


O martírio de Santa Cecília: uma abordagem hagiográfica, histórica e artística em São Paulo

Saint Cecilia's martyrdom: a hagiographic, historic and artistic approach in São Paulo

DOI: 10.20396/rhac.v1i2.14267

KARIN PHILIPPOV

Pós-Doutoranda em Artes Visuais IA-UNESP

 0000-0003-2945-6370

Resumo

Conhecida pela tradição ocidental e pela Igreja como padroeira da música, Santa Cecília é, na verdade, apenas uma mártir cristã. O artigo parte de três representações paulistas de Santa Cecília martirizada executadas pelos artistas Benedito Calixto de Jesus, Marino del Favero e Cândido Portinari, a fim de analisar e problematizar a circulação iconográfica do corpo jacente da santa, no contexto republicano em São Paulo no início do século XX. Propõe-se, então, sua iconografia martirial como discurso hagiográfico, histórico, teológico e artístico.

Palavras-chave: Santa Cecília. Iconografia martirial. Circulação hagiográfica.

Abstract

Known by both Western tradition and Church as music patron, Saint Cecilia is, actually, only a Christian Martyr. The article starts from three Paulista representations of martyred Saint Cecilia that are executed by artists Benedito Calixto de Jesus, Marino del Favero and Candido Portinari, in order to analyze and problematize the iconographic circulation of the saint lying body in the Republican context in the early twentieth century Sao Paulo. One proposes, therefore, her martirial iconography as hagiographic, historic, theological and artistic discourse.

Keywords: Saint Cecilia. Martirial Iconography. Hagiographic circulation.

O artigo busca apresentar, analisar e problematizar a icono-hagiografia de Santa Cecília no estado de São Paulo, entre os anos de 1909 e 1925, a partir de três exemplos fundamentais: Benedito Calixto de Jesus, Marino del Favero e Candido Portinari. Trata-se aqui da circulação emblemática da icono-hagiografia da santa considerando-se seus desenvolvimentos pictóricos e escultóricos no ambiente paulista religioso, entre fins de uma poética dita acadêmica em transição para o Modernismo. Assim, insere-se essa produção religiosa dentro da perspectiva dos estudos historiográfico-artísticos brasileiros do período, não obstante o fato de Marino del Favero ser italiano. Além disso, abrem-se importantes frentes de pesquisa sobre o tema.

Santa Cecília¹, oriunda da rica família romana Cecilia Metello e filha de senador igualmente romano, passa sua breve vida no século II da era Cristã cuidando dos mais necessitados, além de organizar e participar de cultos cristãos dedicados à Fração do Pão, realizados em sua própria casa. Por sua atuação cristã passa a ser perseguida e é martirizada por volta do ano 177 d.C. Sua condenação se dá a partir do Tribunal de Almachio, pretório de Roma, durante as perseguições perpetradas pelo Imperador Alexandre Severo, por se recusar a prestar culto ao deus pagão Júpiter e por distribuir riqueza aos pobres. Assim, primeiramente, é condenada ao sufocamento no *Caldarium*. Porém, como resiste por duas vezes, Almachio determina que sua degola seja realizada e após ser golpeada na nuca, por três vezes, Santa Cecília ainda resiste por três longos dias, segundo relata Louis Veuillot², em uma edição traduzida para o português e com correções feitas à mão, por Benedito Calixto de Jesus³:

O lictor (corrigido para carrasco, por Benedito Calixto)⁴ descarregou-o: mas, com três golpes, não conseguiu decepar a cabeça sempre serena, e apenas conseguiu fazer jorrar o sangue e fugiu. Uma lei vedava ao algoz o continuar a ferir a vítima que com três golpes não acabasse a vida.

Os cristãos esperavam da parte de fora. Entraram em multidão, cheios de compaixão, de respeito e amor. Cecília moribunda reconheceu os pobres, os seus neófitos e os seus irmãos; a todos mostrava semblante risonho. Acercaram-se della, recomendando-se às suas orações e recolhendo-lhe em panos o sangue das feridas. De momento a momento parecia que essa alma pura ia quebrar seus últimos vínculos. Mas bem depressa, aqueles que estavam ao pé dela compreenderam que estava vivendo por um novo milagre. Com efeito, Cecília esperava por alguma coisa que havia pedido a Deus. Ficou nesta situação por espaço de três dias. Durante este tempo, exhortou os cristãos a permanecerem firmes na fé. De quando em quando, chamando para junto de si os pobres, falava-lhes com carinho e mandava que lhes fosse distribuído tudo o que fosse encontrado na casa.

¹ VANZO, Savério M. *Santa Cecília Virgem e Mártir*. SP: Oratório, 2010.

² VEUILLOT, Luiz. *Santa Cecília: seu glorioso martyrio, com um breve histórico do seu túmulo em Roma*. Traduzido da obra *Le Parfum de Rome*. São Paulo Espínola & Cia., 1907, s/p. Arquivo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva.

³ Benedito Calixto passa um traço por cima do que não é correto e escreve a informação correta.

⁴ Anotação da autora em relação ao original pesquisado.

Ao terceiro dia, o santo Pontífice (corrigido para Bispo, por Benedito Calixto)⁵ Urbano a quem a prudência ainda não havia consentido que comparecesse, entrou no aposento de Cecília. Por ele é que Cecília estava esperando. Voltando para Pae dos fieis seus olhos cheios de consolação, disse-lhe: 'Padre, pedi ao Senhor esta delonga de três dias para que pudesse entregar nas mãos de Vossa Beatitude os pobres que eu sustentava, e também vos légo esta casa, para que consagrada por vós fique sendo para sempre uma igreja'. Tendo dito estas palavras, seu olhar moribundo viu abrirem-se os céus. Estava deitada ao lado direito, junto aos joelhos. Seus braços caíram um sobre o outro; voltou para o movimento sua cabeça retalhada pelo cutelo, e sua alma despreendeu-se tranquilamente.

Aqui, no relato traduzido, - por alguém não identificado - do original francês, do escritor e jornalista ultramontano Louis Veuillot⁶ (1813-1883) e corrigido por Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), por ordem de Dom Duarte Leopoldo e Silva⁷ (1867-1938), destaca-se a longa duração simbólica da morte de Santa Cecília, que teria levado três dias para se completar, remetendo à Santíssima Trindade, por excelência. Além disso, a partir da descrição hagiográfica e literária da santa pelo autor francês, cujos restos mortais são encontrados no ano de 1599, pelo Cardeal Paolo Emilio Sfondrati (1560-1618)⁸, após séculos de buscas frustradas por seu corpo, inicia-se a longa série iconográfica corrigida do corpo jacente de Santa Cecília e que essa representação se dá tanto pelos escritos do arqueólogo Antonio Bosio (1575c.-1629)⁹, quanto pela escultura do jovem lombardo Stefano Maderno (1576-1636)¹⁰ [Figura 1], que teria seguido os relatos de Bosio¹¹, a fim de criar a memória do corpo martirizado da santa, no ano seguinte à descoberta arqueológica na Catacumba de São Calisto, em Roma.

Assim, a partir da escultura maderniana, que conhece duas versões idênticas, sendo a primeira na Igreja de Santa Cecília in Trastevere, em Roma¹² e a segunda, instalada na própria cripta de Santa Cecília, na referida catacumba, onde seus restos mortais são encontrados, tem início uma série de pinturas e esculturas que a iconografam, em consonância ao modo como seu corpo teria sido encontrado e relatado por Bosio e, posteriormente por Louis Veuillot, no século XIX, que recupera o tema dentro de uma

⁵ Anotação da autora em relação ao original pesquisado.

⁶ GURIAN, Waldemar. Louis Veuillot. *The Catholic Historical Review*, v. 36, n. 4 (jan., 1951), p. 385-414. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25015203>. Acesso em: 27 ago. 2020.

⁷ Carta de Benedito Calixto de Jesus endereçada ao Exmo. Snr. Arcebispo D. Duarte, em 18 de junho de 1912. AMDDL.

⁸ LO BIANCO, Anna. La Santa Cecília di Stefano Maderno. In: LA BELLA, Carlo et al. *Santa Cecilia in Trastevere*. Roma: Palombi Editori, 2007, p. 159.

⁹ PHILIPPOV, Karin. *A Obra Religiosa de Benedito Calixto de Jesus Através do Mecenato Religioso de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília*. Tese (Doutorado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016, p. 119. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/321421>. Acesso em: 04 set. 2020.

¹⁰ Op.cit., p. 119.

¹¹ Idem.

