Figura 17: Detalhe do forro da capela-mor, Nossa Senhora da Assunção. Fonte: Arquivo pessoal, 2022 48

Figura 18: Detalhe da lateral esquerda (evangelho) do forro da capela-mor. Arquivo pessoal, 2022 48

Figura 19: Detalhe da lateral direita (epístola) do forro da capela-mor. Arquivo pessoal, 2022 49

Figura 20: Detalhe central do forro da nave. Fonte: arquivo pessoal, 2022 50

Figura 21:Anónimo sevillano. Divina Pastora con Niño. ha. 1751. Sevilla. Foto: Inmaculada Salinas; Anónimo. Divina Pastora con Niño. ha. 1760. Manresa. Foto: Museu Comarcal de Manresa. (respectivamente) 51

Figura 22: Judite (lado direito do forro) 52
Figura 23: Ester (lado direito, próximo a Judite)..... 52
Figura 24: Jahel (lado esquerdo, mais distante do altar) 53
Figura 25: Raquel (à esquerda, mais próxima ao altar)..... 53

SUMÁRIO

Índice de ilustrações 3

Sumário 5

Introdução 7

Capítulo 1 – por uma brasilidade barroca, mas civilizada 10

1.1. A (re) invenção do Brasil 10

1.2. Civilização, Nação e o Brasil 10

1.3. Barroco e Nossa Senhora Divina Pastora 17

Capítulo 2 - Divina Pastora – uma invocação estrangeira, pouco abraçada pelo Brasil 20

2.1 - Histórico de Divina Pastora 21

2.1.1. De Ladeira a Divina Pastora 21

2.1.2. A Igreja de Divina Pastora 22

2.2.1. Franciscanos Capuchinhos no Brasil 27

Estudos Estilísticos das pinturas de forro de Divina Pastora 43

Estudos iconográficos das pinturas de forro de Nossa Senhora Divina Pastora 47

2.4. O poder do Coronel e a missão Capuchinha 53

Capítulo 3: A Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora e sua atualidade: preservação e representação 57

3.1. Divina Pastora e a atualidade do patrimônio cultural 57

3.2. Divina Pastora: usos e significados para a comunidade e o acompanhamento técnico. 60

3.2. Oficina de Conservação e Restauro na Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora 61

3.3. A Cartilha de Conservação Preventiva para Patrimoniais 65

..... 67

Conclusão 68

3. Referências: 70

INTRODUÇÃO

Em O Jogo das Contas de Vidro, o escritor alemão Herman Hesse expõe uma utopia (ou distopia, como queira) na qual o respeito à hierarquia e ao academicismo científico torna-se a tônica da sociedade a partir do século XX. Mais especificamente no excerto abaixo, ele aborda tais temas levantando a questão das definições e o quanto dessas definições se baseiam em quem as formula, principalmente ao referir-se a "coisas" que não são bem coisas em si, mas que são de absoluta necessidade de conceituação.

> Não há nada que fuja tanto à descrição por meio das palavras e que seja mais necessário apresentar aos homens do que certas coisas que não têm aparência real e cuja existência não se pode comprovar, mas que, justamente pelo fato de indivíduos respeitosos e conscienciosos as tratarem como coisas existentes, são levadas a dar mais um passo em direção do ser e da possibilidade de nascer. (Albertus Secundus, Das Glasperlenspiel, em: HESSE, Herman. O jogo das Contas de Vidro, 2007)

Ao abordar a noção de patrimônio, cultura e patrimônio cultural, não é difícil compreender a menção dessa citação, pois, o que são essas "coisas" senão elementos que carecem de formulação e que só podem nascer a partir do momento em que são tratadas como coisas passíveis de serem discutidas e descritas?

Porém, assim como a importância de que tais conceituações cheguem à luz, é importante ainda entender que não são estáveis e estáticas como o Jogo das Contas de Vidro definido por Hesse: suas definições são dinâmicas e acompanham os discursos da sociedade da qual fazem parte. Sociedade essa que também só pode ser compreendida a partir de formulada sua definição.

São sob os aspectos de mutabilidade conceitual, autoridade discursiva e diacronismo que serão abordadas algumas questões, tais como, a ideia de civilização no Brasil, como o patrimônio cultural brasileiro foi marinado num discurso civilizacional europeu típico do início do século XX e de que formas essa narrativa moldou as escolhas dos bens que seriam integrados ao rol de referência inicial do patrimônio protegido. São esses bens que servirão de modelo aos que virão em seguida e que justificarão suas escolhas.

A partir desse pressuposto, é interessante estabelecer de que forma esse discurso sobre o patrimônio cultural foi se modificando no Brasil à medida que se transformavam também as condições sociais, políticas, econômicas e culturais e qual sua relação com o conceito de identidade nacional e civilização que se buscava implementar no Brasil. É importante, porém, esclarecer que não se tratará aqui de mais um texto memorialista das diversas fases do Iphan: Se buscará aqui, de fato, compreender o critério de escolha dos primeiros bens tombados e, principalmente, por que a Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora foi um desses bens protegidos ainda na primeira fase de atuação do atual IPHAN.

Para cumprir esse intento, é preciso compreender algumas frentes de discussão: A primeira delas é o contexto ao qual a discussão sobre patrimônio estava inserida e de que modo seu contexto moldou seu caráter e seus objetivos principais e como se chegou à Divina Pastora. A segunda é, obviamente, conhecer Divina Pastora, perceber seus meandros e suas particularidades. E a terceira é demarcar teoricamente esses critérios de

preservação sobre Divina Pastora, estabelecendo um diálogo entre o que foi eleito como patrimônio e como essa eleição e os critérios que a acompanharam permanecem atualmente e de que modo interferem, ou não, na dinâmica presente de preservação patrimonial.

Tomando como base o período em que a Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora foi eleita enquanto representante do patrimônio brasileiro, o primeiro capítulo, *Por uma brasilidade barroca, mas civilizada,* aborda as características do Governo Vargas, período emblemático da história brasileira no qual não só a política, mas também a sociedade e a cultura se modificaram radicalmente, e como este governo e seus objetivos permitiram que a abordagem de um patrimônio nacional fosse possível. Foi no período do governo de Getúlio Vargas que o Iphan, então Sphan, fora criado e o processo de definição dos itens que fariam parte do rol de bens patrimonializados sob a forma de tombamento foram definidos. O capítulo aborda brevemente o histórico inicial do Iphan, para que fiquem claras suas motivações iniciais e o pensamento daqueles que o constituíram à época. O enfoque se dá justamente sobre a questão dos critérios utilizados para a seleção dos bens e como tal seleção serviria ao propósito de definir uma espécie de cor local, adequada ao simbolismo que se buscava construir para a nação.

São abordados ainda nesse primeiro capítulo os interesses que o governo tinha acerca dessa nação simbólica a ser construída, moldando tal construção para que atendesse seus múltiplos objetivos, sendo o principal deles a centralização política e a formação de uma "brasilidade" sob sua influência. Para essas questões, os membros do então Sphan se defrontam com a dubiedade de reproduzir uma cultura nacional em suas escolhas e, ao mesmo tempo, registrar nessas escolhas a assinatura de uma civilidade europeia, para que tais bens tenham caráter legítimo sob o leque da História da Arte. É no barroco que os intelectuais do Iphan encontrarão a resposta que procuravam para suas dúvidas e é tal movimento o eleito para representar esse Brasil que se pretende forjar.

Já o capítulo seguinte, Divina *Pastora – uma invocação estrangeira, pouco abraçada pelo Brasil,* detalha os aspectos físicos, artísticos e simbólicos do templo, retomando suas características e inspirações. Partindo da discussão do capítulo anterior, sobre seu aspecto barroco, são destacados esses elementos em sua constituição, bem como o caráter ímpar de sua decoração, que aborda caracteres pouco utilizados por igrejas ao redor do Brasil, como as figuras bíblicas femininas, o aspecto pastoril dessas figuras, assim como também o modo que esse simbolismo fora colocado na edificação, utilizando de imagens ilusionistas e aspectos pictóricos de técnica impressionante. Em tal divisão do trabalho também se abordam as questões extra edificação, tais como a influência ou não dos Capuchinhos em sua construção e constituição simbólica e o caráter pouco mais mundano, se assim se pode dizer, que cercam o erguimento do templo, como as disputas políticas e de influência social da região onde fora erigida e as versões históricas diversas de seu surgimento na região.

Por fim, o terceiro capítulo destaca a atualidade do patrimônio de Divina Pastora, analisando a contemporaneidade de sua arte, de seu simbolismo e de sua importância para a comunidade que a cerca. Aborda também de que forma orbitam no templo os mais diversos fatores sociais e culturais que compõem a cidade de mesmo nome do templo. Também são abordados os diálogos com a comunidade em relação à preservação física e

simbólica da igreja e qual a metodologia própria para intervenções em sua fisicalidade, sem que sejam abalados os aspectos que a envolvem.

Desse modo, a presente dissertação busca responder à questão de “Por que Divina Pastora?”, o que essa igreja encravada no sertão tem a dizer sobre o Brasil e as práticas de preservação do Patrimônio Cultural brasileiro? Desejamos uma excelente leitura!

CAPÍTULO 1 – Por uma brasilidade barroca, mas civilizada

1.1. A (RE) INVENÇÃO DO BRASIL

Ao debruçar-se sobre a história do patrimônio cultural do Brasil, tendo como foco o modo como se estruturou, suas razões e práticas protetivas, dois conceitos logo saltam aos olhos: nação e civilização. Estão nos discursos, nos textos, nas cartas, e em todo o processo de designação e justificação de preservação. Mas, o que isso significava para aqueles agentes? O que tais palavras representavam para aqueles que as utilizavam como base para suas escolhas?

A chegada de Getúlio Vargas ao poder em 1930 trouxe consigo a famosa Revolução de 30 que, se não foi uma revolução total aos moldes das revoluções globais que ocorreram nos séculos anteriores, acarretou, indiscutivelmente, várias mudanças nos paradigmas políticos e discursivos que definiam o Brasil até a chamada República "Velha" (alcunha essa impressa, inclusive, pelo próprio discurso varguista).

Dentre as modificações discursivas levadas a cabo por Getúlio, uma delas coincide com o tema abordado nesse trabalho: a nova (novíssima) identidade nacional, ou a tentativa de construção de uma ideia de nação, agora baseada em um centralismo político-administrativo e discursivo que se embrenhará por diversas áreas da sociedade, incluindo a história, o ensino, a cultura e, por que não, o patrimônio cultural brasileiro.

Uma das principais iniciativas de Getúlio fora o embotamento dos regionalismos, fossem esses políticos ou culturais, e uma intensa concentração desses aspectos na região sudeste. Isso facilitava o controle sobre as áreas anteriormente dominadas pelo coronelismo, que agora teriam de se submeter ao poder federal de fato e não somente através de troca de favores[1] e interesses mútuos. Facilitaria também a abordagem de uma identidade brasileira comum, marcada pela definição, ainda hoje bastante presente, de nacional e regional.

Porém, Vargas não foi o primeiro a buscar a criação de uma identidade nacional comum, ou mesmo de uma imagem aglutinadora das regiões que compunham o continente Brasil: Desde, pelo menos, a chegada da Família Real Portuguesa à sua então colônia na América foram algumas tentativas de definição do que seria esse Brasil, e a maior parte delas incluía o discurso civilizatório.

1.2. CIVILIZAÇÃO, NAÇÃO E O BRASIL

Em seu artigo "Fundando a Nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado", Márcia Chuva expõe como a ideia de inserção no ideal civilizatório europeu

[1] Isso não significa que a troca de favores ou mesmo o coronelismo tenham acabado com a chegada de Vargas ao poder.

ditará a seleção de bens e a condução da preservação do patrimônio cultural, especialmente em seu início.

> A questão do pertencimento à civilização ocidental foi talvez a mais significativa na configuração que tomou o processo de invenção de um "patrimônio nacional" no Brasil. Os cânones da arte brasileira e sua universalidade foram construídos de modo eficaz, com a consagração de uma associação inédita até então entre as formas e princípios renovadores do *barroco* e a produção arquitetônica *moderna*.[2]

Nesse aspecto, seria importante a compreensão a que conceito de civilização os primeiros técnicos do Iphan buscavam seguir e de que forma esse discurso foi utilizado para colocar lado a lado Barroco e Modernismo como símbolos nacionais passíveis de proteção.

O discurso acerca da civilização do Brasil remonta ao período da chegada da Família Real de Bragança na colônia, em 1808. Apesar da relação conturbada com os franceses devido ao Bloqueio Continental imposto por Napoleão em 1806, eram eles que influenciavam a Europa naquilo que se referia como civilidade e cultura.

> O termo "civilização" expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Sua maneira de autoperceber-se, de entender-se como agente privilegiado de um desenvolvimento histórico que conduziria a um mundo sempre melhor, governado pela razão e seu movimento de expansão.[3]

Desse modo, percebe-se que a Europa enxergava a si mesma como o ápice do desenvolvimento humano e como condutora de mundo ao progresso, estando esse constantemente associado também a essa ideia de civilização, que marcará o século XIX. Inclusive, os modelos de nação e civilização que chegam ao Brasil junto à corte portuguesa são aqueles da revolução francesa e da independência dos Estados Unidos, baseado em premissas iluministas.

Pode-se dizer que a chegada da corte fora a primeira tentativa de construção de uma civilidade aos moldes europeus dentro do território brasileiro, a partir de um poder central, cujo objetivo seria "desbrutalizar" os colonos que viviam no Brasil naquele momento. Esse movimento, porém, ainda resguardava do discurso outro termo que geralmente acompanhava o da civilização, que era a ideia de nação, vindo esta à tona somente quando do processo de independência do país alguns anos depois.

Ainda sobre a questão da civilização enquanto discurso europeu, Azevedo (2004) aborda seu uso enquanto base para o imperialismo desenvolvido durante o século XIX: "'Civilização' constitui, portanto, a ação de civilizar, de dotar de civilidade aqueles que são rudes, campesinos, jovens ou bárbaros e que, supostamente, necessitariam de tal ação." Sob essa premissa, foram instaladas diversas instituições de caráter científico no

---

[2]CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. TOPOI, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, pp. 313-333. 2003.

[3] AZEVEDO, André Nunes. A gênese e o desenvolvimento da idéia de civilização na Europa. Da Idade moderna ao século XIX. Revista Intellectus / Ano 03 Vol. II – 2004. ISSN 1676 – 7640. www2.uerj.br/~intellectus.

território, como a Biblioteca Real, a Imprensa Régia, as primeiras escolas de medicina, inauguradas em Salvador e Rio de Janeiro, e o próprio Jardim Botânico, que comportava inicialmente em suas instalações estudos sobre biologia e botânica para fins comerciais e científicos.[4] Além disso, a Missão Artística Francesa de 1816 também trouxe à então colônia subsídios para o desenvolvimento de estudos de arte no Brasil e a implementação da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro. Todo esse processo tinha como premissa o transplante dessa civilização europeia para o Novo Mundo para, assim, incutir nos habitantes da colônia a mesma deferência e reconhecimento de autoridade que a Família Real e a Corte usufruíam em Portugal.

Mais tarde, com a Independência do Brasil em 1822, outro termo se une ao de civilização: Nação. É a partir da noção de soberania político-administrativa e cultural que o termo carrega que serão desenvolvidas as bases para um primeiro passo para a criação da "brasilidade". É com a Independência que a identidade desse novo país precisa ser moldada e defendida o quanto antes, inclusive, para evitar o esfacelamento do território, tal como vinha acontecendo com toda a América Latina até então, que se dividia cada vez mais em mais Estados independentes. Para evitar essa cisão, buscou-se redefinir politicamente o que era ser brasileiro, principalmente diferenciando-o dos portugueses, que passam a ser de certo modo rechaçados pelas instituições do novo país.

O principal veículo de diferenciação e confirmação da cidadania vem através da outorga da Constituição de 1824, que definirá quem, de fato, fará parte da construção desse Brasil e de que modo essa participação será realizada. Também nesse documento já existe a preocupação com a instrução pública, ligada ao preceito iluminista de difusão do conhecimento científico.[5] Tal preocupação é importante para o Estado que surge, pois é a partir desse veículo que se moldam as bases do que vem a ser uma nação, seu conceito, o que se encaixa nessa identidade nacional e, principalmente, determina-se a narrativa que ditará a História desse país. Apesar dessa menção na Carta, pouco se fez efetivamente para a realização desse projeto.

Já no Segundo Reinado, as instituições científicas voltam a atuar, principalmente através dos Institutos Históricos que carregarão a missão de montar uma identidade nacional através da História, juntando fatos que definiriam a cultura brasileira e o que é ser brasileiro. Tais institutos tiveram papéis muito importantes

> Do ponto de vista historiográfico, ele [Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro] se encarregou da tarefa de pensar a nação, o que, segundo Manoel Luís Salgado Guimarães (1988), se fez de acordo com postulados típicos de uma história comprometida com o desvendamento do processo de gênese da nação. [...] Abrigou também debates acerca da população brasileira. Mais identificados com a geografia, os trabalhos estatísticos, embora mais raros, foram alvo das preocupações de seus membros. [...] Creio poder perceber na elite política e intelectual brasileira, no que diz respeito às preocupações com os levantamentos

[4] "Os jardins botânicos modernos eram uma resposta às necessidades práticas, pois neles eram reunidas as espécies exóticas que chegavam de lugares distantes e poderiam crescer em outras partes. Eram, ao mesmo tempo, objeto da ciência botânica e instrumento para incrementar a produção agrícola e, portanto, instrumento político." DOMINGUES, 2001.

[5] GUERRIERI, 2018.

