

SÃO JOSÉ PASTOR? UMA LEITURA ICONOLÓGICA DO FRONTISPÍCIO DO SEMINÁRIO SÃO JOSÉ

Nillo da Silva Neto*

Resumo: Este artigo deve ser lido à luz da seguinte inquietação que nos levou a desenvolver tal pesquisa: Qual é a relação possível de ser estabelecida, a partir da interpretação iconológica de uma obra em azulejaria, representar São José como Bom Pastor, conduzindo o rebanho em direção ao Vaticano, levando em consideração o movimento da Igreja naquele período. Durante o século XIX, o azulejo expandiu-se para uma verdadeira arte nacional: a arte de cobrir fachadas inteiras com azulejos. A ‘leitura’ iconográfica da obra é uma análise, já a ‘leitura’ iconológica é uma interpretação. É importante nos atermos aos termos usados por Panofsky, porque eles em si nos explicam muito. Por isso, optou-se por utilizar uma leitura iconológica, uma vez que ela procura, a partir do contexto onde a obra e autor se inserem, aqueles elementos que nutrem a imaginação do artista na elaboração de uma imagem e que se traduz visualmente mesmo que inconscientemente. Além disso, nos permite compreender esta nova nomenclatura “São José Pastor”, considerando que ele, a partir de uma análise iconográfica, carrega elementos pertencentes ao Cristo Bom Pastor. Assim, numa interpretação iconológica, todo o conjunto apresentado transmite a ideia de São José Pastor.

Palavras-chave: Azulejaria; Iconologia; Jorge Colaço; São José; Ultramontanismo.

Abstract: Questo articolo deve essere letto alla luce della seguente preoccupazione che ci ha spinto a svolgere questa ricerca: quale relazione si può stabilire, sulla base dell'interpretazione iconologica di un'opera in piastrelle, che rappresenta San Giuseppe come Buon Pastore, che conduce il gregge verso il Vaticano, tenendo conto del movimento della Chiesa in quel periodo. Nel corso del XIX secolo, la piastrellatura si espande fino a diventare una vera e propria arte nazionale: l'arte di rivestire intere facciate con piastrelle. La “lettura” iconografica dell'opera è un'analisi, mentre quella iconologica è un'interpretazione. È importante attenersi ai termini usati da Panofsky, perché spiegano molto. Per questo motivo abbiamo scelto di utilizzare una lettura iconologica, perché cerca gli elementi che alimentano l'immaginazione dell'artista quando crea un'immagine, in base al contesto dell'opera e del suo autore, e che si traducono visivamente, anche se inconsciamente. Inoltre, ci permette di comprendere questa nuova nomenclatura “San Giuseppe Pastore”, considerando che, da un'analisi iconografica, porta con sé elementi appartenenti a Cristo Buon Pastore. Quindi, in un'interpretazione iconologica, l'intero insieme trasmette l'idea di San Giuseppe Pastore.

Parole chiave: Piastrelle; Iconologia; Jorge Colaço; San Giuseppe; Ultramontanismo.

INTRODUÇÃO

Uma questão inicial ao tomar este trabalho é acerca do tema, “uma leitura iconológica”, que é o que buscamos fazer com estas linhas que se seguem. A reflexão é guiada a partir do estudo de Erwin Panofsky, o qual diferencia a significação dos termos relacionados à

* Bacharel em Filosofia (Faculdade Dom Luciano Mendes - FDLM); Especialização em História da Arte Sacra (FDLM); Cursando Teologia (Instituto Teológico São José). Este Artigo é fruto de uma pesquisa realizada no Curso de Pós-graduação em História da Arte Sacra, orientada pelo prof. Ms. Leandro Gonçalves de Rezende, Mestre em História Social da Cultura (UFMG).

Iconografia, também presente neste artigo, e à Iconologia. Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestação de princípios básicos e gerais. A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição à simples ‘iconografia’¹.

E voltando a etimologia da palavra iconografia, Panofsky explica o que a distingue de iconologia: O sufixo “grafia” vem do verbo grego ‘graphein’, escrever; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é portanto, a descrição e classificação das imagens, é um estudo limitado e que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos.

A iconologia investiga a gênese e o significado das imagens figurativas, estuda, portanto, a “interação entre os diversos tipos; a influência das ideias filosóficas, teológicas e políticas; os propósitos e inclinações dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico” (Panofsky, 1991, p. 54). Assim, a iconologia é um método de interpretação que resulta, mais do que da análise, mais da síntese. Síntese de um quadro conceitual maior, de um contexto no qual a obra está inserido.

O que separa a iconografia da iconologia, para Panofsky, é a interpretação. A ‘leitura’ iconográfica da obra é uma análise, já a ‘leitura’ iconológica é uma interpretação. É importante nos atermos aos termos usado por Panofsky, porque eles em si nos explicam muito. A acepção da palavra ‘análise’ diz respeito à decomposição de um todo em suas partes constituintes, ou seja, decomposição dos seus elementos a fim de classificar cada um destes. Já a palavra interpretar implica um juízo; a análise classifica, a interpretação julga as imagens pictóricas, que antes de pictóricas ou visuais, são mentais. Panofsky procura, como um detetive, no contexto onde a obra e o artista se inserem, aqueles elementos que nutrem a imaginação do artista na elaboração de uma imagem e que ele traduz visualmente mesmo que inconscientemente (Panofsky, 1991, p. 61).

Esta pesquisa deve ser lida à luz da seguinte inquietação que nos levou a desenvolver tal pesquisa: Qual é a relação possível de ser estabelecida, a partir de uma interpretação iconológica de uma obra em azulejo, representar São José, como Bom Pastor, conduzindo

¹ ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

o rebanho em direção ao Vaticano, levando em consideração o movimento da Igreja naquele período?

