

A Basílica de Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Lourdes: a finalidade religiosa da arte em sua fachada

The Basilica of Our Lady of the Immaculate Conception of Lourdes: the religious purpose of sacred art on its façade

D. MAURO MAIA FRAGOSO, OSB*

IGOR PIRES DO NASCIMENTO**

Resumo: O objetivo do presente artigo é ressaltar o tríplice aspecto da finalidade da arte sacra, qual seja o de lembrar, ensinar e despertar a piedade. Embora comumente, se pense na finalidade da arte de, basicamente, evocar o belo – principalmente a partir do Renascimento –, verifica-se que no caso da arte sacra há uma subordinação a um fim alheio, que é a comunicação de uma mensagem religiosa. A Basílica de Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Lourdes, no bairro de Vila Isabel, na cidade do Rio de Janeiro, constitui-se num típico exemplo da arte colocada a serviço da religião. Sua fachada tem, principalmente, nas esculturas e vitrais, a clara função de propagar o Dogma da Imaculada Conceição de Maria, além de fomentar a devoção à invocação mariana de Lourdes. Por meio da história da arquitetura, pode-se verificar que o uso da fachada das igrejas, como veículo de propagação dos ensinamentos da Igreja Católica, teve início na Idade Média, nas fachadas das igrejas românicas. Por isso mesmo, talvez, este seja o estilo predominante na gramática arquitetônica da basílica, cuja categorização estilística é um desafio, fato que se ajusta à trajetória e ao caráter enigmático de seu arquiteto, Antônio Virzi.

Palavras-chave: Função religiosa da arte. Arquitetura. Iconografia. Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Lourdes.

* Dom Mauro Maia Fragoso, OSB é monge e diretor de Patrimônio do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, Doutor em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Professor da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (FSB-RJ). Contato: maurofragoso@gmail.com

** Igor Pires do Nascimento é especialista em História da Arte Sacra pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (FSB-RJ). Contato: igorpnascimento@hotmail.com

Abstract: This paper aims at highlighting the triple aspect concerning sacred art purpose, that is to remember, teach, and arouse piety. Although one often thinks the purpose of art as basically evoking beauty (mainly from Renaissance onwards), it is proven that, in the case of sacred art, there is a subordination to another end: the communication of a religious message. The Basilica of Our Lady of the Immaculate Conception of Lourdes, in Vila Isabel, a district in Rio de Janeiro, is a typical example of art put at the service of religion. Its facade has, mainly in its sculptures and stained glass, the clear function of spreading the dogma of the Immaculate Conception of Mary, in addition to fostering the devotion to the Marian invocation of Lourdes. Throughout the History of Architecture, one can attest that the use of façades in churches as vehicles for the propagation of the teachings of the Catholic Church began in the Middle Ages, on the façades of Romanesque churches. That is the very reason, perhaps, for this style to be predominant in the Basilica's architectural grammar, whose stylistic categorization is a challenge – an issue that fits the career and the enigmatic character of its architect, Antonio Virzi.

Keywords: Religious function of art. Architecture. Iconography. Our Lady of the Immaculate Conception of Lourdes.

Breves considerações

A Basílica de Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Lourdes é, certamente, um ponto de referência no bairro de Vila Isabel, seja como local de encontro de algumas gerações que possuem em comum a fé católica, seja como edifício único, em sua arquitetura de difícil classificação estilística. Projetada e construída na primeira metade do século XX, com a técnica do concreto armado, usado até na decoração interna, a igreja, aparentemente, não possui valor artístico amplamente reconhecido, pois durante a produção do presente trabalho não foi encontrado nenhum escrito acadêmico, tendo como tema a basílica. Foram encontrados apenas alguns trabalhos sobre seu arquiteto e rápidas menções a respeito da igreja, mas nenhuma pesquisa, que a tenha como caso específico. Todavia, o templo não deixa de ter o seu valor, pois é a única igreja deixada por Antônio Virzi, arquiteto cujas obras são um desafio às classificações estilísticas convencionais.