> censitários, um comportamento marcado por um movimento que vai da contagem dos habitantes do Brasil, ainda pautada pelas preocupações herdadas da situação colonial, para o esforço em medir a nação, o que por sua vez estaria articulado não mais com interesses metropolitanos, mas com temas como a implantação de políticas públicas (fim da escravidão, por exemplo), a questão eleitoral e o próprio reconhecimento do rosto que assumiria o povo brasileiro.[6]

Ou seja, a partir da Independência, o país passa a se ater às próprias peculiaridades, inclusive buscando-as, para determinar uma identidade nacional comum, capaz de integrar aquela sociedade que acabara de sair de um domínio de 300 anos de um país estrangeiro. Essa busca poderia soar óbvia, mas é importante relembrar que a ideia de cultura, política e sociedade implementada no Brasil provinha de um outro continente, o europeu, e que a concepções de civilização e nação presentes por aqui foram inteiramente baseadas nesse ideal ocidental, sendo este não apenas um modelo a ser adotado, mas um horizonte a ser alcançado, um objetivo de progresso. É nesse contexto que a ideia de nação é adotada com mais força pelo Estado.

É durante o Segundo Reinado ainda que as instituições e a própria sociedade terão mudanças profundas e significativas em sua configuração, principalmente com a gradual (e lenta) abolição da escravidão, que insere novas formas de pensar a sociedade e o próprio cidadão. Apesar dessa inserção social não ter sido feita de modo a realmente integrar essa população legalmente como cidadã, com leis específicas que suprissem suas carências e necessidades causadas pelo longo trajeto enquanto cativos, a existência dessa massa liberta também modifica as expressões socioculturais do Brasil, ainda no Segundo Reinado, sendo, inclusive, um dos gatilhos para a República.

Já a partir da República, busca-se construir um outro Brasil: o democrático, porém lotado de contradições.

> A República Velha (1889 – 1930) marca a transição do pensamento político sobre o Brasil, rompendo com o equilíbrio conservador do Império. Surge um novo espírito "burguês" que se mantivera em um plano secundário durante o século XIX: a prosperidade material, a busca do enriquecimento. [...] Porém, essa "revolução burguesa" brasileira viria, como em todo processo de transição, acompanhada de dualidades e contradições como federalismo / centralismo ou região / nação. Temos uma elite que busca a modernidade material em uma sociedade que ainda é marcada pelo autoritarismo do "mando e desmando". Dessa maneira "predominam a economia primária exportadora, a política de governadores manejados pelo governo e o patrimonialismo em assuntos privados e públicos." [7]

---

[6] HRUBY, H. O templo das sagradas escrituras: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a escrita da história do Brasil (1889-1912). História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 50–66, 2009. DOI: 10.15848/hh.v0i2.7. Disponível em: https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/7. Acesso em:19 dez. 2025.

[7] DUARTE, R. B.. Entre o sertão e o litoral: telegrafia e geografia nas questões de integração e identidade nacional durante a República Velha (1889-1930). In: II Encontro Nacional de História do Pensamento Geográfico, 2009, São Paulo.

O que o excerto nos apresenta é a perspectiva de uma mudança, sim, que, ao mesmo tempo, é gradual e, de certa forma, frágil. As disputas de poder e simultaneamente os acordos que são realizados entre as instâncias de governo definem o modo como essa primeira experiência republicana se constitui: se por um lado busca a construção de um ideário nacional uno, que agregue as regiões de modo a integrar o país sob os mesmos símbolos nacionais, tais como a nova bandeira ou mesmo o Hino Nacional, por outro realizava acordos que mantinham os governantes locais detentores de máxima influência. A própria formulação desses símbolos também é dicotômica: se utiliza a mesma bandeira do Império, subtraindo-lhe o que aludia à Família Real (o escudo) e em seu lugar se punha um outro signo, que representava a ideologia que caracterizava o grupo dominante naquele momento. Entende-se, portanto, que a Primeira República, apesar de tentar romper com o passado imperial e com a influência que a monarquia exercia no país, usava e reformulava símbolos e signos próprios do período monárquico para forjar uma certa identidade nacional, necessária para a manutenção da integridade territorial.

Após esse recuo, pode-se compreender melhor o porquê de o governo Vargas e a chamada Revolução de 1930 foi importante para a formulação do que até hoje entende-se como identidade nacional brasileira e a própria ideia de nação.

Vargas, A modernidade, o modernismo e a Nação brasileira

Eric Hobsbawn em seu livro "Nações e Nacionalismo – desde 1780" atrela o conceito de nação diretamente ao conceito de modernidade

> A característica básica da nação moderna e de tudo o que a ela está ligado é sua modernidade. [...] Antes de 1884, a palavra *nación* significava simplesmente "o agregado de habitantes de uma província, de um país ou de um reino." [...], Mas agora era dada como "um Estado ou corpo político que reconhece um centro supremo de governo comum" e também "o território constituído por esse Estado e seus habitantes, considerados como um todo" – e, portanto, o elemento de um Estado comum e supremo é central a tais definições, pelo menos no mundo ibérico.[8]

É sob a perspectiva de um Estado mais centralizador e menos afeito a regionalismos que o novo governo pós-Revolução de 1930 irá atuar: os mais diversos aspectos que moldam a identidade brasileira serão centralizados na figura do governo federal e na região sudeste, sendo essa o referencial cultural do país. Os regionalismos e a autonomia, principalmente de poder, que havia na República Oligárquica será substituída por um Estado mais forte e impositivo, que minará as forças políticas locais, submetendo-as ao mando central. Essa concentração de poder e representação reverberará em basicamente todos os aspectos da sociedade brasileira, modificando profundamente as relações políticas e sociais que dominavam o país até então.

A partir disso, é possível entender o papel que o Iphan (então SPHAN) teve dentro desse modelo novo de nação e civilização que o governo varguista buscava para o Brasil.

---

[8] Hobsbawm, Eric J. Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade. Tradução: Maria Célia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1990. Página 27.

O desenvolvimento de um ideário nacional se ancorava, no varguismo, principalmente nas questões culturais e sociais, o que acabava por interferir na política, na economia e nas demais áreas. Nas questões sociais, a criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio proporcionou ao tema uma maior atenção, com leis e regras mais específicas, que impactaram diretamente a sociedade e os trabalhadores assalariados. A Consolidação das Leis Trabalhistas, de 1943, já no Estado Novo, contando com a implementação de férias, jornada de 8 horas diárias e salário-mínimo, trouxe bastante prestígio e popularidade ao então presidente, o que fortaleceu politicamente seu governo e sua figura, fazendo com que Getúlio obtivesse bastante apoio popular, mesmo que seu governo tenha sido, na prática, uma ditadura.

Tal relevância atrelada à imagem de Getúlio Vargas se deu também por sua forte presença nas áreas de educação e cultura. Diversas foram as iniciativas de Vargas para modificar as bases da educação pública, com a implementação de instituições voltadas a esse fim, como o primeiro modelo de Ministério da Educação, que se unia à saúde em princípio, o desenvolvimento de escolas públicas, através do projeto Escola Nova, de Anísio Teixeira, no qual era defendida a filosofia de escola universal e gratuita a toda a população:

> O objetivo era organizar o sistema educacional para que acompanhasse a modernização que acontecia no país. Os autores almejavam um ensino gratuito, misto, laico e obrigatório em escolas públicas, que oferecesse e garantisse educação comum para todos sem privilégios e de forma igualitária. [...] O discurso de modernização do Movimento da Escola Nova, portanto, vinha ao encontro da proposta de Vargas, de mudanças sociais, políticas e econômicas para o país. Era, contudo, uma mudança geral do ser social brasileiro.[9]

Ainda que isso tenha sido levado a cabo de modo controverso pelo governante, percebe-se a intensa preocupação com a educação enquanto motor sociocultural para as mudanças pretendidas por Vargas.

O assunto da educação pública aliada à cultura não foi trazido à toa: é justamente desse ministério que irá se desenvolver o primeiro canal dedicado à proteção do patrimônio brasileiro. É significativo que o SPHAN tenha surgido como uma secretaria dentro do Ministério da Educação e Saúde, pois isso indica que a eleição de um patrimônio cultural próprio do Brasil também seria um motor para o desenvolvimento de uma identidade brasileira. O trabalho de selecionar o que representaria ou não o país que se quer construir foi considerado como base desse desenvolvimento sociocultural brasileiro e dessa mudança de paradigmas realizado no governo de Vargas.

Unindo o modernismo e a noção do que se buscava para construir uma determinada identidade nacional, o Ministério da Educação encheu-se de intelectuais que buscavam concretizar os objetivos do governo de Vargas.

> Intelectuais de peso que moldaram o patrimônio histórico e artístico brasileiro, como Lucio Costa, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade – embora consagrados por

---

[9] https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/23/39/era-vargas-e-a-educacao-um-estudo-do-contexto-historico-e-politico-dos-avancos-educacionais-da-epoca. 21 de dezembro de 2025.

> outras vias de reconhecimento e inserção social – tendo em mãos seus passaportes para a modernidade – atuaram decisivamente dentro do governo Vargas, especialmente no Estado Novo. Esses intelectuais tornaram-se, a um só tempo, funcionários dedicados do SPHAN, onde consolidaram todo um pensamento acerca do patrimônio histórico e artístico brasileiro, e os gênios fundadores de uma nação moderna, que se identificavam na crença comum que possuíam acerca da universalidade da cultura e da arte. Com base nessa crença, formularam as teses acerca do patrimônio cultural brasileiro que inseriram o Brasil no mundo civilizado.[10]

A missão desses grandes nomes da intelectualidade brasileira naquele momento era complexa: mover as engrenagens de modo a moldar uma determinada ideia do que é nacional, do que representa o país como um todo, dentro de condições específicas como a de inserir tal ideal em um modelo civilizatório já consagrado, que até então era o europeu, e que beneficiasse e consagrasse o centralismo buscado por Vargas. Não era uma tarefa fácil.

Segundo Márcia Chuva[11], com a implantação da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, os intelectuais que comporiam as fileiras da secretaria de patrimônio getulista também viam nesse ideal de nação e de civilização a base para a seleção de bens que seriam preservados. A escolha destes bens obedeceria a uma linearidade bastante própria dos movimentos artísticos europeus, buscando obras instaladas no Brasil que fizessem parte desses movimentos e a partir de suas adaptações definir o que seria próprio da arte nacional.

Apesar da existência de uma disputa entre regional e nacional naquele momento, a decisão de eleger o nacional a partir de um modelo de arte europeu foi significativo para os agentes naquele momento, pois indicava uma tentativa de legitimação desses movimentos artísticos nacionais diante do cenário internacional.

> Rodrigo Melo Franco de Andrade [...] peça-chave na articulação política e na constituição das redes de agentes em todo o território brasileiro. Sua vida pessoal confundiu-se com o que chamava sua missão, como personagem de destaque que foi nesse novo campo de intervenção social: consolidar uma lei e um serviço público de salvaguarda do patrimônio nacional, sem perder de vista a inserção brasileira nas redes internacionais, numa espécie de diplomacia cultural por ele exercida. [12]

Nação, civilização, identidade e universalidade da arte se fundem como pilares para a eleição de bens imóveis que farão parte das prateleiras do acervo de bens protegidos pela política patrimonial brasileira.

Porém, é importante a atenção à constante dualidade que a seleção desses bens estaria submetido: ao mesmo tempo em que se buscava um movimento artístico que se encaixasse apropriadamente ao panorama da arte europeia, era mister que se percebesse

---

[10] Chuva, 2003.

[11] Idem.

[12] Ibdem.

nesses bens características próprias do país, de como esse movimento se adapta e torna-se, de fato, brasileiro.

> A "arte brasileira" era inconfundível, posto que, apesar de inserida dentre os valores universais, possuía especificidades, onde a apropriação "popular" do erudito havia trazido o imprevisto, o criativo, o novo: uma nação nova estava sendo construída. Além da materialidade dos monumentos, portanto, uma outra realidade física estava sendo construída com a produção de livros, onde se afirmava que o Brasil era uma nação porque possuía cultura, era civilizado porque suas raízes advinham da arte universal.[13]

Esse jogo de escalas estará sempre presente nos ditames do governo ao qual o SPHAN estava submetido e do qual não passaria ileso. Vargas buscava uma centralização de poder e de administração, objetivo esse que se estenderia a todos os âmbitos possíveis, desde a política até a educação, como já mencionado. Ao mesmo tempo, procurava reunir as individualidades regionais sob um mesmo projeto político, sem negar ou rejeitar suas idiossincrasias, mas adequando-as a um discurso único e linear que seria a tônica do que se caracterizaria como nacional. Ou seja, foi em seu governo que se definiu a linearidade a ser seguida da História Nacional, de seus mitos fundadores, e todo o regionalismo estaria submetido a esse cronograma, obedecendo as datas e marcos estabelecidos por ele. Da mesma forma, o projeto de proteção ao patrimônio artístico brasileiro usou os movimentos artísticos europeus para encontrar no território manifestação semelhante a fim de se encaixar nesse discurso internacional, para legitimar-se enquanto civilizado ao mesmo tempo em que expunha ao mundo suas próprias produções e adaptações desse modelo.

Para esse intento, foi necessário selecionar um movimento marcante no cenário nacional, ao mesmo tempo que estivesse alinhado com o discurso artístico internacional. Esse internacionalismo e universalidade encontrarão no Barroco e no Modernismo seus representantes artísticos.

1.3. Barroco e Nossa Senhora Divina Pastora

Segundo Márcia Chuva, em seu artigo sobre o Barroco e o Modernismo no contexto da primeira fase do IPHAN, foram as Revistas do SPHAN que agregaram as intenções de inserção no cenário internacional, mais precisamente tornando-o parte desse cenário civilizado europeu, e atraindo novos olhares desses agentes internacionais para uma manifestação artística, digamos, "sincrética" que simultaneamente se adequava a esse quadro estrangeiro e possuía características próprias, tipicamente brasileiras.

> Antes de 1937, a produção artística brasileira permanecia "à margem da preocupação da grande maioria dos historiadores e dos críticos de arte europeus e norte-americanos", tendo sido alguns dos artigos publicados na Revista do SPHAN, nos anos 30 e 40, fundadores no tratamento do assunto. [Rodrigo Melo Franco] acreditava, no

[13] Chuva, 2003.

> entanto, terem sido historiadores estrangeiros os primeiros a realizarem sínteses gerais da arquitetura barroca brasileira. Esses historiadores, como, por exemplo, o americano Robert Smith, também autor da Revista no período,24 dariam legitimidade e visibilidade internacional ao patrimônio brasileiro, por se alinharem às concepções que fundamentavam a existência do barroco no Brasil, em especial na chamada "arquitetura de interior" presente nas igrejas setecentistas mineiras.[14]

O Barroco seria, então, o elo perfeito para as aspirações desses agentes, pois caracterizaria um passado tradicional, proveniente de uma tradição portuguesa anterior, mas que se modificava e adquiria a "cor local" a partir do toque brasileiro. Cor local aqui, inclusive, não se diz à toa: a menção à raça e à multietnicidade, discurso influenciado pelo pensamento de Gilberto Freyre, também justificava a colocação do Barroco enquanto símbolo desse Brasil uno que se pretendia construir e rememorar. A valorização dessas adaptações trazia a marca nacional necessária ao discurso de nação que se impunha conjunturalmente nos anos 1930.

É, de fato, interessante a eleição do Barroco como representante dessa tradição nacional, pois o mesmo Barroco, internacionalmente, está ligado também a um caráter educacional, civilizatório e agregador da tradição europeia. O Barroco, segundo alguns estudiosos, fora uma resposta da Contrarreforma à Reforma Protestante, ao buscar uma aproximação dos fiéis através da dramaticidade teatral e do apelo espiritual construído pela arquitetura e disposição de elementos.

> Buscou-se impressionar pela exuberância dos elementos ou dos argumentos ou pelo dramatismo dos enredos ou das representações. O Barroco é a consequência estética dessa impossibilidade de se apresentar evidências ditadas pelo equilíbrio da razão, porque traduz uma mundividência artística que se caracteriza sobretudo por querer cativar pela forma e pelo movimento, converter pelo aparato decorativo ou argumentativo, sugestionar pelo dramatismo das imagens ou a força das metáforas.[15]

A eleição do Barroco como manifestação típica, junto ao Modernismo, se torna ainda mais rica quando se leva em consideração que sua origem também possui esse caráter agregador e educativo, de modo a representar através das emoções pintadas, douradas e ilustradas o caráter religioso e o despertar identitário. Segundo Costa e Versolatto, a arte barroca, apesar de não ter esse intento direto de educar, acabava por fazê-lo e indicar aos fiéis seu lugar dentro dos espaços sociais.

> A Companhia de Jesus, de forma sistematizada, promovia, por meio de seu método de ensino, a doutrinação católica; a arte, por meio do Barroco, idem. Como consequência cultural da situação em que estava inserida, a arte educava, sem que esse fosse seu objetivo principal. As obras de arte eram encomendadas, especialmente, para

---

[14] Idem.

[15] FERREIRA, A. G. A educação no Portugal Barroco. In: STEPHANHOU, M.; BASTOS, M. H. C (Orgs.). História e memória da educação no Brasil. Vol I - Séculos XVI-XVIII. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. pp. 56-76.