¹² LO BIANCO. Op.cit., p. 162.

perspectiva ultramontana¹³, na qual o Cristianismo primitivo é resgatado pela Santa Sé. Aliás, a partir do momento da descoberta de Bosio e da escultura de Maderno surgem artistas contemporâneos ao mesmo, que reproduzem sua escultura e aqui se cita o artista sienês Francesco Vanni (1563-1610)¹⁴, que produz um pequeno desenho representando Santa Cecília em seu túmulo e que pertence ao *Musée du Louvre*, ou ainda a extraordinária gravura em metal de Cornelis Galle (1576-1650)¹⁵, pertencente ao *Rijksmuseum* de Amsterdam, executada a partir de um desenho de Francesco Vanni e do próprio Stefano Maderno, trazendo o ciclo iconográfico da santa disposto em nove cartelas que circundam a cena principal ao centro, representando desde a cena do casamento de Santa Cecília com Valeriano até sua morte. Há, portanto, uma ampla circulação do modelo maderniano, conforme se observa nos exemplos supramencionados.



Figura 1:
Stefano Maderno (1576-1636)
O martírio de Santa Cecília
1600
Mármore
Basilica di Santa Cecilia in Trastevere di Roma

¹³ PHILIPPOV. Op. cit., p. 37.

¹⁴ Sainte Cécile dans son tombeau. La plateforme ouverte du patrimoine. Disponível em: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50350102519?base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&listResPage=4&mainSearch=%22sainte%20oc%C3%A9ile%22&resPage=4&idQuery=%22303ffd1-511c-7783-6d5d-1b841de86564%22>. Acesso em: 02 set. 2020.

¹⁵ Graftombe van de H. Cecilia in de Santa Cecilia in Trastevere in Rome, Cornelis Galle (I), after Francesco Vanni, after Stefano Maderno, in or after 1599. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-6731>. Acesso em: 02 set. 2020.

No entanto, cumpre salientar que a hagio-iconografia de Santa Cecília sempre existiu antes mesmo da descoberta chefiada por Sfondrati, tendo exemplares múltiplos espalhados por igrejas e coleções italianas públicas e privadas e, aqui, citam-se duas versões de artistas realizadas ainda no século XIV, como Lippo d'Andrea di Lippo (1370-1471c.)¹⁶, que afresca entre os anos de 1400 e 1420 o ciclo iconográfico de Santa Cecília, incluindo a cena de seu martírio, na Igreja de *Santa Maria del Carmine* de Florença. Ou ainda, o florentino Domenico di Michelino (1417-1491)¹⁷, que pinta em têmpera sobre madeira, a cena martirial da santa colocando-a rezando dentro de uma caldeira alimentada pelo fogo. Assim, ao longo dos séculos, inúmeras representações martiriais da santa são realizadas por diversos artistas, nos mais variados suportes e nas mais variadas situações supliciais, bem como criam cenas dos episódios da santa relativas ao casamento da mesma.

Partindo, então, daquela que seria a primeira representação correta do corpo de Santa Cecília, executada tal qual Bosio¹⁸ relata, na qual o arqueólogo afirma ter aberto um ataúde de cipreste e encontrado um corpo feminino coberto por seda manchada de sangue e que o corpo estaria deitado de lado, com os joelhos dobrados, braços unidos e a cabeça voltada de tal modo, a expor os três cortes na nuca e que Maderno, então esculpe reproduzindo, aliás, traduzindo o que lê, a partir da encomenda que recebe de Sfondrati, para “dar nova e eterna vida ao corpo da santa, imortalizado na mesma pose em que foi encontrada”¹⁹. Assim, a descoberta e a escultura de Maderno permitem o início de um conjunto amplo de pinturas e esculturas representando o corpo de Santa Cecília na mesma posição da descoberta arqueológica e, com isso, inicia-se a circulação desse modelo dentro e fora da Europa, promovendo-se a circulação e as transferências culturais entre diferentes geografias artísticas e centros de produção, sem que se crie a relação entre centro e periferia, tal qual Carlo Ginzburg²⁰, propõe.

Desse modo, a iconografia do corpo jacente de Santa Cecília feita em 1600, por Maderno ganha versões na França, no Brasil e até na Argentina, na cidade de Mar del Plata²¹, entre os séculos XIX e XX,

¹⁶ Lippo d'Andrea di Lippo. Disponível em:

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/4794/Lippo%20di%20Andrea%20%28Pseudo%20Ambrogio%20di%20Baldese%29%2C%20Battesimo%20di%20Massimo%2C%20Santa%20Cecilia%20conforta%20osan%20Valeriano%20e%20osan%20Tiburzio%2C%20Martirio%20di%20osan%20Valeriano%20e%20osan%20Tiburzio>. Acesso em 04 set. 2020.

¹⁷ Domenico di Michelino. Disponível em:

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/13229/Domenico%20di%20Michelino%20%28Domenico%20di%20Francesco%29%2C%20Martirio%20di%20osanta%20Cecilia>. Acesso em: 04 set. 2020.

¹⁸ LO BIANCO. Op.cit., p. 160.

¹⁹ “...per dare nuova e eterna vita al corpo della santa, immortalato nella stessa posa in cui viene rinvenuta”. (Trad. da autora). Op.cit., p. 162.

²⁰ GINZBURG, Carlo et. al. **A Micro-História e Outros Ensaios**. Tradução: Antônio Narino. Lisboa: DIFEL; RJ: Bertrand Brasil, c.1989.

²¹ Na Catedral Basílica de San Pedro Y Santa Cecília, em Mar del Plata há um patíbulo que contém uma escultura em mármore de Carrara branco, feita na França do século XIX, que representa Santa Cecília morta e que está localizado no altar do Sagrado Coração de Jesus. Iglesia Catedral Mar del Plata. Disponível em: <http://www.catedralmardelplata.org.ar/visita/interior/altar-del-sagrado-corazon-de-jesus/>. Acesso em: 10 set. 2020.

assunto a ser apresentado, analisado e problematizado no presente artigo. No estado de São Paulo, os artistas Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), Marino del Favero (1864-1943) e Cândido Portinari (1903-1962) se destacam em três versões do corpo jacente da santa, porém, com características distintas.

Santa Cecília em São Paulo em três versões fundamentais

A primeira aparição conhecida de Santa Cecília, como mártir, ocorre na Igreja de Santa Cecília e São José, localizada na cidade de São Paulo. Em sua terceira versão, executada em tijolos e equipada com luz elétrica transmitida internamente, por fios de pano, essa igreja é reconstruída a partir de 1896, em arquitetura revivalista de planta neorromânica, com projeto do arquiteto e conde florentino, Giulio Micheli (1862c.-1919)²². O conjunto iconográfico fundamental do templo ocupa o arco temporal de 1907 a 1917 e tem a autoria majoritariamente executada pelo artista e historiador Benedito Calixto de Jesus²³. Aqui, destaca-se uma das seis pinturas²⁴ do ciclo iconográfico de Santa Cecília, executado entre 1909 e 1917, localizado no presbitério absidial da igreja, no lado da Epístola, isto é, lado direito da Igreja. A pintura que representa a cena do martírio de Santa Cecília é datada de 1909 e corresponde à quinta pintura do conjunto ceciliano [Figura 2].

Na iconografia calixtiana para a cena do momento exato do martírio de Santa Cecília, o artista parte do modelo escultórico realizado por Stefano Maderno (figura 1), em 1600 e o transmuta para pintura em óleo sobre tela. Embora a escultura seja feita em mármore de Carrara branco, sem qualquer policromia²⁵, a transposição calixtiana realizada no ano de 1909, traz a figura da santa em primeiro plano, sem nimbo na cabeça, repetindo com exatidão a pose descrita por Bosio e traduzida por Maderno. Calixto, entretanto, faz alguns acréscimos na iconografia ao colocar o sangue que escorre contida e silenciosamente de seu pescoço, sem arroubos, nem gritos de sua vítima; além disso, insere bordados dourados com folhas de louros e rosas nas mangas, na gola e na barra da túnica branca de Santa Cecília, como forma de celebrar simbolicamente a vitória sobre sua morte. As rosas simbolizam a própria santa, constituindo, portanto,

²² Giulio Micheli chega em São Paulo em 1888. FRADE, Gabriel. **Arquitetura Sagrada no Brasil: sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano**. Edições Loyola, 2007, p.98.

²³ Na Igreja de Santa Cecília e São José há pinturas murais de Oscar Pereira da Silva na cúpula e nas abóbadas semicirculares do transepto. No teto da Capela do Santíssimo existe uma pintura de Carlo de Servi. Os vitrais são de Conrado Sorgenicht e a decoração das paredes é feita por Gino Catani.

