

O PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E AS REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS E ESTÉTICAS DO SAGRADO E DO FANTÁSTICO EM OBRAS SACRAS¹.

Sandra C. A. Pelegrini²

A reflexão ora apresentada integra uma pesquisa que se encontra em desenvolvimento e que está vinculada ao Núcleo de Estudos Estratégicos/UNICAMP e ao Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural/ UEM, cujo principal objetivo volta-se para a apreensão dos sentidos do patrimônio e da arte sacra no Brasil e busca compreender os efeitos das construções discursivas apoiadas na “negação” das identidades culturais e religiosas, distintas das ocidentais. Para tanto, tomamos alguns exemplos de representações do fantástico nas artes visuais na Europa e na América espanhola e portuguesa.

Essa abordagem, no entanto, exige uma breve incursão na trajetória das políticas de proteção do patrimônio cultural no Brasil, guiada por desde meados da década de 1930 por critérios que privilegiaram os bens históricos e aqueles vinculados às representações artísticas. Esses quesitos, sem dúvida, tenderam a abalizar o conjunto de bens que deveriam estar sob a assistência do Estado. No entanto, antes mesmo da criação desse órgão Mário de Andrade já conjeturava a possibilidade de ampliação de tais critérios. Do seu ponto de vista, eventos e manifestações relacionadas à cultura popular como as músicas, danças e objetos da cultura material não erudita também deveriam manter-se sob a guarda estatal³.

Vale ressaltar que preservação dos bens culturais é ainda uma preocupação muito recente no nosso país. Na década de 1930, os primeiros órgãos internacionais dedicados à preservação do patrimônio circunscrevem a própria acepção do termo à cultura material considerada de excepcional valor histórico ou artístico representativa de uma época ou de uma sociedade. Essa normativa esteve presente nas discussões sobre esse tema no Brasil e acabou influenciando as decisões do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e a implementação do Decreto-lei no. 25/1937 que, por sua vez, se tornou um instrumento jurídico capital empregado pelo referido órgão, então conduzido pelo ministro Gustavo Capanema, responsável pela pasta da Educação e Saúde Pública (FUNARI e PELEGRINI, 2006, p. 45).

Mas, a proteção do patrimônio histórico nacional foi alvo de debates que remontam à redação da Constituição da República Federativa do Brasil, de 1934. Nessa

Carta Magna ficava declarado o “impedimento à evasão de obras de arte do território nacional” e a introdução do “abrandamento do direito de propriedade nas cidades históricas mineiras, quando esta se revestisse de uma função social”. Ademais, essa

[...] disposição, sancionada na Constituição de 1937, tornou-se decisiva para a proteção ao patrimônio brasileiro, na medida em que submeteu o instituto da propriedade privada ao interesse coletivo (sob a ingerência do Estado) (FUNARI e PELEGRINI, 2006, p. 45).

Desde então, o órgão responsável pela proteção do patrimônio cultural no Brasil tem se ocupado da “fiscalização” e “proteção” dos bens culturais brasileiros inclusos na Lista do Patrimônio Mundial, bem como daqueles reconhecidos como bens representativos da cultura nacional. Desse modo, atualmente, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) se dedica às ações de “identificação, catalogação, restauração, conservação, preservação, fiscalização e difusão dos bens culturais em todo território brasileiro” (FUNARI e PELEGRINI, 2006, p. 45).

Apesar das incontáveis reestruturações administrativas que marcaram a atuação do SPHAN desde a sua criação no Governo Vargas, seus objetivos e métodos de ação vêm respeitando os compromissos internacionais subscritos pelos países signatários da “Convenção do Patrimônio” (1972), liderada pela Unesco. Mas, faz-se necessário admitir que o reconhecimento do patrimônio cultural brasileiro oficial ficou circunscrito ao tombamento das obras de arte, de monumento e de conjuntos arquitetônicos considerados de alto valor histórico ou de antiguidade, na sua maioria de propriedade do Estado e da Igreja católica.