> sublimar as igrejas, mosteiros, conventos e, também, para elevar a corte e evidenciar as distinções sociais entre as classes que não tinham acesso às ornamentações. [16]

Tendo seu contexto histórico levado em conta, não surpreende que a arte barroca tenha se adequado tão bem à finalidade proposta pelos agentes de patrimônio: havia uma plasticidade muito própria de movimentos artísticos que evocam emoções e afetos mais pronunciados. A manifestação dessas emoções e características adquirem, inevitavelmente, os maneirismos e intencionalidades de quem as produz, principalmente dentro da sociedade brasileira do Setecentos, abarrotada de sincretismos, fossem religiosos, sociais ou culturais.

A partir desse apanhado realizado até aqui, compreende-se, portanto, a eleição da Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora no rol dos monumentos tombados ainda nos primeiros anos de atuação do SPHAN. A construção possui um aspecto bastante típico do Barroco Tardio, ou Estilo Joanino, onde conta com diversos elementos bastante característicos de um barroco pleno e alinhado aos modelos internacionais de produção do estilo, o que se adequava perfeitamente aos intentos dos agentes do patrimônio.

As pinturas de forro também revelavam o aspecto peculiar que o barroco tomaria no Brasil: o esquema de cores, a iconografia e o estilo ilusionista estavam presentes, porém, as figuras evocadas não eram típicas e revelavam elementos próprios da cultura local e da própria evocação a qual o templo fora dedicado. A evocação não era, de maneira nenhuma, típica de igrejas barrocas, pois poucas foram as igrejas dedicadas à Divina Pastora fora da península ibérica, especialmente no Brasil. Divina Pastora era, portanto, o modelo perfeito de barroco que o SPHAN precisava para firmar suas intenções nacional e internacionalmente.

No próximo capítulo, a Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora será abordada em sua integridade, trazendo seus pormenores e as questões que envolvem sua construção e seu histórico.

---

[16] Costa, Célio Juvenal; Versolatto, Giovana Cardoso. Barroco e educação em Portugal no Século XVII: Josefa de Óbidos. Cad. Hist. Educ. vol.21 Uberlândia 2022 Epub 13-Set-2022.

CAPÍTULO 2 - DIVINA PASTORA – UMA INVOCAÇÃO ESTRANGEIRA, POUCO ABRAÇADA PELO BRASIL

> No agreste dos matagais, no deserto do sertão ou no verdor opulento dos campos de cana-de-açúcar, vê-se surgir, de longe em longe, quase irreal na sua frágil brancura, uma construção de proporções modestas, onde a presença de um sino ou de uma cruz indica um templo religioso. Diante de tal visão, o viajante se apressa, ciente que por trás desses muros ele descobrirá, concentrado tal como em um frasco precioso, o perfume de uma civilização.[17]

As igrejas barrocas possuem em sua composição uma dramaticidade e uma teatralidade ímpares. Como bem menciona no excerto acima o grande estudioso e teórico acerca da estilística barroca brasileira, Germain Bazin, as edificações possuem um quê de preciosidade singular, que evocam uma curiosidade e expressam signos de avanço artístico e social. Não há, talvez, quem fique indiferente ao deparar-se com uma igreja barroca e com todos os seus relevos e estímulos visuais.

Porém, quando Bazin fala em proporções modestas ele não está, de fato, se referindo a igrejas como a de Divina Pastora, da cidade de mesmo nome, localizada na região leste de Sergipe. O santuário é suntuoso, coberto de folhas de ouro e com valores artísticos percebidos até mesmo por leigos: pinturas de forro ricas em detalhes, que arremedam as estruturas arquitetônicas reais e fazem o espectador questionar-se se aquilo trata-se de um teto ou uma abertura para um outro plano. Ou seja, drama e êxtase sob as cerdas de pincéis e formões centenários.

É interessante, pois, que, em contraste com sua arquitetura hiperbólica, tal edificação brote de uma cidade pequena e de poucos habitantes, cuja atividade principal se concentre na agropecuária, com pouca expressividade comercial. Ou seria essa mesma atividade que explicaria a incidência de tão incomum invocação quase em pleno sertão nordestino? Afinal, trata-se de uma manifestação de Nossa Senhora pouco difundida em território brasileiro e de origem relativamente recente na hagiografia católica. Talvez seja possível responder a essa questão, mas para isso é preciso conhecer a edificação, seus arrabaldes e circunstâncias, o que será feito nas próximas páginas desse capítulo.

---

[17] BAZIN, Germain. A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil. v.1, Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1983. P.11.

2.1 - HISTÓRICO DE DIVINA PASTORA

Para abordar o histórico da Igreja Matriz de Divina Pastora é preciso levar em consideração que sua ereção é cercada por algumas controvérsias e, pelo menos, duas versões: uma oficial, consagrada tanto pela maior parte dos pesquisadores que mencionam a edificação ou mesmo seus bens artísticos, quanto por instituições de salvaguarda, como o Iphan e a Secretaria de Cultura de Sergipe; e outra menos divulgada, que relega a evocação de Divina Pastora atribuída à igreja como sendo feita a partir dos desejos de um homem, ou uma família apenas, que viviam na região. Ambas as perspectivas serão trazidas ao capítulo para que seja possível uma compreensão mais ampla e complexificada da constituição da edificação, de sua liturgia e da difusão de seu culto pela região.

2.1.1. De Ladeira a Divina Pastora

Uma das problemáticas com as quais a pesquisa se depara é a ausência de fontes que facilitem o entendimento acerca das transições ocorridas nessas freguesias e edificações, principalmente no período em que se acredita ter sido construída a atual matriz de Divina Pastora: muito do que se encontra possui lacunas acerca de datas e de modificações realizadas na edificação ao longo do tempo. Desse modo, algumas das abordagens, por carecer de informações mais precisas, poderão ser comentadas a partir de um viés de certa forma especulativo, sem, contudo, cair na falácia argumentativa ou em um "achismo" carente de embasamento. Espera-se, a partir disso, que tais lacunas sejam, pelo menos, discutidas e compreendidas para que o todo se faça plausível.

A atual cidade de Divina Pastora, localizada na região leste do estado de Sergipe, teve como primeira formação o curral de nome Ladeira, ou Ladeira Grande[18], numa área dominada pelos canaviais e latifúndios. Segundo Luiz Alberto Ribeiro Freire[19], em fevereiro de 1700, o vigário Manuel Carneiro de Sá tomou posse da paróquia de Siriri,

[18] SANTOS, Ane Luíse Silva Mecenas. "Para assim melhor conservar a desunião": o patrimônio religioso e formação da vila de divina pastora (1782-1818). SÆCULUM - REVISTA DE HISTÓRIA [35]; João Pessoa, jul./dez. 2016.

[19] FREIRE, Luiz Alberto. A Divina Pastora e as heroínas do Antigo Testamento. Revista Mouseion: Editora Uni LaSalle. Canoas, n.24, ago. 2016.

cuja sede estava localizada na capela de São Gonçalo. Esta seria a primeira capela erigida na região, ou pelo menos a primeira matriz

> Foi ereta esta paróquia pelo Exmo. Arcebispo D. João Franco de Oliveira e não consta ao certo o ano de sua ereção, porém o seu primeiro vigário Manoel Carneiro de Sá tomou posse em 18 de fevereiro de 1700. A primeira matriz foi uma capela de S. Gonçalo sita junto ao rio Sergipe em uma extremidade da freguesia;[20]

Porém, Ane Luíse também traz a informação de que a invocação primitiva da capela de São Gonçalo era Jesus, Maria e José e que se constituía enquanto paróquia desde 1698. A sede só deixa São Gonçalo para ir para Pé do Banco, região próxima e que fazia parte da mesma paróquia, com a ruína da capela de São Gonçalo. Aliás, ainda de acordo com os documentos consultados pela autora, a edificação de Divina Pastora não se fez sobre as ruínas da capela de São Gonçalo, mas em outra região, posto que existissem concomitantemente em 1858, segundo relatório do presidente da província de Sergipe Avelar Brotero[21].

Não há documentos que atestem a data exata da elevação do curral de Ladeira a Freguesia, porém, segundo a autora acima mencionada, em 1815 o status de freguesia era recente e a Igreja de Divina Pastora já se constituía enquanto matriz. Em 1833, tornou-se distrito administrativo. Três anos depois, se desvincula do município de Maruim e somente aí recebe a denominação de Divina Pastora.

2.1.2. A Igreja de Divina Pastora

Erguida no centro de Ladeira, a igreja, segundo a maior parte dos trabalhos que a descrevem, fora fruto de uma doação de terreno, material e alfaias do Coronel José Bernardino de Sá Souto Maior e sua mulher. A versão mais amplamente divulgada trata esse feito como algo de menor intensidade, relegando aos Capuchinhos tanto a chegada da invocação de Divina Pastora a Sergipe quanto sua inspiração para o erguimento da matriz. Tanto o site dedicado ao templo[22], como o trabalho realizado pelo Iphan sobre a

---

[20] SANTOS, 2016.

[21] BROTERO, Avelar. Relatório a Assembleia Provincial de Sergipe. Bahia: Typographia Pongetti, 1858 *apud* SANTOS, 2016.

[22] https://santuariodivinapastora.com/santuario/. Consultado em 25/03/2024.

Renda Irlandesa[23] minimizam a atuação do Coronel. O Dossiê, por exemplo, menciona Bernardino de Sá afirmando que há documentação de 1816 de um requerimento realizado por ele para que se erigisse uma capela de Divina Pastora "com paramentos que se mandou informar ao arcebispo da Bahia"[24]. Entretanto, de acordo com Ane Luíse Silva, em 16 de abril de 1815 a igreja já se achava erigida. O acima mencionado dossiê expõe esse fato ao afirmar que existia registro semelhante na Câmara de Santo Amaro que sugere que a construção havia se dado ainda no século XVIII, alguns anos antes do requerimento do coronel Bernardino de Sá, retirando, desse modo, sua influência sobre a construção do templo e a atribuição da invocação.

Contudo, a influência de José Bernardino de Sá Souto Maior parece ser mais determinante do que afirmam tais pesquisas. Em seu trabalho sobre o desenvolvimento da vila de Divina Pastora, a pesquisadora e historiadora Ane Luíse Silva Mecenas Santos aborda a contenda envolvendo os nomes do Coronel José Bernardino, do vigário José Joaquim de Santana Cardoso e do padre Manoel de Jesus acerca dos bens da igreja matriz de Divina Pastora. Segundo a documentação analisada pela historiadora, o Coronel Bernardino havia financiado a construção e composição da matriz ainda no século XVIII. Por ser um grande proprietário de terras na região de Cotinguiba, caracterizando bastante a força que os grandes fazendeiros possuíam sobre as regiões nas quais estavam localizadas suas propriedades e, muito possivelmente, fazendo com que a economia local orbitasse em torno da produção resultante dessas propriedades, o Coronel conseguira não só financiar a construção de uma igreja bastante grande para a região, como também determinar a invocação que tal igreja teria:

> Diz o tenente coronel José Bernardino de Sá Souto Maior morador na Comarca de Sergipe de El Rey, Capitania da Bahia, que possuindo o suplicante três engenhos de fabricar açúcar, tendo uma numerosa família, e sendo a sua Matriz a denominada Pé do Banco em distância de mais de duas léguas do lugar da residência do Suplicante; **intentou que se edificasse uma boa capela com a invocação da Divina Pastora** (grifo nosso); e para esse fim lhe doou terreno bastante que chegasse não só para o Edifício, mas para formar um Arraial, aonde se edificassem casas que pagassem venda para a mesma capela e de fato concorrendo o suplicante com dinheiro, escravo e madeiras se edificou e depois mandou vir de Portugal ornamentos necessários e ricos; mandou fazer lâmpadas e raras puras salva de prata e as ditas Alfaias, o suplicante renovou a sua custa e com um pequeno adjutório de esmolas,

[23] Dossiê Iphan 13: Modo de Fazer Renda Irlandesa, tendo como referência o ofício em Divina Pastora. IPHAN, Departamento de Patrimônio Imaterial DPI/IPHAN. Brasília- DF, S/D.

[24] Idem, p. 22.

> como tudo se prova dos documentos juntos anotados com os números 1 e 2.

A partir dos excertos retirados da Súplica de José Bernardino de Sá Souto Maior obtidos pela historiadora Ane Luíse[25], dá-se a perceber que a ereção da igreja já havia sido realizada em 1816, ano da petição, e que esta tratava-se de incluir o edifício religioso como Matriz de Ladeira, ao contrário do que o Dossiê da Renda Irlandesa de Divina Pastora alega de que sua súplica se tratava de um pedido para a construção. Pelo texto, claramente observa-se que a edificação já havia sido realizada ("e de fato concorrendo o suplicante com dinheiro, escravo e madeiras se edificou e depois mandou vir de Portugal ornamentos necessários e ricos;") e que esta já possuía inclusive elementos de ornamentação interna. Entende-se, portanto, que a Igreja já estava de pé e funcionando em 1815, ano da disputa entre o Coronel, o padre e o Vigário.

Outro aspecto bastante propagado pela versão oficial da construção da Igreja de Divina Pastora seria a motivação de sua invocação. Esta versão relega aos Capuchinhos não só a chegada da invocação à região de Sergipe como a motivação para que a matriz fosse dedicada a Divina Pastora. É o que diz, por exemplo, uma das maiores referências no estudo da Igreja Matriz de Divina Pastora, Carmem Barreto Lima:

> Revela que, no ano de 1782, os missionários italianos estiveram em Divina Pastora, trazendo na jornada, junto com os instrumentos da fé, a imagem da devoção, a Virgem peregrina, protetora das missões capuchinhas, representada por um óleo de pequena proporção, pintada sobre folha de cobre. [...] Fala-se também que, no mês de outubro do mesmo ano, os religiosos organizaram uma missão em Sergipe d'El Rey em devoção à imagem, representando Nossa Senhora do meio rural.[26]

Porém, tal tese é refutada por Ane Luíse, que entende a proposição de Barreto Lima como uma tentativa de responder questões de influência observando o passado com um olhar do presente:

> Ao registrar o mês de outubro, a autora expressa uma leitura do passado pelo viés do presente, pois a peregrinação passou a ser realizada em outubro somente a partir de 1972, quando o arcebispo de Aracaju criou uma celebração envolvendo toda a província eclesiástica de Aracaju com a peregrinação para Divina Pastora. O enredo apresentado pela autora se mostra como um ato de enquadramento histórico, no qual sujeitos são silenciados e outros são evocados para

[25] SANTOS, 2016.

[26] LIMA, Carmen Barreto. Divina Pastora-Sergipe: uma alternativa de intervenção. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1997, p. 44. *Apud* SANTOS, 2016.

> construir uma interpretação do passado que justifique as inquietações do presente. [27]

Através de ampla documentação trazida por seu trabalho, Ane Luíse Silva Mecenas Santos demonstra a influência direta de José Bernardino na construção da Igreja e no preenchimento desta com ornamentação e fornecimento de alfaias, sendo estas últimas o motivo central para a disputa entre o Coronel e o padre Manoel de Jesus e o vigário José Joaquim. Os dois primeiros tinham a posse dessas alfaias e de outros bens de valor da igreja quando da chegada do vigário, que havia conseguido lugar na matriz através de concurso público. Tal disputa deu origem a um processo judicial que decidiria quem possuía direito sobre os itens. Não é possível adentrar muito nesse assunto (e já fica o aviso que não há documentação que indique quem venceu tal contenda), mas é interessante notar que José Bernardino estava, juntamente com o padre Manoel de Jesus, com a posse desses objetos quando da disputa, o que iria contra as prédicas da Igreja Católica, que naquele período proibia categoricamente que tais itens ficasse nas mãos de leigos. E José Bernardino era um leigo. Isso demonstra a força política e econômica que o coronel exercia sobre aquela região: como havia financiado a construção da igreja, a ornamentação e a aquisição dos itens preciosos, era como se tivesse direito a tomar de conta deles[28].

Em relação à data de construção da Igreja, Santos também traz informações retiradas da documentação referente a Divina Pastora, mais especificamente uma nota de falecimento de um trabalhador que ajudou no erguimento da igreja, o senhor Luiz de França:

> Já é viver: Faleceu na Villa da Capella, desta província, com 132 anos de idade, o indivíduo de nome Luiz de França, pardo e oficial de carapina. Trabalhou na Matriz de Divina Pastora, cuja obra concluiu-se em 1781, e até tão longa idade conservou sempre o uso de suas faculdades.[29]

A partir disso, pode-se, de certa forma, confirmar que na altura de 1815 a igreja já se encontrasse erigida, o que corrobora com a data mencionada por Carmem Barreto

---

[27] SANTOS, 2016.

[28] Algo que também contribuía para essa ideia de posse era o fato de que vários desses objetos haviam sido roubados anteriormente e foram repostos pelo próprio coronel José Bernardino, que a partir daí passa a tomar conta destes. SANTOS, 2016.

[29] "Convém ressaltar que a idade apresentada ao senhor Luiz de França é questionável. O que nos remete a problematizar as intencionalidades de atribuir tão longeva idade. Todavia, o texto usa como um argumento para defender anos de vida o fato dele ter sido um dos pedreiros na construção do templo, no final do século XVIII." Nota de Santos, 2016.

Lima. Porém, o que a historiadora Ane Luíse discute é acerca da circunstância de criação, que faria uma inferência sem qualquer fonte de confirmação. É preciso que fique claro que, apesar da quantidade de fontes aqui reapresentadas, oriundas do trabalho de Mecenas Santos, existe um sem-número de lacunas, que abrem espaço para as mais diversas especulações, como a de Barreto Lima, que alega a influência direta dos Capuchinhos sobre a atribuição da invocação para a matriz. Para Mecenas Santos, essa versão não poderia estar mais longe da realidade: tendo em vista a fonte encontrada sobre o assunto, a invocação de Divina Pastora seria atribuída pelo Coronel Bernardino, como uma tradição familiar.