²⁴ As seis pinturas são: O Batismo de Valeriano (1909), A Aparição do Anjo do Senhor (1909), Imposição do Véu (1917), A Condenação de Santa Cecília (1917), O Martírio de Santa Cecília (1909) e Os Funerais na Catacumba (1909). São feitas em óleo sobre tela, encaixados em nichos e cada uma mede 190 x 350 cm. O conjunto foi instalado por Gino Catani e o projeto da instalação é realizado pelo filho do artista, Sizenando Calixto de Jesus, arquiteto prático.

²⁵ Cumpre salientar o aspecto simbólico do mármore branco atrelado à pureza e à virgindade de Santa Cecília, que vive um casamento espiritual com Valeriano, igualmente martirizado por ser cristão.



Figura 2:
Benedito Calixto de Jesus
O Martírio de Santa Cecília
1909
Óleo sobre tela, 190 x 350 cm
Igreja de Santa Cecília e São José, São Paulo
Foto: Karin Philippov

um de seus atributos. Enquanto a escultura de Maderno immortaliza a pose em que os restos mortais teriam sido encontrados²⁶, a encomenda que Calixto recebe permite propor não apenas a immortalização de sua figura, com a pose tal qual teria sido encontrada por Bosio²⁷ nas escavações arqueológicas na Catacumba de São Calisto, em Roma, como também, a afirmação do martírio que ocorre em uma cena teatralmente idealizada e criada a partir do uso da composição fotográfica, feita pelo artista historiador Benedito Calixto de Jesus²⁸. Aliás, pelo desfocamento das figuras ao fundo da pintura, percebe-se a utilização da fotografia da época, que não possuía as qualidades técnicas atuais e requeria longos tempos de exposição.

Dessa maneira, se por um lado, Calixto transmuta ao mesmo tempo, as iconografias literárias de Bosio e escultórica de Maderno, por outro, ele o faz a serviço de um discurso claramente republicano, tornando Santa Cecília o paradigma feminino a ser seguido pelas mulheres fiéis e frequentadoras da Igreja de Santa Cecília e São José, naquele momento. Tal discurso ideologicamente planejado vincula a santa ao culto católico romanizador, que se dá através da personificação do Cordeiro de Deus, em uma relação de aproximação iconográfica, entre Francisco Zurbarán (1598-1664)²⁹ e Stefano Maderno, relação essa apontada pelo *Museo del Prado de Madrid* e que se estende a Santa Cecília martirizada de Calixto, igualmente. Tal relação se evidencia entre a disposição do corpo jacente agonizante de Santa Cecília e o cordeiro, de olhos ainda abertos e com as quatro patas amarradas, prestes a ser imolado em sacrifício, rememorando assim, a própria crucificação de Cristo. Salienta-se, ainda, que a colocação do ciclo iconográfico de Santa Cecília no presbitério da igreja na qual a santa é seu orago feminino, comporta aspectos simbólicos e teológicos que unem sua hagiografia à história de São Paulo, nesse momento fecundo da reconstrução e ampliação urbanística³⁰ da cidade, propiciada pelo capital cafeeiro³¹ e realizada em linguagem revivalista/historicista oriunda da importação europeia. Assim, em São Paulo, Santa Cecília se torna o exemplo de mulher virtuosa a ser seguido, pois ao se casar com Valeriano, ela o converte e vive um casamento espiritual, estabelecendo, dessa maneira, um padrão de comportamento que deve

²⁶ Op.cit., p. 162.

²⁷ LO BIANCO. Op.cit.

²⁸ Do Visconde Nicolau Campos Vergueiro (1824-1903), Benedito Calixto recebe uma bolsa de estudos em Paris, no ano de 1882. Calixto permanece em Paris por dezoito meses, nos quais estuda junto a Jean-François Raffaëlli em seu atelier e na Académie Julian, onde aprende a utilizar a daguerreotipia como recurso imagético compositivo. Ao voltar ao Brasil, Benedito Calixto traz consigo um aparato fotográfico completo que passa a ser utilizado pelo artista nas composições que faz, sem que haja eliminação do desenho, mas sim, que a fotografia lhe permite elaborar mais bem suas composições. TEIXEIRA, MILTON. **Benedito Calixto**: imortalidade. SP, Santos: UNICEB, 1992.

²⁹ Francisco Zurbarán. *Agnus Dei*. 1635c., óleo sobre tela, 62 x 38 cm, Museo del Prado, Madrid. Zurbarán. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b?searchid=7aacdfic-ef23-5621-24da-b7451854af7d>. Acesso em: 31 ago. 2020.

³⁰ FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. SP: Nobel-EDUSP, 1987.

³¹ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12ª ed. SP: EDUSP, 2006.

servir de espelho para as mulheres republicanas paulistas de então, que devem se sacrificar por Deus e pela República, a fim de manter seus casamentos e bem educar seus filhos nesse universo laico desde a Constituição de 1891.

Em se retomando o supramencionado conjunto composto por seis pinturas, as mesmas perfazem um hexâmetro bíblico³², no qual, o número seis simboliza a união do perfeito com o imperfeito, do bem e do mal, a união, a Criação e a harmonia proporcionadas pela via iluminativa e unitiva³³, assim como também simboliza os perigos do inimigo, aqui representados pelos algozes pagãos de Santa Cecília. Sendo o presbitério o local, por excelência, da junção das vias iluminativa e unitiva, a presença do corpo jacente de Santa Cecília marca o apogeu desse discurso de integração, uma vez que ela aceita seu martírio³⁴ de bom grado³⁵, assim como todos os que são martirizados e entregam suas almas a Deus. Assim, a iconografia de Santa Cecília ganha novo impulso ao ser utilizada por Benedito Calixto, embora o artista jamais tenha estado na Itália, segundo Milton Teixeira³⁶, revela. Não obstante tal situação ressaltasse na produção calixtiana o início da presença da iconografia martirial da santa promovendo, por transferência cultural de sua arqueologia imagética, sua circulação hagiográfica em São Paulo, a partir dos primeiros anos do século XX.

Considerando-se a estrutura compositiva da tela *O Martírio de Santa Cecília* de Benedito Calixto (figura 2), cumpre destacar alguns aspectos relativos à própria pintura, para além da representação do corpo agonizante da santa e de seus atributos simbólicos martiriais, constituídos pelas palmas do martírio, majoritariamente. Calixto insere o conjunto das seis cenas em molduras simples, em formato de arco pleno, fazendo, dessa maneira, referência não somente à própria tipologia de arco romano, como também ao Arco do Triunfo que, por sua vez, simboliza o triunfo da guerra vencida, da vitória conquistada, significados esses incorporados pela arte cristã, transmutando-os em triunfo da vida sobre

³² CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 26ªed. RJ: José Olympio, 2012, p. 810.

³³ Partindo de uma concepção ritualística praticada pelo Concílio Vaticano I e oriunda da Espanha na Idade Média, quando o fiel entra na Igreja, cumpre três etapas. Tal concepção se espalha pela Europa e chega ao Brasil, entretanto, e abrange as igrejas revivalistas. Nesse ritual, o fiel passa por três instâncias. A primeira chamada de via purgativa se dá quando o fiel sobe os degraus na porta da Igreja, saindo da esfera mundana e secular para entrar no espaço sacro, por excelência. Ao entrar, ou o fiel é batizado na pia batismal, sempre localizada ao lado do nártex da Igreja ou, se já for batizado, purifica-se com a água benta disponibilizada em pequenos recipientes colocados no nártex, próximo à porta da Igreja. Ao passar, então, pela via purgativa, o fiel adentra a nave da Igreja, local onde se acomoda para assistir a missa. O sacerdote que realiza o culto católico estabelece, a partir desse momento, uma conexão entre Deus e o fiel, que passa da via iluminativa, ao ouvir as palavras sagradas do rito e se une a Deus pela via unitiva. Cumprem-se, portanto, as três vias e salienta-se, além disso, a aproximação com a Santíssima Trindade, simbolizada pelo número três e pelo triângulo formado pelas três vias complementares entre si. PHILIPPOV. Op.cit.

³⁴ VEUILLOT. Op.cit.

³⁵ CYMBALISTA, Renato. Martírios de jesuítas e a construção de uma territorialidade cristã na América Portuguesa. Disponível em: <https://usp-br.academia.edu/RenatoCymbalista>. Acesso em: 31 ago. 2020.

