



Catedral
de
Santa Maria, RS

100 ANOS DE HISTÓRIA, ARTE E FÉ



Catedral
de
Santa Maria, RS

100 ANOS DE HISTÓRIA, ARTE E FÉ



Catedral
de
Santa Maria, RS

100 ANOS DE HISTÓRIA, ARTE E FÉ

Organização

Edir Lucia Bisognin
Eva Regina Barbosa Coelho

Fotografias

Renato Seerig

Coordenação Editorial | Projeto Gráfico

Salette Mafalda Marchi

Revisão Editorial

Inara de Oliveira Rodrigues

Supervisão Gráfica

Fabricio Spanevello Pergher

Revisão do texto em português

Maria de Lourdes Pereira Godinho

Tradução e revisão do texto em espanhol

Marloá Eggres Krebs

Editora

Centro Universitário Franciscano

Detalhe da fachada da Catedral Diocesana
Detalle de la fachada de la Catedral Diocesana





Agradecimientos

Los autores de este libro agradecen de forma especial a todos que contribuyeron para que fuera posible publicar estas reflexiones, por ocasión de las conmemoraciones del centenario de la Catedral de Santa Maria:

*al obispo de la Diócesis de Santa Maria,
D. Hélio Adelar Rubert;*

*a la Profesora Ir. Iraní Rupolo,
Rectora del Centro Universitário Franciscano,
y a Economista Ir. Inacir Pederiva, Pró-rectora de
Administración, con el equipo de la Editora de la
Unifra;*

*al Sr. Rafael Isaía,
Presidente del Consejo Parroquial;*

*a la Municipalidad de Santa Maria - Secretaria de
Municipio de la Cultura;*

*al Sr. Humberto Gabbi Zanatta - Presidente de la
Comisión Cultural Conmemorativa a los 100 años;*

*al Sr. Renato Seerig por el registro de
las fotos de la Catedral;*

*a la Señora Cleonice Durlo Devoranosky por el
incansable asesoramiento en todos los momentos
de este trabajo;*

*al profesor Mário Lúcio Bonotto Rodrigues por la
colaboración prestada a la comisión;*

*a los académicos del curso de Turismo de la Unifra:
Cibele dos Santos Kerch da Silva, Luciana de Aguilar
Belízio y Arci Gustavo Boeck, por la contribución
en la investigación de campo sobre la Catedral
Diocesana.*

Agradecimentos

Os autores deste livro agradecem de forma especial a todos que colaboraram para tornar possível a publicação destas reflexões, por ocasião das comemorações do centenário da Catedral de Santa Maria:

ao Bispo da Diocese de Santa Maria,
D. Hélio Adelar Rubert;

à Professora Ir. Iraní Rupolo,
Reitora do Centro Universitário Franciscano,
e à Economista Ir. Inacir Pederiva, Pró-reitora de
Administração, com a equipe da Editora da Unifra;

ao Sr. Rafael Isaía,
Presidente do Conselho Paroquial;

à Prefeitura Municipal de Santa Maria - Secretaria
de Município da Cultura;

ao Sr. Humberto Gabbi Zanatta - Presidente da
Comissão Cultural comemorativa aos 100 anos;

ao Sr. Renato Seerig pelo registro
das fotos da Catedral;

à Senhora Cleonice Durlo Devoranoski pelo incansável
assessoramento em todos os momentos deste trabalho;

ao Professor Mário Lúcio Bonotto Rodrigues pela
colaboração prestada à comissão;

aos acadêmicos do curso de Turismo da Unifra:
Cibele dos Santos Kerch da Silva, Luciana de Aguiar
Belízio e Arci Gustavo Boeck, pela contribuição na
pesquisa de campo sobre a Catedral Diocesana.

Sumario

<i>Prefacio - Nuestra Catedral Centenaria</i> _____	12
Hélio Adelar Rubert - Obispo de Santa Maria	
<i>Presentación</i> _____	14
Iraní Rupolo - Rectora del Centro Universitário Franciscano	
<i>Introducción</i> _____	18
P. Antonio Bonini - Párroco	
<i>Catedral Diocesana de Santa Maria, RS: 100 años de historia, arte y fe</i> _____	26
Eva Regina Barbosa Coelho	
<i>Catedral Diocesana de Santa Maria: consideraciones sobre su arquitectura</i> _____	52
Luiz Gonzaga Binato de Almeida	
<i>Un mirar sobre la obra de Aldo Locatelli en la Catedral Diocesana de Santa Maria, RS</i> _	72
Edir Lucia Bisognin	
<i>La obra de Emílio Sessa en el techo de la Catedral Diocesana de Santa Maria</i> _____	88
Edir Lucia Bisognin	
<i>Lo colorido de los vitrales de la Catedral Diocesana de Santa Maria</i> _____	124
Edir Lucia Bisognin	
<i>El Museo Sacro de Santa Maria - Parroquia Catedral</i> _____	172
Marta Rosa Borin	
<i>Iglesia Católica de Santa Maria - Cronología</i> _____	212
Marta Rosa Borin	

Sumário

Prefácio - Nossa Catedral Centenária _____	13
<i>Hélio Adelar Rubert - Bispo de Santa Maria</i>	
Apresentação _____	15
<i>Iraní Rupolo - Reitora do Centro Universitário Franciscano</i>	
Introdução _____	19
<i>P. Antonio Bonini - Pároco</i>	
Catedral Diocesana de Santa Maria, RS: 100 anos de história, arte e fé _____	27
<i>Eva Regina Barbosa Coelho</i>	
Catedral Diocesana de Santa Maria: considerações sobre sua arquitetura _____	53
<i>Edir Lucia Bisognin</i>	
Um olhar sobre a obra de Aldo Locatelli na Catedral Diocesana de Santa Maria, RS _____	73
<i>Edir Lucia Bisognin</i>	
A obra de Emílio Sessa no teto da Catedral Diocesana de Santa Maria _____	89
<i>Edir Lucia Bisognin</i>	
O colorido dos vitrais da Catedral Diocesana de Santa Maria _____	125
<i>Edir Lucia Bisognin</i>	
O Museu Sacro de Santa Maria - Paróquia Catedral _____	173
<i>Marta Rosa Borin</i>	
Igreja Católica de Santa Maria - Cronologia _____	213
<i>Marta Rosa Borin</i>	

Nuestra Catedral Centenaria

En este año de 2009, el templo de nuestra iglesia Catedral, en Santa Maria, completa 100 años de su construcción. Por feliz coincidencia, la Diócesis de Santa Maria, en 2010, también va a celebrar su centenario, la cual fue creada, en 1910, por el Papa Pio X.

La Parroquia de la Catedral, iglesia-madre de la Diócesis, a través de su párroco, sacerdote Antonio Bonini, de sus vicarios parroquiales, sacerdote Osvaldo Gervázio Lazzari y Dalvino Dalmolin Júnior, con la participación de la comunidad, realiza una serie diversificada de programaciones religiosas, culturales, educacionales, artísticas y sociales para marcar tan importante y bendecido centenario.

De entre los muchos eventos y actividades que la comunidad de la Parroquia de la Catedral organiza para marcar los 100 años de edificación de su templo material, está este bellísimo libro, referencia cualificada sobre el arte de las pinturas y frescos que la vuelven tan singular y, a lo largo de los años, invitación elocuente a la reflexión, al recogimiento y a la oración por parte de los que la frecuentan como fieles o visitantes admiradores del arte sacro.

La presente obra, marco significativo y artístico, quiere demostrar, también, el valor y el incentivo que la iglesia, a través de los tiempos, siempre dio al arte, a la cultura y a la ciencia, además de ser resultado de múltiples esfuerzos. A esos esfuerzos de distintas personas e instituciones, queremos sumarnos, como Obispo diocesano y como, canónicamente, párroco de la Iglesia Catedral de la Diócesis.

La investigación diligente y perspicaz de profesionales competentes de nuestra comunidad, resulta en este valioso trabajo histórico-artístico sobre las obras de Aldo Locatelli y Emílio Sessa, pinturas y vitrales, que señalan la iglesia Catedral de Santa Maria internacionalmente.

Trabajo de muchas manos, talentos y disponibilidad generosa, agradecemos a todos que se comprometieron en esta obra meritoria, sean investigadores, profesores o patrocinadores. Un agradecimiento especial a la UNIFRA - Centro Universitário Franciscano, a la UFSM - Universidade Federal de Santa Maria y a la ULBRA - Universidade Luterana do Brasil, que dispusieron incontables horas de sus profesionales para esta y otras obras que registran los 100 años de la Catedral Diócesis de Santa Maria.

Rogamos a la patrona de la Catedral y de la ciudad de Santa Maria, Nossa Senhora da Imaculada Conceição, que continúe a intervenir por nosotros, derra-mando sus bendiciones y su valiosa protección. Y que continúe a inspirar y motivar, también a través del arte que la embelleza, a todos cuantos la frecuentan como personas amadas por Dios y por Nuestra Señora.

*Hélio Adelar Rubert
Obispo de Santa Maria*

Nossa Catedral Centenária

Neste ano de 2009, o templo da nossa igreja Catedral, em Santa Maria, completa 100 anos de sua construção. Por feliz coincidência, a Diocese de Santa Maria, em 2010, também vai celebrar seu centenário, criada que foi, em 1910, pelo Papa Pio X.

A Paróquia da Catedral, igreja-mãe da Diocese, por intermédio de seu pároco, padre Antonio Bonini, de seus vigários paroquiais, padre Osvaldo Gervázio Lazzari e padre Dalvino Dalmolin Júnior, com a participação da comunidade, realiza uma série diversificada de programações religiosas, culturais, educacionais, artísticas e sociais para marcar tão importante e abençoado centenário.

Dentre os muitos eventos e atividades que a comunidade da Paróquia da Catedral organiza para marcar os 100 anos de edificação de seu templo material, está este belíssimo livro, referência qualificada sobre a arte das pinturas e afrescos que a tornam tão singular e, ao longo dos anos, convite eloquente à reflexão, ao recolhimento e à oração por parte dos que a frequentam como fiéis ou visitantes admiradores da arte sacra.

A presente obra, marco significativo e artístico, quer demonstrar, também, o valor e o incentivo que a Igreja, através dos tempos, sempre deu à arte, à cultura e à ciência, além de ser resultado de múltiplos esforços. A esses esforços de diferentes pessoas e instituições, queremos nos somar, como bispo diocesano e como, canonicamente, pároco da Igreja Catedral da Diocese.

A pesquisa diligente e arguta de profissionais competentes de nossa comunidade resulta neste valioso trabalho histórico-artístico sobre as obras de Aldo Locatelli e Emílio Sessa, pinturas e vitrais, que destacam a igreja Catedral de Santa Maria internacionalmente.

Trabalho de muitas mãos, talentos e disponibilidade generosa, agradecemos a todos que se engajaram nesta obra meritória, sejam pesquisadores, professores, sejam patrocinadores. Um agradecimento especial à UNIFRA - Centro Universitário Franciscano, à UFSM - Universidade Federal de Santa Maria e à ULBRA - Universidade Luterana do Brasil, que despenderam incontáveis horas de seus profissionais para esta e outras obras que registram os 100 anos da Catedral Diocesana de Santa Maria.

Rogamos à padroeira da Catedral e da cidade de Santa Maria, Nossa Senhora da Imaculada Conceição, que continue a interceder por nós, derramando suas bênçãos e sua valiosa proteção. E que continue a inspirar e a motivar, também, por meio da arte que a embeleza, a todos quantos a frequentam como pessoas amadas por Deus e por Nossa Senhora.

Hélio Adelar Rubert
Bispo de Santa Maria

Esta obra, en su propósito, presenta a partir de un estudio de profesionales de reconocido saber, una descripción de la arquitectura y del arte de la Catedral Diocesana de la ciudad de Santa María, RS. Sin embargo, más que resultado de un trabajo, este respetable equipo, conocedor de la importancia y del significado real y simbólico de ese templo religioso para la comunidad santa-mariense, delibera valerosa contribución para comprenderlo y apreciarlo como patrimonio religioso-cultural de nuestra ciudad.

Evidenciar el valor simbólico y patrimonial de la arquitectura y del arte de esta Catedral Diocesana es una forma de ampliar lo imaginario y de reconocer los valores religioso-culturales locales. Explicitar el sentido religioso del arte de ese templo contribuye para volver las personas más sensibles a la percepción de lo cotidiano, mejorarles la autoestima y valorizar el sentido del vivir en esta ciudad y con las personas de la ciudad.

Históricamente, la humanidad, en todas las culturas y lugares, desarrolló y cultivó, desde el espacio doméstico, el sentido de lo sagrado y el culto a la divinidad. Con el crecimiento poblacional, al dar origen a poblados, villas y ciudades, las personas se agregaron también en la expresión religiosa y en el culto. La construcción de templos evidencia, en todas las aglomeraciones humanas, la busca de protección en el ser superior y del sentido más pleno para la integralidad de la vida y el bienestar. Los templos, situados en locales de destaque, establecían, por la red de caminos y de calles que de ellos partían o para ellos se encaminaban, una conexión de energía mística.

En los días actuales, la ciudad es permeada por tendencias diversas. Su espacio es disputado por todos que quieren hacer pasar cualquier mensaje comercial, ideológico, religioso. Las realidades desarrollaron evidencias múltiples también en la cuestión religiosa. De un lado, interfieren en lo cotidiano de las personas, envolviéndolas en una rutina de actividades sin control. De otro, las personas buscan mantener el direccionamiento de sus vidas y valorar lo cotidiano. El imponente espacio sagrado de las iglesias en las ciudades se confunde en el medio a los edificios. Se vuelve uno entre tantos otros espacios. La ciudad creó nueva sensibilidad en relación a la religiosidad y a la religión. La pluralidad cultural creó lugar para diferentes constantes antropológicas y teológicas. En ese contexto, la religión debe actuar positivamente, procurando contestar a la nueva sensibilidad de la sociedad.

Boff, en su libro Espiritualidade, um caminho de transformação (2001), alude que las religiones elaboran constructos teóricos - las doctrinas; prácticos - la moral; festivos y simbólicos - las liturgias y los ritos. Se sabe que la música sacra y las artes plásticas expresan sentimientos y belleza, contribución esencial para lo complementario de la vida humana. Así, las religiones también buscan expresar por medio de la materialización de los templos y del arte, el trascendente. Por eso, son un valor inestimable para la humanidad.

Aunque la construcción de bellísimos templos y catedrales, verdaderas obras de arte, esa materialización es apenas una necesidad humana, pues la grandiosidad de Dios no cabe en el estrecho espacio de un templo, en una religión, y ni cabría en la totalidad

Esta obra, em seu propósito, apresenta, a partir de um estudo de profissionais de reconhecido saber, uma descrição da arquitetura e da arte da Catedral Diocesana da cidade de Santa Maria, RS. Porém, mais do que resultado de um trabalho, esta respeitável equipe, conhecedora da importância e do significado real e simbólico desse templo religioso para a comunidade santa-mariense, presta valiosa contribuição para compreendê-lo e apreciá-lo como patrimônio religioso-cultural de nossa cidade.

Evidenciar o valor simbólico e patrimonial da arquitetura e da arte desta Catedral Diocesana é uma forma de ampliar o imaginário e de reconhecer valores religioso-culturais locais. Explicitar o sentido religioso da arte desse templo contribui para tornar as pessoas mais sensíveis à percepção do cotidiano, melhorar-lhes a autoestima e valorizar o sentido do viver nesta cidade e com as pessoas da cidade.

Historicamente, a humanidade, em todas as culturas e lugares, desenvolveu e cultivou, desde o espaço doméstico, o sentido do sagrado e o culto à divindade. Com o crescimento populacional, ao dar origem a povoados, vilas e cidades, as pessoas se agregaram também na expressão religiosa e no culto. A construção de templos evidencia, em todas as aglomerações humanas, a busca de proteção no ser superior e do sentido mais pleno para a integralidade da vida e o bem-estar. Os templos, situados em locais de destaque, estabeleciam, pela rede de caminhos e de ruas que deles partiam ou para eles se encaminhavam, uma ligação de energia mística.

Nos dias atuais, a cidade é permeada por tendências diversas. Seu espaço é disputado por todos

que querem fazer passar qualquer mensagem comercial, ideológica, religiosa. As realidades desenvolveram evidências múltiplas também na questão religiosa. De um lado, interferem no cotidiano das pessoas, envolvendo-as numa rotina de atividades sem controle. De outro, as pessoas buscam manter o direcionamento de suas vidas e valorizar o cotidiano. O imponente espaço sagrado das igrejas nas cidades se confunde em meio aos edifícios. Torna-se um entre tantos outros espaços. A cidade criou nova sensibilidade em relação à religiosidade e à religião. A pluralidade cultural criou lugar para diferentes constantes antropológicas e teológicas. Nesse contexto, a religião deve agir positivamente, procurando responder à nova sensibilidade da sociedade.

Boff, em seu livro, *Espiritualidade, um caminho de transformação* (2001), refere que as religiões elaboram constructos teóricos - as doutrinas; práticos - a moral; festivos e simbólicos - as liturgias e os ritos. Sabe-se que a música sacra e as artes plásticas expressam sentimentos e beleza, contribuição essencial para a completude da vida humana. Assim, as religiões buscam expressar, por meio da materialização dos templos e da arte, o transcendente. Por isso, são um valor inestimável para a humanidade.

Embora a construção de belíssimos templos e catedrais, verdadeiras obras de arte, essa materialização é apenas uma necessidade humana, pois a grandiosidade de Deus não cabe no estreito espaço de um templo, em uma religião e nem caberia no somatório de todas as religiões, pois as religiões elevam ao transcendente, são caminhos que ajudam a espiritualidade e aproximam a pessoa do mistério de Deus, mas não são o espiritual.

de todas las religiones, pues las religiones alzan a lo trascendente, son caminos que ayudan la espiritualidad y acercan la persona del misterio de Dios, sino no son lo espiritual.

La religión tiene la misión de humanizar la ciudad, creando una red de comunicación, de relaciones y de valores espirituales y sociales, contraponiéndose al individualismo y a la soledad, tan característicos de las personas en los días actuales.

Ese es el punto fundamental del cristianismo: la persona no es una idea, sino una existencia real, un ser histórico que tiene su punto de referencia en el hecho histórico de Jesús Cristo, revelación del Misterio, de absoluta verdad y don de sí. La persona humana es sagrada, es la vivienda de Dios. El templo del Espíritu Santo. Religión, espiritualidad y fe forman un campo semántico de valor esencial para el ser humano en su busca de sentido de la vida, de encuentro con su realidad personal y con la realidad mayor del misterio de Dios. El ser humano, lugar habitado por la divinidad, es dotado de compulsiva atracción por el sentimiento de trascendencia y la espiritualidad lo impulsa al sabor estético. Para eso, toma prestado el silencio, la música, la imagen, las letras, los colores que expresan el sentido del existir y colaboran para la experiencia de tocar el Misterio Absoluto.

Al saludar los autores por esta bella obra colocada a la disposición de los lectores, exteriorizo el deseo de que el contacto con el texto literario y la comprensión artística reemplacen la sensibilidad a lo sagrado presente en cada persona, que la Catedral Diocesana de la ciudad de Santa María continúe a ser lugar de inspiración y cumpla su misión de iluminar a todos con la claridad de Cristo que resplandece en la faz de la Iglesia.

Iraní Rupolo

Rectora del Centro Universitario Franciscano



A religião tem a missão de humanizar a cidade, criando uma rede de comunicação, de relações e de valores espirituais e sociais, contrapondo o individualismo e a solidão, tão característicos das pessoas nos dias atuais.

Aí encontra-se o ponto fundamental do cristianismo: a pessoa não é uma ideia, mas uma existência real, um ser histórico que tem seu ponto de referência no fato histórico de Jesus Cristo, revelação do Mistério, de absoluta verdade e dom de si. A pessoa humana é sagrada, é a morada de Deus. O templo do Espírito Santo. Religião, espiritualidade e fé formam um campo semântico de valor essencial para o ser humano em sua busca de sentido da vida, de encontro com sua realidade pessoal e com a realidade maior do mistério de Deus. O ser humano, lugar habitado pela divindade, é dotado de compulsiva atração pelo sentimento de transcendência e a espiritualidade o impulsiona ao sabor estético. Para isso, toma emprestado o silêncio, a música, a imagem, as letras, as cores que expressam o sentido do existir e colaboram para a experiência de tocar o Mistério Absoluto.

Ao cumprimentar os autores por esta bela obra colocada à disposição dos leitores, externo o desejo de que o contato com o texto literário e a compreensão artística renove a sensibilidade ao sagrado presente em cada pessoa, que a Catedral Diocesana da cidade de Santa Maria continue a ser lugar sagrado de inspiração e cumpra sua missão de iluminar a todos com a claridade de Cristo que resplandece na face da Igreja.

Iraní Rupolo

Reitora do Centro Universitário Franciscano

Al celebrar el centenario de nuestra Iglesia (templo) Catedral Diócesis, un grupo de profesores tuvo la feliz idea de registrar este libro con análisis crítico de las obras de arte allí existentes. Son analizados los frescos de Aldo Locatelli, las mandalas de Emilio Sessa, las escenas de los vitrales y los aspectos arquitectónicos importantes del predio inaugurado en 1909. Esa viene a ser una excelente manera de Celebrar el centenario de una obra: suministrar al público asesoría en la interpretación de su arte y en la fruición de su espiritualidad.

Este libro es como una luz que, al ser encendida, ilumina y revela las preciosidades de un período histórico importante de la comunidad santamariense, el tiempo de la reestructuración y de la resurrección de la comunidad católica de la ciudad.

La comunidad estaba dividida, dispersa y decadente por diversos motivos y factores como inoperancia y contra-testimonio de párrocos, a lo largo de las décadas antecedentes, que culminaron con la interdicción de la parroquia por el Obispo de Porto Alegre, Don Cláudio José Ponce de Leão, entre 17 de noviembre de 1895 y 3 de marzo de 1896.

Con la reapertura de la parroquia y nominación del nuevo párroco, P. Pedro Wimmer SAC, se empezó la reconstrucción de la comunidad. En los cinco años que dirigió la parroquia, P. Pedro Wimmer hizo un trabajo de conciliación, reagrupamiento, organización de asociaciones como el evangelizado de la oración, reinició la pastoral de la catequesis y la práctica de los sacramentos. Con eso, la vida parroquial fue tomando forma. Fueron años de sufrimiento, de luchas y arduos trabajos sin percibir grandes resultados, pero válidos porque constituyeran la base de un futuro promisorio.

El P. Caetano Pagliuca, que conocía la realidad, pues había trabajado con el P. Wimmer por tres años entra “con el pie derecho” para realizar un maravilloso trabajo de evangelización y recomposición de la vida parroquial en todos sus aspectos, no apenas lo espiritual, sino también lo humano, lo social y educacional. En todos estos aspectos él contribuyó de manera significativa. Inclusive participando en la construcción de la estructura material para cada ítem citado: él construyó iglesias, participó en la construcción del hospital, de colegios como el Santa Maria, el Sant’Anna, Educandário, Patronato, etc..

Lo importante es que, en el entremedio a esas obras materiales, está la edificación espiritual que era su meta principal. Su trabajo material más importante fue la construcción de la iglesia Catedral. Se puede decir que la construcción física es la imagen representativa de la iglesia espiritual que él, y sus vicarios cooperadores, construyeron por la evangelización.

En el Libro Tombo (1889-1914) de la Parroquia, el sacerdote Caetano cuenta la historia de la construcción de la nueva Matriz, un deseo suyo desde que pisó en suelo santamariense.

Viendo que ‘el imperio’ (pequeña Iglesia que servía de matriz), no satisfacía a las necesidades religiosas de Santa Maria, a los 22 de abril de 1902, convoqué en mi residencia diversas personas distintas a fin de que organizáramos una Comisión que se encargase a la construcción de la nueva Matriz. La comisión estuvo así constituida: Cel. Antero Correia de Barros, presidente; P. Caetano Pagliuca - vicepresidente; Aníbal de Primio - Tesorero; Amadeu Weimann - Secretario; Dr. Gustavo Wauthier - consultor técnico; Dr. Augusto

Ao celebrarmos o centenário de nossa Igreja Catedral Diocesana, um grupo de professores teve a feliz ideia de lançar este livro com análise crítica das obras de arte ali existentes. São analisados os afrescos de Aldo Locatelli, as mandalas de Emilio Sessa, as cenas dos vitrais e os aspectos arquitetônicos importantes do prédio inaugurado em 1909. Essa vem a ser uma excelente maneira de celebrar o Centenário de uma obra: proporcionar, ao público, assessoria na interpretação de sua arte e na fruição de sua espiritualidade.

Este livro é como uma luz que, ao ser acesa, ilumina e revela as preciosidades de um período histórico importante da comunidade santa-mariense, o tempo da reestruturação e da ressurreição da comunidade católica da cidade.

A comunidade estava dividida, dispersa e decadente por diversos motivos e fatores, como inoperância e contratemunho de párocos ao longo das décadas antecedentes, que culminaram com a interdição da paróquia pelo Bispo de Porto Alegre, Dom Cláudio José Ponce de Leão, entre 17 de novembro de 1895 e 3 de março de 1896.

Com a reabertura da Paróquia e a nomeação do novo pároco, Pe. Pedro Wimmer SAC, iniciou-se a reconstrução da comunidade. Nos cinco anos que dirigiu a paróquia, Pe. Pedro Wimmer fez um trabalho de conciliação, reagrupamento, organização de associações como o apostolado da oração, reiniciou a pastoral da catequese e a prática dos sacramentos. Com isso, a vida paroquial foi tomando forma. Seguiram-se anos de sofrimento, de lutas e árduos trabalhos sem se perceberem grandes resultados, mas válidos porque constituíram a base de um futuro promissor.

O Pe. Caetano Pagliuca, que conhecia a realidade, pois trabalhara com o Pe. Wimmer por três anos,

entra “com o pé direito” para realizar um maravilhoso trabalho de evangelização e recomposição da vida paroquial em todos os seus aspectos, não apenas o espiritual, mas também o humano, o social e educacional. Em todos esses aspectos, ele contribuiu de maneira significativa, inclusive participando na construção da estrutura material para cada item citado: ele construiu igrejas, participou na construção do hospital, de colégios como o Santa Maria, o Sant’Anna, Educandário, Patronato, etc..

O importante é que, no entremeio a essas obras materiais, está a edificação espiritual que era sua meta prioritária. O seu trabalho material mais importante foi a construção da igreja Catedral. Pode-se dizer que a construção física é a imagem representativa da igreja espiritual que ele e seus vigários cooperadores construíram pela evangelização.

No *Livro Tombo* (1889-1914) da Paróquia, Padre Caetano conta a história da construção da nova matriz, um desejo seu desde que pisara em solo santa-mariense:

Vendo que ‘o império’ (pequena Igreja que servia de matriz) não satisfazia às necessidades religiosas de Santa Maria, aos 22 de abril de 1902, convoquei em minha residência diversas pessoas distintas a fim de organizarmos uma Comissão que se encarregasse da construção da nova Matriz. A comissão ficou assim constituída: Cel. Antero Correia de Barros, presidente; Pe. Caetano Pagliuca - vice-presidente; Aníbal de Primio - tesoureiro; Amadeu Weimann - secretário; Dr. Gustavo Wauthier - consultor técnico; Dr. Augusto Álvares da Cunha, Augusto José Seixas e Daniel Fernandes - diretores. Mais tarde, tendo se retirado desta cidade o Sr. Amadeu Weimann, foi substituído pelo pai, Major Pedro Weimann e, com a morte do Sr. Augusto Alves da Cunha, o maior benfeitor da Igreja, foi escolhido o Sr. Antonio Alves Ramos (p. 87v.).

Álvares da Cunha, Augusto José Seixas y Daniel Fernandes - directores. Más tarde, teniéndose retirado de esta ciudad el Sr. Amadeu Weimann, fue sustituido por el padre Mayor Pedro Weimann y, con la muerte del Sr. Augusto Alves da Cunha, el mayor bienhechor de la Iglesia, fue escogido el Sr. Antonio Alves Ramos (p. 87v).

Los trabajos de construcción empezaron día 8 de diciembre de 1902 y, en diciembre de 1909, la obra estaba concluida. Fue consagrada día 5 de diciembre por el Obispo Don Cláudi José Ponce de Leão e inaugurada día 8, en la fiesta de la Patrona. Un verdadero heroísmo, construir una obra tan grande en tan poco tiempo.

Ese suceso se debó al esfuerzo del P. Caetano, que se mantuvo como párroco de esta Parroquia por 37 años, aplazándose después para la nueva Parroquia de las Dolores. No se puede dudar que la historia religiosa social y cultural de Santa Maria, en las tres primeras décadas del siglo XX, volteó en torno de la figura apostolar del P. Caetano Pagliuca. Él fue un verdadero siervo de Dios, insuperable en la pastoral de la iglesia en Santa Maria. El historiador Romeu Beltrão escribe estas palabras sobre el P. Caetano: "incansable, imbatible, abnegado, sólo la muerte consiguió inmovilizarlo".

P. Caetano fue sustituido por Mons. Valentin Ferrari, que tomó posesión día 28 de marzo de 1937. Mons. Valentin tuvo distinción por el trabajo de la organización e incentivo de las asociaciones y de los movimientos que surgían numerosamente en la iglesia de la época. También fue en su tiempo que los diversos ramos de la Acción Católica crearan cuerpo en Santa Maria.

Fue en este parroquiato del Mons. Valentin que el templo de la Catedral sufrió su primera reforma, concentrada en la parte frontal. Hubo alteraciones en la fachada y en las torres, modificando el estilo eclético, con elementos arquitectónicos característicos de varios momentos de la historia del arte.

Día 11 de enero de 1948, Mons. Valentin dejó la Parroquia Catedral para asumir el Magisterio, en el Seminario Mayor de los Curas Palotinos en Polêsine. En ese día, Mons. Valentin a las 6, rezó una misa de despedida en la intención de todos los fieles y, a las 7, los fieles y el clero mandaron rezar misa en la intención del Mons. Valentin. Esa misa fue presidida por el Obispo Don Antonio Reis que agradeció al Mons. Valentin y saludó al Mons. Frederico Didonet como nuevo párroco. Al final de la misa, Don Antonio se volvió para el pueblo, agradeció la disponibilidad de todos, con apelo para que no olvidasen, en su generosidad: la Iglesia Catedral (posiblemente la nueva reforma), el Orfanato São Vicente de Paula y el Congreso Eucarístico Diocesano (Libro Tombo 5, p. 32v).

En el mismo día, a la noche, tomó posesión Mons. Frederico Didonet como nuevo párroco, con la presencia de autoridades como el Obispo Don Antonio, que presidió la ceremonia, paraninfada por Mons. Valentin Ferrari y P. Caetano Pagliuca.

En la primera reunión de planificación, realizada con curas de la catedral, día 3 de marzo de 1948, Mons. Frederico tomó para sí la coordinación de la nueva reforma de la iglesia, referida por Don Antonio, día 11 de enero, en el acto de despedida de Mons. Valentin (Libro Tombo 5, p. 36).

Mons. Frederico empezó a accionar la nueva reforma de la Catedral, cuando, en junio de 1948, encargó a las señoras, D. Maria Philbert y D. Iracema Andrade, a empezaren una campaña pro-vitrales de la catedral (Libro Tombo 5, p. 50). En abril de 1949, se constituyó una comisión de asesoría que contó con la participación de los señores: José Cauduro, Salvador Isaia, Luis Aita y Vitor Schuch. Esa comisión se reunió con el Párroco día 8 de junio, cuando estuvieron presentes también Mons. Aquiles Bertoldo, Mons. Floriano Cordenunsi, y P. Abílio Sponchiado. La comisión optó por el encaminamiento de la pintura interna de la Catedral (Libro Tombo 5, p. 65v).

Os trabalhos de construção iniciaram dia 8 de dezembro de 1902 e, em dezembro de 1909, a obra estava concluída. Foi consagrada dia 5 de dezembro pelo Bispo Dom Cláudio José Ponce de Leão e inaugurada dia 8, na festa da padroeira. Um verdadeiro heroísmo, construir uma obra tão grande em tão pouco tempo.

Esse sucesso se deveu ao esforço do Pe. Caetano, que se manteve como pároco dessa paróquia por 37 anos, transferindo-se depois para a nova Paróquia das Dores. Não se pode duvidar que a história religiosa social e cultural de Santa Maria, nas três primeiras décadas do século XX, girou em torno da figura apostolar do Pe. Caetano Pagliuca. Foi ele um verdadeiro servo de Deus, insuperável na pastoral da igreja em Santa Maria. O historiador Romeu Beltrão escreve estas palavras sobre o Pe. Caetano: “incansável, imbatível, abnegado, só a morte conseguiu imobilizá-lo”.

Pe. Caetano foi substituído por Mons. Valentin Ferrari, que tomou posse dia 28 de março de 1937. Mons. Valentin destacou-se pelo trabalho da organização e incentivo das associações e dos movimentos que surgiam numerosamente na igreja da época. Também foi no seu tempo que os diversos ramos da Ação Católica criaram corpo em Santa Maria.

Foi no paroquiato do Mons. Valentin que o templo da Catedral sofreu sua primeira reforma, concentrada na parte frontal. Houve alterações na fachada e nas torres, modificando o estilo eclético, com elementos arquitetônicos característicos de vários momentos da história da arte.

Dia 11 de janeiro de 1948, Mons. Valentin deixou a paróquia da Catedral para assumir o magistério, no Seminário Maior dos padres Palotinos, em Polêsine. Nesse dia, Mons. Valentin, às 6 horas, rezou uma missa de despedida na intenção de todos os fiéis e, às 7 horas, os fiéis e o clero mandaram rezar missa na intenção do Mons. Valentin. Essa missa foi presidida pelo Bispo Dom Antonio Reis

que agradeceu ao Mons. Valentin e saudou o Mons. Frederico Didonet como novo Pároco. No final da missa, Dom Antonio voltou-se para o povo, agradeceu a disponibilidade de todos, com o apelo de que não esquecessem, na sua generosidade: a Igreja Catedral (possivelmente a nova reforma), o Orfanato São Vicente de Paula e o Congresso Eucarístico Diocesano (*Livro Tombo 5*, p. 32v.).

No mesmo dia, à noite, tomou posse Mons. Frederico Didonet como novo pároco, com a presença de autoridades como o Bispo Dom Antonio, que presidiu a cerimônia, paraninfada por Mons. Valentin Ferrari e Pe. Caetano Pagliuca.

Na primeira reunião de planejamento, realizada com padres da Catedral, dia 3 de março de 1948, Mons. Frederico tomou para si a coordenação da nova reforma da Igreja, referida por Dom Antonio, dia 11 de janeiro, no ato de despedida de Mons. Valentin (*Livro Tombo 5*, p. 36).

Mons. Frederico começou a acionar a nova reforma da Catedral, quando, em junho de 1948, encarregou as senhoras D. Maria Philbert e D. Iracema Andrade de iniciarem uma campanha pró-vitrais da Catedral (*Livro Tombo 5*, p. 50). Em abril de 1949, constituiu-se uma comissão de assessoria que contou com a participação dos senhores: José Cauduro, Salvador Isaia, Luis Aita e Vitor Schuch. Essa comissão se reuniu com o pároco dia 8 de junho, quando estiveram presentes também Mons. Aquiles Bertoldo, Mons. Floriano Cordenunsi e Pe. Abílio Sponchiado. A comissão optou pelo encaminhamento da pintura interna da Catedral (*Livro Tombo 5*, p. 65v).

Por portaria do Bispo Diocesano Dom Antonio foi ampliada a comissão para a reforma interna da Catedral. Conforme determinação do Sr. Bispo, a comissão ficou assim constituída: José Carlos Cauduro, Dr. José Mariano da Rocha Filho, Salvador Isaia, Dr. José Pinto de Moraes, Ângelo Cassol, Dr. Vilson Aita, Augusto Rossi, Dr. Vitor Francisco Schuch, Luis Aita, Ernesto Mezzomo e Roberto Severo.

Por portaría del Obispo Diocesano Don Antonio fue ampliada la comisión para la reforma interna de la Catedral. Conforme determinación del Sr. Obispo, la comisión estuvo así constituida: José Carlos Cauduro, Dr. José Mariano da Rocha Filho, Salvador Isaia, Dr. José Pinto de Moraes, Ângelo Cassol, Dr. Vilson Aita, Augusto Rossi, Dr. Vitor Francisco Schuch, Luis Aita, Ernesto Mezzomo y Roberto Severo.

La comisión, que venía tomando contactos desde el año anterior con diversos pintores, optó por contratar los servicios de los pintores italianos Aldo Locatelli, como figurista, y Emilio Sessa, como decorador, que cobraron CR\$700.000,00, por la obra.

Para la reforma estructural, fue contratado el servicio del constructor Wladimir Bartojuck.

Los trabajos de la reforma, iniciados día 3 de enero, fueron concluidos en diciembre. La inauguración ocurrió día 8 de diciembre, y se registró esa reforma como homenaje al centenario del Dogma de la Inmaculada en su centenario, integrada al Año Santo Mariano que transcurría en 1954 (Libro Tombo 6, p. 62v).

La tercera reforma, se realizó entre 1999 y 2005. Mientras la primera reforma, de 1938 y 1939, fue apenas de la fachada, y la segunda, de 1953 y 1954, fue del interior, en esa tercera todo fue sustituido o reformado.

Comisión constituida día 02 de setiembre de 1997

Sacerdote Antônio Bonini (párroco), Vicente Borin (presidente), Rafael Isaia, Guido Isaia, Manoel da Silva, Berenice Jobin (arquitecta), Valdir Fração (ingeniero), Airton Schneider (fallecido), Dr. Wilson Aita, Cleonice Devoranoski Durlo, Hermano Roque Salet, Gentil Trevisan e Ing. Cleber Mariano Lopes. Asesoría del Ing. João Paulo Lawisch, ejecución de la DGI Engenharia Ltda., Renato Andreatta constructor y se trabajo de restauración de las pinturas de Aldo Locatelli y Emílio Sessa, bajo responsabilidad del Atelier Leila Vianna Sudbrack.

Se empezó por la instalación de accesos seguros para la parte alta del predio: escaleras de metal en las torres, aperturas de accesos en los diferentes niveles y instalación de una pasarela externa en torno de la Catedral. A partir de eso, hubo la sustitución del tejado, del revestimiento externo de las paredes y la restauración de las pinturas, de los altares, de las imágenes. La sacristía fue reconstruida en tres pisos, uno de los cuales ocupado por el Museo Sacro.

Esa tercera reforma que costó R\$1.280.000,000, fue dada por concluida en el día 25 de junio de 2005.

Ésa es la realidad que este libro de los profesores analiza: el acervo artístico allí existente. Y lo hace con eficiencia.

Saludos a las profesoras Edir Lucia Bisognin y Eva Regina Barbosa Coelho de la UNIFRA, al profesor Luiz Gonzaga Binato de Almeida, de la ULBRA, y a la profesora Marta Rosa Borin, Coordinadora del Museo Sacro de la Catedral por este inteligente e importante trabajo que es fruto de larga y ardua dedicación.

Agradezco a los profesores en nombre de la Parroquia de la Catedral y de los numerosos lectores que, con este libro, descubrirán las riquezas allí contenidas.

Esta obra será como una placa, un monumento conmemorativo, que marcará para la posteridad el pasaje del 1^{er} centenario del templo Catedral.

P. Antonio Bonini
Párroco

A comissão, que vinha fazendo contatos desde o ano anterior com diversos pintores, optou por contratar os serviços dos pintores italianos Aldo Locatelli, como figurista, e Emilio Sessa, como decorador, que cobraram Cr\$ 700.000,00 pela obra.

Para a reforma estrutural, foi contratado o serviço do construtor Wladimir Bartojuck.

Os trabalhos da reforma, iniciados dia 3 de janeiro, foram concluídos em dezembro. A inauguração ocorreu dia 8 de dezembro, e registrou-se essa reforma como homenagem ao centenário do Dogma da Imaculada no seu centenário, integrada ao Ano Santo Mariano que transcorria em 1954 (*Livro Tombo 6*, p. 62v).

A terceira reforma se realizou entre 1999 e 2005. Enquanto a primeira reforma, de 1938 e 1939, foi apenas da fachada, e a segunda, de 1953 e 1954, foi do interior, nessa terceira tudo foi substituído ou reformado.

Comissão constituída dia 02 de setembro de 1997

Padre Antônio Bonini (pároco), Vicente Borin (presidente), Rafael Isaia, Guido Isaia, Manoel da Silva, Berenice Jobin (arquiteta), Valdir Fração (engenheiro), Airton Schneider (hoje falecido), Dr. Wilson Aita, Cleonice Devoranoski Durlo, Irmão Roque Salet, Gentil Trevisan e Eng. Cleber Mariano Lopes. Assessoria do Eng. João Paulo Lawisch, execução da DGI Engenharia Ltda., Renato Andreatta construtor e o trabalho de restauração das pinturas de Aldo Locatelli e Emílio Sessa sob responsabilidade do ateliêr Leila Vianna Sudbrack.

Começou-se pela instalação de acessos seguros para a parte alta do prédio: escadas de metal nas torres, aberturas de acessos nos diferentes níveis e instalação de uma passarela externa em torno da Catedral. A partir daí, houve a substituição do telhado, do revestimento externo das paredes e a restauração das pinturas, dos altares, das imagens. A sacristia foi reconstruída em três pisos, um dos quais ocupado pelo Museu Sacro.

Essa terceira reforma, que custou R\$ 1.280.000,00, foi dada por concluída no dia 25 de junho de 2005.

É essa a realidade que este livro dos professores analisa: o acervo artístico ali existente. E o faz com eficiência.

Cumprimentos às professoras Edir Lucia Bisognin e Eva Regina Barbosa Coelho, da UNIFRA, ao professor Luiz Gonzaga Binato de Almeida, da ULBRA, e à Professora Marta Rosa Borin, Coordenadora do Museu Sacro da Catedral, por este inteligente e importante trabalho que é fruto de longa e árdua dedicação.

Agradeço aos professores em nome da Paróquia da Catedral e dos numerosos leitores que, com este livro, descobrirão as riquezas ali contidas.

Esta obra será como uma placa, um monumento comemorativo, que marcará para a posteridade a passagem do 1º centenário do templo Catedral.

Pe. Antonio Bonini
Pároco

Interior da Catedral Diocesana
Interior de la Catedral Diocesana





Catedral Diocesana de Santa Maria, RS:

100 Años

de Historia, Arte y Fe

Eva Regina Barbosa Coelho¹

La región del Río Grande del Sur, aunque dentro de los límites españoles de acuerdo con el Tratado de Tordesilhas, era disputada por los colonizadores portugueses, tomándose palco de investidas de ambos lados. Ya en 1634, los españoles, intentando asegurar el territorio que les pertenecía, extendieron el trabajo misionero jesuítico hasta la región central del actual Río Grande del Sur, fundaron allí varias reducciones, entre ellas, São Cosme y São Damião que se localizaron en la bacía del Río Ibicuí, donde más tarde surgiría Santa Maria. Poco tiempo después, esas otras reducciones españolas de la región fueron abandonadas aprisa debido a los ataques de bandeirantes paulistas em busca de indios para esclavizar.

Con intuito de tomar provecho de las riquezas encontradas por los españoles en sus posesiones, los portugueses fundaron, en 1680, la Colonia de Sacramento en la desembocadura del Río de la Plata, por donde eran desaguados los minerales preciosos de las colonias españolas.

En 1682, avanzando decididamente en sus dominios además del río Uruguay, en dirección al Océano Atlántico, los españoles fundaron los Siete Pueblos de las Misiones y establecieron las llamadas guardias guaránicas por el territorio cuya finalidad inicial era detener los portugueses en sus tierras. Los avances de

ambas las partes, portugueses y españoles, por tierras ajenas, en el sur de América, determinaron la asignatura del Tratado de Santo Ildefonso, en 1777, entre las dos monarquías. Por el acuerdo, España se quedaría con los Siete Pueblos de las Misiones y la Colonia de Sacramento, pero devolvería a los portugueses, tierras que estos ya habían ocupado en los actuales territorios de Santa Catarina y Río Grande del Sur.

La región donde surgió Santa Maria estaría exactamente en el límite entre las dos posesiones, pero la ciudad no tuvo fundación oficial firmada en documentos o marco de piedra. Sus antecedentes históricos están marcados por la presencia de tribus indígenas nómades en la región, principalmente los Tapes y los Minuanos, de los jesuitas y, finalmente, de los integrantes de las Comisiones Demarcadoras de Límites establecidos por el Tratado de Santo Ildefonso de 1777.

En el segundo semestre de 1797, los militares portugueses de la Segunda Subdivisión de la Comisión Demarcadora de Límites establecieron campamento en el Rincão de Santa Maria, en una pequeña montaña correspondiente al centro de la ciudad, donde empezó “un fragmento de calle”, conocido después como Rua do Acampamento. En esta ocasión, el comandante de la 2ª Subdivisión de la Comisión Demarcadora de Límites era el Coronel Francisco João Roscio, responsable, por lo tanto, por la fundación del campamento militar que dio origen a la ciudad de Santa Maria.

¹ *Profesora de Historia y Patrimonio Cultural del Curso de Turismo de Centro Universitário Franciscano.*

Catedral Diocesana de Santa Maria, RS: *100 Anos* *de História, Arte e Fé*

Eva Regina Barbosa Coelho¹

A região do Rio Grande do Sul, embora dentro dos limites espanhóis de acordo com o Tratado de Tordesilhas, era disputada pelos colonizadores portugueses, tornando-se palco de investidas de ambos os lados. Já em 1634, os espanhóis, tentando assegurar o território que lhes pertencia, estenderam o trabalho missionário jesuítico até à região central do atual Rio Grande do Sul, fundaram ali várias reduções, entre elas, São Cosme e São Damião, que se localizaram na bacia do Rio Ibicuí, onde mais tarde surgiria Santa Maria. Pouco tempo depois, essas e outras reduções espanholas da região foram abandonadas às pressas devido aos ataques de bandeirantes paulistas em busca de índios para escravizar.

Com intuito de tirar proveito das riquezas encontradas pelos espanhóis em suas possessões, os portugueses fundaram, em 1680, a Colônia do Sacramento na foz do Rio da Prata, por onde eram escoados os minérios preciosos das colônias espanholas.

Em 1682, avançando decididamente em seus domínios além do Rio Uruguai, em direção ao Oceano Atlântico, os espanhóis fundaram os Sete Povos das Missões e estabeleceram as chamadas guardas garantidas pelo território cuja finalidade inicial era deter os portugueses em suas terras. Os avanços de ambas as partes, portugueses e espanhóis, por terras

alheias, no sul da América, determinaram a assinatura do Tratado de Santo Ildefonso, em 1777, entre as duas monarquias. Pelo acordo, Espanha ficaria com os Sete Povos das Missões e a Colônia do Sacramento, mas devolveria aos portugueses terras que estes já haviam ocupado nos atuais territórios de Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

A região onde surgiu Santa Maria ficaria exatamente no limite entre as duas possessões, mas a cidade não teve fundação oficial assinalada em documentos ou marco de pedra. Seus antecedentes históricos estão marcados pela presença de tribos indígenas nômades na região, principalmente os Tapes e os Minuanos, dos jesuítas e, finalmente, dos integrantes das Comissões Demarcadoras de Limites estabelecidos pelo Tratado de Santo Ildefonso de 1777.

No segundo semestre de 1797, os militares portugueses da Segunda Subdivisão da Comissão Demarcadora de Limites estabeleceram acampamento no Rincão de Santa Maria, numa coxilha correspondente ao centro da cidade, onde se iniciou “um trecho de rua”, conhecido depois como Rua do Acampamento. Nessa ocasião, o comandante da 2ª Subdivisão da Comissão Demarcadora de Limites era o Coronel Francisco João Roscio, responsável, portanto, pela fundação do acampamento militar que deu origem à cidade de Santa Maria.

Quando a Comissão Demarcadora de Limites chegou ao local, as terras sobre as quais se assentaria

¹ Professora de História e Patrimônio Cultural do Curso de Turismo do Centro Universitário Franciscano.

Cuando la Comisión Demarcadora de Límites llegó al local, las tierras sobre las cuales se asentaría el campamento pertenecían al sacerdote Ambrósio José de Freitas, que las compró del primer sesmero de la región, Francisco Antonio de Amorim. Todavía, en 1794, el sacerdote Ambrósio había rezado, con la debida licencia especial del obispo del Rio de Janeiro, la primera misa en el oratorio de su estancia, entre los arroyos Santa Maria y de los Ferreiros (hoy, Cadena y de la Ferreira, respectivamente). Cuando, en 1797, la segunda subdivisión de la Comisión Demarcadora de Límites, comandada por el Coronel Francisco João Roscio, llegó a la región con órdenes de asentar campamento, escogió para eso, una colina cubierta de floresta virgen en la propiedad del sacerdote Ambrósio.

Fueron entonces montadas instalaciones para alojar el grupo numeroso de personas que componía la Partida Portuguesa de la Comisión Demarcadora: "oficiales, esclavos, ingeniero, cirujano, capellán, técnicos, artífices, soldados, peones e indios"; además de estos, algunos integrantes estaban acompañados de mujeres e hijos, sumando entre 100 y 200 personas (BRENNER, 2008). Tras la construcción de los primeros ranchos, se erigió un rústico oratorio para la instalación del altar móvil de la Comisión, donde el Capellón, Sacerdote Euzébio de Magalhães Rangel, inició las actividades religiosas, rezando la primera misa en el campamento en aquel mismo año.

Esas instalaciones determinaron el delineamiento de la Rua do Acampamento y de un largo que daría origen a la Plaza de la Matriz, hoy Plaza Saldanha Marinho. La capilla atraía moradores de las cercanías y el poblado iba creciendo.

Levantada la capilla del Campamento de la Comisión Demarcadora de Límites, en 1797, luego se congregaron en torno del campamento varias decenas de fieles, aumentando día a día, interminablemente, la corriente cristiana (BELÉM, 2000, p. 241).

Reforzando esa idea, el sacerdote Arlindo Rubert (1958, p. 22) escribió: " Santa Maria nació católica", pues no se puede relegar el importante papel de la Iglesia Católica desde el surgimiento del campamento militar que dio origen a la ciudad y su rápido crecimiento, atribuido por Belém (2000, p. 33) al prestigio de la religión católica en la época:

En torno del campanario vinieron, desde luego, hacer morada varios estancieros de leguas en derredor, los cuales trayendo además de sus familias, esclavos agregados, constituyeron, en breve, un grupo, que día a día recibía nuevos elementos, principalmente de Rio Pardo, por el motivo de que sean naturales de aquella villa la mayoría de los soldados que acompañaban la Subdivisión Demarcadora de Límites.

Del lado este de la montaña se estableció el camino natural para la frontera y para la Guarda de São Martinho, puesto español localizado al norte. Con la ocupación de este camino tuvo origen la antigua Calle Pacífica, después Calle del Comercio, hoy Calle Dr. Bozano.

Con la tomada de la guardia española de São Martinho y después de los Siete Pueblos de las Misiones por los portugueses, en 1801, se deshizo la Comisión Demarcadora de Límites y los militares, en su mayoría, se retiraron del Acampamento do Rincão de Santa Maria da Boca do Monte, pero el poblado continuó a crecer. Atraía gente de todos los lados fue poco a poco mudando su fisionomía: los ranchos fueron transformándose en construcciones más sólidas, las calles más demarcadas con la llegada de los azorianos, de los paulistas, paranaenses e indios, que hicieron del antiguo campamento militar un lugar para vivir y progresar. La posición estratégica del poblado, protegido en el alto de la colina, atraía comerciantes y gente de todos los oficios.

El francés Arsène Isabelle relató sus impresiones en Viagem ao Rio Grande do Sul - 1833-34, donde

o acampamento pertenciam ao Padre Ambrósio José de Freitas, que as comprou do primeiro sesmeiro da região, Francisco Antonio de Amorim. Ainda, em 1794, o padre Ambrósio havia rezado, com a devida licença especial do bispo do Rio de Janeiro, a primeira missa no oratório de sua estância, entre os arroios Santa Maria e dos Ferreiros (hoje, Cadena e da Ferreira, respectivamente). Quando, em 1797, a segunda subdivisão da Comissão Demarcadora de Limites, comandada pelo coronel Francisco João Roscio, chegou à região com ordens de assentar acampamento, escolheu para isso uma colina coberta de floresta virgem na propriedade do padre Ambrósio.

Foram então montadas instalações para alojar o grupo numeroso de pessoas que compunha a Partida Portuguesa da Comissão Demarcadora: “oficiais, escravos, engenheiro, cirurgião, capelão, técnicos, artífices, soldados, peões e índios”; além destes, alguns integrantes estavam acompanhados de mulheres e filhos, somando entre 100 e 200 pessoas (BRENNER, 2008). Logo após a construção dos primeiros ranchos, ergueu-se um rústico oratório para a instalação do altar móvel da Comissão, no qual o Capelão, Padre Euzébio de Magalhães Rangel, iniciou as atividades religiosas, rezando a primeira missa no acampamento naquele mesmo ano.

Essas instalações determinaram o delineamento da Rua do Acampamento e de um largo que daria origem à Praça da Matriz, hoje Praça Saldanha Marinho. A capelinha atraía moradores das redondezas e o povoado ia crescendo.

Erguida a capela do Acampamento da Comissão Demarcadora de Limites, em 1797, logo se congregaram em torno do acampamento várias dezenas de fiéis, aumentando dia a dia, interminavelmente, a corrente cristã (BELÉM, 2000, p. 241).