> E logo pelos ditos doadores marido e mulher, ambos juntos, e por cada um depor, se me foi dito em presença das testemunhas ao diante nomeadas e assignadas, que eles são Senhores e Possuidores, e estão de pacífica posse de um quinhão de terras no sítio das pedras brancas das Japaratuba, termo desta vila por legítimo título e porque grande devoção como Divina Pastora, Mãe de Deus e desejam que esta seja venerada e adorada em templo seu, e tendo notícia a que o doado o dito Reverendo Padre Manoel de Mello Resende inspirado ao divino amor que tem a mesma Senhora, intenta edificar-se uma Capela para o seu culto junto ao lugar chamado Ladeira Grande.

Com isso, a historiadora Mecenas Santos descarta a ação dos capuchinhos sobre a invocação da igreja, alegando que não há evidências documentais ou mesmo testemunhais de que eles estivessem na região de Sergipe, posto que até 1820 tal região ainda fizesse parte da província da Bahia, no ano provável de ereção da Igreja. O que levaria, segundo a autora, a conclusão de que os capuchinhos nada teriam a ver com essa questão de forma direta ou que eles sequer tivessem se aproximado da região para que pudessem exercer tal influência.

Porém, é crível que não seja aqui encerrada a questão e que a atuação dos capuchinhos esteja totalmente expurgada. Pode-se, a partir dessa primeira conclusão, surgir uma nova pergunta: de onde pode vir a tradição familiar da família do Coronel? Talvez se for analisada de modo direcionado a trajetória dos capuchinhos em solo português e, posteriormente, brasileiro, bem como a difusão da invocação de Divina Pastora, tal ideia possa de fato ter algum fundo de verdade.

2.2. Os Capuchinhos e Nossa Senhora Divina Pastora: um breve histórico

Os Capuchinhos formam uma das ramificações da Ordem dos Frades Menores (OFM) franciscano, criada ainda no ano de 1520. São uma ordem mendicante, porém estão mais engajados na vida acadêmica, social e política, e sua principal atividade é a

missão itinerante. Mais adiante, ainda nesse capítulo, as missões capuchinhas serão melhor abordadas quando forem expostas as características estilísticas e estruturais da igreja de Divina Pastora, onde serão feitas algumas correlações entre as atividades realizadas pelos freis e a iconografia de Nossa Senhora Divina Pastora. Nesse momento serão mencionados somente os dados acerca da presença de capuchinhos no Brasil e da possível coincidência da difusão do culto à Mãe do Divino Pastor, seja por eles ou por outras ordens aqui presentes.

2.2.1. Franciscanos Capuchinhos no Brasil

De acordo com Paula Ruas Ferreira e Ana Palmira Bittencourt[30], os franciscanos chegaram ao Brasil ainda junto com Pedro Álvares Cabral e, apesar de terem acompanhado este em sua viagem para a Índia, até a vinda dos jesuítas em 1549, os franciscanos vinham ao território de forma intermitente e extraoficial. Junto com esses, os Capuchinhos, uma das ramificações da Ordem dos Frades Menores (OFM), se fixaram no território a partir do ano 1538 e "tiveram uma presença marcada entre os indígenas, sendo os únicos permitidos a atuar entre eles, após o diretório pombalino."[31] Isso significa que, mesmo depois da retirada dos religiosos da direção dos aldeamentos, algo que desagradou os jesuítas, em meados do século XVIII, os Capuchinhos foram os únicos membros de Ordens Primeiras a manterem-se em seus postos nas vilas em que os aldeamentos se transformaram.

Ao longo de todo o século XVII, os Capuchinhos desenvolveram trabalhos de evangelização, principalmente na região do Rio São Francisco. Esse fato pode trazer algumas especulações sobre sua presença na região de Ladeira nesse trabalho de evangelização, posto que as regiões visitadas pelos capuchinhos não fossem marcadas de forma específica ou mapeadas, sendo possível sua chegada e influência sobre a área. Porém, nesse caso, a explicação de como a invocação de Divina Pastora tornou-se uma tradição familiar na genealogia de José Bernardino, influenciando-o a decidir-se por ela, não poderia ter se iniciado nesse período: a invocação de Divina Pastora tal qual a igreja a evoca somente surgirá no século XVIII em Sevilla, na Espanha, vislumbrada por frei

[30] FERREIRA, Paula Ruas; BITTENCOURT, Ana Palmira. Principais fatos da história franciscana as ações dos Capuchinhos no Brasil e na Bahia. VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO, de 09 a 11 de setembro de 2009.

[31] Idem.

Isidoro de Sevilla. É plausível, sim, que a área de influência dos capuchinhos na região possa ter se mantido e, mais tarde, introduzido o culto à Divina na região, mas seria uma ilação mais ousada e com ainda menos base material.

Os Capuchinhos responsáveis pela evangelização no Rio São Francisco eram franceses e no ano de 1698 as relações diplomáticas entre Portugal e França foram desfeitas, fazendo com que os Capuchinhos franceses saíssem do território português na América. Suas missões ficam a cargo dos Carmelitas e em 1705 retornam aos capuchinhos, mas dessa vez não eram os franceses, e sim os italianos. Esses missionários italianos instalam-se na Bahia e passam a tomar conta do Convento da Piedade. Algo interessante a ser observado é que os capuchinhos franceses não tinham uma boa popularidade entre os baianos, já os italianos foram bem recebidos e reconhecidos pelos que habitavam a região, exercendo suas missões com pouco mais de abertura entre a população.[32]

Segundo as autoras aqui mencionadas, os capuchinhos italianos preferiam evangelizar para pessoas mais marginalizadas e distantes dos grandes centros, principalmente as sertanejas:

> A gente simples e inculta do sertão era animada por um profundo sentimento religioso que como já falamos, pedir-se-ia definir naturalmente cristão. Não era uma fé instruída, ilustrada, mas espontânea natural, sem formalismos, entranhadamente arraigada no seu espírito e na sua conduta. Sua crença tinha as características próprias da psicologia neoplatina, com particularidade dos fatores geográficos e das condições socioculturais do sertanejo brasileiro. Nota-se uma marcante tendência a manifestações exteriores do sentimento religioso, por meio de procissões, romarias e grandes demonstrações populares. É mais a exuberância de uma igreja barroca, do que a interioridade de uma catedral gótica. Uma exuberância que enriquece a piedade, mas que ao mesmo tempo, se mantém dentro do âmbito do magistério da Igreja.[33]

Desse modo, pode-se presumir que fora a partir de tais missões, já no século XVIII, que a família de José Bernardino entrara em contato com a invocação de Divina Pastora por intermédio dos Capuchinhos. Há certo respaldo nisso: A historiadora Tatiane Oliveira da Cunha, cujo estudo debruçou-se sobre membros específicos dos capuchinhos italianos que estiveram em Sergipe, alega que, antes de 1844, os missionários não sistematizavam

---

[32] FERREIRA; BITTENCOURT, 2009.

[33] REGNI, 1991, p.229 apud FERREIRA; BITTENCOURT, 2009.

os locais de suas pregações, apenas anotavam em seus diários o cotidiano da localidade[34]. A partir disso, pode ser inferido que eles estiveram na região de Ladeira Grande e que lá deixaram as bases do culto de Divina Pastora. Essas, porém, são suposições e nenhuma das fontes que resistiram aos sinais do tempo conseguiram responder.

2.2.2. A Invocação de Nossa Senhora Divina Pastora

De acordo com Leonardo Donet Donet[35], a primeira referência à Virgem enquanto pastora data ainda do século VI, em um hino cujo nome é *Akáthistos,* que significa estar em pé, referindo-se à posição em que se fica para executar o hino. Essas referências, porém, são esparsas e só voltam a se repetir no século XVII, nos escritos de Maria de Jesus de Ágreda, que irá se referir à Virgem como pastora em alguns trechos de seu livro Mística Cidade de Deus.

Apesar dessas menções, é somente no século XVIII, com o frei Isidoro de Sevilha, que irá surgir o tipo iconográfico de Divina Pastora tal qual irá se difundir pela Europa e por suas colônias. Já no início, a invocação de Divina Pastora se desenvolveu sob a égide das procissões:

> La primera de las procesiones salió el 24 de junio de 1703 desde la iglesia de San Gil con dirección a la Alameda y volviendo de nuevo a esta iglesia después del rosario. Para este primer acto de fray Isidoro empleó una imagen de la Virgen bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. [36]

Ainda segundo Donet, a difusão do tipo iconográfico de Divina Pastora pela América hispânica se dará por iniciativa do próprio frei Isidoro:

> Al poco tiempo en que fray Isidoro de Sevilla había inventado esta nueva advocación, mandó realizar una estampa para repartirla a los asistentes a los actos que realizaba. Estas estampas no solo se quedaron en la ciudad, parece ser que el fraile, con el propósito de extender el culto a la Divina Pastora mandó en una embarcación um cargamento importante de estas. [37]

---

[34] CUNHA, Tatiane Oliveira da. "Práticas e prédicas em nome de Cristo...": Capuchinhos na "Cruzada civilizatória" em Sergipe (1874-1901) / Dissertação (mestrado), Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Salvador, 2011.

[35] DONET, Leonardo Donet. Origen y difusión del tipo iconográfico de la Divina Pastora. Trabajo final de Master en Historia del Arte y Cultura Visual. Universitat de Valencia / Universitat Jaume. Curso 2012-2013.

[36] Idem.

[37] Ibdem.

Pode-se então, mais uma vez, conjecturar que foram estas as imagens que chegaram, de algum modo, ao território português e foram utilizadas ao menos como inspiração para a ilustração da igreja ou para o culto da família. Porém, aparentemente, não foram essas: o tipo iconográfico utilizado na igreja não se assemelha ao que se observa em Sevilha no início do século XVIII. Nessa ilustração, a Virgem aparece sendo coroada, elemento que não está nem na escultura da invocação e nem nas pinturas de forro da igreja.



Figura 1: Juan Manuel de Silva. Divina Pastora. 1727. Museo de la Real Academia de San Miguel Arcángel. Santa Cruz de Tenerife. Foto: Blog Yo Soy Pastoreño. / Donet, 2013.



Figura 2Escultura de Nossa Senhora Divina Pastora da Matriz de Divina Pastora, Sergipe. Foto de Lauzanne Ferreira, 2015.



Figura 3Pintura do forro da Nave da Matriz de Nossa Senhora Divina Pastora. Foto de Lauzanne Ferreira, 2015.

Em comparação, percebem-se mudanças significativas na iconografia da invocação, levando a crer que não há uma inspiração direta às primeiras imagens que chegam à América vindas da Espanha.

De toda forma, a discussão até esse momento pode concluir que não foram os capuchinhos os responsáveis diretos pela construção da igreja, ou pela escolha da invocação, pelo menos não a partir dos dados obtidos. Com isso em mente, passa-se a análise da Igreja em si e algumas questões que também podem ser levantadas a partir desse assunto.

2.3. A Igreja de Divina Pastora

Inscrita no Livro de Belas Artes Vol. 1, fls 57, no dia 20 de março de 1943, de inscrição 261, e no Livro Histórico, Vol 1, fls 32 , inscrição 195, na mesma data, sob o protocolo de código 296-T-41, a Igreja Matriz de Divina Pastora foi tombada nos anos iniciais de funcionamento do Iphan, ainda Sphan à época, fazendo parte do grande número de monumentos e edificações tombados pelos membros da instituição, período que se convencionou chamar de *Fase Heroica,* devido aos desafios enfrentados pelos primeiros pesquisadores e técnicos a fazerem parte do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional. Nesse período, os agentes da instituição buscavam eleger patrimônios que estabelecessem relação com a identidade brasileira que intentavam construir e, dentro desse aspecto de representatividade nacional, o Barroco foi eleito como a forma estilística mais próxima dessa representação.

Porém, apesar de fazerem parte de um estilo de regras semelhantes, as edificações não eram iguais: elas obedeciam a um gosto local, fosse próprio do lugar, influenciado pelas tendências vindas de fora, de certa forma orgânicas, fosse por uma certa imposição do financiador, ou financiadores, dessas construções. Desse modo, é importante descrever os aspectos específicos para aperceber-lhe a "cor local" e, assim, abordar de fato seu histórico e utilizá-las mesmo como fonte, principalmente quando há carência desse material, como é o caso da edificação em análise aqui.

2.3.1. Igreja de Divina Pastora: Jesuítica e Barroca...?

Segundo Consta na Ficha Catalográfica do Inventário de Bens Móveis e Integrados da Igreja de Divina Pastora, "A Igreja é uma construção jesuítica em estilo barroco, do século XVIII." Simples e direto. Mas o que se quer dizer com construção jesuítica? Que estilo barroco é esse? Como se define?

De acordo com Lúcio Costa, o estilo jesuítico possui um significado no Brasil bastante diverso do que pode significar em outras partes do mundo. Quando se fala em estilo jesuítico aqui, se trata de composições mais sóbrias, sem rebuscamentos de forma, "frias, ainda imbuídas do espírito severo da Contrarreforma."[38] Então as composições arquitetônicas jesuíticas tendem a ser mais diretas, de geometria simples e prática.

[38] COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: CAMPOFIORITO, Ítalo (org.). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n° 26, 1997.

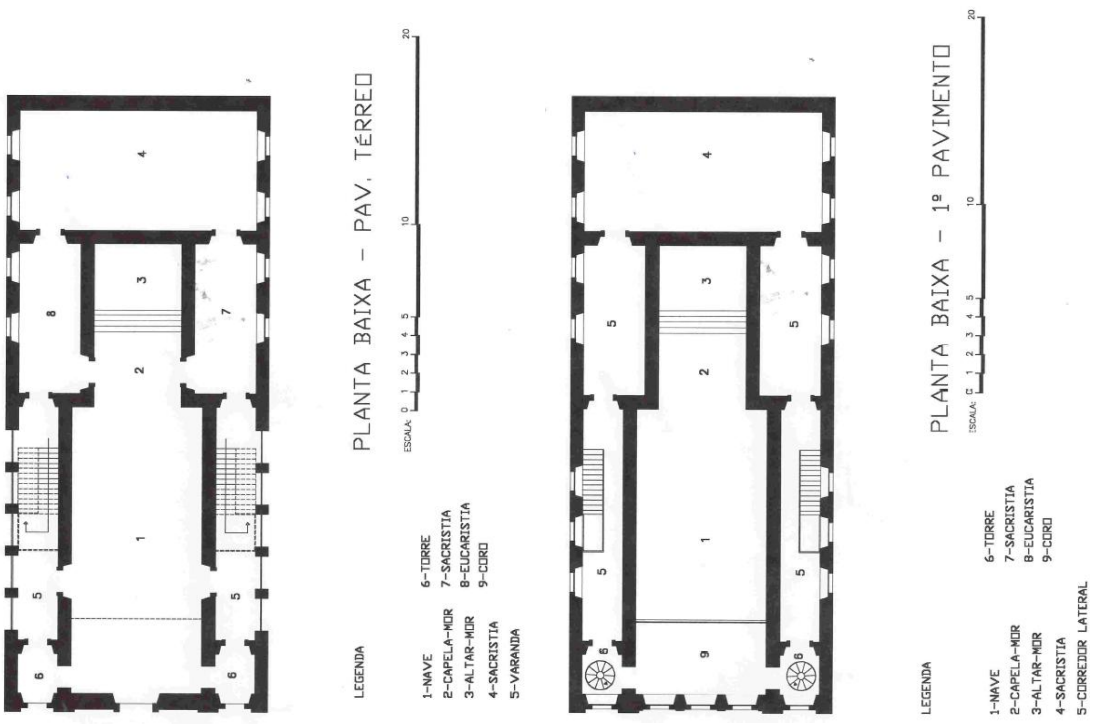


Figura 4 e 5: Plantas baixas da Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora.

Em relação às plantas baixas, Costa explicita que há um partido mais comum utilizado nas igrejas jesuíticas brasileiras: "[..] igrejas onde aparecem perfeitamente diferenciadas a nave e a capela-mor propriamente dita, de largura e pé-direito menores." Essa característica pode ser observada no círculo vermelho da figura 4 acima.

Algo de interessante na arquitetura jesuítica é que não necessariamente ela era construída ou planejada pelos membros da ordem: a Igreja de Divina Pastora tem como data provável, como já mencionado, o ano de 1781 (ou 1782, como está inscrito na edificação) e nesse período os jesuítas já tinham sido expulsos pelo Marquês de Pombal, fato que aconteceu em 1759, quase 30 anos antes. Mesmo assim, a forma de construção permaneceu e foi replicada ainda durante muito tempo no Brasil. Possivelmente por tradição ou mesmo pela praticidade do traçado, que facilitava, agilizava e barateava a construção.

Sobre a fachada frontal, Germain Bazin comenta que "apesar de seu frontão (a) com ornatos em espiral barrocos, suas janelas com lintel (b) curvo e seus dois campanários (c)

com coroamento em forma de sino, é influenciada pela rigidez neoclássica."[39] Revelando assim a influência clara da arquitetura jesuítica, de acordo com a descrição de Lúcio Costa sobre o estilo. Sua fachada principal se assemelha com a de Nossa Senhora da Corrente, em Penedo – AL, erguida no mesmo período, principalmente em relação aos campanários e à disposição de elementos.



Figura 5: Fachada frontal da Igreja de Divina Pastora. Fonte: Arquivo Pessoal, 2022.



Figura 6: Fachada da Igreja de Nossa Senhora da Corrente, Penedo- AL. Fonte: Https://hpip.org/pt/heritage/details/1084. Visto em 25/03/24.

[39] BAZIN, 1983. P. 176.