³⁶ Op.cit.

a morte. A cena em si se passa dentro de um *Caldarium*, local para o qual Santa Cecília é levada para o suplício. Sua morte, então, é repleta de símbolos teológicos evidentes, como a representação iconográfica calixtiana traz, pela inserção de elementos simbólicos inerentes ao Cristianismo e ao Catolicismo em sua vertente ultramontana, advinda do Concílio Vaticano I³⁷. Aqui, desse modo, citam-se as duas cortinas vermelhas suspensas e amarradas, que poderiam simbolizar o fim do espetáculo teatral, ao mesmo tempo em que se infere a suspensão da vida de Santa Cecília, no ato teatralizado de sua morte. No plano de fundo da cena surge um grupo composto por três mulheres que vêm prestar suas últimas homenagens à agonizante supliciada. A mulher da esquerda do grupo traz uma pequena ânfora nas mãos, possivelmente para recolher o sangue de Santa Cecília, assim como fez José de Arimateia, ao recolher o sangue de Cristo na cruz, muito embora no relato supracitado de Veillot³⁸ conste a presença de fiéis vindo a enxugar, com panos, o sangue da supliciada. Um pouco deslocada desse grupo de três mulheres que adentram o recinto martirial, ainda se vê uma mulher ajoelhada, com a cabeça também coberta por um véu e se destaca, aqui, o artifício compositivo calixtiano que articula os grupos pela inserção de figuras de interligação entre esses mesmos grupos, a fim de manter o ritmo estrutural da pintura, ao mesmo tempo em que confere drama controlado à cena. Aliás, a integração do grupo feminino pode ser observada pela inserção de um dos soldados em um plano intermediário entre os três algozes liderados por Almachio e as três mulheres, ao fundo. Sugere-se que esse soldado esteja em um misto de indignação e arrependimento ante a presença delas, conforme se observa em seu olhar e em seu gesto, como se ele as indagasse a respeito de suas presenças no *Caldarium*, ou ainda como tentasse se desculpar pelo martírio cometido contra Santa Cecília. Ainda e mais uma vez, entre o grupo dessas mulheres e Santa Cecília aparecem seus algozes, protagonizados pelo pretório Almachio, que a condena a morte por sufocamento repetido por duas vezes para, finalmente, determinar sua decapitação de até três golpes, conforme se observam em sua nuca ensanguentada. Almachio aparece cutucando o corpo da santa, para verificar o sucesso de sua ordem brutal. No alto da cena surge das nuvens enfumaçadas³⁹ um pequeno grupo composto por três anjos alados, de aparência edulcorada que, acorrendo ligeiramente apressados trazem a guirlanda de flores para coroar a santa, remetendo, dessa maneira, ao rito de passagem da vida para a

³⁷ Convocado pelo Papa Pio IX em dezembro de 1869 e dura até o mês de julho do ano seguinte, 1870. Os 150 anos da abertura do Concílio Vaticano I (1869-2019). Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/595039-os-150-anos-da-abertura-do-concilio-vaticano-i-1869-2019>. Acesso em: 04 set. 2020.

³⁸ Op.cit.

³⁹ Sugere-se um diálogo com Giotto di Bondone (1267-1337), artista toscano do Trecento italiano que pinta anjos surgidos de nuvens enfumaçadas, característica mistagógica reveladora do mistério divino e que pode ser observada no conjunto iconográfico do artista para a Capella degli Scrovegni, em Pádua. COLE, Bruce. **Giotto The Scrovegni Chapel**, Padua. New York: George Braziller, 1993.

morte. Além da guirlanda, os anjos trazem as palmas do martírio, atributos martiriais tanto da santa agonizante, quanto de qualquer outro santo que seja martirizado.

Por fim, o detalhe mais importante do conjunto está na própria figura de Santa Cecília. Apesar de estar com a cabeça voltada para trás não deixando ver seu rosto, ao ser supliciada, seus braços estão estendidos e unidos sem estarem amarrados. Com ambas as mãos faz gestos sinaléticos: estica o indicador e dedo do meio da mão direita e o dedo indicador da mão esquerda, em referência simbólica evidente à Santíssima Trindade, número esse visto nos grupos de três pessoas na composição, assim como nos três golpes aplicados em sua nuca, por seu algoz e, por fim, nos três mártires, Santa Cecília, seu esposo espiritual Valeriano e seu irmão Tibúrcio, cunhado da santa e que são igualmente martirizados por Almachio, por não homenagearem e cultuarem o deus pagão Júpiter. Outro detalhe importante observado na figura de Santa Cecília e que aparece também na escultura de Maderno refere-se aos pés da figura, estando o pé direito coberto e o esquerdo, descoberto, fato que constitui uma simbologia importante para a análise. Aqui, pode-se propor que haja um discurso no qual o pé coberto talvez signifique o recolhimento, a vida interior e o pé alvo e descoberto se vincule à força de sua alma, cumprindo, dessa maneira, o equilíbrio entre vida ativa, pelo pé descoberto e vida contemplativa, pelo coberto. Além disso, o pé esquerdo simboliza o feminino⁴⁰, seguindo a tradição medieval cristã.

Quando a Igreja de Santa Cecília e São José fica completamente pronta e em plena atividade, um livro⁴¹ é publicado no ano de 1929, a fim de homenagear tanto ao primeiro pároco da nova igreja, Padre Duarte Leopoldo e Silva, quanto ao Monsenhor Marcondes Pedrosa⁴². Narrando aspectos relativos à construção do templo percebem-se nas antigas fotografias não datadas e reproduzidas no livro, que a mesa do altar original da igreja localizava-se dentro do presbitério, ficando no fundo acoplada ao retábulo em mármore, pois as missas eram rezadas em latim e o padre ficava de frente para ao altar, cumprindo as regras do Concílio Vaticano I, que dura até 25 de dezembro de 1961, data em que o Papa João XXIII convoca o Concílio Vaticano II. Assim, entre 1929, data da publicação do livro e 1961, a Igreja de Santa Cecília e São José, que não é tombada, passa por reformas e alterações, dentre as quais, a instalação de uma nova mesa de altar em mármore, na entrada do presbitério. Na parte inferior da mesa e de frente para os fiéis existe uma pequena escultura em bronze, sem data, porém assinada pelo escultor e entalhador italiano Marino del Favero (1864-1943), na base inferior direita da obra [Figura 3].

⁴⁰ CHEVALIER. Op.cit., p. 341.

⁴¹ SILVA, Dom Duarte Leopoldo et al. **A Paróquia de Santa Cecília A Mons. Marcondes Pedrosa 1904-1929**, SP: Paróquia Santa Cecília, 1929, sem páginas.

⁴² Monsenhor Marcondes Pedrosa assume a Igreja de Santa Cecília e São José em junho de 1906. Porém, quem encomenda o amplo conjunto iconográfico e a decoração do templo é o próprio Padre Duarte Leopoldo e Silva. PHILIPPOV. Op.cit.



Figura 03:
Marino del Favero
O Martírio de Santa Cecília
s/d
Bronze
Igreja de Santa Cecília e São José, São Paulo
Foto: Karin Philippov

Trata-se, portanto, de uma escultura desconhecida, sem qualquer estudo acadêmico e que passa despercebida pelo olhar mais apressado, pois é preciso ajoelhar-se diante dela para ver seus detalhes. Tampouco existem rastros de sua presença no Arquivo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva respectivos à encomenda dessa escultura em bronze. Cristiana Antunes Cavaterra⁴³ é sua principal estudiosa, tendo defendido uma dissertação de mestrado acerca do artista oriundo da região do Vêneto. Nem mesmo em sua dissertação há qualquer menção a essa escultura em bronze, dentro da vastíssima

⁴³ CAVATERRA, Cristiana Antunes. **Marino Del Favero, escultor e entalhador (1864-1943)**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Artes. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/134268>. Acesso em: 04 set. 2020.

produção do artista e que inclui uma imensa quantidade de retábulos em madeira e mármore, esculturas de santos, anjos tocheiros para múltiplas encomendas destinadas a um incontável número de igrejas⁴⁴.