No presente artigo, contudo, a ênfase recai não tanto sobre as questões estilísticas, mas sobre a finalidade religiosa da arte, pois este parece ser um aspecto não muito explorado na produção acadêmica sobre arte sacra. É possível que pelo fato de haver em nosso país, igrejas com diferentes estilos arquitetônicos,

o estudo delas – e de toda a arte sacra nelas contidas (pinturas, esculturas, talhas, ourivesaria...) – tenha se concentrado muito nas questões estilísticas e técnicas. Embora estes sejam aspectos importantes, parece não responderem à questão fundamental do *por quê*, ou *para quê*, foram feitas tais igrejas e toda a arte sacra que elas abarcam. Portanto, as considerações acerca da finalidade religiosa da arte e da iconografia são vitais para que se possa compreender o conteúdo, e, no caso da fachada da basílica em questão, qual mensagem ou ensinamento está sendo transmitido pelos elementos artísticos que a compõem.

Por finalidade, neste artigo, deseja-se aludir a uma das quatro causas metafísicas de Aristóteles: a *causa final*, isto é, “o fim ou o propósito que moveu o agente... A causa final é a primeira na intenção e a última na execução” (JOSEPH, 2008, p. 256). É, portanto, na finalidade da arte sacra, que se busca evidenciar sua principal característica. E não serão abordadas as distinções, e, portanto, toda a discussão entre arte religiosa e arte sacra. Por fim, para que haja uma clara delimitação, a referida arte sacra é a cristã, especificamente a católica.

1 Finalidade da arte sacra: subordinação da arte a um fim alheio

Segundo o filósofo Étienne Gilson, “não há nenhuma relação necessária entre religião e arte” (GILSON, 2010, p. 149). Porém, é fato que inúmeras vezes ambas se unem, “já que o sujeito religioso é o homem e, desde que tenha de fazer alguma coisa, por exemplo, organizar um culto, sempre haverá homens para fazê-lo com arte” (Ibid., p. 149). Religião e arte são dois fenômenos da cultura humana que podem ser facilmente distinguidos, porém essa distinção não implica separação, principalmente na religião cristã, como se pode observar ao longo da história da Igreja, tanto no Ocidente quanto no Oriente.

Da organização do culto religioso, “feita com arte”, para usar a expressão de Gilson, surge o que conhecemos por arte sacra. E é na sua finalidade, em termos filosóficos, que se encontra sua principal característica:

Existe então uma subordinação da arte a um fim que lhe é alheio. É possível que a arte se eleve em dignidade ao aceitar servir um fim mais elevado que o seu... A arte se enobrece, pois, ao se colocar a serviço de Deus e da religião; fica mais grave e mais rica de verdade e de emoções de uma ordem superior à que comporta apenas a simples produção de uma substância em vista de sua mera beleza. Essa ordem é superior, e é também diferente (Ibid, p. 153).

Para Gilson, há, na arte sacra uma subordinação da arte a outra finalidade sem ser a sua. Seu argumento é melhor compreendido no contexto de sua reflexão sobre o que é arte, em seu livro *Introdução às artes do belo – O que é filosofar sobre arte?* Segundo o filósofo, são três as operações principais do homem: “conhecer, agir e fazer, correspondendo a três ordens distintas: o conhecimento, a atividade e a factividade” (Ibid., p. 26). A essas três ordens correspondem três disciplinas principais: a ciência, a moral e a arte (Ibid., p. 26). Na ordem da factividade, encontram-se diversos objetos produzidos pelo ser humano, porém, nem todos podem ser classificados como arte. Para identificar nas operações do fazer, o que é arte, Gilson aponta para o belo como a finalidade que distingue, entre os objetos produzidos pelo homem, aqueles que são artísticos:

[...] a arte propriamente dita produz objetos expressamente planejados e concebidos tão só em vista de sua beleza. As artes deste gênero são as “belas-artes”, pois são artes do belo, na medida em que os objetos que produzem não têm nenhuma outra função imediata e primeira, senão a de serem belos. Este é o seu fim próprio, sua “razão de ser” e, conseqüentemente, sua natureza (Ibid., p. 30).