Reforçando essa ideia, o padre Arlindo Rubert (1958, p. 22) escreveu: “Santa Maria nasceu católica”,

pois não se pode relegar o importante papel da Igreja Católica desde o surgimento do acampamento militar que deu origem à cidade e seu rápido crescimento, atribuído por Belém (2000, p. 33) ao prestígio da religião católica na época:

Em torno do campanário vieram, desde logo, fazer moradia vários estancieiros de léguas em derredor, os quais trazendo além de suas famílias, escravos agregados, constituíram, em breve, um grupo, que dia a dia recebia novos elementos, principalmente de Rio Pardo, pelo motivo de serem naturais daquela vila a maioria dos soldados que acompanhavam a Subdivisão Demarcadora de limites.

Do lado leste da coxilha, estabeleceu-se o caminho natural para a fronteira e para a Guarda de São Martinho, posto espanhol, localizado ao norte. Com a ocupação desse caminho, surgiu a antiga Rua Pacífica, depois Rua do Comércio, hoje Rua Dr. Bozano.

Com a tomada da guarda espanhola de São Martinho e depois dos Sete Povos das Missões pelos portugueses, em 1801, desfez-se a Comissão Demarcadora de Limites e os militares, na sua maioria, retiraram-se do acampamento do Rincão de Santa Maria da Boca do Monte, mas o povoado continuou a crescer. Atraía gente de todos os lados e foi, pouco a pouco, mudando sua fisionomia: os ranchos foram se transformando em construções mais sólidas, as ruas mais demarcadas com a chegada dos açorianos, dos paulistas, paranaenses e índios, que fizeram do antigo acampamento militar um lugar para morar e progredir. A posição estratégica do povoado, protegido no alto da colina, trazia comerciantes e gente de todos os ofícios.

O francês Arsène Isabelle relatou suas impressões em *Viagem ao Rio Grande do Sul-1833-34*, no qual escreveu que passou pelo povoado de Santa Maria e observou a sua nascente vocação como centro comercial:

A população deve elevar-se a mil e duzentas almas [...]. Observa-se muita atividade nesta população no centro da Província;

escribió que pasó por el poblado de Santa Maria y observó su naciente vocación como centro comercial:

La población debe elevarse a mil doscientas almas [...]. Se observa mucha actividad en esta población en el centro de la Provincia; Santa Maria es el mercado comercial de los lugarejos de los alrededores, comprendidos entre Cachoeira, Caçapava, Alegrete e São Borja (apud MARCHIORI; NOAL FILHO, 1997, p. 36).

La aldea que surgió con la necesidad de demarcación de fronteras, desempeñó su función estratégica y mismo con la expansión de los límites de Portugal para el lado oriental valoró su posición de intermedia entre el este y el oeste, en la encosta de la Sierra. Allí, incrustada en una especie de apertura que desemboca en una planicie de suaves ondulaciones, estaba Santa Maria da Boca do Monte.

El término complementar Boca do Monte fue adicionado, probablemente, por los portugueses en consecuencia de la posición del campamento en relación a la Guardia del Passo dos Ferreiros, enfrente al monte de acceso a la Guardia de São Martinho.

La retirada de la comisión demarcadora para Rio Pardo dejó el poblado con una sensación de desamparo espiritual, pues el sacerdote Euzébio de Magalhães Rangel se retiró también para Porto Alegre, llevando consigo el altar portátil del campamento militar. Apenas tres años después, en el mismo local donde estuvo la capilla, los devotos levantaron el oratorio de Santa Maria, bajo la supervisión del recién llegado Capitán Manoel Carneiro da Silva e Fontoura, viniendo como comandante de la guardia portuguesa localizada en el Arroyo de los Ferreiros y considerado, con su familia, uno de los consolidadores del poblamiento portugués en Santa Maria. El orago que Manoel Carneiro da Fontoura mandó levantar para Nossa Senhora da Conceição, cubierto de paja, estuvo en el centro de la Plaza (después Plaza de lá Matriz) y recibía, periódicamente, un vicario viniendo de

Cachoeira, que permanecía algún tiempo en el poblado, rezando misas, bautizando los niñitos y fortaleciendo la fe de los adultos (BELÉM, 2000, p. 242).

En 1812, el oratorio fue elevado a la capilla curada, pues un sacerdote debería ser responsable permanentemente por ella. Como por la Ley Canónica vigente, la capilla para existir necesitaba de un patrimonio, “varios estancieros de la región le hicieron donaciones de tierras en una extensión de más de media legua de sesmaria” (BELÉM, 2000, p. 55). El vicario general de Porto Alegre determinó, entonces, al sacerdote Antonio José Lopes, que instituyera la Capilla Curada de Santa Maria da Boca do Monte como filial de la Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira, freguesia la cual el poblado de Santa Maria estaba subordinado, lo que fue hecho en 27 de Julio de 1812. Aún así, los sacerdotes continuaban viniendo periódicamente de Cachoeira, pues solo en 1814, hubo la nominación de un sacerdote, el propio Sacerdote Antonio José Lopes.

En 1819, la Freguesia de Nossa senhora da Conceição de Cachoeira fue elevada a la categoría de Villa (Vila Nova de São João de Cachoeira) y en consecuencia, el Curato de Santa Maria ganó la denominación de 4º Distrito de São João de Cachoeira y pasó a contar con dos distritos eclesiásticos: el 1º Distrito - Santa Maria y el 2º Distrito - Pau Fincado.

La sede del Curato era entonces una

población movida en que las calles en alineamiento más o menos regular, presentaban casas de buena apariencia que sustituyeron los ranchos de sus primeros años no muy lejanos (BELÉM, 2000, p. 79).

Las principales calles eran: la del Acampamento y la Pacífica; la Calle de la Iglesia (también llamada de Matriz), hoy Venâncio Aires, paralela a la Calle Pacífica y la Calle General Rafael Pinto Bandeira, hoy Avenida Rio Branco.

Cuando el naturalista francés Auguste de Saint-Hilaire que viajó por el Río Grande del sur entre

Santa Maria é o mercado comercial dos lugares dos arredores, compreendidos entre Cachoeira, Caçapava, Alegrete e São Borja (apud MARCHIORI; NOAL FILHO, 1997, p. 36).

A aldeia, que surgira com a necessidade de demarcação de fronteiras, desempenhou sua função estratégica e mesmo com a expansão dos limites de Portugal para o lado oriental valorizou sua posição de intermediária entre o leste e o oeste, na encosta da serra. Ali, incrustada numa espécie de abertura que desemboca numa planície de suaves ondulações, estava Santa Maria da Boca do Monte.

O termo complementar Boca do Monte foi adicionado, provavelmente, pelos portugueses em decorrência da posição do acampamento em relação à Guarda do Passo dos Ferreiros, em frente ao monte de acesso à Guarda de São Martinho.

A retirada da comissão demarcatória para Rio Pardo deixou o povoado com uma sensação de desamparo espiritual, pois o padre Euzébio de Magalhães Rangel retirou-se também para Porto Alegre, levando consigo o altar portátil do acampamento militar. Apenas três anos depois, no mesmo local onde estivera a capela, os devotos levantaram o oratório de Santa Maria, sob a supervisão do recém-chegado Capitão Manoel Carneiro da Silva e Fontoura, que viera como comandante da guarda portuguesa localizada no Arroio dos Ferreiros e considerado, com sua família, um dos consolidadores do povoamento português em Santa Maria. O orago que Manoel Carneiro da Fontoura mandou erguer à Nossa Senhora da Conceição, coberto de palha, ficava no centro da praça (depois Praça da Matriz) e recebia, periodicamente, um vigário vindo de Cachoeira, que permanecia algum tempo no povoado, rezando missas, batizando as criancinhas e fortalecendo a fé dos adultos (BELÉM, 2000, p. 242).

Em 1812, o oratório foi elevado à capela curada, pois um cura deveria ser responsável permanentemente por ela. Como pela Lei Canônica vigente, a capela para existir precisava de um patrimônio, “vários

estancieiros da região fizeram-lhe doação de terras numa extensão de mais de meia légua de sesmaria” (BELÉM, 2000, p. 55). O vigário-geral de Porto Alegre determinou, então, ao Padre Antonio José Lopes, que instituisse a Capela Curada de Santa Maria da Boca do Monte como filial da matriz de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira, freguesia à qual o povoado de Santa Maria estava subordinado, o que foi feito em 27 de julho de 1812. No entanto, os padres continuavam vindo periodicamente de Cachoeira, pois só em 1814, houve a nomeação de um cura, o próprio padre Antonio José Lopes.

Em 1819, a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira foi elevada à categoria de Vila (Vila Nova de São João de Cachoeira) e, em consequência, o Curato de Santa Maria ganhou a denominação de 4º Distrito de São João de Cachoeira, passando a contar com dois distritos eclesiásticos: o 1º Distrito - Santa Maria e o 2º Distrito - Pau Fincado.

A sede do Curato era então uma

povoação movimentada em que as ruas em alinhamento mais ou menos regular, apresentavam moradias de boa aparência que substituíram os ranchos de seus primeiros anos não muito distantes (BELÉM, 2000, p. 79).

As principais ruas eram: a do Acampamento e a Pacífica; a Rua da Igreja (também chamada da Matriz), hoje Venâncio Aires, paralela à Rua Pacífica e à Rua General Rafael Pinto Bandeira, hoje Avenida Rio Branco.

Quando o naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, que viajou pelo Rio Grande do Sul entre 1820 a 1821, publicou, em *Viagem ao Rio Grande do Sul*, suas anotações sobre Santa Maria, observou que o pequeno povoado resistia à retirada do acampamento de demarcadores e que sua população tendia a aumentar, pleiteando até a criação de uma paróquia autônoma. Por ocasião de sua visita, Santa Maria ainda era Capela e, segundo suas anotações do dia 10 de abril de 1821, “havia construído no local, onde hoje está a Vila de Santa Maria, uma capelinha coberta de palha, onde o

1820 a 1821, publicó, en Viagem ao Rio Grande do Sul, sus anotaciones sobre Santa Maria, observó que el pequeño poblado resistía a la retirada del campamento de demarcadores y que su población tendía a aumentar, pleiteando hasta la creación de una parroquia autónoma. Por ocasión de su visita, Santa Maria todavía era Capilla y según sus anotaciones del día 10 de abril de 1821, “habían construido en el local, donde hoy está la Villa de Santa Maria, una Capilla cubierta de paja, donde el capellán de la guardia Portuguesa celebraba misas a los domingos y días santos” (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 337). Más adelante escribe:

La Capilla de Santa Maria depende de la Parroquia de Cachoeira, cuyo vicario recibe de cada fiel media pataca² en confesión pascal. Los habitantes de Santa Maria se cotizan, estableciendo un donativo a su capellán, el cual recibía del sacerdote licencia para practicar la confesión (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 338).

El empeño de los moradores de la pequeña Santa Maria en asegurar la presencia de un religioso para desempeñar sus funciones, siendo al mismo tiempo una figura confortadora, viene confirmar la importancia espiritual del sacerdote, en aquella época, en la comunidad.

Apenas en 1844, fue instalada efectivamente la Parroquia de Santa Maria con la nominación de su primer párroco, el sacerdote Matias Carneiro Mendes de Sá. En ese mismo año, la Freguesia de Santa Maria fue elevada a la Comarca Eclesiástica, lo que demuestra su importancia regional, continuando como vicario, el propio Mendes de Sá. En el año de 1858, Santa Maria fue declarada Municipio y su primer párroco, el sacerdote Antonio Gomes Coelho do Vale, fue nombrado directamente por el Imperador Pedro II.

Es de considerarse la gran importancia del sacerdote católico en los primeros decenios de la his-

toria de Santa Maria. Como en otros tantos núcleos de origen portuguesa o española en América, el sacerdote, además de ejercer sus funciones inherentes al cargo, era todavía el aglutinador de la población y de las autoridades, el consejero, el educador, el responsable, en fin por hacer de su iglesia o parroquia el factor de identidad de la población. Conforme Dupront (apud ROSENDAHL, 2001, p. 14), el religioso debería reflejar la “señal sensible de su materialización del perteneciente a la cristiandad de un territorio o de una comunidad”.

En medio a la turbulencia de la inseguridad militar, económica y política de la época, la presencia del cura, como resalta Élineau (apud ROSENDAHL, 2001, p. 19) además de las actividades misionarias, asegura la marca humana de la religión, de lo sagrado y de la fe.

Otro viajante, Luis Alves Leite de Oliveira Bello, estuvo en Santa Maria y São Martinho da Serra, en campaña para diputado, y sus anotaciones sirvieron para la publicación del libro Diário de uma viagem no interior da Província de São Pedro em 1856. Describiendo el poblado de Santa Maria, Oliveira Bello hace referencias a la iglesia (la antigua Capilla del inicio del siglo):

La Iglesia es espaciosa, pero muy baja y sin soportes, no obstante puede todavía durar muchos años, se les hicieren algunos reparos. Actualmente necesita de reboques, la encalación en todo el exterior: pintura en el techo de la capilla-mor, reboques y piso en la sacristia. Todavía no tiene torres, y está muy pobre de paramentos; los pocos que posee, vinieron de los Pueblos de las Misiones y están muy viejos. Algunos están mismo indecentes. Tiene solamente dos misales tan viejos, que es indecoroso ponerlos sobre el altar. Hay dos altares, además del altar-mor. Nossa Senhora da Conceição es la patrona (apud MARCHIORI; NOAL FILHO, 1997, p. 40).

La capilla que los visitantes se refieren, erigida en homenaje a la Nossa Senhora da Conceição de

² Pataca: antigua moneda de plata, equivalente a 320 réis (observación de la autora).

capelão da guarda portuguesa celebrava missas aos domingos e dias santos” (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 337). Mais adiante escreve:

A Capela de Santa Maria depende da Paróquia de Cachoeira, cujo vigário recebe de cada fiel meia pataca² em confissão pascal. Os habitantes de Santa Maria se cotizam, estabelecendo um donativo ao seu capelão, o qual recebia do Cura licença para praticar a confissão (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 338).

O empenho dos moradores da pequena Santa Maria em assegurar a presença de um religioso para desempenhar suas funções, sendo ao mesmo tempo uma figura confortadora, vem confirmar a importância espiritual do padre, naquela época, na comunidade.

Apenas em 1844, foi instalada efetivamente a Paróquia de Santa Maria com a nomeação de seu primeiro pároco, o padre Matias Carneiro Mendes de Sá. Nesse mesmo ano, a Freguesia de Santa Maria foi elevada à Comarca Eclesiástica, o que demonstra sua importância regional, continuando como vigário, o próprio Mendes de Sá. No ano de 1858, Santa Maria foi declarada Município e seu primeiro pároco, o padre Antonio Gomes Coelho do Vale, foi nomeado diretamente pelo Imperador Pedro II.

É de se considerar a grande importância do sacerdote católico nos primeiros decênios da história de Santa Maria. Como em outros tantos núcleos de origem portuguesa ou espanhola na América, o padre, além de exercer suas funções inerentes ao cargo, era ainda o aglutinador da população e das autoridades, o conselheiro, o educador, o responsável, enfim, por fazer de sua igreja ou paróquia o fator de identidade da população. Conforme Dupront (apud ROSENDAHL, 2001, p. 14), o religioso deveria refletir o “sinal sensível da materialização do pertencimento à cristandade de um território ou de uma comunidade”.

Em meio à turbulência da insegurança militar, econômica e política da época, a presença do padre,

² Pataca: antiga moeda de prata, equivalente a 320 réis (observação das autoras).

como ressalta Élineau (apud ROSENDAHL, 2001, p. 19), além das atividades missionárias, assegura a marca humana da religião, do sagrado e da fé.

Outro viajante, Luis Alves Leite de Oliveira Bello, esteve em Santa Maria e São Martinho da Serra, em campanha para deputado, e suas anotações serviram para a publicação do livro *Diário de uma viagem no interior da Província de São Pedro em 1856*. Descrevendo o povoado de Santa Maria, Oliveira Bello faz referências à igreja (a antiga capelinha do início do século):

A Igreja é espaçosa, mas muito baixa e sem esteios. Contudo pode ainda durar muitos anos, se lhe fizerem alguns reparos. Atualmente necessita de reboques, a caiação em todo o exterior: pintura no teto da capela mor, reboques e assoalho na sacristia. Ainda não tem torres, e está muito pobre de paramentos; os poucos que possui, vieram-lhe dos Povos das Missões e estão muito velhos. Alguns estão mesmo indecentes. Tem somente dois missais tão velhos, que é indecoroso pô-los sobre o altar. Tem dois altares, além do altar mor. Nossa Senhora da Conceição é a padroeira (apud MARCHIORI; NOAL FILHO, 1997, p. 40).

A capelinha a que os visitantes se referem, erigida em homenagem a Nossa Senhora da Conceição de Santa Maria da Boca do Monte, foi elevada à Matriz da Paróquia em 1837, e tinha um “estilo arquitetônico muito simples, medindo 50 palmos de frente com 130 palmos de fundo”, o que lhe confere, conforme medidas atuais, cerca de “11 metros de frente por quase 30 metros de fundo” (KARSBURG, 2007, p. 41). Estava colocada de frente para a Rua da Matriz.

A única representação que se tem da antiga matriz é um desenho cujo autor e data não se conhecem e que se encontra atualmente no acervo do Arquivo Histórico Municipal de Santa Maria. Nele mostra-se a

Santa Maria da Boca do Monte, fue elevada a la Matriz de la Parroquia en 1837 y tenía un “estilo arquitectónico muy sencillo, midiendo 50 palmos de frente con 130 palmos de fondo”, lo que le confiere, conforme medidas actuales, cerca de “11 metros de frente por casi 30 metros de fondo” (KARSBURG, 2007, p. 41). Estaba colocada de frente para la Rua da Matriz.

La única representación que se tiene de la antigua matriz es un dibujo cuyo autor y fecha no se conocen y que se encuentra actualmente en el Archivo Histórico Municipal de Santa Maria. En el se muestra la sencillez arquitectónica de la iglesia con su pequeña torre, donde están dos pequeñas campanas. Las condiciones en que se encuentra en esa representación, apoyada por gruesas maderas, deben haber motivado la discusión política en la década de 1880 que culminó en su demolición en 1888. Otro detalle del dibujo es la presencia de algunas sepulturas a su alrededor, lo que indica que todavía en esta época, los sepultos eran hechos junto a la capilla. Apenas en la década de 1860, se tomaron providencias para la construcción de un cementerio lejano del centro, el Campo de Santa Cruz, donde hoy está la Igreja Nossa Senhora do Rosário.

El argumento de los concejales para justificar la necesidad de demolición de la vieja matriz era su estado precario, sin el mínimo de reparos y conservación, lo que podría provocar una tragedia si derrumbase sobre los fieles

La discusión se arrastró por años envolviendo políticos y líderes de la sociedad santamariense. En octubre de 1887, las imágenes y paramentos existentes en el interior de la matriz fueron transportados para la Capilla del Imperio del Divino Espírito Santo, construida en la Calle Coronel Valença, hoy Avenida Rio Branco, esquina con la Calle Andradas.

Con la demolición de la antigua matriz de la Freguesia de Santa Maria, en diciembre de 1888, los oficios religiosos pasaron a ser realizados en la Capilla del Imperio del Divino Espírito Santo.



Primera representación de la antigua matriz de Santa Maria



Primeira representação da antiga matriz de Santa Maria

simplicidade arquitetônica da igreja com sua pequena torre, em que estão dois pequenos sinos. As condições da igreja nessa representação, apoiada por grossas madeiras, devem ter motivado a discussão política na década de 1880, que culminou com a sua demolição em 1888. Outro detalhe do desenho é a presença de alguns jazigos ao seu redor, o que indica que, ainda nessa época, os sepultamentos eram feitos junto à capela. Apenas na década de 1860, tomaram-se providências para a construção de um cemitério afastado do centro, no Campo de Santa Cruz, onde hoje está a Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

O argumento dos vereadores para justificar a necessidade de demolição da velha matriz era seu estado precário, sem o mínimo de reparos e conservação, o que poderia provocar uma tragédia se desabasse sobre os fiéis.

A discussão se arrastou por anos, envolvendo políticos e líderes da sociedade santa-mariense. Em outubro de 1887, as imagens e paramentos existentes no interior da matriz foram transportados para a Capela do Império do Divino Espírito Santo, construída na Rua Coronel Valença, hoje Avenida Rio Branco, esquina com a Rua Andradas.

Com a demolição da antiga matriz da Freguesia de Santa Maria, em dezembro de 1888, os ofícios religiosos passaram a ser realizados na Capela do Império do Divino Espírito Santo.

A construção da Catedral Diocesana Imaculada Conceição

O padre palotino Caetano Pagliuca, nascido na Itália (1874) e ordenado padre em Porto Alegre (1897), chegou a Santa Maria em 1900, para substituir o Padre Pedro Wimmer na direção da Paróquia. Foi importante figura na sustentação do catolicismo que estava em decadência, confrontando-se com outras religiões na cidade. Entre tantas obras idealizadas e realizadas

La construcción de la Catedral Diocesana Imaculada Conceição

El sacerdote palotino Caetano Pagliuca, nacido en Italia (1874) y ordenado sacerdote en Porto Alegre (1897), llegó a Santa Maria en 1900, para sustituir al sacerdote Pedro Wimmer en la dirección de la Parroquia. Fue importante figura en la sustentación del catolicismo que estaba en decadencia, confrontándose con otras religiones en la ciudad. Entre tantas obras idealizadas y realizadas por el sacerdote Caetano en Santa Maria con la preocupación de fortalecer el catolicismo, está la construcción de la nueva Iglesia Matriz Nossa Senhora da Conceição.

El emprendimiento fue intentado por párrocos antecesores, sin éxito, pero

quien la realizó fue él, porque sólo su voluntad férrea, su tenacidad, su dedicación, su tino diplomático, podría modificar el ambiente, produciendo los frutos que produjo. Conquistó él la simpatía de la Sociedad, elevando los créditos de su religión, porque no se limitó a la doctrina inocua de las virtudes cristianas, pero las practicó, creando asilos para los desamparados y fundando escuelas para la alfabetización de la niñez desvalida. Su valor social es indiscutible. Es el hombre de las realizaciones. Piensa, resuelve y hace (BELÉM, 2000, p. 243).

En el Libro Tombo n. 3 (1905, p. 83), de la Iglesia Matriz Nossa Senhora da Conceição, se lee:

Uno de los primeros cuidados del Sacerdote Caetano fue la construcción de una nueva Matriz de esta Parroquia. La Iglesia que por muchos años sirvió de matriz de esta parroquia, no pudiendo resistir por más tiempo, por ser muy frágil [...] fue demolida durante la administración parroquial del Canónigo Marcelino. No teniendo este sacerdote

conseguido reunir los medios de llevar a efecto la construcción de otra Iglesia con proporciones para Matriz, se resignó a funcionar provisoriamente en una casa perteneciente a la Hermandad del Espíritu Santo y que bajo el nombre de Imperio era destinado al servicio de la Junta del Divino, vulgarmente llamada de fiesta del Imperador.

El sacerdote Caetano, en el mismo año de su llegada, organizó una comisión formada por líderes locales y, con ellos, lanzó las bases de la construcción del nuevo templo católico para Santa Maria.

La historia de la construcción de la nueva Iglesia matriz inició en el año de 1902, teniendo sido su piedra fundamental lanzada en local privilegiado, en el inicio de la Avenida Rio Branco, a ocho de diciembre de aquel año. En su construcción fueron gastos más de 60 contos de réis, además de materiales ofrecidos por la comunidad.

Los registros del Libro Tombo n. 3, (1905, p. 83-84) de la Catedral dan cuenta que, tras varios proyectos y el trabajo de los ejecutores, la iglesia fue levantada con base en las plantas del arquitecto João Grünewald (1902), de las cuales solamente los cimientos fueron aprovechados, y de Francisco Duprás, ejecutadas por constructores como Manoel Caramuz, que levantó los cimientos hasta la altura de 4 metros, y Luiz e Isidoro Grassi, que ejecutaron el restante de la obra (FOLETO et al., 2008, p. 102). Para la ejecución de las torres, fue aprovechado el proyecto de Oscar Ewald, mientras el piso fue ejecutado por Vitório Cortese.

Sobre el trabajo del incansable Sacerdote Caetano, se puede leer en el Libro Tombo n. 3, de la Iglesia Catedral (1905, p. 84):

Todo ese espléndido resultado, el sacerdote Caetano consiguió en seis años. Sólo ese hecho es bastante para dar prueba real del merecimiento del Reverendísimo Sacerdote Caetano, atento a las dificultades que tuvo de vencer para ganar la estima y la confianza del pueblo.

pelo Padre Caetano em Santa Maria com a preocupação de fortalecer o catolicismo, está a construção da nova Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição.

O empreendimento fora tentado por párocos antecessores, sem obterem sucesso, mas

quem a realizou foi ele, porque só sua vontade férrea, a sua tenacidade, a sua dedicação, seu tino diplomático, poderia modificar o ambiente, produzindo os frutos que produziu. Conquistou ele a simpatia da sociedade, elevando os créditos de sua religião, porque não se limitou à pregação inócua das virtudes cristãs, mas praticou-as, criando asilos para os desamparados e fundando escolas para alfabetização da infância desvalida. O seu valor social é indiscutível. É o homem das realizações. Pensa, resolve e faz (BELÉM, 2000, p. 243).

No *Livro Tombo n. 3* (1905, p. 83) da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, lê-se:

um dos primeiros cuidados do Padre Caetano foi a construção de uma nova Matriz desta Paróquia. A Igreja que por muitos anos serviu de matriz desta paróquia, não podendo resistir por mais tempo, por ser muito frágil [...] foi demolida durante a administração paroquial do Cônego Marcelino. Não tendo este sacerdote conseguido reunir os meios de levar a efeito a construção de outra Igreja com proporções para Matriz, resignou-se a funcionar provisoriamente em uma casa pertencente à Irmandade do Espírito Santo e que sob o nome de Império era destinado ao serviço da Junta do Divino, vulgarmente chamada de festa do Imperador.

Padre Caetano, no mesmo ano de sua chegada, organizou uma comissão formada por líderes locais e, com eles, lançou as bases da construção do novo templo católico para Santa Maria.

A história da construção da nova Igreja Matriz iniciou no ano de 1902, tendo sido sua pedra fundamental lançada em local privilegiado, no início da

Avenida Rio Branco, a 8 de dezembro daquele ano. Na sua construção, foram gastos mais de 60 contos de réis, além de materiais oferecidos pela comunidade.

Os registros do *Livro Tombo n. 3*, (1905, p. 83-84) da Catedral apontam que, após vários projetos e o trabalho dos executores, a igreja foi erguida com base nas plantas do arquiteto João Grünewald (1902), das quais somente os alicerces foram aproveitados, e de Francisco Duprás, executadas por construtores como Manoel Caramuz, que ergueu os alicerces até a altura de quatro metros, e Luiz e Isidoro Grassi, que executaram o restante da obra (FOLETTTO et al., 2008, p. 102). Para a execução das torres, foi aproveitado o projeto de Oscar Ewald, enquanto o piso foi executado por Vitório Cortese.

Sobre o trabalho do incansável Padre Caetano, pode-se ler no *Livro Tombo n. 3*, da igreja Catedral (1905, p. 84):

Todo esse esplêndido resultado, o Padre Caetano conseguiu em seis anos. Só esse fato é bastante para dar prova real do merecimento do Reverendíssimo Padre Caetano, atento às dificuldades que teve de vencer para ganhar a estima e a confiança do povo.

A conclusão da primeira etapa da obra, com o assentamento da cumieira, foi festejada com missa campal nos terrenos do senhor Carlos Cassel, “um pouco fora da cidade”, no local conhecido como Mato dos Abrão (hoje área correspondente a parte do Bairro Dores e Bairro Nossa Senhora de Lourdes), no dia 14 de maio de 1905 (ISAIA, 2003). A concorrência foi enorme, conforme se lê no *Livro Tombo* (1905, p. 88), da igreja matriz: “o povo e as sociedades de toda a cidade saíram da Igreja precedidos por banda de música, dirigiram-se ao local da festa”. Foi erguido um altar e o Padre Maximiliano Kugelmann, Superior Geral dos Palotinos que visitava a cidade, rezou a missa, auxiliado pelo Padre Caetano e Padre Agostinho Rorato. Após a missa, foi servido um churrasco,

La conclusión de la primera etapa de la obra, con el asentamiento del tejado, fue festejada con misa campal en los terrenos del señor Carlos Cassel, “un poco fuera de la ciudad” en el local conocido como Mato do Abrão (hoy área correspondiente a la parte del Barrio Dores y por el Barrio Nossa Senhora de Lourdes), en el día 14 de mayo de 1905 (ISAIA, 2003). La concurrencia fue enorme, conforme se lee en el Libro Tombo (1905, p. 88), de la Iglesia Matriz: “el pueblo y las sociedades de toda la ciudad salieron de la Iglesia precedidos por banda de música, se dirigieron al local de la fiesta”. Fue levantado un altar y el Sacerdote Maximiliano Kugelmann, Superior General de los Palotinos que visitaba la ciudad, rezó la misa, auxiliado por el Sacerdote Caetano y Sacerdote Agostinho Rorato. Tras la misa, fue servido un churrasco, con pan y vino, donados por familias y empresas de la sociedad local y, en la colecta, fueron recaudados 240 mil réis para las obras de la Iglesia.

Otras fuentes de contribuciones para la construcción de la Matriz fueron las donaciones de la población santamariense, recursos de presentaciones teatrales, de las fiestas de la Nossa Senhora da Conceição y del Divino Espírito Santo y las mensualidades de la Irmandade de Conceição, fundada para ese fin y cuyos miembros hacían la contribución mensual, individualmente, de mil réis.

En el día 8 de diciembre de 1907 fue vencida más una etapa de la construcción con la conclusión de la pintura del forro, realizada por Cesare Pittoni y las demás por Martin Liz, y todavía la finalización de la colocación de los ladrillos. Para conmemorar, fue celebrada misa por el Obispo de Porto Alegre, Don Cláudio José Gonçalves Ponce de Leão, que bendijo la imagen de Nossa Senhora Imaculada Conceição, colocada en la fachada de la Iglesia Matriz.

Finalmente, con la conclusión del templo, a 5 de diciembre de 1909, ocurrió su sagración y la inauguración por el Obispo D. Cláudio José Gonçalves Ponce de Leão, con la presencia de innúmeras carava-

nas llegadas en trenes de Porto Alegre, Santa Cruz, Cachoeira, Rio Grande, Bagé y Uruguaiana.

La Bula Praedecessorum Nostrorum, del Papa Pío X, de 15 de agosto de 1910, creó la Diócesis de Santa Maria, bajo la protección de Nossa Senhora Imaculada Conceição, habiendo sido nombrado, como su primer Obispo, D. Miguel de Lima Valverde. Se puede considerar la creación de la Diócesis de Santa Maria da Boca do Monte como resultado de un esfuerzo del Obispo de Porto Alegre, D. Cláudio Ponce de Leão, que preocupado con las necesidades espirituales de la sociedad riograndense, se empeñó en encaminar a Roma un proyecto de creación de nuevas diócesis, entre ellas la de Santa Maria. Solamente con la instalación de la Diócesis, la matriz pasa a ser llamada de Catedral, pues debe contener en su interior una cátedra, o silla del Obispo (BORIN, 2007).

La fachada, en esa época, presentaba elementos estilísticos ecléticos, armoniosamente distribuidos. Aún así, en 1939, durante el episcopado de D. Antônio Reis, en la gestión del Monseñor Valentin Ferrari, la fachada de la Iglesia Catedral sufrió profundas transformaciones, alterándose su estilo con nuevos elementos arquitectónicos como pilastras, torres, nichos, capiteles, conchas decorativas en el frontón triangular, cúpulas y revestimiento externo de granitina. Años más tarde, una campaña lanzada en junio de 1948 posibilitó la colocación de los treinta y cuatro vitrales con escenas bíblicas, que dominan las fachadas laterales y la principal. Verdaderas obras de arte fueron realizadas por la Casa Genta, de Porto Alegre, y donadas a la Catedral por familias de Santa Maria como resultado de la referida campaña.

La construcción es dividida en tres naves, en cada una existe un altar de madera trabajado, siendo que el altar-mor fue donado por el doctor Augusto Álvares da Cunha y esposa, doña Maria Manoela Marques Cunha, en el valor de 800 réis. En el altar-mor se encuentra, desde la sagración de la Matriz, la imagen de Nossa Senhora da Conceição, la patrona, venida de Paris, donada por el Coronel Joaquim José de Lima.

com pão e vinho, doados por famílias e empresas da sociedade local e, na coleta, foram arrecadados 240 mil réis para as obras da Igreja.

Outras fontes de contribuições para a construção da Matriz foram as doações da população santa-mariense, recursos de apresentações teatrais, das festas da Nossa Senhora da Conceição e do Divino Espírito Santo e as mensalidades da Irmandade de Conceição, fundada para esse fim e cujos membros faziam a contribuição mensal, individualmente, de mil réis.

No dia 8 de dezembro de 1907, foi vencida mais uma etapa da construção com a conclusão da pintura do forro, realizada por Cesare Pittoni e as demais por Martin Liz, e ainda a finalização da colocação dos ladrilhos. Para comemorar, foi celebrada missa pelo Bispo de Porto Alegre, Dom Cláudio José Gonçalves Ponce de Leão, que benzeu a imagem de Nossa Senhora Imaculada Conceição, colocada na fachada da Igreja Matriz.

Finalmente, com a conclusão do templo, a 5 de dezembro de 1909, ocorreu a sua sagração e a inauguração pelo Bispo D. Cláudio José Gonçalves Ponce de Leão, com a presença de inúmeras caravanas chegadas em trens de Porto Alegre, Santa Cruz, Cachoeira, Rio Grande, Bagé e Uruguaiana.

A Bula *Praedecessorum Nostrorum*, do Papa Pio X, de 15 de agosto de 1910, criou a Diocese de Santa Maria, sob a proteção de Nossa Senhora Imaculada Conceição, tendo sido nomeado, como seu primeiro Bispo, D. Miguel de Lima Valverde. Pode-se considerar a criação da Diocese de Santa Maria da Boca do Monte como resultado de um esforço do Bispo de Porto Alegre, D. Cláudio Ponce de Leão que, preocupado com as necessidades espirituais da sociedade rio-grandense, empenhou-se em encaminhar a Roma um projeto de criação de novas dioceses, entre elas, a de Santa Maria. Só então, com a instalação da Diocese, a matriz passa a ser chamada de Catedral, pois deve conter em seu interior uma cátedra, ou cadeira do Bispo (BORIN, 2007).

A fachada, nessa época, apresentava elementos estilísticos ecléticos, harmoniosamente distribuídos.

No entanto, em 1939, durante o episcopado de D. Antônio Reis, na gestão do Monsenhor Valentin Ferrari, a fachada da Igreja Catedral sofreu profundas transformações, alterando-se seu estilo com novos elementos arquitetônicos como pilastras, torres, nichos, capitéis, conchas decorativas no frontão triangular, cúpulas e revestimento externo de granitina. Anos mais tarde, uma campanha lançada em junho de 1948 possibilitou a colocação dos trinta e quatro vitrais com cenas bíblicas, que dominam as fachadas laterais e a principal. Verdadeiras obras de arte foram realizadas pela Casa Genta, de Porto Alegre e doadas à Catedral por famílias de Santa Maria como resultado da referida campanha.

A construção é dividida em três naves, em cada uma existe um altar de madeira trabalhado, sendo que o altar-mor foi doado pelo doutor Augusto Álvares da Cunha e esposa, dona Maria Manoela Marques Cunha, no valor de 800 réis. No altar-mor, encontra-se, desde a sagração da matriz, a imagem de Nossa Senhora da Conceição, a padroeira, vinda de Paris, doada pelo Coronel Joaquim José de Lima.

Uma nova reforma iniciou em 1953, sob a direção do Bispo Monsenhor Frederico Didonet, agora destinada a preparar o interior da Igreja para receber pinturas artísticas. O *Livro Tombo n. 6* (1952, p. 43) da Igreja informa que, em 1952, foi organizada uma comissão para tratar da pintura interna e da reforma da Catedral. A referida comissão, depois de contatar vários artistas, decidiu-se pelos artistas italianos Aldo Locatelli e Emílio Sessa, que, desde 1948, encontravam-se no Rio Grande do Sul, ornamentando com murais o interior de Igrejas e prédios públicos.

Para a execução das obras de pintura em afresco de Locatelli e Sessa no interior da Igreja, seria necessária uma reforma no teto. No *Livro Tombo n. 6* (1953, p. 44) consta que o construtor Wladimir Bartojuck se comprometeu em trocar o forro de madeira pelo de estuque, e o preço de seu trabalho ficou orçado em Cr\$ 106.000,00.

Una nueva reforma inició en 1953, bajo la dirección del Obispo Monseñor Frederico Didonet, ahora para preparar el interior de la Iglesia para recibir pinturas artísticas. El Libro Tombo n.6 (1952, p. 43) de la Iglesia informa, que en 1952, fue organizada una Comisión para tratar de la pintura interna y de la reforma de la Catedral. La referida comisión, después de contactar varios artistas, se decidió por los artistas italianos Aldo Locatelli y Emilio Sessa, que, desde 1948, se encontraban en el Río Grande del Sur, ornamentando con murales el interior de Iglesias y predios públicos.

Para la ejecución de las obras de pintura en fresco de Locatelli y Sessa en el interior de la Iglesia, sería necesaria una reforma en el techo. En el Libro Tombo n. 6 (1953, p. 44) consta que el constructor Wladimir Bartojuck se comprometió en cambiar el forro de madera por el de estuque, y el precio de su trabajo tuvo el presupuesto en Cr\$ 106.000,00.

En 16 de enero de 1954, el piso fue cambiado por granitina, fornecida por los Ladrillos Ipiranga de Porto Alegre, siendo el trabajo realizado por el albañil Reinhardt Ateindorf.

En el día 8 de diciembre de 1954, fueron inauguradas las pinturas de Locatelli y Sessa. De las ocho a las diez horas, antes de empezar la Misa Pontifical, presidida por el Obispo Diocesano, D. Antônio Reis y por el Monseñor Frederico Didonet, se realizó la ceremonia de la inauguración de las pinturas, con la bendición de las figuras por el ritual romano.

Los dos artistas decoraron el techo, columnas y paredes de la Iglesia, siguiendo una tendencia clásica. En el techo de la nave principal, Locatelli ejecutó cuatro paneles en fresco, donde la figura principal es Nuestra Señora: el primero es denominado "Anunciación", sobre el coro; el siguiente, "Asunción", un gran panel rectangular en fresco, ocupa la parte central del techo; el tercer panel, "María al pie de la Cruz", fresco en medallón circular al altar principal;

y, finalmente, "Coronación de Nuestra Señora", fresco horizontal localizado sobre el altar-mor.

Mientras Sessa pintó, en el techo de las naves laterales y sobre el coro, mandalas con símbolos y frases de la letanía a la Nuestra Señora, realizó decoración de las columnas y paredes, además de la doradura y ornamentación de los paneles de Locatelli, lo que resultó en un conjunto armonioso que ha atraído miradas de admiración y deleite de los devotos y visitantes a lo largo de los años.

De 1999 a 2005, en el episcopado de D. Ivo Lorscheider, la Catedral Nossa Senhora da Conceição, teniendo como párroco el P. Antonio Bonini, pasó por un proceso de restauración con recursos provenientes de campaña de donaciones lanzada en la comunidad, y por las leyes de incentivo fiscales, visando, principalmente, salvar las obras de Locatelli y Sessa, perjudicadas por las infiltraciones, goteras, moho y pequeñas grietas.

Para las obras de restauración, una comisión liderada por el P. Bonini se desplazó a Santa Cruz do Sul en vista a las obras de restauración de la Catedral São João Batista, donde fue recibida por el Párroco P. Orlando Pretto. Él encaminó a la comisión para el equipo de obras, acompañándolos el ingeniero técnico responsable, Sr. João Paulo Lawisch, de quien recibieron una rápida explicación de las intervenciones que han sido realizadas en aquella obra. Delante de la buena expectativa de soluciones, el ingeniero Lawisch fue invitado a hacer propuesta para una colaboración con el directorio y su equipo de trabajo organizado para la restauración de la Catedral Diocesana de Santa Maria que empezaría en breve.

João Paulo Lawisch así rescata ese momento histórico:

El directorio, el párroco y la comunidad de la Catedral Diocesana de Santa Maria, preocupados con el avance del deterioro del templo a lo largo de los años que se sucedieron después de la reforma de las torres (1940), de la pintura del techo (1950) y cuidadosos del patrimonio arquitectónico,

Em 16 de janeiro de 1954, o piso foi trocado por granitina, fornecida pelos Ladrilhos Ipiranga de Porto Alegre, sendo o trabalho realizado pelo pedreiro Reinhardt Ateindorf.

No dia 8 de dezembro de 1954, foram inauguradas as pinturas de Locatelli e Sessa. Das oito às dez horas, antes de iniciar a Missa Pontifical, presidida pelo Bispo Diocesano, D. Antônio Reis e pelo Monseñor Frederico Didonet, realizou-se a cerimônia da inauguração das pinturas, com a bênção das figuras pelo ritual romano.

Os dois artistas decoraram o teto, colunas e paredes da Igreja, seguindo uma tendência clássica. No teto da nave principal, Locatelli executou quatro painéis em afresco, nos quais a figura principal é Nossa Senhora: o primeiro é denominado “Anunciação”, sobre o coro; o seguinte, “Assunção”, um grande painel retangular em afresco, ocupa a parte central do teto; o terceiro painel, “Maria ao pé da Cruz”, afresco em medalhão circular próximo ao altar principal; e, finalmente, “Coroação de Nossa Senhora”, afresco horizontal, localizado sobre o altar-mor.

Enquanto Sessa pintou, no teto das naves laterais e sobre o coro, mandalas com símbolos e frases da ladainha à Nossa Senhora, realizou decoração das colunas e paredes, além da douradura e ornamentação dos painéis de Locatelli, o que resultou num conjunto harmonioso que tem atraído olhares de admiração e deleite dos devotos e visitantes ao longo dos anos.

De 1999 a 2005, no episcopado de D. Ivo Lorscheider, a Catedral Nossa Senhora da Conceição, tendo como pároco o Pe. Antonio Bonini, passou por um processo de restauração com recursos provenientes de campanha de doações lançada na comunidade, e pelas leis de incentivos fiscais, visando, principalmente, a salvar as obras de Locatelli e Sessa, prejudicadas pelas infiltrações, goteiras, mofo e pequenas rachaduras.

Para as obras de restauração, uma comissão liderada pelo Pe. Bonini se deslocou a Santa Cruz do Sul em visita às obras de restauração da Catedral São João Batista, onde foi recebida pelo Pároco Pe. Orlando Pretto. Ele encaminhou a comissão para a equipe de obras, acompanhando-os o engenheiro técnico responsável, Sr. João Paulo Lawisch, de quem receberam uma rápida explanação das intervenções que vinham sendo realizadas naquela obra. Diante da boa expectativa de soluções, o engenheiro Lawisch foi convidado a fazer proposta de uma parceria com a diretoria e sua equipe de trabalho organizada para a restauração da Catedral Diocesana de Santa Maria que se iniciaria em breve.

João Paulo Lawisch assim resgata esse momento histórico:

A diretoria, o pároco e a comunidade da Catedral Diocesana de Santa Maria, preocupados com o avanço da deterioração do templo ao longo dos anos que se sucederam depois da reforma das torres (1940), da pintura do teto (1950) e zelosos do patrimônio arquitetônico, avançaram na procura de uma solução, pois a conservação desse patrimônio dependia da ação conjunta de profissionais competentes e responsáveis, com visão no futuro e conhecimento do passado³.

Nessa restauração, a terceira sofrida pela Igreja desde sua inauguração, em 1909, foram investidos cerca de R\$ 1.280.000,00, aplicados na reforma do telhado, do teto de estuque, das portas, bancos e mobiliários, vitrais, fiações, instalações elétricas, restauração dos murais e decoração interna, recuperação e catalogação das peças do futuro Museu de Arte Sacra de Santa Maria.

A execução dessa reforma esteve a cargo da DGI Engenharia de Santa Maria cujo engenheiro responsável, Gustavo Isaia, informou que o objetivo da intervenção foi se aproximar o mais possível da situação interna e externa do prédio por ocasião da última reforma que ocorrera entre 1953 e 1954. “Seria como resgatar a memória da Catedral”⁴ e, ao

³ Depoimento de João Paulo Lawisch para este livro.

⁴ Entrevista concedida pelo engenheiro Gustavo Isaia à professora Eva Coelho em 28 de abril de 2006.

avanzaron en la busca de una solución, pues la conservación de ese patrimonio dependía de la acción conjunta de profesionales competentes y responsables, con visión en el futuro y conocimiento del pasado³.

En esa restauración, la tercera sufrida por la Iglesia desde su inauguración, en 1909, fueron invertidos cerca de R\$1.280.000,00, aplicados en la reforma del tejado, del techo de estuque, de las puertas, bancos y mobiliarios, vitrales, cables, instalaciones eléctricas, restauración de los murales y decoración interna, recuperación y catalogación de las piezas del futuro Museo de Arte Sacra de Santa Maria.

La ejecución de esa reforma estuvo a cargo de la DGI Engenharia de Santa Maria cuyo ingeniero responsable, Gustavo Isaia, informó que el objetivo de la intervención fue acercarse lo más posible de la situación interna y externa del predio por ocasión de la última reforma que ocurriera entre 1953 y 1954. “Sería como rescatar la memoria de la Catedral”⁴ y, al mismo tiempo, dotarla de elementos de modernización necesarios para enfrentar la evolución, sin herir el proyecto original. Por eso, todo cuidado fue dispensado al tapizado de estuco y al tejado, que fue cambiado debido a las infiltraciones para preservar las obras de pintura de Locatelli y Sessa. Solamente tras la realización de esa fase de la restauración, fue posible iniciar el trabajo de recuperación de las pinturas internas, realizado por el equipo de Leila Sudbrack, especialista en restauración de las obras de Locatelli en el Río Grande del Sur, de la cual participaron Adriana Gugliano, Alexandre Sudbrack Pereira y Cristina Ferron, como auxiliares de restauración; Slawomir Dominik Piatinicki y Alexandre Sudbrack Pereira como responsables por la fotografía

y video, siendo que este último también contestó por la administración.

Durante todo el proceso realizado por Sudbrack y su equipo, fueron utilizadas técnicas y materiales especiales para salvar la obra de los dos artistas italianos de las grietas y de la humedad, además de sanados pequeños defectos originales, causados por la pigmentación utilizada por Locatelli que no era adecuada para el clima (OLIVEIRA, 2003). De acuerdo con Sudbrack, además de las obras de ese artista, también “las pinturas decorativas de Emilio Sessa, que enmarcan y ornamentan la imponente Catedral, encontraban en precario estado de conservación”. Y, según la restauradora, todos los trabajos fueron basados en los principios internacionales que reglamentan la restauración de bienes culturales, dentro del patrón de conservación museológico, o sea, de patrimonio de la humanidad, preconizados por el Consejo Internacional de Museos⁵.

En 2002, todavía durante los trabajos de recuperación de la Catedral Diocesana, los esfuerzos de la comunidad por la preservación de su memoria histórica e identidad cultural fueron recompensados con la conversión del templo en patrimonio histórico del municipio, por la Ley n. 4616⁶, firmada en 29 de octubre de aquel año.

Los artistas italianos em Santa Maria

Se hacen necesarias algunas referencias biográficas sobre los dos artistas italianos Locatelli y Sessa, invitados en 1953, para decoraren con frescos en el interior de la Catedral Diocesana de Santa Maria.

Emilio Sessa nació en Bérgamo, en Italia, a 10 de agosto de 1913, y falleció en la misma ciudad, en 4 de febrero de 1990. Habiendo aprendido el oficio de decorador en la Escuela del Sacerdote Annibale, se encaminó para la Escuela Fontini en Bérgamo, completando sus estudios entre los años de 1927 a 1929. Frecuentó el Studio Taragni, también en

³ Depoimento de João Paulo Lawisch para este libro.

⁴ Entrevista concedida por el ingeniero Gustavo Isaia a la profesora Eva Coelho en 28 de abril de 2006.

⁵ En declaración para este libro.

⁶ Ley Municipal n. 4616/02, disponible en: www.camarasmrs.gov.br/index.php?option. Acceso en: 13 de abril de 2009.

mesmo tempo, dotá-la de elementos de modernização necessários para enfrentar a evolução, sem ferir o projeto original. Por isso, todo o cuidado foi dispensado ao forro de estuque e ao telhado, que foi trocado devido às infiltrações para preservar as obras de pintura de Locatelli e Sessa. Somente após a realização dessa fase da restauração, foi possível iniciar trabalho de recuperação das pinturas internas, realizado pela equipe de Leila Sudbrack, especialista em restauração das obras de Locatelli no Rio Grande do Sul, da qual participaram Adriana Gugliano, Alexandre Sudbrack Pereira e Cristina Ferron, como auxiliares de restauração; Slawomir Dominik Piatinicki e Alexandre Sudbrack Pereira como responsáveis pela fotografia e vídeo, sendo que este último também respondeu pela administração.

Durante todo o processo realizado por Sudbrack e sua equipe, foram utilizadas técnicas e materiais especiais para salvar a obra dos dois artistas italianos das rachaduras e da umidade, além de serem sanados pequenos defeitos originais, causados pela pigmentação utilizada por Locatelli que não era adequada para ao clima (OLIVEIRA, 2003). De acordo com Sudbrack, além das obras desse artista, também “as pinturas decorativas de Emilio Sessa, que emolduram e ornamentam a imponente Catedral, se encontravam em precário estado de conservação”. E, conforme a restauradora, todos os trabalhos foram baseados nos princípios internacionais que regulamentam a restauração de bens culturais, “dentro do padrão de conservação museológica, isto é, de patrimônio da humanidade, preconizados pelo Conselho Internacional de Museus”⁵.

Em 2002, ainda durante os trabalhos de recuperação da Catedral Diocesana, os esforços da comunidade pela preservação de sua memória histórica e identidade cultural foram recompensados com a con-

versão do templo em patrimônio histórico do município, pela Lei nº. 4616⁶, assinada em 29 de outubro daquele ano.

Os artistas italianos em Santa Maria

Fazem-se necessárias algumas referências biográficas sobre os dois artistas italianos Locatelli e Sessa, convidados, em 1953, para decorarem com afrescos o interior da Catedral Diocesana de Santa Maria.

Emílio Sessa nasceu em Bérgamo, na Itália, a 10 de agosto de 1913, e faleceu na mesma cidade, em 4 de fevereiro de 1990. Tendo aprendido o ofício de decorador na Escola do Padre Annibale, encaminhou-se para a Escola Fontoni em Bérgamo, completando seus estudos entre os anos de 1927 a 1929. Frequentou o Studio Taragni, também em Bérgamo, e teve oportunidade de acumular experiência trabalhando na recuperação de afrescos em várias igrejas italianas, algumas vezes, ao lado de Aldo Locatelli. Quando recebeu o convite do Bispo, D. Antonio Záttera, em 1948, para decorar com afrescos a Catedral São Francisco de Paulo, em Pelotas, no Rio Grande do Sul, estendeu esse convite também ao colega Locatelli.

Aldo Danielli Locatelli nasceu em Villa D’Almé, no norte da Itália, em 18 de agosto de 1915 e, muito cedo, conforme sua biografia, lançada em 2002, teria demonstrado inclinação para a pintura. Aos dez anos de idade, entrou em contato com a pintura mural, pois nessa ocasião instalou-se na pequena Villa uma equipe de pintores e restauradores responsáveis pela recuperação da igreja local. Esse grupo frequentava o restaurante de propriedade dos pais de Locatelli. O menino passou a se interessar pelo trabalho dos pintores. Dentre eles, Fermo Taragni nota seu interesse, estimula-o e convence os pais a encaminhá-lo, logo após os estudos fundamentais, à Escola Fontoni de Arte Aplicada à Indústria, em Bérgamo. Aos dezessete anos, Locatelli dirigiu-se à Academia Carrara de Belas Artes, da qual saiu com uma bolsa de estudos para a Escola de Belas Artes de Roma (CORDONI; LOCATELLI; ROTA, 2002).

⁵ Em declaração para este livro.

⁶ Lei Municipal n. 4616/02. Disponível em: www.camarasmrs.gov.br/index.php?option. Acesso em: 13 de abril de 2009.





Bérgamo, y tuvo oportunidad de acumular experiencia trabajando en la recuperación de frescos en varias iglesias italianas, algunas veces, al lado de Aldo Locatelli. Cuando recibió el convite del Obispo, D. Antonio Záttera, en 1948, para decorar con frescos la Catedral São Francisco de Paulo en Pelotas, en el Río Grande del Sur, extendió ese convite también al colega Locatelli.

Aldo Danielli Locatelli nació en Villa D'Almé, en el norte de Italia, en 18 de agosto de 1915 y, muy temprano, conforme su biografía lanzada en 2002, tendría demostrado inclinación para la pintura. A los diez años de edad, entró en contacto con la pintura mural, pues en esa ocasión se instaló en la pequeña Villa un equipo de pintores y restauradores responsables por la recuperación de la iglesia local. Ese grupo frecuentaba el restaurante de propiedad de los padres de Locatelli. El niño pasó a interesarse por el trabajo de los pintores. De entre ellos, Fermo Taragni percibe su interés, lo estimula y convence los padres a encaminarlo tras los estudios fundamentales, a la Escuela Fontoni de Arte Aplicada a la Industria, en Bérgamo. A los diecisiete años, Locatelli se dirigió a la Academia Carrara de Bellas Artes, de donde salió con una bolsa de estudios para la Escuela de Bellas Artes de Roma (CORDONI, LOCATELLI; ROTA, 2002).