Outra característica bastante marcante da igreja, que a maior parte dos escritos utilizam para abordar seus valores, são as arcadas das fachadas laterais. São cinco arcadas que se abrem para os corredores laterais à nave.



Figura 7: Fachada lateral esquerda e fachada lateral direita, respectivamente. Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

As arcadas laterais, de acordo com toda a bibliografia, tratam-se de características próprias dos templos centros de peregrinação. Mas algo que não é aventado em nenhuma dessas pesquisas e estudo, ou sequer é problematizado, é que a prática de peregrinação na igreja, de forma sistematizada, só se inicia na metade do século XX, no que hoje é conhecida como Peregrinação ao Santuário de Divina Pastora. Não há, documentação que ateste que a igreja fosse um centro votivo de forma contínua ou que existissem peregrinações constantes e de grande vulto para a localidade, ou qualquer coisa que justificasse a necessidade dessa característica. Porém, as arcadas são originais e fazem parte da composição original da Igreja desde sua construção, já que também não há relatos de que as arcadas tenham sido adicionadas após 1958, ano da primeira Peregrinação oficial. Entende-se, portanto, que a intenção dos construtores seria a de atrair peregrinos ou de, pelo menos, recebê-los nas instalações, ajustando a configuração do templo para esse fim. É provável que já houvesse, à época, algum tipo de movimentação nesse sentido, mas é incômodo que os trabalhos abordem esse fato de maneira tão banal, incorrendo no que já foi observado pela historiadora Anne Luíse, e frisado nesse capítulo, de que tais estudos acabem por delimitar o passado através de lentes do presente. A ausência de discussões nesse sentido são até curiosas, já que acabam por normalizar um salto lógico

onde a Igreja tem estruturas erguidas no século XVIII que servem a propósitos do século XX!

Já na parte interior da igreja, ao longo da nave identificam-se dois púlpitos laterais, adornados com elementos rococó, dourados em fundo azul claro, assim como todos os elementos pertencentes a este trecho, quatro tribunas gradeadas que dão acesso ao segundo pavimento, duas postas com saída para os corredores laterais das arcadas, dois retábulos laterais e, ao fundo, o arco cruzeiro que separa a nave do altar-mor.



Figura 8: Nave da igreja de Divina Pastora. Fonte: arquivo pessoal, 2022.

Na outra extremidade está o coro, assentado sobre a porta frontal. Esse coro sobre a entrada é uma das características atribuídas por Lúcio Costa à arquitetura jesuítica.

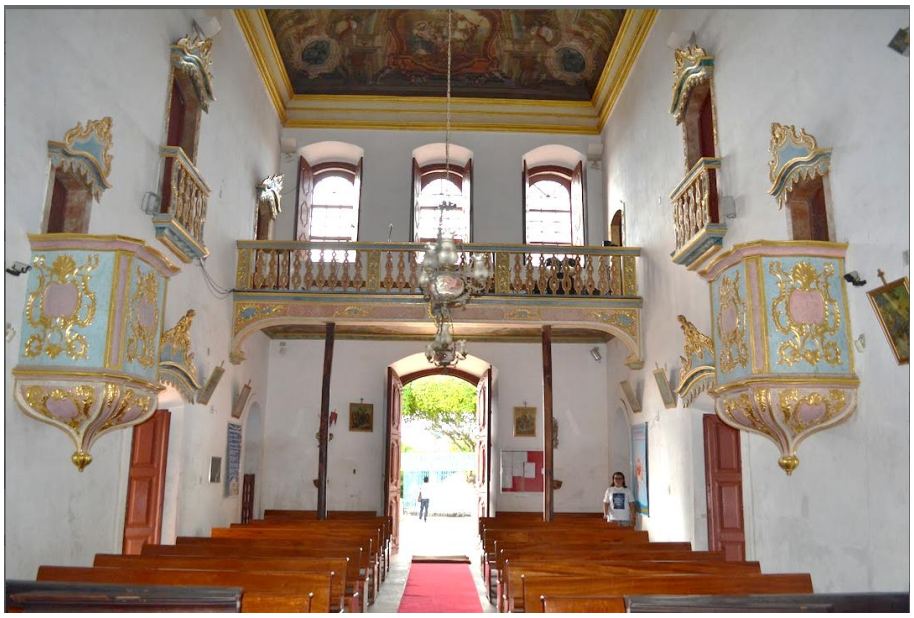


Figura 9: Foto do coro da igreja de Divina Pastora. Fonte: Foto de Lauzanne Ferreira, 2015

No altar-mor, além do retábulo-mor, existem quatro tribunas que dão acesso ao pavimento superior e duas portas que dá acesso aos corredores laterais e à sacristia. Todos os elementos possuem adornos dourados sobre o fundo azul.



Figura 10: Altar-mor. Fonte: arquivo pessoal, 2022.

O retábulo-mor possui características do barroco joanino, ou barroco tardio: colunas torcidas, presença de lambrequins que ornam o dossel, e cortinado, representando um cenário de triunfo. Há grande presença de volutas e conchas plenas, sem influências aparentes do estilo rococó, apesar da claridade de sua pintura. Ao que parece, o retábulo-mor se trata de uma composição contemporânea à construção da igreja, com maior influência do estilo joanino, porém com pintura pouco mais tardia, quando o estilo francês, ou rococó, já mostrava sua influência. Infelizmente não existem quaisquer registros da construção dos retábulos, nem do período em que foram instalados na edificação. O que se sabe é somente inferido a partir da estilística de cada elemento.

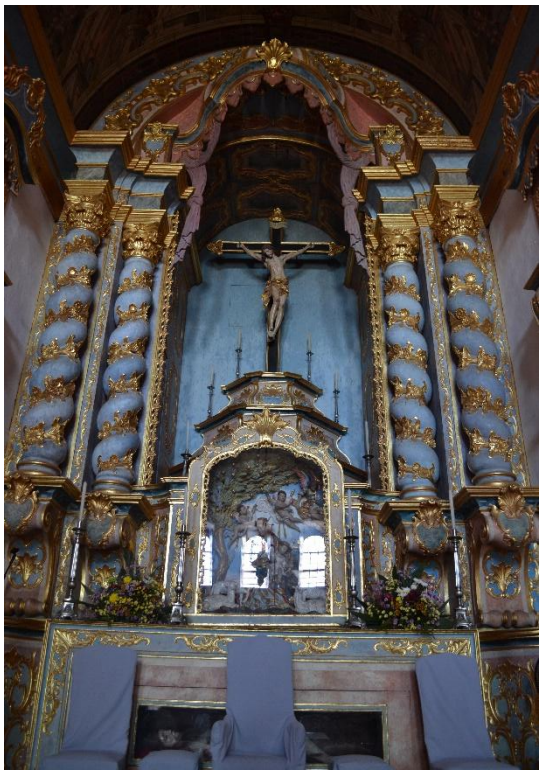


Figura 11: Retábulo-mor. Arquivo pessoal, 2022.

Os retábulos laterais são dedicados às invocações de São Miguel Arcanjo no altar da epístola e do Sagrado Coração de Jesus no altar do evangelho. Seus elementos são bem característicos de um rococó mais avançado que o retábulo-mor e, de acordo com o Inventário, é possível que sejam mais recentes que o do altar-mor. Possui colunas torsas, como no retábulo-mor, porém com várias rocalhas e conchas estilizadas. São bastante semelhantes um ao outro, o que indica serem da mesma época ou mesma oficina.





Figura 12: altar lateral direito e altar lateral esquerdo, respectivamente. Fonte: arquivo pessoal, 2022.

Pode-se observar que os elementos internos da Igreja de Divina Pastora não são uniformemente barrocos. Boa parte dos elementos e a própria escolha de cores remetem bastante ao rococó e mesmo a historicidade da construção e aparelhamento do templo localiza-o no período de transição do barroco para o rococó no Brasil. Elementos como rocalhas, adornos menos efusivos e mais contidos, douramentos pontuais e ornamentais, além de divisões mais claras entre os componentes da talha levam a localizar os bens integrados como pertencentes ao período de transição, excetuando-se o retábulo-mor que, apesar da coloração, tem composição bem característica do barroco joanino.

No que se refere às esculturas presentes e, principalmente à escultura principal, a imagem devocional de Divina Pastora, que segundo os responsáveis direto pela salvaguarda é da mesma época de construção da Igreja, nada se sabe sobre autoria, ou período de produção, ou mesmo se fora adquirida ou encomendada pelos próprios financiadores, ou doada de algum fiel. O que se sabe é que suas condições de conservação são excelentes e os membros da igreja não a retiram em nenhuma hipótese de seu cubículo. Porém, segundo o INBMI da igreja, a imagem fora produzida, possivelmente, na primeira metade do século XIX, por conta dos padrões próprios da imaginária baiana



Figura 13: imagem devocional de Nossa Senhora Divina Pastora. Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

presentes na peça, "a exemplo da expressão de doçura acentuada, gestualidade contida, flexão corpórea sempre concebida em contraponto."[40] Além dessa descrição, o documento arrisca uma atribuição de autoria para a imagem:

> A peculiaridade desta imagem é o fato de o rosto dos anjos ser exatamente igual ao do menino Jesus, mostrando que a confecção foi uniforme. Este conjunto lembra na torção do corpo e no

[40] Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Ficha Catalográfica da Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora. Ministério da Cultura – MinC Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN; 8ª Superintendência Regional -SE. S/D. p.103.

> enquadramento, as obras do escultor baiano Bento Sabino dos Reis, bastante atuante no início dos oitocentos.[41]

Sobre as características baianas de imaginária, é interessante observar o estudo realizado por Cláudia Guanais[42]. Ele analisa a policromia das peças saídas da Escola Baiana de Pintura, no qual a autora demonstra que a Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Maranhão foram os principais produtores de imaginária religiosa durante o século XVIII, e nessas regiões se formaram escolas de pinturas de características e técnicas específicas. Isso se dá por serem essas regiões de grande poder político e econômico da colônia, sendo vanguardistas, por assim dizer, em desenvolvimento artístico desse período.

> Entre as escolas brasileiras de imaginária religiosa, a Bahia é a mais abrangente, e sua produção a mais extensiva, isto porque se tornou o mais antigo e principal centro de administração religiosa na colônia e sede do primeiro bispado, instituído em 1554. A presença constante de imagens baianas em igrejas e coleções particulares em diversas regiões do país comprova a extensão deste comércio que criou raízes no século XVIII e atravessou todo o século XIX, chegando às primeiras décadas do século XX, quando foi suplantado pela indústria da imagem de gesso.[43]

2.3.2. As pinturas artísticas de Divina Pastora: um apanhado estilístico, histórico e iconográfico

A Igreja de Divina Pastora possui um acervo riquíssimo de pinturas de forro. São trabalhos importantes de quadratura, ou ilusionistas, cuja complexidade é intensamente estudada por pesquisadores da área.

São quatro pinturas ilusionistas presentes no templo: uma na nave, uma sob o coro, outra sobre o altar-mor e a última no forro da sacristia. Diferente dos retábulos presentes na edificação, as pinturas possuem diversas pesquisas a seu respeito, tanto abordando suas características estilísticas quanto seus aspectos iconográficos.

---

[41] Idem.

[42] GUANAIS, Cláudia. Descrição da técnica e análise formal da policromia na imaginária baiana. Revista Ohun, ano 3, n. 3, p. 37-71, set. 2007.

[43] Idem.

Estudos Estilísticos das pinturas de forro de Divina Pastora

Os dois principais estudos a se debruçar sobre os forros do Santuário de Divina Pastora, são as pesquisas de Magno Moraes Mello[44] e de Pedro Murilo e Isadora Andrade [45] que irão abordar a questão do ilusionismo e da quadratura presentes nas pinturas.

Segundo Magno Mello, as pinturas são grandes obras que podem não ter sido executadas pelos mesmos artífices, ou numa mesma campanha, ou seja, pode tratar se de obras produzidas em diferentes momentos da história do santuário.

> As decorações da nave e da capela-mor [...] nos permitem visualizar um cromatismo muito apurado, uma luz bem construída para a projeção da arquitetura fictícia com grande volume, numa invenção arquitetônica de grande fôlego. Tal produção, provavelmente, pode ter sido feita a partir de disposições difundidas em tratados europeus, como é o caso do texto do jesuíta Andrea Pozzo que publica seus dois tomos, entre 1695 e 1700. De acordo com nossa análise, a decoração da nave e da capela-mor parecem vir de uma mesma matriz. Podem ser de campanhas diferentes, mas apresentam um cromatismo e uma luminosidade muito similar.[46]

O autor aborda as pinturas a partir do estudo de perspéctica de Andrea Pozzo, famoso arquiteto e artífice que utilizava o desenho em perspectiva para simular estruturas arquitetônicas presentes na edificação em forros e pinturas murais, o que acabava por criar uma ideia de profundidade no espectador.

Magno Mello se recusa a reconhecer a autoria atribuída das imagens a José Teófilo de Jesus, a quem a narrativa oficial imputa a realização de todas as pinturas. Essa negativa, que também será repetida pelos autores Pedro Murillo e Isadora Andrade[47], se baseia na ausência total de documentação que confirme a autoria de quaisquer das produções artísticas internas da igreja, sejam as pinturas ou as esculturas e os bens integrados.

---

[44] MELLO, Magno Moraes. Bosquejo pictórico – o simulacro arquitetônico na matriz Divina Pastora em Sergipe durante o período colonial. *In:* Dossiê "A pintura barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica". Revista Linguagens nas Artes vinculada a Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais. vol. 1, n.º 2, agosto/dezembro de 2020.

[45] FREITAS, Pedro Murilo Gonçalves de; CARVALHO, Isadora Andrade. Entre a Matéria e a Imagem: Contribuições para a documentação e investigação dos forros policromados da Igreja Matriz de Divina Pastora em Sergipe. *In:* Atas do 4º Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira. Guimarães- Portugal, 4-7 de setembro de 2023.

[46] MELLO, 2020.

[47] FREITAS; CARVALHO, 2023.



Figura 14: Detalhe do forro da nave. Fonte: Foto de Lauzanne Ferreira, 2015

Sobre as características ilusionistas da nave, Mello escreve:

> A nave é mais complexa no que se refere à invenção da arquitetura ilusionista (mas, também é maior em dimensão). O centro com o figurado e os extremos com as duas falsas cúpulas preenchem todo o percurso da nave. Acima do arco cruzeiro e acima da porta de entrada, veem-se dois grandes quadros com molduras elaboradas projetadas para o espectador que entra no templo ou para aquele que avança em direção à capela-mor. A decoração da nave apresenta dois grandes painéis que se cruzam entre os eixos transversal e longitudinal, ambos com visualidade frontal ao fruidor disponibilizando narrativas circundadas por belas molduras ricamente decoradas. Os temas no eixo transversal são Anunciação e Visitação; no eixo longitudinal tem-se a Adoração dos Pastores e dos Reis Magos. São propostas historiadas e narrativas que se complementam com a cena central do quadro fictício, como diria Omar Calabrese. Este quadro se encontra ladeado por outras pequenas histórias que imitam estuque e, para fechar este ciclo, encontram-se nos quatro ângulos do teto da nave a representação dos quatro Evangelistas. Um pouco acima destes, encontramos outras cenas historiadas que representam as quatro heroínas do Antigo Testamento: Ester e Assuero, Judite e Holoferne, Jael e Sisara e Raquel. [48]

Já sobre a capela-mor, Magno descreve:

[48] MELLO, 2020.



Figura 15: Detalhe do forro da capela-mor. Fonte: arquivo pessoal, 2022.

> [49][...] é menor em dimensões, mas igualmente consistente na invenção da quadratura. O esquema é articulado por arcos fictícios que projetam a inversão estrutural num andar de arquitetura, condicionado por possantes arcos que nos quatro lados projetam o ambiente espacial para o alto no desfecho atmosférico do figurado central com a Assunção de Maria ladeada pelo Sagrado Coração de Maria4 e pelo Sagrado Coração de Jesus5. Estes, por sua vez, estão ladeados pelas duas Virtudes Cardeais e/ou Teologais em cada um dos quadros. Como na nave, a solução angular é muito inteligente e permite ligar os eixos de modo harmonioso. Os pedestais com os vasos de flores quebram a sequência e as formas tectônicas do arranque dos arcos.

Em relação à sacristia, Mello aponta o seu afastamento da forma empregada na nave e na capela-mor, indicando que o ilusionismo projetado para essa área se utiliza de um espaço com pouca altura e sem grande extensão, o que dificultaria uma realização plena como a dos dois pontos mencionados anteriormente. Porém,

> É bem idealizada quanto ao formulário escolhido dos elementos arquitetônicos, como também em relação à idealização do falso espaço que cresce a partir da sanca real projeta um andar fictício para a abertura atmosférica com a narrativa do figurado, o qual domina grande parte do teto com a Coroação de Maria num cortejo de anjos e *putti* que acompanham as figuras de Cristo e do Deus Pai. A construção simulada

[49] Idem.

do espaço apresenta a projeção de pequenas pilastras com um ousado arco dinamizado por volutas que preparam o terraço tectônico que faz moldura ao figurado central. Mas o que mais impressiona é a preocupação do quadraturista que prepara toda a ilusão ao disponibilizar uma base *picta* que se projeta entre os espaços da sanca real e sustenta o conjunto de pilastras que armam o arco para suportar o andar de cima que circunda a Coroação. Se o observador se posiciona nos quatro ângulos, ele visualiza perfeitamente o espaço imaginado, que cresce verticalmente. Isso acontece nos quatro ângulos da sala. Entretanto, se o fruidor se afasta destas posições, todo o simulacro é rapidamente desfeito.