Esse direcionamento manifestou-se nas políticas públicas preservacionistas mundiais e é, em parte, explicada pelo órgão de proteção do patrimônio nacional e suas respectivas secretarias regionais como uma “estratégia” para evitar conflitos com entidades privadas e driblar os embates face ao tombamento de obras de arte ou conjuntos arquitetônicos. Do mesmo modo, argumentos dessa natureza serviram para justificar a proteção de alguns bens culturais em detrimento de outros (LEMOS, 2007, p. 2). Além disso, não se pode esquecer que assim como Europa, as questões do patrimônio nacional ficaram a mercê de disposições legais que se devotavam à limitação dos direitos de propriedade privada, fundamentadas na tradição do Direito romano. Nos países da América Latina, ocorreu um processo semelhante. Não por acaso, o

reconhecimento o patrimônio nacional foi delimitado por bens representativos da história oficial e da memória das elites (FENELÓN, 1992).

Com efeito, a definição do patrimônio histórico nacional, além de privilegiar os bens associados aos segmentos dominantes da sociedade brasileira, ignorou a contribuição de outras etnias no processo de formação da identidade nacional, negligenciando não só as culturas consideradas “inferiores”, como as manifestações arquitetônicas e artísticas dos imigrantes europeus que supostamente fariam parte do contingente branco e se instalaram em várias partes do extenso território brasileiro. Aliás, além dos costumes e rituais próprias dessas etnias, os traços da sua arquitetura e suas formas de celebrar a vida também mereceriam a proteção do Estado.

A despeito dessas celeumas, a visionária preocupação de Mario de Andrade com o patrimônio brasileiro o levou a adquirir, nas décadas de 1940, “casas bandeiristas encontradas à volta de São Paulo para que fossem inscritas nos livros de tombo fugindo de comprometimentos com particulares”, considerados problemáticos do ponto de vista do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (LEMOS, 2007, P. 2) ⁴.

As políticas públicas de preservação na atualidade têm se assentado na ampliação do próprio conceito de patrimônio cultural e, nesse sentido, têm paulatinamente criado novos instrumentos de proteção. No caso Brasileiro foram decisivos: a) o artigo 216, da Constituição Federal Brasileira ((1988) e b) a implementação do “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial”, viabilizado pelo Decreto no. 3551/2000. Essa ampliação das frentes de tombamento do patrimônio nacional expressa no inventariamento e registro de “bens imateriais notáveis” como celebrações e rituais religiosos e/ou populares, tornou imperativa a abertura de novos livros de tombo, a saber:

[...] Livro de Registro dos Saberes e do Livro das Formas de Expressão, nos quais são inscritos os “conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades” e armazenadas “as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas”; e também, do Livro das Celebrações e do Livro dos Lugares, que se ocupam, respectivamente, dos “rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social” e dos espaços onde se “concentram e reproduzem práticas culturais coletivas”, como mercados, feiras, santuários, praças e entre outros (FUNARI e PELEGRINI, 2006, p. 54).

Claro que as recentes conquistas no âmbito da preservação do patrimônio intangível parecem irrevogáveis, no entanto, as dificuldades enfrentadas para se alcançar o acautelamento dos bens ainda está longe de tornar-se uma questão resolvida.

O prestígio adquirido pelo amplo leque de bens culturais materiais e imateriais relacionados aos “saberes populares” alargou a concepção de patrimônio, agora norteada pela aceção de diversidade cultural, étnica e religiosa do nosso país. Nessa direção, foram fundamentais as contribuições de Aloísio Magalhães a medida em que ele promoveu viagens e debates sobre a cultura e o patrimônio em distintas áreas do país, entre os anos setenta e oitenta do século XX.

Em síntese, no decorrer da década de 1980, a proteção dos monumentos e edifícios arquitetônicos do Estado ou da Igreja católica até então priorizada, passou a reconhecer também outros “espaços de convívio”, “modos de viver de distintas comunidades”. A guisa de exemplo cabe lembrar o caso do “Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho” ou *Ilé Axé Iya Nassô Oká*, um dos mais antigos templos de culto religioso negro no Brasil.