En Roma, se dedicó con empeño al estudio de la técnica de pintura de Michelangelo en la Capilla Sistina, su gran inspirador.

Con los estudios completos, el joven Locatelli empezó a frecuentar el estudio de Fermo Taragni, en Bérgamo. Locatelli pasó a hacer parte del grupo de Taragni, que fue su primer incitador y a participar de los trabajos en conjunto con los otros nuevos artistas.

Fermo Taragni, de Bérgamo, conocido en toda Italia por sus trabajos de pintura y decoración, reunía en su estudio jóvenes recién formados en las academias de bellas artes, ansiosos por experiencia y por hacer nombre en el ramo. Allí hacían sus proyectos, bajo la orientación de Taragni, para atender pedidos y encomiendas de trabajos de pintura o restauraciones. Con

ese grupo, Locatelli participó de grandes proyectos en iglesias italianas, adquiriendo la experiencia que le sería útil en la actividad que abrazó.

En 1938, con Sessa y Andrea Mandelli, participó de la restauración de la vieja catedral de Tortona; enseguida, con todo el grupo del estudio de Taragni, de la pintura y decoración de la Iglesia Santuario de Nuestra Señora de Pompea. En ese proyecto, Locatelli, a pesar de estar con poco más de 20 años, trabajó como figurista, gracias a la confianza que Taragni tenía en su trabajo y capacidad artística. En ese mismo proyecto, Sessa participó como dorador y decorador.

La experiencia de Locatelli en la Cúpula del Santuario de Nuestra Señora de Pompea fue relevante por el contacto que tuvo con personas que se dedicaban al arte del fresco y de la decoración y lo preparó para medir sus fuerzas y entrar en lo difícil campo de esta profesión (CORDONI; LOCATELLI; ROTA, 2002, p.20).

En 1944, empezó, con Emilio Sessa y Andrea Mandelli un gran trabajo encomendado por el párroco de la Iglesia de Santa Cruz de Bérgamo: decorar con frescos el interior de la Iglesia que estaba siendo restaurada. El intenso trabajo que incluyó, además de los frescos, la preparación de los dibujos y la decoración, resultó en treinta trabajos inspirados en los evangelios y en los evangelistas, en el misterio de la cruz, en San Pedro y San Pablo y en los sacramentos.

Esa fue una fase de intenso trabajo, estudio y dedicación que culminó en la afirmación de la técnica que Locatelli desarrolló con maestría en los años siguientes, principalmente, en el Río Grande del Sur, donde su trabajo fue reconocido como un reflejo de aquel realizado en Italia y se caracterizó por la gran sensatez estética, sensibilidad y busca de la perfección.

En 1946, fue llamado para participar del concurso para decoración en fresco de la cúpula de la Basílica de Nuestra Señora de los Remedios, en Génova, parcialmente demolida por los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial. Locatelli venció el concurso. El trabajo principal fue la pintura de la bóveda de la

Em Roma, dedicou-se com empenho ao estudo da técnica de pintura de Michelangelo na Capela Sistina, seu grande inspirador.

Com os estudos completos, o jovem Locatelli começou a frequentar o estúdio de Fermo Taragni, em Bérgamo. Locatelli passou a fazer parte do grupo de Taragni, que foi seu primeiro incentivador e a participar dos trabalhos em conjunto com os outros novos artistas.

Fermo Taragni, de Bérgamo, conhecido em toda a Itália por seus trabalhos de pintura e decoração, reunia em seu estúdio jovens recém-formados nas academias de belas artes, ansiosos por experiência e por fazer nome no ramo. Ali realizavam seus projetos, sob a orientação de Taragni, para atenderem a pedidos e encomendas de trabalhos de pintura ou restaurações. Com esse grupo, Locatelli participou de grandes projetos em igrejas italianas, adquirindo a experiência que lhe seria útil na atividade que abraçou.

Em 1938, com Sessa e Andrea Mandelli, participou da restauração da velha catedral de Tortona; em seguida, com todo o grupo do estúdio de Taragni, da pintura e decoração da Igreja Santuário de Nossa Senhora de Pompéia. Nesse projeto, Locatelli, apesar de estar com pouco mais de 20 anos, trabalhou como figurista, graças à confiança que Taragni tinha em seu trabalho e capacidade artística. Nesse mesmo projeto, Sessa participou como dourador e decorador.

A experiência de Locatelli na Cúpula do Santuário de Nossa Senhora de Pompéia foi relevante pelo contato que teve com pessoas dedicadas à arte do afresco e da decoração e o preparou para medir suas forças e entrar no difícil campo dessa profissão (CORDONI; LOCATELLI; ROTA, 2002, p. 20).

Em 1944, iniciou, com Emílio Sessa e Andrea Mandelli, um grande trabalho encomendado pelo pároco da Igreja de Santa Cruz de Bérgamo: decorar com afrescos o interior da igreja que estava sendo restaurada. O intenso trabalho que incluiu, além dos afrescos, a preparação dos desenhos e a decoração,

resultou em trinta trabalhos inspirados nos evangelhos e nos evangelistas, no mistério da cruz, em São Pedro e São Paulo e nos sacramentos.

Essa foi uma fase de intensa produção, estudo e dedicação que culminou na afirmação da técnica que Locatelli desenvolveu com maestria nos anos seguintes, principalmente, no Rio Grande do Sul, onde seu trabalho foi reconhecido como um reflexo daquele realizado na Itália e se caracterizou pelo grande senso estético, sensibilidade e busca da perfeição.

Em 1946, foi chamado para participar do concurso para a decoração em afresco da cúpula da Basílica de Nossa Senhora dos Remédios, em Gênova, parcialmente demolida pelos bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial. Locatelli venceu o concurso. O trabalho principal foi a pintura da abóbada da Basílica de 17 metros de circunferência, na qual pintou o Triunfo de Nossa Senhora na sua assunção aos céus. Para esse trabalho, Locatelli dedicou-se de corpo e alma: estudou, releu os clássicos, fez provas de autor e inspirou-se na sua própria religiosidade. Estava com 32 anos e tecnicamente amadurecido em sua arte de figurista. Conforme Záttera (1995, p. 26), a sua sensibilidade contribuiu para que a temática, o equilíbrio, a linha, os planos e a cor fossem analisados e é nesse trabalho que se nota “uma atitude de libertação a favor do espaço”.

O trabalho se estendeu até março de 1947 e o resultado final é imponente como o descreveu Záttera (1995, p. 28):

Nossa Senhora dos Remédios está cheia de luz, cercada de nuvens e de anjos adoradores e suplicantes, suaves leves e deslizantes [...] a sensação e a percepção estão bem distribuídos e ocupados. A consciência criadora de Aldo atinge o objetivo do que deve ser um mural. Uma obra de arte igual a uma imagem poética, compreensível a qualquer ser humano, seja ele erudito ou ingênuo.

Em 1948, enquanto se dedicava a atender a encomendas das irmãs do Instituto Maria Santíssima,

Basílica de 17 metros de circunferencia donde pintó el Triunfo de Nuestra Señora en su ascensión a los cielos. Para ese trabajo, Locatelli se dedicó de cuerpo y alma: estudió, releyó los clásicos, hizo pruebas de autor e y se inspiró en su propia religiosidad. Estaba con 32 años, y técnicamente madurado en su arte de figurista. Conforme Záttera (1995, p. 26), su sensibilidad contribuyó para que la temática, el equilibrio, la línea, los planes y el color fuesen analizados y es en ese trabajo que se percibe “una actitud de liberación a favor del espacio”.

El trabajo se extendió hasta marzo de 1947 y el resultado final es imponente como lo describió Záttera (1995, p. 28):

Nuestra Señora de los Remedios está llena de luz, cercada de nubes y de ángeles adoradores y suplicantes, suaves, leves y deslizantes [...] la sensación y la percepción están bien distribuidas y ocupadas. La conciencia criadora de Aldo alcanza el objetivo de lo que debe ser un mural. Una obra de arte igual a una imagen poética, comprensible a cualquier ser humano, sea el erudito o ingenuo.

En 1948, mientras se dedicaba a atender encomiendas de las hermanas del Instituto María Santísima, en Torino, recibió el convite para venir a Brasil. El convite para decorar y realizar pinturas en la Catedral de Pelotas, en el Río Grande del Sur, fue hecho a Emilio Sessa por el Monseñor Antonio Záttera por intermedio del monseñor Roncalli, entonces Nuncio Apostólico de Paris, que le dio una carta de recomendación y lo encaminó a Pelotas, por vías diplomáticas.

El pequeño equipo de Sessa, compuesto por su ayudante Adolfo Gordoní y Aldo Locatelli partió para Brasil en el primer día de noviembre de 1948.

Locatelli se adaptó al nuevo medio y su capacidad fue reconocida. Luego estaba enseñando en la Escuela de Bellas Artes de Pelotas y, enseguida en el Instituto de Bellas Artes en Porto Alegre, donde se estableció con la familia. Tan grande era

su afecto al nuevo país que enseguida consiguió la ciudadanía brasileña.

Se volvió conocido en todo el Río Grande, Santa Catarina y São Paulo por sus trabajos. En varias de sus obras él retrató a sí propio, sus hijos y esposa, integrándose a las costumbres y leyendas gauchas.

En el Río Grande del Sur, las obras de Locatelli y Sessa están en el interior de predios públicos e iglesias, como en Pelotas, en la Catedral de São Francisco de Paula; en Porto Alegre, en el aeropuerto Salgado Filho, en el Palacio Piratini, en la Catedral Metropolitana, en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, en la Federación de las Industrias del Río Grande del Sur, en la Iglesia de Santa Terezinha do Menino Jesus, en la Capilla del Colegio Anchieta, y en la Iglesia de Nossa Senhora de Lourdes; en Caxias do Sul, en la Iglesia de São Pelegrino, en el Centro Administrativo Municipal y en la Iglesia do Santo Sepulcro; en Santa Maria en la Catedral Diocesana Nossa Senhora da Conceição y en Novo Hamburgo en la Catedral Basílica São Luiz Gonzaga.

En sus trabajos en pintura mural, en las iglesias y locales públicos, Locatelli usó la técnica de fresco, la cual consideraba la más adaptable para trabajos en grandes espacios, destinados a alcanzar grandes públicos. Záttera (1995) destaca que Locatelli en su tesis escrita en 1962 para el concurso público del Instituto de Bellas Artes de Porto Alegre, explicó la preferencia por la técnica del fresco y la definió como

la pintura que es ejecutada aplicando los colores simplemente maceradas y diluidas en agua, arriba de un extracto fresco de cal. El extracto de cal que la misma contiene combinándose con ácido carbónico, vuelve piedra, produciendo una ‘corteza’ cristalina que, una vez seca, permanece insoluble y los colores que son absorbidos permanecen fijados en lo mismo, como en el fenómeno que se observa en los mármoles coloridos, de los cuales la naturaleza es rica en ejemplos (ZATTERA, 1995, p. 146).

em Torino, recebeu o convite para vir ao Brasil. O convite para decorar e realizar pinturas na Catedral de Pelotas, no Rio Grande do Sul foi feito a Emílio Sessa pelo Monsenhor Antonio Záttera, por intermédio do monsenhor Roncalli, então Núncio Apostólico de Paris, que lhe deu uma carta de recomendação e o encaminhou direto a Pelotas, por vias diplomáticas.

A pequena equipe de Sessa, composta pelo seu ajudante Adolfo Gordonini e Aldo Locatelli partiu para o Brasil no primeiro dia de novembro de 1948.

Locatelli adaptou-se ao novo meio e sua capacidade foi reconhecida. Logo estava lecionando na Escola de Belas Artes de Pelotas e, em seguida, no Instituto de Belas Artes em Porto Alegre, onde se estabeleceu com a família. Tão grande era seu afeto ao novo país que em seguida conseguiu a cidadania brasileira.

Tornou-se conhecido em todo o Rio Grande, Santa Catarina e São Paulo por seus trabalhos. Em várias de suas obras ele retratou a si próprio, seus filhos e esposa, integrando-se aos costumes e lendas gaúchas.

No Rio Grande do Sul, as obras de Locatelli e Sessa estão no interior de prédios públicos e igrejas, como em Pelotas, na Catedral de São Francisco de Paula; em Porto Alegre, no Aeroporto Salgado Filho, no Palácio Piratini, na Catedral Metropolitana, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na Federação das Indústrias do Rio Grande do Sul, na Igreja de Santa Terezinha do Menino Jesus, na Capela do Colégio Anchieta e na Igreja de Nossa Senhora de Lourdes; em Caxias do Sul, na Igreja de São Pelegrino, no Centro Administrativo Municipal e na Igreja do Santo Sepulcro; em Santa Maria, na Catedral Diocesana Nossa Senhora da Conceição e, em Novo Hamburgo, na Catedral Basílica São Luiz Gonzaga.

Em seus trabalhos em pintura mural, nas igrejas e locais públicos, Locatelli usou a técnica do afresco, que considerava a mais adaptável para trabalhos em grandes espaços, destinados a atingirem grandes públicos. Záttera (1995) destaca que Locatelli, em sua tese escrita em 1962 para o

concurso público do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, explicou a preferência pela técnica do afresco e a definiu como

a pintura que é executada aplicando as cores simplesmente maceradas e diluídas em água, acima de um extrato fresco de cal. O extrato de cal que a mesma contém combinando-se com ácido carbônico, volta a pedra, produzindo uma 'crosta' vitrosa que, uma vez seca, fica insolúvel e as cores que são absorvidas ficam fixadas na mesma, como no fenômeno que se observa nos mármore coloridos, dos quais a natureza é rica em exemplos (ZÁTTERA, 1995, p. 146).

A técnica do afresco em murais foi a mais aplicada nos seus trabalhos em locais públicos de Porto Alegre, Caxias do Sul e São Paulo. Nas igrejas, usava, além do afresco, as pinturas em painéis e telas a óleo.

Quando faleceu, em 1962, acabara de entregar sua obra prima, "A Via Sacra", encomendada pela Igreja de São Pelegrino de Caxias do Sul. Composta de quatorze painéis a óleo, o artista combinou elementos do classicismo, do expressionismo e algumas características do surrealismo, com traços soltos e leves, entregando-se ao fascínio e à emoção e que, na avaliação de Trevisan (apud ZÁTTERA, 1995, p. 159), consistiu no seu lance de gênio

[...] haver feito explodir os limites desse tema, de certo modo embalsamado dentro dos critérios devotos. Ele proletarizou a Paixão de Cristo, convertendo-se na paixão de todos, e mais do que isso, numa paixão social, ainda que se pretenda qualificá-lo a proposta de sentimental e ingênua.

O artista italiano que tanto carinho demonstrou ao Rio Grande e sua gente faleceu no Hospital Ernesto Dornelles, em Porto Alegre, no dia 3 de setembro de 1962, com 47 anos, na plenitude de sua carreira artística.

La técnica del fresco en murales fue la más aplicada en los trabajos en locales públicos de Porto Alegre, Caxias do Sul y São Paulo. En las iglesias, usaba, además de fresco, las pinturas en paneles y telas a óleo.

Cuando falleció en 1962, había acabado de entregar su obra prima, “La Vía Sacra”, encomendada por la iglesia de São Pelegrino de Caxias do Sul. Compuesta de catorce paneles a óleo, el artista combinó elementos del clasicismo, del expresionismo y algunas características del surrealismo, con trazos sueltos y leves, entregándose a la fascinación y a la emoción y que en la evaluación de Trevisan (apud Záttera 1995, p. 159), consistió en su lance de genio

[...] Haber hecho explotar los límites de ese tema, por cierto modo embalsamado dentro de los criterios devotos. Él proletarizó la Pasión de Cristo, convirtiéndose en la pasión de todos, y más que eso, en una pasión social, aunque se pretendía cualificarle la propuesta de sentimental e ingenua.

El artista italiano que tanto cariño demostró al Río Grande y su gente, falleció en el Hospital Ernesto Dornelles en Porto Alegre, en el día 3 de diciembre de 1962, con 47 años, en la plenitud de su carrera artística.

Referencias

BELÉM, J. História do Município de Santa Maria - 1795/1933. 3. ed. Santa Maria: Ed. UFSM, 2000.

BRENNER, J. A. Nascimento da povoação. Santa Maria Livro Guia de Utilidade Pública. Edição Especial do Sesquicentenário. 42. ed. Santa Maira: GUIPMAPA, 2008.

BORIN, M. R. (Org.). História da formação da Diocese de Santa Maria. Disponível em: www.forumdaigreja-catolica.org.br/Resumo_Historioco_D%5B1%5D.S.Maria.pdf. Acesso em: 1 fev. 2009.

CORDONI, M.; LOCATELLI, D.; ROTA, L. Aldo Locatelli: *Il Mestieri di pittorri*. Bergamo: Corponove Editricce, 2002.

FOLLETTO, V. (Org). et al. Apontamentos sobre a história da arquitetura de Santa Maria. Santa Maria: Pallotti, 2008.

ISAIA, A. Santa-marienses do passado: retratos e relatos. Diário de Santa Maria. Santa Maria, p. 7, 1 de janeiro de 2003. (Diário 2).

KARSBURG, A. de O. Sobre as ruínas da velha Matriz: religião e política em tempos de ferrovia (Santa Maria - Rio Grande do Sul - 1880/1900). Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

MARCHIORI, J. N. C; NOAL FILHO, V. A. Santa Maria: relatos e impressões de viagens. Santa Maria: UFSM, 1997.

OLIVEIRA, C. A. Arte de cara renovada. Diário de Santa Maria. Santa Maria, p. 3, 25 de abril de 2003. (Diário 2).

ROSENDAHL, Z. Espaço, política e religião. In: ROSENDAHL, Z. (Org). Religião, identidade e território. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

RUBERT, Arlindo. A Igreja Católica em Santa Maria. In: Álbum Ilustrado Comemorativo ao Iº Centenário de Emancipação Política do Município de Santa Maria - Rio Grande do Sul. 17 de Maio de 1958. Santa Maria: Gráfica Metrópole, 1957, p. 22 e 23.

SAINT-HILAIRE, A. Viagem ao Rio Grande do Sul. Tradução de Adroaldo Mesquita da Costa. 4. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2002.

ZÁTTERA, Vera Stédile. Aldo Locatelli. Porto Alegre: Pallotti, 1995.

Referências

BELÉM, J. *História do Município de Santa Maria - 1795/1933*. 3. ed. Santa Maria: Ed. UFSM, 2000.

BRENNER, J. A. *Nascimento da povoação*. Santa Maria Livro Guia de Utilidade Pública. Edição Especial do Sesquicentenário. 42. ed. Santa Maira: GUIPMAPA, 2008.

BORIN, M. R. (Org.). *História da formação da Diocese de Santa Maria*. Disponível em: www.forumdaigreja-catolica.org.br/Resumo_Historioco_D%5B1%5D.S.Maria.pdf. Acesso em: 1 fev. 2009.

CORDONI, M.; LOCATELLI, D.; ROTA, L. *Aldo Locatelli: Il Mestieri di pittorri*. Bergamo: Corponove Editricce, 2002.

FOLLETTO, V. (Org). et al. *Apontamentos sobre a história da arquitetura de Santa Maria*. Santa Maria: Pallotti, 2008.

ISAIA, A. Santa-marienses do passado: retratos e relatos. *Diário de Santa Maria*. Santa Maria, p. 7, 1 de janeiro de 2003. (Diário 2).

KARSBURG, A. de O. *Sobre as ruínas da velha Matriz: religião e política em tempos de ferrovia (Santa Maria - Rio Grande do Sul - 1880/1900)*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

MARCHIORI, J. N. C; NOAL FILHO, V. A. *Santa Maria: relatos e impressões de viagens*. Santa Maria: UFSM, 1997.

OLIVEIRA, C. A. Arte de cara renovada. *Diário de Santa Maria*. Santa Maria, p. 3, 25 de abril de 2003. (Diário 2).

ROSENDAHL, Z. Espaço, política e religião. In: ROSENDAHL, Z. (Org). *Religião, identidade e território*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

RUBERT, Arlindo. A Igreja Católica em Santa Maria. In: *Álbum Ilustrado Comemorativo ao Iº Centenário de Emancipação Política do Município de Santa Maria - Rio Grande do Sul*. 17 de Maio de 1958. Santa Maria: Gráfica Metrópole, 1957, p. 22 e 23.

SAINT-HILAIRE, A. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Tradução de Adroaldo Mesquita da Costa. 4. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2002.

ZÁTTERA, Vera Stédile. *Aldo Locatelli*. Porto Alegre: Pallotti, 1995.



Detalhe da fachada da Catedral Diocesana
Detalle de la fachada de la Catedral Diocesana

Catedral Diocesana de Santa Maria: consideraciones sobre su arquitectura

Luiz Gonzaga Binato de Almeida¹

Símbolo de renovación religiosa y urbana: localización y volumetría monumental

En este capítulo, fornecemos informaciones de orden arquitectónica y urbanística sobre la, inicialmente, denominada “Nueva Matriz de Santa Maria” y que, luego después de concluída, fue elevada a la categoría de Catedral Diocesana.

Es necesario acordar que ese templo sustituyó otro, ya en ruinas, como explicado en capítulo anterior. La entonces “nueva matriz” podría ser considerada símbolo de modernización de la propia ciudad, como también de renovación de la propia iglesia como institución.

En diciembre de 1909, quien mirase para el majestuoso templo en vias de ser inaugurado, no podría imaginar que, décadas antes, Santa Maria tenía por matriz una iglesia a punto de derrumbarse. La nueva matriz fue obra de un sacerdote que, en vez de confronto, optó por el diálogo; fue obra de una élite católica que vio en los palotinos una congregación en que trabajaría para el progreso de la ciudad; fue una obra hecha en conjunto, que simbolizava la supremacía del grupo que patrocinó la construcción del templo, pero, arriba de todo, la ascensión del catolicismo romano en Santa Maria. Y ese nuevo catolicismo, clerical, sacramental y europeo, fue construido sobre el antiguo, laico, devocional y luso-brasileño. Uno era moderno, significaba el progreso; el otro

era el retraso. Y, a pesar del Theatro Treze de Maio haber sido edificado teniendo por cimiento las piedras de la antigua iglesia demolida, en 1888, la nueva Catedral también se asentó sobre las ruinas de la vieja matriz! (KARSBURG, 2007, p. 293).

Otro aspecto digno de observación se refiere a la localización urbana nada convencional del nuevo templo. La tradición indicaría delante al amplio espacio abierto, especialmente la plaza central, como era el caso de la vieja matriz. El hecho de la nueva localizarse en la segunda cuadra de la entonces Avenida del Progreso, actual Rio Branco (importante conexión de la Plaza Saldanha Marinho con la Estación Ferroviaria), a pesar de la importancia de su función, nos intriga en parte. Una hipótesis razonable sería la de no disponibilidad de terrenos negociables, a la época, delante de la plaza. Por otro lado, ¿no sería perfectamente concebible el nuevo templo erigido en el local del anterior, desde que se procediese la debida adecuación del proyecto paisajístico para el cantero central de la Avenida do Progreso? En verdad, el intento fue hecho. Una Comisión especial solicitó, en 07.09.1985, a la Cámara Municipal: o a la donación de terreno de la antigua matriz situado delante a la actual Plaza Saldanha Marinho, o un auxilio de 2 contos de réis para la compra de otro lote. Prevaleció esta última alternativa.

¹ Arquitecto y profesor: UNISINOS, UFSM y, actualmente, ULBRA-SM; miembro de la Academia Santa-Mariense de Letras (silla n. 17).

Catedral Diocesana de Santa Maria: considerações sobre sua arquitetura

Luiz Gonzaga Binato de Almeida¹

Símbolo de renovação religiosa e urbana: localização e volumetria monumental

Neste capítulo, forneceremos informações de ordem arquitetônica e urbanística sobre a, inicialmente, denominada “Nova Matriz de Santa Maria” e que, logo depois de concluída, foi elevada à categoria de Catedral Diocesana.

É preciso lembrar que esse templo substituiu outro, já em ruínas, como explicado em capítulo anterior. A então “nova matriz” poderia ser considerada símbolo de modernização da própria cidade, como também de renovação da própria Igreja como instituição.

Em dezembro de 1909, quem olhasse para o majestoso templo em vias de ser inaugurado, não poderia imaginar que, décadas antes, Santa Maria tinha por matriz uma igreja prestes a desabar. A nova matriz foi obra de um padre que, ao invés do confronto, optou pelo diálogo; foi obra de uma elite católica que viu nos palotinos uma congregação que trabalharia para o progresso da cidade; foi uma obra feita em conjunto, que simbolizava a supremacia do grupo que patrocinou a construção do templo, mas, acima de tudo, a ascensão do catolicismo romano em Santa Maria. E esse novo catolicismo, clerical, sacramental e europeu, foi construído sobre o antigo, leigo, devocional e luso-brasileiro. Um era moderno, significava o progresso; o outro era o atraso.

E, apesar do Theatro Treze de Maio ter sido edificado tendo por alicerce as pedras da antiga igreja demolida em 1888, a nova Catedral também se assentou sobre as ruínas da velha matriz! (KARSBURG, 2007, p. 293).

Outro aspecto digno de observação se refere à localização urbana nada convencional do novo templo. A tradição indicaria em frente ao amplo espaço aberto, especialmente a praça central, como era o caso da velha matriz. O fato de a nova localizar-se na segunda quadra da então Avenida do Progresso, atual Rio Branco (importante ligação da Praça Saldanha Marinho com a Estação Ferroviária), apesar da importância de sua função, nos intriga em parte. Uma hipótese razoável seria a de não disponibilidade de terrenos negociáveis, à época, defronte à praça. Por outro lado, não seria perfeitamente concebível o novo templo ser erigido no local do anterior, desde que se procedesse a devida adequação do projeto paisagístico para o canteiro central da Avenida do Progresso? Na verdade, a tentativa foi feita. Uma Comissão especial solicitou, em 07.09.1895, à Câmara Municipal: ou a doação do terreno da antiga matriz, situado defronte à atual Praça Saldanha Marinho, ou um auxílio de dois contos de réis para a compra de um outro lote. Prevaleceu a última alternativa.

Quando examinamos a Planta da Cidade de Santa Maria, resultante do levantamento realizado pelo

¹ Arquiteto e professor: UNISINOS, UFSM e, atualmente, ULBRA-SM; membro da Academia Santa-Mariense de Letras (cadeira n. 17).

Cuando examinamos la Planta de la Ciudad de Santa María, resultante del levantamiento realizado por el agrimensor José Nehrer, con fecha de 1902, en la cuadra correspondiente al templo en cuestión, aparecen los lotes y construcciones de los siguientes propietarios, en el sentido norte para el sur: Iglesia (se trata de la Capilla del Imperio del Divino), Theodósio de Barros, J. Machado (la actual Casa Parroquial ocuparía el antiguo palacete de la familia Machado), A. Valle, Dr. A. Cunha, O. Pereira y J. Pavão (donde fue construido, en el inicio de los años 40, el Ed. Cauduro para la instalación del Hotel Jantzem). Esta era la distribución fundiaria en el año de inicio de la construcción de la nueva matriz.

Por otro lado, en la citada planta, la extremidad norte de la Avenida Progresso fue representada por Nehrer con línea trazada, indicando no encontrarse definitivamente implantada.

Otro aspecto de esa localización urbana poco común, es que el templo y casa parroquial de la Iglesia Episcopal Anglicana, después elevada a la condición de Catedral del Mediador, cuya piedra fundamental fue lanzada en 1905, también se localiza en la misma cuadra de la Católica, sólo que en el lado este de la Avenida. Eso es simbólico, pues la plaza central es sustituida por la Avenida Rio Branco como local de prestigio, facto que será confirmado por otros predios, como la Escuela de Artes y Oficios y muchos otros, destinados a residencias de tradicionales familias. La nueva matriz inauguró, así, un ciclo de importantes construcciones en la dirección de la gare.

Los investigadores de nuestra ciudad conocen muy bien las rivalidades, especialmente en el final del siglo XIX, entre miembros de la Masonería y la Iglesia Católica local. Ora, cuanto a eso, no cuesta observar que la vieja matriz y la antigua Tienda Paz y Trabajo, se localizaban, en la época, a pocos metros una de la otra, ambas en la misma Calle de la Iglesia, con frente para la Plaza de la Matriz. A pesar del aumento y reforma, finalizados en 24.06.1961, y que sacaron sus características, arquitectónica-

mente, la actualmente denominada Loja Luz y Trabajo persiste en la localización urbana de origen.

Examinándose el registro fotográfico de la época en que la futura Catedral Diocesana estaba siendo construida, se pueden analizar los predios existentes en ambos los lados. Por ejemplo, la imagen de la inauguración de la parte alta del tejado, ocurrida en 14.05.1905, muestra, a este de la obra, una casa todavía colonial luso-brasileña, con cuatro vanos en la fachada y cobertura de dos aguas, realizada con tejas de capa y canal, dotada de alero. En 1927, sería inaugurada allí la nueva residencia, neocolonial, del Dr. Francisco Mariano da Rocha. Tanto la casa como el propietario son de nostálgica memoria. Del otro lado vecindaba una casa pequeña, baja, retrocedida con relación a la calle, y que décadas más tarde, dio lugar al Palacete Mario Machado, donde, a partir de 1945, se instaló la Casa Parroquial. A seguir, había un predio terreo sustituido después por la sobradada Casa Canónica. Por fin, en la esquina con la Calle de los Andradas, la Capilla del Imperio del Divino, sirvió de matriz provisoria, desde la demolición de la vieja matriz hasta la inauguración de la nueva. La Capilla fue edificada entre 1882 y 1888, bien en el final del período imperial. Tras haber abrigado, por más de veinte años, la Escuela São Luis, fue demolida en 1937. Dio lugar al predio de la Acción Católica donde funcionan, tras reforma, la Librería de la Diócesis y otros espacios comerciales.

La gran lección que sacamos al examinar la escasa iconografía de la época, es que la volumetría de la nueva matriz era excepcionalmente aventajada. Fue concebida para afirmarse en el paisaje urbano, a partir de una escala monumental para la época. Era perfectamente justificable, cuando se comprende la necesidad de afirmación de una nueva y renovada Iglesia en la ciudad.

Además de representar la ascensión de la romanización en Santa María, este templo religioso significaba el éxito de la

agrimensor José Nehrer, com data de 1902, no quarteirão correspondente ao templo em questão, aparecem os lotes e construções dos seguintes proprietários, no sentido norte para o sul: Igreja (trata-se da Capela do Império do Divino), Theodósio de Barros, J. Machado (a atual Casa Paroquial ocuparia o antigo palacete da família Machado), A. Valle, Dr. A. Cunha, O. Pereira e J. Pavão (no qual foi construído, no início dos anos de 1940, o Ed. Cauduro para a instalação do Hotel Jantzem). Essa era a distribuição fundiária no ano de início da construção da nova matriz.

Por outro lado, na citada planta, a extremidade norte da Avenida Progresso foi representada por Nehrer com linha tracejada, indicando não se encontrar definitivamente implantada.

Outro aspecto dessa localização urbana incomum é que o templo e a casa paroquial da Igreja Episcopal Anglicana, depois elevada à condição de Catedral do Mediador, cuja pedra fundamental foi lançada em 1905, também se localiza na mesma quadra da Católica, só que na face leste da Avenida. Isso é simbólico, pois a praça central é substituída pela Avenida Rio Branco como local de prestígio, fato que será confirmado por outros prédios, como a Escola de Artes e Ofícios e muitos outros, destinados a residências de tradicionais famílias. A nova matriz inaugurou, assim, um ciclo de importantes construções na direção da gare.

Os pesquisadores de nossa cidade conhecem muito bem as rivalidades, especialmente no final do século XIX, entre membros da Maçonaria e da Igreja Católica local. Ora, quanto a isso, não custa observar que a velha matriz e a antiga Loja Paz e Trabalho, localizavam-se, na época, a poucos metros uma da outra, ambas na mesma Rua da Igreja, com frente para a Praça da Matriz. Apesar do aumento e reforma, finalizados em 24.06.1961, e que a descaracterizaram arquitetonicamente, a atualmente denominada Loja Luz e Trabalho persiste na localização urbana de origem.

Examinando-se registro fotográfico da época em que a futura Catedral Diocesana estava sendo

construída, podem-se analisar os prédios existentes em ambos os lados. Por exemplo, a imagem da inauguração da cumeeira, ocorrida em 14.05.1905, mostra, a oeste da obra, uma casa ainda colonial luso-brasileira, com quatro vãos na fachada e cobertura de duas águas, realizada com telhas de capa e canal, dotada de beiral. Em 1927, seria inaugurada ali a nova residência, neocolonial, do Dr. Francisco Mariano da Rocha. Tanto a casa quanto o proprietário são de saudosa memória. Do outro lado, vizinhava uma casa pequena, baixa, recuada em relação à rua, e que, décadas mais tarde, deu lugar ao Palacete Mário Machado, no qual, a partir de 1945, se instalou a Casa Paroquial. A seguir, havia um prédio térreo substituído depois pela assobradada Casa Canônica. Por fim, na esquina com a Rua dos Andradas, a Capela do Império do Divino, que serviu de matriz provisória, desde a demolição da velha matriz até a inauguração da nova. A capela foi edificada entre 1882 e 1888, bem no final do período imperial. Após haver abrigado, por mais de vinte anos, a Escola São Luís, foi demolida em 1937. Deu lugar ao prédio da Ação Católica onde funcionam, após reforma, a Livraria da Diocese e outros espaços comerciais.

A grande lição que se tira, ao examinarmos a escassa iconografia da época, é que a volumetria da nova matriz era excepcionalmente avantajada. Foi concebida para se afirmar na paisagem urbana, a partir de uma escala monumental para a época. Era perfeitamente justificável, quando se compreende a necessidade de afirmação de uma nova e renovada Igreja na cidade.

Além de representar a ascensão da romanização em Santa Maria, este templo religioso significava o sucesso da aliança entre os padres palotinos e a elite católica local, composta por políticos, comerciantes e outros profissionais urbanos, muitos desses pertencentes à Maçonaria. Ambos os modelos de catolicismo conviveram lado a lado por vários anos, até que o romano prevalecesse (KARSBURG, 2007, p. 264).

alianza entre los sacerdotes palotinos y la élite católica local, compuesta por políticos, comerciantes y otros profesionales urbanos, muchos de esos pertenecientes a la Masonería. Ambos los modelos de catolicismo convivieron lado a lado por varios años, hasta que lo romano prevaleciera (KARSBURG, 2007, p. 264).

El autor citado compara los dos símbolos contruidos tan cercanos uno del otro: la luso-brasileña Capilla del Divino y la Nueva Matriz.

Fachada principal

Como ya fue detallado, la Catedral de Santa Maria pasó por dos grandes reformas, en 1939 y en 1953-54, además de radical restauro, entre los años 1999 y 2005.

Las tantas e intensas intervenciones en el eclético predio, casi centenario, nos obliga a decir que él poco tiene de propiamente original. La fachada, que está para la actual Avenida Rio Branco, por ejemplo, fue radicalmente transformada en 1939. Otros elementos fundamentales como pisos, forro de madera, ventanas, vitrales, pinturas internas, revestimiento externo, fueron sustituidos y/o incorporados, a lo largo de este siglo de existencia. Tras las alteraciones litúrgicas, resultantes del Concilio Vaticano II, de 1962, fueron retirados elementos materiales importantes como el púlpito en madera, esculpido por alumnos del Maestro Roberto Romano, en la antigua Escuela de Artes y Oficios. Mismo en el reciente proceso de recuperación y restauro, desarrollado bajo sensatos y actualizados principios y recomendaciones internacionales, la importante construcción pasó por adaptaciones justificables, pero que intervienen en su integridad original. Ejemplo: lámparas eléctricas fluorescentes de bajo consumo de energía, aparatos de sonorización y hasta mismo elementos externos e internos (estos últimos, bien disfrazados) destinados al confort térmico ambiental.

Por todas esas alteraciones, algunas de grande enriquecimiento y valor artístico y cultural, como es el caso de las pinturas de los italianos Aldo Locatelli y Emilio Sessa, por todo eso, es que pretendemos realizar un análisis de lo que materialmente existe hoy, año del centenario de este simbólico patrimonio de Santa Maria y, diríamos, hasta estadual, por los impresionantes paneles pictóricos incorporados en 1954.

La Nueva Matriz fue concebida arquitectónicamente bajo la égida del llamado Ecletismo, vigente todavía en la virada del siglo XIX y que se prolongó hasta las primeras décadas del XX. Objetivaba, ese movimiento, la convivencia, en un mismo predio, de diferentes manifestaciones estilísticas de otras épocas y de otros locales. El resultado era mezcla ornamental, cuando no ingenua y superficial. Era la estética recurrente en la mayoría de las construcciones contemporáneas, en Santa Maria.

Es necesario conocer el espíritu de la época para analizar, sin perjuicios, las obras del pasado. Conociendo la gramática del lenguaje que originó el templo en cuestión, aceptaremos fácilmente las transformaciones estéticas, las adaptaciones de gusto, las incorporaciones sobre un proyecto ya eclético en su fuente.

Con relación a la fachada principal, reformada drásticamente en 1939, allá del revestimiento con Sirocreto-Cirex, típico de los años 30 a 50, se creó una citación barroca (grande concha estilizada inserida en triángulo interrumpido) y arcos con tratamiento propio del estilo románico (arcos duplos en las aperturas de las torres) además de secuencia de arcos en la altura del coro la posible fantasía, contenida y sobria de la fachada original, se esparramaba más delirante treinta años después, postura coherente con el espíritu eclético, no purista, del estilo que la norteó.

O autor citado compara os dois símbolos construídos tão próximos um do outro: a luso-brasileira Capela do Divino e a Nova Matriz.

Fachada principal

Como já foi detalhado, a Catedral de Santa Maria passou por duas grandes reformas, em 1939 e em 1953-54, além de radical restauro, entre os anos 1999 e 2005.

As tantas e intensas intervenções no eclético prédio, quase centenário, obriga-nos a dizer que ele pouco tem de original. A fachada, que dá para a atual Avenida Rio Branco, por exemplo, foi radicalmente transformada em 1939. Outros elementos fundamentais como pisos, forro de madeira, janelas, vitrais, pinturas internas, revestimento externo, foram substituídos e/ou incorporados, ao longo deste século de existência. Após as alterações litúrgicas, resultantes do Concílio Vaticano II, de 1962, foram retirados elementos materiais importantes como o púlpito, trabalho em madeira, esculpido pelo alunos do Mestre Roberto Romano, na antiga Escola de Artes e Ofícios. Mesmo no recente processo de recuperação e restauro, desenvolvido sob criteriosos e atualizados princípios e recomendações internacionais, a importante construção passou por adaptações justificáveis, mas que interferem na sua integridade original. Exemplo: lâmpadas elétricas fluorescentes de baixo consumo de energia, aparelhos de sonorização e, até mesmo, elementos externos e internos (estes últimos, bem disfarçados) destinados ao conforto térmico ambiental.

Por todas essas alterações, algumas de grande enriquecimento e valor artístico e cultural, como é o caso das pinturas dos italianos Aldo Locatelli e Emilio Sessa, pretendemos realizar uma análise do que materialmente existe hoje, ano do centenário deste simbólico patrimônio de Santa Maria e, diríamos, até estadual, pelos impressionantes painéis pictóricos incorporados em 1954.

A Nova Matriz foi concebida arquitetonicamente sob a égide do chamado Ecletismo, vigente ainda na virada do século XIX e que se prolongou até as primeiras décadas do XX. Objetivava-se, nesse movimento, a convivência, num mesmo prédio, de diferentes manifestações estilísticas de outras épocas e de outros locais. O resultado era mescla ornamental, quando não ingênua e superficial. Era a estética recorrente na maioria das construções contemporâneas em Santa Maria.

É preciso conhecer o espírito da época para analisar, sem preconceitos, as obras do passado. Conhecendo a gramática da linguagem que originou o templo em questão, aceitaremos facilmente as transformações estéticas, as adaptações de gosto, as incorporações sobre um projeto já eclético no seu nascedouro.

Com relação à fachada principal, reformada drasticamente em 1939, além do novo revestimento com sirocreto-cirex, típico dos anos 30 a 50, criou-se uma citação barroca (grande concha estilizada inserida em triângulo interrompido) e arcos com tratamento próprio do estilo românico (arcos duplos nas aberturas das torres) além de sequência de arcos na altura do coro. A possível fantasia, contida e sóbria da fachada original, esparramava-se mais delirante trinta anos depois, postura coerente com o espírito eclético, não purista, do estilo que a norteou.



Detalhe da porta principal
Detalle de la puerta principal



Detalhe da fachada | *Detalle de la fachada*



Cúpula de uma das torres | *Cúpula de una de las torres*



Detalhe de uma das torres | *Detalle de una de las torres*

El visitante debe observar ricos detalles de la fachada principal, como las cúpulas que arrematan las dos torres, los capiteles de pilastras decorativas, las hojas de las tres puertas de acceso, realizadas en madera tallada. No debe pasar desapercibida la imagen de la patrona de Santa Maria, Nossa Senhora da Conceição, a bendecir su ciudad, en lo alto del triángulo central de la composición.

Se observa, todavía, el puntual reloj francés, instalado en 1911, en la torre sur. Fue donado por el célebre empresario Antônio Alves Ramos, nacido en Portugal (24.06.1850-27.03.1930) y que integró la Comisión de Construcción del templo. Junto a esa pieza, coexiste una reliquia histórica. Se trata de una pequeña campana de bronce en cuya parte externa consta, en relevo, la inscripción latina: *Sancta Maria, ora pro nobis - 1684*. Producido en fundición jesuítico-misionera, probablemente sirvió a la reducción denominada Santa Maria, cuyos restos se localizan, actualmente, en territorio paraguayo. Durante el siglo XIX, sirvió a la vieja matriz, hasta su demolición.

Por mera curiosidad, la solera de la puerta central de la Catedral, durante años fue considerada RN altimétrico, o sea, una referencia de nivel de la ciudad. Las altitudes (diferencias de altura con relación al nivel medio de las aguas del mar) eran calculadas en relación a ese punto fijo de la importante construcción. En las últimas visitas personales que realizamos en aquel local, no encontramos más el círculo metálico indicativo de la RN. Probablemente, la última reforma de pisos de las soleras, tenga retirado ese detalle técnico.

Espacio interior

Al entrar en el recinto interno de la Catedral, el visitante no penetra inmediatamente en el espacio principal. Un para-viento estilizado, prácticamente una divisoria, dotada de tres puertas y reali-

zada en madera, adornada con vitrales, interceptan la visión del local de oraciones. Muy antiguamente, antes de la invención de las lámparas eléctricas. Los templos eran iluminados apenas por velas. Surgió en esa época la necesidad de tales protectores de las llamas contra el viento que podía apagarlas. Hoy, funcionan como parapetos visuales, creando un vestíbulo, anterior a la plena visualización del espectáculo arquitectónico principal. Se crea una antecámara, introductoria. En ese caso, el espacio de circulación, resultante de la divisoria, conduce el fiel: o para las naves, o para el bautisterio a la izquierda, o entonces para la escalera que lo llevará al coro superior y torres.



Torre sul | Torre sur

O visitante deve observar os ricos detalhes da fachada principal, como as cúpulas que arrematam as duas torres, os capitéis de pilastras decorativas, as folhas das três portas de acesso, realizadas em madeira talhada. Não deve passar despercebida a imagem da padroeira de Santa Maria, N. Sra. da Conceição, a abençoar sua cidade, no alto do triângulo central da composição.

Observa-se, ainda, o pontual relógio francês, instalado em 1911, na torre sul. Foi doado pelo célebre empresário Antônio Alves Ramos, nascido em Portugal (24.06.1850-27.03.1930) e integrante da Comissão de Construção do templo. Junto a essa peça, coexiste uma relíquia histórica. Trata-se de um pequeno sino de bronze em cuja face externa consta, em relevo, a inscrição latina: *Sancta Maria, ora pro nobis* - 1684. Produzido em fundição jesuítico-missioneira, provavelmente, servia à redução denominada Santa Maria cujos restos localizam-se, atualmente, em território paraguaio. Durante o século XIX, serviu à velha matriz, até sua demolição.

Por mera curiosidade, a soleira da porta central da Catedral, durante anos foi considerada RN altimétrico, ou seja, uma referência de nível da cidade. As altitudes (diferenças de altura com relação ao nível médio das águas do mar) eram calculadas em relação a esse ponto fixo da importante construção. Nas últimas visitas pessoais que realizamos naquele local, não encontramos mais o círculo metálico indicativo da RN. Provavelmente, a última reforma de pisos das soleiras tenha retirado esse detalhe técnico.

Espaço interior

Ao entrar no recinto interno da Catedral, o visitante não penetra imediatamente no espaço principal. Um para-vento estilizado, praticamente uma divisória, dotada de três portas e realizada em madeira, adornada com vitrais, interceptam a visão do local de orações. Muito antigamente, antes da invenção das lâmpadas elé-

tricas, os templos eram iluminados apenas por velas. Surgiu nessa época a necessidade de tais protetores das chamas contra o vento que as podia apagar. Hoje, funcionam como anteparos visuais, criando um vestíbulo, anterior à plena visualização do espetáculo arquitetônico principal. Cria-se uma antecâmara, introdutória. Nesse caso, o espaço de circulação, resultante da divisória, conduz o fiel: ou para as naves ou para o batistério à esquerda, ou então, à escadaria que o levará ao coro superior e torres.



Detalhe do trono episcopal
Detalle del trono episcopal

Al transponer una de las puertas del parapeto, el visitante penetra de pronto en el grande recinto de las tres naves que constituyen el local de oraciones y culto. Todas las líneas de las arcadas entre las naves, el techo pintado con frescos de Locatelli, las paredes laterales, todo, además de envolver físicamente el fiel, conduce visualmente al altar y al respectivo retablo, encimado por semicúpula con la escena de la coronación de Nuestra Señora por la Santísima Trindade. Se puede imaginar el impacto espacial, ha cien años, de esa casa de oraciones, mismo que sin las impresionantes pinturas de Locatelli y las elaboradas decoraciones de Emílio Sessa. Cuanto contraste, hasta en termos de escala, con relación a la pequeña ex -matriz en ruinas o con el humilde Imperio del Divino. Más una vez se comprende el papel de la arquitectura a servicio del misticismo y de la fe.

Con relación al proyecto, se trata de una típica basílica, con tres naves, inter-conexionadas por ocho potentes arcos romanos. Muy utilizadas en las iglesias cristianas primitivas, o paleocristianas,

las basílicas se basaban en predios laicos de los antiguos romanos. La basílica de la época de Roma antigua, anterior, pues, a la cristiandad, resguardaba actividades comerciales y judiciales. Por la eficiencia espacial, la iglesia, en los primeros siglos, se adaptó para culto cristiano.

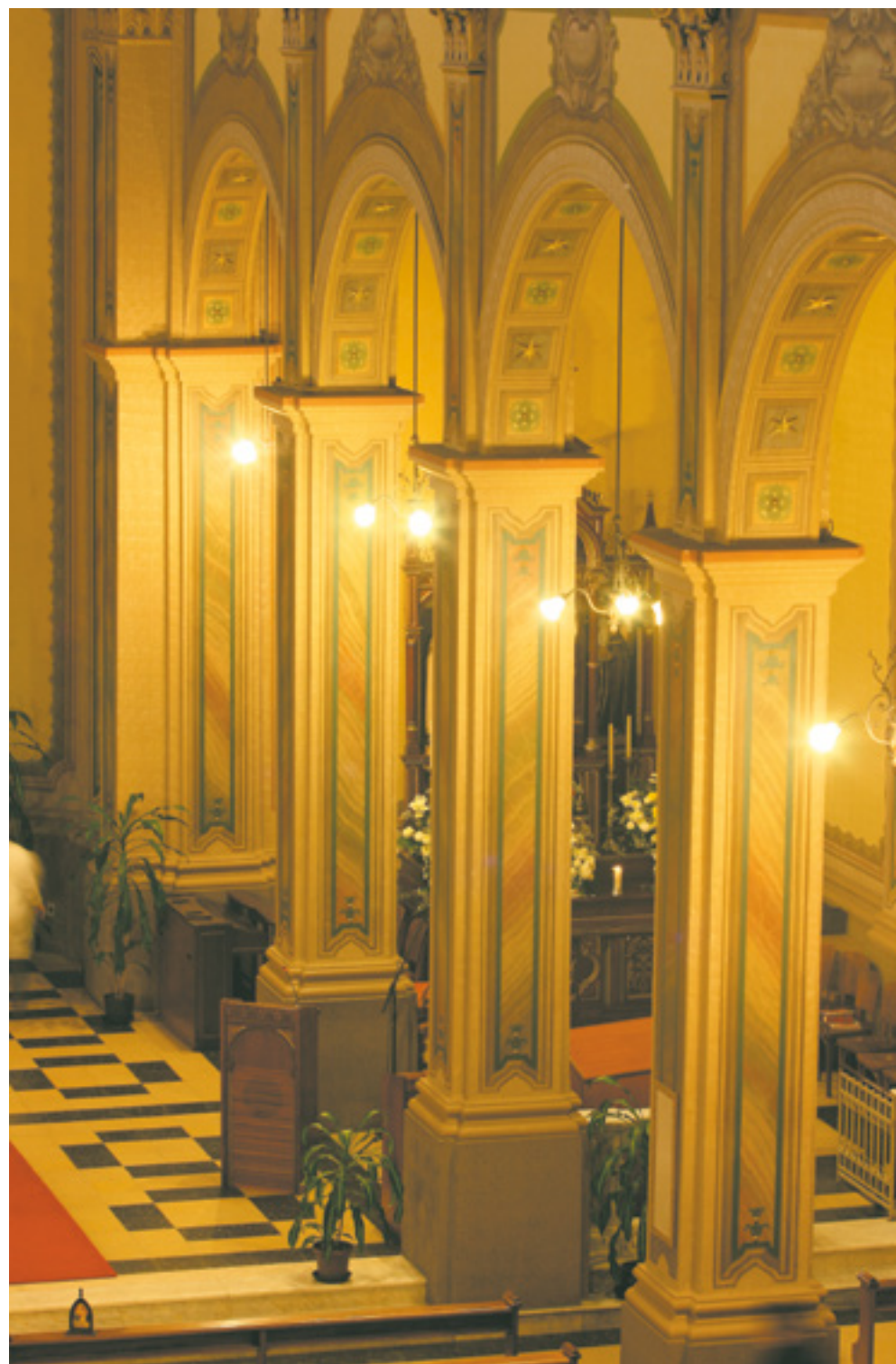
Cuanto a la iluminación natural, típicamente basilical de tres naves, permite ventanas altas, aprovechando la diferencia de las alturas entre la nave central y las laterales. El conjunto de ocho ventanas, denominada claristorio, tiene dupla función. Además de iluminar el forro y sus pinturas, permitirá, en caso de necesidad de acceso a las obras de arte localizadas en el techo, la colocación de vigas metálicas, transversales a la nave central, de ventana a ventana, funcionando como soporte de andamios para los trabajos que eventualmente sean necesarios. Eso ya fue testado con éxito, por ocasión del último restauro de los frescos superiores. El sistema dispensó andamios verticales apoyados en el piso del templo, liberándolo para la utilización normal de culto.



Ao transpor uma das portas do anteparo, o visitante penetra de repente no grande recinto das três naves que constituem o local de orações e culto. Todas as linhas das arcadas entre as naves, o teto pintado com afrescos de Locatelli, as paredes laterais, tudo, além de envolver fisicamente o fiel, conduz visualmente ao altar e ao respectivo retábulo, encimado por semicúpula com a cena da coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade. Pode-se imaginar o impacto espacial, há cem anos, dessa casa de orações, mesmo que sem as impressionantes pinturas de Locatelli e as elaboradas decorações de Emílio Sessa. Quanto contraste, até em termos de escala, com relação à pequena ex-matriz em ruínas ou com o humilde Império do Divino. Mais uma vez se compreende o papel da arquitetura a serviço do misticismo e da fé.

Com relação ao projeto, trata-se de uma típica basílica, com três naves, interligadas por oito potentes arcos romanos. Muito utilizadas nas igrejas cristãs primitivas, ou paleocristãs, as basílicas baseavam-se em prédios laicos dos antigos romanos. A basílica da época de Roma antiga, anterior, pois, à cristandade, abrigava atividades comerciais e judiciais. Pela eficiência espacial, a igreja, nos primeiros séculos, adaptou-a para culto cristão.

Quanto à iluminação natural, tipicamente basilical de três naves, ela permite janelas altas, aproveitando a diferença das alturas entre a nave central e as laterais. O conjunto de oito janelas, denominado clerestório, tem dupla função. Além de iluminar o forro e suas pinturas, permitirá, em caso de necessidade de acesso às obras de arte localizadas no teto, a colocação de longarinas metálicas, transversais à nave central, de janela a janela, funcionando como suporte de andaimes para os trabalhos que, eventualmente, sejam necessários. Isso já foi testado com sucesso, por ocasião do último restauro dos afrescos superiores. O sistema dispensou andaimes verticais apoiados no piso do templo, liberando-o para a utilização normal de culto.



Colunata entre as naves | *Colunata entre las naves*

Consideramos uno de los tesoros artísticos los vitrales colocados en las ventanas laterales de la Catedral. Lógicamente que los vueltos para el norte recibirán más destaque por la luz solar directa. Felizmente, no hay predio excesivamente alto en ese lado que mate el espíritu luminoso que los anima. Los vitrales del lado sur no cuentan con la misma suerte. Les falta la natural luz solar directa, lo que es propio de la orientación sur. Para empeorar, un predio comercial, de cierta altura, los perjudica en su función primordial. Los vitrales, ya fueron objetos de amplia y primorosa descripción en otro capítulo, encerramos aquí nuestras observaciones.