Figura 16, 17, 18 E 19: Detalhes do forro da sacristia[1]. Arquivo pessoal, 2022.

Estudos iconográficos das pinturas de forro de Nossa Senhora Divina Pastora

A partir do panorama estilístico e descritivo feito acima, serão abordados nesse momento os aspectos iconográficos de Nossa Senhora Divina Pastora, para que se possa compreender a relação dos elementos com a temática representada no templo.

É importante destacar que a maior parte das igrejas que possuem pinturas de forro ou parietais acabam por "obedecer" a uma narrativa central, seja acerca de uma abordagem específica de um trecho da Bíblia, seja introduzindo elementos bíblicos que consigam representar o tema central do templo, seja a hagiologia de um santo ou uma temática específica. No caso de Divina Pastora, percebe-se que há uma temática central: O pastoreio, a vida rural e a presença feminina nas narrativas bíblicas.

Luiz Alberto Ribeiro Freire aborda em seu texto[50] que uma das razões da peculiaridade da Igreja de Divina Pastora em Sergipe é a iconografia de sua nave, que traz como personagens principais as mulheres do Antigo Testamento. E não somente na nave, como a presença feminina também se mostra no forro da capela-mor, através das representações de virtudes teologais, Assunção Mariana e Sagrado Coração de Maria.

[50] FREIRE, Luiz Alberto. A Divina Pastora e as heroínas do Antigo Testamento. Revista Mouseion: Editora Uni LaSalle. Canoas, n.24, ago. 2016.

Sobre a pintura da capela-mor, o autor descreve que ao centro da composição está a imagem da Assunção de Nossa Senhora, na qual ela está sobre um globo terrestre carregado por anjos, tendo outros anjos ao seu redor e oito querubins nas nuvens ao fundo. A Assunção trata-se da subida aos céus do corpo da Virgem Maria após a sua morte, sendo alçada por anjos e querubins.



Figura 17: Detalhe do forro da capela-mor, Nossa Senhora da Assunção. Fonte: Arquivo pessoal, 2022

O arco do evangelho, que fica à esquerda de quem vê, de lado, mostra a imagem de um medalhão com a representação do Sagrado Coração de Jesus, com balcão gradeado. Do lado direito do medalhão, está a alegoria da Fé Católica: figura feminina, com olhos cobertos por uma venda, que carrega um cálice na mão direita, em alusão à eucaristia, e na mão direita segura uma cruz latina; do lado esquerdo do medalhão, está assentada a alegoria da Esperança, figura feminina que porta uma âncora na mão esquerda. São estas duas das três virtudes teologais.



Figura 18: Detalhe da lateral esquerda (evangelho) do forro da capela-mor. Arquivo pessoal, 2022

No lado da epístola, à direita de quem vê, há também um medalhão, porém com a imagem central do Sagrado Coração de Maria. Ao seu lado direito, está a virtude teologal da Caridade, representada por uma mulher com duas crianças, sendo uma delas no colo. O outro personagem trata-se de um anjo. E ao seu lado esquerdo, está uma das quatro virtudes cardeais, a alegoria da Justiça, representada por uma mulher com os olhos vendados, com uma espada na mão direita e uma balança na esquerda. Esta alegoria se refere à justiça divina e ao papel de São Miguel Arcanjo na luta contra o mal.



Figura 19: Detalhe da lateral direita (epístola) do forro da capela-mor. Arquivo pessoal, 2022

O forro da nave é mais extenso e, portanto, possui mais elementos iconográficos a serem abordados. Primeiro, ao centro, tem-se a figura da Virgem sentada, com Jesus Menino sobre sua perna esquerda. Ambos estão com trajes campestres, chapéus ornados e tem suas cabeças raiadas. O Menino, segura em sua mão direita um cajado e uma rosa na esquerda. Ambos estão numa paisagem campestre, com uma árvore alta à direita. Sobre a cabeça de Maria, dois anjos a coroam. Ao redor dela estão quatro ovelhas, duas em pé, bem próximas aos dois, com uma delas sendo acariciada pela Virgem, e as outras duas afastadas e deitadas. Todas as ovelhas trazem uma rosa na boca. Nas coxas frontais das ovelhas estão marcadas as siglas AM, de Ave Maria. Ao fundo, está uma ovelha desgarrada sendo atacada por um dragão coberto de chamas, sendo essa luta uma

representação da luta do bem contra o mal. Da boca da ovelha, sai um listel escrito Ave Maria. O Arcanjo Miguel aparece acima, à esquerda, atacando o dragão e impedindo-o de atingir a ovelha com seu fogo. Miguel carrega um escudo na mão esquerda e na direita um feixe de fogo, que usa para atacar o dragão.

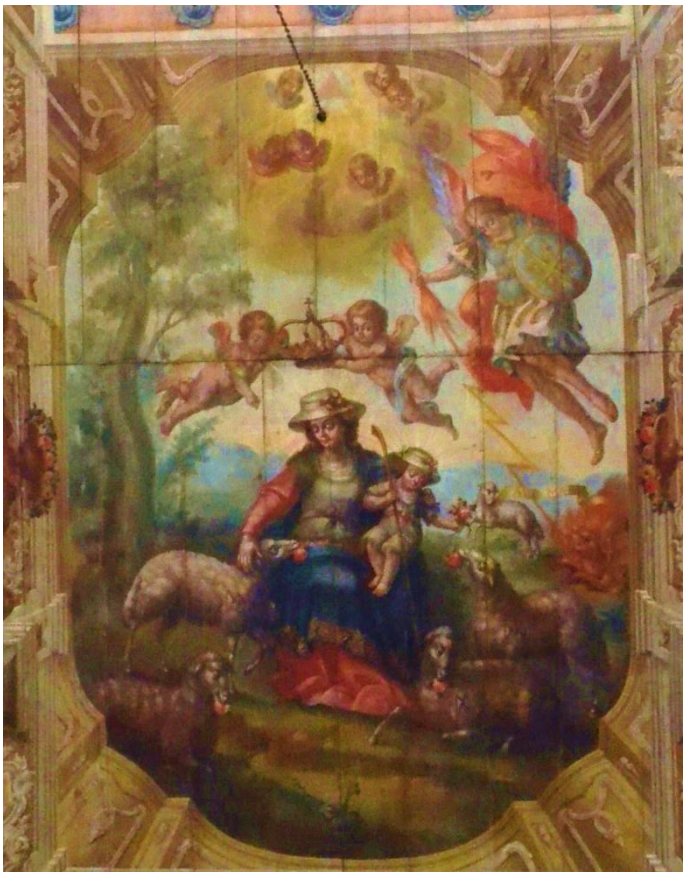


Figura 20: Detalhe central do forro da nave. Fonte: arquivo pessoal, 2022

Essa representação da Virgem, com disposições de elementos semelhantes, será replicada também na escultura devocional alocada no altar-mor e no quadro que fica no corredor em direção à sacristia.

Sem referência a qualquer autor, a presente pesquisa localizou quadros bastante semelhantes a essa imagem e que podem ter servido de base para sua realização por parte do autor das imagens.



Figura 21:Anónimo sevillano. Divina Pastora con Niño. ha. 1751. Sevilla. Foto: Inmaculada Salinas; Anónimo. Divina Pastora con Niño. ha. 1760. Manresa. Foto: Museu Comarcal de Manresa. (respectivamente)

A primeira imagem se assemelha muito à imagem presente no templo, com o mesmo fundo pálido, os adereços semelhantes e mesmo a composição geral parece estar de acordo com a figura central do forro da nave. A segunda imagem parece caracterizar mais os elementos secundários, tais como a presença de São Miguel Arcanjo, a árvore esguia e a luta entre a ovelha e o dragão ao fundo. Essa comparação não parece tão esdrúxula se forem levados em conta os aspectos de que ambas são muito próximas no quesito temporalidade e que ambas estivessem localizadas na Espanha, o que pode significar que as inspirações para as pinturas vieram diretamente do país e acabaram obedecendo as atualizações iconográficas que ocorriam lá, com poucas influências da América, por exemplo. A pintura da nave, no fim, parece uma junção de todas as iconografias que foram adicionadas à imagem de Divina Pastora ao longo do tempo.

Sobre as heroínas presentes ao longo da nave, Freire aponta para características comuns em todas elas: o tema pastoril. Todas elas tiveram algum tipo de relação com o pastoreio, sendo algumas mais centrais que outras.

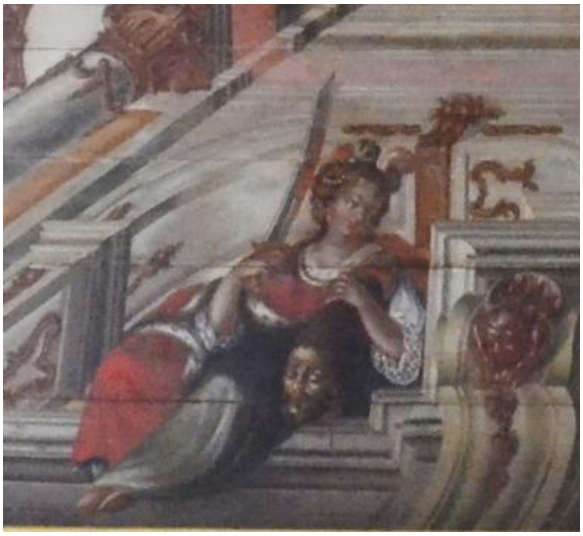


Figura 22: Judite (lado direito do forro)

Judite engana o líder militar dos Assírios, Holofernes, decepa sua cabeça com o alfanje dele e consegue, com isso, que o exército assírio debande.

Está representada com um alfanje na mão direita e a cabeça de Holofernes na mão esquerda.



Figura 23: Ester (lado direito, próximo a Judite)

Ester é considerada uma heroína nacional dos judeus por ter intercedido por eles junto ao rei Assuero. Na ocasião, Ester desmaia e, tocado, o rei lhe cede o cetro em sinal de perdão e, ao escutar sua petição acaba por revogar o édito de morte contra os judeus. Por seu significado para os judeus, ela é representada como rainha, portando um cetro e coroa.



Figura 24: Jahel (lado esquerdo, mais distante do altar)

Jahel oferece ajuda a Sisara, general do rei de Canaã que oprimia os israelitas, e o abriga em sua tenda. Porém, aproveitando o sono do homem, retirou uma das estacas de sua tenda e enfiou na cabeça de Sisara com um martelo. Sua iconografia é composta de um martelo, uma estaca e a cabeça de Sisara.



Figura 25: Raquel (à esquerda, mais próxima ao altar)

Raquel é mulher de Jacó e sua favorita. Jacó se casa com Raquel e Lia, sua irmã, e junto com elas tem 12 filhos que seriam os patriarcas de Israel que dariam origem às doze tribos de Israel. Raquel também é mãe de José, filho favorito de Jacó. Sua iconografia se assemelha bastante a da Virgem no centro, tendo vestimentas pastoris. Ela está no lugar mais privilegiado: próxima ao altar, do lado do evangelho.

2.4. O PODER DO CORONEL E A MISSÃO CAPUCHINHA

Retornando ao escrito de Germain Bazin, mencionado no início desse capítulo, as igrejas no Brasil estão presentes em quaisquer paisagens: desde a Amazônia até o cerrado, passando pelo sertão, elas marcam sua presença nos mais longínquos lugarejos. Isso se

deve a um aspecto importante que se constitui como característico do período colonial brasileiro, descrito pelas autoras Ivone Salgado e Renata Baesso Pereira:

> No Brasil Colônia, uma das formas recorrentes de formação de povoados era a partir da doação de terras por um morador, ou conjunto de moradores, ao patrimônio de um santo de devoção da Igreja Católica. Estas terras cedidas passavam a constituir um bem sagrado e sobre elas poderia ser erguida uma capela, proporcionando a formação e expansão de um povoado, e determinando, sobretudo, legitimidade à terra, conforme as ordenações eclesiásticas.[51]

É compreensível, portanto, essa apreensão de Bazin: a tradição de doação e ereção de templos em povoados lhes dava legitimidade e reconhecimento diante da administração portuguesa do território e diante também da Igreja Católica.

No caso de Divina Pastora, o texto até aqui vem deixando clara a influência do Coronel José Bernardino não só na cessão das terras para a ereção da Igreja, mas também em todo o aparato que a comporia: Desde a invocação, segundo consta, inspirada em tradição familiar (que o presente trabalho tenta, de certa forma, mapear, ou ao menos triangular suas referências), até as alfaias e representações que rechearam a edificação. Obviamente não se pode afirmar categoricamente que a Igreja como um todo tenha sido a vontade de um homem só, ou seja, que fora imposta por fina força pelo Coronel, mas pode-se inferir que tenha sido um signo importante de poder para o grande proprietário.

Como já bastante mencionado nesse texto, foi dessa forma que a cidade de Divina Pastora surgiu: a partir da doação de terras do Coronel José Bernardino de Sá Souto Maior, que as cedeu em quantidade suficiente tanto para a construção da Igreja de Divina, quanto para o crescimento de um arraial em seu entorno. Tal cessão, como também já comentado, acaba por comprovar sua influência na região e sobre o desenrolar dos acontecimentos ligados à Igreja. Pode-se entender, a partir dos escritos, que sua influência se embrenhou por entre a composição interna do templo, de modo a intervir sobre seus ornamentos e as representações que seriam exibidas na futura matriz.

Com isso tem-se em vista que o estilo barroco-rococó foi apropriado para demonstrar essa noção de poder: nada combinaria mais com a ideia de domínio

---

[51] SALGADO, Ivone; PEREIRA, Renata Baesso. A formação de núcleos urbanos no Brasil Colônia: procedimentos para elevar freguesias a vilas na Capitania de São Paulo na segunda metade do século XVIII. Dossiê Brasil-África do Sul. Revista Paranoá – UnB, n°18, 2017.

econômico, político e social almejada pelos grandes proprietários quanto a grandeza e a teatralidade do estilo:

> A necessidade de expressão de um poder religioso, político ou econômico caracteriza a produção barroca. Vivenciava-se a reafirmação do catolicismo frente às Reformas, o fortalecimento das cortes absolutistas e a ascensão de uma burguesia protestante. 'A emoção estética é o início da emoção religiosa' e os interiores das igrejas vão buscar a criação de um espetáculo de características operísticas. É nesse cenário que a pintura de falsa arquitetura alcançará seu potencial máximo, convencendo através da ilusão um determinado público.[52]

Essa emoção estética e arrebatadora é perceptível em Divina Pastora, não só por sua artisticidade, mas também por sua abertura aos fiéis: além de ser um lugar que demonstra status e riqueza de quem o financiou, também se abre para o público com suas arcadas que levam a corredores sempre prontos a receber fiéis. E quando se aborda sempre, entende-se que essa foi a intenção desde sua construção, já que os arcos estão lá desde a construção original.

Essa abertura, esse encontro, é característica dos próprios capuchinhos, que com suas missões tinham a iniciativa de estarem junto à população e se integrarem ao seu ambiente, incentivando a devoção e as peregrinações. A Divina Pastora, assim como seu filho, tem como iconografia sempre a presença de ovelhas e cordeiros, que representam os fiéis, estando o pastor responsável por levar essas ovelhas a um caminho apropriado e cristão.

Não é certo que os capuchinhos tenham influenciado diretamente a construção da igreja, ou mesmo tenham, de fato, estado em contato com a região de Ladeira, ou que mesmo a família de José Bernardino tenha entrado de fato em contato com algum dos freis, porém, aparentemente, esse contato direto não foi preciso para imbuir o templo com a missão capuchinha de estar próximo às pessoas.

---

[52] FREITAS; ANDRADE, 2023.

CAPÍTULO 3: A IGREJA DE NOSSA SENHORA DIVINA PASTORA E SUA ATUALIDADE: PRESERVAÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Após todo o apanhado historiográfico, iconográfico, histórico, descritivo e argumentativo, emerge uma questão importante: Tudo bem, mas e agora? Sabe-se de sua importância, mas qual a realidade dessa edificação? Qual sua atualidade para o contexto nacional atual? E local? Qual seu significado? Será preciso ainda sua permanência através da preservação? É em busca dessas respostas que o presente capítulo se apresenta.

3.1. DIVINA PASTORA E A ATUALIDADE DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Para que seja realizada uma abordagem justa a respeito da contemporaneidade da Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora é necessária a compreensão de que o patrimônio do qual se falava no início da proteção de bens históricos no Brasil não é exatamente a mesma que se tem hoje, nem sequer são as mesmas as teorias sobre o assunto ou os valores atribuídos às obras.

Primeiramente deve-se levar em conta que os conceitos que balizavam a eleição desses bens modificaram-se drasticamente: de valores intrínsecos, presentes na existência e materialidade desses elementos culturais, à concepção de que tais valores não estão na essência dos objetos, formas e manifestações, mas em sua percepção social, no quanto de História, artisticidade e memória aquele bem representa.

Essa percepção mais tradicional de patrimônio, é chamada por Laurajane Smith de *Discurso Autorizado do Patrimônio:*

> [...] Foca sua atenção em objetos materiais, sítios, lugares e/ou paisagens esteticamente agradáveis que as gerações presentes devem cuidar, proteger e reverenciar para que possam ser transmitidos para nebulosas gerações futuras com vistas a "educá-las" e a forjar um sentido de identidade comum baseada no passado. A ideia de que o valor da cultura material é inato ao invés de atribuído está seguramente incrustrado nesse discurso. Patrimônio como algo frágil, finito e não renovável é assim visto no contexto desse discurso como estando corretamente sob os cuidados daqueles especialistas, que seriam os mais bem situados

> para se apresentarem como condutores para o passado e para entender e comunicar o valor do patrimônio para a nação.[53]

Como é possível perceber, essa foi a concepção que balizou a seleção dos bens que fariam parte do patrimônio cultural brasileiro nas primeiras fases do IPHAN, como já abordado no capítulo 1. A recorrência do apelo ao nacionalismo era o motor das práticas patrimoniais e andava lado a lado com a perspectiva de bens materiais, tanto é que o Instituto, nessas fases, selecionava construções e elementos construtivos, hoje chamados bens integrados ao patrimônio, como principal aspecto de proteção.