Dentro do extenso conjunto de obras produzidas em São Paulo por Marino del Favero, incluem-se dois confessionários confeccionados em madeira e uma urna para guardar os santos óleos, realizados no ano de 1901⁴⁵, e que pertencem à Igreja de Santa Cecília e São José. Entretanto, não havendo qualquer menção à existência dessa escultura em bronze específica, como o artista falece no ano de 1943 e o livro sobre a Igreja de Santa Cecília é publicado em 1929, supõe-se que a instalação dessa mesa de altar, que contém o patíbulo com a escultura em bronze de Santa Cecília martirizada date desse intervalo, pois a escultura em si não aparenta possuir datação, conforme se observa em sua base. Outro ponto obscuro se refere à própria mesa de altar, que não possui assinatura igualmente, o que não permite propor que seja da autoria do mesmo escultor. Além disso, a mesa traz em suas colunas de sustentação as letras alfa e ômega em bronze dourado, simbolizando o princípio e o fim. Assim, nada se pode afirmar em relação às circunstâncias da encomenda, tais como datação, encomendante e destino da peça. Ou seja, são muito poucos os elementos disponíveis para além do que se vê no local onde ela se encontra atualmente.

Em se observando essa escultura (figura 3) e cotejando-a a pintura feita por Benedito Calixto (figura 2), no ano de 1909, destacam-se diferenças fundamentais. Apesar dos corpos serem iguais e exibirem os três cortes na nuca, a Santa Cecília de Marino del Favero deixa de ser a mulher sem rosto de Calixto, para se tornar uma rainha coroada, que possui identidade e colar de pérolas no pescoço, embora pendente para seu queixo, no momento de sua morte. O escultor italiano permite que o fiel veja quem ela, não obstante seus olhos fechados. Não há representação de sangue na escultura, como Maderno fez aparecer na forma de uma pequena e discreta gota marmórea, que escorre por seu delicado pescoço cortado. Sugere-se, nesse momento, a citação de outro modelo iconográfico e que ocorre precisamente na *Cathédrale de Sainte Cécile D'Albi* [Figura 4], localizada na França, permitindo, assim, a circulação hagiográfica de sua figura em diferentes geografias artísticas.

Porém, se a Santa Cecília de Albi é uma escultura policrômica não coroada, feita em suporte não informado e possivelmente executada no século XIX, a de Marino del Favero é em bronze, metal que simboliza a “incorruptibilidade e a imortalidade”⁴⁶, características já apresentadas anteriormente por Sfondrati, na encomenda que faz a Maderno⁴⁷. Entretanto, se na escultura maderniana o mármore branco é o suporte escolhido por sua consistência e dureza, a escultura em bronze de Marino del Favero (figura 2)

⁴⁴ Aliás, Marino del Favero possui uma oficina prestigiosa especializada na produção de obras sacras e religiosas, localizada no centro de São Paulo, na Rua Barão de Itapetininga, nº 5. CAVATERRA. Op.cit., p. 107.

⁴⁵ CAVATERRA. Op.cit., p. 195.

⁴⁶ CHEVALIER. Op.cit., p. 145.

⁴⁷ Idem.

permite propor uma utilização bastante evidente no culto à santa, já que pode ser vista assim que o fiel adentra a nave da Igreja de Santa Cecília e São José e sente sua força dentro do ambiente, no limite entre as vias iluminativa e unitiva. A rainha coroada confirma o testemunho da existência de Santa Cecília enquanto santa mártir. Além disso, propõe-se o bronze como complemento simbólico ao hexâmetro bíblico, perfazendo o número sete, símbolo da totalidade do universo em movimento⁴⁸, que pode ser tanto positiva quanto negativa, ou seja, o positivo que se apresenta pelo alcance da glória divina pelo martírio e o negativo, pela violência empregada pelos algozes de Santa Cecília. Salienta-se, ainda, que o número sete⁴⁹ é resultante da soma entre os números três e quatro, sendo três representando o masculino e quatro, o feminino, questão atrelada aos dois oragos da referida igreja: São José e Santa Cecília.



Figura 4:
Sainte Cécile d'Albi, s/d. Escultura Policromada, dimensões não fornecidas, Igreja de Sainte Cécile d'Albi, França.

Disponível em:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Sainte_cecile_albi_reliques_et_statue.JPG.
Acesso em: 12 dez. 2020.

⁴⁸ CHEVALIER. Op.cit, p. 826.

⁴⁹ BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Paulus, 1999, p. 257.

A Igreja de Santa Cecília possui um fragmento do fêmur de Santa Cecília⁵⁰, fragmento esse com provável chegada posterior ao de Santa Donata, assim como a *Cathédrale de Sainte Cécile D'Albi*, que possui um cofre contendo relíquias da santa, desde 1466⁵¹. Infere-se, então, o início de uma profícua circulação icono-hagiográfica da santa antes, mesmo da descoberta de seu corpo por Bosio, em 1599, pois no século XV já havia a suposta circulação das relíquias de Santa Cecília⁵², situação extremamente comum em relação a todos os santos da Igreja durante a Idade Média, em especial.

Assim, apesar do culto à santa em Albi, a escultura policrômica (figura 4) derivada do modelo maderniano (figura 1) não apresenta datação nem autoria, conforme as pesquisas realizadas até o momento revelam e talvez tenha sido executada no século XIX, por estar em uma capela de aspecto neomedieval, sugerindo, então, que o local tenha passado por uma reforma, para melhor abrigar as relíquias trazidas pelo bispo Jean Jouffroy, na data supramencionada⁵³. Entretanto, pode-se propor que ela tenha sido feita a partir de Stefano Maderno, não obstante estar com a cabeça voltada para frente, a fim de que o fiel possa ver seu rosto e estabelecer, dessa maneira, uma relação profunda de piedade visual⁵⁴ com a mesma, relação essa que ocorre com todas as imagens religiosas das igrejas. Ver o rosto de um santo é fundamental nesse processo de identificação e de piedade visual, aliás. Essa circulação ampla proporcionada a partir da escultura maderniana abre caminho para a profusão icono-hagiográfica da santa martirizada dentro e fora das igrejas e isso ganha força no ambiente francês do século XIX. Encontrado o corpo em 1599 e esculpida sua imagem em mármore, em 1600, durante o Barroco italiano contrarreformístico, a efígie maderniana de Santa Cecília martirizada permanece esquecida por dois séculos até ser resgatada no século XIX, no ambiente do Romantismo, linguagem essa que privilegia o drama, a morte, a violência, o macabro e o sofrimento feminino, observado nas mais diversas iconografias religiosas e laicas. O culto ao corpo martirizado integra um pensamento no qual o cadáver se torna emblema e *memento mori* dentro de uma perspectiva teológica e teológica histórica, conforme Walter

⁵⁰ Além disso, a Igreja de Santa Cecília e São José possui relíquias de Santa Donata, santa e criança martirizada em Cartago, no século I. Dom Duarte Leopoldo e Silva traz suas relíquias compostas majoritariamente pelos ossos do crânio e face e que ganham um corpo em cera, cabelos e vestimentas. As relíquias chegam em São Paulo no dia 25 de junho de 1910 e são levadas primeiramente para o Palácio São Luiz, então sede da Cúria. Posteriormente, são trasladadas para a Igreja de Santa Cecília, onde são colocadas em uma urna de mármore localizada no transepto esquerdo da referida Igreja, junto ao altar de Nossa Senhora. SILVA, Op.cit. & MM. Igreja de Santa Cecília Possui Ossos de Mártir Cristã do Século I D.C. **Jornal Folha de São Paulo**. Domingo, 9 de outubro de 1988. Caderno Educação e Ciência, p. C-8.

⁵¹ Relíquias recolhidas em Roma e trazidas pelo bispo de Albi, Jean Jouffroy. Disponível em: <http://www.jacqueslanciant.com/2012/06/06/cathedrale-sainte-cecile-dalbi-ciel-ceruleen/#:~:text=Notre%20visite%20de%20l'apr%C3%A8s,%C3%A9%20de%201509%20%20%201513>. Acesso em: 02 set. 2020.

⁵² Op. cit.

⁵³ Op.cit.

⁵⁴ Relação apontada pelo Historiador da Arte David Morgan que propõe que o fiel ao ver uma imagem religiosa demonstra empatia devocional e o santo intercede pelo mesmo junto a Deus e lhe mostra simpatia ao atender ao pedido feito pelo fiel na Igreja. MORGAN, David. **Visual Piety**. California: University of California Press, 1998.

Benjamin⁵⁵ propõe, pois o cadáver inteiro ou em pedaços corrobora na circulação da veracidade histórica do fato e, ao se construir em mármore uma efígie de um cadáver, confirma-se novamente sua existência, perpetuando e immortalizando, dessa forma, não somente a história, como também a história teológica da própria Igreja.