En el punto de huída de la perspectiva, coincidente con el altar-mor, se encuentra el retablo de madera, con acabado de color natural. Ese fue ofrecido por la pareja, Dr. Augusto Alvares da Cunha, miembro de la comisión de la construcción, y Manoela Marques da Cunha, es elaborado trabajo de ebanistería. En el centro, se destaca la imagen de la patrona, también de madera, sin embargo pintada, oriunda de Paris. Fue regalo del Cel. Joaquim Luiz de Lima, Barón de Inhanduí, que prestó servicios a la Patria en la Guerra del Paraguay. La estatua allá permanece desde la consagración del templo.

Delante del altar, se encuentra el trono episcopal: la cathedra, símbolo del status de catedral, sede de una diócesis. Fue esculpida por el Maestro Roberto Romano y sus discípulos, de la antigua Escuela de Artes y Oficios. Ese famoso profesor, nacido en São Paulo, hijo de italianos, convidado por los hermanos maristas para enseñar en el célebre establecimiento de educación técnico de la Cooperativa de Consumo de Ferrocarril, dejó conocida y operosa descendencia familiar en la ciudad que lo recibió.

Cuanto a los altares que cierran las perspectivas de las naves laterales, presentan composiciones bien más simplificadas de lo que el mor. Además de eso, no son iguales entre si. Lo de la nave izquier-

Altar-mor e trono episcopal
Altar-mor y trono episcopal





Consideramos um dos tesouros artísticos os vitrais colocados nas janelas laterais da Catedral. Logicamente, que os da face voltada para o norte receberão mais destaque pela luz solar direta. Felizmente, não há prédio excessivamente alto nesse lado que prejudique o espírito luminoso que os anima. Os vitrais do lado sul não contam com a mesma sorte. Falta-lhes a natural luz solar direta, o que é próprio da orientação sul. Para piorar, um prédio comercial, de certa altura, prejudica-os em sua função primordial. Por terem os vitrais sido objetos de ampla e primorosa descrição em outro capítulo, encerramos aqui nossas observações.

No ponto de fuga da perspectiva, coincidente com o altar-mor, encontra-se o retábulo de madeira com acabamento de cor natural. Esse foi oferecido pelo casal, Dr. Augusto Alvares da Cunha, membro da comissão de construção e Manoela Marques da Cunha, sendo elaborado trabalho de marcenaria. No centro, destaca-se a imagem da padroeira, também de madeira, porém pintada, oriunda de Paris. Foi presente do Cel. Joaquim Luiz de Lima, Barão de Inhanduí, que prestou serviços à Pátria na Guerra do Paraguai. A estátua lá permanece desde a sagração do templo.

Na frente do altar, encontra-se o trono episcopal: a *cathedra*, símbolo do status de catedral, sede de uma diocese. Foi esculpida pelo Mestre Roberto Romano e seus discípulos da antiga Escola de Artes e Ofícios. Esse famoso professor, nascido em São Paulo, filho de italianos, convidado pelos irmãos maristas para lecionar no célebre educandário técnico da Cooperativa de Consumo da Viação Férrea, deixou conhecida e operosa descendência familiar na cidade que o recebeu.

Quanto aos altares que fecham as perspectivas das naves laterais, apresentam composições bem mais simplificadas do que o mor. Além disso, não são iguais entre si. O da nave esquerda, menor, emoldura a imagem do Sagrado Coração de Maria. Dois pares de anjos, em adoração, compõem a cena. Outros dois anjos colocados sobre esse



Imagem da Padroeira | *Imagem de la Patrona*

da, menor, enmarca la imagen del Sagrado Corazón de María. Dos pares de ángeles, en adoración, componen la escena. Otros dos ángeles colocados sobre ese altar portan candeleros de metal. El altar de la nave derecha, más elaborado que el otro, es dedicado al Sagrado Corazón de Jesús.

En las dos capillas laterales, llaman la atención ricos elementos de mármol, con la forma de arcos plenos o romanos. Probablemente, componían la mesa de comunión, de la capilla-mor, hoy inexistente.

En el piso de la capilla lateral izquierda, se encuentra la lápida sepulcral, en mármol blanco, del Obispo Don Victor Sartori (30.08.1904-09.04.1970), sustituto de Don Antônio Reis.

Son apenas dos los peldaños que unen los pavimentos de las tres capillas (mor y laterales) con lo de las naves.

Cuanto a la comunicación con el exterior, además de las tres puertas de acceso por la fachada principal, hay dos aperturas complementares, cercanas a los altares, que conducen las naves laterales a la parte externa y viceversa: la de la izquierda, en el lado sur, se encuentra bajo el vitral en que Cristo es azotado en la columna. La otra puerta, en la pared norte, se localiza bajo el vitral de Cristo crucificado entre las piadosas mujeres. Todavía, por detrás del retablo, hay una puerta comunicante con la sacristía.

En el espectáculo arquitectural del espacio interno del templo, además de los elementos descritos, son importantes protagonistas ocho grandes arcos plenos que constituyen dos arcadas paralelas entre las tres naves. Lo expresivo ritmo de esos arcos, de carácter típicamente romano, serían, tal vez, referencia a la nueva orientación religiosa (romana) que se imponía a los proyectistas de la nueva matriz.

Cada unos de esos arcos, con excepción de los próximos a los altares laterales, enmarcan visualmente un vitral, aunque no en el mismo plan. A cada arco, coincide un vitral, al fondo. Hay bellas

altar portam castiçais de metal. O altar da nave direita, mais elaborado que o outro, é dedicado ao Sagrado Coração de Jesus.

Nas duas capelas laterais, chamam a atenção ricos elementos de mármore, com a forma de arcos plenos ou romanos. Provavelmente, compunham a mesa de comunhão, da capela-mor, hoje inexistente.

No piso da capela lateral esquerda, encontra-se a lápide sepulcral, em mármore branco, do bispo Dom Victor Sartori (30.08.1904-09.04.1970), substituto de Dom Antônio Reis.

São apenas dois os degraus que ligam os pavimentos das três capelas (mor e laterais) com o das naves.

Quanto à comunicação com o exterior, além das três portas de acesso pela fachada principal, há duas aberturas complementares, próximas aos altares, que conduzem as naves laterais à parte externa e vice-versa. A da esquerda, na face sul, encontra-se sob o vitral em que Cristo é açoitado na coluna. A outra porta, na parede norte, situa-se sob o vitral de Cristo crucificado entre as piedosas mulheres. Ainda, por detrás do retábulo, há uma porta comunicante com a sacristia.

No espetáculo arquitetural do espaço interno do templo, além dos elementos descritos, são importantes protagonistas oito grandes arcos plenos que constituem duas arcadas paralelas entre as três naves. O expressivo ritmo desses arcos, de caráter tipicamente romano, seriam, talvez, referência à nova orientação religiosa (romana) que se impunha aos projetistas da nova matriz.

Cada um desses arcos, com exceção dos próximos aos altares laterais, emolduram visualmente um vitral, embora não no mesmo plano. A cada arco, coincide um vitral, no fundo. Há belas luminárias metálicas, pendentes do ponto mais alto de cada arco. Cada uma compõe-se de três lâmpadas, protegidas por campânulas de vidro. Além desses elementos para iluminação artificial, a decoração das faces internas dos arcos, incluem estrelas douradas.



Ferragem - porta principal
Herraje - puerta principal

Luminarias metálicas, pendientes del punto más alto de cada arco. Cada una se compone de tres lámparas, protegidas por campánulas de vidrio. Además de estos elementos para iluminación artificial, la decoración de las faces internas de los arcos, incluyen estrellas doradas.

Las arcadas entre las tres naves asientan sobre pesados pilares de sección rectangular. Es importante la pintura decorativa de tales elementos, imitando mármol (faux-marbre). En el punto más alto de cada arco fue pintada cartela, típica del estilo barroco. Sobre los pilares de la arcada, existen capiteles, apenas insinuados, poco salientes, con volutas inspiradas en la orden jónica y hojas de acanto pintadas, propias de la orden corintia.

En las ventanas laterales, dotadas de vitrales y encimadas por arcos plenos, hay moldura pintada. En la base inferior de cada una de tales ventanas, fue realizado elemento decorativo movido, constituido por volutas y la tradicional concha estilizada, en una clara alusión al estilo barroco, justificable en el eclecticismo general del templo.

Como complemento, en la salida el visitante podrá conocer la tumba del Obispo Don Antônio Reis (28.10.1885-14.09.1960), adaptado en la base de las torres norte. Caso desee, es recomendable acceder el coro, superior, y subir por la torre sur para verificar de cerca la reliquia misionera: la campana de 1684.

Conclusión

Por lo que describimos, se puede evaluar la gran carga de alteraciones, adaptaciones, restauros e incorporaciones por los cuales pasó esa construcción esencialmente eclética, durante un siglo de existencia. Se conocidos sus verdaderos aspectos religiosos, arquitectónicos, históricos y artísticos, será fatalmente cada vez más valorizada, protegida e identificada por los fieles y ciudadanos santa-marienses como su legítimo patrimonio cultural.

Referencia

KARSBURG, A. de O. Sobre as ruínas da velha Matriz: religião e política em tempos de ferrovia (Santa Maria - Rio Grande do Sul - 1880-1900). Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007.



*Detalhe de uma das torres
Detalle de una de las torres*

As arcadas entre as três naves assentam sobre pesados pilares de seção retangular. É importante a pintura decorativa de tais elementos, imitando mármore (*faux-marbre*). No ponto mais alto de cada arco, foi pintada cartela, típica do estilo barroco. Sobre os pilares da arcada, existem capitéis, apenas insinuados, pouco salientes, com volutas, inspiradas na ordem jônica e folhas de acanto pintadas, próprias da ordem coríntia.

Nas janelas laterais, dotadas de vitrais e encimadas por arcos plenos, há moldura pintada. Na base inferior de cada uma de tais janelas, foi realizado elemento decorativo movimentado, constituído por volutas e a tradicional concha estilizada, numa clara alusão ao estilo barroco, justificável no ecletismo geral do templo.

Como complemento, na saída o visitante poderá conhecer o túmulo do bispo Dom Antônio Reis (28.10.1885-14.09.1960), adaptado na base da torre norte. Caso deseje, é recomendável acessar ao coro, superior, e subir pela torre sul para verificar de perto a relíquia missioneira: o sino de 1684.

Conclusão

Pelo que descrevemos, pode-se avaliar a grande carga de alterações, adaptações, incorporações e restauros pelos quais passou essa construção essencialmente eclética, durante um século de existência. Se conhecidos seus verdadeiros aspectos religiosos, arquitetônicos, históricos e artísticos, será fatalmente cada vez mais valorizada, protegida e identificada pelos fiéis e cidadãos santa-marienses como seu legítimo patrimônio cultural.

Referência

KARSBURG, A. de O. *Sobre as ruínas da velha matriz: religião e política em tempos de ferrovia* (Santa Maria - Rio Grande do Sul - 1880-1900). Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007.



Nave central | *Nave central*



1954

1954

1954



Un mirar sobre la obra de Aldo Locatelli en la Catedral Diocesana de Santa Maria, RS

Edir Lucia Bisognin¹



Reflejar sobre las pinturas dejadas por Aldo Locatelli, en la Catedral de Santa Maria es desvelar el profundo amor al arte y descubrir su espiritualidad.

El pintor ítalo-brasileño dejó una marca inimitable, de efecto, de amor, de profunda devoción a la Virgen María, teniendo como inspiración las lecturas de la Biblia.

Intentaremos exponer, de forma sucinta un análisis estético sobre los cuatro grandes paneles pintados por Locatelli, en frescos, que se encuentran en el techo de la nave principal, desde el coro hasta la ábside, donde el tema principal, Nossa Senhora da Conceição, fue registrada en momentos significativos para la cristiandad.

El primero panel (Fig. 1), de 1954, localizado en la entrada del templo es un fresco en medallón circular que representa la Anunciación, el momento en que María, respetuosamente, recibe la visita del ángel Gabriel. Bella, humilde, serena en su cotidiano, así la Virgen recibió la noticia del ángel Gabriel.

¹ Profesora de Historia del Arte/UNIFRA.

Um olhar sobre a obra de Aldo Locatelli na Catedral Diocesana de Santa Maria, RS

Edir Lucia Bisognin¹



Figura 1 - Anunciação | *Anunciación*

Refletir sobre as pinturas deixadas por Aldo Locatelli, na Catedral de Santa Maria, é desvelar o profundo amor à arte e descobrir sua espiritualidade.

O pintor ítalo-brasileiro deixou uma marca inigualável, de afeto, de amor, de profunda devoção à Virgem Maria, tendo como inspiração as leituras da Bíblia.

Tentaremos expor, de forma sucinta, uma análise estética sobre os quatro grandes painéis pintados por Locatelli, em afrescos, que se encontram no teto da nave principal, desde o coro até a abside, em que o tema principal, Nossa Senhora da Conceição, foi registrado em momentos significativos para a cristandade.

O primeiro painel (Fig. 1), de 1954, localizado na entrada do templo, é um afresco em medalhão circular que representa a Anunciação, o momento em que Maria, respeitosamente, recebe a visita do Anjo Gabriel. Bela, humilde, serena em seu cotidiano, assim a Virgem recebeu a notícia do anjo Gabriel.

¹ Professora de História da Arte/UNIFRA.

Locatelli fue feliz en ese tema. El ángel iluminado, de entre las nubes, es el mensajero de Dios Padre. Colores, formas, composiciones perfectas. Gomes y Trevisan (1998, p. 17) así se expresaron al aludieren a la pintura de Locatelli: “La obra pública civil y religiosa de Aldo Locatelli debe ser vista in loco. Solamente así tendremos la real y precisa dimensión de su importancia, grandeza y excelencia como hecho artístico social”. En otro pasaje (ibid, p. 20) los mismos autores añaden:

Es como escribió el poeta Mario Quintana en ‘Extraña Verdad’, texto de su Cuaderno H, publicado en el Cuaderno de Sábado de 22 de julio de 1972: todo puede salir mucho más bonito en las fotografías, pero sale mucho más verdadero en las pinturas.

Veamos en las propias palabras del artista, transcriptas por Gomes y Trevisan (1998 p.28):

la pintura de caballete es la expresión pura, libre y emocional del artista en la busca espiritual, estética y plástica; la pintura mural es pensada, creada como función estética y decorativa determinada por un ambiente arquitectónico.

Todas sus composiciones son figurativas, pues Locatelli nunca optó por las formas abstractas. De expresión clásica, dio preferencia a formas inspiradas en el Renacimiento y en el Barroco, donde están presentes en este extraordinario fresco de la Anunciación. Inspirándose en la Capilla Sistina absorbió el tipo de representación tridimensional del espacio arquitectónico, donde consiguió integrar las formas bidimensionales de la realidad. Su pintura mural presenta un cierto estilo extraído de las formas de Mantegna y de Signorelli, mostrando cuerpos dinámicos y de musculatura en destaque. Pero sus composiciones son de fuerte impacto, pues él siempre prefirió grandes superficies para ordenar sus pensamientos. Gomes y Trevisan (ibid, p. 66) esclarecen: “[...] sus

figuras exigen espacios que respiren. De ahí el gusto por superficies amplias, que configuran una especie de proyección del espacio geográfico de su nueva patria”.

Observamos, así, que la pintura de Locatelli es compuesta de murales, donde él buscó valorizar con mayor énfasis los gestos de sus personajes. En ellos consiguió, también, imprimir ansias colectivas, haciendo con que fuesen representados con verdadero aspecto teatral. En todos los frescos de la Catedral Diocesana, se encuentra una readecuación a las técnicas modernas. Fueron, respectivamente, la deformación y simplificación de la forma con un toque dramático, que imprimió a sus figuras la cercanía con los Movimientos Expresionista y Surrealista. El impacto visual es fuerte y la expresión de los personajes, provocan en el espectador fuertes sentimientos en un dualismo, ora lírico, ora tenso. Partiendo del interior de sus personajes, o sea de los sentimientos que estaban sintiendo en el momento de la creación, Locatelli llegó a la forma externa, dándoles una dimensión humana y espiritual. Esa es la gran contribución de ese pintor que ultrapasa el tiempo y que hace con que todos que aprecien su pintura sientan la presencia inimitable del texto bíblico, traducido en colores y formas.

En todas las imágenes religiosas, el artista consiguió imprimir un fuerte sentimiento de santidad. En el espacio sagrado donde ellas se encuentran, se percibe el gran dominio de conocimiento que poseía de la Biblia y de la propia arte que dejó. Los símbolos utilizados por Locatelli, en este cuadro, ultrapasan la historia por la representación, en una sinfonía de colores y movimientos.

Locatelli foi feliz nesse tema. O anjo iluminado, dentre as nuvens, é o mensageiro de Deus Pai. Cores, formas, composições perfeitas. Gomes e Trevisan (1998, p. 17) assim se expressaram, ao referirem-se à pintura de Locatelli: “A obra pública civil e religiosa de Aldo Locatelli deve ser vista *in loco*. Só assim teremos a real e precisa dimensão da sua importância, grandeza e excelência como fato artístico social”. Em outra passagem (ibid., p. 20), os autores acrescentam:

É como escreveu o poeta Mario Quintana em ‘Estranha Verdade’, texto de seu *Caderno H*, publicado no Caderno de Sábado de 22 de Julho de 1972: tudo pode sair muito mais bonito nas fotografias, mas sai muito mais verdadeiro nas pinturas.

Vejamos nas próprias palavras do artista, transcritas por Gomes e Trevisan (1998, p. 28):

a pintura de cavalete é a expressão pura, livre e emocional do artista na procura espiritual, estética e plástica; a pintura mural é pensada, criada como função estética e decorativa determinada por um ambiente arquitetônico.

Todas as suas composições são figurativas, pois Locatelli nunca optou pelas formas abstratas. De expressão clássica, deu preferência a formas inspiradas no Renascimento e no Barroco, presentes nesse extraordinário afresco da Anunciação. Inspirando-se na Capela Sistina, absorveu o tipo de representação tridimensional do espaço arquitetônico, no qual conseguiu integrar as formas bidimensionais da realidade. Sua pintura mural apresenta um certo estilo extraído das formas de Mantegna e de Signorelli, mostrando corpos dinâmicos em que a musculatura ganha destaque. Suas composições, porém, são de forte impacto, pois ele sempre preferiu grandes superfícies para ordenar seus pensamentos. Gomes e Trevisan (ibid., p. 66) esclarecem: “[...] suas figuras exigem espaços que respirem.

Daí o gosto do pintor por superfícies amplas, que configuram uma espécie de projeção do espaço geográfico de sua nova pátria”.

Observamos, assim, que a pintura de Locatelli é composta de murais, em que ele procurou valorizar, com maior ênfase, os gestos dos seus personagens. Neles, conseguiu, também, imprimir anseios coletivos, fazendo com que fossem representados com verdadeiro aspecto teatral. Em todos os afrescos da Catedral Diocesana, encontra-se uma readequação às técnicas modernas. Foram, respectivamente, a deformação e a simplificação da forma com um toque dramático que imprimiram às suas figuras a proximidade com os movimentos Expressionista e Surrealista. O impacto visual é forte e a expressão dos personagens provoca, no espectador, intensos sentimentos, num dualismo ora lírico, ora tenso. Partindo do interior dos seus personagens, ou seja, do que estavam sentindo no momento da criação, Locatelli chegou à forma externa, deu-lhes uma dimensão humana e espiritual. Essa é a grande contribuição desse pintor que ultrapassa o tempo e faz com que todos os apreciadores de sua pintura sintam a presença inigualável do texto bíblico, traduzido em cores e formas.

Em todas as imagens religiosas, o artista conseguiu imprimir um forte sentimento de santidade. No espaço sagrado, em que elas se encontram, percebe-se o grande domínio de conhecimento que possuía da Bíblia e da própria arte que deixou. Os símbolos utilizados por Locatelli, nesse quadro, ultrapassam a história pela representação, numa sinfonia de cores e movimentos.



El segundo panel (Fig. 2), de 1954, se compone de un gran rectángulo y, en su interior, una forma oval, en fresco, ocupando la parte central del techo, representa la Asunción de Nuestra Señora al cielo. En esa composición, la Virgen y los ángeles, en un turbillón de movimientos y de colores, se constituyen en un escena lírica y armoniosa como una verdadera sinfonía musical. El movimiento de los ángeles es indescriptible, por las luces y colores fuertes, por la suavidad y sutileza en los trazos, claros y oscuros, provoca verdadero encantamiento. Hay ternura y dramatización al mismo tiempo.

El movimiento de los cuerpos, en medio a los colores y luces, forma, con el ropaje de las vestes, una visión del sublime y del paraíso, en el espacio sagrado. María, aplastando la serpiente bajo sus pies, punto central de la composición, y su manto en el color azul, forma una composición piramidal, típica del Renacimiento Italiano. Grupos de pequeños ángeles circundan el espacio como verdaderos guardianes de María. La visión del observador es de un momento del infinito, fugaz y encantador. Locatelli colocó su marca, en ese fresco, de manera que se consigue captar su amor por el tema representado. El aspecto psicológico de los personajes se constituye en el punto fuerte de ese tema.

Las palabras de Roger Fry (apud OSBORNE, 1970, p. 169) pueden auxiliar el espectador en el análisis de ese fresco:

precisamos saber todo que podamos de los orígenes y circunstancias de una obra de arte. Pero, además de este conocimiento, se tiene que practicar un arte, el arte de contemplar obras de arte, con la reacción más sensible y ardiente posible. Y, tal vez el aspecto más importante de ese arte consista en el poder de mantener el espíritu en condiciones de tensa pasividad, un estado de receptividad pasiva en el cual se está atento a su apelo, listo para vibrar en armonía con ella.

Figura 2 - Assunção | Asunción





O segundo painel (Fig. 2), de 1954, compõe-se de um grande retângulo e, no seu interior, uma forma oval, em afresco, ocupando a parte central do teto, representa a Assunção de Nossa Senhora ao céu. Nessa composição, a Virgem e os anjos, num turbilhão de movimentos e de cores, constituem uma cena lírica e harmoniosa como uma verdadeira sinfonia musical. O movimento dos anjos, por suas luzes e cores fortes, pela suavidade e sutileza nos traços, claros e escuros, provoca verdadeiro encantamento. Há ternura e dramaticidade ao mesmo tempo.

O movimento dos corpos, em meio às cores e luzes, forma, com o panejamento das vestes, uma visão do sublime e do paraíso, no espaço sagrado. Maria, esmagando a serpente sob seus pés, ponto central da composição, e seu manto na cor azul formam uma composição piramidal, típica do Renascimento Italiano. Grupos de pequenos anjos circundam o espaço como verdadeiros guardiões de Maria. A visão do observador é de um momento encantador, ao mesmo tempo infinito e fugaz. Locatelli colocou sua marca, nesse afresco, de maneira que se consegue captar seu amor pelo tema representado. O aspecto psicológico dos personagens se constitui no ponto forte dessa temática.

As palavras de Roger Fry (apud OSBORNE, 1970 p. 169) podem auxiliar o espectador nesta análise:

precisamos saber tudo que pudermos das origens e circunstâncias de uma obra de arte. Mas, além deste conhecimento, tem-se que praticar uma arte, a arte de contemplar obras de arte, com a reação mais sensível e ardente possível. E talvez o aspecto mais importante dessa arte consista no poder de manter o espírito em condições de tensa passividade, um estado de receptividade passiva no qual se está atento ao seu apelo, pronto para vibrar em harmonia com ela.

Em outra passagem, Osborne (1970, p. 171) enfatiza que:

En otro pasaje, Osborne (1970, p. 171) enfatiza que:

no es apenas el espíritu que puede ser específico de la experiencia visual. Arriba de todo la expresión emocional puede ser transmitida visualmente con una delicadeza y precisión que no son posibles de ninguna otra manera. Movimientos sutiles más significativos de los rasgos, conformaciones expresivas de gesto y la postura difícilmente pueden ser descriptos con palabras.

Así, cabe al espectador mirar, analizar y mirar nuevamente cuantas veces fueren necesarias (pues la obra está siempre allí, disponible) para conseguir percibir todo su encantamiento y mensaje.

Si la obra fue aprehendida en una apreciación completa, con mayor lucidez, es como si ella se volviera real. Cuando salimos de nuestra realidad, por instantes es posible que consigamos vivir la experiencia por la experiencia. Osborne (1970, p. 181) enfatiza que:

la contemplación estética precisa de un objeto adecuado para mantenerla. Como toda experiencia estética ella es una facultad cognitiva que consiste en percepción directa o intuitiva de su objeto, con exclusión del raciocinio analítico de inferencias de clasificación conceptual y de otras maneras de pensar sobre el objeto.

El autor (ibid p. 182) todavía añade:

cuando miramos un cuadro como un objeto estético, lo vimos simultáneamente tanto como la superficie de una cosa material como en la condición de representación que tiene cualidades que no son otorgables a la superficie material.

Po lo tanto, en la pintura de Locatelli, predomina la organización de un dibujo plano y al mismo tiempo tridimensional, en un espacio de cuadro

ilusorio. En el techo de la Catedral Diocesana la forma oval que acogió el tema de la Asunción de María debido a la perspectiva que la sostiene, permite la sensación que todo converge para el infinito. Este cuadro debe ser visto no apenas como descripción del techo sagrado, sino como representación, donde están enclaustradas las emociones y los conocimientos adquiridos a lo largo de la vida. Por eso, el espectador "hace parte" de la obra al entrar en contacto con ella y buscar sus significados.

De ese modo, no basta apenas la creación de obras, es importante el papel de los observadores que dialoguen con ellas y se emocionen delante del contenido espiritual que encierran. La obra de Locatelli nos emociona por el mensaje que está en el recóndito de las formas, de los colores y de las luces de manera armoniosa y lírica, pero también por el fuerte sentido y energía de su dibujo. Si no hay observadores, la obra no adquiere vida, no es percibida, ni admirada; luego ella no se vuelve real. Solamente en la medida en que ella es admirada y analizada profundamente pasa a ser conservada para la Historia como un patrimonio de valor cultural. Así, la obra de ese artista transcurre el tiempo y adquirió valor patrimonial por la dignidad con que fue realizada e acogida.

não é apenas o espírito que pode ser específico da experiência visual. Acima de tudo a expressão emocional pode ser transmitida visualmente com uma delicadeza e precisão que não são possíveis de nenhuma outra maneira. Movimentos sutis mas significativos das feições, conformações expressivas de gesto e postura, dificilmente podem ser descritos com palavras.

Assim, cabe ao espectador olhar, analisar e olhar novamente quantas vezes forem necessárias (a obra está sempre ali, disponível) para conseguir perceber todo o seu encantamento e mensagem.

Se a obra foi apreendida numa apreciação completa, com maior lucidez, é como se ela se tornasse real. Quando saímos da nossa realidade, por instantes, é possível conseguirmos vivenciar a experiência pela experiência. Osborne (1970, p. 181) enfatiza que:

a contemplação estética precisa de um objeto adequado para mantê-la. Como toda experiência estética ela é uma faculdade cognitiva que consiste em percepção direta ou intuitiva do seu objeto, com exclusão do raciocínio analítico, de inferências, de classificação conceptual e de outras maneiras de pensar sobre o objeto.

O autor (ibid., p. 182) ainda acrescenta:

quando olhamos um quadro como um objeto estético, vemo-lo simultaneamente tanto como a superfície de uma coisa material como na condição de representação que tem qualidades que não são atribuíveis à superfície material.

Portanto, na pintura de Locatelli, predomina a organização de um desenho plano e ao mesmo tempo tridimensional, em um espaço de quadro ilusório. No teto da Catedral Diocesana, a forma oval que acolheu o tema da Assunção de Maria, devido à perspectiva que a sustenta, permite a sensação de que tudo converge

para o infinito. Esse quadro deve ser visto não apenas como descrição do texto sagrado, mas como representação, na qual estão enclausuradas as emoções e os conhecimentos adquiridos ao longo da vida. Por isso, o espectador “faz parte” da obra ao entrar em contato com ela e buscar os seus significados.

Desse modo, não basta apenas a criação de obras, é importante o papel dos observadores que dialoguem com elas e se emocionem diante do conteúdo espiritual que encerram. A obra de Locatelli nos emociona pela mensagem que está no recôndito das formas, das cores e das luzes de maneira harmoniosa e lírica, mas também pelo forte teor e energia de seu desenho. Se não há observadores, a obra não adquire vida, não é percebida, nem admirada; logo, ela não se torna real. Somente à medida que ela é admirada e analisada profundamente, passa a ser conservada para a História como um patrimônio de valor cultural. Assim, a obra desse artista perpassa o tempo e adquiriu valor patrimonial pela dignidade com que foi realizada e acolhida.



El tercer panel (Fig. 3), próximo a la ábside, también un fresco en medallón circular, representa María a los pies de la Cruz, llorando por Jesús. Locatelli se vale del contraste entre la luz y la sombra para retratar el momento de piedad cristiana. Esa escena es dramática, emociona y hace reflejar sobre nuestras creencias y nuestras vidas. Transcurre el tiempo.

La madre, en una actitud de impotencia, delante de su hijo muerto. El soldado con expresión austera. Los demás personajes demostrando sufrimiento. Movimientos, formas claras y oscuras invitan nuestro mirar a recorrer la escena en una totalidad. La energía en la representación de los cuerpos y la concentración de sufrimiento en los semblantes impresionan. También el contraste entre la expresión austera del soldado que hirió Jesús y la de los demás personajes es de mucho dolor y angustia. La dramatización de ese momento se hace sentir por los claros y oscuros, luces y sombras de forma energética en todos los personajes, donde Locatelli rescató las características del arte barroco. Sudbrack (apud GOMES; TREVISAN, 1998, p. 82) así se expresó: “Sin Locatelli no tendríamos una historia mural”. Y más adelante añade: “Él trajo para nosotros técnicas y materiales que hacen parte de la historia del arte”.

Siguiendo Duchamp (apud ROSSI, 2003, p. 69), se debe considerar que:

son los espectadores que hacen los cuadros [...] el artista no es el único a concluir el acto de creación, porque el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus cualidades profundas y así juntando su propia contribución al proceso creativo.

Por eso, el análisis realizado por el espectador ocurre en la interpretación y en el juzgamiento estético. En el primer momento, miramos todo el conjunto, pero en el segundo, conseguimos mirar más profundamente y establecer una relación de sentimientos con



Figura 3 - Maria aos pés da Cruz | *María a los pies de la Cruz*



O terceiro painel (Fig. 3), próximo à abside, também um afresco em medalhão circular, representa Maria aos pés da cruz, chorando por Jesus. Locatelli se vale do contraste entre a luz e a sombra para retratar o momento de piedade cristã. Essa cena é dramática, emocionante e faz refletir sobre nossas crenças e nossas vidas. Perpassa o tempo.

A mãe, numa atitude de impotência diante de seu filho morto. O soldado com expressão austera. Os demais personagens demonstrando sofrimento. Movimentos, formas claras e escuras convidam nosso olhar a percorrer a cena numa totalidade. A energia na representação dos corpos e a concentração de sofrimento nos semblantes impressionam. Também o contraste entre a expressão austera do soldado que feriu Jesus e a dos demais personagens, de muita dor e angústia. A dramaticidade desse momento se faz sentir pelos claros e escuros, luzes e sombras de forma enérgica em todos os personagens, para os quais Locatelli resgatou as características da arte barroca. Sudbrack (apud GOMES; TREVISAN, 1998, p. 82) assim se expressou: “Sem Locatelli não teríamos uma história mural”. E mais adiante, acrescenta: “Ele trouxe para nós técnicas e materiais que fazem parte da história da arte”.

Seguindo-se Duchamp (apud ROSSI, 2003, p. 69), deve-se considerar que

são os espectadores que fazem os quadros [...] O artista não é o único a concluir o ato de criação, porque o espectador estabelece o contato da obra com o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades profundas e assim juntando sua própria contribuição ao processo criativo.

Por isso, a análise realizada pelo espectador ocorre na interpretação e no julgamento estético. No primeiro momento, olhamos todo o conjunto, mas, no segundo, conseguimos olhar mais profundamente e estabelecer uma relação de sentimentos com a obra. Na arte de Locatelli, a percepção do conjunto, representado pelas formas e personagens por meio da figuração, é

la obra. En el arte de Locatelli, la percepción del conjunto representado por las formas y personajes por medio de la figuración, es instantánea, pues, luego el mensaje se hace claro a nuestros sentidos. Ellos nos llevan a identificar los personajes históricos de forma unísona con el conocimiento que tenemos de las verdades sagradas y conseguimos entrar en sintonía con ellos.

Ese momento es sublime, pues el observador que vislumbra en el alto del techo todos los paneles, se identifica con los temas pintados y ocurre una revelación de lo sublime en su mente. Ese momento también es mágico, pues ocurre la descubierta del mensaje dejado por el artista. Por eso, ese instante es inimitable y el espectador nunca lo olvida.

Parsons (apud ROSSI, 1992, p. 82) esclarece: “el realismo es un conjunto de presuposiciones sobre el modo como el medio de expresión de la pintura debe ser utilizado”. El pintor dejó su marca de forma realista en las figuras, no obstante, el mensaje espiritual contenida en el recóndito de las formas viene a la superficie y pasa a hacer parte del conocimiento del espectador, agregándole valor estético. Interesa mencionar que el observador siempre busca algo en las formas representadas, de manera que ellas se identifiquen con lo que ya conoce, o sea, por medio de un realismo visual. Él busca la representación de forma realista de las cosas, así como el ojo mira, valorizando la semejanza con lo real. Pero todo el arte contiene un mensaje; por eso debemos buscarlo más íntimamente, hasta encontrarlo. En las figuras trabajadas por Locatelli, los temas extraídos de las Sagradas Escrituras son introducidas por nuestro mirar de manera a imaginar las escenas de la misma forma como fueron escritas.

Debemos buscar en las pinturas, por lo tanto, no apenas lo que representan, sino especialmente, como lo fueron y lo que ellas encierran en sus entrañas. Son necesarios diferentes criterios para la interpretación y juzgamiento de las obras, sin embargo no podemos omitir la destreza y la maestría

del artista. Locatelli había estudiado profundamente la construcción de la figura humana y, de ese modo, consiguió dejar impresas en el techo de la Catedral Diocesana de Santa María esta obra que nos conmueve y nos sublima. Su inspiración En Michelangelo es notoria, especialmente cuando comparamos sus figuras con las de la Capilla Sistina. El nivel de conocimiento, adquirido en sus observaciones en Italia, hizo de Locatelli un maestro impar. Por eso, no solamente en Santa María, sino en muchas ciudades del Rio Grande del Sur, ese maestro dejó su marca. Eso es demostrado en sus diferentes temas, expresiones y sentimientos, muchos cuadros de caballete, pero también, y especialmente, en la pintura mural, con sus composiciones grandiosas, Así sus pies pueden ser seguidos hasta hoy.

El cuarto panel (Fig. 4), también de 1954, sobre el altar principal, es un fresco inserido en arco pleno y retrata con mucha luz y colorido suave, el momento en que el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo están coronando Nuestra Señora como reina de los cielos. Ella estaba cercada de muchos ángeles y ese momento se volvió sublime por las manos de Locatelli. Humilde, María se deja coronar en una composición piramidal.

Locatelli organizó las figuras de forma equilibrada y armoniosa. Esa escena nos emociona por la sencillez de las formas y colores, donde todo está perfecto. El dominio de la técnica del fresco, en techos, nos conmueve.

Los dos ángeles arriba del arco pleno fueron pintados por Emílio Sessa, conforme declaraciones de la profesora Abigail Duarte (02/04/1930) a la autora, en 15/12/08, en el interior de la Catedral, la cual acompañó el proceso creador, bien como la ejecución de las pinturas de Locatelli y Sessa.

En el espacio del techo de la nave central y de las columnas hasta la base, la decoración y doradura, bien como el techo de las dos naves laterales, fue obra de Sessa con mandalas, conteniendo la letanía en latín y símbolos cristianos dedicados a Nuestra Señora.

instantânea, pois, logo a mensagem se faz clara aos nossos sentidos. Eles nos levam a identificar os personagens históricos de forma uníssona com o conhecimento que temos das verdades sagradas e então conseguimos entrar em sintonia com eles.

Esse momento é sublime, pois o observador que vislumbra no alto do teto todos os painéis, identifica-se com os temas pintados e ocorre uma revelação do sublime na sua mente. Esse momento também é mágico, pois acontece a descoberta da mensagem deixada pelo artista. Por isso, esse instante é inigualável e o espectador nunca o esquece.

Parsons (apud ROSSI, 1992, p. 82) esclarece: “o realismo é um conjunto de pressupostos sobre o modo como o meio de expressão da pintura deve ser utilizado”. O pintor deixou sua marca de forma realista nas figuras, contudo, a mensagem espiritual contida no recôndito das formas vem à tona e passa a fazer parte do conhecimento do espectador, agregando-lhe valor estético. Interessa mencionar que o observador sempre busca algo nas formas representadas, de maneira que elas se identifiquem com o que já conhece, ou seja, por meio de um realismo visual. Ele busca a representação de forma realista das coisas, assim como o olho vê, valorizando a semelhança com o real. Toda arte contém, entretanto, uma mensagem; por isso, devemos buscá-la mais intimamente, até encontrá-la. Nas figuras trabalhadas por Locatelli, os temas extraídos das Sagradas Escrituras são introjetados pelo nosso olhar de maneira a imaginar as cenas da mesma forma como foram escritas.

Devemos buscar nas pinturas, portanto, não apenas o que representam, mas, especialmente, como o foram e o que elas encerram nas suas entranhas. São necessários diferentes critérios para a interpretação e julgamento das obras, porém não podemos omitir a destreza e a maestria do artista. Locatelli havia estudado profundamente a construção da figura humana e, desse modo, conseguiu deixar impressas no teto da Catedral Diocesana de Santa Maria essa obra que nos comove e nos sublima. Sua inspiração

em Michelangelo é notória, especialmente quando comparamos suas figuras com as da Capela Sistina. O nível de conhecimento, adquirido em suas observações na Itália, fizeram de Locatelli um mestre ímpar. Por isso, não somente em Santa Maria, mas em muitas cidades do Rio Grande do Sul, esse mestre deixou sua marca. Isso é demonstrado em seus diferentes temas, expressões e sentimentos, muitos quadros de cavalete, mas também, e especialmente, na pintura mural, com suas composições grandiosas. Assim, os seus pés podem ser seguidos até hoje.

O quarto painel (Fig. 4), também de 1954, sobre o altar principal, é um afresco inserido em arco pleno e retrata, com muita luz e colorido suave, o momento em que o Pai, o Filho e o Espírito Santo estão coroando Nossa Senhora como rainha dos céus, numa composição piramidal. Ela estava cercada de muitos anjos e esse momento se tornou sublime pelas mãos de Locatelli. Humilde, Maria se deixa coroar.

Locatelli organizou as figuras de forma equilibrada e harmoniosa. Essa cena nos emociona pela singeleza das formas e cores, em que tudo está perfeito. O domínio da técnica do afresco, em tetos, nos comove.

Os dois anjos acima do arco pleno foram pintados por Emílio Sessa, conforme declarações da Professora Abigail Duarte (02.04.1930) à autora, em 15.12.08, no interior da Catedral. A professora acompanhou o processo criador, bem como a execução das pinturas de Locatelli e Sessa.

No espaço do teto da nave central e das colunas até a base, a decoração e douramento, bem como o teto



dieciocho paneles en pintura mural a seco. Locatelli y Sessa trabajaron juntos, sin embargo cada uno con su oficio. La belleza formal y espiritual que posterga en todo el interior de la Iglesia, evidencia el fuerte tenor plástico por medio de composiciones armoniosas y colores equilibrados. Internamente, en su sencillez la Catedral nos remite al silencio y a la meditación.

Los resultados de ese análisis confirman la originalidad y la importancia del acervo artístico de la Catedral Diocesana y la necesidad de mayor apropiación de lo mismo por la comunidad santa-mariense. La valorización de este patrimonio es resultado de la vivencia, de la relación de la comunidad y del turista con la cultura, lo que implica en conocimiento, atendimento del objeto de visitación y el cambio de experiencias relacionadas a esa vivencia cultural.

Lecturas e investigaciones apuntaron que la Catedral Diocesana de Santa María se constituye en un importante atractivo artístico-cultural de la ciudad, pudiendo ser inserido en un camino turístico, pues otros atractivos de igual importancia complementan la imagen de la ciudad.

Al apropiarse del conocimiento histórico y de la cultura local como área de actuación y exploración, el turismo contribuirá para valorizar y preservar el patrimonio cultural, la memoria y, al mismo tiempo, una forma de difundirlos.

Referencias

GOMES, Paulo; TREVISAN, Armino. Locatelli, Aldo - o mago das cores. Porto Alegre: Malprom, 1998.

OSBORNE, Harold. A apreciação da arte. São Paulo: Cultrix, 1970.

ROSSI, Maria Helena Wagner. Imagens que falam. Porto Alegre: Mediação, 2003.



das duas naves laterais, foi obra de Sessa com mandalas, contendo a ladainha em latim e símbolos cristãos dedicados a Nossa Senhora. São dezoito painéis em pintura mural a seco. Locatelli e Sessa trabalharam juntos, porém cada um com o seu ofício. A beleza formal e espiritual que perpassa em todo o interior da Igreja evidencia o forte teor plástico por meio de composições harmoniosas e cores equilibradas. Internamente, na sua singeleza, a Catedral nos remete ao silêncio e à meditação.



Figura 4 - A Coroação de Nossa Senhora | *La Coronación de Nuestra Señora*

Os resultados dessa análise confirmam a originalidade e a importância do acervo artístico da Catedral Diocesana e a necessidade de sua maior apropriação pela comunidade santa-mariense. A valorização desse patrimônio é resultado da vivência, da relação da comunidade e do turista com a cultura, o que implica em conhecimento, entendimento do objeto de visitação e a troca de experiências relacionadas a essa vivência cultural.

Leituras e investiga es apontam que a Catedral Diocesana de Santa Maria se constitui num importante atrativo artístico-cultural da cidade, podendo ser inserido num roteiro turístico, pois outros atrativos de igual importância complementam a imagem da cidade.

Ao se apropriar do conhecimento histórico e da cultura local como área de atua o e explora o, o turismo contribuir  para valorizar e preservar o patrimônio cultural, a memória e, ao mesmo tempo, será uma forma de divulgá-los.

Referências

GOMES, Paulo; TREVISAN, Armino. *Locatelli, Aldo - o mago das cores*. Porto Alegre: Malprom, 1998.

OSBORNE, Harold. *A aprecia o da arte*. São Paulo: Cultrix, 1970.

ROSSI, Maria Helena Wagner. *Imagens que falam*. Porto Alegre: Media o, 2003.

Detalhe de pintura da Catedral Diocesana
Detalle de la pintura de la Catedral Diocesana



The image features a highly decorative golden border with intricate scrollwork and floral motifs. The text is centered within this border. The background is a textured, light gold color.

OTA PULCHRA
ES MARIA

La obra de Emilio Sessa en el techo de la Catedral Diocesana de Santa María

Edir Lucia Bisognin

El arte, como un medio de expresión del hombre, nos conduce a la reflexión sobre las realidades vividas y sus significaciones. Nuestras percepciones alcanzan la busca de la verdad exterior e interior de las formas, luces y colores, de manera que podamos decodificar los mensajes dejados por los mestres del arte.

En ese sentido, hablar del arte de Emilio Sessa es un compromiso y una gran responsabilidad, pues la decodificación de los símbolos dejados en el techo de la Catedral Diocesana de Santa María, nos lleva a meditar sobre sus significados, sus abstracciones mentales, así como el vocabulario del alma.

El pintor transfirió para el soporte - la pared, más durable de lo que él propio, todas sus emociones, conocimientos y percepciones del mundo visible y espiritual y todo aquello que valorizó en su propia existencia.

Así, hablar sobre el arte de la pintura de Sessa es entrar en un universo desconocido y misterioso, donde podemos aguzar nuestras percepciones y buscar el significado de los símbolos que emergieron de las lecturas de la Biblia Sagrada. Son dieciséis mandalas (formas circulares) que agregan en el centro los símbolos dejados por el artista, de forma a conducirnos en un paseo por el interior de la Catedral.





Obra de Emilio Sessa no teto da Catedral Diocesana de Santa Maria

Edir Lucia Bisognin

A arte, como um meio de expressão do homem, nos conduz à reflexão sobre as realidades vivenciadas e suas significações. Nossas percepções alcançam a busca da verdade exterior e interior das formas, luzes e cores, de maneira que possamos decodificar as mensagens deixadas pelos mestres da arte.

Nesse sentido, falar da arte de Emilio Sessa é um compromisso e uma grande responsabilidade, pois a decodificação dos símbolos deixados no teto da Catedral Diocesana de Santa Maria leva-nos a meditar sobre os seus significados, suas abstrações mentais, assim como sobre o vocabulário da alma.

O pintor transferiu para o suporte - a parede, mais durável do que ele próprio, todas as suas emoções, conhecimentos e percepções do mundo visível e espiritual e tudo aquilo que valorizou em sua própria existência.

Assim, falar sobre a arte da pintura de Sessa é entrar num universo desconhecido e misterioso, no qual podemos aguçar nossas percepções e buscar o significado dos símbolos que emergiram das leituras da Bíblia Sagrada. São dezesseis mandalas (formas circulares) que agregam no centro os símbolos deixados pelo artista, de forma a nos conduzirem num passeio pelo interior da Catedral.

Representación del Espíritu Santo

En el interior de la Catedral, donde podemos acompañar el proceso creativo de Sessa. Ese ícono que simboliza la paz y, al mismo tiempo, el Espíritu Santo, está centralizado de tal forma que la percepción de infinitud del espacio es sentida por la profundidad geométrica inserida en el círculo.

El apareamiento de ese símbolo está vinculado a la paz desde el inicio de los tiempos:

consta en la Biblia que Noé soltó tres palomas tras el Diluvio y una de ellas volvió con una rama de olivera; se volvió signo de la conciliación con Dios y, desde entonces, símbolo de la paz. Simboliza, también, la sencillez y la pureza (LEXIKON, 1990, p. 162).

En otro pasaje del Nuevo Testamento, aparece en el bautismo de Jesús, cuando el Espíritu Santo surgió en forma de paloma.

En Juan cap. 14, 26, encontramos esas palabras: “Mas el Consolador, Espíritu Santo, a quien el Padre enviará en mi nombre, él os enseñará todas las cosas, y os recordará todo lo que yo os he dicho”.

Y, en el versículo 27, añade: “La paz os dejo, mi paz os doy; yo no os la doy como el mundo la da. No se turbe vuestro corazón, ni tenga miedo”.

Esos dos pasajes bíblicos verificaron el significado de mansedumbre, ternura y paz. Los círculos concéntricos que acogen esta simbología están direccionados al infinito, punto central de la mandala. La nube representa el Universo, la objetividad concreta. Sessa imprimió un soplo lírico a ese cuadro, dejando su testimonio humano, su conocimiento y sus percepciones.



Representação do Espírito Santo

No interior da Catedral, podemos acompanhar o processo criativo de Sessa. Esse ícone que simboliza a paz e, ao mesmo tempo, o Espírito Santo, está centralizado de tal forma que a percepção de infinitude do espaço é sentida pela profundidade geométrica inserida no círculo.

O aparecimento desse símbolo está vincula-se à paz desde o início dos tempos:

consta na Bíblia que Noé soltou três pombas após o Dilúvio e uma delas voltou com um ramo de oliveira; tornou-se signo da conciliação com Deus e, desde então, símbolo da paz. Simboliza, também, a simplicidade e a pureza (LEXIKON, 1990, p. 162).

Em outra passagem do Novo Testamento, aparece no batismo de Jesus, quando o Espírito Santo surgiu em forma de pomba.

Em João cap. 14, 26, encontramos essas palavras: “Mas aquele consolador, o Espírito Santo, que o Pai enviará em meu nome, esse vos ensinará todas as coisas e vos fará lembrar de tudo quanto vos tenho dito”.

E, no versículo 27, acrescenta: “Deixo-vos a paz, a minha paz vou dou: não vo-la dou como o mundo a dá. Não se turbe o vosso coração, nem se atemorize”.

Essas duas passagens bíblicas conferiram o significado de mansidão, ternura e paz. Os círculos concêntricos que acolhem essa simbologia estão direcionados ao infinito, ponto central da mandala. A nuvem representa o universo, a objetividade concreta. Sessa imprimiu um sopro lírico a esse quadro, deixando seu testemunho humano, seu conhecimento e suas percepções.

Mater Christi

El pintor Emilio Sessa supo con maestría, en esa pintura, abordar el Señor del Universo, simbolizado por tres clavos y la corona de espinos, representada sobre una cruz iluminada que esparce sus rayos para todos los lados. Los círculos vibratorios demuestran que el universo es dinámico y regido por Dios Padre. La Madre, representada por las palabras Mater Christi, la madre de Cristo, está presente como mediadora entre el cielo y la tierra. La iconografía cristiana cultivó esos símbolos de manera global y que contiene la esencia de la fe: sentir y comprender, dos palabras que esclarecen lo real y lo abstracto, lo visible y lo invisible. Para decodificar la gestación y el proceso creador de Sessa, es necesario que miremos con el alma, para que podamos reconocer lo que está escondido dentro de nosotros y lo que no existía y pasó a existir, gracias a las manos y a la imaginación del autor. Huyghe (1965 p.93) así se expresa: “lo vivido es único, empeña la totalidad de nuestro ser en el instante en que realizamos”. En otro pasaje (ibid, p. 93), encontramos: “el choque inicial, que no era sino una sensación, se irradió en las profundidades, donde se transformó en sentimiento”. Esta magia, que brota en nuestro íntimo, en el momento de la descubierta del significado de lo que fue representado es inimitable. Es el poder del arte que nos encanta, nos conmueve y nos hace ver el mundo de otra forma. Las imágenes, en el arte, hacen con que podamos ver y sentir de una manera, cuyo contenido amplía nuestros horizontes rumbo a la sensibilidad. En el momento en que la imagen nos llama la atención del mirar, ella ya nos cautivó y entonces, hace con que realicemos la lectura en una profundidad mayor, hasta el momento de la decodificación del mensaje. Ese diálogo mudo que se pasa entre el interlocutor y la obra es indescriptible, pues sólo así nuestras emociones afloran.



Mater Christi

O pintor Emilio Sessa soube com maestria, nessa pintura, abordar o Senhor do universo, simbolizado por três pregos e a coroa de espinhos, representada sobre uma cruz iluminada que espalha seus raios para todos os lados. Os círculos vibratórios demonstram que o universo é dinâmico e regido por Deus pai. A mãe, representada pelas palavras *Mater Christi*, a mãe de Cristo, está presente como mediadora entre o céu e a terra. A iconografia cristã cultivou esses símbolos de maneira global, pois contêm a essência da fé: sentir e compreender, duas palavras que esclarecem o real e o abstrato, o visível e o invisível. Para decodificar a gestação e o processo criador de Sessa, é necessário que olhemos com a alma para podermos reconhecer o que está escondido dentro de nós e o que não existia e passou a existir graças às mãos e à imaginação do autor. Huyghe (1965, p. 93) assim se expressa: “o vivido é único, empenha a totalidade do nosso ser no instante em que o realizamos”. Em outra passagem (ibid., p. 93), encontramos: “o choque inicial, que não era senão uma sensação, irradiou-se nas profundidades, onde se transformou em sentimento”. Essa magia, que brota em nosso íntimo, no momento da descoberta do significado do que foi representado, é inigualável. É o poder da arte que nos encanta, nos comove e nos faz ver o mundo de outra forma. As imagens, na arte, fazem com que possamos ver e sentir de uma maneira e com um conteúdo que amplia nossos horizontes rumo à sensibilidade. No momento em que a imagem nos chama a atenção do olhar, ela já nos cativou e cabe, então, realizarmos a leitura numa profundidade maior, até o momento da decodificação da mensagem. Esse diálogo mudo que se passa entre o interlocutor e a obra é indescritível, pois só assim nossas emoções afloram.

Mater Salvatoris

En la cruz griega, al centro, está la hostia con los comienzos JHS (Jesús Hombre Santo), sobre las nubes. Madre e Hijo están juntos sobre el Universo. Ella, representada por las palabras Mater Salvatoris, la Madre del Salvador. Él, por la cruz y por los rayos de luz que se esparcen en todas las direcciones. Esa cruz en forma de ancla significa un lugar seguro, o sea, que ese lugar es junto al Padre. Ella simboliza el equilibrio, el hombre perfecto, y es, también, interpretada como el símbolo del sufrimiento y de la superación de la muerte.

Pero el artista no omitía María. En su infinitud, las palabras así lo demuestran, Ella es la mediadora entre lo visible y lo invisible. En ese sentido, la presencia de María está entendida por medio de una metáfora, cuyas palabras encierran ese significado. La acuidad de nuestro mirar nos lleva a que miremos de forma más profunda para percibir el gran amor que Sessa tenía por María. Huygue (1965, p.9) afirma que “su contenido sólo es percibido por el espectador se conseguirlo forzar su sensibilidad hasta al punto de exaltación necesaria”. Los símbolos presentes en el arte de ese pintor, instigan los sentidos y nuestro conocimiento que tenemos del mundo para que podamos entrar en sintonía con todo lo que es sagrado. En ese momento del proceso creativo el artista se siente señor y dueño de la naturaleza, pues consigue representarla con sus pinceles.