Porém, atualmente, para muito além da materialidade, a preservação do patrimônio busca a significância dentro da comunidade, seja ela local, regional, nacional ou internacional, tendo o usufruto como foco principal de sua atuação. Isso se deve às diversas mudanças de paradigma que ocorreram ao longo do século XX e que passaram a considerar outros atores dentro da conjuntura histórica e sociológica. A comunidade passa a ser vista tanto como agente de preservação, quanto como destinatários de seu uso e benefícios.

A própria concepção do que seria esse patrimônio se modifica. Nesse aspecto, a cidade que guarda a Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora consagra-se como detentora de múltiplos patrimônios a se preservar, não somente materiais, mas também imateriais, como é o caso da Renda Irlandesa e da Procissão de Divina Pastora, ambas abordadas brevemente nas páginas desse trabalho. É interessante notar esse fenômeno, inclusive. Trata-se de uma cidade pequena, no interior do menor estado do país. Uma cidadezinha, incrustada em pleno agreste nordestino, que teria todos os requisitos para ser mais uma Javé, para relembrar o filme Narradores de Javé, cuja narrativa gira em torno de uma localidade na qual seus habitantes não querem que suas memórias sejam engolidas e naufragadas por uma represa em nome do progresso típico do neoliberalismo noventista. Entretanto, foi através do patrimônio, ou dos discursos deste, que a cidade se tornou local de intensa riqueza cultural e religiosa, recebendo milhares de pessoas durante as festividades da Procissão.

---

[53] SMITH, Laurajane. Challenging the Authorized Heritage Discourse. Tradução: Cláudia Feierabend Baeta Leal. Novembro/2020. Aula Inaugural do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural – Turma 2020. Centro Lucio Costa/DECOF/IPHAN. 2020.

A atualização do discurso patrimonial permitiu que o entorno do bem já tombado ganhasse também relevância dentro do cenário nacional, sendo importante polo de produção artesanal e referência nessa área, pela inserção da Renda Irlandesa no rol de patrimônio imaterial protegido. Os três elementos protegidos relacionam-se entre si, permitindo a existência de uma relação mutualista entre eles. A cidade gira em torno da Igreja, como quase todas as pequenas cidades brasileiras, e a igreja promove os demais bens, reunindo-os em seu interior e sob sua influência direta.

Toda essa questão de mudança de perspectiva está baseada também em um outro aspecto que modifica radicalmente o cenário de patrimônio: o uso dos bens. Anteriormente, os bens estariam dotados de valor intrínseco, como já dito, e precisavam ser protegidos até daqueles que o utilizavam cotidianamente, evitando modificações, adaptações e usos, basicamente mantendo esses bens numa condição museal, dotados de raridade tão sublime que jamais poderiam ser tocados ou movidos. A partir da inserção da ideia de usufruto e da noção de que os bens que não possuíam um uso cotidiano se desgastariam mais facilmente, o pensamento de torná-los acessíveis se estabelece como veículo para a proteção desses bens.

> No caso dos monumentos de pedra e cal não faz sentido restaurá-los para que voltem depois a serem abandonados. É preciso inserir esse bem na vida da comunidade. É necessário que ele volte a ser importante, volte a ser usado diária, cotidiana e fortemente pela comunidade. Primeiro porque assim é que ele vale e, segundo, porque assim é que ele se conserva. Na verdade, não há imóvel que se conserve fechado e vazio. [54]

Desse modo, é improvável que quaisquer desses bens protegidos existisse ainda em Divina Pastora caso deles não se fizesse uso ou função, pois ainda que tenham significado para essa comunidade específica, sua mudança ou extinção não seria algo impossível ou difícil, dadas as mudanças constantes causadas pela aceleração capitalista, pelo progresso, ou mesmo pela padronização levada a cabo pela globalização. O alinhamento entre a proteção pública e legal desses bens, ao usufruto e acompanhamento

[54] Trecho do depoimento, prestado em 23 de abril de 1981, por Aloísio Magalhães, na 3ª reunião da Comissão Parlamentar de Inquérito da Câmara dos Deputados, publicado em Magalhães, Aloísio. E Triunfo? – A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997. P. 189.

de perto da população permite que tais manifestações permaneçam e influenciem as novas gerações.

Mas... como esse acompanhamento é realizado? A comunidade, de fato, se identifica com o patrimônio protegido, ou habituou-se a ele? De que modos essa interação ocorre cotidianamente?

3.2. DIVINA PASTORA: USOS E SIGNIFICADOS PARA A COMUNIDADE E O ACOMPANHAMENTO TÉCNICO.

É muito famosa a pichação que existiu outrora em Ouro Preto que dizia: "A cidade é da Humanidade, mas não é da comunidade", o que explicava muito a dinâmica vivida na cidade histórica, na qual o patrimônio é quase um ente senciente, na cabeça de seus habitantes. Em alguns trabalhos realizados pela autora deste texto junto a comunidades ouropretanas, um sem-número de moradores locais, nascidos e criados na cidade, falavam do patrimônio como algo e do Iphan como alguém (chamavam-no, inclusive, de Seu Ivan) tal era sua relação com a instituição e com a ideia representada por ela. Não era difícil, porém, que alegassem sua importância na manutenção, mas ficassem inconformados com a pouca atenção dada aos moradores, na visão deles. Essa relação complexa com a figura dos agentes do patrimônio se une a uma certa confusão no papel desempenhado pela comunidade nas unidades de proteção.

O caso da cidade de Divina Pastora é bem menos acentuado que o de Ouro Preto, porém essa desconfiança com os agentes e a confusão com seus papeis na preservação do bem é bastante presente. O interesse na Igreja da cidade surgiu durante algumas visitas técnicas realizadas ali para averiguação e para responder algumas demandas da comunidade para a conservação do templo. O que se pode observar, já de início, foi a ideia de que nada se podia fazer sem o consentimento prévio da instituição e que esse modo era cansativo e burocrático demais, ainda que não tivessem sequer tentado contato com o Iphan.

Havia uma barreira: a tecnicidade do contato. A presença do Iphan parecia de certo modo incômoda e o que falavam parecia outra língua. Os questionamentos eram feitos para os que cuidavam da Igreja, mas eles pareciam não se acharem aptos a entender e era comum o discurso "o padre não está, só ele entende essas coisas.". Foi inquietante. Todas

aquelas pessoas abordadas no interior da edificação faziam parte da área de cuidado e zelo e eram fiéis devotos da invocação, trabalhando ali apenas pela gratidão de manter seu templo bem cuidado. Diante dessas recepções, pensou-se que seria interessante uma conversa mais de perto com essas pessoas e uma troca de informações, tanto para aproximá-las da instituição quanto para que o Iphan conseguisse, com a ajuda delas, melhorar a gestão e o acompanhamento das atividades nos bens.

3.2. Oficina de Conservação e Restauro na Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora

Junto à supervisora Lauzanne Leão, foi elaborado um cronograma de acompanhamento e uma espécie de educação patrimonial informal dentro da Igreja, de modo a estabelecer uma relação com os agentes da comunidade.

Inicialmente, foi realizado uma exposição conceitual para aqueles que tinham interesse em saber um pouco sobre o que significavam os termos usados durante as visitas e como seria proveitoso a inserção de temas que lhes fossem mais caros e que só podiam ser percebidos por aqueles que cotidianamente transitavam e cuidavam dos bens tombados. A escolha dessa primeira educação patrimonial foi o trabalho com a Conservação Preventiva, na qual as intervenções são realizadas de modo corriqueiro, como forma de manutenção. Foram tratadas as questões de limpeza, manejo, transporte etc.

Nesse encontro, foram expostas as diversas causas de deterioração pelas quais o bem edificado e seus integrados podem ser submetidos, especificando as abordagens possíveis de cada patologia. Foram momentos em que houve bastante participação dos presentes, que olhavam com cuidado e destacavam algumas das coisas que eram ditas durante as falas como já presenciadas no cotidiano de cuidado com a Igreja. Suas experiências, muito mais corriqueiras, foram, mais tarde, inseridas também no plano de Conservação Preventiva, que foi o 3º Produto enviado ao Mestrado. (em anexo)

No segundo momento, foram realizadas incursões pela edificação, buscando exemplos do que havia sido exposto no primeiro momento. Foi gratificante observar o interesse e o cuidado com que observavam os vários cantos tantas vezes vistos, mas agora com um outro olhar.

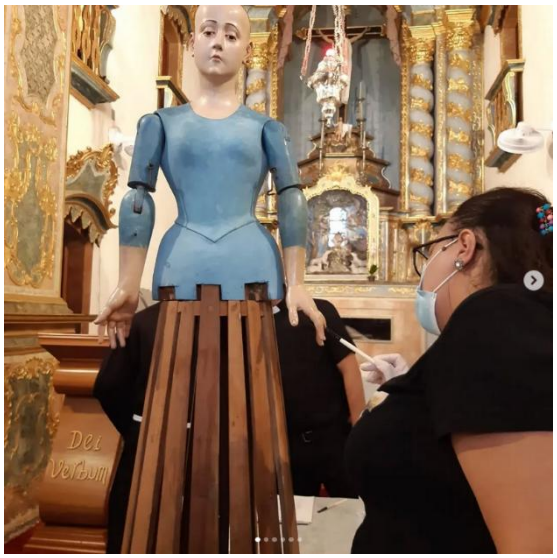






Mais tarde, foi realizado um novo encontro, agora voltado para os bens móveis e integrados. Nesse momento, notou-se que boa parte da vestimenta das imagens era feita de Renda Irlandesa e as participantes ficaram animadas, pois não sabiam que a renda estava ainda nas imagens de culto espalhadas pela igreja. A partir disso, já formaram entre si uma força-tarefa para revezarem-se na lavagem, pois, por conta da delicadeza e idade das peças, era necessário um cuidado redobrado. As instruções que cabiam às técnicas a esse respeito foram dadas, mas o modo como realizariam essa tarefa era algo muito próprio da população local. A convivência com a renda irlandesa, a noção do método

utilizado em sua feitura e os detalhes de cuidado eram de conhecimento geral aos participantes da oficina, algo que também foi apreendido pelas técnicas e inserido em materiais de educação patrimonial produzidos pelas técnicas.





O que se observa na prática é que o uso pleno dos bens tombados e protegidos e sua inserção no cotidiano da comunidade que os detém facilita a conservação desses bens, reduzindo os riscos de dano e garantindo uma sobrevida a eles.

Segundo Cyro Corrêa Lyra em seu artigo "Casa vazia, ruína anuncia", o uso nem sempre esteve entre as prioridades dos restauradores e técnicos do patrimônio

> Os primeiros arquitetos restauradores brasileiros concentraram sua ação na recuperação física do monumento, envolvendo-se apenas nas questões materiais do edifício. Priorizavam a *forma* e, em contrapartida, relegavam a um segundo plano a questão da reutilização, isto é, a função do monumento, que era encarada como uma adaptação *infelizmente necessária* e, por isso, equacionada a posteriori.[55]

Esse desdém inicial do uso é explicado pela ideia bastante corrente do valor ser inato ao objeto e não construído a partir de suas práticas e contexto. São esses elementos que transmitem o significado que o bem pode ter e a relevância ou não que ele terá para

[55] Lyra, Cyro C. *Casa vazia, ruína anuncia,* em Correia, Maria R. organizadora. Oficina de Estudos de Preservação III. – Rio de Janeiro, Iphan – RJ, 2014.

a comunidade. Esse uso é aqui entendido como uma adaptação às necessidades contemporâneas de seus usuários.

Essa adaptação, porém, não implica, per si, a permanência dos significados e da significância desses monumentos à comunidade. Um bom exemplo da junção da manutenção da forma mais adaptação do uso sem permanência de sua representatividade junto à comunidade detentora são as Igrejas católicas existentes nos Países Baixos.





Figuras 1 e 2: Igreja gótica holandesa adaptada para o funcionamento de uma biblioteca. Fonte: https://www.hypeness.com.br/2015/12/holanda-transforma-antigos-templos-e-igrejas-em-livrarias-e-o-resultado-e-incrivel/. Acesso em 01 de dezembro de 2019.

Nesse caso, o uso do patrimônio foi readaptado a uma nova função, perdendo toda sua significância litúrgica e se transformando em um espaço de convivência que pode ter uma utilidade maior à comunidade. A população católica nos Países Baixos é baixa em comparação a outros países europeus e eles possuem uma forte herança protestante. Daí, não é incompreensível que tais espaços não possuam mais o mesmo sentido para a comunidade atual da Holanda.

Já no caso de Divina Pastora, a Igreja continua viva, sendo utilizada para o mesmo propósito até hoje. É importante então que sua manutenção também se adeque às demandas atuais de seus detentores. Nessa biblioteca holandesa, os mosaicos, quadros e pinturas que estão no edifício são protegidos por placas de vidro, de modo a não serem danificadas, mas ainda poderem ser observadas. Trata-se mais de um museu, no qual as peças não podem ser tocadas ou avariadas. Coisa semelhante não é possível em Divina

Pastora. O caráter litúrgico permanece forte e o toque e manejo de peças não pode ser impedido por uma pretensa manutenção a qualquer custo dos bens. Eles fazem parte do culto, eles são o contato dos fiéis com sua fé, não sendo, portanto, possível o impedimento de que esses elementos sejam tocados, mudados de lugar, vão a procissões etc. É preciso ter em conta, portanto, não somente o uso desses objetos, mas qual significado terão para aquela comunidade que os detém. Dessa forma, a manutenção e proteção desses bens se fará de maneira mais segura e a comunidade manterá sua relação tradicional com tais objetos, seja essa relação a que for.

3.3. A Cartilha de Conservação Preventiva para Patrimoniais

No contexto em que fora realizada a Oficina de Conservação Preventiva de Divina Pastora, percebeu-se a necessidade de um guia básico para a conservação prática desses bens no dia a dia da comunidade. Com isso, surgiu a ideia de elaborar uma pequena cartilha de boas práticas que poderia ser utilizada por quaisquer instituições para preservar seus bens, fossem tombados ou não. Tal cartilha auxiliou o trabalho executivo das intervenções e guiou a atitudes mais assertivas acerca das motivações sobre as intervenções. Apresenta-se a partir de agora o conteúdo da cartilha, adaptado para o presente trabalho.



Apresentação



O Manual de Conservação Preventiva para Bens Móveis e Integrados é uma ação elaborada pelo Iphan com a finalidade de atender as exigências técnicas de conservação dos acervos móveis e integrados tombados do estado de Sergipe, construindo uma metodologia que, além de preservar os bens culturais, pode evitar a necessidade de maiores intervenções, possibilitando uma melhor integração entre a comunidade e os órgãos gestores, para que possam construir juntos uma maneira eficaz de manter o patrimônio e preservar a memória coletiva.

Conceitos Básicos



- Para compreender e aplicar a **conservação preventiva** é necessário o conhecimento de alguns conceitos básicos e premissas para que os resultados sejam satisfatórios e que não afetem de forma irreversível o bem.
- Pode-se entender os conceitos básicos como o tipo de bem a ser intervencionado e o tipo de intervenção que será realizada nesses bens. Os tipo de bens materiais são: Imóveis, Móveis e Integrados. São elas: **Preservação, Manutenção, Conservação e Restauração.**
- Já as premissas básicas se aplicam a todo e qualquer tipo de intervenção e são necessárias para que se mantenha a integridade física e a perpetuação do bem. São elas: **Mínima intervenção, Autenticidade, Compatibilidade, Distinguibilidade, Materiais e técnicas reversíveis, Valores simbólicos, Transposição, Deslocamento e Registro.**

Tipos de patrimônio material

Bens Imóveis

São os bens fixos e estruturais que não podem ser livre e facilmente movidos ou transportados. Compreendem as estruturas prediais, métodos construtivos, fundações, paredes, coberturas etc.

Bens Integrados

Compreendem todos os elementos que estão vinculados à superfície construída – interna ou externa – que dela só podem ser destacados, com sucesso, mediante esforço planejado e cuidadoso, assim mesmo, deixando em seu lugar a marca da violência sofrida.

Bens Móveis

São aqueles que podem ser facilmente transferidos de um local a outro, podendo ser de caráter religioso, utilitário, pessoal, artístico ou histórico.
São compostos pelos mais diversos objetos como esculturas, pinturas, mobiliário, vestimentas, livros etc.

Categorias de intervenção no patrimônio material

Preservação

Consiste em toda e qualquer ação que visa garantir a integridade e a perenidade de algo; É um termo mais amplo e inclui toda e qualquer forma de tentativa de "perpetuação" de um bem: Desde proteção legal à promoção de festividades e publicidade para a salvaguarda do bem.

Manutenção

Consiste em uma proteção contínua do bem e de seu entorno, visando a permanência desse bem.

A manutenção pode ser descrita como atividade de observação e ação rápida: observa-se qualquer alteração que possa afetar o bem e busca-se sanar ou contornar essa situação de possível risco.

Conservação

Atividade que consiste em adotar medidas para que um bem determinado experimente o menor número de alterações durante o maior tempo possível, com ações empregadas direta ou indiretamente sobre esse bem. Pode ser de natureza preventiva ou curativa.