Trata-se de um exemplar característico do modelo *jeje-nagô*, reconhecido em 1982 como patrimônio da cidade de Salvador (Bahia), e depois, tombado como patrimônio nacional, registrado no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico e no Livro Histórico, em agosto de 1986. [...] além do patrimônio edificado, foram tombados os principais objetos e árvores sagradas, bem como a vegetação ritual do entorno, numa área total de 6.800 m² (FUNARI e PELEGRINI, 2006, p. 49-50).

A relevância dessa medida se justifica pelo fato de que representou um divisor de águas nas ações do IPHAN, haja vista que até 1982, os tombamentos efetuados por esse órgão voltaram-se apenas para os monumentos e edifícios de significativos sob a ótica do culto e da religiosidade de tradição católica romana.

As bases históricas da colonização e dos processos de evangelização embasaram-se na “inculcação de padrões universalizantes e de modelos ocidentais de organizações societárias”. O etnocentrismo europeu estimulou uma cisão imaginária entre os povos “desenvolvidos” e os “subdesenvolvidos”, reforçada pela noção de modernidade, considerada “triunfo da razão” e responsável pelo aniquilamento de identidades e tradições distintas das práticas ocidentais, o colonialismo europeu, para legitimar suas formas de poder sob os povos colonizados, principalmente na América, na Ásia e na África, utilizou “artifícios” abalizados por construções discursivas que “permitissem ‘fabricar’ peça a peça a inferioridade de suas vítimas” e de suas

respectivas culturas (PELEGRINI, 2007, 1-2). Tal feito foi possível porque a evangelização e a educação exerceram funções essenciais na “negação” das identidades culturais diferentes das européias (MARIN GONZÁLES, 2005, p. 85-86).

A evangelização no continente americano marca a primeira fase período da imposição do etnocentrismo europeu deflagrada entre os séculos XV e XVIII. Os indígenas, considerados “pagãos”, durante a evangelização, foram convertidos, nos termos da dominação ocidental, em “selvagens” que “havam de ser civilizados”. Depois, a ritualização do batismo seria sucedida a alfabetização em castelhano ou em português, línguas impostas pelos colonizadores.

Signos da ira divina seriam impostos através das representações artísticas religiosas de modo a convencer os novos fiéis sobre as dimensões do poder de Deus. Aterrorizados, aparentemente, muitos se renderam ao Deus branco e continuaram secretamente cultuando seus múltiplos deuses, mais dóceis e compreensivos do que os do catolicismo.

Como destaca o historiador da arte Gombrich (1999), desde os primórdios da evangelização, mas, especialmente, quando o Imperador Constantino, em 311 d.C., atribuiu à Igreja Cristã a envergadura do poder do Estado, a exploração do imaginário através das artes visuais constituiu um instrumento didático-pedagógico do clero. A utilização de metáforas visando a convencer os fiéis a seguirem o “caminho da retidão” esteve presente desde a arte românica.

Do século V ao XIII, o alto relevo dos frisos e as imagens religiosas foram, preferencialmente, incrustadas nas fachadas das basílicas ou no interior dos “pórticos reais”. Nesse período, foram muito comuns entre as esculturas religiosas as representações dos santos católicos e das narrativas bíblicas, principalmente, daquelas que versavam sobre o juízo final e o inferno.

Chama especial atenção dos estudiosos a estatuária e os relevos que compõem o conjunto arquitetônico do “Monastério de Leyre” (século IX - X) localizado na Serra de Errando, ao leste do Reino de Navarra (50 km de Pamplona). Além da imponência monumental das edificações e rigidez dos partidos arquitetônicos das igrejas e monastérios, as imagens que recebiam os fiéis nos pórticos de entrada (ou nos laterais) eram aterrorizadoras.



Foto: “Monastério de Leyre” (IX-X)
Reino de Navarra – Pamplona – Espanha – Foto: Sandra Pelegrini.