Es el poder del arte, y su función es de comunicarse con otros seres. Las imágenes del mundo visible son debilitadas de misterio y de sentido. Ese sentido nos lleva a buscar el sagrado, representado de forma que tengamos llegado a la plenitud. Saciados con la descubierta nos sentimos plenos, llenos de alegría interior, de las emociones registradas y exaltados porque la descubierta nos engrandece.

Mater Salvatoris

Na cruz grega, ao centro, está a hóstia com as iniciais JHS (Jesus Homem Santo), sobre as nuvens. Mãe e Filho estão juntos sobre o Universo. Ela, representada pelas palavras *Mater Salvatoris*, a mãe do salvador. Ele, pela cruz e pelos raios de luz que se espalham em todas as direções. Essa cruz em forma de âncora significa um lugar seguro, ou seja, que esse lugar é junto do Pai. Ela simboliza o equilíbrio, o homem perfeito, e é, também, interpretada como o símbolo do sofrimento e da superação da morte.

No entanto, o artista não omitia Maria. Na sua infinitude, as palavras assim o demonstram, Ela é a mediadora entre o visível e o invisível. Nesse sentido, a presença de Maria se revela por meio de uma metáfora cujas palavras encerram esse significado. A acuidade do nosso olhar nos leva a perceber de forma mais profunda para reconhecermos o grande amor que Sessa tinha por Maria. Huygue (1965, p. 9) afirma que “o seu conteúdo só é percebido pelo espectador se conseguir forçar a sua sensibilidade até ao ponto de exaltação necessária”. Os símbolos presentes na arte desse pintor instigam os sentidos e o conhecimento que temos do mundo para que entremos em sintonia com tudo o que é sagrado. Nesse momento do processo criativo, o artista sente-se senhor e dono da natureza, pois consegue representá-la com os seus pincéis.

O poder da arte e sua função é a de comunicar-se com outros seres. As imagens do mundo visível são eivadas de mistério e de sentido. Esse sentido nos leva a procurar o sagrado, representado de forma que tenhamos chegado à plenitude. Saciados com a descoberta, sentimos-nos plenos, cheios de alegria interior, de emoções registradas e exaltados porque a descoberta nos engrandece.



Stella Matutina

En este cuadro, Sessa representó María como la estrella de la mañana, la mayor estrella en un conjunto de otras, en el cielo azul.

Aquí, también, círculos concéntricos representan la infinitud y las vibraciones del Universo. Luego arriba del núcleo central, están las palabras Stella Matutina que significa estrella de la mañana. María es la estrella guía mayor de que todas las otras. En Lexikon (1990 p.91) encontramos: “visto que anuncia el amanecer de un nuevo día, es símbolo de la constante renovación o del eterno retorno; es símbolo de la luz que vence la noche; por consiguiente simboliza también Cristo y la Virgen María”. Las cuatro estrellas significan la cooperación armónica de los poderes divinos, la luz espiritual que atraviesa las tinieblas y controla el movimiento del Universo.

El arte, desempeña, siempre, una función de equilibrio, permitiendo que la sensibilidad se exteriorice de manera a tocar los sentimientos. Ni todo el arte tiene ese poder, no obstante El arte verdadero, aquélla realizado con sentido profundo, como es el caso de las pinturas de Sessa, requiere un mirar más detallado. Siempre que en el primer mirar, la imagen representada no instigar nuestros sentidos, es necesario que miremos una segunda vez, con mayor interés, para entonces captar el mensaje en ella expresa.

En la medida en que un detalle, una forma o los colores llamaren la atención del observador y en ellas reconocerse, aprende a conocerse y aprende, además, a mirar. La función del arte es de establecer la comunicación, sea por la figuración o por los símbolos que ella contiene. Mismo cuando el artista no está más presente, su emoción está registrada y el hombre consigue acompañar el curso del ser histórico.





Stella Matutina

Neste quadro, Sessa representou Maria como a estrela da manhã, a maior estrela num conjunto de outras, no céu azul.

Aqui, também, círculos concêntricos representam a infinitude e as vibrações do universo. Logo acima do núcleo central, estão as palavras *Stella Matutina* que significam estrela da manhã. Maria é a estrela guia, maior do que todas as outras. Em *Lexikon* (1990, p. 91) encontramos: “visto que anuncia o amanhecer de um novo dia, é símbolo da constante renovação ou do eterno retorno; é símbolo da luz que vence a noite; por conseguinte simboliza também Cristo e a Virgem Maria”. As quatro estrelas significam a cooperação harmônica dos poderes divinos, a luz espiritual que atravessa as trevas e controla o movimento do Universo.

A arte desempenha, sempre, uma função de equilíbrio, permitindo que a sensibilidade exteriorize-se de maneira a tocar os sentimentos. Nem toda arte tem esse poder, contudo a verdadeira arte, aquela realizada com sentido profundo, como é o caso das pinturas de Sessa, requer um olhar mais detalhado. Sempre que, no primeiro olhar, a imagem representada não instigar nossos sentidos, é necessário olharmos uma segunda vez, com maior interesse, para, então, captarmos a mensagem nela expressa.

Na medida em que um detalhe, uma forma ou as cores chamarem a atenção do observador e ele nelas se reconhecer, aprende a conhecer-se e aprende, igualmente, a olhar. A função da arte é a de estabelecer a comunicação, seja pela figuração, seja pelos símbolos que ela contém. Mesmo quando o artista não está mais presente, a sua emoção fica registrada e o homem consegue acompanhar o curso do ser histórico.

Santa María

Esta pintura que representa el M de María coronada, con dos ramos de lirios sobre las nubes que simbolizan la pureza, se constituye en un cuadro primoroso, suave y poético. El nombre Santa María, en destaque, representa aquí, tanto la Virgen Madre como la ciudad de Santa María.

En la iconografía cristiana la corona significa poder, dignidad, esperanza y salvación eterna. En varios pasajes bíblicos se encuentra la mención a la coronas de honor, de alegría y de victoria. La composición adoptada por el pintor en este cuadro es significativa, pues confiere a todos los elementos una unidad impar, donde todo está en sintonía con el Altísimo. La Madre, representada en el centro del círculo, posee una ambivalencia con el poder de Dios Padre, como creador del Universo.

Esa transfiguración de la complejidad de los símbolos, hace con que el observador, pase por el proceso de lectura de la imagen, que debe ser profundizada hasta alcanzar su significado. Leer consiste en hacer preguntas a si propio y comprender es haber llegado a las respuestas, es producir sentido. Así, se puede decir que no hay sentido sin interpretación.

Los símbolos, extraídos del texto sagrado y sacralizado a través de los tiempos, forman un conjunto de mensajes espirituales los cuales se quedaron marcados en el techo de la Catedral de Santa María. Ellos permanecen allí, disponibles, para que puedan ser leídos y decodificados. La intención didáctica es la de enseñar a extraer de ellos sus significados, que aunque han sido creados figurativamente son plenos de sentido espiritual y están conexiónados al espacio sagrado. Las mandalas de Sessa son formas significantes y precisan ser interpretadas, y no apenas contempladas.



Santa Maria

Esta pintura que representa o M de Maria, coroada, com dois ramos de lírios sobre as nuvens que simbolizam a pureza, se constitui num quadro primoroso, suave e poético. O nome Santa Maria, em destaque, representa tanto a Virgem Mãe quanto a cidade desta Catedral Diocesana.

Na iconografia cristã, a coroa significa poder, dignidade, esperança e salvação eterna. Em várias passagens bíblicas, encontra-se a menção a coroas de honra, de alegria e de vitória. A composição adotada pelo pintor nesse quadro é significativa, pois confere a todos os elementos uma unidade ímpar, em que tudo está em sintonia com o Altíssimo. A Mãe, representada no centro do círculo, possui uma ambivalência com o poder de Deus Pai, como criador do universo.

Essa transfiguração da complexidade dos símbolos faz com que o observador passe pelo processo de leitura da imagem, que deve ser aprofundada até atingir o seu significado. Ler consiste em fazer perguntas a si próprio e compreender é chegar às respostas, é produzir sentido. Assim, pode-se dizer que não há sentido sem interpretação.

Os símbolos, extraídos do texto sagrado e sacralizados através dos tempos, formam um conjunto de mensagens espirituais, as quais ficaram marcadas no teto da Catedral de Santa Maria. Elas permanecem ali, disponíveis, para serem lidas e decodificadas. A intenção didática é a de ensinar a extrair delas os seus significados, pois, embora tenham sido criadas figurativamente, são plenas de sentido espiritual e estão ligadas ao espaço sagrado. As mandalas de Sessa são formas significantes e precisam ser interpretadas e não apenas contempladas.





Virgo Praedicanda

Ese cuadro repite los mismos detalles formales de los demás, sin embargo el objeto central, simboliza un órgano sobre las nubes que nos remite a la eternidad. Paz, luz y armonía continúa, teniendo la Virgen María como presencia viva. Ella está presente por medio de las palabras Virgo Praedicanda, que quiere decir virgen loable.

Parsons (1996 apud Rossi, 2003, p. 22), explica que “los significados, porque son símbolos, son como palabras, más que colores, ellos varían de acuerdo con el local en lo cual son recibidos”. Por lo tanto, el acto de leer una obra de arte, es siempre cultural, pues son los significados culturales que el observador utiliza, haciendo conexiones con lo que conoce. No bastan apenas los sentimientos y las percepciones, es preciso también, lanzar mano de todo el bagaje cultural para comprender el significado de los símbolos. Todavía de acuerdo con Rossi (2003), son presentados tres niveles de lectura: el primero se constituye de

imágenes primarias y limitadas, siguiéndose una complejidad que marca el inicio del proceso creativo con la intencionalidad del artista. El segundo nivel comprende la relación imagen-mundo, donde el autor registra su mundo interior. Y, el tercer nivel, comprende las relaciones imagen-artista e imagen-lector, donde el observador consigue dar un significado a la obra, a partir de sus propias experiencias.

De esa manera, se encuentran en el primer momento de la lectura, los datos concretos, reales, físicamente representados. En el presente caso, son el órgano, las nubes y el universo, o sea, el observador ya está de pose de la habilidad cognitiva. El segundo momento confiere al observador la busca de argumentos propios para la comprensión de la obra, de acuerdo con sus percepciones. Y, en el tercer momento, ocurre la comprensión del mensaje, donde las relaciones de la imagen trascienden la concreción de las cosas representadas.



Virgo Praedicanda

Esse quadro repete os mesmos detalhes formais dos demais, porém o objeto central simboliza um órgão sobre as nuvens que nos remete à eternidade. Paz, luz e harmonia contínua, tendo a Virgem Maria como presença viva. Ela está presente por meio das palavras *Virgo Praedicanda*, que querem dizer virgem louvável.

Parsons (1996 apud ROSSI, 2003, p. 22), explica que “os significados, porque são símbolos, são como palavras, mais do que cores, eles variam de acordo com o local no qual são recebidos”. Portanto, o ato de ler uma obra de arte é sempre cultural, pois são os significados culturais que o observador utiliza, fazendo conexões com o que conhece. Não bastam apenas os sentimentos e as percepções, é preciso, também, lançar mão de toda a bagagem cultural para compreender o significado dos símbolos. Ainda de acordo com Rossi (2003), são apresentados três níveis de leitura: o primeiro, se constitui

de imagens primárias e limitadas, seguindo-se uma complexidade que marca o início do processo criativo com a intencionalidade do artista. O segundo nível compreende a relação imagem-mundo, em que o autor registra o seu mundo interior. E o terceiro nível compreende as relações imagem-artista e imagem-leitor, nas quais o observador consegue dar um significado à obra, a partir de suas próprias experiências.

Desse modo, encontram-se, no primeiro momento da leitura, os dados concretos, reais, fisicamente representados. No presente caso, são o órgão, as nuvens e o universo, ou seja, o observador já está de posse da habilidade cognitiva. O segundo momento confere ao observador a busca de argumentos próprios para a compreensão da obra, de acordo com suas percepções. E, no terceiro momento, ocorre a compreensão da mensagem, em que as relações da imagem transcendem a concretude das coisas representadas.

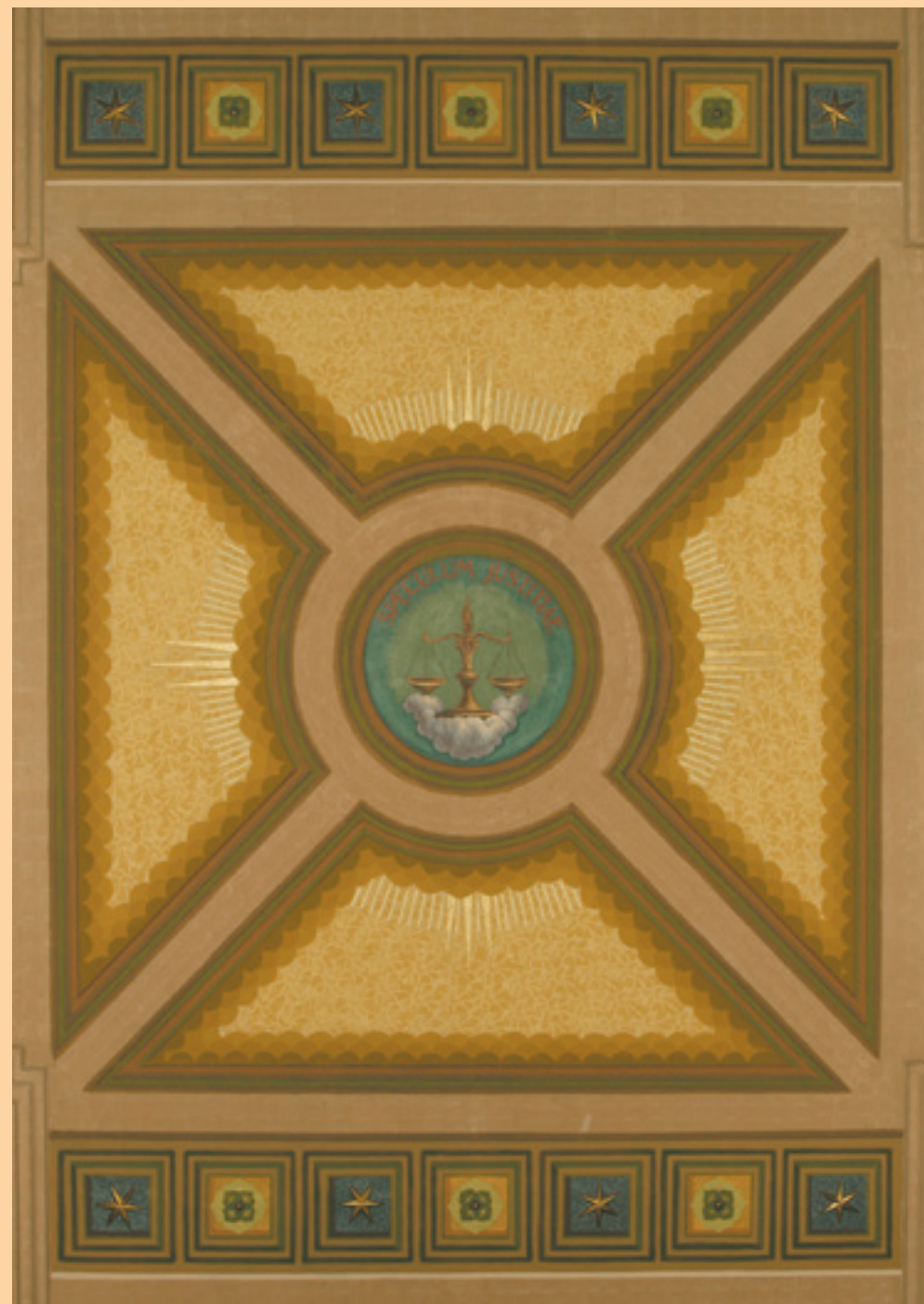
Speculum Justitiae

Sessa supo, con cuidado, representar la balanza que simboliza el juzgamiento de todos los hombres, por Dios. La balanza (Dios) está sobre las nubes como señal del Criador del universo. Al mismo tiempo, el título *Speculum Justitiae*, que quiere decir espejo de justicia, nos presenta la distinción entre lo bueno y lo malo. La balanza nos remite al significado de justicia, de juzgamiento, de equilibrio ponderado. En la iconografía cristiana fue difundida como la representación del arcángel Miguel pesando las almas en el juicio final.

Profundizando el sentido dado a la balanza, se puede ver que la representación de Emilio Sessa es basada en las señales cristianas. El pensamiento simbólico acompaña la imagen representada y él está inserido en la forma. De ahí el recorrido que el observador tiene que hacer para leer la imagen e ir profundizando su lectura en niveles de complejidad, para entonces, comprenderla. Eliade (1996, p. 8) enfatiza que “el símbolo revela ciertos aspectos de la realidad - los más profundos- que desafía cualquier otro medio de conocimiento”.

El autor citado afirma que buscar traducir la imagen concretamente, o sea, de forma realista y objetiva, reduciéndola a un único plano referencial, es como anularla como instrumento de conocimiento. Por eso, es muy importante leer las imágenes en su complemento, pues los significados pueden estar embutidos y no explícitos en las formas representadas. Las imágenes pueden ofrecer una renovación espiritual a cada lectura que se haga. Ellas contienen los significados más ocultos del ser humano, proyectando el inconsciente del creador.

Así, buscar los mensajes que Sessa dejó en su pintura es desvelar los misterios de su alma y encontrar los caminos profundos de su arte.



Speculum Justitiae

Sessa soube, com cuidado, representar a balança que simboliza o julgamento de todos os homens por Deus. A balança (Deus) está sobre as nuvens como sinal do Criador do universo. Ao mesmo tempo, o título *Speculum Justitiae*, que quer dizer espelho de justiça, apresenta-nos a distinção entre o bem e o mal. A balança remete ao significado de justiça, de julgamento, de equilíbrio ponderado. Na iconografia cristã, foi difundida como a representação do arcanjo Miguel pesando as almas no juízo final.

Ao aprofundar o sentido dado à balança, podemos ver que a representação de Emílio Sessa é baseada nos sinais cristãos. O pensamento simbólico acompanha a imagem representada e ele está inserido na forma. Daí o percurso que o observador tem de fazer para ler a imagem e ir aprofundando sua leitura, para, então, compreendê-la. Eliade (1996, p. 8) enfatiza que “o símbolo revela certos aspectos da realidade - os mais profundos - que desafiam qualquer outro meio de conhecimento”.

O autor citado afirma que procurar traduzir a imagem concretamente, ou seja, de forma realista e objetiva, reduzindo-a a um único plano referencial, é como anulá-la enquanto instrumento de conhecimento. Por isso, é muito importante ler as imagens em sua completude, pois os significados podem estar embutidos e não explícitos nas formas representadas. As imagens podem oferecer uma renovação espiritual a cada leitura que se faça. Elas contêm os significados mais ocultos do ser humano, projetando o inconsciente do criador.

Assim, procurar as mensagens que Sessa deixou na sua pintura é desvelar os mistérios de sua alma e encontrar os caminhos profundos de sua arte.

Virgo Clemens

En esta mandala, como en las demás existentes en el techo de la Catedral Diocesana de Santa María, observamos que el pintor Sessa dejó su creatividad registrada por medio del símbolo de la Virgen Benigna Virgo Clemens, un corazón con flores, sobre las nubes. Él nos remite a la imagen de la Madre piadosa, como también del Sagrado Corazón de Jesús. Está centralizado, y da la idea del poder que emana de Dios y de María. En ese dualismo, la presencia del espacio sagrado confiere a este cuadro, una belleza plástica inmutable. Las vibraciones en círculos concéntricos se repiten en casi toda la obra de Sessa en la Catedral, lo que le confiere unidad extraordinaria. La armonía se configura en la forma circular perfecta, donde el universo está enlazado al infinito por la profundidad geométrica de los círculos que la completan.

El arte tiene ese poder de registrar pensamientos enclaustrados en el amago del artista y materializarlos por medio de símbolos. La imaginación es parte esencial del hombre y cuando las formas son configuradas sobre el soporte, en ese caso, el techo, ellas ganan alma. De cierta forma el alma de Emilio Sessa estuvo registrada en cada mandala, pues en todas ellas, se puede percibir el gran afecto que tenía por María.

Despertar la acuidad de los sentidos para esa obra impone al visitante y al observador a buscar el sentido de la vida a nutrirse de sus enseñanzas. Este mensaje corrompido de misterio hace con que se busque en el amago del ser una respuesta en el sagrado. En esos símbolos que representan lo sagrado y lo espiritual, mismo en su concretización objetiva y real, está presente de forma invisible, el mensaje del alma. Eliade (ibid., p. 16) afirma que tener imaginación es ver el mundo en su totalidad, pues las imágenes tienen el poder y la misión de mostrar todo lo que permanece refractario al concepto. Eso explica la desgracia y la ruina del hombre a quien "falta imaginación": él es cortado de la realidad profunda de la vida y de su propia alma.



Virgo Clemens

Nesta mandala, como nas demais existentes no teto da Catedral Diocesana de Santa Maria, observamos que o pintor Sessa deixou sua criatividade registrada por meio do símbolo da virgem benigna, *Virgo Clemens*, um coração com flores, sobre as nuvens. Ele nos remete à imagem da Mãe piedosa, como também do Sagrado Coração de Jesus. Está centralizado e dá a ideia do poder que emana de Deus e de Maria. Nesse dualismo, a presença do espaço sagrado confere ao quadro uma beleza plástica imutável. As vibrações em círculos concêntricos se repetem em quase toda a obra de Sessa na Catedral, o que lhe confere unidade extraordinária. A harmonia se configura na forma circular perfeita, na qual o universo está ligado ao infinito pela profundidade geométrica dos círculos que a completam.

A arte tem esse poder de registrar pensamentos enclausurados no âmago do artista e materializá-los por meio de símbolos. A imaginação é parte essencial do homem e, quando as formas são configuradas sobre o suporte, nesse caso, o teto, elas ganham alma. De certa forma, a alma de Emílio Sessa ficou registrada em cada mandala, pois, em todas elas, pode-se perceber o grande afeto que tinha por Maria.

Despertar a acuidade dos sentidos para essa obra impõe, ao visitante e ao observador, buscar o sentido da vida e se nutrir dos seus ensinamentos. Essa mensagem eivada de mistério faz com que se procure, no âmago do ser, uma resposta no sagrado. Nesses símbolos que representam o sagrado e o espiritual, mesmo na sua concretude objetiva e real, está presente, de forma invisível, a mensagem da alma. Eliade (ibid., p. 16) afirma que ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade, pois as imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem “falta imaginação”: ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma.

Janua Coeli

En este símbolo, la Puerta del Paraíso está evidenciada en el centro, sobre las nubes evanescentes y las palabras Janua Coeli, que quierem decir puerta del cielo. Círculos concéntricos, en vibración constante, arrematan el conjunto. Del centro de la composición luces que se direccionan a los espacios infinitos nos indican que allí, está el Paraíso, lugar sagrado para toda la humanidad.

Esos símbolos se secularizaron a lo largo de los siglos y asumieron significados universales. Los símbolos y los mitos vienen de lejos: “ellos hacen parte del ser humano, y es imposible no los reencontrar en cualquier situación existencial del hombre en el Cosmos” (ELIADE, 1996, p. 21). En otro pasaje, el mismo autor declara: “todos los símbolos remiten al tiempo histórico, pues no existe un hecho religioso fuera de la historia y fuera del tiempo”. El conocimiento de la Historia lleva el hombre a ampliar su visión del mundo. Sea por medio de fragmentos, de textos dejados por nuestros ancestrales o de símbolos criados por las diferentes culturas, siempre aprendemos a mirar el mundo con otro mirar, más profundo, más intimista, más comprensible. Es con el ejercicio del mirar que perfeccionamos nuestras percepciones, nuestros sentimientos y el arte que fue dejado por los maestros del pasado. Creemos aprendiendo a mirar el universo material y solamente en niveles de complejidad conseguimos entender los pasos de la vida espiritual.

Es con esta percepción y conciencia que el hombre entiende su papel y su lugar en el Universo. En esas reflexiones está evidente la importancia de la lectura de la imagen como un lenguaje específico, pero que posee muchas interfaces con lo sagrado. Nos parece que esa fue la proposición de Emílio Sessa.





Janua Coeli

Neste símbolo, a Porta do Paraíso fica evidenciada no centro, sobre as nuvens evanescentes e com as palavras *Janua Coeli*, que querem dizer porta do céu. Círculos concêntricos, em vibração constante, arrematam o conjunto. Do centro da composição, luzes que se direcionam aos espaços infinitos nos indicam que ali está o Paraíso, lugar sagrado para toda a humanidade.

Esses símbolos se secularizaram ao longo dos tempos e assumiram significados universais. Os símbolos e os mitos vêm de longe: “eles fazem parte do ser humano e é impossível não os reencontrar em qualquer situação existencial do homem no Cosmos” (ELIADE, 1996, p. 21). Em outra passagem, o mesmo autor declara: “todos os símbolos remetem ao tempo histórico, pois não existe um fato religioso fora da história e fora do tempo”. O conhecimento da História leva o homem a ampliar sua visão do mundo. Seja por meio de fragmentos de textos deixados pelos nossos ancestrais, seja pelos símbolos criados pelas diferentes culturas, sempre aprendemos a olhar o mundo com um outro olhar, mais profundo, mais intimista, mais compreensível. É com o exercício do olhar que aperfeiçoamos nossas percepções, nossos sentimentos e a arte que foi deixada pelos mestres do passado. Crescemos aprendendo a olhar o universo material e somente em níveis de complexidade conseguimos entender os passos da vida espiritual.

É com essa percepção e consciência que o homem entende seu papel e o seu lugar no Universo. Nessas reflexões, fica evidente a importância da leitura da imagem como uma linguagem específica, mas que possui muitas interfaces com o sagrado. Parece-nos que essa foi a proposição de Emílio Sessa.

Refugium Peccatorum

Un altar sobre las nubes, indica el refugio de los pecadores, o sea, representa el perdón de Dios Padre, por intermedio de los Apóstoles, seguidores de la Iglesia, cuyo mensaje de Jesús está claro en el Evangelio. Es el poder dado para los que siguen la palabra de Dios. En Lexikon (1990, p. 16), se encuentra la siguiente definición para altar:

lugar elevado localizado en el interior del recinto de culto que sirve en casi todas las religiones al sacrificio y a otros actos sagrados. La elevación simboliza la subida de las ofrendas para Dios; también fue interpretado, muchas veces, como el centro espiritual del mundo. En el cristianismo, simboliza la mesa de la Santa Cena con Cristo o el propio cuerpo de Cristo. Desde el siglo IV, el altar es visto también como local de protección y refugio.

El primer momento de la lectura de esta imagen, dejada por Sessa, es buscar un significante conexasión a un significado, o sea, cabe al observador, a partir de lo que comprende, obtener significados. Ese ejercicio permite concluir que la imagen es compuesta de diferentes tipos de signos, que le dan un significado amplio y global. Por otro lado, las imágenes cambian los textos y esos cambian las imágenes.

El pintor, en el presente caso, buscó ser fiel al texto sagrado, utilizándose de símbolos universales. Las imágenes se constituyen en herramientas de comunicación y expresión, luego, siempre contiene un mensaje para el otro y una función informativa. En ese sentido, conviene, destacar que el observador necesita de un cierto tiempo para estar delante de la imagen, pues, de acuerdo con Buoro (2002, p. 42),

la imagen tiene el objetivo, de estimular momentos de experiencia estética y de lectura visual, formativa e informativa. El segundo aspecto dice respecto al modo como se construye un saber acerca del arte, saber ese, que envuelve, necesariamente, la sensibilidad.

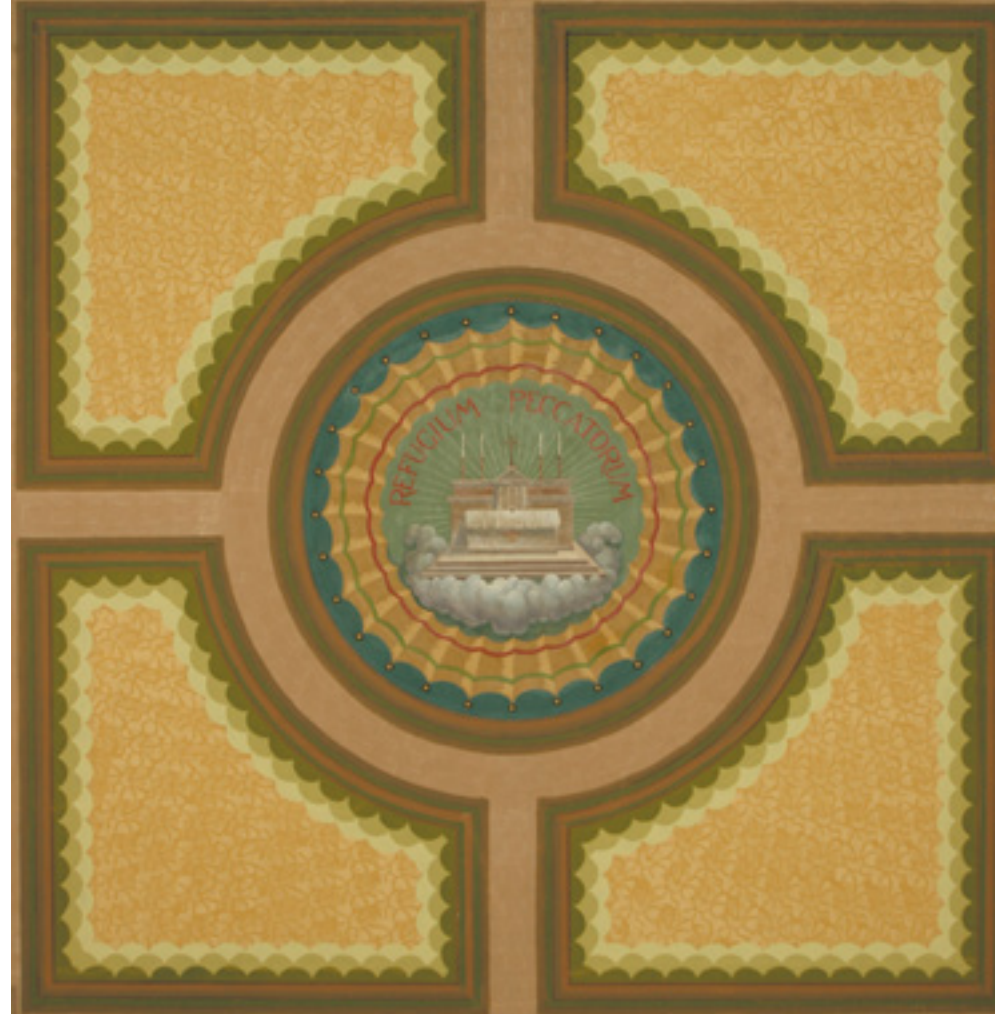
Aquí, se puede observar el conocimiento del pintor aliado a las imágenes que dejó para que sean decodificadas por el observador.

Refugium Peccatorum

Um altar sobre as nuvens indica o refúgio dos pecadores, ou seja, representa o perdão de Deus Pai, por intermédio dos apóstolos, seguidores da Igreja. Devido a eles, a mensagem de Jesus está clara no Evangelho. É o poder dado para os que seguem a palavra de Deus. Em Lexikon (1990, p. 16), encontra-se a seguinte definição para altar:

lugar elevado localizado no interior do recinto de culto que serve em quase todas as religiões ao sacrifício e a outros atos sagrados. A elevação simboliza a subida das oferendas para Deus; também foi interpretado, muitas vezes, como o centro espiritual do mundo. No cristianismo, simboliza a mesa da Santa Ceia com Cristo ou o próprio corpo de Cristo. Desde o século IV, o altar é visto também como local de proteção e de refúgio.

O primeiro momento da leitura dessa imagem, deixada por Sessa, é buscar um significante ligado a um significado, ou seja, cabe ao observador, a partir do que ele compreende, obter significados. Esse exercício permite concluir que a imagem é composta de diferentes tipos de signos, que lhe dão um significado amplo e global. Por outro lado, as imagens mudam os textos e esses mudam as imagens. O pintor,



nesse caso, procurou ser fiel ao texto sagrado, utilizando-se de símbolos universais. As imagens se constituem em recursos de comunicação e expressão, logo, sempre contêm uma mensagem para o outro e uma função informativa. Nesse sentido, convém destacar que o observador necessita de um certo tempo para estar perante a imagem, pois, de acordo com Buoro (2002, p. 42),

a imagem tem o objetivo, de estimular momentos de experiência estética e de leitura visual, formativa e informativa. O segundo aspecto diz respeito ao modo como se constrói um saber acerca da arte, saber esse, que envolve, necessariamente, a sensibilidade.

Aqui, pode-se observar o conhecimento do pintor aliado às imagens que deixou para serem decodificadas pelo observador.

Vas Insigne Devotions



En esta mandala, Sessa representó el cáliz sobre nubes, situado en el centro, y en destaque sobre un fondo iluminado. Es la luz de Dios Padre como creador del universo y está evidente sobre el Cosmos de forma global, donde arriba constan las palabras: Vas Insigne Devotions, o sea, Vaso Insigne de Devoción. Este mensaje de Emilio Sessa es pleno de significado y nos remite al poder del Padre Creador. En Lexikon, (1990, p. 42), se encuentra la siguiente definición para cáliz: “cáliz de la salvación, [...]”. Las representaciones del cáliz con la sangre de Cristo se refieren también, exceptuándose la celebración eucarística, al Cristo y a la salvación eterna”. En el Huerto de Oliveras, Cristo dijo: “Padre alejadme ese cáliz”, se constituye, también en símbolo del sufrimiento. Esos pasajes bíblicos son preciosos para todos aquellos que temen a Dios. Se observa que Sessa poseía conocimiento profundo del Evangelio y se utilizó de pasajes emocionantes para interpretarlas.

La pintura de Sessa es elocuente, habla por sí misma y es de fácil interpretación. Nosotros no sentimos gratificados en vivir sus conocimientos y sus sentimientos de lo sagrado. Es una descubierta que nos encanta, pues conseguimos captar su mensaje y vivirla cada vez que entramos en contacto con su obra. Es precisamente este el valor del arte: emocionar, proponer la comunicación e identificarnos su contenido.

De acuerdo con Huygue (1965, p. 24),

el lenguaje del arte tiene una estructura que crea su belleza armónica; es sometida a una función esencial: establecer una comunicación entre los hombres, esto es, una comunicación entre los espectadores y el artista, que siente de manera diferente, con más intensidad, más calidad, más originalidad, y que, requiere la atención de los otros para nos enriquecer con el eco de su propia vida interior.

Con ese entendimiento, el arte de Sessa nos emociona por la fuerte simbología que carga en sus formas.

Vaz Insigne Devotions



Nesta mandala, Sessa representou o cállice sobre nuvens, situado no centro, e em destaque, sobre um fundo iluminado. É a luz de Deus Pai como criador do universo e está evidente sobre o cosmos de forma global, acima do qual constam as palavras: *Vaz Insigne Devotios*, ou seja, vaso insigne de devoção. Essa mensagem de Emilio Sessa é plena de significado e nos remete ao poder do Pai Criador. Em Lexikon, (1990, p. 42), encontra-se a seguinte definição para cállice: “cállice da salvação, [...]”. As representações do cállice com o sangue de Cristo referem-se também, excetuando-se a celebração eucarística, a Cristo e à salvação eterna”. No Horto das Oliveiras, Cristo disse: “Pai, afastai de mim esse cállice”, que assim se constitui, também, em símbolo do sofrimento. Essas passagens bíblicas são preciosas para todos aqueles que temem a Deus. Observa-se que Sessa possuía conhecimento profundo do evangelho e utilizou-se de passagens emocionantes para fazer a interpretação.

A pintura de Sessa é eloquente, fala por si mesma e é de fácil interpretação. Sentimo-nos gratificados em vivenciar seus conhecimentos e seus sentimentos do sagrado. É uma descoberta que nos encanta, pois conseguimos captar sua mensagem e vivenciá-la cada vez que entramos em contato com sua obra. É precisamente este o valor da arte: emocionar, proporcionar a comunicação e tornar seu conteúdo identificável.

De acordo com Huygue (1965, p. 24),

a linguagem da arte tem uma estrutura que cria a sua beleza harmônica; é submetida a uma função essencial: estabelecer uma comunicação entre os homens. Isto é, uma comunicação entre os espectadores e o artista, que sente de maneira diferente, com mais intensidade, mais qualidade, mais originalidade, e que requer a atenção dos outros para os enriquecer com o eco da sua própria vida interior.

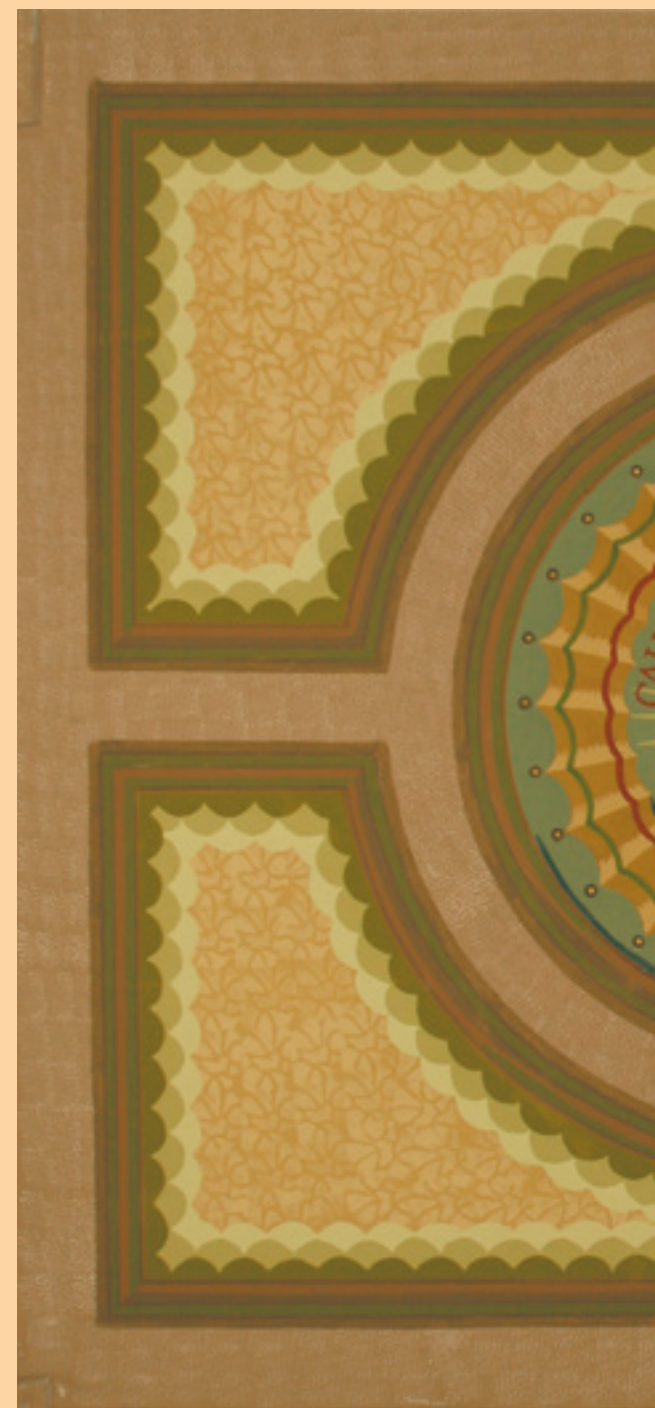
Com esse entendimento, a arte de Sessa nos emociona pela forte simbologia que carrega em suas formas.

Causa Nostra Laetitiae

Sessa aplicó en esta mandala todo su sentimiento que está visible en el corazón de Jesús, con rayos que, arriba y en los lados, irradian luces y círculos en vibración sobre el Cosmos. Es el Dios omnipotente y omnipresente en la vida del hombre. Las palabras indican motivo de nuestra alegría y hacen referencia a la Virgen María que siempre está junto de Él, en la infinitud del cielo. Por medio de formas sencillas podemos afirmar que:

está cada vez más demostrado que, en el ser humano, el fisiológico y el psíquico están profundamente implicados uno en el otro, y que ninguna explicación está completa si, tras haber hecho intervenir uno, no se invoca el otro. Es así que algunas formas nos satisfacen, no tanto por la facilidad muscular que sentimos al seguir las como la facilidad mental que verificamos al pensarlas. Para eso, una forma debe ser sencilla, de fácil comprensión, tanto en su principio como en su desarrollo (HUYGUE, 1965, p. 43).

Al analizar los símbolos creados por Sessa, verificamos que en todas las mandalas fueron empleadas formas sencillas, insertas en círculos perfectos, pero cargadas de significados. Reside ahí la belleza del arte de Emilio Sessa, pues está repleta de poesía y encantamiento. Se entiende, así, que toda obra exige una dupla lectura: la primera para captarnos el significante de lo que fue creado, y una segunda lectura para extraer su significado, su mensaje y nos comunicarnos con ella.



Causa Nostra Laetitiae

Sessa aplicou nesta mandala todo o seu sentimento que está visível no coração de Jesus, com raios que, acima e nos lados, irradiam luzes e círculos em vibração sobre o cosmos. É o Deus onipotente e onipresente na vida do homem. As palavras indicam motivo de nossa alegria e fazem referência à Virgem Maria que sempre está junto Dele, na infinitude do céu. Por meio de formas singelas podemos afirmar que:

Está cada vez mais demonstrado que, no ser humano, o fisiológico e o psíquico estão profundamente implicados um no outro, e que nenhuma explicação está completa se, após ter feito intervir um, não se invoca o outro. É assim que algumas formas nos satisfazem, não tanto pela facilidade muscular que sentimos ao segui-las como pela facilidade mental que verificamos ao pensá-las. Para isso, uma forma deve ser simples, de fácil compreensão, tanto no seu princípio como no seu desenvolvimento (HUYGUE, 1965, p. 43).

Ao analisarmos os símbolos criados por Sessa, verificamos que em todas as mandalas foram empregadas formas simples, inseridas em círculos perfeitos, mas carregadas de significados. Reside aí a beleza da arte de Emílio Sessa, pois está repleta de poesia e encantamento. Entende-se, assim, que toda obra exige uma dupla leitura: a primeira, para captarmos o significante do que foi criado, e uma segunda leitura para extrairmos seu significado, sua mensagem e nos comunicarmos com ela.



Virgo Potens

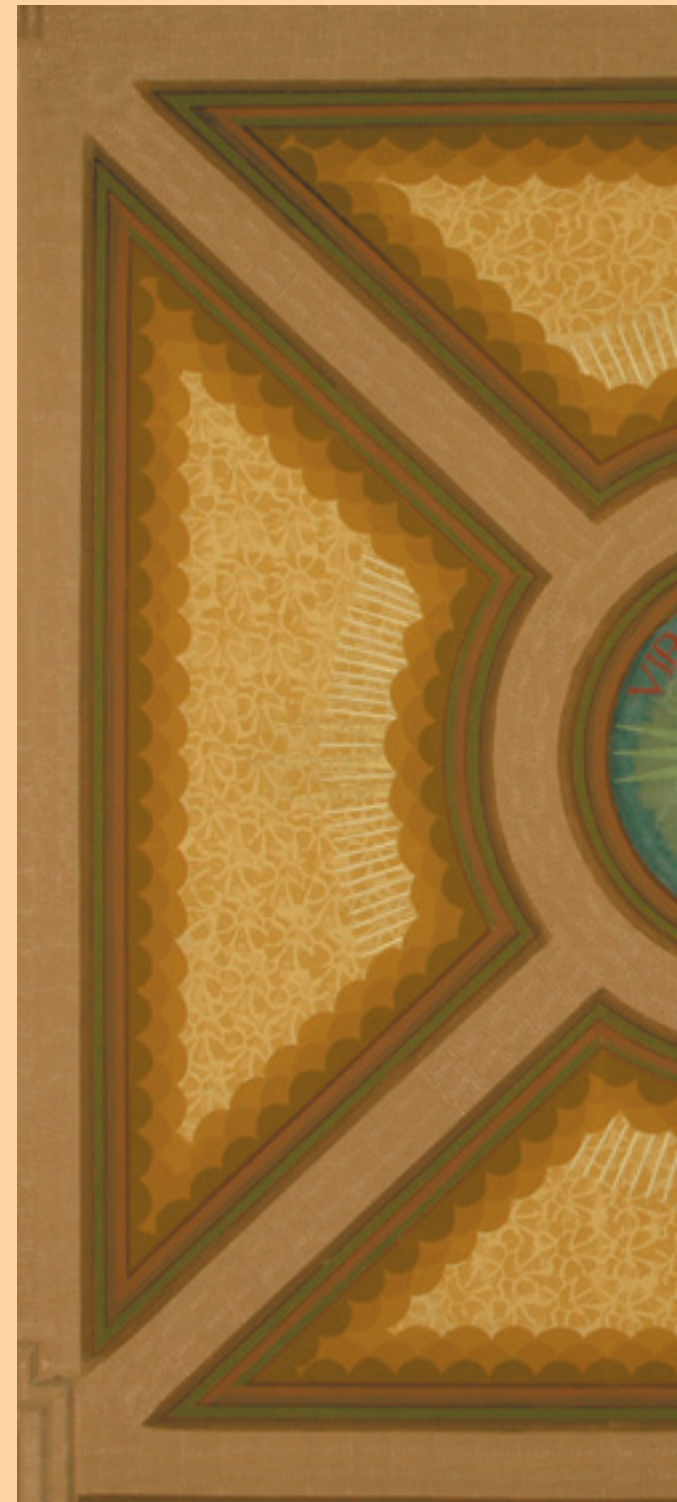
En este símbolo, la bandera blanca con la inscripción de la cruz indica los seguidores de Cristo y rayos de luz, en forma de una cruz griega, se vuelve en todas las direcciones. La mandala está formada por círculos concéntricos, en una perspectiva correcta y conducen nuestro mirar para el núcleo central.

Hay una vibración indescriptible por el movimiento de la bandera, que rompe con el estatismo de las formas geométricas. El pintor, registró figurativamente, en este símbolo, que solamente siguiendo el camino de Cristo nos llevará a la salvación eterna.

En la iconografía cristiana, “Cristo o el Cordero carga la bandera señalando, así, la resurrección o la victoria sobre los poderes de las tinieblas” (LEXICON, 1990, p. 32). Es oportuno enfatizar que la Virgen María está unida al Padre por la presencia de las palabras “Virgen Poderosa”. Sessa nunca se olvidó de María, Ella fue representada como un personaje vivo, como la mediadora entre el Cielo y la Tierra.

Osborne (1970, p. 100) presenta sus reflexiones en relación al arte como expresión. Dice él: “para que el sentimiento y la emoción sean expresos, se debe crear un símbolo para corporificarlos para actuar como vehículo de su comunicación: el arte es definido como actividad de crear estos símbolos para la expresión emocional”.

En ese sentido el arte no es solamente expresión, sino creación. El observador que desea analizar profundamente, debe ser sensible a las emociones adquirir una sensibilidad verdadera para captar los estados del alma y de sentimiento que fueron materializados en las formas y en los símbolos. Por eso, apreciar la obra de Emílio Sessa es entrar en un universo material y espiritual al mismo tiempo.



Virgo Potens

Neste símbolo, a bandeira branca com a inscrição da cruz indica os seguidores de Cristo e os raios de luz, em forma de uma cruz grega, voltam-se em todas as direções. A mandala está formada por círculos concêntricos, numa perspectiva correta, e conduzem nosso olhar para o núcleo central.

Há uma vibração indescritível pelo movimento da bandeira, que rompe com o estatismo das formas geométricas. O pintor registrou figurativamente, nesse símbolo, que somente o caminho de Cristo nos levará à salvação eterna.

Na iconografia cristã, “Cristo ou o Cordeiro carrega a bandeira assinalando, assim, a ressurreição ou a vitória sobre os poderes das trevas” (LEXICON, 1990, p. 32). É oportuno enfatizar que a Virgem Maria está junto do Pai pela presença das palavras “Virgem Poderosa”. Sessa nunca esqueceu de Maria, Ela foi representada como uma personagem viva, como a mediadora entre o Céu e a Terra.

Osborne (1970, p. 100) apresenta suas reflexões em relação à arte como expressão. Diz ele que, para a expressão de sentimentos e emoções, deve-se “criar um símbolo para corporificá-los, para atuar como o veículo de sua comunicação: a arte é definida como a atividade de criar esses símbolos para a expressão emocional”.

Nesse sentido, a arte não é somente expressão, mas criação. O observador que deseja analisar profundamente, deve ser sensível às emoções e adquirir uma sensibilidade verdadeira para captar os estados da alma e de sentimento que foram materializados nas formas e nos símbolos. Por isso, apreciar a obra de Emílio Sessa é entrar num universo material e espiritual ao mesmo tempo.



Foederis Arca

Sessa nos invita que miremos el arca de Noé con un nuevo mirar: Con un sentido de busca de salvación, contenido en las escrituras.

Lexicon (1990, p. 22) aclara el significado de arca. Dice el autor de él: “es visto como modelo de la salvación mediante el bautismo. Es también un símbolo de la Iglesia, representando además de eso la totalidad del conocimiento sagrado que no puede sumergir”. La Madre de Dios como mediadora de la salvación, indica que la presencia de María está contenida en ese símbolo.

Mismo que la representación de Sessa, en ese caso, sea figurativa, ella contiene un significado abstracto que el observador, por medio de su conocimiento y de sus percepciones, consigue desvelar. La apreciación es una manera compleja de ver, sentir y decodificar qué las formas representan. Por eso, es importante mirar la primera vez para abarcar la totalidad de la representación. Tras, un nuevo mirar nos conducirá en las entrañas de las formas para desvelarlas de manera a encontrar su significado.

Osborne (1990, p. 153) enfatiza

cuando las cualidades formales y el contenido representado están muy íntimamente fundidos, a veces recibemos un vigoroso impacto de ‘presencia’, como si no estuviéramos más mirando una imagen pintada de alguna cosa familiar o no-familiar, sino como si la imagen misma tuviera adquirido vida, dominándonos por la urgencia de su realidad presente.

En el presente caso, el pintor se valió de todo su conocimiento y de toda su percepción del mundo, para dejar impresas en el techo de la Catedral Diocesana de Santa María su capacidad de abstraer de las formas figurativas, un sentido espiritual. La organización del espacio sagrado en formas circulares invita el visitante a mirar y mirar, para entonces extraer su mensaje. La armonía en todas sus mandalas como representación del cosmos es sentida de forma unitaria en todo el techo.



Poederis Arca

Sessa nos convida a olharmos a arca de Noé com um novo olhar: com o sentido de busca da salvação, contido nas escrituras.

Lexicon (1990, p. 22) esclarece o significado de arca. Diz o autor que ela “é vista como modelo da salvação mediante o batismo. É também um símbolo da igreja, representando, além disso, a totalidade do conhecimento sagrado que não pode submergir”. A Mãe de Deus como mediadora da salvação indica que a presença de Maria está contida nesse símbolo.

Mesmo que a representação de Sessa, nesse caso, seja figurativa, ela contém um significado abstrato que o observador, por meio do seu conhecimento e de suas percepções, consegue desvelar. A apreciação é um modo complexo de ver, sentir e decodificar o que as formas representam. Por isso, é importante olhar a primeira vez para abarcar a totalidade da representação. Após, um novo olhar nos conduzirá nas entranhas das formas para desvelá-las de maneira a encontrar o seu significado.

Osborne (1990, p. 153) enfatiza:

quando as qualidades formais e o conteúdo representado estão muito intimamente fundidos, às vezes, recebemos um vigoroso impacto de ‘presença’, como se não estivéssemos mais olhando uma imagem pintada de alguma coisa familiar ou não familiar, mas como se a imagem mesma tivesse adquirido vida, dominando-nos pela urgência da sua realidade presente.

No presente caso, o pintor valeu-se de todo o seu conhecimento e de toda a sua percepção do mundo para deixar impressas no teto da Catedral Diocesana de Santa Maria a sua capacidade de abstrair das formas figurativas um sentido espiritual. A organização do espaço sagrado em formas circulares convida o visitante a olhar e olhar, para, então, extrair sua mensagem. A harmonia em todas as mandalas como representação do cosmos é sentida de forma unitária em todo o teto.