O painel em azulejaria apresenta uma iconografia de São José conduzindo um rebanho ao Vaticano. É certo que o padroeiro do Seminário é São José, todavia a representação apresentada no frontispício direcionando os cordeiros ao Vaticano inquieta-nos e faz-nos estabelecer uma relação com o que a Igreja vivencia no momento que nos faz pensar nesta necessidade de afirmação da figura papal, esbarrando assim, na realidade ultramontana. Além disso, é curioso São José ser representado como a figura do Bom Pastor, o qual vem sempre representado cuidando das ovelhas.

A OBRA

Fazia seis anos, em 1934, de iniciada a grande obra, quando, a 19 de julho, dia de São Vicente de Paulo, para ela praticamente acabada se transferiam, depois de breve passagem pelo palácio episcopal, os cento e catorze alunos (de catorze dioceses) que então constituíram o corpo discente do Seminário Maior São José.

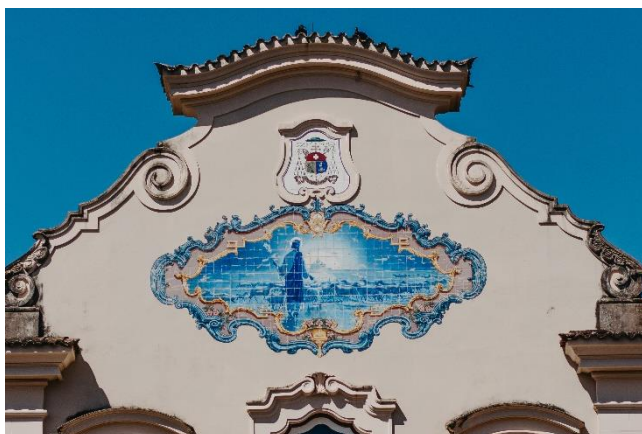


Figura 1 – Azulejaria São José, 1934
Foto: Caio Amora

A inauguração oficial, porém, realizou-se, pouco depois, a 15 de agosto, com pomposas festas, iniciadas com um solene pontifical, a que emprestou raro brilho a presença de ilustres autoridades, tanto da Igreja, como do estado e Município (Trindade, 1953, p. 84).

No frontispício, ao alto, se destaca belíssimo panorama, em azulejos, em que se vê, ao fundo, o Vaticano, fulgurante, como farol iluminando o mundo; ao centro, numeroso rebanho de cordeiros e cordeirinhos, guiados pelo Pastor São José, patrono do Seminário, rumo ao Vaticano, ou à Santa Igreja Católica. São quinhentos e noventa e cinco azulejos, pesando cento e quarenta quilos e ocupando o espaço de treze metros quadrados.



Figura 2 – Azulejaria São José, 1934
Foto: Arquivo Eclesiástico – Mariana

Foram fundidos² em Lisboa, sendo o desenho deles do artista Jorge Colaço (Trindade, 1953, p. 78). De início, uma curiosidade é que após 74 anos de existência, este painel passou por um processo de restauro, em 2008, como consta na antiga revista do seminário “Gens Seminarii”, realizado pelo renomado restaurador Edson Félix da Silva com o apoio de sua assistente técnica Elaine Patrícia de Oliveira.

² O termo fundição nem sempre se aplica ao processo dos azulejos, e opta-se por utilizar o termo “fabricado”. Nesta pesquisa, optamos pelo termo “fundir”, uma vez que os próprios documentos trazem essa terminologia. Azulejos são fabricados a partir de argila e minerais, que são moldados e queimados a altas temperaturas. A fundição é um processo de fabricação que envolve verter uma suspensão em um molde de gesso. A cerâmica é um material versátil e acessível, amplamente utilizado na construção civil. Cerâmicas são mais resistentes à pressão, frio e calor extremo e umidade do que azulejos.



Figura 3 – Inauguração Seminário São José, 1934
Foto: Arquivo Eclesiástico – Mariana

Edson é natural de Recife, Pernambuco, onde se formou em História, e especializou-se no processo de restauração de azulejos em Portugal. Através das análises realizadas conseguiu-se chegar ao diagnóstico das patologias no referido painel, ou seja, nas causas da degradação do mesmo. Nesta análise era preciso que ele, como restaurador, visse o efeito. E o efeito maior, nesse caso, seriam as lacunas dos vidrados do corpo cerâmico. Mas, não bastava isso. Era preciso ir às causas. Assim, após as análises laboratoriais constatou-se que a principal causa das degradações era o ataque de microorganismos (fungos e algas).

Outra curiosidade é que no mesmo edifício que abriga esse conjunto, há outras duas obras em azulejaria, com assinatura de Colaço, que estão na entrada que dá acesso ao salão teológico: uma, à esquerda de quem chega, representando a Igreja de São Francisco de Assis e à direita com a cena da igreja de Nossa Senhora do Carmo, ambas de São João Del Rey.

JORGE COLAÇO: VIDA E OBRA

A obra em estudo foi fundida em Lisboa por Jorge Rey Colaço. Nascido em Tanger, Marrocos, a 26 de fevereiro de 1868, filho do 1º Barão de Colaço, vice-cônsul de Portugal em Marrocos. Termina os seus dias em 1942, no Antó do Lagoal, em Caxias. Faz os seus estudos em Madrid, mais tarde em Paris com Fernand Camon, pintor francês, com destaque na pintura historicista e bíblica, isto permitiu a Colaço relacionar-se com importantes artistas seus contemporâneos e com uma cultura que muito o influenciou (Sarroeira, 2020, p. 35). Colaço apresenta uma vasta obra artística que reúne desde

pinturas a óleo, caricaturas e banda desenhada, a complexas composições azulejares, em edifícios públicos e privados, de cariz figurativo e de tradição naturalista e historicista, que se estendem por todo o território português – continentes e ilhas, e pelo Brasil, entre outros países espalhados pelo mundo. Nas palavras do próprio autor, na publicação *Cerâmica e edificação*³, em seu texto *porque me decidi pintar como pinto*, ter sido “por predileção que só posso atribuir a influências atávicas das terras de moiros onde nasci [...] predileção adormecida em Paris [...], mas, uma vez em Portugal, não podia deixar de acordar [...] perante as formosíssimas tradições de uma arte que, embora importada, soube ganhar foros de arte nacional’ (Vasconcellos, 1933, p. 7-8).