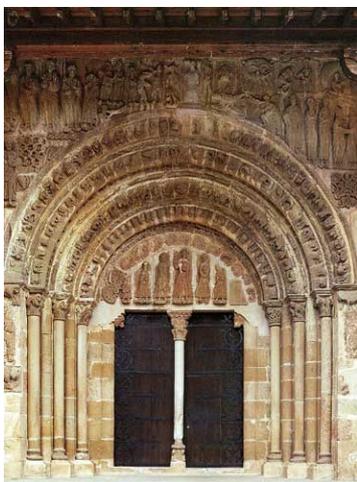


Foto: Pórtico central do “Monastério de Leyre” (IX-X)
Reino de Navarra – Pamplona – Espanha.
Foto: Sandra Pelegrini

Entre os elementos compositivos mais comuns nos pórticos observamos dragões e águias, considerados inimigos de Deus e dos homens. Recebiam destaque também as serpentes como representação do mal, a lebre como expressão da luxúria por sua fertilidade, o javali e o cerdo como exemplos da devassidão e da sujeira.

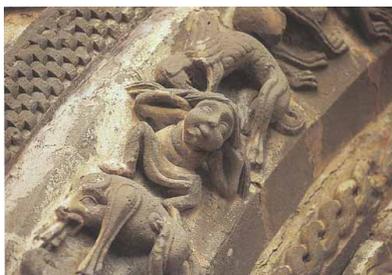


Foto: Detalhe do Pórtico central do “Monastério de Leyre” (IX-X) – Foto: Sandra Pelegrini

Além dessas figuras, os capitéis das colunas de sustentação dos edifícios não raro apresentavam figuras demoníacas esquemas geométricos, numa conjunção corpórea de serpentes e águias.

Mas essas imagens do sagrado e do profano, representado de maneira severa por meio da estatuária e dos auto-relevos, seriam assimiladas de modo mais intimidador e mais vigoroso do que as palavras do sermão dos pregadores cristãos?

Gombrich salienta que os poetas do final da Idade Média descreveram esse intenso efeito das esculturas em seus versos:

Sou uma pobre e velha mulher,
Muito ignorante, que nem sabe ler.
Mostraram-me na igreja da minha terra
Um Paraíso com harpas pintado
E o Inferno onde fervem almas danadas,
Um enche-me de júbilo, o outro me aterra (...).
(VILLON, apud GOMBRICH, 1999, p. 177).

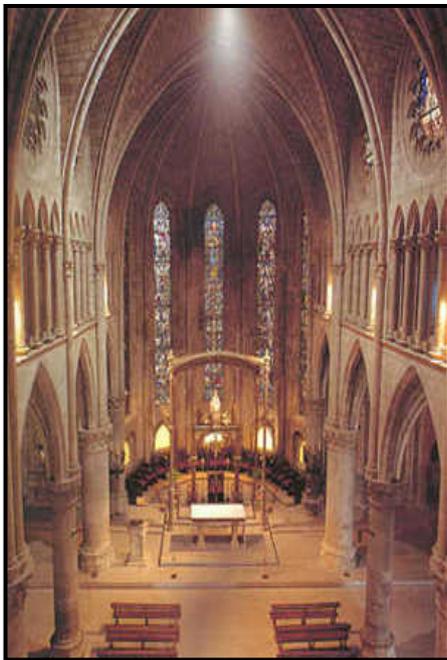
François Villon, autor desses versos, ao tomar para si a narrativa de sua mãe, expressou bem o alcance das alegorias imagéticas adotadas pelo alto clero católico para convencer os fiéis a seguirem o caminho da “integridade cristã”.

A Catedral de Notre-Dame, construída por volta do ano 1163, foi dedicada a Maria, mãe de Jesus. Inserida na lista do patrimônio mundial da humanidade, a construção conserva a maioria das suas características originais e localiza-se na praça Parvis, na pequena Ile de la Cite, em Paris - França, circundada pelas águas do Rio Sena.