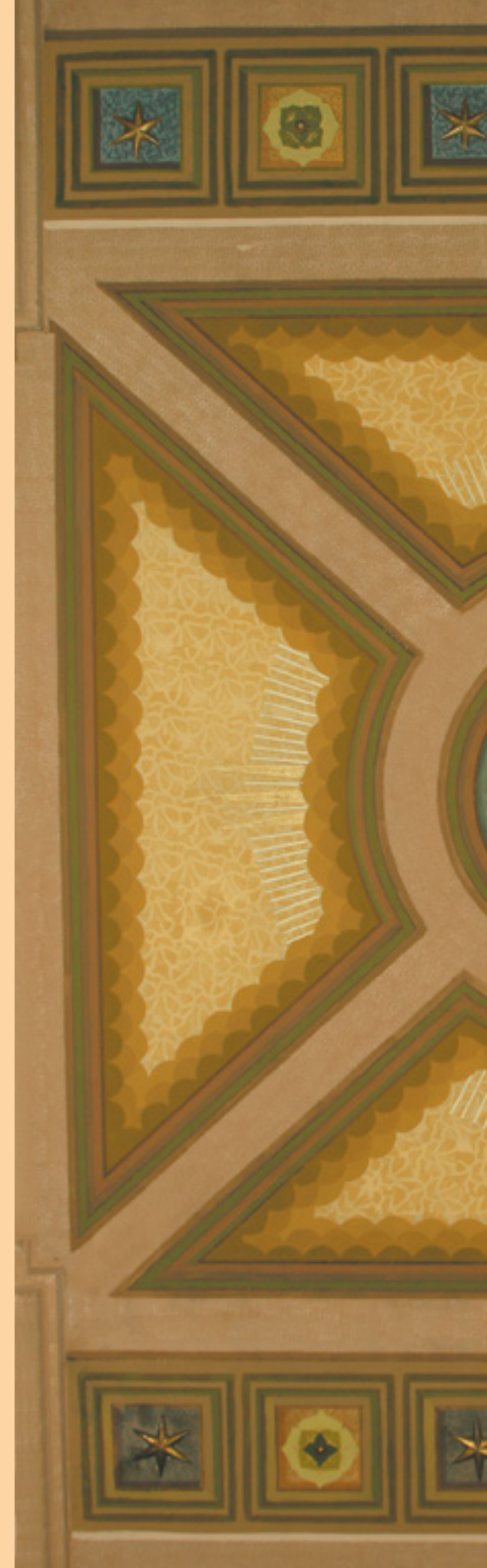
Domus Aurea

La simbología registrada por Sessa nos emociona, cuando percibimos la grandeza de los símbolos empleados en la Catedral de Santa Maria. La Iglesia adquiere un carácter de universalidad. Las palabras Domus Aurea (casa de oro) dicen de la importancia de la permanencia del espacio sagrado. Simbolizan Jerusalén Celeste y es un himno de elogio a los elegidos. Así, Sessa nos reporta al sentido del Bien y Mal, o sea, la busca de la perfección espiritual que solamente es alcanzada a los que practican el bien y que están en estado de espíritu con Dios Criador.

El templo también es entendido como el símbolo de la orden cósmica y todo lo que existe está en perfecta sintonía con la creación. Con esa comprensión entendimiento buscamos respuestas a los mensajes dejados por el artista. En la evanescencia de las formas, colores, líneas y texturas se encuentran muchos mensajes para que reflejemos más profundamente. Es un momento de busca, de encuentro con las verdades sagradas.

Percurrir las naves laterales de la Catedral Diocesana significa en alimentarnos de la espiritualidad que da energía interior y nos hace reflejar sobre el sentido de la vida y de la muerte y sobre todas las palabras encontradas en la Biblia Sagrada.

Son importantes los tres aspectos del arte: la realidad exterior, la creación plástica y la realidad interior. Juntos forman un conjunto pleno de significado, cuando el artista coloca su conocimiento, sus emociones y lo impregna de contenido espiritual. Emílio Sessa vivía para el arte y buscaba inspirarse en todas las formas que veía. Sus percepciones aguzadas lo hicieron un pintor con extraordinaria creatividad.



Domus Aurea

A simbologia registrada por Sessa nos emociona, quando percebemos a grandeza dos símbolos empregados na Catedral de Santa Maria. A igreja adquire um caráter de universalidade. As palavras *Domus Aurea* (casa de ouro) dizem da importância da permanência do espaço sagrado. Simbolizam a Jerusalém celeste e é um hino de louvor aos eleitos. Assim, Sessa nos reporta ao sentido do Bem e do Mal, ou seja, a busca da perfeição espiritual que somente é alcançada aos que praticam o bem e que estão em estado de espírito com o Deus Criador.

O templo também é entendido como o símbolo da ordem cósmica e tudo o que existe está em perfeita sintonia com a criação. Com essa compreensão, buscamos respostas às mensagens deixadas pelo artista. Na evanescência das formas, cores, linhas e texturas encontram-se muitas mensagens para refletirmos mais profundamente. É um momento de busca, de encontro com as verdades sagradas.

Percorrer as naves laterais da Catedral Diocesana significa alimentarmos-nos da espiritualidade que dá energia interior e nos faz refletir sobre o sentido da vida e da morte e sobre todas as palavras encontradas na Bíblia Sagrada.

São importantes os três aspectos da arte: a realidade exterior, a criação plástica e a realidade interior. Juntos formam um conjunto pleno de significado, quando o artista coloca o seu conhecimento, suas emoções e o impregna de conteúdo espiritual. Emílio Sessa vivia para a arte e procurava se inspirar em todas as formas que via. Suas percepções aguçadas fizeram dele esse pintor de extraordinária criatividade.



Rosa Mystica

En esta mandala, Sessa nuevamente retomó la representación de amor materno, simbolizado por la rosa blanca, que indica pureza. Ella está entre las nubes, en el infinito de los cielos. Un círculo, en tonos de azules terrosos y ondulados, concluye la composición. Acompañando el círculo universal, pero siempre presente junto a Dios Padre, están las palabras Rosa Mystica, que significan la Madre de Dios. Rosa es el símbolo de la pureza, pero también, de obstáculos y de sufrimiento.

Eliade (1996) hace referencia a que no se puede pretender que el estudio de la historia sustituya la experiencia de la fe. Explica, todavía, el autor (1996, p. 33):

el cristianismo heredó una tradición religiosa muy antigua y compleja, cuyas estructuras sobrevivieron dentro de la iglesia, sin embargo los valores espirituales y la orientación teológica han cambiado.

Para que el observador consiga decodificar los mensajes dejados por Sessa, es equivocado, según Joly (2003, p. 47) “creer que el hábito del análisis mata el placer estético, bloquea la ‘espontaneidad’ de la recepción de la obra”. Debemos acordarnos que el análisis continúa siendo un trabajo que exige tiempo y que no puede ser hecho espontáneamente. El autor sigue afirmando:

en compensación, su práctica puede, a posteriori, aumentar el placer estético y comunicativo de las obras, pues aguza el sentido de la observación y el mirar, aumenta los conocimientos y, de ese modo, permite captar más informaciones en la recepción espontánea de las obras.

Así, la lectura de las obras nos hace ver lo espiritual en ellas contenidos.



Referencias

- BUORO, Anamelia Bueno. Olhos que pintam - a leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2002.
- ELIADE, Mircea. Imagens e símbolos - ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HUYGUE, René. Os poderes da imagem. Lisboa: Livraria Bertrand, 1965.
- JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas: Papirus, 1996.
- LEXIKON, Herder. Dicionário dos símbolos. São Paulo: Cultrix, 1990.
- OSBORNE, Harold. A apreciação da arte. São Paulo: Cultrix, 1970.
- ROSSI, Maria Helena Wagner. Imagens que falam. Porto Alegre: Mediação, 2003.

Rosa Mystica

Nesta mandala, Sessa novamente retomou a representação do amor materno, simbolizado pela rosa que indica a pureza. Ela está entre as nuvens, no infinito dos céus. Um círculo, em tons terrosos e ondulados, arremata a composição. Acompanhando o círculo universal, mas sempre presente junto a Deus Pai, estão as palavras *Rosa Mystica*, que significam a Mãe de Deus. Rosa é o símbolo da pureza, mas também, de obstáculos e de sofrimento.

Eliade (1996) faz referência a que não se pode pretender que o estudo da história substitua a experiência religiosa e a experiência da fé. Explica, ainda, o autor (1996, p. 33):

o cristianismo herdou uma tradição religiosa muito antiga e complexa, cujas estruturas sobreviveram dentro da Igreja, embora os valores espirituais e a orientação teológica tenham mudado.

Para que o observador consiga decodificar as mensagens deixadas por Sessa, é equivocado, segundo Joly (2003, p. 47) “acreditar que o hábito da análise mata o prazer estético, bloqueia a ‘espontaneidade’ da recepção da obra”. Devemos nos lembrar que a análise continua sendo um trabalho que exige tempo e que não pode ser feito espontaneamente. O autor segue afirmando:

em compensação, sua prática pode, a posteriori, aumentar o prazer estético e comunicativo das obras, pois aguça o sentido da observação e o olhar, aumenta os conhecimentos e, desse modo, permite captar mais informações na recepção espontânea das obras.

Assim, a leitura das obras nos faz enxergar o espiritual nelas contido.



Referências

- BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam - a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos - ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HUYGUE, René. *Os poderes da imagem*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1965.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário dos símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- OSBORNE, Harold. *A apreciação da arte*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- ROSSI, Maria Helena Wagner. *Imagens que falam*. Porto Alegre: Mediação, 2003.

Vista parcial do interior da Catedral Diocesana
Vista parcial del interior de la Catedral Diocesana







Lo colorido de los vitrales de la Catedral Diocesana de Santa Maria

Edir Lucia Bisognin

*Analizar qué estas imágenes representan
significa entrar en el universo encantador de las formas, de los colores,
de los ritmos y percibir como nuestras percepciones captan
los mensajes del artista creador.*

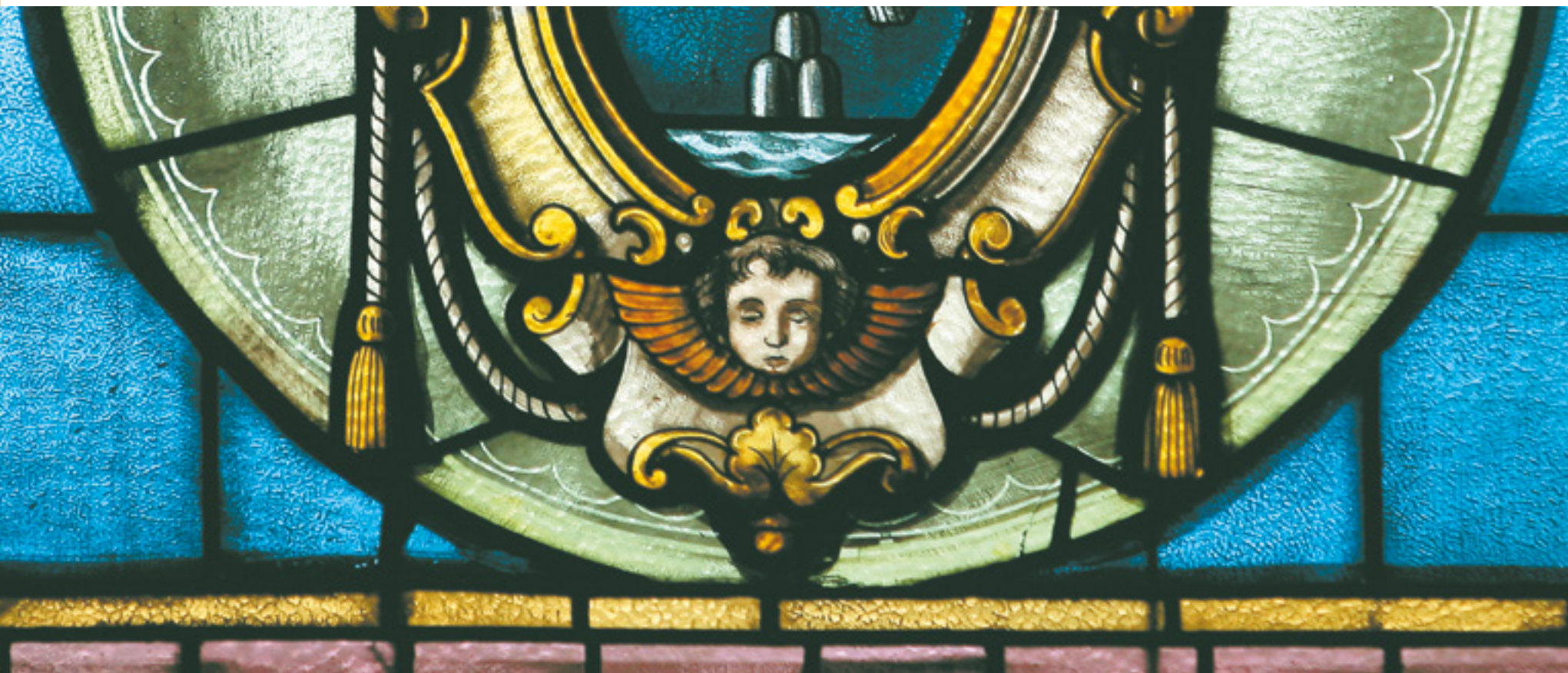
*Nuestro mirar busca descifrar el contenido en ellas representado
de una forma particular y completo. Las metáforas son
presentadas por medio de formas sagradas que traducen lo espiritual y
fueron inspiradas en el texto sagrado.*

O colorido dos vitrais da Catedral Diocesana de Santa Maria

Edir Lucia Bisognin

Analisar o que estas imagens representam significa entrar no universo encantador das formas, das cores, dos ritmos e perceber como nossas percepções captam as mensagens do artista criador.

Nosso olhar busca decifrar o conteúdo nelas representado de uma forma particular e abrangente. As metáforas são apresentadas por meio de formas sagradas que traduzem o espiritual e foram inspiradas no texto sagrado.





Visita de María a su prima Isabel

Este vitral describe la visita de María a su prima Isabel. En la Catedral de Santa María esta escena está plena de espiritualidad, donde se percibe una luz envolviendo el personaje principal, destacándose del paisaje, al fondo. Colores brillantes y, la presencia de lo claro-oscuro, hacen del pasaje bíblico (LUCAS, cap: 1) una escena conmovedora.

El vitral fue realizado por las ligas de plomo, que confieren vigor a las figuras compartimentadas. Los arabescos que lo circundan dejan las figuras encuadradas en una atmósfera poética y de mucha delicadeza.

La posición de Isabel, arrodillada, y de José, pertenecen a una iconografía cuyos paradigmas remontan al siglo XV. El vitral fue compuesto en forma de arco pleno, donde predominan las figuras en una composición piramidal típica de la época renacentista. Esta imagen, compuesta de diferentes tipos de señales, permite la significación global, o sea, como conseguimos entenderla de una forma completa por medio de nuestras percepciones y por nuestro conocimiento.

A partir de un saber-ver es que conseguimos captar los significados de las imágenes que son puestas a nuestra contemplación. En realidad, no tendríamos el ingenioso proceso de decodificación de la imagen si no abriéramos nuestro corazón y nuestros sentimientos para entrar dentro del contenido de la representación, agregando valor espiritual a nuestra lectura en consonancia con el texto sagrado.

Visita de Maria à sua prima Isabel

Este vitral descreve a visita de Maria a sua prima Isabel. Na Catedral de Santa Maria, essa cena apresenta-se plena de espiritualidade, e se percebe uma luz envolvendo a personagem principal, com destaque para a paisagem ao fundo. Cores brilhantes e a presença do claro-escuro fazem da passagem bíblica (LUCAS, cap:1) uma cena comovedora.

O vitral foi realçado pelas ligas de chumbo, que conferem vigor às figuras compartimentadas. Os arabescos que o circundam deixam as figuras enclausuradas numa atmosfera poética e de muita suavidade. A posição de Isabel, ajoelhada, e de José, pertencem a uma iconografia cujos paradigmas remontam ao século XV. O vitral foi composto em forma de arco pleno, no qual predominam as figuras numa composição piramidal típica da época renascentista.

Essa imagem, composta de diferentes tipos de sinais, permite a significação global, ou seja, conseguimos entendê-la de uma forma completa por meio de nossas percepções e pelo nosso conhecimento.

A partir de um saber-ver é que conseguimos captar os significados das imagens que são colocadas à nossa contemplação. Na realidade, não teríamos o engenhoso processo de decodificação da imagem se não abrissemos o nosso coração e os nossos sentimentos para entrar no conteúdo da representação, agregando valor espiritual à nossa leitura em consonância com o texto sagrado.





El Nacimiento de Jesús

En este conjunto armonioso, se destacan las tres figuras que representan Jesús, María y José (conforme Lucas, cap.1), y se percibe el gesto de María imponiendo las manos sobre el niño. Las aureolas luminosas en las cabezas de las figuras corresponden a una relación metafísica. En el conjunto, la figura de José, sonriendo, llama nuestra atención por la paz que emana de la escena representada.

Las figuras están inseridas en una composición, donde predomina una pirámide invertida.

Záttera (1990, p. 111) destaca que “para una obra volverse estética ella necesita de los elementos básicos de belleza, armonía, levedad y elegancia”. Es de esa forma que podemos percibir ese encantamiento que nos conmueve y nos transporta al nacimiento de Jesús. La belleza, aquí, es formal y espiritual, porque la luz, la armonía y los colores son interfaces de lo todo, de ese momento cristiano. Somos receptores de esa imagen que nos es familiar y, aunque, todos los días otros bebés vienen al mundo, ella nos transporta al momento en que el Creador del universo se hizo hombre.

Leer la imagen representada en este vitral, permite buscar el significado plástico y espiritual y captar la poesía y el encanto de ese momento mágico para toda la humanidad.

O Nascimento de Jesus

Neste conjunto harmonioso, destacam-se as três figuras que representam Jesus, Maria e José (conforme Lucas, cap.1), e percebe-se o gesto de Maria impondo as mãos sobre o menino. As auréolas luminosas, nas cabeças das figuras, correspondem a uma relação metafísica. No conjunto, a figura de José, sorrindo, chama nossa atenção pela paz que emana da cena.

As figuras estão inseridas em uma composição, na qual predomina uma pirâmide invertida.

Záttera (1990, p. 111) destaca que “para uma obra se tornar estética, ela necessita dos elementos básicos de beleza, harmonia, leveza e elegância”. É dessa forma que podemos perceber esse encantamento que nos comove e nos transporta ao nascimento de Jesus. A beleza, aqui, é formal e espiritual, porque a luz, a harmonia e as cores são interfaces do todo, desse momento cristão. Somos receptores dessa imagem que nos é familiar e, embora todos os dias outros bebês venham ao mundo, ela nos transporta ao momento em que o Criador do universo se fez homem.

Ler a imagem representada nesse vitral permite buscar o significado plástico e espiritual e captar a poesia e o enlevo desse momento mágico para toda a humanidade.



Presentación de Jesús en el Templo

La arquitectura encierra las figuras aquí en destaque: Jesús, María y José, con un anciano de barbas largas y blancas que segura el niño. Morados, rojos, y azules, intercalados de claros y oscuros completan este conjunto.

Temática bíblica narrada en Lucas, cap. 2, destaca que conforme la antigua ley, el primogénito masculino, debería ser ofrecido a Dios, llevado por los padres hasta el templo, con ofrendas.

La iconografía revela las costumbres religiosas de aquella sociedad con detalles curiosos y según una paleta de colores luminosos.

El sentimiento que aflora deja trasparecer una familia que está en paz con el Criador y sigue sus leyes. Los elementos plásticos están enlazados a un fuertísimo sentido humano y sentimental. Debemos, también compararla con otras imágenes y ver en ella qué siente nuestro corazón y nuestro mirar: un pasaje bíblico longinco en el tiempo, pero tan presente en nuestras vidas.

Toda obra de arte se impone que la miremos. Para mirarla, es necesario buscar significados de los signos presentes en ella. De esa forma, cuanto más nosotros la recorremos con el mirar, más descubrimos qué está embutido en su plasticidad. Profundizando nuestro mirar, cada vez más, podemos tener una lectura más completa sobre su contenido. El Libro sagrado de la Biblia recibió una forma muy intimista y particular y es esa belleza que percibimos al leer las imágenes contenidas en este vitral.



Apresentação de Jesus no Templo

A arquitetura encerra as figuras aqui em destaque: Jesus, Maria e José, com um ancião de barbas longas e brancas que segura o menino. Roxos, vermelhos e azuis, entremeados de claros e escuros, completam o conjunto.

A temática bíblica narrada em Lucas, cap. 2, destaca que conforme a antiga lei, o primogênito masculino deveria ser oferecido a Deus, levado pelos pais até o templo, com as oferendas.

A iconografia revela os costumes religiosos daquela sociedade com detalhes curiosos e segundo uma paleta de cores luminosas.

O sentimento que aflora deixa transparecer uma família em paz com o Criador e que segue suas leis. Os elementos plásticos estão ligados a um fortíssimo senso humano e sentimental. Devemos contemplá-la e procurar enxergar o que essa cena suscita em nós. Devemos, também, compará-la com outras imagens e ver nela o que sente nosso coração e nosso olhar: uma passagem bíblica longínqua no tempo, mas tão presente em nossas vidas.

Toda obra de arte impõe-se para que a olhemos. Para tanto, é necessário buscar os significados dos signos presentes nela. Dessa forma, quanto mais nós a percorremos com o olhar, mais descobrimos o que está embutido em sua plasticidade. Ao aprofundarmos nosso olhar, cada vez mais, podemos ter uma leitura completa sobre o seu conteúdo. O Livro sagrado da Bíblia recebeu uma forma muito intimista e particular e é essa beleza que percebemos ao lermos as imagens contidas nesse vitral.





Jesús entre los Doctores

De acuerdo con el pensamiento de Záttera (1990, p. 121), “todo se vuelve para el conocimiento del propio hombre, de su formación, de su sentimiento, de su carácter, de su lugar”. En Lucas, cap. 3: 43-51, la narrativa sobre Jesús es clara cuando enfatiza: “Y todos los que oían, se maravillaban de su inteligencia y de sus respuestas”.

En este vitral, doctores Le escuchan y María y José al fondo forman una composición bella y equilibrada. Los colores dominantes (verde, rojo y azul) contrastan con el blanco y el morado, formando un conjunto requintado y armonioso.

El personaje en verde dialoga con el niño que expresa sus sentimientos por los gestos y expresiones y se destaca en el conjunto tanto cuanto el Mesías que parece bendecirle. Los padres, que todo ven, asisten la escena. El recorrido visual de nuestro mirar abarca este escenario de forma clara e inusitada. Conseguimos establecer un dialogo mudo, pero emocional con el tema. Nuestro conocimiento de la Historia nos auxilia en la comprensión de los signos y símbolos representados. El Niño-Dios dialogando con los doctores de la Ley es el tema que, por nuestra percepción y sensibilidad, nos auxilia a entender el mensaje. Si en un primer momento no conseguimos entenderla, miremos una segunda vez y, entonces, ella se mostrará de forma clara y completa a nuestros sentimientos.





Jesus entre os Doutores

De acordo com o pensamento de Záttera (1990, p. 121), “tudo se volta para o conhecimento do próprio homem, de sua formação, de seu sentimento, de seu caráter, de seu lugar”. Em Lucas, cap. 3:43-51, a narrativa sobre Jesus no templo é clara quando enfatiza: “E todos os que O ouviram admiraram a Sua inteligência e respostas”.

Neste vitral, doutores O escutam e Maria e José, ao fundo, formam uma composição bela e equilibrada. As cores dominantes (verde, vermelho e azul) contrastam com o branco e o roxo, formando um conjunto requintado e harmonioso.

O personagem em verde dialoga com o menino, que expressa seus sentimentos pelos gestos e a expressão se destaca no conjunto tanto quanto o Messias que parece abençoá-lo. Os pais, que tudo veem, assistem à cena. O percurso visual do nosso olhar abrange esse cenário de forma clara e inusitada. Conseguimos estabelecer um diálogo mudo, mas emocional com o tema. Nosso conhecimento da História nos auxilia na compreensão dos signos e símbolos representados. O Menino-Deus dialogando com os doutores da lei é o tema que, pela nossa percepção e sensibilidade, nos auxilia a entender a mensagem. Se num primeiro momento não conseguirmos entendê-la, olhemos uma segunda vez e, então, ela se mostrará de forma clara e completa aos nossos sentimentos.



Jesús en el Huerto de las Oliveiras

De acuerdo con el Juan, cap.16-7, Jesús está orando cuando un ángel segura un cáliz que representa la donación de Jesús por los Hombres, el sufrimiento, el drama de la Pasión y Muerte.

Transparenta en ese vitral una escena iconográfica donde el Cristo fue retratado angustiado. El manto rojo contrasta con el árbol en verde oscuro y planes horizontales de un azul verdoso que dejan destacar la figura de un ángel.

Esta escena emociona por el silencio y por la tristeza. La propia composición en diagonal deja pasar un clima de inestabilidad emocional. Hay tristeza en el gesto y un sentimiento introspectivo en el personaje que gana destaque en la escena. Un personaje pleno de sensibilidad, de armonía y de espiritualidad.

El texto bíblico se coaduna con la imagen representada. Si detenernos a mirarla con un mirar más reflexivo veremos lo cuanto es valiosa y podemos sentir y percibir lo grandioso gesto del Creador del Universo. En la composición, la formulación de esa idea nos induce a reflejarnos sobre nuestras debilidades y nuestras alegrías, nuestros actos de bravura y de fragilidades. La imagen nos emociona por la ternura con que el ángel segura el cáliz y lo presenta al Salvador de los Hombres.



Jesus no Horto das Oliveiras

Em João, cap. 16-17, Jesus está orando, quando um anjo segura um cálice que representa a doação de Jesus pelos homens, o seu sofrimento, o drama da paixão e morte.

Transparece neste vitral uma cena iconográfica em que o Cristo foi retratado angustiado. O manto vermelho contrasta com a árvore em verde escuro e planos horizontais de um azul esverdeado que deixam destacar a figura de um anjo.

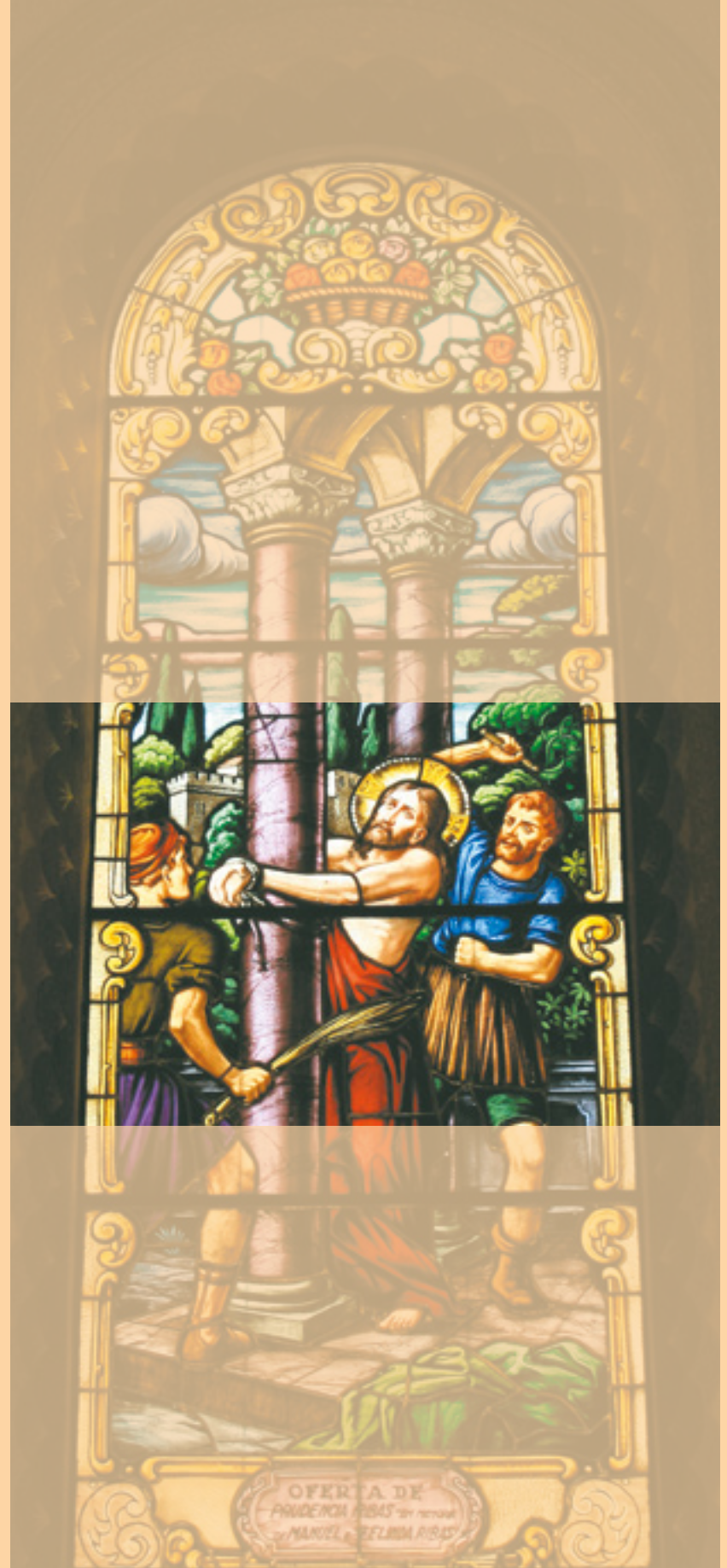
Essa cena emociona pelo silêncio e pela tristeza. A própria composição em diagonal deixa passar um clima de instabilidade emocional. Há tristeza no gesto e um sentimento introspectivo no personagem que ganha destaque na cena. Um personagem pleno de sensibilidade, de harmonia e de espiritualidade.

O texto bíblico se coaduna com a imagem representada. Se nos detivermos a olhá-la com um olhar mais reflexivo, veremos o quanto é valiosa e podemos sentir o grandioso gesto do Criador do Universo. Na composição, a formulação dessa ideia nos induz a refletirmos sobre nossas fraquezas e nossas alegrias, nossos atos de bravura e de fragilidades. A imagem nos emociona pela ternura com que o anjo segura o cálice e o apresenta ao Salvador dos homens.

La Flagelación de Jesús

Los íconos representados por Jesús y por los soldados romanos evidencian los momentos de dolor y angustia que anteceden el camino del calvario. El vitral nos deja percibir un clima de sufrimiento expresado en el rostro de Jesús, cual cordero amarrado a una columna. Los verdugos en sus gestos crueles dejan un rastro de dolor a su alrededor.

Predominan colores rojos y azules que contrastan con las columnas sombrías y el cielo con nubes turbulentas. El torso de Jesús desnudo recibe las varadas en un ambiente de soledad y sufrimiento. Las barras de plomo complementan la composición como si estuvieran enclaustrando las figuras allí representadas. La imagen se impone por el significado y por los gestos de las figuras. Esta representación nos hace reflejar sobre el bien sobre el malo, sobre la bondad del Criador y sobre la injusticia y la ingratitud. Conseguimos percibir los significados más profundos del sentido de la vida. Es en esta dimensión que el arte nos hace entender de una forma figurativa y clara, el mensaje del texto bíblico. No obstante, mismo que ciertos símbolos sean difíciles de que sean decodificados, mirando con mayor intensidad, conseguimos vislumbrar la importancia de esta representación. El autor de esta composición fue muy feliz en rescatar el escenario arquitectónico, bien como el paisaje como recorte de una realidad histórica perdida en el tiempo.



A Flagelação de Jesus

Os ícones representados por Jesus e pelos soldados romanos evidenciam os momentos de dor e angústia que antecedem o caminho do calvário. O vitral nos deixa perceber um clima de sofrimento expresso na face de Jesus, qual cordeiro amarrado a uma coluna. Os algozes, em seus gestos cruéis, deixam um rastro de dor à sua volta.

Predominam cores vermelhas e azuis que contrastam com as colunas sombrias e o céu com nuvens turbulentas. O torso de Jesus desnudo recebe as chibatadas num ambiente de solidão e sofrimento. As barras de chumbo complementam a composição como se estivessem enclausurando as figuras ali representadas. A imagem se impõe pelo significado e pelos gestos das figuras. Essa representação nos faz refletir sobre o bem e sobre o mal, sobre a bondade do Criador e sobre a injustiça e a ingratidão. Conseguimos perceber os significados mais profundos do sentido da vida. É nessa dimensão que a arte nos faz entender, de forma figurativa e clara, a mensagem do texto bíblico. Contudo, mesmo que certos símbolos sejam difíceis de serem decodificados, olhando com maior intensidade, conseguimos vislumbrar a importância dessa representação. O autor da composição foi muito feliz em resgatar o cenário arquitetônico, bem como a paisagem como recorte de uma realidade histórica perdida no tempo.



La coronación de Espinos

Jesús recibe una corona de espinos (JUAN, cap. 18:28-40). En el texto bíblico, Pilatos dijo: "Tomadle vosotros, y juzgadle según vuestra ley". Aquí, la representación de Jesús, con sus verdugos, de expresiones sarcásticas contrasta con la figura de Mesías, imponente en el escenario. Al fondo la arquitectura y la ciudad de Jerusalén completan y cierran esta composición de demostración del poder terreno de los reyes delante del poder infinito del Creador.

Esta escena se reviste de un sentimiento de piedad, cuya composición típica del siglo XV, alcanza un equilibrio por medio de líneas dominantes y de la forma piramidal, evidentes en los personajes representados. El aspecto tridimensional fue destacado por el claro-oscuro, luz y sombra y por el sentido perspectivo dominante. Debemos tener presente que la cuestión del gusto y de la significación son opuestas, porque la escena nos emociona. Sentimos una relación de incomodidad, de un sentimiento de angustia que transcurre nuestras emociones, pues las palabras constantes en el texto sagrado, surgen en nuestra mente como algo que fuimos acostumbrados a repeler: el sufrimiento que no queremos tener en nuestras vidas.

Precisamos mirar el arte de forma completa, o sea, con un mirar inquisidor y reflexivo para que todos los detalles sean desvelados a nuestra percepción. Para que la sensibilidad de nuestro mirar sea cultivada, es necesario que queramos ve-la. La obra está siempre allá, en el lugar en que fue colocada. No obstante, ella está siempre lista para ser mirada con nuevas miradas cada vez que la miramos, descubrimos nuevos significados. En ese diálogo mudo, entre obra y espectador, es que se da la captación del mensaje. Eso nos emociona.





A coroação de Espinhos

Jesus recebe uma coroa de espinhos (JOÃO, Cap. 18: 28-40). No texto bíblico, Pilatos disse: “Tomai-o vós e julgai-o segundo a vossa lei”. Aqui, a representação de Jesus com seus algozes, de expressões sarcásticas, contrastam com a figura do Messias, imponente no cenário. Ao fundo, a arquitetura e a cidade de Jerusalém completam e fecham essa composição de demonstração do poder terreno dos reis diante do poder infinito do Criador.

A cena reveste-se de um sentimento de piedade cuja composição, típica do século XV, alcança equilíbrio por meio das linhas dominantes e da forma piramidal, evidentes nos personagens representados. O aspecto tridimensional foi destacado pelo claro-escuro, luz e sombra e pelo senso perspectivo dominante. Devemos ter presente que a questão do gosto e a de significação podem ser opostas, porque a cena nos emociona profundamente. Sentimos uma relação de desconforto, um sentimento de angústia que perpassa nossas emoções, pois as palavras constantes no texto sagrado surgem na nossa mente como algo que fomos acostumados a repelir: o sofrimento que não queremos ter em nossas vidas.

Precisamos olhar a arte de forma completa, ou seja, com um olhar inquisidor e reflexivo para que todos os detalhes sejam desvelados à nossa percepção. Para que a sensibilidade do nosso olhar seja cultivada, é preciso que queiramos ver. A obra está sempre lá, no lugar em que foi colocada. Contudo, ela está sempre pronta para ser olhada com novos olhares. Cada vez que nós a olhamos, descobrimos novos significados. Nesse diálogo mudo, entre obra e espectador, é que se dá a captação da mensagem. Isso nos emociona.



Jesús cargando la Cruz

Las palabras en Juan, Cap. 19:12-20, mencionan: “Así que entonces lo entregó a ellos para que fuese crucificado. Tomaron, pues, a Jesús, y le llevaron. Y él, cargando su cruz, salió al lugar llamado de la Calavera, y en hebreo, Gólgota; y allí le crucificaron, y con él a otros dos, uno a cada lado, y Jesús en medio”.

La composición de este vitral en forma de X contrasta con los arcos plenos y con el paisaje al fondo. La figura quebrantada con una veste blanca ilumina la escena que divide la composición.

Las piedras indican el camino para el Calvario y la muchedumbre lo sigue. El simbolismo de dolor es dominante en el conjunto y, sobre la figura de Cristo con la cruz, está representado un cielo, traduciendo la presencia de Dios Padre durante la caminata del Hijo.

La decodificación del mensaje es casi instantánea por la familiaridad de la escena histórica. En ese sentido nos deparamos con la relación sufrimiento-vida-muerte. Podemos reflejar, también, sobre las maldades del Hombre. La cuestión visual de la imagen nos induce a buscar respuestas sobre el comportamiento y las actitudes del ser humano, de forma a repensarnos en nuestra misión en este mundo.

En el primer momento de la apreciación estética, nuestro mirar se dirige apenas para la representación concreta, objetiva de la realidad representada. Sin embargo, a los pocos, buscamos respuestas de otra forma, más profunda, donde la relación con la imagen trasciende la concreción de lo que fue representado. Los significados no están más en el mundo concreto, sino en la subjetividad del espectador, lo cual acaba interaccionando con la obra.



Jesus carregando a Cruz

As palavras em João, Cap. 19:12-20, mencionam: “Tomaram, pois Jesus, o qual levando a sua cruz, saiu para o lugar que se chama Calvário, em hebraico Gólgota, onde o crucificaram e com ele outros dois, um de um lado, outro de outro lado, e Jesus no meio”.

A composição deste vitral em forma de X contrasta com os arcos plenos e com a paisagem ao fundo. A figura alquebrada com uma veste branca ilumina a cena que divide a composição.

As pedras indicam o caminho para o Calvário e a multidão o segue. O simbolismo da dor é dominante no conjunto e, sobre a figura de Cristo com a cruz, está representado um céu, traduzindo a presença de Deus Pai durante a caminhada do Filho.

A decodificação da mensagem é quase instantânea pela familiaridade da cena histórica. Nesse sentido, deparamo-nos com a relação sofrimento-vida-morte. Podemos refletir, também, sobre as maldades do homem. A questão visual da imagem nos induz a buscar respostas sobre o comportamento e as atitudes do ser humano, de forma a repensarmos nossa missão neste mundo.

No primeiro momento da apreciação estética, nosso olhar se dirige apenas para a representação concreta, objetiva da realidade representada. Porém, aos poucos, buscamos respostas de outra forma, mais profunda, em que a relação com a imagem transcende a concretude do que foi representado. Os significados não estão mais no mundo concreto, mas na subjetividade do espectador, o qual acaba interagindo com a obra.



La Crucifixión de Jesús

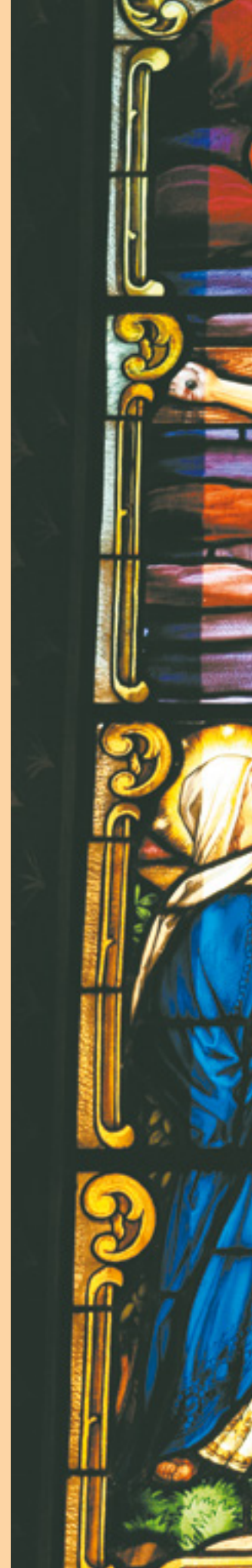


Momento dramático, angustia, desolación y dolor. En Juan, Cap. 19, versículo 25; 4, la narrativa deja claro el sufrimiento de Mesías siendo crucificado y muerto en la cruz. Las palabras bíblicas evidencian ese momento cuando “vio Jesús a su madre, y al discípulo a quien él amaba, que estaba presente, dijo a su madre: Mujer, he ahí tu Hijo. Después dijo al discípulo: he ahí tu Madre”.

La iconografía es clara cuando presenta esa escena de dolor y dramatización, la cual contrasta con el fondo oscuro y sombrío de los lilas. La composición triangular es dominante en este vitral donde las tres figuras al pie de la cruz, están con mantos en los colores azules, rojos y amarillos. Al fondo, la ciudad de Jerusalén con sus innúmeras cúpulas, contemplan el escenario, habiendo Cristo en la cruz, al centro.

Un torbellino de emociones, tristezas, angustia. Sentimientos variados son expresos por el espectador. La muerte es un misterio que conmueve el hombre, misterio que nos auxilia a reflejarnos sobre nuestras realizaciones, nuestras actitudes y ver el mundo con otro mirar. Ese misterio tan grandioso y divino sólo es explicado por medio de nuestra fe.

Los personajes bíblicos están representados de manera a formar una composición armoniosa por medio de triángulos invertidos, o sea, uno que representa el paraíso y que culmina en la cabeza de Cristo. Otro, que representa la Tierra con el vértice para la figura central inferior. El contraste de los mantos de las figuras laterales en rojo y azul completa nuestra visión de ese tema que hace con que no sintamos muy inexpresivos delante de tanta grandeza.





A Crucificação de Jesus

Momento dramático, angústia, desolação e dor. Em João, Cap. 19, versículo 25;4, a narrativa deixa claro o sofrimento do Messias sendo crucificado e morto na cruz. As palavras bíblicas evidenciam esse momento quando “Jesus vendo sua Mãe e junto dela o discípulo (João) que ele amava, disse a sua Mãe: Mulher, eis aí teu filho. Depois disse ao discípulo: Eis aí a tua Mãe”.

A iconografia é clara quando apresenta essa cena plena de dor e dramaticidade, a qual contrasta com o fundo escuro e sombrio dos lilases. A composição triangular é dominante neste vitral em que as três figuras, ao pé da cruz, estão com mantos nas cores azul, vermelho e amarelo. Ao fundo, a cidade de Jerusalém com suas inúmeras cúpulas, completa o cenário, tendo Cristo na cruz, ao centro.

Um turbilhão de emoções, tristeza, angústia. Sentimentos variados são expressos pelo espectador. A morte é um mistério que comove o homem, mistério que nos auxilia a refletir sobre nossas realizações, nossas atitudes e percebermos o mundo com outro olhar. Esse mistério tão grandioso e divino só é explicado por meio de nossa fé.

Os personagens bíblicos estão representados de maneira a formar uma composição harmoniosa por meio de triângulos invertidos, ou seja, um que representa o paraíso e que culmina na cabeça de Cristo. Outro que representa a Terra com o vértice para a figura central inferior. O contraste dos mantos das figuras laterais em vermelho e azul completa nossa visão desse tema, fazendo com que nos sintamos muito inexpressivos diante de tanta grandeza.



La Resurrección de Jesús

En el ícono de este vitral, la luz que emana de lo alto oscurece los rostros de las figuras que representan los guardianes del sepulcro.

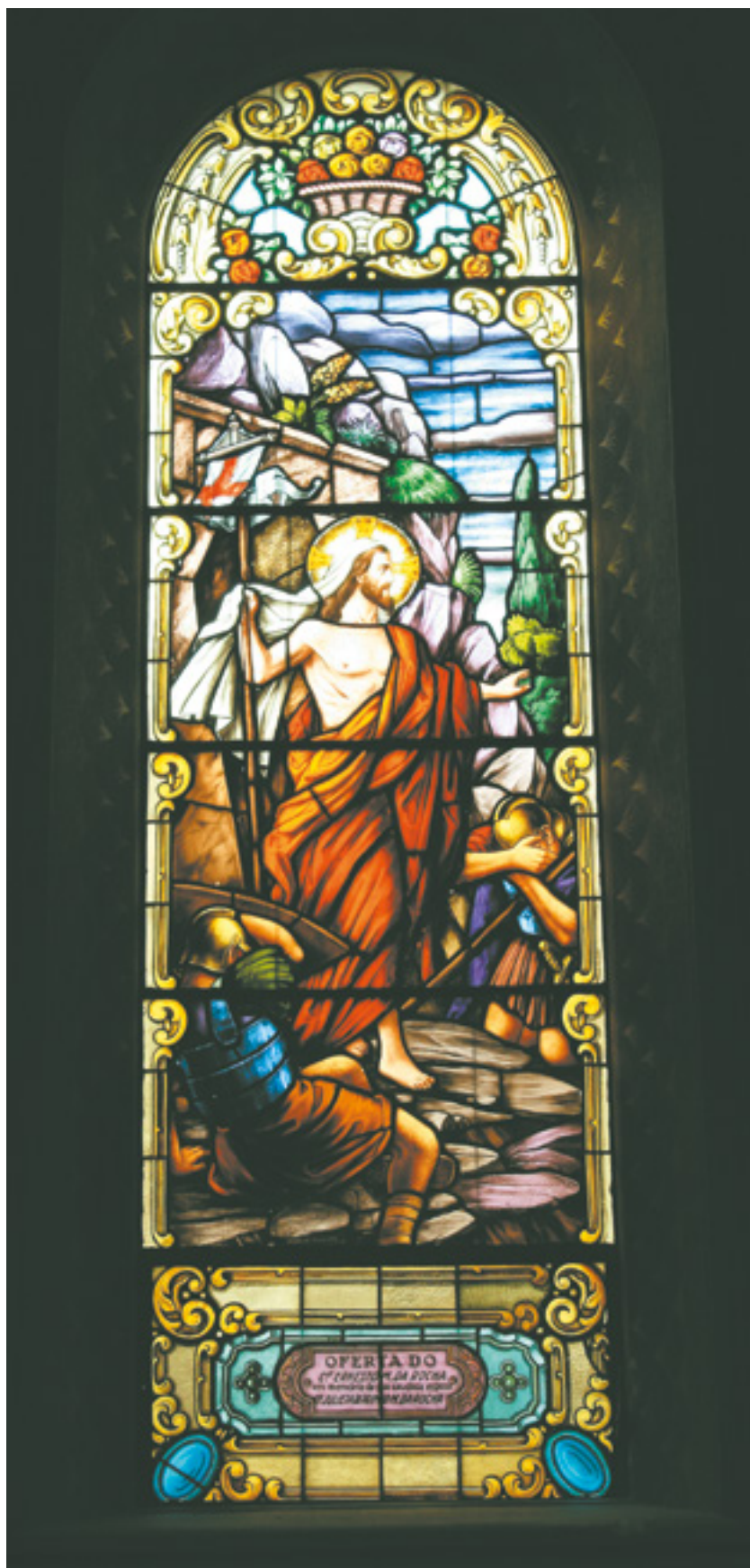
Con las vestes en el color rojo y no blanco, la figura de Jesús domina la composición. Los claros-oscuros son un fuerte indicio de que el criador de este vitral dominaba los efectos perspectivas.

En Juan, capítulo 20, versículo 1-18, la narrativa es profunda y emotiva. Se percibe mucha alegría, la alegría de saber que las escrituras se cumplieron. “Y los apóstoles se llenaron de luz resplandeciente y de la gracia de Cristo Resucitado”. La demostración de esa escena es, por consiguiente, la ilustración del escenario bíblico.

El texto sagrado es grandioso en su sentido: Cristo que resucita de entre los muertos. Para el espectador, es un momento de volverse para su interior y conversar con su corazón. Ese momento de luz que se refleje en todas las direcciones, en todo el universo, es un momento único de amor y de ternura.

En este vitral, la intertextualidad está presente, pues las figuras plásticas remiten al texto narrado en la Biblia. En ese caso, el sistema de la expresión y el sistema del contenido están cimentados de forma completa, ya que las figuras icónicas aluden al texto sagrado de manera a transportar el espectador al tiempo pasado.

En esta escena, el “reconocimiento” de las figuras históricas, encanta, y la percepción que tenemos nos emociona.



A Ressurreição de Jesus

No ícone deste vitral, a luz que emana do alto ofusca os rostos das duas figuras que representam os guardiões do sepulcro.

Com as vestes na cor vermelha e não branca, a figura de Jesus domina a composição. Os claros-escuros são um forte indício de que o criador deste vitral dominava os efeitos perspectivísticos.

Em João, capítulo 20, versículo 1-18, a narrativa é profunda e emocionante. Percebe-se a alegria de saber que as escrituras se cumpriram. “E os apóstolos se encheram de luz resplandecente e da graça de Cristo Ressuscitado”. A demonstração dessa cena é, por conseguinte, a ilustração do cenário bíblico.

O texto sagrado é grandioso no seu sentido: Cristo que ressuscita dentre os mortos. Para o espectador, é o momento de voltar-se para seu interior e conversar com o seu coração. Esse momento de luz que se reflete em todas as direções, em todo o universo, é um momento único de amor e de ternura.

Neste vitral, a intertextualidade está presente, pois as figuras plásticas remetem ao texto narrado na Bíblia. Nesse caso, o sistema da expressão e o sistema do conteúdo estão alicerçados de forma completa, já que as figuras icônicas aludem ao texto sagrado de maneira a transportar o espectador ao tempo passado.

Nessa cena, o “reconhecimento” das figuras históricas encanta e a percepção que temos nos emociona.



Ascención de Jesús

En este vitral, Jesús está gloriosamente dando adiós a los apóstoles y a su madre, dándoles la bendición. Todo está resplandeciente de luz. Cristo, con sus vestes rojas y revolteantes, ocupa la parte superior de la composición, mientras en la parte inferior, están los Apóstoles y la Virgen María. Esta escena está claramente narrada en detalles en el hecho de los Apóstoles, capítulo 1, versículo 1-14, cuando las palabras acompañan el gesto plástico: “Y habiendo dicho estas cosas, viéndolo ellos, fue alzado, y le recibió una nube que le ocultó de sus ojos”.

Los niveles de lectura propuesto en este vitral nos conducen a que lo miremos diversas veces, intentando analizarlo de forma a percibir el torbellino de planes superpuestos en esa composición inimitable.

Cristo, elevándose al cielo, en medio a los pequeños ángeles, en una relación de verosimilitud entre el texto sagrado y la representación, induce el observador a manifestar con alegría silbante sus emociones. En el vitral, el tema está representado con transparencia plástica, donde se puede iniciar la lectura por una descripción de forma ingenua y totalmente empírica. A los pocos, el análisis avanza en los demás niveles y a través de sucesivas lecturas es posible realizar saltos cualitativos en la interpretación. El secreto del análisis consiste en el mirar. Mirar y mirar, reflejar, para comprender el mensaje.



Ascensão de Jesus

Neste vitral, Jesus está gloriosamente dando adeus aos apóstolos e a sua mãe, abençoando-os. Tudo está resplandecente de luz. Cristo, com suas vestes vermelhas e esvoaçantes, ocupa a parte superior da composição, enquanto, na parte inferior, estão os apóstolos e a Virgem Maria. Essa cena está claramente narrada em detalhes no Ato dos Apóstolos, capítulo 1, versículo 1-14, quando as palavras acompanham o gesto plástico: “Tendo dito isto, elevou-se à vista deles; e uma nuvem sublime o ocultou de seus olhos”.

Os níveis de leitura proposto nesse vitral nos conduzem a que o olhemos diversas vezes, tentando analisá-lo de forma a enxergar o turbilhão de planos superpostos nessa composição inigualável.

Cristo, elevando-se ao céu, em meio aos pequenos anjos, numa relação de verossimilhança entre o texto sagrado e a representação, induz o observador a manifestar com alegria esfuziante suas emoções. No vitral, o tema está representado com transparência plástica e se pode iniciar a leitura por uma descrição de forma ingênua e totalmente empírica. Aos poucos, a análise avança nos demais níveis e, por meio de sucessivas leituras, é possível realizar saltos qualitativos na interpretação. O segredo da análise consiste no olhar. Olhar e olhar, refletir, para compreender a mensagem.

Descenso del Espíritu Santo sobre los apóstoles

En este escenario, María está al centro y las figuras de los apóstoles fueron representadas a su alrededor. La luz de Dios, en forma de paloma ilumina toda la escena.

En el acto de los Apóstoles, capítulo 2,1-4, la narrativa es esclarecedora: “Y fueron todos llenos del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en otras lenguas, según el espíritu les daba que hablasen”. Todas las figuras representadas en este vitral están compenetradas y sorpresas. Las figuras en rojo y amarillo contrastan con el restante de la composición de tonos dorados.

María, que está en el centro, se sobresale de los demás personajes, aquí representados, formando el vértice de una forma triangular. Nuevamente la forma piramidal, indica que todo está vuelto para el paraíso. Solamente ella está con una áurea alrededor de la cabeza. Este vitral prima por el esplendor y por la temática. El dualismo entre la espiritualidad y los símbolos de las llamas, nos conduce a una dicotomía que se manifiesta de forma icónica, subjetiva y nos remite a ese momento mágico.

Por otro lado, el cuadro representa las figuras como una obra extraordinariamente realista y minuciosa, haciendo una sugerencia, una verdad que pasó en un tiempo lejano, sin embargo muy cercano de nosotros. Calabrese (1993, p. 46) afirma que “el choque entre las figuras es un choque entre formas que no aparece y que puede ser y no ser lo que parece”. O sea, la relación espiritual trasciende lo banal, expreso por medio de un cotidiano concreto.



Descida do Espírito Santo sobre os apóstolos

Neste cenário, Maria está ao centro e as figuras dos apóstolos foram representadas a sua volta. A luz de Deus, em forma de pomba, ilumina toda a cena.

No Ato dos Apóstolos, capítulo 2,1-4, a narrativa é esclarecedora: “Foram todos cheios do Espírito Santo e começaram a falar várias línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem”. Todas as figuras representadas neste vitral estão compenetradas e surpresas. As figuras em vermelho e amarelo contrastam com o restante da composição em tons dourados.

Maria, que está no centro, se sobressai dos demais personagens representados, formando o vértice de uma forma triangular. Somente ela está com uma áurea ao redor da cabeça. Novamente, a forma piramidal indica que tudo está voltado para o paraíso. Esse vitral prima pelo esplendor e pela temática. O dualismo entre a espiritualidade e os símbolos das chamas nos conduz a uma dicotomia que se manifesta de forma icônica, subjetiva e nos remete a esse momento mágico.