Nesse ambiente e contexto, portanto, surgem diversas representações icono-hagiográficas de Santa Cecília martirizada e apresentada nas mais variadas posições e suportes, que incluem a fotografia arqueológica, como a do fotógrafo italiano Adriano De Bonis⁵⁶, que fotografa, aproximadamente no ano de 1865, a escultura de Stefano Maderno, na Igreja de *Santa Cecilia in Trastevere*, Roma e curiosamente retoca a imagem inserindo um colar no pescoço e uma coroa na cabeça da santa de sua fotografia, colar e coroa esses inexistentes na escultura original, porém visíveis no bronze de Marino del Favero da Igreja de Santa Cecília e São José, em São Paulo (figura 3). Aqui, então se tem uma representação intermediária entre as esculturas de Maderno e de Marino del Favero, pois ao retocar sua fotografia, De Bonis cria uma nova versão icono-hagiográfica para a santa, ou pelo menos, uma variante para o tema. Igualmente, não se pode afirmar que Marino del Favero tenha visto essa fotografia de De Bonis. Assim, pela referida fotografia, o drama martirial e religioso de Santa Cecília se torna profano e abastece o mercado e os salões de arte parisienses.

Dessa maneira, dois artistas merecem destaque nesse universo salomar parisiense: Adolphe Lalyre (1848-1933) e Etienne Gautier (1842-1903).

Ambos produzem obras representando Santa Cecília em seus momentos finais de agonia pós-martirial, sem mostrar a cena do martírio em si, tal qual Benedito Calixto quase faz para a Igreja de Santa Cecília e São José, ao mostrar o momento imediato do pós-ato. Tratam-se de obras anteriores à calixtiana, portanto, e trazem cada uma delas suas peculiaridades. Adolphe Lalyre [Figura 5] pinta a versão nua de Santa Cecília, inserindo-a no ambiente da catacumba. A pintura em óleo sobre tela realizada em 1896⁵⁷, exposta no salão dois anos mais tarde, em 1898⁵⁸ e conservada no *Musée des Beaux Arts de Chartres* traz a versão de uma morte que ao mesmo tempo é sensual e pura, virginal. Deitada de frente para o espectador, Lalyre atenua os seios e a genitália de sua figura, colocando-os na mesma sombra que cobre o rosto da

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 240.

⁵⁶ Adriano De Bonis. *La Sainte Cécile de Maderno*, vers 1865, 24,7 x 32, 5 cm, fotografia em papel albuminado, Fonds Edmond Lebel, acervo Musée D'Orsay. Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=145555&clash=9906ebfed9. Acesso em: 03 set. 2020.

⁵⁷ Dimensões não fornecidas.

⁵⁸ A pintura de Santa Cecília é exposta no salão de 1898 e doada, no ano de 1901, por sua esposa Madame Lalyre, para ser instalada acima do órgão da Igreja de Barneville, que estava sendo construída, naquele momento. Porém, a pintura não é instalada no local para onde foi projetada, talvez pelo fato de a santa estar nua e acaba nas reservas da prefeitura até o ano de 1995, quando suas obras são resgatadas e expostas na Sala do *Douits de Carteret* do *Musée Thomas-Henry* em Cherbourg-Octeville. Disponível em: <https://www.patrimoine-normand.com/index-fiche-30423.html>. Acesso em 04 set. 2020.

figura e propõe-se que o nicho da catacumba seja uma cama disfarçada, ao mesmo tempo, unindo erotismo e morte. Do pescoço da santa brota apenas um discretíssimo e diminuto filete de sangue, que escapa ao olhar mais apressado. Seu rosto encoberto pela sombra denuncia sua morte. Desse modo, não fossem por alguns detalhes importantes, como o rosto, o filete de sangue, a coroa/guirlanda de rosas e o extraordinário nimbo filigranado dourado e repleto de cruzes, na cabeça de Santa Cecília, além da lira presa ao alto, com as palmas do martírio e o nome da santa escrito em latim, com letras douradas, poder-se-ia afirmar que se trata de uma cena erótica, pois a sensualidade do corpo feminino que exhibe suas curvas fortemente marcadas pela luz que recorta seu corpo em relação ao fundo do nicho da catacumba, provoca tal interpretação. Essa pintura exposta no Salão de 1898, aliás, pertence a um universo Romântico bastante tardio atrelado ao Simbolismo, evocando a morte trágica, sensual e erótica de Santa Cecília.

Enquanto Lalyre opta por uma versão nua e sensual de Santa Cecília, Etienne Gautier [Figura 6] executa uma versão mais decorosa ao perfil de uma santa virgem. Assim, a pintura em óleo sobre tela *A Morte de Santa Cecília*, pintada em 1878 por Gautier, vinte anos antes da versão nua de Lalyre, também é feita para ser exposta no salão parisiense. Exposta em 1878, atualmente pertencente ao acervo do *Musée D'Orsay*, em Paris e conservada na *Cathédrale de Lyon*⁵⁹, a tela mede 192 x 109 centímetros e traz a figura de Santa Cecília, uma jovem morta deitada em posição contrária a escultura de Stefano Maderno, posicionada com a cabeça para o lado direito da pintura. Sua figura nimbada, aliás, revela ainda seu principal atributo martirial, exemplificado pela grande palma segurada por seu braço direito e que se espalha cobrindo grande parte de seu corpo. A jovem figura não tem a cabeça coberta, como as versões de Calixto (figura 2) e Marino del Favero (figura 3) e exhibe longas madeixas castanhas arruivadas, que se misturam ao discreto sangue que escorre de sua nuca. Está de olhos fechados e boca semiaberta, em possível alusão ao *organum*, ou cânticos proferidos pela santa durante os três dias de lenta agonia. Aqui, não há a repetição dos gestos dos dedos citados por Stefano Maderno, Benedito Calixto de Jesus, Marino del Favero e pela escultura policrômica anônima⁶⁰ de Albi. Mas, sim, suas mãos revelam o abandono de sua vida terrena, assim como os dois pés desnudos. Gautier dispõe sua figura sobre uma pedra martirial lisa e bastante semelhante a que Calixto pinta, muito embora a do artista brasileiro revele a falta de uma lasca na beira de uma das pedras, talvez mostrando o abalo provocado pelo martírio, que pode arrancar uma diminuta lasca de uma pedra, mas não pode abalar a força pétrea da própria Igreja. Já a pedra em que Gautier deita sua figura é perfeitamente lisa e reflete o chão em sua face, exibindo toda a maestria do artista.

⁵⁹ Etienne Gautier. *Catalogue des Oeuvres*. Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=075100&cHash=248d08e51d. Acesso em 02 set. 2020.

⁶⁰ Até o presente momento.



Figura 5:
Adolphe Lalyre
Sainte Cécile
1896, óleo sobre tela, dimensões não fornecidas
Musée des Beaux Arts de Chartres, França.

Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ste-cecile-lalyre.jpg>.
Acesso em: 12 dez. 2020.



Figura 6:
Etienne Gautier
Sainte Cécile Morte
1878c, óleo sobre tela, 192 x 109 cm, Musée D'Orsay, França.

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?numid=75100>. Acesso em: 12 dez. 2020.

Etienne Gautier ainda faz uma natureza morta composta por uma lira vermelha, um sabre com uma pequenina quantidade de sangue vista na longa lâmina e duas rosas, elementos presentes no canto esquerdo da pintura, ao lado do reflexo na pedra. Dessa maneira, a lira se torna atributo de Santa Cecília tanto nessa pintura, quanto na executada por Lalyre, pois Santa Cecília é padroeira da música e dos músicos, por um equívoco interpretativo de suas atas martiriais, em que se lê:

Veio o dia das núpcias, e, enquanto os músicos tocavam, ela cantava apenas em seu coração [isto é, silenciosamente], dizendo a Deus: Faça que meu coração e meu corpo permaneçam imaculados, para que eu não me macule⁶¹.

O historiador da arte de origem polonesa Stanislaw Mossakowski⁶² aponta a origem da confusão na *Passio S. Caeciliae*, conhecida como a mais antiga descrição datada do século V ou VI, em que a citação supramencionada ou *organum* teria sido feita durante o casamento de Santa Cecília com Valeriano. Assim, essa questão se perpetua na icono-hagiografia da santa ao longo dos séculos, tornando-a padroeira da música e gerando uma imensa quantidade de pinturas, esculturas e gravuras representando-a em plena atividade musical, rodeada por anjos, santos ou sozinha.