A monumentalidade da igreja já impressiona, contudo o aprimoramento das técnicas construtivas do estilo gótico tornou possível alcançar alturas inimagináveis e a inserção de grandes vitrais ⁵. A verticalidade se transformou em mais um fator que fortalecia a “pequenez” humana diante da grandiosidade de Deus, expressa nas formas adquiridas pelo seu templo. O colorido dos vitrais criava uma “aura mística” e peça a peça narram histórias da Bíblia, do novo e do velho Testamento.



Fachada da Catedral de Notre-Dame (1.163) - -- Paris – França –
Foto: Cartão Posta s/ autoria



Átrio principal da Catedral de Notre-Dame – Paris – França
Foto: Cartão Postal s/autoria

Ademais, curiosamente, nesse período, foram retomadas figuras enigmáticas como as “gárgulas”, ou seja, figuras quiméricas e híbridas cujas origens remontam a mitologia grega.



“Gárgulas” no alto de uma das torres da Catedral de Notre-Dame (1.163) – Paris – França
Foto: Cartão Postal – s/ autoria

Somado a tudo isso, as “Cenas do juízo final” da Portada ocidental da referida Catedral, surgem repletas de símbolos que evidenciam o que se passaria no fim dos tempos.

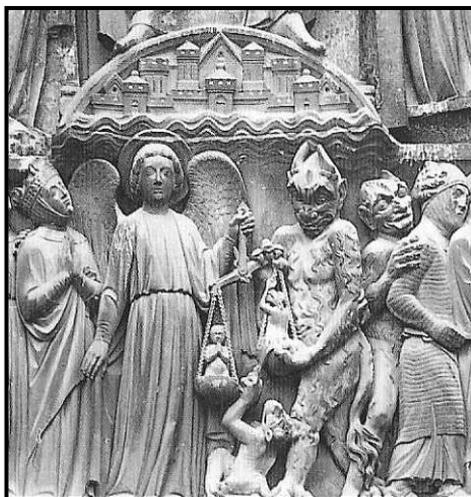


Foto: “Cenas do Juízo final” – Pórtico Ocidental da Catedral de Notre-Dame (1.163) - Paris – França. Autor: Achim Bednorz

O imaginário fantástico incluso em outras inúmeras igrejas ou santuários da Europa poderia ser tomado como exemplo desse tipo de representação da religiosidade, das relações entre o sacro e o profano em outras partes do continente ou do planeta, em particular, aquelas que foram colonizados pelos europeus. Mas, interessa ao presente estudo observar através das imagens confeccionadas pelos próprios artesãos indígenas

ou mestiços como se deu o processo de negação das outras crenças e de apropriação de signos culturais regionais inseridos em meio aos portais, retábulos ou telas difundidas na América Latina.

Nessa linha argumentativa, caberia indagar a exuberância da arte renascentista e da arte barroca européia à época da colonização se “harmonizou” com as influências das imagens fantásticas dos mestiços e dos indígenas? A resposta a essa questão é complexa, mas algumas pistas permitem afirmar que os mestres artesãos apesar de obrigados a reproduzirem imagens de santos católicos, acabavam sempre introduzindo nas fachadas das igrejas construídas por toda América espanhola e portuguesa, mitos indígenas e africanos. Desse modo, observa-se uma troca ou intercâmbio entre as imagens sacras da igreja católica e a religiosidade de diversas origens, em santuários erguidos no Brasil e no Equador.

Em comum esses dois estilos tinham a monumentalidade e interiores ricos em pinturas e talhas. Mas enquanto no Brasil, eram utilizadas a pedra sabão e a pedra lavrada nas igrejas barrocas de Minas Gerais e do litoral nordestino, em Quito, a pedra vulcânica era a mais abundante na região. Por essa razão, ambas foram largamente utilizadas nas regiões supracitadas.



Centro Histórico de Quito - Equador

Foto: Sandra Pelegrini

Edificada entre XVI – XVII, a Igreja de San Francisco apresenta um frontispício maneirista com elementos do renascimento, influências árabes e mestiças. Essa igreja e o monastério em homenagem ao mesmo santo constituem as construções mais antigas de Quito, cidade fundada em 1534.