Por outro lado, o quadro representa as figuras como uma obra extraordinariamente realista e minuciosa, sugerindo uma verdade que ocorreu num tempo distante, porém muito próximo de nós. Calabrese (1993, p. 46) afirma que “o choque entre as figuras é um choque entre formas que não aparece e que pode ser e não ser o que parece”. Ou seja, a relação espiritual transcende o banal, expresso por meio de um cotidiano concreto.





Asunción de María

En este vitral, la armonía cromática en el movimiento de las nubes se hace presente de modo general, teniendo María al centro, siendo elevada a los cielos. Su manto azul provoca una ruptura con la monocromía restante. Los rayos de luz que emanan de lo alto, cercan la Virgen de esplendor luminoso. Lo glorioso de ese momento es complementado con el coro de pequeños ángeles que la acompañan. La iconografía es perfecta, dejando vislumbrar un torbellino de sentimientos y emociones por la sublimidad de la representación.

La composición nos reporta a los paradigmas del periodo Barroco y las formas que destacan claros-oscuros por medio del movimiento, de las luces y sombras y de los ángeles-niños que recuerdan el arte de la Contra-Reforma. En el primer nivel de la interpretación podemos observar el aspecto teatral y dramático de la manifestación plástica. ¿Dónde está el secreto de tan fuerte impacto representacional? Ciertamente, en la figura de la Virgen en medio de un torbellino de ángeles celestiales. Es importante destacar que el vitral y la escena en él representada se proponen como enigma. Para ser desvelado y decodificado.

Calabrese (1993, p. 48) menciona:

la cuestión de la forma oculta, indescifrable, no es simplemente un mero truco de motivación psicológica. Pues aquel que disfruta de la obra no es apenas invitado a descubrir la causa a través de la simple falta de identificación de un pormenor.

En el segundo nivel de la lectura, el observador, ciertamente, se le indagará qué significan las representaciones en sí, objetivas, concretas. Es el momento de descubrir el secreto de la escena representada, su personaje espiritual, aunque concretos en la figuración. Es la descubierta del secreto y de la identidad de los personajes históricos representados. Es el momento de descifrar el mensaje.

Assunção de Maria

Neste vitral, a harmonia cromática no movimento das nuvens se faz presente de modo geral, tendo Maria ao centro, sendo elevada aos céus. Seu manto azul provoca uma ruptura com a monocromia restante. Os raios de luz que emanam do alto, banham a Virgem de esplendor luminoso. A apoteose desse momento é complementada com o coro de pequenos anjos que a acompanham. A iconografia é perfeita, deixando vislumbrar um turbilhão de sentimentos e emoções pela sublimidade da representação.

A composição nos reporta aos paradigmas do período Barroco e às formas que destacam claros-escuros por meio da movimentação das luzes e sombras e dos anjos-meninos que lembram a arte da Contrarreforma. No primeiro nível da interpretação, podemos observar o aspecto teatral e dramático da manifestação plástica. Onde está o segredo de tão forte impacto representacional? Certamente, na figura da Virgem, em meio a um turbilhão de anjos celestiais. É importante destacar que o vitral e a cena nele representada se propõem como enigma, para ser desvelado e decodificado.

Calabrese (1993, p. 48) menciona:

a questão da forma oculta, indecifrável, não é simplesmente um mero truque de motivação psicológica. Pois aquele que desfruta da obra não é apenas convidado a descobrir a causa através da simples falta de identificação de um pormenor.

No segundo nível da leitura, o observador, certamente, indagar-se-á sobre o que significam as representações em si, objetivas, concretas. É o momento de descobrir o segredo da cena representada, seu personagem espiritual. É a descoberta do segredo e da identidade dos personagens históricos representados. É o momento de decifrar a mensagem.





La Coronación de María

La iconografía aquí, es de la sublimidad de los gestos del Padre y del Hijo Resucitado que coronan la Virgen María como madre de toda la humanidad. Las tres figuras unidas forman un triángulo invertido, cuyos componentes, son complementados por el símbolo del Espíritu Santo, destacado por la figura de la paloma. Los rayos luminosos inundan toda la escena de majestuosidad. Los ángeles-niños la completan. Los colores son vibrantes, el azul, contrasta con el rojo y con el morado. Hay una resonancia espiritual en toda la composición que, en forma de arco pleno, revestida de nubes, abraza los íconos representados y demuestra la armonía completa de los elementos plásticos.

Para desvelar los secretos contenidos en esta composición es necesario recurrir al impulso del desafío de mirar, no una, sino varias veces, de forma a comprender el significado del conjunto. Solamente recurriendo el conjunto con un mirar más profundo es que se consigue descifrar el secreto contenido, tanto en las formas superficiales, cuanto en las espirituales. Es importante notar que, en el momento de la lectura de la imagen, en la identificación de los personajes, la relación entre el texto sagrado y las figuras históricas representadas poseen una forma jerárquica, o sea, se parte de lo general para lo pormenor y, después, de lo pormenor para lo pormenor. Se observa esta secuencia en la lectura de esta imagen o de otras, será más fácil desvelar sus misterios.



A Coroação de Maria

A iconografia, aqui, é a da sublimidade dos gestos do Pai e do Filho ressuscitado que coroam a Virgem Maria como mãe de toda a humanidade. As três figuras unidas formam um triângulo invertido cujos componentes são complementados pelo símbolo do Espírito Santo, destacado pela figura da pomba. Os raios luminosos inundam toda a cena de majestade. Os anjos-meninos completam-na. As cores são vibrantes, o azul contrasta com o vermelho e com o roxo. Há uma ressonância espiritual em toda a composição que, em forma de arco pleno, revestida de nuvens, abraça os ícones representados e demonstra a harmonia completa dos elementos plásticos.

Para desvelar os segredos contidos neste vitral, é necessário recorrer ao impulso do desafio de olhar, não uma, mas várias vezes, de forma a compreender o significado do conjunto. Somente percorrendo o conjunto com um olhar mais profundo é que se consegue decifrar o segredo contido, tanto nas formas superficiais quanto nas espirituais. É importante notar que, no momento da leitura da imagem, na identificação dos personagens, a relação entre o texto sagrado e as figuras históricas representadas possui uma forma hierárquica, ou seja, parte-se do geral para o pormenor e, depois, do pormenor para o pormenor. Se observada essa sequência na leitura dessa e de outras imagens, será mais fácil desvelar seus mistérios.

Nuestra Señora de las Gracias

Según Bellomo et al. (2000, p. 198), “María Santísima recibió este título en Francia en 1830, [...] en el día 27 de noviembre en una de sus dieciocho apariciones a la Niña Catarina Lamboré”; en una tarde, en la capilla de su región, ella avistó Nuestra Señora por la tercera vez. Sin embargo, esa aparición fue diferente de las anteriores, pues conforme el autor ya mencionado, “la imagen de la Virgen estaba envuelta por un círculo y ella vestía un manto azul que le cubría todo el cuerpo, dejando sus manos de fuera. De ellas salieron rayos de luz”. (2000, p. 198). María recibió el título de Nuestra Señora de las Gracias debido a la visión de la niña Catarina.

En este vitral, María está representada sobre las nubes y de sus manos y brazos producen rayos de luz.

Está vestida con un manto azul que simboliza la protección divina, y en la cabeza, una corona que representa la Madre de la Humanidad. Sobre ella, desde lo alto, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo cercados de ángeles. Todo el vitral irradia rayos que emergen de Dios Padre. Esta escena magnífica, plena de símbolos espirituales, induce el observador a buscar otras verdades sumergido en el tiempo histórico. La fe nos lleva a investigar. La representación de las figuras sagradas nos lleva a profundizar nuestro mirar, procurando el contenido oculto. Y un instante de magia cuando conseguimos descifrar el mensaje.





Nossa Senhora das Graças

Conforme Bellomo et al. (2000, p. 198), “Maria Santíssima recebeu este título na França em 1830, [...] no dia 27 de novembro em uma de suas dezoito aparições à Menina Catarina Lamboré”; numa tarde, na capela de sua região, ela avistou Nossa senhora pela terceira vez. Entretanto, essa aparição foi diferente das anteriores, pois conforme o autor já mencionado, “a imagem da Virgem estava envolta por um círculo e ela vestia um manto azul que lhe cobria todo o corpo, deixando suas mãos de fora. Delas saíram raios de luz” (2000, p. 198). Maria recebeu o título de Nossa Senhora das Graças devido à visão da menina Catarina.

Neste Vitral, Maria está representada sobre as nuvens e de suas mãos e braços brotam raios de luz.

Está vestida com um manto azul que simboliza a proteção divina e, na cabeça, uma coroa que representa a mãe da humanidade. Sobre ela, ao alto, o Pai, o Filho e o Espírito Santo, cercados de anjos. Todo o vitral irradia raios que emergem de Deus Pai. Esta cena magnífica, plena de símbolos espirituais, induz o observador a procurar outras verdades submersas no tempo histórico. A fé nos leva a investigar. A representação das figuras sagradas leva-nos a aprofundar nosso olhar, procurando o conteúdo oculto. É um instante de magia quando conseguimos decifrar a mensagem.

Nuestra Señora de Lourdes

En las cercanías de los Montes Pirineos está localizada la pequeña ciudad de Lourdes y, en ella, la gruta de Massabielle. La historia registra que, de acuerdo con Bellomo et al. (2000, p. 192), “durante el período 11 de febrero hasta 16 de julio de 1858, Nuestra Señora se manifestó dieciocho veces para una niña de apenas 14 años, llamada Bernadete Soubirous”. La virgen pidió a la niña que orase por todos los pecadores. En su cuarta aparición, ocurrida en el día 25 de febrero, la Virgen habló a Bernadete que ella debería lavarse y beber del agua de la fuente. Hasta hoy existe la creencia de que aquella agua es milagrosa. Habiendo entrado para el convento, Bernadete fue beatificada en 1933, siendo denominada como caritativa, pura, humilde y fiel a la Virgen.

El vitral representa Nuestra Señora y la niña, donde se percibe el “diálogo” entre los dos personajes. La Virgen está con un aura luminosa alrededor de la cabeza que simboliza divinidad y grandeza encunto el pañuelo en la cabeza de la niña es el símbolo del amor y del respeto. El sentimiento que aflora al tomarnos contacto con la imagen representada es de sublimidad. El vitral, en su traslucidez deja pasar la armonía de los colores de forma intensa y completa. El arte del vitral posee esa cualidad: la de emocionar, por medio de luces y colores vibrantes. Hay limitaciones del dibujo que contorna las figuras, pero, hay también, manchas de color espontaneas. Es un arte que nos enseña a mirar con las emociones, con nuestras propias percepciones y sentimientos intimistas.



Nossa Senhora de Lourdes

Nas proximidades dos Montes Pirineus está localizada a pequena cidade de Lourdes e, nela, a gruta de Massabielle. A história registra que, de acordo com Bellomo et al. (2000, p. 192), “durante o período 11 de fevereiro até 16 de julho de 1858, Nossa Senhora manifestou-se dezoito vezes para uma menina de apenas 14 anos, chamada Bernadete Soubirous”. A Virgem pediu à menina que orasse por todos os pecadores. Em sua quarta aparição, ocorrida no dia 25 de fevereiro, a Virgem falou a Bernadete que ela deveria se lavar e beber da água da fonte. Até hoje existe a crença de que aquela água é milagrosa. Tendo entrado para o convento, Bernadete foi beatificada em 1933, sendo reconhecida como caridosa, pura, humilde e fiel à Virgem.

O vitral representa Nossa Senhora e a menina. Nele se percebe o “diálogo” entre as duas personagens. A Virgem está com uma aura luminosa ao redor da cabeça que simboliza divindade e grandeza, enquanto o lenço na cabeça da menina é o símbolo do amor e do respeito. O sentimento que aflora ao tomarmos contato com a imagem representada é de sublimidade. O vitral, na sua translucidez, deixa passar a harmonia das cores de forma intensa e completa. A arte do vitral possui essa qualidade: a de emocionar, por meio de luzes e cores vibrantes. Há limitações no desenho que contorna as figuras, mas há também manchas de cor espontâneas. É uma arte que nos ensina a olhar com as emoções, com nossas próprias percepções e sentimentos intimistas.



Nuestra Señora de la Concepción Aparecida



Encontrada por tres pescadores, respectivamente, João Alves, Felipe Pedroso y Domingos Garcia, es hoy considerada la Patrona de Brasil. La escultura de La Inmaculada Concepción es negra y fue puesta en un oratorio en la región de Itaguaçu. Luego la devoción aumentó y las personas del poblado iniciaron a implorar su auxilio en sus dificultades.

Este hecho histórico está registrado en este vitral, lo cual presenta tres planes: en el primero están los pescadores con la imagen de la Virgen, en el segundo el Santuario y, en el tercero, Nuestra Señora sobre un globo terrestre, indicando que es la madre de toda la humanidad.

La iconografía es bella, está coronada y posee un manto, manos yuxtapuestas indicando dignidad, protección divina y oración. Rayos luminosos que emanan de lo alto toman cuenta de toda la escena. En los tres planes que forman la composición los símbolos hablan por si solos. El mensaje es claro, dirigido al espectador de una forma objetiva y directa. La figura de la Madre en lo alto, en tamaño mayor, expresa el lugar que ocupa junto a Dios padre. Ella es el propio equilibrio del universo, la mediadora de todas las gracias que son distribuidas a los hombres.

El criador de esta composición intentó, así, que el mensaje fuera comprendida de manera a revelar lo sublime, lo espiritual, la importancia que tiene la Madre en la caminata de los hombres: la generadora de la vida.

Los íconos religiosos tienen el poder de funcionar como la síntesis del ethos de una cultura y de una determinada visión de mundo. Así, en todos los vitrales de la Catedral Diócesis de Santa Maria, ellos iluminan su interior con luces suaves y coloridas, imprimiendo un clima de recogimiento interior que nos invita a la oración.

Nossa Senhora da Conceição Aparecida



Encontrada por três pescadores, respectivamente, João Alves, Felipe Pedroso e Domingos Garcia, é hoje considerada a padroeira do Brasil. A escultura da Imaculada Conceição é negra e foi colocada num oratório na região de Itaguaçu. Logo a devoção aumentou e as pessoas do povoado imploravam seu auxílio nas dificuldades.

Esse fato histórico está registrado neste vitral, que apresenta três planos: no primeiro, estão os pescadores com a imagem da Virgem, no segundo, o Santuário e, no terceiro, Nossa Senhora sobre um globo terrestre, indicando que é a mãe de toda a humanidade.

A iconografia é bela, está coroada e possui um manto, mãos justapostas, indicando dignidade, proteção divina e oração. Raios luminosos que emanam do alto tomam conta de toda a cena. Nos três planos que formam a composição, os símbolos falam por si. A mensagem é clara, dirigida ao espectador de uma forma objetiva e direta. A figura da Mãe no alto, em tamanho maior, expressa o lugar que ocupa junto a Deus Pai. Ela é o próprio equilíbrio do universo, a mediadora de todas as graças que são distribuídas aos homens.

O criador dessa composição intentou, assim, que a mensagem fosse compreendida de maneira a revelar o sublime, o espiritual, a importância que tem a Mãe na caminhada dos homens: a geradora da vida.

Os ícones religiosos têm o poder de funcionar como a síntese do *ethos* de uma cultura e de uma determinada visão de mundo. Assim, em todos os vitrais da Catedral Diocesana de Santa Maria, eles iluminam seu interior com luzes suaves e coloridas, imprimindo um clima de recolhimento interior que nos convida à oração.

Anunciación



Posiblemente, este es uno de los temas más evidenciados por los artistas del arte cristiana hasta la contemporaneidad.

En el pasaje bíblico, Lucas cap.1 (28-33), narra con detalles sobre la aparición del Ángel Gabriel y María cuando la saluda: “Ave llena de Gracia, el señor es contigo. María, no temas, porque has hallado gracia delante de Dios Y ahora concebirás en tu vientre, y darás la luz a un hijo, y llamarás su nombre Jesús. Este será grande, y será llamado Hijo del Altísimo; y el señor Dios le dará el trono de David su padre; y reinará sobre la casa de Jacob para siempre, y su reino no tendrá fin”. Las dos figuras representadas en estos vitrales son bellas, elegantes, vestidas con vestes onduladas de colorido intenso. Están majestuosas. María, en un gesto de timidez, está sorpresa con la aparición del ángel. Los lirios indican la pureza. En la escena, dos personajes de poder laico y sobrenatural. El momento es glorioso, el ángel se dirige a María de forma delicada y dialoga con Ella.

La cuestión del saber bíblico no se encierra aquí, sino adquiere otro significado pleno de espiritualidad y magia. El contexto intimista donde se encuentra María es sorprendente, pues no fue olvidado el mobiliario y la ambientación de su cotidiano. Es como si en esta escena bíblica la realidad concreta del mundo visible se ilumina con la presencia del Ángel Gabriel que trae la luz de lo Altísimo. Colocados, luego a la entrada de la Catedral, llaman la atención por la belleza singular que une lo terrestre a lo transcendental, lo humano a lo divino, el material al inmaterial.

Efectivamente, el pasado histórico nos remite al tiempo bíblico, donde nuestra imaginación, cercada de imágenes formuladas por nuestra memoria interior, se reviste de escenas que son formadas a partir de nuestras lecturas de los textos sagrados. Así, el criador de estos vitrales, fue muy feliz en su imaginación, pues las escenas que remiten al texto sagrado nos llevan a profundizar por unos momentos, la metáfora que se vuelve realidad en nuestra imaginación.

Anunciação

Possivelmente, este é um dos temas mais evidenciados pelos artistas da arte cristã até a contemporaneidade.

Na passagem bíblica, Lucas cap. 1 (28-33) narra com detalhes a aparição do anjo Gabriel a Maria quando a saúda: “Ave cheia de Graça, o senhor é contigo. Não temas Maria, pois encontraste graça diante de Deus. Eis que conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus. Ele será grande e chamar-se-á filho do Altíssimo e o Senhor Deus lhe dará o trono de seu pai Davi, e reinará eternamente na casa de Jacó. E o seu Reino não terá fim”. As duas figuras representadas nesses vitrais são belas, elegantes, com vestes onduladas de colorido intenso. Estão majestosas. Maria, num gesto de timidez, está surpresa com a aparição do anjo. Os lírios indicam a pureza. Na cena, duas personagens de poder laico e sobrenatural. O momento é glorioso, o anjo se dirige a Maria de forma delicada e dialoga com ela.

A questão do saber bíblico não se encerra aqui, mas adquire outro significado pleno de espiritualidade e magia. O contexto intimista em que se encontra Maria é surpreendente, pois não foi esquecido o mobiliário e a ambientação do seu cotidiano. É como se, nessa cena bíblica, a realidade concreta do mundo visível se iluminasse com a presença do anjo Gabriel que traz a luz do Altíssimo. Colocados, logo à entrada da Catedral, chamam a atenção pela beleza singular que une o terrestre ao transcendental, o humano ao divino, o material ao imaterial.

Efetivamente, o passado histórico nos remete ao tempo bíblico, e nossa imaginação, cercada de imagens formuladas pela nossa memória interior, se reveste de cenas que são formadas a partir de nossas leituras dos textos sagrados. Assim, o criador desses vitrais foi muito feliz em sua imaginação, pois as cenas que remetem ao texto sagrado nos levam a aprofundar a metáfora que se torna realidade em nossa contemplação.



San José y el Niño

De acuerdo con las enseñanzas bíblicas, Mateo Cap 1 (16) destaca que Jacó generó José, el esposo de María, de la cual nació Jesús, llamado Cristo. En 20-21, Mateo narra:

José, hijo de David, no temas recibir a María tu mujer, porque lo que en ella es engendrado, del Espíritu Santo. Y darás la luz a un hijo, y llamarás su nombre Jesús, porque él salvará a su pueblo de sus pecados.

En ese vitral, la simbología es clara. San José fue representado con el niño Jesús en los brazos y parece estar dialogando con lo mismo. En una composición centralizada, las dos figuras se destacan del fondo paisajístico con majestuosidad y sencillez. La figura que representa José segura un ramo de lirios, símbolo de la pureza de alma. San José se presenta a nuestros ojos como un padre amoroso, que con cariño segura el niño en los brazos.

Por medio de un complejo sistema de referencias textuales, podemos recriar ese momento mágico, de un padre que cuida de su hijo con amor. De esa forma miramos la escena como la revelación de una nueva cadena plástica basada en el texto sagrado, cuyas conexiones se encuentran en nuestros conocimientos de vivencias de lo sagrado.

En una dimensión filosófica, los secretos espirituales, ocultos en la identidad cultural, nos remiten al tiempo donde lo sagrado y lo profano se mezclan en una simbiosis impar.

Ya en la dimensión del arte, donde se concretiza la identidad figurativa se mezclan imágenes del conocimiento del mundo y de nuestras percepciones de lo sagrado. Nuestras lecturas bíblicas pasan a hacer parte de nuestras imaginaciones y acaban por se materializaren en un universo de formas coloridas y vibrantes. Son metáforas de una realidad introducida en



nuestro íntimo y que acaban por criar raíces profundas de una realidad lejana y al mismo tiempo tan cercana.

Mientras las referencias explícitas de las dos figuras representadas remiten al plan del texto, el conjunto lleva el espectador para un nivel más profundo, para un nivel meta-textual. Las formas que representan la escena, objeto de esa temática, están coherentes y constituyen un vínculo de conexión con un universo pleno, que despierta una reflexión teórica más profunda.

São José e o Menino

De acordo com os ensinamentos bíblicos, Mateus, cap. 1 (16) destaca que Jacó gerou José, o esposo de Maria, da qual nasceu Jesus, chamado Cristo. Em 20-21, Mateus narra:

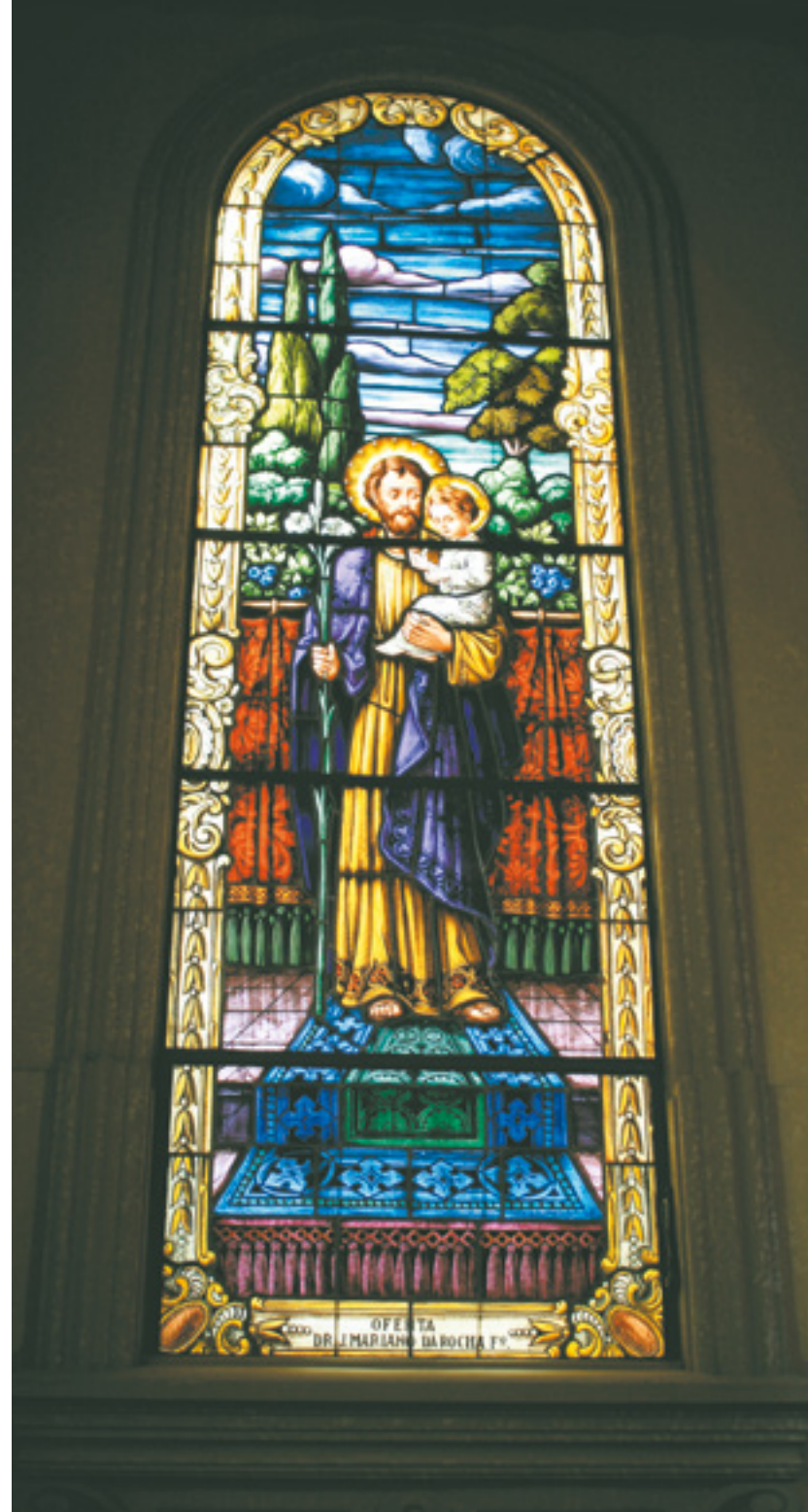
José, filho de Davi, não temas receber em tua casa Maria, tua esposa, porque o que nela foi concebido é obra do Espírito santo. Darás a luz um filho, ao qual porás o nome de Jesus, porque ele salvará o seu povo dos pecados.

Neste vitral, a simbologia é clara. São José foi representado com o menino Jesus nos braços e parece estar dialogando com ele. Numa composição centralizada, as duas figuras se destacam do fundo paisagístico com majestade e singeleza. A figura que representa José segura um ramo de lírios, símbolo da pureza de alma. São José apresenta-se aos nossos olhos como um pai amoroso que, com carinho, segura o menino nos braços.

Por meio de um complexo sistema de referências textuais, podemos recriar esse momento mágico: um pai cuida de seu filho com amor. Dessa forma, olhamos a cena como a revelação de uma nova cadeia plástica embasada no texto bíblico cujas conexões se encontram em nossos conhecimentos de vivências do sagrado.

Numa dimensão filosófica, os segredos espirituais, ocultos na identidade cultural, nos remetem ao tempo em que o sagrado e o profano se mesclam numa simbiose ímpar.

Já na dimensão da arte, concretiza-se a identidade figurativa e mesclam-se imagens do conhecimento do mundo e de nossas percepções do sagrado. São metáforas de uma realidade introjetada em nosso íntimo e que acabam por criar raízes profundas de uma realidade distante e, ao mesmo tempo, tão próxima.



Enquanto as referências explícitas das duas figuras representadas remetem ao plano do texto, o conjunto leva o espectador para um nível mais profundo, para um nível metatextual. As formas que representam a cena, objeto dessa temática, são coerentes e constituem o elo com um universo pleno, que desperta uma reflexão teórica mais profunda.



Santa Teresinha del Niño Jesús

Religiosa que dedicó su vida a amar Jesús, es representada, aquí, juntamente con tres ángeles, en medio a formas movidas que transmiten la idea de nubes. La Santa está con ramos de rosas y un crucifijo en los brazos, irradiando mucha luz.

Este vitral es bello, la composición muy clara y armoniosa. Los colores y los ritmos se repiten con mucho equilibrio. Hay el predominio de los lilas y azules.

El Niño Jesús está representado a la derecha de la Santa. Sendos contienen una aureola en torno de sus cabezas, indicando Santidad. Al par de todo eso, coexiste un sentimiento de rara belleza, como un sistema de fuerzas invisibles que traducen algo inmaterial en una representación completa, orgánica y objetiva.

En el esplendor de su elevación al cielo, Santa Teresinha en una apoteosis, plena de un aura sagrado, domina la escena. La alusión a la muerte y resurrección para una nueva vida, tema consagrado en la filosofía cristiana, transcurre una gran alegría para aquellos que consiguen leer la escena, a partir de sus concepciones religiosas.

Jesús está casi oculto y, según Calabrese (1993, p. 67), “es el simulacro de lo irrepresentable de Dios”.





Santa Terezinha do Menino Jesus

Religiosa, que dedicou sua vida a amar Jesus, é representada, aqui, com três anjos, em meio a formas movimentadas que transmitem a ideia de nuvens. A Santa está com ramos de rosas e um crucifixo nos braços, irradiando muita luz.

Este vitral é belo, a composição muito clara e harmoniosa. As cores e os ritmos se repetem com muito equilíbrio. Há o predomínio de lilases e azuis.

O Menino Jesus está representado à direita da Santa. Ambos contêm uma auréola à volta de suas cabeças, indicando santidade. A par de tudo isso, coexiste um sentimento de rara beleza, como um sistema de forças invisíveis que traduzem algo imaterial numa representação completa, orgânica e objetiva.

No esplendor de sua elevação ao céu, Santa Terezinha, numa apoteose, plena de uma aura sagrada, domina a cena. A alusão à morte e à ressurreição para uma nova vida, tema consagrado na filosofia cristã, perpassa uma grande alegria para aqueles que conseguem ler essa cena a partir de suas concepções religiosas.

Jesus está quase oculto e, conforme Calabrese (1993, p. 67), “é o simulacro do irrepresentável de Deus”.



CASA CENTO
OF. DOM ANTONIO REIS
BISTRO DIOCESANO





La Santa Cena

Esta escena enfoca la figura de Jesús entre los Apóstoles por ocasión de la Institución de la Eucaristía. Conforme Mateo, en el Capítulo 26 (26-28), tomó Jesús el pan, y bendijo, y lo partió, y dio a sus discípulos, y dijo: “Tomad, comed; esto es mi cuerpo. Y tomando la copa, y habiendo dado gracias, les dio, diciendo: Bebed de ella todos; porque esto es mi sangre”. Esta escena es bella, presentando un equilibrio simétrico en una composición rigurosa, pero sencilla. Rayos de luz emanan sobre Cristo y los Apóstoles.

En la dimensión filosófica, hay la presencia de la duda permanente de la verdad textual con de la expresión plástica. La inevitabilidad del ocultamiento, del además de la verdad sagrada, solamente puede ser representada por medio de metáforas. El texto bíblico nos induce a imaginar la escena representada, no obstante lo sagrado es más profundo a nuestros sentimientos y a nuestras percepciones.

Esa escena se reviste de muchos enigmas: ¿estaría Jesús realmente en el centro de los Apóstoles, de esa forma? La representación perspectiva es de una belleza que nos fascina, nos conmueve, nos hace reflejar sobre la donación del Padre a sus hijos. Todo es perfecto. Lo sagrado y lo profano unidos en una composición. Lo espiritual, juntamente con las palabras expresas en el texto, demuestra el amor de Dios para toda la humanidad. Es un momento de sublimación y de perfecta armonía plástica.

Calabrese (1993, p.67) enfatiza que Dios “es puente y pasaje para el allá de la representación”. Toda la obra está concentrada en la representación del texto sagrado como un cordón inquebrantable, o sea, no se aleja de la idea bíblica. En ese sentido lo imaginario textual llega a ser un verdadero vínculo de transferencia de toda la escena visual para el nivel del secreto y de lo irreconciliable. El mismo autor añade: “Se creernos en la representación, estaremos fatalmente condenados a la mentira; pero, se no creémonos en la representación, estaremos inevitablemente condenados al secreto”.

En el conjunto de la Santa Cena, pueden ser observadas armonías cromáticas combinatorias, esto es, perfecciones en el empleo de los colores y de las luces, regidas por las leyes de los contrastes. En ese caso, ocurre una correlación entre contenido y expresión en el modo simbólico de esta representación, en que los símbolos configuran las palabras textuales, en una simbiosis entre lo real y lo espiritual.

Referencias

CALABRESE, Omar. Como se lê uma obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1993.

ZÁTTERA, Vera Stédile. Aldo Locatelli. Porto Alegre: Pallotti, 1995.



A Santa Ceia

Esta cena enfoca a figura de Jesus entre os Apóstolos por ocasião da instituição da eucaristia. Conforme Mateus, no capítulo 26 (26-28), Jesus tomou o pão, partiu-o e deu-o a seus discípulos, dizendo: “Tomai e comei, isto é o meu corpo”. E, tomando um cálice, deu graças, e deu-lhes, dizendo: “Bebei dele todos. Porque isto é o meu sangue”. Essa cena é bela, apresentando equilíbrio simétrico numa composição rigorosa, mas singela. Raios de luz emanam sobre Cristo e os apóstolos.

Na dimensão filosófica, há a presença da dúvida permanente da verdade textual com a da expressão plástica. A inevitabilidade do ocultamento, do além da verdade sagrada, somente pode ser representada por meio de metáforas. O texto bíblico nos induz a imaginar a cena representada, contudo o sagrado é mais profundo aos nossos sentimentos e às nossas percepções.

Essa cena se reveste de muitos enigmas: estaria Jesus realmente no centro dos apóstolos, dessa forma? A representação perspectiva é de uma beleza que nos fascina, nos comove, nos faz refletir sobre a doação do Pai aos seus filhos. Tudo é perfeito. O sagrado e o profano unidos numa só composição. O espiritual, com as palavras expressas no texto, demonstram o amor de Deus para toda a humanidade. É um momento de sublimação e de perfeita harmonia plástica.

Calabrese (1993, p. 67) enfatiza que Deus “é ponte e passagem para o além da representação”. Toda

a obra está concentrada na representação do texto sagrado como um cordão inquebrantável, ou seja, não se afasta da ideia bíblica. Nesse sentido, o imaginário textual chega a ser um verdadeiro elo de transferência de toda a cena visual para o âmbito do segredo e do irreconciliável. O mesmo autor acrescenta: “Se acreditarmos na representação, estaremos fatalmente condenados à mentira; mas, se não cremos na representação, estaremos inevitavelmente condenados ao segredo” (ibid., p. 67).

No conjunto da Santa Ceia, podem ser observadas harmonias cromáticas combinatórias, quer dizer, perfeições no emprego das cores e das luzes, regidas pelas leis dos contrastes. Nesse caso, ocorre uma correlação entre conteúdo e expressão no modo simbólico dessa representação, em que os símbolos configuram as palavras textuais, numa simbiose entre o real e o espiritual.

Referências

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1993.

ZÁTTERA, Vera Stédile. *Aldo Locatelli*. Porto Alegre: Pallotti, 1995.

Detalhe dos arcos internos da Catedral Diocesana
Detalle de los arcos internos de la Catedral Diocesana





El Museo Sacro de Santa Maria Parroquia Catedral

Marta Rosa Borin*

La catedral también llamada Sé, es la Iglesia-Madre de la Diócesis, debe imponerse por las dimensiones y trazado arquitectónico. En ella, deben figurar el altar, el amblo, la cátedra o sede del obispo, el bautisterio¹ y lugares para los diversos agentes de las celebraciones litúrgicas, debiendo todavía disponer de los ajuares necesarios. Como centro de la vida litúrgica de la Diócesis, deben ser en ella aseguradas las principales celebraciones del año, bajo la presidencia del Obispo y, a lo largo del año, por el cabido catedralicio.

Son llamados de ajuares los paramentos o piezas de indumentarias, los artefactos o los adornos de la Iglesia, usados en las celebraciones litúrgicas. Son ejemplos de ajuares los vasos sagrados como cálices, patenas, cajas-ciborios, las vinagreras entre otros. También se incluyen en los ajuares sagrados los pañuelos usados en el oficio de la misa como las toallas, los corporales, los sanguíneos y, todavía las vestes del sacerdote como las albas, las dalmáticas, las cassulas, los pluviales o capa de asperges, las cuales son señal distintivo de la función propia de cada ministro y son bendecidas antes de que sean destinadas al uso litúrgico. Otros ajuares son los utensilios de uso litúrgicos y los ornamentos de la iglesia².

Las formas y los materiales de esas piezas están definidos por el derecho litúrgico y compete a los prelados celar para que sean respetadas, en su ejecución, conservación y limpieza. Aún así, en los ajuares sagrados, además de los materiales tradicionalmente usados, pueden ser utilizados otros que, de acuerdo con la mentalidad de la época, fueren considerados nobles, resistentes y adecuados al uso sagrado. La Iglesia católica también admite las formas de expresión artística de cada región y acepta las adaptaciones que mejor se armonizan con la mentalidad y las tradiciones de las diversas culturas, con tanto que correspondan al uso a que los mismos ajuares sagrados fueron destinados.

El primer registro de adquisición de Ajuares de la Iglesia Católica de Santa Maria está arrollado en el Libro Tombo de 1816³, cuando ella todavía era Capilla Curada de la matriz de Cachoeira do Sul, en el periodo imperial⁴. Los apuntamientos informan que las piezas pertenecieron a otra capilla, o sea, no eran propiamente nuevas. Por los inventarios del siglo XIX se percibe que la Capilla del Curato de Santa Maria era bien guarnecida para la época, pues de entre los objetos enumerados constan varios paños sagrados como los corporales cubiertos con satín y los sanguíneos. De esa relación las piezas de indumentaria eran variadas y algunas descripciones evidencian el tipo de material usado en la confección como los mantos de seda bordados con hilo de oro; los paramentos con estola y

* Mestre em História y Coordinadora del Núcleo de Documentación y Pesquisa del Museo Sacro de la Catedral.

O Museu Sacro de Santa Maria Paróquia Catedral

Marta Rosa Borin*

A Catedral também chamada Sé, a Igreja-mãe da Diocese, deve impor-se pelas dimensões e traçado arquitetônico. Nela, devem figurar o altar, o ambão, a cátedra ou sede do bispo, o batistério¹ e lugares para os vários agentes das celebrações litúrgicas, devendo ainda dispor das alfaias necessárias. Como centro da vida litúrgica da diocese, devem ser nela asseguradas as principais celebrações do ano, sob a presidência do bispo e, ao longo do ano, pelo cabido catedralício.


São chamados de alfaias os paramentos ou peças de indumentárias, os artefatos ou os adornos da Igreja, usados nas celebrações litúrgicas. São exemplos de alfaias os vasos sagrados como cálices, patenas, caixas-cibórios, as galhetas entre outros. Também se incluem nas alfaias sagradas os panos usados no ofício da missa como as toalhas, os corporais, os sanguíneos e, ainda, as vestes do sacerdote como as alvas, as dalmáticas, as casulas, os pluviais ou capa de asperges, as quais são sinal distintivo da função própria de cada ministro e são benzidas antes de serem destinadas ao uso litúrgico. Outras alfaias são os utensílios de uso litúrgicos e os ornamentos de igreja².

As formas e os materiais dessas peças estão definidos pelo direito litúrgico e compete aos prelados zelar para que sejam respeitadas, quer na sua execução quer na sua conservação e limpeza. No entanto, nas

alfaias sagradas, além dos materiais tradicionalmente usados, podem ser utilizados outros que, de acordo com a mentalidade da época, forem considerados nobres, resistentes e adequados ao uso sagrado. A Igreja Católica também admite as formas de expressão artística de cada região e aceita as adaptações que melhor se harmonizam com a mentalidade e as tradições das diversas culturas, contanto que correspondam ao uso a que as alfaias sagradas foram destinadas.

O primeiro registro de aquisição de alfaias da Igreja Católica de Santa Maria está arrolado no *Livro Tombo* de 1816³, para a então Capela Curada da matriz de Cachoeira do Sul, no período imperial⁴. Os apontamentos informam que as peças pertenceram a uma outra capela, ou seja, não eram propriamente novas. Pelos inventários do século XIX, percebe-se que a Capela do Curato de Santa Maria era bem guarnecida para a época, pois, dentre os objetos enumerados, constam vários panos sagrados, como os corporais cobertos com cetim e os sanguíneos. Dessa relação, as peças de indumentária eram variadas e algumas descrições evidenciam o tipo de material usado na confecção, como os mantos de seda bordados com fio de ouro; os paramentos com estola e manípulos, as dalmáticas, o pala novo de Damasco e um sobrepelis⁵. Entre os artefatos de uso litúrgico daquele período, constam dois cálices dourados revestidos internamente de prata, uma patena dourada, um conjunto de prata para os santos

* Mestre em História e Coordenadora do Núcleo de Documentação e Pesquisa do Museu Sacro da Catedral.



manípulos, las dalmáticas, la palia “nuevo” de Damasco y un sobrepelliz⁵. Entre los artefactos de uso litúrgico de aquel periodo constan dos cálices dorados revestidos internamente de plata, una patena dorada, un conjunto de plata para los santos oleos, un turíbulo⁶, tres pares de vinagreras de vidrio y tres campanillas. La Capilla también era guarnecida de lampiones a kerosene y de candeleros⁷. Los lampiones servían para iluminar el templo, una vez que la electricidad llegó a Santa María en 1898. El fuego de las velas era usado como símbolo para comunicar la grandeza y la cercanía de Dios con su pueblo. Un sentido cósmico y simbólico de los ritos religiosos presente en las grandes religiones de la humanidad.

Con el pasar del tiempo, otros ajuares sagrados fueron siendo adquiridos por la administración de la Capilla, aún así, los apuntamientos de los Libros Tombo subsecuentes no indican el origen de las mismas ni tampoco hacen una descripción de ellas. Pero, registran que, en 1905, la Capilla tuvo perjuicio con el robo de lagunas piezas. A partir de 1915, el cronista del Libro Tombo dejó de registrar la entrada de los ajuares sagrados en la iglesia Catedral.

Ese tipo de acervo, en su historicidad, puede ser considerado como un importante documento para además de su materialidad. Se los ajuares inventariados en los primeros Libros Tombo no existen más, otras fueron siendo guardadas porque, a la medida que la Iglesia ganaba o adquiría nuevas piezas, algunas fueron sustituidas a lo largo de los años⁸. Ese acto de guardar las piezas está relacionado, no solamente al sentimiento de perteneciente, sino, también, al respeto por la memoria de la Iglesia y por la historicidad de los objetos.

Con status de patrimonio cultural, los ajuares preservados, desde el primer cuartel del siglo XX, en

la iglesia Catedral de Santa María, necesitaban ganar visibilidad. Con la tercera reforma del edificio de la matriz católica de Santa María, ocurrida de 1998 a 2004, fueron creados nuevos espacios, no solamente para acomodar diferentes grupos actuantes en la parroquia, como también para que los bienes patrimoniales. En los fondos de la Iglesia, por ejemplo, en el local donde estaba la sacristía, la estructura arquitectónica de la Catedral propiciaba un mejor aprovechamiento del espacio. A través de una escalera, la sacristía se conectaba a un sótano, local donde antiguamente era almacenado el vino de la misa debido a la temperatura propicia del lugar.

El piso del sótano, que hasta el año 2002 era de suelo batido, fue totalmente pavimentado; la colocación de nuevas aperturas reveló los 70m² del espacio que ganó la luminosidad necesaria para su ocupación.

La recuperación de ese local, idealizado por la arquitecta Berenice Jobim, dejó a vista los bloques de piedra que sostienen las paredes de la sacristía de la Catedral Centenaria, un ambiente que guarda una narrativa histórica y puede revelar parte de la monumentalidad del templo católico.

Ilustración 1: En el primer plano de la fotografía, el detalle de una columna, objeto de decoración del interior de la antigua Secretaria del Obispado de Santa María. En segundo plano, detalle de la pared del antiguo sótano de la Catedral Diocesana.

óleos, um turíbulo⁶, três pares de galhetas de vidro e três campainhas. A Capela também era guarnecida de lampiões a querosene e de castiçais⁷. Os lampiões serviam para iluminar o templo, uma vez que a eletricidade chegou a Santa Maria em 1898. O fogo das velas era usado como símbolo para comunicar a grandeza e a proximidade de Deus com seu povo. Um sentido cósmico e simbólico dos ritos religiosos presente nas grandes religiões da humanidade.

Com o passar do tempo, outras alfaias aagradas foram sendo adquiridas pela administração da Capela, no entanto, os apontamentos dos Livros Tombo subsequentes não indicam a origem dessas nem tampouco fazem sua descrição. No entanto, registram que, em 1905, a Capela teve prejuízo com o roubo de algumas peças. A partir de 1915, o cronista do Livro Tombo deixou de registrar a entrada das alfaias sagradas na igreja Catedral.

Esse tipo de acervo, na sua historicidade, pode ser considerado como um importante documento para além da sua materialidade. Se as alfaias inventariadas nos primeiros Livros Tombo não existem mais, outras foram sendo guardadas porque, à medida que a igreja ganhava ou adquiria novas peças, algumas eram substituídas ao longo dos anos⁸. Esse ato de guardar as peças está relacionado não somente ao sentimento de pertencimento, mas, também, ao respeito pela memória da Igreja e pela historicidade dos objetos.

Com *status* de patrimônio cultural, as alfaias preservadas, desde o primeiro quartel do século XX, na Igreja Catedral de Santa Maria, precisavam ganhar visibilidade. Com a terceira reforma do edifício da matriz católica de Santa Maria, ocorrida de 1998 a 2004, foram criados novos espaços, não somente para acomodar diferentes grupos atuantes na paróquia, como também para aqueles bens patrimoniais. Nos fundos da Igreja, por exemplo, no local onde ficava a sacristia, a estrutura arquitetônica da Catedral propiciava um melhor aproveitamento do espaço. Por meio de uma escada, a sacristia ligava-se a um porão, local onde antigamente era armazenado o vinho da missa, devido à temperatura propícia do lugar.

O piso do porão, que até o ano de 2002 era de chão batido, foi totalmente pavimentado; e a colocação de novas aberturas revelou os 70m² do espaço que ganhou a luminosidade necessária para sua ocupação.

A recuperação desse local, idealizado pela arquiteta Berenice Jobim, deixou à vista os blocos de pedra que sustentaram e sustentam a Catedral Centenária, ambiente que guarda uma narrativa histórica e pode revelar parte da monumentalidade do templo católico.



Ilustração 1: no primeiro plano da fotografia, o detalhe de uma coluna, objeto de decoração do interior da antiga secretaria do bispado de Santa Maria. Em segundo plano, detalhe da parede do antigo porão da Catedral Diocesana.



El resultado positivo de aquella reforma llevó el párroco de la Catedral, p. Antônio Bonini, el Consejo Parroquial y otras personas de la comunidad, incentivadoras de la cultura en Santa Maria, a dar un destino más noble al antiguo sótano. Así, con el intuito de preservar aquella categoría de bienes culturales, en el día 8 de diciembre de 2005, fecha de aniversario de la patrona de la parroquia, Nossa Senhora da Conceição, fue inaugurado en aquel histórico sótano el Museo Sacro de Santa Maria, “lugar de la memoria” catolicismo de la ciudad.

El objetivo de esa iniciativa no se circunscribió apenas a la creación de un espacio físico para la preservación de los ajuares sino en la implementación del proceso técnico de higienización, de identificación y de clasificación de los artefactos del acervo. La exposición como resultado de esa tarea presupone la comprensión, la aprensión de informaciones y la reconstrucción o relectura de los artefactos. La lectura de la imagen objeto puede transformar las piezas del acervo del Museo Sacro en fuentes de investigación histórica, fuentes de información.

Ilustración 2: exposición “El Legado de los Obispos de Santa Maria, D. Antônio Reis y D. Luiz Victor Sartori”, 2008. Museo Sacro de Santa Maria, 2008.

En la ilustración 2, por ejemplo, podemos visualizar una casulla, una mitra y un bastón pastoral en el primer plano. La casulla es el paramento usado por el sacerdote sobre el alba y la estola en la celebración de la misa. Ella, originalmente, tenía forma de escapulario, llamada también de planeta o casulla romana. Es una pieza de indumentaria que posee solamente una abertura y usada de acuerdo con el color litúrgico de la celebración.

En los primeros siglos de la Iglesia, los ministros, en la liturgia, usaban las vestes corrientes del pueblo. A partir del siglo V, el sacerdote pasó a ser distinguido por las vestes (paramentos), contribuyendo para mayor decoro de las acciones sagradas. Las vestes sagradas fueron revistas, en un sentido de simplificación y unificación, tras el Concilio Vaticano II y, para tanto, la Santa Sé publicó diversas instrucciones entre 1968 y 1970.

La mitra como paramento es una de las insignias del Obispo, que la usa en las acciones litúrgicas pontificales. Tuvo origen en el gorro usado por los Papas en el siglo VIII. Más tarde, fue concedida por privilegio a obispos y abades y, en el siglo XII, como insignia propia. Inicialmente, era más ancha que alta. Por motivo de ornamentación, en el siglo XVII, fue creciendo en altura habiendo regresado modernamente a dimensiones más equilibradas. Como regla, el obispo usa la mitra cuando está sentado, cuando se dirige al pueblo y lo bendiga solemnemente, cuando ejecuta gestos sacramentales y en las procesiones, excepto en las del Santísimo Sacramento y en la adoración de la reliquia de la Santa Cruz. El obispo recibe la mitra en su ordenación. Ella es símbolo del Espíritu Santo bajado sobre la cabeza de los Apóstoles de quien se considera que los obispos son los legítimos sucesores. Por eso, apenas a los obispos, salvo por especial delegación, cabe la imposición del Espíritu Santo en el sacramento de la crisma o confirmación.

La casulla y la mitra de esa imagen fotográfica, pertenecieron al Obispo D. Antônio Reis, que gobernó la Diócesis de Santa Maria de 1932 a 1960. El bastón

O resultado positivo daquela reforma levou o pároco da Catedral, Pe. Antônio Bonini, o Conselho Paroquial e outras pessoas da comunidade, incentivadoras da cultura em Santa Maria, a dar um destino mais nobre ao antigo porão. Assim, com o intuito de preservar aquela categoria de bens culturais, no dia 8 de dezembro de 2005, data de aniversário da padroeira da paróquia, Nossa Senhora da Conceição, foi inaugurado, naquele histórico porão, o Museu Sacro de Santa Maria, “lugar da memória”⁹ do catolicismo da cidade.

O objetivo dessa iniciativa não se restringiu apenas à criação de um espaço físico para a preservação das alfaias, mas na implementação do processo técnico de higienização, de identificação e de classificação, das peças do acervo. A exposição como, resultado dessa tarefa pressupõe a compreensão, a apreensão de informações e a reconstrução ou releitura dos artefatos. A leitura da imagem objeto pode transformar os artefatos do acervo do Museu Sacro em fontes de pesquisa histórica, fontes de informação.



Ilustração 2: exposição “O Legado dos Bispos de Santa Maria, D. Antônio Reis e D. Luiz Victor Sartori”, 2008. Museu Sacro de Santa Maria, 2008.

Na ilustração 2, por exemplo podemos visualizar uma casula, uma mitra e um bastão pastoral no primeiro plano. A casula é o paramento usado pelo sacerdote sobre a alva e a estola na celebração da missa. Ela, originalmente, tinha forma de escapulário e era chamada também de planeta ou casula romana. É uma peça de indumentária que possui somente uma abertura, usada de acordo com a cor litúrgica da celebração.

Nos primeiros séculos da igreja, os ministros, na liturgia, usavam as vestes correntes do povo. A partir do século V, o sacerdote passou a ser distinguido pelas vestes (paramentos), contribuindo para maior decoro das ações sagradas. As vestes sagradas foram revistas, num sentido de simplificação e unificação, após o Concílio Vaticano II e, para tanto, a Santa Sé publicou diversas instruções entre 1968 e 1970.

A mitra como paramento é uma das insígnias do bispo, que a usa nas ações litúrgicas pontificais. Teve origem no gorro usado pelos Papas no século VIII. Mais tarde, foi concedida por privilégio a bispos e abades e, no século XII, como insígnia própria. Inicialmente, era mais larga que alta. Por motivo de ornamentação, no século XVII, foi crescendo em altura, tendo regressado, modernamente, a dimensões mais equilibradas. Como regra, o bispo usa a mitra quando está sentado, quando se dirige ao povo e o abençoa solenemente, quando executa gestos sacramentais e nas procissões, exceto nas do Santíssimo Sacramento e na adoração da relíquia da Santa Cruz. O bispo recebe a mitra na sua ordenação. Ela é símbolo do Espírito Santo descido sobre a cabeça dos apóstolos de quem se considera que os bispos são os legítimos sucessores. Por isso, apenas aos bispos, salvo por especial delegação, cabe a imposição do Espírito Santo no sacramento do crisma ou confirmação.

A casula e a mitra dessa imagem fotográfica, pertenceram ao Bispo D. Antônio Reis, que governou a Diocese de Santa Maria de 1932 a 1960. O bastão pastoral, que também pode ser visualizado na figura e



pastoral, que también puede ser visualizado en la figura y en el detalle, perteneció a D. Luiz Victor Sartori, que estuvo delante de la Diócesis de Santa Maria de 1960 a 1970. Ese accesorio de insignia, usado por el obispo en las funciones litúrgicas solemnes, es portado en la mano izquierda con la curvatura volteada para el pueblo.

Otro objeto de insignia del Museo Sacro de Santa Maria que se destaca por su historicidad es el estandarte del Apostolado de la Oración del Sagrado Corazón de Jesús.