Ainda no que tange à natureza morta de Gautier para o quadro de 1878 destacam-se mais duas questões simbólicas trazidas pela lira de cor vermelha, cor que remete à Paixão de Cristo e as rosas que simbolizam a pureza da Virgem Maria e da própria Santa Cecília, constituindo um de seus atributos. Como o sabre está sobre uma das rosas, plenamente desabrochadas, sugere-se o triunfo de sua existência sobre a morte, ao mesmo tempo em que evoca o estudo de Louis Veuillot, originalmente publicado em 1862 e que tem por título *Le Parfum de Rome*⁶³, associando Santa Cecília à sensorialidade do perfume da flor. Salienta-se, ainda, na publicação do autor francês o resgate literário da figura de Santa Cecília, resgate esse que propicia a partir do século XIX, o resgate da iconografia de Santa Cecília martirizada, permitindo, assim, uma ampla divulgação de sua imagem, conforme se observam tanto em pinturas como a de Gautier, na literatura de Veuillot, bem como na circulação de artigos de jornais e revistas, inclusive no Brasil. Não são raros os exemplos de artigos que narram seu suplício, tornando-a bastante conhecida inclusive em São Paulo, onde se tem a Igreja de Santa Cecília e São José.

⁶¹ “Venit dies in quo thalamus collocatus est, et, cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar “. Trad. Prof. Dr. Luiz César Marques Filho, a quem agradeço pela tradução. MOSSAKOWSKI, Stanislaw. Raphael's St. Cecilia: An Iconographical Study. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 31. Bd., H.1 (1968). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1481731>. Acesso em: 2 set. 2020.

⁶² Op.cit.

⁶³ VEUILLOT, Louis. *Le Parfum de Rome*. Paris: Librairie de Victor Palmé, 7ème édition, 1871. Disponível em: <https://ia800206.us.archive.org/14/items/leparfumderomoveui/leparfumderomoveui.pdf>. Acesso em 02 set. 2020.

Dentro desse espectro no Brasil ressaltam-se a tradução do livro escrito pelo Cardeal Wiseman⁶⁴, cujo original é publicado no ano de 1886, nos Estados Unidos e que aparece publicado em capítulos traduzidos para o português, no jornal católico *O Apóstolo*⁶⁵, editado no Rio de Janeiro, a partir de 1900, anos antes de Benedito Calixto realizar sua grande encomenda para a referida igreja. A presença de publicações católicas incentivam os artistas a produzirem suas obras, na medida em que fornecem dados hagiográficos, muito embora haja muito de ficção nesses relatos. Porém, cumpre ressaltar a importância dessas publicações e aqui, ainda cita-se a *Revista Santa Cruz*⁶⁶, que publica três matérias relacionadas à Santa Cecília, sendo a primeira em junho de 1902⁶⁷, a segunda em novembro de 1903⁶⁸, cinco e quatro anos antes do início da execução do extenso programa iconográfico de Benedito Calixto e não se sabe quantos anos antes da escultura de Marino del Favero e, ainda, a terceira, no mês de junho de 1913 sobre *As Catacumbas de Roma*⁶⁹, enfocando especificamente a de São Callisto, local onde os restos mortais da santa são encontrados por Bosio⁷⁰, em 1599.

Assim, nesse ambiente de ampla circulação icono-hagiográfica de Santa Cecília em São Paulo, seja por suporte literário, seja por pintura e escultura, um terceiro e último exemplo deve ser aqui analisado. No ano de 1925, o jovem Candido Portinari (1903-1962), que já havia voltado de seus estudos artísticos no Rio de Janeiro⁷¹, recebe a encomenda de um quadro representando Santa Cecília morta [Figura 7], para ser colocado inicialmente na Igreja Matriz de Nossa Senhora Aparecida de Brodowski⁷², onde o artista havia executado estrelas para o teto, no ano de 1918. Atualmente, a pintura pertence ao Seminário Arquidiocesano Maria Imaculada⁷³ estando exposta na Sala Santa Cecília.

⁶⁴ Cardinal WISEMAN. *Fabiola or The Church of the Catacombs*. New York: Benziger Brothers, 1886.

⁶⁵ PIMENTEL, M. J. de Mesquita. Folhetim Fabíola. Tradução, Revista e Corrigida. *O Apóstolo* órgão catholico com aprovação de S. Exc. Revma. Sr. Arcebispo. Número 26, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1900. Coleção do Arquivo Edgar Leurenroth da Universidade Estadual de Campinas (AEL-UNICAMP).

⁶⁶ Publicação salesiana de circulação mensal que divulga artistas produtores de arte sacra e religiosa, publica artigos sobre membros da Igreja, artigos hagiográficos e sobre arquitetura religiosa.

⁶⁷ PASSALACQUA, Monsenhor Camillo. História de uma Heroína. *Revista Santa Cruz*, Revista Mensal Ilustrada, junho de 1902, anno II, nº 9, p. 248-251.

⁶⁸ AVELLAR. Santa Cecília. Op. cit., novembro de 1903, anno IV, nº2, p. 61.

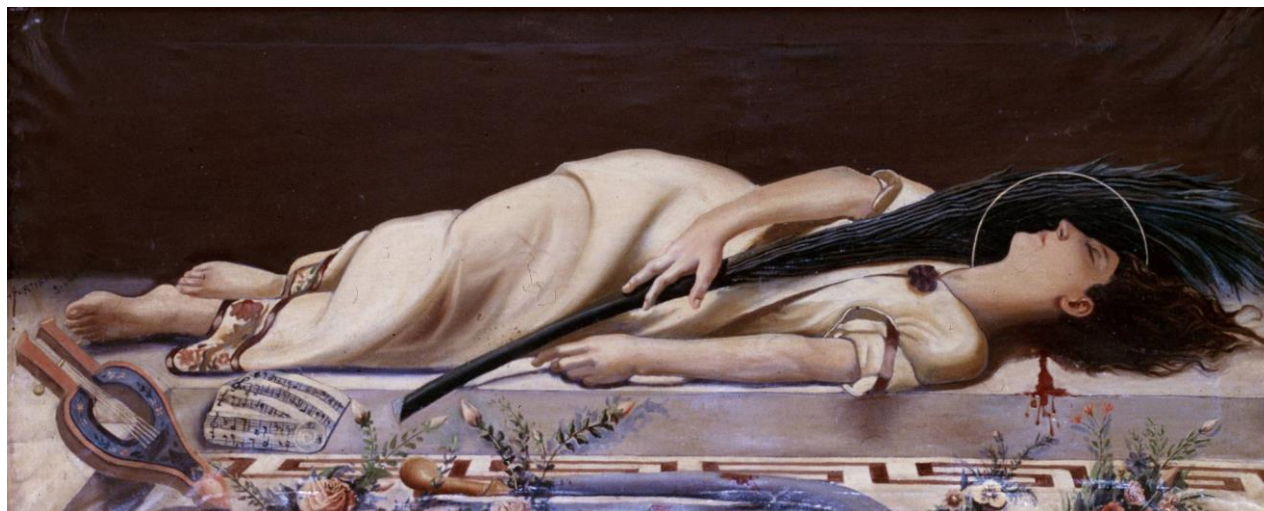
⁶⁹ SALLES, Dagoberto. As Catacumbas de Roma. Op.cit., junho de 1913, anno XIII, fase VI, p. 241- 243, 260-265.

⁷⁰ Op.cit.

⁷¹ Candido Portinari viaja em 1918 para o Rio de Janeiro onde estuda primeiramente no Liceu de Artes e Ofícios, para ser, três anos mais tarde, aprovado em um concurso que lhe permite estudar pintura na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em 1925 já está de volta a Brodósqui, no interior paulista. FABRIS, Annateresa. *Portinari, Pintor Social*. SP: Perspectiva, 1990, p. 1.

⁷² Santa Cecília. Projeto Portinari. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2771/detalhes>. Acesso em: 04 set. 2020.

⁷³ A pintura é transferida da igreja para o seminário em data indeterminada, ficando, dessa maneira, longe do olhar do público. Em 1986 a pintura é roubada e recuperada. Roubada a "Santa Cecília" de Portinari. São Paulo: Folha da Tarde, 21 out. 1986. PR. 11298.01.01. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/13365/detalhes>. Acesso em: 04 set. 2020.

**Figura 7:**

Candido Portinari

Santa Cecília

1925

Óleo sobre tela, 166 x 73 cm

Seminário Arquidiocesano Maria Imaculada, Brodósqui, SP.

Foto: Projeto Portinari. Disponível em:

<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2771/detalhes>. Acesso em: 04 set. 2020.