1.1 O belo: definição, distinção entre belo natural e belo artístico e sua relação com a arte sacra

Prosseguindo pela filosofia da arte proposta por Gilson, cabe verificar: primeiro, sua definição do belo como “aquilo cuja apreensão agrada em si e por si mesma” (Ibid., p. 33); segundo, sua diferenciação entre o belo natural e o belo artístico. Este é identificado no objeto feito pelo homem, o artista, cuja apreensão causa prazer (Ibid., p. 33). Como esclarece e delimita o filósofo Benedito Nunes, a união do belo com a arte e a distinção entre beleza natural e beleza artística são conceitos que, historicamente, nos soam mais familiares, graças à Renascença:

Foi no Renascimento que se deu a união teórica do Belo com a Arte, união que uma terceira ideia, a de Natureza, a qual nessa época adquiriu sentido preciso, ajudou a consumir. Conjunto de fenômenos sujeitos a leis, contendo formas perfeitas, como pensava Leonardo da Vinci, a Natureza é a fonte do Belo que o artista revelará com as suas produções, às quais se concede uma consistência semelhante à do Universo material e sensível, agora valorizado. Falar-se-á, daí por diante, numa *beleza natural*, a que a arte tem de se sujeitar, e que, para ela transplantada, gera a *beleza artística* (NUNES, 2016, p. 11).

Adotada a natureza do belo e delimitado o belo artístico como a finalidade das chamadas belas-artes, conforme propostos por Gilson, torna-se mais clara a característica principal da arte sacra, que é a “subordinação da arte a um fim que lhe é alheio” ao se “colocar a serviço de Deus e da religião”. Não se trata de ausência de beleza na arte sacra, segundo o filósofo, mas de uma hierarquia onde o elemento religioso tem a proeminência (GILSON, 2010, p. 155).

1.2 Aspectos históricos e teológicos

O historiador Hans Belting, em sua obra *Semelhança e Presença – a história da imagem antes da era da arte*, destaca o poder das imagens e o papel que desempenham nas religiões desde os primórdios da história:

Desde tempos primitivos, o papel das imagens tem se tornado aparente, a partir das ações simbólicas desempenhadas tanto por seus defensores, quanto por seus oponentes. Elas se prestam igualmente a serem expostas e veneradas, bem como profanadas e destruídas. Como substitutas daquilo que representam, funcionam, especificamente para possibilitar demonstrações públicas de lealdade e deslealdade. Profissões de fé públicas fazem parte da disciplina que toda religião requer de seus fiéis (BELTING, 2010, p. 1).

As origens da relação entre o cristianismo e as imagens podem remontar aos primórdios do judaísmo. Extrapola os limites deste trabalho detalhar a distinção entre o judaísmo pós-exílio babilônico e a religião do povo hebreu, como um todo, no período mosaico, porém, o fato é que foi nesse momento histórico que surgiu a regulamentação, podemos assim denominá-la, do uso das imagens pela lei de Moisés. Dom Mauro Maia Fragoso, OSB, professor e pesquisador, apontou, com muita pertinência, em seu artigo, *A difusão política e religiosa da imaginária cristã*, para a importância da Arca da Aliança nos primórdios do uso de imagens por judeus e cristãos: “Reconstituindo a linha temporal das sagradas imagens, a Arca da Aliança pode ser considerada o protótipo de toda a manifestação artística destinada aos cultos judaico e cristão...” (FRAGOSO, 2017, p. 134).

Quando em 311 d. C., o imperador Constantino concedeu a liberdade religiosa, começaram a surgir as primeiras igrejas (nos espaços já existentes das basílicas), e com elas uma dificuldade inicial apontada pelo historiador da arte, Ernest Gombrich:

A questão de como decorar essas basílicas... porque o problema geral da imagem e de seu uso na religião ressurgiu e suscitou violentas disputas. Num ponto, quase todos os primeiros cristãos estavam de acordo: não devia haver estátuas na Casa do Senhor. As estátuas pareciam-se demais com as imagens esculpidas de ídolos pagãos que a Bíblia condenava (GOMBRICH, 1999, p. 135).