La devoción al Sagrado Corazón de Jesús es muy antigua en la Iglesia Católica. Nació en una casa de estudios de la Compañía de Jesús, en Vals, Francia, en 1844. Después de aprobado por el obispo de Lê Puy el Papa Pio IX le concedió, en 1849, el privilegio de asociación de derecho pontificio de los jesuitas. En 1899, el Papa León IX consagró la Iglesia Católica y el mundo al Corazón de Jesús. En Brasil, el primer Apostolado de la Oración fue fundado en 1867, en Recife, en la Iglesia de Santa Cruz. En Santa Maria, esa devoción fue propagada entre los católicos a partir de 1900, cuando Capilla Curada. En 1906, esa asociación religiosa fue reorganizada por el P. Caetano Pagliuca, época en que la población católica se reunía en la Capilla del Divino Espíritu Santo, pues la nueva matriz estaba en obras. En el día 12 de mayo de 1916, el primer obispo de Santa Maria, D. Miguel de Lima Valverde, consagró la Diócesis al Sagrado Corazón de Jesús, estimulando los fieles a aquella devoción¹⁰. Época en que la humanidad enfrentaba la I Guerra Mundial y el clero católico de Santa Maria dividía espacio con otras creencias en la ciudad y enfrentaba el anticlericalismo local.

Ilustración 3: detalle de la parte superior del bastón pastoral donado por el clero y por la Acción Católica de Porto Alegre, en 1 de junio d 1952, al D. Luiz Victor Sartori, cuando fue nombrado Obispo de Montes Claros (MG). Fue Obispo auxiliar de Santa Maria de 1956 a 1960. Ese artefacto fue confeccionado en plomo dorado, habiendo en el centro de su curvatura superior una pequeña imagen de Nuestra Señora, en plata. Procedencia: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.

no detalhe, pertenceu a D. Luiz Victor Sartori, que esteve à frente da Diocese de Santa Maria de 1960 a 1970. Esse acessório de insígnia, usado pelo bispo nas funções litúrgicas solenes, é portado na mão esquerda com a curvatura virada para o povo.



Ilustração 3: detalhe da parte superior do bastão pastoral doado pelo clero e pela Ação Católica de Porto Alegre, em 1 de junho de 1952, a D. Luiz Victor Sartori, quando foi nomeado Bispo de Montes Claros (MG). Ele foi Bispo auxiliar de Santa Maria de 1956 a 1960. Esse artefato foi confeccionado em ferro dourado, tendo no centro da sua curvatura superior uma pequena imagem de Nossa Senhora, em prata. Procedência: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.

Outro objeto de insígnia do Museu Sacro de Santa Maria que se destaca por sua historicidade é o estandarte do Apostolado da Oração do Sagrado Coração de Jesus.

A devoção ao Sagrado coração de Jesus é muito antiga na Igreja Católica. Nasceu numa casa de estudos da Companhia de Jesus, em Vals, França, em 1844. Depois de aprovado pelo bispo de Lê Puy, o Papa Pio IX concedeu-lhe, em 1849, prerrogativa de associação de direito pontifício dos jesuítas. Em 1899, o Papa Pio IX consagrou a Igreja Católica e o mundo ao Coração de Jesus. No Brasil, o primeiro Apostolado da Oração foi fundado em 1867, em Recife, na Igreja de Santa Cruz. Em Santa Maria, essa devoção foi propagada entre os católicos a partir de 1900, quando Capela Curada. Em 1906, essa associação religiosa foi reorganizada pelo Pe. Caetano Pagliuca, época em que a população católica se reunia na Capela do Divino Espírito Santo, pois a nova matriz estava em obras. No dia 12 de maio de 1916, o primeiro bispo de Santa Maria, D. Miguel de Lima Valverde, consagrou a Diocese ao Sagrado Coração de Jesus, estimulando os fiéis àquela devoção¹⁰. À época, a humanidade enfrentava a I Guerra Mundial e o clero católico de Santa Maria dividia espaço com outras crenças na cidade e enfrentava o anticlericalismo local.

Sob forma de insígnia, o estandarte originariamente designava o indício de uma guerra. Era ao mesmo tempo um signo de comando, de reunião de tropas ou o emblema do próprio chefe. Esse é o sentido que lhe dá a iconografia hindu: a bandeira vitoriosa é signo de guerra e, por conseguinte, de ação contra as forças do mal. No plano cristão, o estandarte e a bandeira simbolizam a vitória de Cristo, ressuscitado e glorioso. Toda a procissão litúrgica inclui o emprego da bandeira ou estandarte. Ao passarem do Cristo à alma, significam a elevação do espírito. Estar suspenso acima da terra é ser iniciado nos segredos divinos. Esse símbolo de proteção acrescenta-se ao valor do signo distintivo: bandeira ou estandarte de um senhor feudal, de um



Bajo forma de insignia, el estandarte originariamente designaba el indicio de una guerra. Era al mismo tiempo un signo de comando, de reunión de tropas o el emblema del propio jefe. Ese es el sentido que le da la iconografía hindú: la bandera victoriosa es signo de guerra y, por consiguiente, de acción contra las fuerzas de lo malo. En el plan cristiano el estandarte y la bandera simbolizan la victoria de Cristo, resucitado y glorioso. Toda la procesión litúrgica incluye el empleo de la bandera o estandarte. Al pasaren del Cristo al alma, las banderas o estandartes significan la elevación del espíritu. Estar suspenso arriba de la tierra es ser iniciado en los secretos divinos. Ese símbolo de protección se añade al valor del signo distintivo: bandera o estandarte de un señor feudal, de un general, de un jefe de estado, de un santo, de una congregación, de una corporación, de una patria (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007).

La función del estandarte es ofrecer la protección de la persona, moral o física, de quien ella es insignia (RÖWER, 1947).

Ilustración 4: Estandarte del Apostolado de la Oración del Sagrado Corazón de Jesús de Santa María. Paño cuadrilongo de fondo rojo, con la imagen de Jesús Cristo en tonos de color rosa encimado de un globo envuelto en nubes. Abajo se lee: "Venid todos a mí". El estandarte está en una verga horizontal presa a una vara donde penden dos cordones trenzados con hilos de oro. Posee 1,58cm de altura. Museo Sacro de Santa María, 2007.

general, de um chefe de estado, de um santo, de uma congregação, de uma corporação, de uma pátria (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007).

A função do estandarte é oferecer a proteção da pessoa, moral ou física, de quem ela é a insígnia (RÖWER, 1947).



Ilustração 4: estandarte do Apostolado da Oração do Sagrado Coração de Jesus de Santa Maria. Pano quadrilongo de fundo vermelho, com a imagem de Jesus Cristo em tons cor-de-rosa, encimado de um globo envolto em nuvens. Abaixo, lê-se: “Vinde todos a mim”. O estandarte está em uma verga horizontal, presa a uma vara, da qual pendem dois cordões trançados com fios de ouro. Possui 1,58 m de altura. Museu Sacro de Santa Maria, 2007.

El acervo del Museo Sacro de Santa Maria cuenta también con un total de 26 casullas, ricamente bordadas, algunas confeccionadas en tejidos brocados, otras en tafetán. Esas vestes sagradas eran usadas por los sacerdotes y obispos de la Catedral Diocesana de Santa Maria, adquiridas entre los años de 1930 y 1960.

Ilustración 5: detalle de las espaldas de una casulla confeccionada en satín brocado, con dibujo en relieve relazado por bordados con hilos de oro. En las espaldas, para ribetear, fue aplicada una cinta en los colores azul marino bordada con hilo dorado, formando una cruz del tamaño de la casulla. En las extremidades de esa cruz, fueron bordadas las palabras Sanctus, Sanctus, Sanctus. En el centro de esa cruz, otra cruz en azul, con formas arredondeadas se destaca la figura de Jesús crucificado asegurado por el Padre Eterno, dibujo contornado con hilos de oro. Debajo de esta figura, un ángel bajo las nubes, asegura un escudo. El acabamiento de la casulla es ribeteado con cinta azul marino bordada con hilos de oro. La figura central representa la Santísima Trinidad. Museo Sacro de Santa Maria, 2007.



O acervo do Museu Sacro de Santa Maria conta também com um total de 26 casulas, ricamente bordadas, algumas confeccionadas em tecidos brocados, outras em tafetá. Essas vestes sagradas eram usadas pelos sacerdotes e bispos da Catedral Diocesana de Santa Maria, adquiridas entre os anos de 1930 e 1960.

Ilustração 5: detalhe das costas de uma casula confeccionada em cetim brocado, com desenho em relevo, realçado por bordados com fios de ouro. Nas costas, para debruar, foi aplicada uma fita na cor azul marinho bordada com fio dourado, formando uma cruz do tamanho da casula. Nas extremidades dessa cruz, foram bordadas as palavras *Sanctus, Sanctus, Sanctus*. No centro dessa, outra cruz em azul, com formas arredondadas, destaca-se a figura de Jesus crucificado, segurado pelo Pai Eterno, desenho contornado com fios de ouro. Abaixo dessa figura, um anjo sob as nuvens, segura um escudo. O acabamento da casula é debruado com fita azul marinho bordada com fios de ouro. A figura central representa a Santíssima Trindade. Museu Sacro de Santa Maria, 2007.





Ilustración 6: detalle de las espaldas de una casulla blanca con dibujos en relieve realizados por bordados con hilos de oro. Fuente: Reserva Técnica del Museo Sacro de Santa Maria.

Ilustração 6: detalhe das costas de uma casula branca com desenhos em relevo realçados por bordados com fios de ouro. Fonte: Reserva Técnica do Museu Sacro de santa Maria.





Ilustración 7: exposición "El Legado de los Obispos de Santa María, D. Antônio Reis y D. Luiz Victor Sartori", 2008. Museo Sacro de Santa María.

Ilustração 7: exposição "O Legado dos Bispos de Santa Maria, D. Antônio Reis e D. Luiz Victor Sartori", 2008. Museu Sacro de Santa Maria.

Ilustração 8: lavabo em prata ricamente trabalhada. No centro do prato e na jarra, está gravado o brasão do bispo de Santa Maria, D. Luiz Victor Sartori. No prato foi gravada a frase *Et circundabo altares tuum domine*. O prato mede 39,5 cm de diâmetro e a jarra 32 cm de altura. Esse artefato foi doado pelos irmãos e familiares de Albertina, Julia, Maria, Ernesto, Paulo e Venicio a D. Luiz Victor Sartori. Procedência: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.

Ilustración 8: lavabo en plata ricamente trabajada. En el centro del plato y en la jarra, está grabado el blasón del obispo de Santa Maria, D. Luiz Victor Sartori. En el plato fue grabada la frase *Et circundabo altares tuum domine*. El plato mide 39,5 cm de diámetro y la jarra 32 cm de altura. Ese artefacto fue donado por los hermanos y familiares de Albertina, Julia, Maria, Ernesto, Paulo y Venicio para D. Luiz Victor Sartori. Procedencia: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.



Ilustração 9: coroa de Cristo-Rei adornada de prata. Acessório de insígnia que confere poder ou dignidade real. Procedência: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.

Ilustración 9: corona de Cristo-Rey ataviada de plata. Accesorio de insignia que conferi poder o dignidad real. Procedencia: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.





Ilustração 10: *Aspersório*. Artefato usado para aspergir a água benta. Vaso revestido de prata com alça móvel, acompanhado de um aspersório ricamente trabalhado, com remate em forma de bola perfurada, sem esponja por dentro. O vaso tem 40 cm de altura e 22 cm de diâmetro. No vaso, está gravado o brasão do episcopado de D. Luiz Victor Sartori, bispo de Santa Maria, e a frase *Asperges me, domine, hyssopo ET mvndabor*. O objeto foi doado por Honorino e esposa, Pasqualina, Gabriel e Noemy ao bispo. Procedência: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.

Ilustración 10: *Aspersorio*. Artefacto usado para aspergir el agua bendecida. Vaso revestido de plata con asa móvil, acompañado de un aspersorio ricamente trabajado con remate en forma de pelota perforada sin esponja por dentro. El vaso posee 40cm de altura y 22cm de diámetro. En el vaso, está grabado el blasón del episcopado de D. Luiz Victor Sartori, Obispo de Santa Maria, y la frase *Asperges me, domine, hyssopo et mvndabor*. El objeto fue donado por Honorino y esposa, Pasqualina, Gabriel y Noemy al bispo. Procedencia: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.



Ilustração 11: peça da baixela, que é composta por quatro bandejas, as quais fazem parte de um conjunto de utensílios a serviço do altar. Artefato revestido de prata ricamente trabalhada, na qual foi gravado o brasão do Bispo D. Luiz Victor Sartori. Essa peça tem 20 cm de altura e 30,5 cm de largura, e nela está gravada a frase *Ecce Sacerdos Magnus*. Procedência: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.

Ilustración 11: pieza de la vajilla que es compuesta por cuatro bandejas, las cuales hacen parte de un conjunto de utensilios a servicio del altar. Artefacto ataviado de plata ricamente trabajada en la cual fue grabado el blasón del Obispo D. Luiz Victor Sartori. Esa pieza posee 20cm de altura y 30,5cm de anchura, y en ella está grabada la frase *Ecce Sacerdos Magnus*. Procedencia: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.





Ilustração 12: cibório do altar ou vaso sagrado. Estojo destinado a conservar a hóstia consagrada, o Santíssimo Sacramento, no tabernáculo. Artefato ricamente trabalhado, revestido de prata com detalhes em ouro. O acabamento do estojo foi executado em forma de uma cruz revestida de ouro, no qual foram incrustados cinco pedras de rubi. Na peça foi gravado o brasão do episcopado de D. Luiz Victor Sartori. Procedência: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.

Ilustración 12: ciborio del altar o vaso sagrado. Estuche destinado para conservar la hostia consagrada, el Santísimo Sacramento, en el tabernáculo. Artefacto ricamente trabajado, ataviado de plata con detalles en oro. El acabado del estuche fue ejecutado en forma de una cruz ataviada de oro, donde fueron incrustadas cinco piedras de rubí. En el artefacto fue grabado el blasón del episcopado de D. Luiz Victor Sartori. Procedencia: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.

Ilustração 13: castiçal portátil ou lamparina. Objeto de culto, usado em missa pontifical para solenizar o ato da leitura do Evangelho. Artefato doado pela família de Salvador Bonalume a D. Luiz Victor Sartori. A peça tem 34 cm de comprimento. Procedência: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.

Ilustración 13: candelero portátil o lamparilla. Objeto de culto usado en misa pontifical para solemnizar el acto de la lectura del Evangelio. Artefacto donado por la familia de Salvador Bonalume para D. Luiz Victor Sartori. La pieza posee 34cm de largo. Procedencia: Mitra Diocesana de Santa Maria, 2008.





Ilustración 14: objeto ceremonial. Cruz horadada de fondo rojo con un relicario de la cruz de Cristo. Dentre de este se lee una inscripción, en latín, De Cruce Ixnjc. La cruz es ataviada de dorado ricamente trabajada. El pedestal se alarga en forma de triángulo. El artefacto posee 25 cm de altura. Procedencia Catedral Diocesana, 2006.

La cruz con relicario es uno de los objetos ceremoniales usados por la iglesia que están bajo la guardia del Museo Sacro de Santa Maria. El rito de adoración a la cruz hace parte de la celebración de la Pasión de Jesús en viernes santo. La cruz debe estar en el presbiterio (área donde está el altar), y puede ser llevada en la procesión de entrada, en cada celebración. La cruz es el patíbulo sobre el cual Jesús murió. En los primeros siglos no era encontrada como símbolo de la liturgia, era señal de vergüenza y escándalo para los paganos y judíos. Fue más usada tras la victoria del cristianismo cuando pasó a ser empleada en funciones litúrgicas y en las bendiciones.

La más antigua representación de la crucifixión se atribuye al siglo V, y la más antigua cruz con Jesús al siglo VI. Después del Papa Gregorio Magno, 604, se representaba Jesús en la cruz como vencedor y, en el siglo IX, con púrpura y diadema, interpretándose así las palabras bíblicas: “Decid a las naciones que el Señor reinó” (SI 95,10). Tras el Renacimiento, Jesús pasó a ser representado en la cruz en la forma actual. La corona de espinos en la cabeza de Jesús moribundo es datada del fin de la Edad Media, al paso que la inscripción (título de la cruz) era siempre usada o en griego o en latín, o entonces en tres lenguas. La indicación de la llaga lateral se encuentra desde el siglo X.

En Santa Maria, referencias a la reliquia de la cruz de Cristo pueden ser encontradas en el Boletín Mensual de la Diócesis de Santa Maria, de 1916, permitiendo comprender que, en la Iglesia Católica local, había reconocimiento a la veneración de esa reliquia: “[...] existe la reliquia de la verdadera cruz, se acostumbra después de la Vía-Sacra dar a ella la bendición al pueblo. Existe para esto un rito propio”¹¹. Esa reliquia, probablemente fue donada por el Papa Bento XV (1914-1922) a D. Miguel de Lima Valverde, Obispo de la Diócesis de Santa Maria (1912- 1922).

A cruz com relicário é um dos objetos cerimoniais usados pela Igreja que estão sob a guarda do Museu Sacro de Santa Maria. O rito de adoração à cruz faz parte da celebração da Paixão de Jesus na Sexta-Feira Santa. A cruz deve estar no presbitério (área onde fica o altar) e pode ser trazida na procissão de entrada, em cada celebração. A cruz é o patíbulo sobre o qual Jesus morreu. Nos primeiros séculos, não era encontrada como símbolo da liturgia, era sinal de vergonha e escândalo para os pagãos e judeus. Foi mais usada após a vitória do cristianismo, quando passou a ser empregada em funções litúrgicas e nas bênçãos.

A mais antiga representação da crucificação atribui-se ao século V, e a mais antiga cruz com Jesus ao século VI. Depois do Papa Gregório Magno, 604, representava-se Jesus na cruz como vencedor e, no século IX, como rei, com púrpura e diadema, interpretando-se assim as palavras bíblicas: “dizei às nações que o Senhor reinou” (Sl 95, 10). Após a Renascença, Jesus passou a ser representado na cruz na forma atual. A coroa de espinhos na cabeça de Cristo moribundo data do fim da Idade Média, ao passo que a inscrição (título da cruz) era sempre usada, ou em grego ou em latim, ou mesmo em três línguas. A indicação da chaga lateral encontra-se desde o século X.

Em Santa Maria, referências à relíquia da cruz de Cristo podem ser encontradas no *Boletim Mensal da Diocese de Santa Maria*, de 1916, permitindo deduzir que, na Igreja Católica local, havia reconhecimento à veneração dessa relíquia: “[...] existe a relíquia da verdadeira cruz, costuma-se depois da Via-Sacra dar a ela a bênção ao povo. Há para isto um rito próprio”¹¹. Essa relíquia, provavelmente, foi doada pelo Papa Bento XV (1914-1922) a D. Miguel de Lima Valverde, bispo da Diocese de Santa Maria (1912-1922).



Ilustração 14: objeto cerimonial. Cruz vazada de fundo vermelho com um relicário da cruz de Cristo. Dentro deste, lê-se uma inscrição, em latim, *De Cruce Ixnjc*. A cruz é revestida de dourado, ricamente trabalhada. O pedestal alarga-se em forma de triângulo. O artefato possui 25 cm de altura. Procedência: Catedral Diocesana de Santa Maria, 2006.

De entre los accesorios de la insignia que están bajo la guardia del Museo Sacro de Santa Maria y que pertenecieron a la Catedral Diócesis se encuentra una corona de Nossa Senhora da Conceição, ornato para ceñir la cabeza de la imagen de Nuestra Señora de la Iglesia Catedral con la finalidad de, simbólicamente, conferirle realeza.

Ilustración 15: corona dedicada a la imagen de Nossa Senhora da Conceição. Accesorio de insignia con 10 cm de diámetro y piedras de cristal incrustadas en siete estrellas. Artefacto donado por “personas devotas”. Museo Sacro de Santa Maria, 2007.





Dentre os acessórios de insígnia que estão sob a guarda do Museu Sacro de Santa Maria e que pertenceram à Catedral Diocesana se encontra uma coroa de Nossa Senhora da Conceição, ornato para cingir a cabeça da imagem de Nossa Senhora da Igreja Catedral com a finalidade de, simbolicamente, conferir-lhe realeza.

Ilustração 15: coroa dedicada à imagem de Nossa Senhora da Conceição. Acessório de insígnia com 10 cm de diâmetro e pedras de cristal incrustadas em sete estrelas. Artefato doado por pessoas devotas. Museu Sacro de Santa Maria.



Ilustração 16: objeto pessoal. Bandeja revestida de prata, doada a D. Antônio Reis por ocasião da sua sagração episcopal em Porto Alegre, dia 29 de dezembro de 1931. Museu Sacro de Santa Maria.

Ilustración 16: objeto personal. Bandeja ataviada de plata, donada al D. Antônio Reis por ocasión de su sagración episcopal en Porto Alegre, día 29 de diciembre de 1931. Museo Sacro de Santa Maria.

Bajo la guardia del Museo Sacro de Santa Maria hay también una imagen de Nossa Senhora do Carmo, donada por los monjes de la Cartuxa Nossa Senhora Medianeira, en el día 28 de agosto de 2008, por ocasión de la apertura de las conmemoraciones de los 100 años de la Iglesia Catedral Diocesana de Santa Maria. El monasterio, ubicado en Ivorá, en el Río Grande del Sur, guardaba la pieza moldada en barro cocido y policromado, ejecutada en el siglo XVIII por la artista Granadina la Roldana, España. En estilo barroco, la imagen representa Nossa Senhora do Carmo sentada sobre un trono de nubes vestida con el hábito carmelitano. Sobre su pecho, ostenta el escudo carmelita de la renovación del Orden efectuado por Santa Teresa de Jesús.



Ilustración 17: imagen de Nuestra Señora del Carmo. Procedencia: desde el siglo XVIII, esta obra de arte perteneció a la familia Ponce de León, cuando Inés Ponce de León y Criado (†1955) la dejó a su hijo mayor, D. Diego de León y Ponce de León, casado con Luisa Carlota Palomeque de Céspedes. En 2003, la pareja donó el ícono sagrado a uno de sus hijos, monje Cartuxo. Museo Sacro de Santa Maria.





Sob a guarda do Museu Sacro de Santa Maria também se encontra uma imagem de Nossa Senhora do Carmo, doada pelos monges da Cartuxa Nossa Senhora Medianeira, no dia 28 de agosto de 2008, por ocasião da abertura das comemorações dos 100 anos da Igreja Catedral Diocesana de Santa Maria. O mosteiro, situado em Ivorá, no Rio Grande do Sul, guardava a peça moldada em barro cozido e policromado, executada no século XVIII pela artista Granadina La Roldana, Espanha. Em estilo barroco, a imagem representa Nossa Senhora do Carmo sentada sobre um trono de nuvens, vestida com o hábito carmelitano. Em seu peito, ostenta o escudo carmelita da renovação da Ordem efetuada por Santa Teresa de Jesus.

Ilustração 17: imagem de Nossa Senhora do Carmo. Procedência: desde o século XVIII, essa obra de arte pertenceu à família Ponce de León, quando Inés Ponce de León y Criado (†1955), a deixou para seu filho mais velho, D. Diego de León y Ponce de León, casado com Luisa Carlota Palomeque de Céspedes. Em 2003, o casal doou o ícone sagrado a um dos seus filhos monge cartuxo. Museu Sacro de Santa Maria,

Otra obra de arte donada por los monjes de la Cartuxa Nossa Senhora Medianeira al Museo Sacro de Santa Maria, en aquel mismo momento, es una escultura en madera policromada sobre cruz de ébano con cantoneras en plata, estilo barroco, siglo XVIII. El crucifijo perteneció a una familia de magistrados españoles, los cuales, en el siglo XIX, estuvieron en

Hinojosa del Duque (Córdoba), Buenos Aires, Lima y Sevilla, hasta heredarla de Pedro Palomeque y García de Quesada (1887-1956), magistrado del Supremo Tribunal de Granada, lo cual donó a su hija, Luisa Carlota Palomeque y Mariscal, casada con Diego de León y Ponce de León. En 2003, en Madrid, la pareja entregó la pieza a uno de sus hijos, monje Cartuxo.



Ilustración 18: crucifijo en madera policromada. Procedencia: Monasterio de la Cartuxa Nossa Senhora Medianeira, Ivorá, RS.

Outra obra de arte doada pelos monges da Cartuxa Nossa Senhora Medianeira ao Museu Sacro de Santa Maria, na mesma ocasião, é uma escultura em madeira policromada sobre cruz de ébano com cantoneiras em prata, estilo barroco, século XVIII. O crucifixo pertenceu a uma família de magistrados espanhóis, os quais, no século XIX, estiveram em Hinojosa del Duque (Córdoba), Buenos Aires, Lima e Sevilla, até herdá-la de Pedro Palomeque y Garcia de Quesada (1887-1956), magistrado do Supremo Tribunal de Granada, o qual doou a sua filha, Luisa Carlota Palomeque y Mariscal, casada com Diego de León y Ponce de León. Em 2003, em Madri, o casal entregou a peça a um dos seus filhos, monge cartuxo.



Ilustração 18: crucifixo em madeira policromada. Procedência: Mosteiro da Cartuxa Nossa Senhora Medianeira, Ivorá,RS.



Ilustração 19: detalhe da imagem de Nossa Senhora de origem missioneira. Peça com 1,50 m de altura, executada em madeira maciça com uma cavidade às costas, popularmente conhecida como “santa do pau-oco”. Museu Sacro de Santa Maria.

Ilustración 19: detalle de la imagen de Nuestra Señora de origen misionera. Pieza con 1,50 m de altura, ejecutada en madera maciza con una cavidad en las espaldas, popularmente conocida como “santa do pau-oco”. Museo Sacro de Santa Maria.



Ilustración 20: exposición del Museo Sacro de Santa Maria, 2008. | Ilustração 20: exposição do Museu Sacro de Santa Maria, 2008.



V. Schleiniger
S. Maria

Ilustración 21: fotografía en negro y blanco de D. Antônio Reis, Obispo que gobernó la Diócesis de Santa Maria de 1932 a 1960. Fotografiado por Venâncio Schleinger, fotógrafo que trabajó en Santa Maria por más de cuarenta años, desde 1910. Museo Sacro de Santa Maria.

Ilustração 21: fotografia em preto e branco de D. Antônio Reis, Bispo da Diocese de Santa Maria de 1932 a 1960. Fotografado por Venâncio Schleinger, fotógrafo que atuou em Santa Maria por mais de quarenta anos, a partir de 1910. Museu Sacro de Santa Maria.



Ilustración 22: fotografía colorida de D. Luiz Victor Sartori, obispo de la Diócesis de Santa María de 1960 a 1970. El episcopal fue retratado por Eduardo Trevisan, artista santa-mariense que en esa obra utilizó la técnica de colorización de la fotografía. Museo Sacro de Santa María, 2008.

Ilustração 22: fotografia colorida de D. Luiz Victor Sartori, bispo da Diocese de Santa Maria de 1960 a 1970. O epíscopo foi retratado por Eduardo Trevisan, artista santa-mariense que nessa peça utilizou a técnica de colorização da fotografia. Museu Sacro de Santa Maria, 2008.

Además de los ajuares, del mobiliario, de la iconografía que componen el acervo del Museo Sacro de Santa Maria, las obras de arte de la Catedral Diócesis, como las pinturas de los artistas italianos Aldo Locatelli y Emílio Sessa, fueron incorporadas como parte seccional del Museo.

Referencias

LIVRO TOMBO, n. 1, 1837-1860, Paróquia Nossa Senhora da Conceição, Catedral Diocesana, Santa Maria.

BOLETIM Mensal da Diocese de Santa Maria, A benção com o Santo Lenho. Ano IV, n. 2-3, fev.- mar, 1916.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Revista de estudos históricos 9, Rio de Janeiro: Vértice, 1993.

RUBERT, Arlindo. História da Igreja no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: EDPUCRS, 1998. v. 1.

RÖWER, Frei Basílio. Dicionário Litúrgico. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1947.

CATROGA, Fernando. Memória e esquecimento. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). Fronteiras do milênio. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2001.

Além das alfaias, do mobiliário, da iconografia que compõem o acervo do Museu Sacro de Santa Maria, as obras de arte da Catedral Diocesana, como as pinturas dos artistas italianos Aldo Locatelli e Emílio Sessa, foram incorporadas como parte seccional do Museu.

Referências

LIVRO TOMBO, n. 1, 1837-1860, Paróquia Nossa Senhora da Conceição, Catedral Diocesana, Santa Maria.

BOLETIM Mensal da Diocese de Santa Maria, *A benção com o Santo Lenho*. Ano IV, n. 2-3, fev.- mar, 1916.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Revista de estudos históricos* 9, Rio de Janeiro: Vértice, 1993.

RUBERT, Arlindo. *História da Igreja no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EDPUCRS, 1998. v. 1.

RÖWER, Frei Basílio. *Dicionário Litúrgico*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1947.

CATROGA, Fernando. Memória e esquecimento. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2001.

Notas

¹ A par del altar, debe existir en las Iglesias un amblo (o mesa de la palabra), especie de estante de forma y materia condecetes con las del altar, volteada para la asamblea. De Allá se hacen las lecturas y normalmente la homilía. El bautisterio es el lugar en la Iglesia de celebración del Bautismo.

² La patena es un vaso sagrado con la forma de pequeño plato ligeramente cóncavo, en el cual el celebrante deposita la hostia a consagrar en la misa. La caja-ciborio es un vaso sagrado para el pan eucarístico; las vinagreras son dos recipientes para el agua y el vino, a servicio del altar; el corporal es un pañuelo de lino usado en el altar sobre la toalla y por cima del cual se colocan los vasos sagrados o las especies eucarísticas, se guarda doblado en la llamada bolsa de los corporales; el sanguíneo es un pañuelo de lino, doblado en tres, que sirve para la purificación de los vasos sagrados después de usados en las celebraciones. El alba es una veste propia de los ministros en las celebraciones litúrgicas, en forma de túnica blanca, generalmente apretada a la cintura por el cingulo o cordón. La dalmática es el paramento usado por los diáconos en la celebración de vestuario usada en la Dalmacia, por el siglo II. La casulla es una veste usada por el sacerdote celebrante de la misa sobre el alba y estola. Esa indumentaria es una veste envolvente con una única apertura, debe ser usada de acuerdo con el color litúrgico de la celebración. La Estola es una faja larga y estrecha, usada por los sacerdotes (obispos y presbíteros) y por los diáconos, no solo en la celebración de la misa, sino también en otros actos litúrgicos. Los sacerdotes la pongan al pescuezo, cayendo al frente. El color es la de los paramentos de la celebración eucarística. La capa de asperge es una veste usada por el obispo o sacerdote en las funciones litúrgicas solemnes y fuera de la misa como en las exequias, procesiones y bendiciones. Cf. RÖWER, Frei Basílio, Dicionário Litúrgico. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1947.

³ Libro Tombo n. 1, 1837-1860, Parroquia Nossa Senhora da Conceição, Catedral Diocesana, Santa Maria.

⁴ En 1812, fue instituido canónicamente el Curato de Santa Maria da Boca do Monte. En 1837 fue criada la Parroquia de Santa Maria, pues hasta entonces la ciudad era Capilla Curada de la matriz de Cachoeira do Sul. En 1910, cuando fue organizada administrativamente la división eclesiástica del Río Grande del Sur, fue criada la Diócesis de Santa Maria. Cf. RUBERT, Arlindo. História da Igreja no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: EDPUCRS, 1998, v.1, p.72-76.

⁵ La sobrepelliz es una veste usada sobre la sotana o hábito religioso por todos los clérigos. Sustituyó el alba en la administración de los sacramentos, en las procesiones u otras ocasiones. Su origen es datada del siglo XI, cuando era usada por los coristas durante el invierno sobre un manto de piel, que originó su nombre. En el siglo XIV dejó de ser veste de coro y fue siendo acortada hasta llegar a la altura de la rodilla y con mangos de 60 a 70 cm de largo. Cf. RÖWER, Frei Basílio, Dicionário Litúrgico. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1947.

⁶ Conjunto de plata para guardar los oleos bendecidos por el obispo es compuesto de tres vasos, uno para el oleo del bautismo, otro para el oleo del Crisma y otro para el oleo de los Catecúmenos. El turíbulo es un recipiente usado para incensar. La incensación es hecha en las funciones litúrgicas desde el siglo IV, usando el turíbulo. El incienso simboliza el sacrificio y las oraciones de los fieles. La incensación es señal externa de adoración (Santísimo Sacramento), de culto latréutico relativo (altar, crucifijo, etc.) de respeto (personas, cajón mortuorio) o como sacramental en las bendiciones y consagraciones de objetos (altar, cenizas, ramos, velas). Cf. RÖWER, Frei Basílio, Dicionário Litúrgico. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1947.

⁷ Libro Tombo n. 1, 1837-1860, Paroquia Nossa Senhora da Conceição, Catedral Diocesana, Santa Maria, p.11,11 verso y 12.

⁸ Los cambios ocurridos en la Iglesia Católica tras el Concilio Vaticano II, en los años de 1960, de cierta manera, también se reflejaron en la materialidad de algunos ajuares, como por ejemplo, los paramentos que eran ricamente ornados con bordados pesados y fueron, a los pocos, siendo sustituidos por otros más ligeros y con menos talle.

⁹ Para Nora, la historia está presente donde no hay más las "sociedades-memoria", cuando la tradición es suplantada por la modernización resultando entonces en los "lugares de la memoria": museos, archivos, cementerios, monumentos, santuarios, asociaciones, fiestas y colecciones para los cuales es necesario criar espacios. Cf. NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. In: Revista de estudos históricos 9, Rio de Janeiro: Vértice, 1993, p. 13.

¹⁰ Boletín Mensual de la Diócesis de Santa Maria, Ano IV, n. 5, mayo. Santa Maria, 1916. Museo Sacro de Santa Maria.

¹¹ "La bendición con el Santo Lenho". BOLETÍN Mensual de la Diócesis de Santa Maria, Ano IV, n. 2-3, feb-mar, 1916, p. 36. Museo Sacro de Santa Maria.

Notas

¹ A par do altar deve haver nas igrejas um ambão (ou mesa da palavra), espécie de estante de forma e matéria condizentes com as do altar, voltada para a assembléia. De lá se fazem as leituras e normalmente a homilia. O batistério é o lugar na igreja de celebração do Batismo.

² A patena é um vaso sagrado com a forma de pequeno prato ligeiramente côncavo, no qual o celebrante deposita a hóstia a consagrar na missa. A caixa-cibório é um vaso sagrado para o pão eucarístico; as galhetas são dois recipientes para a água e o vinho, a serviço do altar; o corporal é um pano de linho usado no altar sobre a toalha, sobre o qual se colocam os vasos sagrados ou as espécies eucarísticas, guarda-se dobrado na chamada bolsa dos corporais; o sanguíneo é um pano de linho, dobrado em três, que serve para a purificação dos vasos sagrados depois de usados nas celebrações. A alva é a veste própria dos ministros nas celebrações litúrgicas, em forma de túnica branca, geralmente apertada à cintura pelo cingulo ou cordão. A dalmática é o paramento usado pelos diáconos na celebração da missa, aberto dos lados com as mangas largas e curtas. O seu nome deriva de uma peça de vestuário usada na Dalmácia, pelo séc. II. A casula é uma veste usada pelo sacerdote celebrante da missa sobre a alva e estola. Essa indumentária é uma veste envolvente com uma única abertura, que deve ser usada de acordo com a cor litúrgica da celebração. A estola é uma faixa longa e estreita, usada pelos sacerdotes (bispos e presbíteros) e pelos diáconos, não só na celebração da missa, mas também em outros atos litúrgicos. Os sacerdotes põem-na ao pescoço, caindo à frente. A cor é a dos paramentos da celebração eucarística, a capa de asperge é uma veste usada pelo bispo ou sacerdote nas funções litúrgicas solenes e fora da missa como nas exéquias, procissões e bênçãos. Cf. RÖWER, Frei Basílio. *Dicionário Litúrgico*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1947.

³ Livro Tombo n. 1, 1837-1860, Paróquia Nossa Senhora da Conceição, Catedral Diocesana, Santa Maria.

⁴ Em 1812, foi instituído canonicamente o Curato de Santa Maria da Boca do Monte. Em 1837, foi criada a Paróquia de Santa Maria, pois até então a cidade era Capela Curada da matriz de Cachoeira do Sul. Em 1910, quando foi organizada administrativamente a divisão eclesiástica do Rio Grande do Sul, foi criada a Diocese de Santa Maria. Cf. RUBERT, Arlindo. *História da Igreja no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EDPUCRS, 1998, v. 1, p. 72-76.

⁵ A sobrepelis é uma veste usada sobre a batina ou hábito religioso por todos os clérigos. Substituiu a alva na administração dos sacramentos, nas procissões ou outras ocasiões. Sua origem data do século XI, quando era usada pelos coristas durante o inverno sobre um manto de pele, do que originou o seu nome. No século XIV, deixou de ser veste de coro e foi sendo encurtada até chegar a altura do joelho e com mangas de 60 a 70 cm de comprimento. Cf. RÖWER, Frei Basílio. *Dicionário Litúrgico*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1947.

⁶ O conjunto de prata para guardar os óleos benzidos pelo bispo é composto de três vasos, um para o óleo do batismo, outro para o óleo do crisma e outro para o óleo dos catecúmenos. O turíbulo é um recipiente usado para incensar. A incensação é feita nas funções litúrgicas desde o século IV, usando o turíbulo. O incenso simboliza o sacrifício e as orações dos fiéis. A incensação é sinal externo de adoração (Santíssimo Sacramento), de culto latrêutico relativo (altar, crucifixo, etc.), de respeito (pessoas, caixão mortuário) ou como sacramental nas bênçãos e sagrações de objetos (altar, cinzas, ramos, velas). Cf. RÖWER, Frei Basílio. *Dicionário Litúrgico*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1947.

⁷ Livro Tombo n. 1, 1837-1860, Paróquia Nossa Senhora da Conceição, Catedral Diocesana, Santa Maria, p. 11, 11 verso e 12.

⁸ As mudanças ocorridas na Igreja Católica após o Concílio Vaticano II, nos anos de 1960, de certa forma, também se refletiram na materialidade de algumas alfaias, como por exemplo, os paramentos que eram ricamente ornados com bordados pesados e foram, aos poucos, sendo substituídos por outros mais leves e com menos talhe.

⁹ Para Nora, a história está presente onde não há mais as “sociedades-memória”, quando a tradição é suplantada pela modernização, resultando então nos “lugares da memória”: museus, arquivos, cemitérios, monumentos, santuários, associações, festas e coleções, para os quais é necessário criar espaços. Cf. NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Revista de estudos históricos* 9, Rio de Janeiro, Vértice, p. 13, 1993.

¹⁰ BOLETIM Mensal da Diocese de Santa Maria, Ano IV, n. 5, mai. Santa Maria, 1916, Museu Sacro de Santa Maria.

¹¹ “A bênção com o santo lenho”. BOLETIM Mensal da Diocese de Santa Maria, Ano IV, n. 2-3, fev. -mar, 1916, p. 36. Museu Sacro de Santa Maria.

Detalhe do relógio da torre da Catedral Diocesana
Detalle del reloj de la torre de la Catedral Diocesana





Iglesia Católica de Santa Maria

Cronología

Marta Rosa Borin

- 1634 - *Fundación de las Reducciones Jesuíticas São Cosme y São Damião, en el Río Ibicuí, en Santa Maria.*
- 1682 - *Fundación de los Siete Pueblos de las Misiones, por los españoles. Guardia de São Martinho. Guardia de Vacacaí*
- 1794 - *Rezada la primera misa en el oratorio de la estancia del P. Ambrósio José de Freitas (entre los arroyos Santa Maria y de los Ferreiros).*
- 1797 - *La Comisión Demarcadora de Límites estableció campamento en el Rincón de Santa Maria, en tierras pertenecientes al P. Ambrósio José de Freitas. Rezada la primera misa en el campamento.*
- 1779 - *Freguesia Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira, subordinada a Capilla del Campamento de Santa Maria.*
- 1801 - *Deshecha la Comisión Demarcadora de Límites y muchos militares se retiran de Santa Maria para Rio Pardo. El P. Eusébio de Magalhães Rangel llevó el altar portátil para Porto Alegre.*
- 1804 - *Santa Maria fue elevada a Oratorio con el título de Nossa Senhora da Conceição, bajo la supervisión del Capitán Manoel Carneiro da Silva e Fontoura.*
- 1810 - *Santa Maria fue elevada a Capilla.*
- 1812 - *Santa Maria fue elevada a Capilla Curada de la Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira.*
- 1814 - *Nombrado el primer Sacerdote de Santa Maria, P. Antônio José Lopes.*
- 1819 - *La Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira fue elevada a la categoría de Villa (Vila Nova de São João de Cachoeira). El curato de Santa Maria ganó la denominación de 4º Distrito de São João da Cachoeira con dos distritos eclesiásticos: 1º Distrito de Santa Maria y 2º Distrito de Pau Fincado.*
- 1837 - *La Capilla de Santa Maria fue elevada a Parroquia, estuvo bajo jurisdicción del Obispo de Rio de Janeiro hasta 1853. Santa Maria fue elevada a Freguesia.*
- 1844 - *Instalada la Parroquia de Santa Maria con la nominación Párroco P. Matias Carneiro Mendes de Sá. La freguesia de Santa Maria fue elevada a Comarca Eclesiástica.*
- 1857 - *Santa Maria fue elevada a Villa.*
- 1858 - *Santa Maria fue elevada a Municipio.*
- 1860 - *Iniciado la construcción del cementerio, el Campo de Santa Cruz.*
- 1876 - *Santa Maria recibió foro de Ciudad.*
- 1887 - *Inaugurada la capilla del Divino Espírito Santo.*
- 1900 - *Llegada del P. Caetano Pagliuca.*
- 1902 - *Lanzada la piedra fundamental de la nueva*

Igreja Católica de Santa Maria

Cronologia

Marta Rosa Borin

- 1634 - Fundação das reduções jesuíticas São Cosme e São Damião, no Rio Ibicuí, em Santa Maria.
- 1682 - Fundação dos Sete Povos das Missões pelos espanhóis.
Guarda de São Martinho.
Guarda do Vacacaí.
- 1794 - Rezada a primeira missa no oratório da estância do Pe. Ambrósio José de Freitas (entre os arroios Santa Maria e dos Ferreiros).
- 1797 - A Comissão Demarcadora de Limites estabeleceu acampamento no Rincão de Santa Maria, em terras pertencentes ao Pe. Ambrósio José de Freitas. Foi rezada a primeira missa no acampamento.
- 1779 - Freguesia Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira, subordinada à Capela do Acampamento de Santa Maria.
- 1801 - Foi desfeita a Comissão Demarcadora de Limites e muitos militares se retiram de Santa Maria para Rio Pardo.
O Pe. Eusébio de Magalhães Rangel levou o altar portátil para Porto Alegre.
- 1804 - Santa Maria foi elevada a oratório com o título de Nossa Senhora da Conceição, sob a supervisão do Capitão Manoel Carneiro da Silva e Fontoura.
- 1810 - Santa Maria foi elevada à capela.
- 1812 - Santa Maria foi elevada à Capela Curada da matriz de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira.
- 1814 - Nomeado o primeiro cura de Santa Maria, Pe. Antônio José Lopes.
- 1819 - A Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira foi elevada à categoria de Vila (Vila Nova de São João de Cachoeira).
O curato de Santa Maria ganhou a denominação de 4º. Distrito de São João de Cachoeira com dois distritos eclesiásticos: 1º Distrito de Santa Maria e 2º Distrito de Pau Fincado.
- 1837 - A Capela de Santa Maria foi elevada à Paróquia e ficou sob jurisdição do Bispo do Rio de Janeiro até 1853.
Santa Maria foi elevada à Freguesia.
- 1844 - Instalada a Paróquia de Santa Maria, sendo nomeado pároco Pe. Matias Carneiro Mendes de Sá.
A Freguesia de Santa Maria foi elevada à Comarca Eclesiástica.
- 1857 - Santa Maria foi elevada à vila.
- 1858 - Santa Maria foi elevada a município
- 1860 - Iniciada a construção do cemitério, o Campo de Santa Cruz.
- 1876 - Santa Maria recebeu foro de cidade.
- 1887 - Inaugurada a capela do Divino Espírito Santo.
- 1900 - Chegada do Pe. Caetano Pagliuca.
- 1902 - Lançada a pedra fundamental da nova Igreja matriz, tendo por orago Nossa Senhora da Conceição.

Iglesia Matriz, teniendo por orago Nossa Senhora da Conceição.

- 1905 - Iniciada la construcción de la nueva Iglesia Matriz Católica.*
- 1907 - Concluida la pintura del forro de la nueva iglesia matriz católica por Cesare Pittoni y Martin Liz, y la colocación de los ladrillos. Fue colocada una imagen de Nossa Senhora da Conceição en la fachada de la Iglesia.*
- 1908 - La Iglesia es elevada a Parroquia.*
- 1909 - Inaugurada la nueva Matriz Católica por el Obispo D. Cláudio José Gonçalves Ponce de León.*
- 1910 - El Papa Pio X, por la Bula Praedecessorum nostrorum, creó la Diócesis de Santa Maria, bajo el orago de Nossa Senhora da Conceição.*

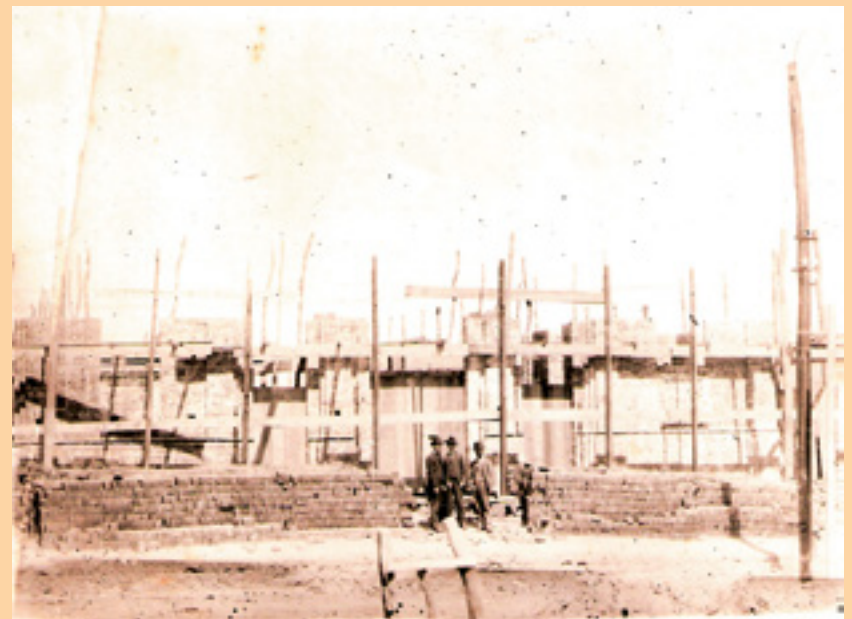


Ilustração 1: início da construção da Catedral Diocesana de Santa Maria, em 1905. Acervo Fotográfico do Museu Sacro de Santa Maria.

Ilustración 1: inicio de la construcción de la Catedral Diocesana de Santa Maria, en 1905. Acervo Fotográfico del Museo Sacro de Santa Maria.



Ilustração 2: Catedral Diocesana de Santa Maria, em 1909. Acervo Fotográfico da Casa de Memória Edmundo Cardoso, Santa Maria.

Ilustración 2: Catedral Diocesana de Santa Maria, en 1909. Acervo Fotográfico de la Casa de Memoria Edmundo Cardoso, Santa Maria.

- 1905 - Iniciada a construção da nova Igreja Matriz Católica.
- 1907 - Concluída a pintura do forro da nova igreja matriz católica, por Cesare Pittoni e Martin Liz e foram colocados os ladrilhos. Foi colocada uma imagem de Nossa Senhora da Conceição na fachada da Igreja.
- 1908 - A Igreja Catedral é elevada à Paróquia.
- 1909 - Inaugurada a nova matriz católica pelo bispo D. Cláudio José Gonçalves Ponce de Leon
- 1910 - O Papa Pio X, pela *Bula Praedecessorum nostrorum*, criou a Diocese de Santa Maria, sob o orago de Nossa Senhora da Conceição.

1912 - *Nombrado el primer Obispo de Santa Maria, D. Miguel de Lima Valverde, que gobernó la Diócesis católica hasta 1922.*



Ilustração 3: fachada da Catedral Diocesana de Santa Maria, em 1912. Acervo Fotográfico do Museu Sacro de Santa Maria.

Ilustración 3: fachada de la Catedral Diocesana de Santa Maria, en 1912. Acervo Fotográfico del Museo Sacro de Santa Maria.

1912 - Nomeado o primeiro Bispo de Santa Maria, D. Miguel de Lima Valverde, que governou a diocese católica até 1922.



Ilustração 4: no primeiro plano, a capela do Divino Espírito Santo; no segundo, a Catedral Diocesana de Santa Maria. Acervo Fotográfico do Museu Sacro de Santa Maria.

Ilustración 4: en el primer plan la capilla del Divino Espíritu Santo, en el segundo, la Catedral Diocesana de Santa Maria. Acervo Fotográfico del Museo Sacro de Santa Maria.

- 1923-1929 - *Episcopado de D. Áttico Eusébio da Rocha.*
- 1931-1960 - *Episcopado de D. Antônio Reis.*
- 1939 - *Reformada de la fachada de la Iglesia Catedral. Gestión del Monseñor Valentin Ferrari. Fueron colocadas pilastras, torres, nichos, domo, capiteles, conchas decorativas en el frontón triangular, cúpulas y revestimiento externo de granitina.*
- 1948 - *Colocación de 34 vitrales con escenas bíblicas en las fachadas laterales y principal; el estilo barroco fue sustituido por uno de tendencia eclética. Donación del altar-mor por el Dr. Augusto Álvares da Cunha.*
- 1953 - *Iniciada la nueva reforma en la Iglesia Catedral, bajo la dirección del Monseñor Frederico Didonet.*
- 1954 - *Iniciada la reforma del forro, de madera por el de estuque. El piso fue cambiado por granitina. Inauguración las pinturas de los artistas italianos Aldo Locatelli Emílio Sessa, en el techo, columnas y paredes de la Iglesia).*
- 1960-1970 - *Episcopado de D. Luiz Victor Sartori.*
- 1970-2005 - *Episcopado de D. José Ivo Lorscheiter.*
- 1998-2004 - *Proceso de restauración de las pinturas internas, del tejado, del techo, de las puertas, de los bancos y del mobiliario, vitrales, instalaciones eléctricas, murales y decoración interna de la Iglesia Catedral. La reforma estuvo bajo la dirección del párroco P. Antônio Bonini.*
- 2002 - *La Catedral Diocesana fue tumbada como Patrimonio Histórico del Municipio de Santa Maria.*



Ilustração 5: interior da Catedral Diocesana de Santa Maria antes das pinturas de Aldo Locatelli. Acervo Fotográfico do Museu Sacro de Santa Maria.

Ilustración 5: interior de la Catedral Diocesana de Santa Maria antes de las pinturas de Aldo Locatelli. Acervo Fotográfico del Museo Sacro de Santa Maria.



Ilustração 6: reforma da fachada da Catedral Diocesana de Santa Maria. Acervo Fotográfico do Museu Sacro de Santa Maria.

Ilustración 6: reforma de la fachada de la Catedral Diocesana de Santa Maria. Acervo Fotográfico do Museo Sacro de Santa Maria.

- 1923-1929 - Episcopado de D. Áttico Eusébio da Rocha.
- 1931-1960 - Episcopado de D. Antônio Reis.
 - 1939 - Reforma da fachada da Igreja catedral. Gestão do Monsenhor Valentin Ferrari. Foram colocadas pilastras, torres, nichos, domo, capitéis, conchas decorativas no frontão triangular, cúpulas e revestimento externo de granitina.
 - 1948 - Colocação de 34 vitrais com cenas bíblicas nas fachadas laterais e principal; o estilo barroco foi substituído por um de tendência eclética. Doação do altar-mor pelo Dr. Augusto Álvares da Cunha.
 - 1953 - Iniciada a nova reforma na Igreja Catedral sob a direção do Monsenhor Frederico Didonet.
 - 1954 - Iniciada a substituição do forro, de madeira pelo de estuque e o piso foi trocado por granitina. Inauguração das pinturas dos artistas italianos Aldo Locatelli e Emílio Sessa no teto, nas colunas e nas paredes da igreja.
- 1960-1970 - Episcopado de D. Luiz Victor Sartori.
- 1970-2005 - Episcopado de D. José Ivo Lorscheiter.
- 1998-2004 - Processo de restauração das pinturas internas, do telhado, do teto, das portas, dos bancos e do mobiliário, vitrais, instalações elétricas, murais e decoração interna da igreja Catedral. A reforma esteve sob a direção do pároco Pe. Antônio Bonini.
- 2002 - A Catedral Diocesana foi tombada como Patrimônio Histórico do Município de Santa Maria.

C357

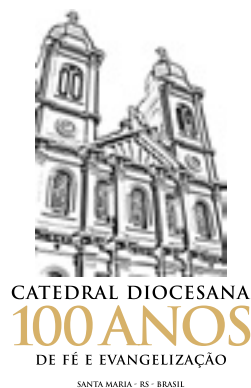
Catedral de Santa Maria, RS : 100 Anos
de História, Arte e Fé / organizadoras
Edir Lucia Bisognin, Eva Regina Barbosa
Coelho. Santa Maria: Centro Universitário
Franciscano, 2009.
216 p.; 27x27cm.

ISBN 978-85-7909-009-7

1. Arquitetura Religiosa 2. Catedral -
Arquitetura 3. Catedral Diocesana -
Santa Maria, RS I. Bisognin, Edir Lucia
II. Coelho, Eva Regina Barbosa.

CDU 726.6

Elaborada pela Bibliotecária Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728







CATEDRAL DIOCESANA
100 ANOS
DE FÉ E EVANGELIZAÇÃO
SANTA MARIA - RS - BRASIL