Portinari, que sempre se destacou por sua profícua produção religiosa, pinta essa Santa Cecília aos vinte e dois anos de idade. Trata-se, então, de uma encomenda destinada a representar a santa a partir do modelo anterior francês, executado por Etienne Gautier (figura 6), no ano de 1878, cuja análise se encontra supracitada. Salienta-se, nessa relação estabelecida entre o modelo parisiense e Portinari, o fato de se partir de um quadro salonor e não de uma obra executada para uma igreja, tal qual ocorre entre Stefano Maderno e Benedito Calixto, por exemplo. Aqui, tem-se um diálogo entre dois paradigmas sendo o primeiro, francês e o segundo, brasileiro. Tal escolha empreendida pelo encomendante da Igreja de Brodósqui se deve à circulação icono-hagiográfica não oficial de Santa Cecília, pois até 1903⁷⁴, a tela de Gautier pertencia ao Conde Philibert de Rambuteau. De 1903 a 1921, a pintura permanece no *Musée du Luxembourg* e de 1921 a 1933, fica sob a tutela do *Commissariat des Expositions*, período no qual Portinari recebe a encomenda e pinta a referida tela. Não obstante a realização da cópia de Gautier, por Portinari, ressaltam-se as diferenças entre ambas as pinturas concernentes às dimensões, formato do suporte, além de elementos internos à composição portinariana. Enquanto a pintura de Gautier mede 192 x 109 cm, a do

⁷⁴ Catalogue des Oeuvres du Musée D'Orsay. Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zsz=5&lnum=1. Acesso em: 05 set. 2020.

artista brodosquiano é menor, medindo 166 x 73 cm. Além disso, externamente a pintura de Gautier possui moldura retangular e internamente possui um recorte semicircular em *trompe-l'oeil* marmóreo mimetizando o pórfiro, na parte superior, recriando, dessa maneira, o formato da cripta onde Santa Cecília teria sido encontrada, na Catacumba de São Calisto, em Roma.

Propõe-se em Portinari (figura 7) uma versão mais sintética da obra de Gautier, pois o artista coloca Santa Cecília mais próxima do observador e de lábios fechados, apesar de repetir a mesma pose, contra um fundo liso marrom escuro. Portinari altera a cor da lira para um tom róseo, inclui um rolo de pergaminho com uma partitura, possivelmente referente ao *organum*, altera a posição do sabre, que se estende longitudinalmente ao corpo da santa, ecoando a curva de sua cintura sinuosa. Gautier, em contrapartida, coloca o sabre em posição divergente ao corpo da supliciada. Até mesmo as rosas que Portinari coloca na pintura estão dispersas e em maior quantidade. Apenas uma está desabrochada e o sabre não está por cima, assim como Gautier sabiamente faz, simbolizando o triunfo de Santa Cecília sobre o martírio, revelando que sua alma desabrocha diante da violência extrema a que foi cruelmente submetida. Além das rosas, Portinari ainda insere algumas flores do campo, provavelmente seguindo o que foi acordado junto ao encomendante, em Brodósqui.

Apesar do conjunto de diferenças que o jovem Portinari exhibe nessa pintura, não se deve diminuir o valor estético da obra, pois ali já se vê seu potencial artístico. Outra questão a ser problematizada se refere ao valor do culto de Santa Cecília na pequenina cidade de Brodósqui, naquele momento. O pai de Candido Portinari, Senhor Baptista Portinari⁷⁵ é músico, toca tuba e integra a banda da cidade que se chama Santa Cecília, banda essa que já existia desde 1912. Como Santa Cecília é padroeira da música e dos músicos, o nome da banda é uma referência direta. Evidencia-se uma presença de Santa Cecília tanto em Brodósqui, quanto na carreira do artista. Apesar de ser essa a única representação que faz da santa martirizada, Portinari ainda elabora outras versões para Santa Cecília, como padroeira da música, no ano de 1954⁷⁶ e que pode ser vista no Museu Roberto Marinho⁷⁷, do Rio de Janeiro e, posteriormente, nos estudos em desenho e gouache sobre papel, realizados em 1957 e 1962, para um tríptico ou biombo não executado⁷⁸, estudos esses que pertencem a coleções particulares, nos quais Santa Cecília aparece em pé e sozinha. Portinari, então, estabelece uma circulação icono-hagiográfica da santa e se define como um

⁷⁵ Banda Santa Cecília. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/10822/detalhes>. Acesso em: 06 set. 2020.

⁷⁶ Santa Cecília, 1954, óleo sobre tela, 168 x 198 cm foi exposta no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 1994. VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Arte Moderna Brasileira: uma seleção da coleção Roberto Marinho**. Rio de Janeiro: Coleção Roberto Marinho, 1994, p. 42.

⁷⁷ LEITE, José Roberto Teixeira et al. **Seis Décadas de Arte Moderna na Coleção Roberto Marinho**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1985, p. 194.

⁷⁸ Santa Cecília. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/365/detalhes>. Acesso em: 04 set. 2020.

artista que produz uma expressiva quantidade de pinturas religiosas para igrejas, museus e coleções particulares, no Brasil e no mundo, conforme se observa na catalogação completa de sua obra, realizada pelo Projeto Portinari⁷⁹.

A circulação icono-hagiográfica de Santa Cecília morta circula amplamente não só no estado de São Paulo, como também há exemplares em Curitiba⁸⁰, no cemitério paranaense São Francisco de Paula, feita no ano de 1929, para o túmulo da família Alencar Guimarães, em homenagem à morte da devota em Santa Cecília, Cecília Alencar Guimarães e que traz Santa Cecília em mármore, repetindo o modelo de Stefano Maderno. Aqui, entretanto, cabem outras questões relativas à escolha do tema e que poderiam estar atreladas à presença de Dom Duarte Leopoldo e Silva⁸¹, que se torna Bispo de Curitiba, em 1904, ou o fato da falecida ter estado em Roma e visto a escultura de Maderno, por exemplo. Uma pesquisa mais aprofundada talvez revelasse mais detalhes entre Cecília Alencar Guimarães e o bispo. Além disso, destaca-se seu nome onomástico, capaz de explicar sua devoção pela santa em mármore presente sobre sua lápide.

Considerações finais

Portanto, sem ousar esgotar o tema, propôs-se uma relação que apontou e analisou o ciclo icono-hagiográfico de Santa Cecília aqui iniciado, em 1909, por Benedito Calixto de Jesus na cidade de São Paulo, continuado por Marino del Favero e concluído por Candido Portinari, no ano de 1925, para a Matriz de Nossa Senhora Aparecida de Brodósqui, tendo por fio condutor a presença fecunda de Dom Duarte Leopoldo e Silva, primeiramente como pároco da Igreja de Santa Cecília e São José e, posteriormente como bispo e primeiro arcebispo de São Paulo, a partir de 1908. Salientou-se, dessa forma, sua atuação arcebispal ao expandir o território eclesiástico, pela abertura de novas igrejas no interior paulista, destacando-se precisamente a Diocese de Ribeirão Preto, que recebe a nova Catedral Metropolitana de São Sebastião⁸², construída entre 1904 e 1920, na qual Benedito Calixto de Jesus⁸³ executa um importante conjunto iconográfico composto por oito pinturas, de 1917 a 1920.

⁷⁹ Projeto Portinari. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/>. Acesso em: 04 set. 2020.

⁸⁰ SANTOS, Conceição Aparecida dos. **Como Nascem os Santos**: o caso Maria Bueno. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2010, p.29. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/h884/29259/R%20-%20D%20-%20CONCEICAO%20APARECIDA%20DOS%20SANTOS.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 set. 2020.

⁸¹ Dom Duarte Leopoldo e Silva. Disponível em: <http://arquisp.org.br/historia/dos-bispos-e-arcebispos/arcebispos/dom-duarte-leopoldo-e-silva>. Acesso em: 05 set. 2020.

⁸² Catedral de São Sebastião. Disponível em: <https://catedralrp.com.br/acatedral/>. Acesso em 09 set. 2020.

⁸³ POLETINI, Moisés. **A Pintura Sacra de Benedito Calixto**. Santos, SP: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2004, p. 42.

Assim, a ampla icono-hagiografia martirial de Santa Cecília demonstrou a importância da santa no processo de expansão territorial de São Paulo na Primeira República, tornando a santa símbolo desse longo processo, no qual sua circulação icono-hagiográfica martirial se apresentou em vertentes imagéticas vinculadas aos desígnios de seus encomendantes que permitiram aos maiores artistas paulistas, como Benedito Calixto e Candido Portinari e estrangeiros, como Marino del Favero criarem as mais magníficas versões para o corpo supliciado de Santa Cecília, em perfeito diálogo com paradigmas icono-hagiográficos oriundos de Roma, com a escultura de Stefano Maderno e Paris, com a pintura Etienne Gautier, a escultura de Albi e a fotografia arqueológica de Adriano De Bonis.