O fato é que, a quantidade de mosaicos e pinturas que surgiram após o século IV d. C., permite concluir que havia certo consenso entre os cristãos quanto à legitimidade do uso de imagens, nos seus templos. Embora seja uma afirmação não conclusiva, parece razoável depreender que havia uma certa preponderância da finalidade pedagógica da imagem sobre a devocional. Pelo menos na Igreja latina, essa era a principal ênfase, conforme o ensino do Papa Gregório Magno, destacado por Gombrich:

Alguns as consideravam (as imagens) úteis porque ajudavam a congregação a recordar os ensinamentos que haviam recebido e mantinham viva a memória desses episódios sagrados. Esse foi o ponto de vista adotado principalmente na parte latina, ocidental, do Império Romano. O Papa Gregório Magno, que viveu no final do século VI, seguiu essa orientação. Lembrou àqueles que eram contra qualquer pintura, que muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças. Disse ele: “A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler” (GILSON, 2010, p. 135).

Com o passar dos séculos, a compreensão da Igreja, quanto ao uso das imagens, foi se solidificando e sistematizando, de modo que Gilson atribui a Santo Tomás, em linhas gerais, o resumo do ensino católico sobre a função das imagens, e, portanto, de certo modo, da finalidade de toda arte sacra:

Como sempre, Santo Tomás de Aquino soube elaborar uma breve exposição, clara e completa, da doutrina da Igreja sobre esse ponto delicado. Resumindo o presente e preparando o futuro, já no seu *Comentário às Sentenças de Pedro Lombardo* (III, 9, 2, 3), lê-se a quintessência de toda a doutrina: “Três foram os motivos para a introdução de imagens na Igreja: o primeiro, para instruir os incultos, que as imagens ensinam como se fossem livros. O segundo, para lembrar o mistério da Encarnação e os exemplos dos santos, representando-os todo dia aos nossos olhos. O terceiro, para alimentar os sentimentos de devoção, pois os objetos da visão a excitam melhor que os da audição”. A

doutrina da Igreja está toda contida, no essencial, nessas fórmulas lapidares (Ibid., p. 152).

Santo Tomás conseguiu sintetizar, por assim dizer, a questão da finalidade religiosa da arte, segundo o Magistério da Igreja Católica, nesses três aspectos: “ensinar, lembrar e emocionar” (Ibid., p. 154). Seja na história eclesiástica que o precedeu, seja na posterior, o que se percebe é que o Santo Doutor conseguiu isolar o essencial de toda a doutrina da Igreja a respeito do tema, nessas três intenções.

2 A Basílica de Nossa Senhora de Lourdes em Vila Isabel: breve histórico e descrição de seu interior

A escassez de documentação sobre a Basílica constitui a principal dificuldade para se fazer um relato histórico acurado a seu respeito e, principalmente, sobre seus idealizadores e construtores. Para o presente trabalho, foram usadas, como fonte de pesquisa histórica, apenas uma pequena revista comemorativa da época de sua sagração, o site da igreja, o site do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), alguns artigos do jornal paroquial *Ecos de Lourdes* e o site do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

A Basílica foi sagrada, ou seja, dedicada ao serviço de Deus, em 24 de maio de 1943, pelo então Núncio Apostólico D. Benedito Aloisi Masella. Porém, conforme uma placa que se encontra no primeiro altar-lateral à direita do altar-mor, as obras internas tiveram fim em 1958. Seu pároco era o Mons. Jaime Sabba Battistoni que, segundo a referida revista comemorativa, foi também o idealizador de sua arquitetura e decoração. No mesmo documento, encontra-se a informação de que “todo o plano arquitetônico e decorativo” pertence ao “estilo românico”. Tal classificação, porém, é discutível como se verá adiante, sendo mais razoável a denominação neorromânico, embora o estilo predominante do edifício pareça ser o ecletismo. Sobre a autoria da igreja, o site do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) informa que o autor do projeto foi o arquiteto italiano Antônio Virzi.