Em 1903, Jorge Colaço começou a explorar os suportes cerâmicos, tendo a fábrica de Loiça de Sacavém constituído o lugar de eleição onde encontrou condições e meios técnicos para criar. Uma curiosidade, conforme Sônia Sarroreira (2020, p. 37): “a primeira referência ao seu nome e à sua presença em Sacavém, consta numa carta de 11 de março de 1907, com o pedido de James Gilman para Walter Lindley na Inglaterra, de um pintor de azulejos, para trabalhar com os desenhos de Colaço”. No momento em que a azulejaria industrial se desenvolvia a bom ritmo, investindo nos motivos padrão para melhor rentabilizar e competir economicamente com Inglaterra e outras produções nacionais, Colaço aparece a revitalizar a fábrica agarrando a produção artística de teor nacionalista.

Tratando-se da pintura sobre o azulejo de Colaço, o desenho prevalece em detrimento da pincelada, afirmando-se pela sua qualidade expressiva. É no desenho das formas e volumes que identificamos a sua obra. Na caricatura, banda desenhada, pintura a óleo e depois na azulejaria, pode reconhecer-se o traço de Colaço independentemente do suporte, do meio ou do veículo que utiliza. Caso se pense que a azulejaria teve uma atitude de subordinação relativamente à arquitetura onde se integra, e o pintor de azulejo relativamente ao material de pintura e de suporte, com Jorge Colaço, ainda que fiel à representação tradicionalista de temas da História de Portugal ou da vida popular, conseguimos sentir nele uma certa irreverência e felicidade na atitude livre de representar as suas composições sem abdicar dos elementos de expressão e representação artística

³ “Cerâmica e Edificação”, *Revista Mensal Portuguesa Industrial Económica e Artística*, Ano 1, N.ºs 1 e 2, 1933.

que o definem de uma maneira verdadeiramente original e identitária (Sarroeira, 2020, p. 40).

De Jorge Colaço são conhecidos mais de mil painéis em muitos países como Espanha, Índia (Goa), Inglaterra. A partir da abertura que se apresenta no manual da rota de Colaço podemos acrescentar o Brasil, onde está localizado o painel em estudo, confirmado no anexo 1 desta pesquisa, pois comprova-se a feitura do azulejo por meio do orçamento enviado de sua fábrica. Podemos, de certa maneira, arriscar dizer que a fábrica onde foi realizada este azulejo foi na Companhia das Fábricas Cerâmica Lusitânia (IP, 2020, p. 8), uma vez que esta foi inaugurada em 1906, e refere-se aos azulejos realizados em 1930-1940, sobretudo, época da construção e realização dos adereços do Seminário. Como meio de endossar o que foi dito, encontramos, em uma pesquisa ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, um orçamento feito por Jorge Colaço em Lisboa, em junho de 1934, segue-se a transliteração:

*Atelier Jorge Colaço
Rua Arco do Cego, 88, Lisboa
Ex. Sr. Dr. Roberto de Almeida cunha
Belo Horizonte – nº392
Av. Dias fortes, Brazil
Orçamento para a execução de 4 painéis cópia de assuntos dados.
Área/ m² cada.... 2.200.800 (dois mil e duzentos escudos⁴)
Lisboa, 30 de Junho de 1934.*

Além disso, na pesquisa realizada encontramos a carta⁵ do Dr. Alberto a Dom Helvécio acerca dos valores acerca da feitura dos azulejos.

O SEMINÁRIO DE MARIANA

Fundado em 20 de dezembro de 1750, cinco anos após a criação da diocese de Mariana, a qual completa 280 anos, em 2025, é uma das primeiras instituições de ensino em Minas Gerais e foi responsável por grande parte da elite intelectual mineira no século XVIII e XIX. Segundo Trindade (1953, p. 372), raro teria sido em Minas o homem de destaque

⁴ O escudo foi criado em 22 de maio de 1911, cinco meses após a Proclamação da República, por decreto do Governo Provisório. O ministro das Finanças era, então, José Relvas. A nova moeda renovou o sistema monetário português, colocou a unidade monetária portuguesa ao nível das dos outros países e evitou as desvantagens práticas do real (moeda da monarquia), cujo valor era muito pequeno, o que obrigava ao emprego de grande número de algarismos para representar na escrita uma quantia. Assim, a taxa de conversão foi fixada em mil réis (reais). Porto Editora – *História do escudo* na Infopédia. Porto: Porto Editora. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/\\$historia-do-escudo](https://www.infopedia.pt/$historia-do-escudo)>. Acesso em: 11 fev. 2025.

⁵ Conferir anexo 1 deste artigo.

social que nele não tivesse habilitado. Neste seminário, estudou “o mais instruído e eloquente de todos os conjurados mineiros”⁶, o inconfidente Cônego Luís Vieira da Silva, que ensinou filosofia no seminário de Mariana entre os anos 1759 a 1789 (Pereira, 2022, p. 527).

Esta instituição quase tricentenária que completa, no ano de 2025, 275 anos, buscou de modo ininterrupto formar pastores para Igreja presente em Mariana e outras dioceses que ainda hoje recorrem à primeira instituição de ensino de Minas para a formação de seus ministros⁷. O Seminário de Mariana pode ser considerado um verdadeiro microcosmo colonial. Microcosmo porque sintetizou em si o mundo ao seu redor. Tudo o que ocorreu nas terras mineiras desse período repercutia de algum modo nas salas de aula, etc. O Seminário de Mariana, esse microcosmo no qual o mundo colonial e o nascente império brasileiro também podiam ser vistos, se aprendia não somente latim, humanidades, filosofia e teologia. Ali se aprendia a vivência política, com tudo o que ela possuía de possibilidades e limites em cada época (Costa, 2022, p. 36-37).