Igreja San Francisco - XVI – XVII

Foto: Luiz Augusto Oliveira

Destaca-se nesse conjunto arquitetônico a portada em pedra, o átrio e sua escadaria renascentista. A igreja apresenta três naves e seu interior possui altares com talhas barrocas.



Detalhe do altar principal da Igreja San Francisco - XVI – XVII

Foto: Cartão Postal s/autoria.

A Igreja da Compañía de Jesús (XVII – XVIII) é um dos templos barrocos mais significativos de Quito. Trata-se de um símbolo, por excelência, do barroco americano. O frontispício do edifício observa-se uma mostra do talhado em pedra que tornou alguns artistas aborígenes reconhecidos por seu cuidadoso trabalho. Nas imagens abaixo, evidenciam-se dezenas de anjos e querubins dispostos com maestria em pedra maciça ou pedra vulcânica.



Fachada principal da Igreja da Companhia de Jesús- XVII – XVIII

Foto: Luiz Augusto Oliveira

Nota-se aqui uma mescla de estilos como o barroco de origem europeia, o barroco americano e a influência árabe na arte espanhola. Todavia, o interior da igreja surpreende pela talha dourada, expressão refinada da religiosidade espanhola, logo mestiça da época da Colônia.

De qualquer forma, convém reconhecer que tanto as igrejas no Brasil, como nas de Quito, os templos construídos visaram a fortalecer o poder da Igreja católica e representar a grandeza das coroas espanhola e portuguesa, em suas respectivas colônias.

Mas, as imagens que os “nativos” veneravam evocam secretas relações entre as entidades ameríndias e africanas cultuadas por meio dos artifícios dos entalhadores. Certo é que o barroco no Brasil adquiriu grande expressividade entre os séculos XVI e XVIII, persistindo até o início do século XIX, quando a chegada da Missão Francesa (1816) passou a valorizar o estilo neoclássico. Nas igrejas de Pernambuco e, sobretudo, nas de Minas Gerais, o barroco brasileiro adquiriu características próprias, alternando na arquitetura distintos estilos, tais como o maneirista, o barroco e o rococó. Entretanto, pode-se notar que as edificações do litoral nordestino mantiveram-se mais vinculadas aos modelos europeus, enquanto as edificadas em Minas Gerais tenderam a inovar na estrutura e/ou forma.

A Igreja e o Convento de São Francisco constituem exemplos significativos dos empreendimentos dos padres franciscanos no Brasil, na primeira metade do século XVIII. Segundo Augusto C. S Telles (1980), a igreja foi erguida entre 1708 e 1723 e o convento foi concebido por volta de 1686 e foi concluído em 1752. Dado a riqueza dos entalhes da decoração interna da igreja e

da instalação de painéis de azulejos portugueses nas paredes do pátio do convento, o conjunto foi finalizado apenas por volta de 1782.

Nota-se na imagem abaixo que a fachada dessa Igreja apresenta duas torres laterais com traços simples e um frontão com características barrocas e influências maneiristas (volume central rico em ornamentação e linhas curvilíneas).



Fachada da Igreja de São Francisco – Salvador – Bahia
Foto: Cartão Postal – s/ autoria.

A decoração interna dessa igreja é rica em entalhes revestidos de finas camadas de ouro:



Detalhe de um dos altares laterais, do lado direito da Igreja de São Francisco – Salvador – Bahia. Foto: Luiz Augusto Oliveira.

Além do diferencial da planta que apresenta uma nave principal e duas laterais⁶, onde se distribuem pequenas capelas, a igreja apresenta colunas, tetos e paredes repletos de frisos, arcos e volutas adornadas com figuras de anjos, flores, folhas de videira e pássaros, como se pode observar no detalhe abaixo:



Detalhe de uma das colunas de um dos altares laterais da Igreja de São Francisco – Salvador – Bahia. Foto: Sandra Pelegrini.