A história da Basílica remonta a 19 de agosto de 1900, quando a Capela de Nossa Senhora de Lourdes foi desmembrada da paróquia de São Francisco Xavier, do Engenho Velho, e criada a freguesia de Vila Isabel, pelo então

Arcebispo Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti. Nessa ocasião, a igreja estava localizada na antiga Praça 07 de Março, atual Praça Barão de Drummond. Em 07 de maio de 1914, foi erigida a nova matriz, de acordo com o site da Basílica. Porém, só em 20 de dezembro do referido ano é que foi lançada a pedra fundamental da igreja, pelo mesmo Arcebispo, Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, criado Cardeal, pelo Papa Pio X, desde 1905, no Boulevard 28 de Setembro, número 200. Assim, desde o lançamento da pedra fundamental até a sagração da igreja passaram-se, aproximadamente, vinte e oito anos e cinco meses. Parece ter sido esse o tempo de duração da construção da igreja. Porém, de acordo com o site do INEPAC, as obras teriam começado em 1919, o que reduz o tempo de construção para vinte e quatro anos. Em 23 de maio de 1959, dezesseis anos depois, a matriz recebeu o título de *Basílica Menor*, concedido pelo Papa João XXIII. E em 06 de setembro de 1990, houve o tombamento definitivo da igreja pelo INEPAC.

No interior da Basílica, destaca-se o imponente altar-mor, que é uma reprodução da gruta de Massabielle, em Lourdes na França, onde Santa Bernadete Soubirous teve a visão da Virgem Maria. Nele, vê-se a escultura de Nossa Senhora num ponto mais alto e recuado, tal como a iconografia da invocação de Lourdes, descrita no capítulo quatro do presente trabalho. Mais abaixo, está a imagem da vidente Bernadete, ajoelhada e com as mãos cruzadas, em sinal de oração e portando o terço. A escultura de Santa Bernadete está de perfil, em relação ao espectador, mas com todo o corpo voltado em direção à Virgem, cuja posição é ligeiramente diagonal, o que a faz dialogar, tanto com a vidente, quanto com o observador ou fiel. O altar-mor tem proporções monumentais, além de ser emoldurado por um arco romano enfeitado com medalhões, que contêm pinturas que representam os cinco mistérios gozosos: o anúncio do Anjo Gabriel à Nossa Senhora; a visita de Nossa Senhora à Santa Isabel; O Nascimento de Jesus; a apresentação de Jesus no Templo e a purificação de Nossa Senhora; Jesus perdido e achado entre os doutores no Templo. O teto abobadado é decorado com losangos e pequenas cruzes que, em conjunto, lembram os tetos em caixotões. Nele encontram-se também, acima das janelas, pinturas que representam algumas das invocações marianas da ladainha Lauretana, com a respectiva invocação inscrição abaixo.

Os altares laterais formam um conjunto de dez, cinco à direita e cinco à esquerda. Como o templo possui planta em formato de cruz bizantina, os dois principais altares laterais encontram-se nas pontas dos braços da cruz, um

pouco mais recuados, em relação aos outros altares que os ladeiam. À direita do altar-mor, encontra-se o altar lateral central, dedicado à Nossa Senhora do Rosário de Pompeia. À esquerda deste altar, seguem-se os altares laterais de São José, com o Menino Jesus nos braços, e do Sagrado Coração de Jesus, e, à direita os altares de Santo Antônio e de Santa Rita de Cássia. À esquerda do altar-mor, encontra-se o altar lateral central, dedicado à São Miguel Arcanjo, junto com as santas Agnes e Cecília. À direita deste altar seguem-se, sucessivamente, os altares dedicados a São Sebastião e à Nossa Senhora da Imaculada Conceição Aparecida e, à sua esquerda, os altares de Santa Bernadete Soubirous e de Santa Teresinha do Menino Jesus. Todas as esculturas dos altares laterais são de grandes dimensões e seus nichos são emoldurados por arcos romanos, que proporcionam um efeito harmônico com o restante do edifício, principalmente, com a fachada e com o altar-mor.