De cunho arquitetônico acerca do prédio onde reside o painel em estudo, temos que: a planta é de autoria do arquiteto José Poley, então residente no Rio de Janeiro; acompanhou a execução dos trabalhos, como engenheiro e fiscal, o Dr. José Luis Mendes Dinis; os mestres da obra foram Floriano Binder, austríaco e João Hilário do Nascimento; do revestimento artístico da fachada encarregou João Weindler, de nacionalidade alemã. (Trindade, 1953, p. 78-79, *nota de rodapé, nº28*).

O TRABALHO EM AZULEJARIA

A busca de uma arte moderna no contexto brasileiro foi alimentada por um intenso debate da questão da nacionalidade e da autonomia nacional (...). O modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional: a qualidade da obra de arte não reside mais no seu caráter de renovação formal. Ela deve antes refletir o país que foi criada (Segawa, 1999, p. 39-42). A utilização de azulejo na arquitetura brasileira iniciou-se como revestimento de barras decorativas e posteriormente em fachadas

⁶ FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livreria do Cônego*. 2ªed. São Paulo: Itatiaia, 1981.

⁷ Vale lembrar que: a fundação deste seminário não foi um ato restrito ao interior da instituição eclesial. Foi um ato de grande avanço social e político. Por meio dele, por meio da educação, a Igreja ganhava voz própria e autônoma por meio de sujeitos sociais qualificados e, doravante, por ela formados (Costa, 2022, p. 37).

inteiras. Tal processo foi uma herança trazida de Portugal no início da colonização no Brasil.

Em linhas históricas, a azulejaria no Brasil teve início com a ineficácia das Capitanias Hereditárias, período em que foi centralizada a administração no Governo Geral, na pessoa de Tomé de Souza em 1549. Os artistas e os artífices eram de Portugal, que traziam sua formação estética da Europa, ou ainda alguns destes nascidos no Brasil. Em 1522 chega à cidade de Salvador o primeiro bispo do Brasil, D. Pedro Fernandes Sardinha, que estabelece as hierarquias eclesiásticas, bem como os franciscanos, os beneditinos e os jesuítas que fundaram suas casas de catequese. É nesta época que surgem novas igrejas paroquiais e os conventos, cujos materiais para construção são trazidos de Portugal, como os mármore e as cantarias para as suas igrejas e os ornatos como fontes, retábulos e lavabos (Amaral, 2010, p. 3). O autor ainda afirma que,

Nas igrejas e conventos do século XVII, o azulejo decorativo torna-se peça imprescindível e a encomenda destas peças era feita por milhares já que a padronagem de repetição, generalizada em Portugal, era adaptável a qualquer edifício, independentemente de limites de enquadramento. Importante mencionarmos que a utilização de azulejos como revestimento garante uma proteção eficaz contra as intempéries deste país tropical, com abundância de chuva e a ação do sol. Segundo Santos Simões é precisamente no Brasil, e ainda no século XVIII, que o azulejo sai dos interiores e vai revestir as fachadas, tornando-se um elemento decorativo.

Além disso, no período colonial, a arquitetura seguia uma tradição portuguesa em que as casas, urbanas ou rurais, eram construídas segundo a padronização fixada nas Cartas Régias ou em posturas municipais, de modo uniforme. Os padrões polícromos dos azulejos antigos são substituídos pelos azulejos azuis sobre um fundo branco de influência dos ceramistas holandeses. Os azulejadores de Portugal começam a utilizar a técnica do óxido de cobalto para obter o azul, o que ganha popularidade, chegando ao Brasil. Com a vinda da família real para o Brasil e da Missão Artística Francesa, trazida por D. João VI, inicia-se a divulgação do Neoclássico (Amaral, 2010, p. 5-6).

Em um processo de aversão aos elementos que remetiam ao movimento colonial brasileiro, os arquitetos que atuaram no fim do século XIX e início do século XX deixaram de usar o material. O neocolonial, no entanto, trouxe de volta a peculiaridade brasileira de se revestirem as fachadas com azulejos. O movimento moderno incorporou às suas formas geométricas e funcionais o emprego remanescente do acervo colonial, incluindo-se o azulejo. A partir disso, observamos certa revivescência do azulejo no

contexto arquitetônico a partir de 1930, momento em que ocorre a construção do prédio do Seminário de Mariana, onde abriga a azulejaria em discussão, além disso é o momento em que o país irá colher os frutos dos movimentos ocorridos no início do século XX: centralização do poder nas mãos do Estado, alfabetização em massa, uniformização da população, pós-guerra, industrialização, etc. (Silveira, 2010, p. 3). Segundo Lauro Cavalcanti (2006, p. 13):

Os arquitetos modernos brasileiros conquistam a posição de dominantes graças a vários movimentos que comprovam a sua superioridade em face dos competidores acadêmicos e neocoloniais nas duas extremidades do campo: a popular e a erudita. A eliminação de ornatos, a estrutura aparente, a planta “livre”, a ideia de protótipo e a possibilidade de reprodução industrial, muito mais que opções formais, eram apresentadas como justificativas éticas do movimento moderno [...].

A inovação do material na arquitetura moderna brasileira ocorreu em sua atualização de uso, de aplicação e de desenhos, concebidos por arquitetos e artistas plásticos, sempre pensando na integração das artes e no potencial de afirmação de uma identidade. Assim, se o azulejo trouxe a exuberância aos planos e volumes contidos das pesadas construções coloniais, na arquitetura moderna sua utilização propiciou graça e fluidez às linhas geométricas, funcionando como elemento mediador entre o estático da forma e o meio ambiente (Museu de belas artes).