Preventiva: Age indiretamente sobre o bem, adequando seu entorno para prevenir riscos e desgastes;

Curativa: Age diretamente sobre o bem, sanando pequenos danos de natureza superficial.

Restauração

Atividade que aspira devolver a um estado anterior os aspectos perceptíveis de um determinado bem, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo, entendendo-se como perceptíveis para um espectador médio em um estado normal de observação. Este tipo de intervenção só pode ser realizada por um especialista em Restauro de bens culturais.

Agentes de Deterioração

Os bens móveis e integrados estão sujeitos à deterioração de sua matéria por diversos fatores ambientais, que são os chamados agentes de deterioração. Tais agentes podem ser:

• Físicos: luz, artificial ou natural, umidade relativa do ar, variação de temperatura, infiltrações e vazamentos;

• Químicos: poeira, poluição atmosférica, fuligem, sujidades, maresia, contato com produtos de limpeza, ou químicos em geral;

•Biológicos: Microrganismos, plantas, detritos de insetos, aranhas, roedores, aves, morcegos etc;

• Humanos: Manuseio inadequado, armazenamento incorreto, intervenção mal executada, exposição a riscos, vandalismo e roubo;

• Catástrofes: Inundações, incêndios e conflitos armados.

Na Seção de



Ações preventivas ambientais

Primeiramente, os locais onde estão alocados os bens culturais móveis e integrados não devem ser varridos, pois essa atividade faz com que a poeira e a sujidade que estavam no chão se espalhem por sobre os objetos, cobrindo-os de detritos que podem, ao longo do tempo, impregnar e dificultar a higienização desses bens. O ideal nesses casos é que seja utilizado um aspirador de pó, ou um pano umedecido, pois ele evita a difusão da poeira sobre os bens. O aspirador de pó também deve ser utilizado para retirar detritos de paredes e teto que estão no ambiente dos bens móveis e integrados. A intenção deve ser sempre a de impedir ao máximo o acúmulo intenso de sujidade para evitar métodos de limpeza mais agressivos e mais especializados, como a higienização química feita pelos profissionais de Conservação e Restauro.

Ações preventivas ambientais

A umidade é a principal inimiga de bens móveis e integrados e, portanto, os ambientes onde esses elementos se localizam não devem passar por processos de limpeza que utilizem muita água. Primeiro, porque durante o processo de limpeza, a água pode atingir esses bens e se infiltrar em sua estrutura, provocando danos que podem ser irreparáveis ou difíceis de ser corrigidos, o que leva a um gasto excessivo de recursos para sua recuperação; E segundo, porque, mesmo não atingindo os bens, a umidade ambiental pode ficar muito elevada, aumentando a incidência de fenômenos como a condensação, evaporação, evapotranspiração, que acabam por danificar a estrutura dos objetos.

- Interior de armários, gavetas e arrecadações nunca devem ser esquecidos e periodicamente, devem ser limpos em profundidade com flanela sêca;
- Ventilar armários e locais fechados que acondicionem materiais de valor patrimonial.
- Os vidros e os acrílicos devem ser limpos com água ou produtos adequados e igualmente bem secos. Os objetos só podem ser recolocados quando as superfícies estiverem completamente secas.
- Evitar flores e o seu contato com obras artísticas (foco de infestação animal e humidade). Evitar presença de plantas naturais, seja em vasos com terra ou com água.
- Não deixar objetos em contato direto com o acervo (exemplo: vasos sobre os retábulos, cartazes e banners colados e pendurados nas paredes com pintura mural, retábulos, coro, púlpito, etc.).

- Os utensílios de limpeza (espanadores ou panos de pó) devem ser limpos ou lavados após cada utilização.
- Evitar o uso de alcatifa nos ambientes internos de menos dimensão; é um foco de desenvolvimento de microorganismos prejudiciais ao acervo;

CONCLUSÃO

Esta dissertação buscou destrinchar os significados que envolvem a Igreja de Nossa Senhora Divina Pastora, expondo-a não apenas como um objeto arquitetônico de grande valor artístico, mas como um agente importante da construção da identidade nacional brasileira que se pretendia forjar nos anos 1930. Ao longo deste trabalho,

observou-se que a eleição deste templo como um dos marcos fundamentais do patrimônio protegido pelo IPHAN nos anos 1940 respondeu a um projeto de "brasilidade civilizada", no qual o Barroco serviu como o elo forjado entre a civilidade europeia e a autenticidade da "cor local".

O caminho percorrido partiu da análise dos discursos civilizatórios da era Vargas para a compreensão da especificidade estética e devocional de Divina Pastora. Verificou-se que, embora inicialmente enquadrada em um "Discurso Autorizado do Patrimônio" — focado na materialidade e na erudição técnica dos especialistas —, a atualidade do monumento reside na sua ressignificação pela comunidade. A transição de uma preservação meramente contemplativa para uma prática de conservação preventiva e participativa, consolidada pela realização da Oficina e pela elaboração da Cartilha, demonstra que o patrimônio é uma entidade viva e dinâmica.

Em última análise, a Igreja de Divina Pastora responde à pergunta "Por que ela?" ao se revelar como um espaço de síntese: entre o erudito e o popular, entre o internacional e o sertanejo, e entre o passado institucionalizado e o presente vivido. Como as "coisas" mencionadas por Herman Hesse na introdução, o patrimônio de Divina Pastora ganha vida e permanência quando é reconhecido e cuidado por aqueles que nele depositam sua fé, sua história e sua memória.

3. REFERÊNCIAS:

1. [1] Hobsbawm, Eric J. Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade. Tradução: Maria Célia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1990. Página 27
2. ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Salvador: Editora UFBA, 1976. 210 p.
3. ALVES, Marieta. *Venerável Ordem 3ª de São Francisco*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1949. (Pequeno Guia de Igrejas da Bahia, 2).
4. ALVIM, Sandra. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*: revestimentos, retábulos e talhas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Minv-Iphan: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1997.
5. ALVIM, Sandra. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*: plantas, fachadas e volumes. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ; IPHAN; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999. Vol. II
6. ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. 96 p., il. p&b. color. (Obras completas de Mário de Andrade, 12).
7. ARAÚJO, Emanoel (org.). *A Mão afro-brasileira*: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.
8. ARTE no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 2v.
9. AYRES, Janaína de Moura Ramalho Araújo. As Pinturas de Forro dos Altares do Transepto da Igreja de São Francisco de Assis de Salvador: uma outra espacialidade. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. (Org.). Disponível em http://www.cepese.pt/portal/investigacao/livro-os-franciscanos-no-mundo-portugues-ii-as-veneraveis-ordens-terceiras-de-sao-francisco. 1ed. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012, v. 1, p. 113-124.
10. [1]AZEVEDO, André Nunes. A gênese e o desenvolvimento da idéia de civilização na Europa. Da Idade moderna ao século XIX. Revista Intellectus / Ano 03 Vol. II – 2004. ISSN 1676 – 7640. www2.uerj.br/~intellectus.
11. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. v.1 e 2, Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1983.
12. BENISOVICH, Michel. Os primeiros pintores do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 230, p. 442-7, jan./mar. 1956.
13. BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial* / John Bury; organizadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. – Brasília, DF : IPHAN / MONUMENTA
14. CARVALHO, Benjamim de A. *Igrejas Barrocas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
15. CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: MEC/INL, 1974.
16. CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. Tradução Marcelo Brandão Chipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996

17. CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. TOPOI, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, pp. 313-333. 2003.
18. Costa, Célio Juvenal; Versolatto, Giovana Cardoso. Barroco e educação em Portugal no Século XVII: Josefa de Óbidos. Cad. Hist. Educ. vol.21 Uberlândia 2022 Epub 13-Set-2022.
19. COSTA, Lúcio. A arquitetura dos Jesuítas no Brasil. *Arquitetura Religiosa*: textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 6, FAUUSP e IPHAN, 1978.
20. COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: CAMPOFIORITO, Ítalo (org.). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n° 26, 1997.
21. CUNHA, Tatiane Oliveira da. "Práticas e prédicas em nome de Cristo...": Capuchinhos na "Cruzada civilizatória" em Sergipe (1874-1901) / Dissertação (mestrado), Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Salvador, 2011.
22. DICIONÁRIO Manuel Querino de arte na Bahia / Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez. – Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ Acesso em 05 jan. 2020
23. DONET, Leonardo Donet. *Origen y difusión del tipo iconográfico de la Divina Pastora*. Trabajo final de Master en Historia del Arte y Cultura Visual. Universitat de Valencia / Universitat Jaume. Curso 2012-2013.
24. Dossiê Iphan 13: *Modo de Fazer Renda Irlandesa*, tendo como referência o ofício em Divina Pastora. IPHAN, Departamento de Patrimônio Imaterial DPI/IPHAN. Brasília- DF, S/D.
25. DUARTE, R. B.. Entre o sertão e o litoral: telegrafia e geografia nas questões de integração e identidade nacional durante a República Velha (1889-1930). In: II Encontro Nacional de História do Pensamento Geográfico, 2009, São Paulo.
26. FERREIRA, A. G. A educação no Portugal Barroco. In: STEPHANHOU, M.; BASTOS, M. H. C (Orgs.). História e memória da educação no Brasil. Vol I - Séculos XVI-XVIII. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. pp. 56-76.
27. FERREIRA, Paula Ruas; BITTENCOURT, Ana Palmira. Principais fatos da história franciscana as ações dos Capuchinhos no Brasil e na Bahia. VIII COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO, de 09 a 11 de setembro de 2009.
28. FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Abreviaturas*: Manuscritos dos séculos XVI ao XIX. 2. ed. São Paulo: Unesp / SEC 1991.
29. FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador.* Salvador: Departamento de Cultura. Prefeitura Municipal do Salvador, 1964.
30. FREIRE, Luiz Alberto. A Divina Pastora e as heroínas do Antigo Testamento. *Revista Mouseion*: Editora Uni LaSalle. Canoas, n.24, ago. 2016.
31. GUANAIS, Cláudia. Descrição da técnica e análise formal da policromia na imaginária baiana. *Revista Ohun*, ano 3, n. 3, p. 37-71, set. 2007.
32. HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. Rio de Janeiro, Mestre Jou, 1972, v. II.
33. HRUBY, H. O templo das sagradas escrituras: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a escrita da história do Brasil (1889-1912). História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 2,

n. 2, p. 50–66, 2009. DOI: 10.15848/hh.v0i2.7. Disponível em: https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/7. Acesso em:19 dez. 2025.

34. https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/23/39/era-vargas-e-a-educacao-um-estudo-do-contexto-historico-e-politico-dos-avancos-educacionais-da-epoca. 21 de dezembro de 2025.
35. https://santuariodivinapastora.com/santuario/. Consultado em 25/03/2024.
36. LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vìtor. O retábulo em Portugal: o Barroco pleno (1669-1713). *Promontoria*: Revista do Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da Universidade do Algarve. N,º 2, 2004, pp. 63-96. Disponível em http://hdl.handle.net/10400.1/7477, acesso em 28 jan. 2018.
37. LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vìtor. O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668). *Promontoria*: Revista do Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da Universidade do Algarve. N,º 1, 2003. pp. 63-96.
38. LEÃO, Joaquim de Sousa. *Frans Post:* seus quadros brasileiros. Rio de Janeiro: Tipografia Mercantil, 1937.
39. LEITE, José Roberto Teixeira. *500 anos de pintura brasileira*. São Paulo: Log On Comunicação Interativa, 2000. (CD-ROM)
40. LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
41. LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil*: 1549-1760. Lisboa: Brotéria; Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.
42. LEMOS, Carlos et al. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, vol. 1.
43. LIMA, Carmen Barreto. *Divina Pastora-Sergipe: uma alternativa de intervenção.* Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1997, p. 44. Apud SANTOS, 2016.
44. Lyra, Cyro C. *Casa vazia, ruína anuncia,* em Correia, Maria R. organizadora. Oficina de Estudos de Preservação III. – Rio de Janeiro, Iphan – RJ, 2014.
45. MAGALHÃES, Aloísio. 3ª reunião da Comissão Parlamentar de Inquérito da Câmara dos Deputados, publicado em Magalhães, Aloísio. E Triunfo? – A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997. P. 189.
46. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO (2000 : SÃO PAULO, SP). Arte Barroca. Curadoria Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; assistência de curadoria Fátima A. de S. Justiniano, Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho; tradução Marion Mayer, Eugênia Deheinzelin. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
47. NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.) *Hanna Levy no SPHAN*: História da Arte e Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.
48. O UNIVERSO mágico do barroco brasileiro. Curadoria Emanoel Araújo. São Paulo: Sesi, 1998. 405 p., il. color. Exposição realizada na Galeria de Arte do SESI, no período de 30 mar. a 3 ago. 1998.
49. OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de, Barroco e rococó na arquitetura religiosa brasileira. *Revista do Patrimônio*, nº 29, 2001, p. 144-169.
50. OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de, *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

51. OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de, PEREIRA, Sônia Gomes e LUZ, Angela Ancora da. *Arte no Brasil*. Textos de síntese. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
52. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Escultura colonial brasileira*: um estudo preliminar. Revista Barroco, Belo Horizonte, n. 13, p. 7-45, 1984/1985.
53. OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas igrejas baianas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador: UFBA, Centro de Estudos Baianos, 1979. (Coleção Edelweiss, 2).
54. OTT, Carlos. *História das Artes Plásticas na Bahia* (1550-1900). Salvador: Alfa, s./d. Vol II, Escultura.
55. PÊPE, Suzane Tavares de Pinho. O escultor baiano Manoel Ignacio da Costa. In: IV Congresso de História da Bahia, Salvador, 1999. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 1999. p. 513-524.
56. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
57. QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas baianos*: Indicações biographicas. 2. ed. Bahia: Officinas da Empreza A Bahia, 1911.
58. QUERINO, Manoel Raymundo. *As artes na Bahia*. Escorço de uma contribuição histórica. 2. ed. Bahia: Officinas do Diário da Bahia, 1913.
59. REAL, Regina M. *Dicionário de Belas-Artes*: termos técnicos e matérias afins. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.
60. REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da Pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, 1944.
61. RÉSIMONT, Jacques. Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, "O Cabra". *Revista Barroco*, Belo Horizonte, v. 14, p.1010-117, 1986/89.
62. RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *O ensino artístico* - subsídio para sua história (1816-1889), In: Boletim do IHGB. (Anais do III Congresso de História Nacional - outubro de 1938) Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
63. ROCHA, Dom Matheus Ramalho. *A Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Studio HMF: Lúmen Christi, 1991.
64. ROCHA, Dom Matheus Ramalho. *O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*: 1590-1990. Rio de Janeiro: Studio HMF: Lúmen Christi, 1991.
65. SALGADO, Ivone; PEREIRA, Renata Baesso. A formação de núcleos urbanos no Brasil Colônia: procedimentos para elevar freguesias a vilas na Capitania de São Paulo na segunda metade do século XVIII. Dossiê Brasil-África do Sul. *Revista Paranoá* – UnB, n°18, 2017.
66. SALGADO, Ivone; PEREIRA, Renata Baesso. A formação de núcleos urbanos no Brasil Colônia: procedimentos para elevar freguesias a vilas na Capitania de São Paulo na segunda metade do século XVIII. Dossiê Brasil-África do Sul. Revista Paranoá – UnB, n°18, 2017.
67. SANTOS, Ane Luíse Silva Mecenas. "Para assim melhor conservar a desunião": o patrimônio religioso e formação da vila de divina pastora (1782-1818). SÆCULUM - *Revista De História* [35]; João Pessoa, jul./dez. 2016.
68. SANTOS, Paulo F. *O barroco e o jesuítico na arquitetura brasileira*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1951.

69. SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura.* Rio de Janeiro, IAB, 1981.
70. SILVA TELLES, Augusto C. (Consultor). *Arquitetura na formação do Brasil*. Brasília: UNESCO, 2007.
71. SILVA TELLES, Augusto C. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Brasília: MONUMENTA / IPHAN, 2008.
72. SILVA-NIGRA, Dom Clemente da. Frei Agostinho da Piedade. *Revista do Instituto Brasileiro de História da Arte*, nº 1. Rio de Janeiro, jan./1954.
73. SILVA-NIGRA, Dom Clemente da. Os dois escultores: Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João. [Salvador]: Universidade Federal da Bahia, 1971.
74. SMITH, Laurajane. Challenging the Authorized Heritage Discourse. Tradução: Cláudia Feierabend Baeta Leal. Novembro/2020. Aula Inaugural do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural – Turma 2020. Centro Lucio Costa/DECOF/IPHAN. 2020.
75. TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores de músicas religiosas. Porto: Lello, 1990.
76. TEIXEIRA, Luis Manuel. *Dicionário ilustrado de Belas Artes.* Lisboa: Presença, 1985.
77. TIRAPELI, Percival. *Igrejas Barrocas do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2008.
78. TOLEDO, Benedito Lima de. *Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó*. In: ZANINI, Walter (org.) História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Fundação Walter Moreira Salles, 1983.
79. TRADIÇÃO e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.
80. VALLADARES, Clarival do P. *Rio Barroco*. Rio de Janeiro, Bloch Editoras, 1978, vol. I.
81. VALLADARES, Clarival do Prado. *Albert Eckhout*. Rio de Janeiro: Recife: Livroarte, 1981.
82. VALLADARES, Clarival do Prado. *Aspectos da arte religiosa no Brasil*: Bahia, Pernambuco, Paraíba. Rio de Janeiro: Odebrecht, 1981.
83. VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste histórico e monumental*. São Paulo: Obedrecht, 1990.
84. WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais em História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
85. ZANINI, Walter (Coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. v.1 e 2.