2.1 O estilo arquitetônico da Basílica: um desafio às classificações estilísticas

De acordo com a revista comemorativa da ocasião em que a igreja foi sagrada, o estilo arquitetônico adotado foi o românico. Dão embasamento para tal classificação os arcos plenos da fachada que emolduram o vitral superior acima do portal do meio, os três portais e as oito esculturas. Todavia, classificar o edifício como românico é um anacronismo. O termo mais apropriado seria *neorromânico*. Além do mais, a Basílica possui uma gramática arquitetônica com elementos estranhos ao românico, tanto no exterior quanto no interior: pequenas cruzes gregas ornamentais, ornamentos clássicos e centenas de pequenos anjos (a maioria representados apenas por rostos e asas), que emolduram os altares laterais e o altar-mor. Outra característica dissonante é a planta da Basílica, em formato de cruz grega. Esse tipo de planta, de acordo com o professor de arquitetura, Nikolaos Karydis, surgiu no século IX d. C.: a “[...] tipologia da cruz grega foi recorrente na Grécia e na Ásia Menor por mais de cinco séculos. Um dos seus primeiros exemplos é o da Igreja da Theotókos (Mãe de Deus), no Monastério de Hosios Loukas, Grécia (946-955)” (JONES, 2014, p. 83)”. Há, na Basílica de Nossa Senhora de Lourdes, portanto, uma combinação de elementos que justificaria classificar todo o edifício como eclético. Esta, aliás, é a classificação estilística encontrada no site do INEPAC:

a “fachada eclética combina de modo inovador elementos historicistas, que já foram identificados com as igrejas lombardas e com a arquitetura italiana”.

O *Dicionário Oxford de arte* lança luz sobre o ecletismo, com um conceito bem amplo: [...] “estilo que combina características provenientes de fontes diversas. Um tal estilo deriva, frequentemente, da suposição, explícita ou não, de que os traços excelentes de vários grandes mestres podem ser selecionados e combinados numa só obra de arte” [...] (Dicionário Oxford de Arte, 2007, p. 170). Originário de meados do século XIX, o ecletismo em arquitetura, ou pelo menos o ecletismo europeu, poderia ser classificado, de acordo com o arquiteto e historiador Luciano Patetta, em três correntes principais:

[...] a da composição estilística, baseada na adoção imitativa coerente e “correta” de formas que, no passado, haviam pertencido a um estilo arquitetônico único e preciso [...]; a do historicismo tipológico, voltado, predominantemente, a escolhas apriorísticas de cunho analógico que deviam orientar o estilo quanto à finalidade a que destinava cada um dos edifícios [...]; a dos pastiches compositivos que, com uma maior margem de liberdade, “inventava” soluções estilísticas historicamente inadmissíveis e, às vezes, beirando o mau gosto (mas que, muitas vezes, escondiam soluções estruturais interessantes e avançadas) (PATETTA *In* FABRIS, 1984, p. 14).

À primeira vista parece que a Basílica de Lourdes se enquadra na corrente eclética descrita por Patetta como *pastiche compositivo*, pois combina elementos arquitetônicos e ornamentais de épocas e estilos variados, com grande liberdade, com soluções estéticas inovadoras. Todavia, a dificuldade para encaixar a arquitetura da Basílica num programa estilístico preciso parece derivar da mesma dificuldade para se classificar as demais criações de seu arquiteto. Antônio Virzi veio para o Rio de Janeiro em 1910, aos 28 anos, e, de acordo com o professor de Urbanismo, Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, tornou-se “[...] símbolo privilegiado da travessia entre dois séculos” (PINHEIRO, 2009, p. 249):

[...] Antônio Virzi foi o nosso arquiteto da travessia do século, da transição da arquitetura eclética em direção ao modernismo. O homem-rótula que, sem medo e, talvez, sem saber, articulou dois tempos quase inconciliáveis, não houvesse sido ele o mago da passagem, o articulador hábil de percursos. O homem da luz que guia a arquitetura em direção ao sentimento. Da ponte entre o romantismo e o modernismo. Único. Sem seguidores nem antecessores. Solitário navegador entre dois séculos, tão próximos e tão diferentes [...] (Ibid., p. 257).