ANÁLISE ICONOGRÁFICA E INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA

Na reflexão iconográfica é possível seguir o esboço de Erwin Panofsky (1979, p. 50-52) que busca distinguir a análise de uma obra em três níveis. Para ele, o primeiro nível para uma obra de arte figurativa é a descrição pré-iconográfica, em que é percebido formas e objetos previamente conhecidos. O segundo nível é a análise iconográfica que, em síntese, é a ação de descrever e classificar as representações contidas em uma obra de arte. Por fim, no terceiro nível ele o nomeia como iconologia, ou seja, o significado intrínseco, o qual se volta para os elementos culturais, sociais e históricos que perpassam a obra. Ele é “apreendido por determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica” (Panofsky, 1979, p. 51). A partir destes níveis é possível chamarmos esse trabalho, quem sabe, de uma análise iconográfica com interpretação iconológica, pois consideraremos mais a significação que cada elemento ou imagem pode nos apresentar, detalhando mais este aspecto do que apenas realizar uma análise iconográfica.

Quando vemos, a partir do primeiro nível de Panofsky, a análise pré iconográfica poderíamos supor duas ideias, de imediato: ou é a figura do Bom Pastor, devido à presença dos cordeiros/ovelhas sendo conduzidos, ou é a imagem de São José, fazendo um esforço de pensar por ser o padroeiro do Seminário, e por hora nem notaríamos tanto a presença do Vaticano ao fundo. Tomando o segundo nível, adentraríamos um pouco mais especificamente como uma análise iconográfica, dizendo, de modo pormenorizado, os atributos e elementos próprios de cada representação ali vista. Por fim, no nível iconológico, buscamos significar o porquê de São José estar ali representado, os cordeiros sendo conduzidos, e também a razão pela qual o Vaticano é representado, sobretudo naquele contexto eclesial. A partir do terceiro nível intuímos chamar a figura em primeiro plano de São José Pastor.

SÃO JOSÉ PASTOR? ALGUMAS INTUIÇÕES

Aqui, buscamos traçar algumas descrições iconográficas das imagens presentes na obra que podem nos ajudar a chegar a uma possível conclusão. Tomamos como visualização da imagem, a figura de São José no primeiro plano, as ovelhas no segundo plano e o Vaticano no terceiro plano. As ovelhas como representação de cada um de nós filhos e filhas de Deus, se apresentam em branco designando aqueles que estão penetrados pela Luz de Deus. Suavemente o branco nas ovelhas é tocado por um tom ocre bem como a face, os pés e mãos de Jesus para recordar a nossa humanidade criada do pó como escrito em Gênesis: “Então IHHW modelou o homem com o pó do solo” (Gn 2, 7) e para este solo o corpo retorna com o “sono da morte”, e também manifestar a Encarnação de Jesus que veio habitar no meio de nós e assumiu um corpo como o nosso. Na composição iconográfica do Bom Pastor, uma ovelha é acolhida no braço esquerdo de Jesus simbolizando os que mais necessitam de cuidado diante de suas fragilidades, outra olha confiante na esperança da Vida que advém da face bendita e divina de Jesus e outra que encontra abrigo e proteção ao se colocar por detrás e com profundo desejo de escutar e seguir a voz do Bom Pastor.

A reluzente imagem da Basílica de São Pedro, Vaticano, no terceiro plano da azulejaria, representa a presença da Igreja, para a qual são conduzidas todas as ovelhas, guiadas por São José.

Agora, passemos às “figuras emblemáticas” que foram detalhadamente observada para este trabalho, pois considerando todo o contexto da obra, notoriamente, diríamos e até mesmo muitos que chegam diante deste prédio veem a figura do Bom Pastor conduzindo às ovelhas, o qual sempre vem representado assim, sobretudo com a presença das ovelhas, forte marca iconográfica para identificar Cristo Pastor.

SÃO JOSÉ

A história de São José é vinculada à antiquíssima tradição da Igreja Católica, todavia os dados históricos de sua vida são escassos e inseguros. José aparece em poucos momentos nos trechos iniciais dos Evangelhos de Mt 1-2;13-55 e Lc 1-2; 4,22. Através dessas fontes sabemos que ele era descendente do rei Davi, já estava idoso e tinha um contrato de casamento com Maria; logo, com esse enlace, foi considerado o pai adotivo de Jesus. Suas atitudes o colocam como homem sensato, justo e, acima de tudo, temente a Deus. Esteve presente no nascimento de Jesus, na apresentação no templo, na fuga para o Egito e na perda e encontro do menino, aos 12 anos de idade. A narrativa bíblica afirma que residiu em Nazaré, onde exerceu o ofício de carpinteiro (Rezende, 2015, p. 105).

O atributo mais excelso que acompanha a iconografia de São José é o lírio. Costuma-se ser apresentado por um Anjo pintado abaixo à figura do santo. Esse símbolo está ligado a São José desde o início de sua representação e, com o desenrolar dos séculos, passou por grande desenvolvimento e ressignificação. Nas primeiras representações, o ramo de lírio era mais entendido como uma vara que lhe simbolizava a velhice e também o modo como Deus o escolheu para ser esposo de Maria, quando, por milagre, o bastão que ele trazia, como os de outros pretendentes, floresceu. Só com o passar do tempo, quando a virtude da castidade de José foi exaltada, o ramo florido foi representado como um lírio ligado a ideia da virgindade.

BOM PASTOR

É mister perpassarmos pela análise iconográfica do Bom Pastor, a fim de compreendermos sua evolução ao longo da história e também o motivo pelo qual apresenta tais atributos. Nos três primeiros séculos, víamos acerca de Jesus, o Bom Pastor, e o Christus sol invictus. A cristologia iconográfica trata e retrata menos questões abstratas

da metafísica ou da transcendência que implicações iminentes do senhorio e da amizade de Jesus Cristo. Tudo isso se verifica nas seguintes imagens:



Figura 4 – *Jesus, o Bom Pastor*
Roma, Catacumba de Priscila, 250 d.C.
Fonte: ResearchGate⁸

Este é o motivo do Bom Pastor mais antigo encontrado na história dos artefatos. A composição destaca o aspecto do cuidado, sinalizado pelo balde com água na mão direita e pela ovelha carregada nos ombros, ao redor do pescoço. Ao lado do aspecto do cuidado, há uma interessante dinâmica relacional. Enquanto as três ovelhas olham para o pastor, este olha para os observadores da pintura. Assim, forma-se uma unidade aberta em Cristo.