Embora a decoração dessa igreja não se atenha as imagens do Juízo Final, as mensagens de cunho moral e as colunas esculpidas com as figuras de Jesus Cristo e/ou de São Francisco causam grande impacto, principalmente, dado ao realismo exacerbado que coloca em evidência o sofrimento e a dor daqueles que parecem carregar o peso dos pecados do mundo sobre os próprios ombros.

No teto do altar-mor da igreja destacam-se conjuntos pictóricos circunscritos em hexágonos, octógonos e estrelas que justapostos remetem a passagens da vida de Nossa Senhora – agrande homenageada na pintura executada pelo Frei Jerônimo da Graça, entre 1733-1737.



Detalhe do teto sob o altar-mor da Igreja de São Francisco dedicado a Nossa Senhora
Foto: Sandra Pelegrini.

Chama a atenção, particularmente, o fato de que o semblante dos personagens que compõe o conjunto apresenta certa mistura de traços étnicos, mas, sem dúvida, predomina entre elas o perfil europeu.

Nas igrejas barrocas de Minas Gerais são mais comuns representações de Nossa Senhora como “madonas mulatas” cercadas de anjinhos igualmente pardos. Esse é o caso do forro da nave central da Igreja de São Francisco de Assis - Ouro Preto:



Forro da nave central da Igreja de São Francisco de Assis - Ouro Preto – Minas Gerais

Foto: Cartão postal – s/ autoria

Essa pintura a óleo sobre madeira no teto da Igreja São Francisco de Assis, efetuada pelo pintor Manuel da Costa Ataíde - (1762 – 1837) exemplifica com clareza a assimilação de características étnicas na representação de Maria, bem como a utilização do efeito de ilusão criado por meio da projeção de elementos arquitetônicos (colunas, escadas, balcões, degraus) que, por sua vez, corroboram para sugestão de movimento e impressão de ampliação de espaço.



Detalhe do forro da nave central da Igreja de São Francisco de Assis - Ouro Preto – Minas Gerais -
Foto: Luiz Augusto de Oliveira

A despeito dos problemas e riscos que os estudos comparados sobre diferentes formas de produção artística podem sugerir, no decorrer do desenvolvimento dessa pesquisa que ainda

envereda por caminhos incertos, constataram-se algumas evidências. Entre as quais se destacam os efeitos da mistura das simbologias mestiças impregnadas nas obras confeccionadas por seus artesãos, bem como as tentativas de silenciar as imagens relacionadas às identidades culturais diversas das católicas.

Há que se reconhecer, no entanto, que os ícones e demais elementos supostamente “unificadores” parecem não ter conseguido aniquilar as crenças e os mitos fundadores das religiosidades de distintas etnias que permanecem inscritos das mais diversas maneiras nas formas de representação artística. Aliás, talvez, um dos maiores impasses a serem enfrentados e superados pela sociedade atual esteja cravado na necessidade de digerirmos as diferenças e fomentarmos a tolerância à pluralidade, cada vez mais, ávida por explorar as fronteiras culturais, étnicas e religiosas.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Cleide. Convento de Igarassu é folheado a ouro. Edição on line de *Jornal do Comercio*. Recife, 02 de outubro de 1997. Disponível em site <http://www2.uol.com.br/JC/0310/tu0210j.htm>. Acesso em julho/2005.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956, p. 122-123.
- CABANNE, Pierre. *A Arte clássica e o barroco*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- CASTELO, Hernán Rodríguez. *Panorama del Arte, Biblioteca Ecuatoriana de la Familia*, No. 9, Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, Editora Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Editorial El Conejo.
- DANTAS, Ana Claudia de Miranda. *As cidades coloniais americanas*. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp241.asp> Acesso em julho/2005.
- FENELON, D. Rua e outros. *Muitas memórias outras histórias*. São Paulo: Olho d'água, 2004.
- FUNARI, Pedro Paulo A. & FERREIRA, Lúcio Menezes. *Cultura material histórica e patrimônio. Primeira Versão*. Campinas: IFCH/Unicamp, n. 120, abr. 2003, p. 13 – 20.
- FUNARI, Pedro Paulo e PELEGRINI, Sandra C. A. *O Patrimônio Histórico e Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GOMBRICH, E. *História da Arte*. Lisboa: LTC, 1999.
- L'arte gotica*. Milano: Konemann, 2000.
- LEMOS, Carlos. Originalidade, autenticidade, identidade, valor documental. *Arquitextos*, no. 82. Disponível em site http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq082/arq082_01.asp. Acesso em mar/2007.
- MARIN GONZÁLES, José. Globalização, neoliberalismo, educação e diversidade cultural. In: PELEGRINI, Sandra C. A. e ZANIRATO, Silvia H. *Narrativas da pós-modernidade na pesquisa histórica*. Maringá: EDUEM, 2005,
- PELEGRINI, Sandra. O patrimônio cultural e a materialização das memórias individuais e coletivas. *Patrimônio e memória*. FCLAs-UNESP, v. 3, n. 1, 2007.
- TIRAPELI, Percival (Org.) *Arte sacra colonial. Barroco memória viva*. São Paulo: Edunesp, 2001.

REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: EDUSP e Imprensa Oficial do Estado, 2002.

REIS, Nestor Goulart . *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
SÉRIE QUITO. *Centro Histórico de Quito. Problemática e Perspectivas*. Quito: Dirección Planificación. Municipio de Quito. C. Obras públicas Transporte-Ministério de Assuntos Exteriores de Espanha, 1990.

SÉRIE QUITO. *Centro Histórico de Quito. Sociedad e Espacio Urbano*. Quito: Dirección Planificación. Município de Quito. C. Obras públicas Transporte-Ministério de Assuntos Exteriores de Espanha, 1993.

SILVA, Leonardo Dantas. Pernambuco preservado, histórico dos bens tombados no Estado de Pernambuco. Recife: 2002, p. 72.

TELLES, Augusto C. S. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. MEC/SEAC/FENAME. 1980

NOTAS

¹ Esse texto foi originalmente apresentado no Simpósio “O patrimônio cultural brasileiro e as identidades religiosas: festas, rituais e tradições populares”, realizado durante o I Encontro Nacional do GT Nacional de História da Anpuh – Religiões e Religiosidades (em maio de 2007, nas dependências do CESUMAR, na cidade de Maringá – Pr).

² Docente da Universidade Estadual de Maringá (UEM)- Paraná – Brasil, Doutora em História pela Universidade de São Paulo, Pós-Doutora em Patrimônio Cultural pelo NEE/ Universidade Estadual de Campinas, Coordenadora do Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC-UEM), Pesquisadora do Núcleo de Estudos Estratégicos (NEE/UNICAMP) e Consultora do CYTED (Madri-Espanha).

³ Segundo alguns estudiosos da obra de Mário de Andrade essa perspectiva teria vínculos com a admiração inspiradora que ele nutria em relação aos escritos do poeta suíço Blaise Cendrars. Carlos Lemos também faz essa observação no artigo “Originalidade, autenticidade, identidade, valor documental”. Disponível em site <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq082/> Acesso em abril/2007

⁴ Carlos Lemos chama a atenção para o fato de que a “presença marcante do imigrante, do italiano em São Paulo, do alemão em Santa Catarina” não foi considerada pelos órgãos de preservação, nem tampouco que os “seus descendentes” fossem percebidos como “brasileiros e sua produção (...) fosse digna de figurar no Patrimônio Histórico ou Artístico”.

⁵ Entre as características arquitetônicas marcantes da arquitetura gótica, destacamos: arco ogival (arco quebrado); arcos botantes (braços externos e perpendiculares à superfície do edifício); abóbada mais leves construídas com nervuras de pedra e enchimento de tijolo (GOMBRICH, 1999).

⁶ No Nordeste brasileiro, são raras as construções franciscanas com mais de uma nave e com decoração tão esmerada. Aliás, vale lembrar que até a sacristia foi decorada com dezoito painéis a óleo devotados a passagens da vida de São Francisco.