Figura 5 – *Cristo, Sol Invictus*, Roma, mosaico em uma Casa, 300 d.C.
Fonte: ResearchGate

A metáfora imagética do Cristo Sol dialogava tanto com exemplos bíblicos quanto com tradições modernas romanas. A iconografia do mosaico depende claramente da tradição romana. Ela cita todos os atributos clássicos do Deus Sol Invictus: a cabeça com as chamas ou raios e a carruagem puxada pelos cavalos.

Jesus, o Bom Pastor, e o Christus Sol Invictus, ambos da mesma época e do mesmo ambiente, são duas interpretações imagéticas bem distintas. A primeira afirma o aspecto humano de Jesus, o cuidado e a misericórdia, e foca, provavelmente, no porvir; a segunda sublinha o seu aspecto divino, o Cristo, eterno e “invencível”. Isso contempla a esperança do nascer de novo, da ressurreição, mas também de uma nova época, de uma extensão do

⁸ O acesso virtual às figuras 4-7 é o mesmo. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Jesus-o-bom-pastor-Roma-Catacumba-de-Priscila-250-dC_fig1_261181077. Acesso em 11 jul. 2025.

tempo na história. Das duas imagens, herdamos aparentemente somente a imagem de Jesus como Bom Pastor (Renders, 2013, p. 10).

A iconografia do Bom Pastor foi veiculada por gravuras que circulavam com relativa facilidade, difundindo o tema que vai ser transposto para a escultura e pintura. O Jesus Bom Pastor como iconografia romântica da época do imperialismo dos séculos XIX e XX. Nos meados do século XIX, reaparece a antiga iconografia do Jesus bom pastor. Desta vez, porém, será uma arte pendurada nas paredes das casas particulares, possibilitada pela técnica da litografia, que permitiu uma reprodução em massa. O motivo encontra-se em casas protestantes e católicas. Jesus não olha mais diretamente para o espectador, mas para a ovelha (figura 6) ou para a porta do coração (figura 7). É um Jesus introvertido, interessado no interior da pessoa e disposto a carregá-la, caso esta esteja impossibilitada de seguir o seu caminho. Enquanto a primeira imagem convida à contemplação e passividade, a segunda reduz a atividade humana à abertura do seu coração para Jesus (Renders, 2013, p. 21).



Figura 6 – *Jesus, o bom pastor*
Benhard Plockhorst, cerca de 1880
Fonte: ResearchGate

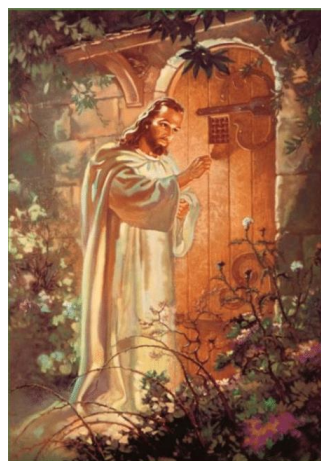


Figura 7 – *Jesus batendo na porta do coração*
Warner Sallman, EUA, 1940
Fonte: ResearchGate

Podemos estabelecer um paralelo entre a figura 6 com a azulejaria de São José presente na iconografia em estudo, basta apenas observarmos as imagens e fazermos um modo comparativo.



Figura 8 – Azulejaria, São José
Fonte: Caio Amora

Quadro comparativo	
São José	Bom Pastor
<i>Lírio</i>	<i>Cajado</i>
Ovelhas	Ovelhas
<i>Conduzindo</i> as ovelhas	<i>Carregando</i> as ovelhas
Vaticano (Igreja): São José <i>patrono</i> , e para onde ele conduz as ovelhas.	Vaticano (Igreja): Bom Pastor <i>conduz</i> suas ovelhas para o melhor lugar.

A partir desta imagem que remonta ao século XIX (fig.6) em comparação à azulejaria (fig. 8), e com este quadro comparativo, podemos abrir uma perspectiva de novo nome a São José, nomeando-o de São José Pastor, considerando, sobretudo os atributos que estão presentes na iconografia de Jesus, o Bom Pastor, mas que nesta obra os atributos estão presentes em São José, tais como: ovelhas, e o cajado que, nesta imagem, é simbolizado pelo lírio, trazido em sua mão esquerda e ao fundo o simbolismo do Vaticano, além de representar a Igreja, da qual São José é patrono universal, simboliza também para onde Cristo conduz suas ovelhas.

A partir disso, em linhas gerais fazemos uma releitura iconográfica com o contexto eclesial do séc. XX, baseado, sobretudo, no que Panofsky apresenta acerca do terceiro nível na análise de uma obra. O significado intrínseco se volta para os que perpassam a

obra. Ele “é apreendido pela que revelam a atitude básica de uma nação, de um qualificados por uma personalidade” (Panofsky, 1979. p. 52). Por buscar tais significados, um “algo a mais” de símbolos, dá-se um salto da iconografia para a como um labor mais interpretativo e busca uma visão mais integral da obra de arte, trata-se, assim, de uma atividade de síntese.

INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA: A IGREJA E O ULTRAMONTANISMO

Nos idos do século XIX, diante de um cenário histórico e social de grandes polêmicas e de bruscas mudanças, de uma profunda crise de autoridade, começou-se, dentro dos círculos católicos a reconhecer na figura do papa uma garantia de unidade política e moral, capaz de barrar a crise causada pela revolução e pelo iluminismo. “Na infalibilidade papal [uma das maiores bandeiras sustentadas por tal grupo, suprema afirmação da autoridade pontifícia], eles viam a única resposta possível à crise cultural, política e religiosa desencadeada pela Revolução Francesa e pelas perturbações que com Napoleão se espalharam por toda Europa” (O’Malley, 2019, p. 10). Nasce assim o movimento ultramontano, o qual, segundo O’Malley (2019, p. 52-53), “exaltava o primado papal, conferindo-lhe um caráter doutrinal novo pela ênfase e o sentido de urgência com que era afirmado”.

Deste modo, favorecia uma sutil, mas importante transformação do papel do papa, daquele de dar testemunho à fé da Igreja ao papel mais proativo de primeiro ou mesmo exclusivo mestre: de testemunha a definidor. Com esta exaltação da figura do papa, queriam responder à crise cultural e política de seu tempo, fortalecendo a Igreja diante dos ataques liberais e dos interesses políticos. No painel em estudo, observamos uma possível ligação com esta afirmação da figura papal, considerando que São José, na representação, direciona todas as ovelhas (todo o povo), a Roma, fulgurante na iconografia do Vaticano que se refere à sé petrina. Como fazemos uma leitura iconológica, nos é permitido traçar esta interpretação ligando-o a uma necessidade de afirmação da figura do Papa¹.

¹ A verdadeira origem do termo ultramontanismo se encontra na linguagem eclesiástica medieval, que denominava de ultramontano todos os Papas não italianos que eram eleitos. No século XVII, o *ultramontanismo* foi associado àqueles que defendiam a superioridade dos papas sobre os reis e os

Segundo Santirocchi (2010, p. 25) é compreensível que se tenha difundido uma eclesiologia que fortalecia a função e as prerrogativas do Sumo Pontífice, considerando-o, praticamente, como a fonte dos ensinamentos da Igreja e como a autoridade da qual emanavam, de modo indiscutível, todas as decisões. Essa centralização, na prática, levou a uma intervenção mais sentida das congregações romanas na vida de cada diocese e uma maior uniformização da disciplina eclesiástica. No entanto, conforme Martina (2001, p. 106), não se pode desconsiderar que o movimento não foi de mão única, pois a própria piedade religiosa reforçou essa tendência de modo espontâneo, buscando, mais intensamente, desenvolver na comunidade católica o sentimento de pertencimento à Igreja Universal, abandonando as tendências de catolicismo bairristas ou nacionalistas (Martina, 2001, p. 106).

É difícil estabelecer com exatidão a data em que entrou no Brasil esta corrente ultramontana. Uma curiosidade que talvez nem todos saibam e que nos ajudam a pensar a nível de Arquidiocese de Mariana é que, entre os primeiros ultramontanos deste período estavam os religiosos da Congregação das Missões, ou lazaristas, de carisma vicentino, que se estabeleceram na província de Minas Gerais no início do século XIX. O primeiro bispo foi provavelmente D. Fr. José da Santíssima Trindade (1819-1835), 6º Bispo da Diocese de Mariana, pertencente também à referida província de Minas. O *ultramontanismo*, entretanto, não encontrou, neste período, um clima muito favorável no Brasil, já que desde os dias de Pombal e da expulsão dos jesuítas do Reino Português, as ideias jansenistas e um forte regalismo político tinham dominado o cenário brasileiro, desaparecendo quase que por completo o escolasticismo do currículo das escolas brasileiras.²

O bispo sucessor de D. Fr. José da Santíssima Trindade, foi o lazarista Dom Antônio Ferreira Viçoso (1844-1875, 7º bispo de Mariana). A entrada dos ideais ultramontanos se deu com formação e substituição de bispos, que, por sua vez, empreendiam transformações na formação do clero e administração eclesiástica junto às irmandades

Concílios, mesmo em questões temporais. Na Alemanha, no século XVIII, o conceito se ampliou e passou a ser usado para identificar os defensores da Igreja em qualquer conflito entre os poderes temporais e espirituais (Igreja-Estado). O *ultramontanismo*, no século XIX, se caracterizou por uma série de atitudes da Igreja Católica, num movimento de reação a algumas correntes teológicas e eclesiásticas, ao regalismo dos estados católicos, às novas tendências políticas desenvolvidas após a Revolução Francesa e à secularização da sociedade moderna.

² VIEIRA, David Gueiros. *O protestantismo, a maçonaria e a questão religiosa no Brasil*, p. 32-33.

leigas em suas respectivas dioceses, todavia, não sem encontrar resistências e diversos conflitos. No plano interno, o ultramontanismo brasileiro foi uma resposta direta às tentativas de reforma da Igreja por parte de Diogo Antônio Feijó (padre de tendência regalista e regente do Império Brasileiro entre 1835 e 1837), tendo D. Romualdo Seixas, arcebispo da Bahia e D. Antonio Ferreira Viçoso, bispo de Mariana, como os pioneiros na implantação do ultramontanismo no Brasil, seguidos por D. Antonio Joaquim de Melo em São Paulo e diversos outros em todo o país (Gomes Filho, 2020, p. 53). Conforme o Cônego Raymundo Trindade (1953, p. 50-51):

a providência não falhou com esta instituição, *Seminário São José*, que recebeu novo vigor com a chegada de Dom Antônio Ferreira Viçoso em 1844. O zelo com o Seminário foi redobrado sob seu episcopado e, em 1853, chamou seus confrades lazaristas, especialista na formação do clero para estarem à frente do Seminário. Os padres da congregação da Missão dirigiram o seminário até o ano de 1966.

CONCLUSÃO

Por vezes, o óbvio precisa ser dito. Dizer que a iconografia representa São José ou afirmar ser o Bom Pastor pode ser simples, todavia, é preciso afirmar um novo caminho para se tornar mais sensata a explicação àqueles que ainda possuem dúvida na titulação de São José Pastor, pois, a partir das pesquisas realizadas é certo que a primeira vez que o nomeamos assim seja nesta obra.

O intuito de realizar este artigo partiu da inquietação de sempre deparar-se com esta azulejaria e nomear apenas a figura de primeiro plano como São José, sendo que aqui nos apresenta vários outros elementos que pudesse ser o Bom Pastor. Uma saída possível com pesquisas iniciais foi nomeá-lo de São José Pastor, a partir do caminho realizado como uma leitura iconológica. Além disso, observando a amplitude da obra, cada figura se dialoga com a outra. A imagem de São José, patrono da Igreja universal, já aponta para o Vaticano, resplandecente no terceiro plano da obra, para o qual todas as ovelhas estão sendo conduzidas, pelo pastor, São José. A ligação estabelecida com o movimento ultramontano é uma leitura possível considerando o contexto em que a obra foi realizada e uma necessidade de afirmação do Papa, sobretudo numa obra dentro do ambiente eclesástico, o Seminário.

Várias outras leituras podem ser realizadas, afinal, a interpretação iconológica nos permite várias linhas de reflexão. Que a instituição que completa 275 anos neste ano de

2025, possa continuar se valendo do pastoreio do seu patrono São José, que pastoreia e conduz todos ao caminho do bem.

ANEXO 1: Carta do Dr. Alberto a Dom Helvécio

Belo Horizonte, 22/07/1934

Avenida Bias Fortes, 392

Ao nosso amigo Dom Helvécio

Encaminho-lhe em original e tal como o recebi a resposta do Colaço.

Não esclarece ele se para ir trabalhar originais o preço da PS de 600 escudos por metro é para somar com os 555 escudos do orçamento em si – como me parece mais natural – é o total por metro que daria então 600 escudos para cada painel. A situação atual de câmbio negro não deixa fazer uai dia do que vai custar. Parece que orçaria para mais de um conto cada quadro. Para mim posso fazer a conta com os que tem aí, lembro que os pedaços de azulejos custam o mesmo preço do azulejo inteiro, pois só o recorte é mais trabalhoso do que a pintura.

Como vê, ele pede fotografia dos que já fez para ter um motivo ornamental idêntico. Também sobre a cor, deve ir à indicação sobre se quer azul só ou com mais cores iguais. Fico, como sempre, ao seu dispor.

[...]

Queira a V.Revma. abençoar a mim sempre.

Do grato amigo, Roberto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Liliane Simi. Arquitetura e arte decorativa do azulejo no Brasil, **Revista de Belas Artes**, v.2, n.1, p. 1-17, 2010. Disponível em: < <https://revistas.belasartes.br/revistabelasartes/article/view/165/163>>. Acesso em 22 ago. 2024.

CANTERO, Sandra de Arriba. San José. **Revista Digital de Iconografia Medieval**, v.5, n.10, p. 57-76, 2013. Disponível em: < <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-07-14-RDIM%2010.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2025.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

COSTA, Luiz Antônio. A fundação do Seminário de Mariana em 1750. In: MELO, Edvaldo Antônio de. COUTO, Adilson Umbelino. CARVALHO, Valter Magno de. (Orgs.) **Seminário de Mariana: Memória dos 270 anos**. Mariana: Dom Viçoso, 2022, p. 33-40.

GENS SEMINARII. **Revista dos seminários de Mariana** - AEXAM e do GS 58, ano II, nº4, Dezembro/2008.

GOMES FILHO, R. R. Ultramontanismo e catolicismo popular em goiás no início do século xx: caracterizações e problematizações. **Revista Mosaico - Revista de História**, Goiânia, Brasil, v. 13, n. 1, p. 51–66, 2020. DOI: 10.18224/mos.v13i1.7797. Disponível em: <<https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/7797>>. Acesso em: 22 ago. 2024.

HONÓRIO, Fabiano Milione. **A glória de São José pelas mãos de Pietro Gentili**. Mariana, 2017.

IPPATRIMONIO. **Rotas dos azulejos**: Rota autoria Jorge Colaço. Infraestruturas de Portugal: Portugal, 2020. (IP).

MARTINA, Giacomo. **Storia della Chiesa**: dal Lutero ai nostri giorni. Brescia: Morcelliana, 2001.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (org.), FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO (org.). Djanira e a Azulejaria Contemporânea: catálogo. Rio de Janeiro, 1997. 28 p. **Publicado por ocasião da exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes de Fevereiro a Março de 1997.**

O'MALLEY John W., **Vaticano I. Il concilio e la genesi della Chiesa ultramontana**, Milano, Vita e Pensiero, 2019.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia**: uma introdução ao estudo da Arte da Renascença. In: Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PEREIRA, João Paulo. O Seminário de Mariana nas décadas de 30 e 40: narrativas de Cônego Agostinho. In: MELO, Edvaldo Antônio de. COUTO, Adilson Umbelino. CARVALHO, Valter Magno de. (Orgs.) **Seminário de Mariana: Memória dos 270 anos**. Mariana: Dom Viçoso, 2022, p. 526-537.

RENDERS, Helmut. Cristologia iconográfica: das suas linguagens imagéticas clássicas a uma expressão única latino-americana no fim do século 20. **PLURA, Revista de Estudos de Religião**, v.4, nº 2, 2013, p. 4-31. Disponível em: <<https://revistaplura.emnuvens.com.br/plura/article/view/733>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

REZENDE, Leandro Gonçalves. O repertório iconográfico da capela de São José. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). **Capela de São José dos homens Pardos em Ouro Preto: história, arte e restauração** – Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

SARROEIRA, Sônia. **Jorge Rey Colaço**: Estudo, interpretação e reproduções técnicas realizadas pelo artista e sua aplicação na conservação e restauro de painéis azulejares, 2020.

SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1997.

TRINDADE, Raymundo. **Breve Notícia do Seminário de Mariana**. São Paulo: Gráfica da Revista dos Tribunais, 1953.