Obras de Virzi, como os edifícios Elixir do Nogueira e Palacete Martinelli, ambos demolidos na década de setenta, foram exemplos dessa arquitetura de transição (poderíamos assim nomeá-la), de difícil categorização, segundo Piniheiro: “*Art nouveau?* Neogóticos? Neorromânicos? Medievo-Toscanos? *Art déco?* *Puglieses?* Lombardos? Talvez tudo isto. Quase espetaculares, impressionantes, embora não pela escala, mas pela maneira como intrigavam os passantes” (Ibid, p. 254). Com esta descrição de Antônio Virzi, como “o nosso arquiteto da travessia”, concorda o arquiteto Alberto Taveira, ao descrever sua obra como “...enclausurada entre dois momentos particularíssimos e antagônicos da arte arquitetônica, Eclétismo – ou Historicismo, como queiram os mais puristas – e Modernismo” (TAVEIRA, 2007, p. 170). Ainda segundo Taveira: “Em seus mais completos projetos, [Virzi] desenhava tudo, adepto da visão que entendia arquitetura como síntese das artes e o arquiteto como artista total ... (*ibidem*, p. 163)”. Esta descrição do modo como Virzi elaborava seus projetos se harmoniza, perfeitamente, com o conceito de composição adotado pelos arquitetos ecléticos, segundo a arquiteta e professora Jaqueline Viel Caberlon Pedone, o que faria do arquiteto de nossa basílica um herdeiro do conceito de composição adotado pelos seus antecessores:

O conceito de composição também significava que era preciso tornar coerente a construção, a estrutura, as partes e os ornamentos. Muitos arquitetos se dedicaram ao domínio da ornamentação e à sua incorporação aos procedimentos de projeto; consideravam que ela deveria estar integrada e não acrescentada ao edifício. O ornamento deveria ser pensado como emergindo da estrutura do edifício. A própria estrutura se tornou a base do significado arquitetônico (PEDONE, 2005, p. 133).

As nuances de correntes do eclétismo na arquitetura, expostas por Patetta, aliadas ao perfil enigmático de Antônio Virzi, a “ovelha negra da crítica contemporânea” (TAVEIRA, p. 163), nas palavras de Lúcio Costa, fazem da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes, em Vila Isabel, um verdadeiro desafio às classificações estilísticas convencionais. Outro fator que contribui para a singularidade dessa igreja é a utilização do concreto armado, em sua construção, pela empresa que a executou, a Companhia Locativa e Construtora, segundo dados do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Não é tanto na fachada da basílica que se nota o uso do concreto armado, mas no seu interior, onde a

técnica propiciou um profuso entrelaçamento entre estrutura arquitetônica e ornamentos. Assim, pode-se dizer, com as devidas proporções, que tal técnica de construção permitiu uma profusão ornamental semelhante ao que a talha em madeira permitiu nas nossas igrejas coloniais.

3 Iconografia da fachada da Basílica de Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Lourdes

Pode-se afirmar, com segurança, que a imagem de destaque na fachada da Basílica é a escultura de Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Lourdes, que fica no seu topo e centro. Quase todos os elementos presentes na fachada apontam para esta imagem ou se relacionam com ela. Cabe lembrar que, de acordo com o exposto no início do presente trabalho, a finalidade religiosa da arte possui três aspectos: ensinar, lembrar e estimular a piedade. Parece razoável afirmar que todos esses aspectos estão presentes na fachada: a propagação, ou o estímulo à piedade, própria do culto de Nossa Senhora (aspecto emocional), sob a invocação de Imaculada Conceição de Lourdes, além do ensino e lembrança do Dogma da Imaculada Conceição de Maria (aspectos didático e mnemônico). Conforme a descrição acima, sua fachada é coroada com uma imponente escultura da Imaculada Conceição de Lourdes, monocromática, toda branca, que corresponde bem à descrição iconográfica apresentada no Dicionário de Mariologia, sobre o relato da aparição, descrita pela vidente Santa Bernadete:

[...] o nicho da gruta depois do canal se ilumina suavemente como se atravessada por um raio de sol que penetra a névoa do dia, e na luz ela vê uma jovem maravilhosa, vestida de branco, que lhe sorri e lhe faz sinal para que se aproxime. Uma faixa azul lhe prende a cintura, sobre cada um dos pés pousa uma rosa amarela e amarela é a cor da corrente do seu rosário (*Dicionário de mariologia*, 1995, p. 770).

3.1 Os vitrais: a queda do primeiro casal e o anúncio da salvação, e a Rainha Ester, como prefiguração de Maria

Logo abaixo da estátua de Nossa Senhora de Lourdes, no centro da fachada em cuja base está o portal principal, encontram-se dois imponentes vitrais relacionados à participação de Maria no plano salvífico, de acordo com a

teologia católica. No primeiro, está representada a queda de Adão e Eva e sua consequente expulsão do jardim do Éden, registrada no capítulo terceiro do livro do Gênesis. Pode-se afirmar, também, que é a representação iconográfica do que a teologia cristã denominou pecado original. O vitral é, na verdade, um tipo de tríptico que forma uma unidade. No vitral do meio, está Deus, entre nuvens e resplendor, retratado como um homem idoso, de barba e cabelos longos e brancos, em meio corpo, vestido com uma espécie de túnica de mangas longas que, com o dedo da mão direita em riste, repreende e expulsa o casal do paraíso, e com a outra aponta para baixo, na direção da árvore, parecendo lembrá-los da proibição de comerem do seu fruto e justificar o consequente castigo. É provável que esta caracterização de Deus, como um ancião, tenha origem na visão do profeta Daniel registrada no livro veterotestamentário homônimo, capítulo sete, versículo nove. Abaixo de Deus, no centro da cena, está a árvore da ciência do bem e do mal, e nela o demônio, representado por uma figura híbrida de homem e serpente, enroscado na árvore. Com a mão esquerda, Satanás segura um fruto da árvore e, com a outra, aponta para ele num gesto que parece indicar o conteúdo de seu diálogo com Eva. A associação do demônio com a figura da serpente tem como base a visão de São João, o Evangelista, registrada no livro do Apocalipse, capítulo doze, versículo nove, onde Satanás é também chamado de *antiga Serpente*. Nesta cena do vitral central, o paraíso é retratado como um lugar de grande beleza, com flora variada, e onde animais como o leão, o tigre, elefantes e o dromedário convivem pacífica e harmoniosamente, antes da desordem causada pelo pecado.

No vitral da direita está o casal, logo após a queda, olhando para Deus, que os repreende e expulsa. Pode-se concluir que a cena exprime um momento entre a queda e expulsão do paraíso, por causa das folhas usadas para cobrir a nudez de ambos. No terceiro capítulo do livro do Gênesis, o autor relata que eles *entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram* (Gn 3. 07), após perceberem a própria nudez. Próximo ao fim do capítulo, relata-se que Deus fez para o casal *túnicas de pele, e os vestiu* (versículo 21), e depois, os expulsou do jardim do Éden (versículo 23). Nesse diálogo, entre o vitral da direita e o central, pode-se perceber o resumo do relato da queda e da expulsão do paraíso.

O vitral da esquerda traz, como que pairando no céu, uma imagem da Virgem com o Menino, ambos coroados, ela com um manto azul que lhe cobre a cabeça e se estende até os braços. É como se fosse um pequeno quadro. Abaixo dele, está a legenda *SPES NOSTRA*, esperança nossa, uma das invocações da

Virgem, contida na Ladainha Lauretana. Essa imagem da Virgem com o Menino é a síntese visual da sentença proferida por Deus contra a serpente, que contém uma promessa de salvação: “Porei hostilidade entre ti (serpente) e a mulher, entre tua linhagem e a linhagem dela. Ela te esmagará a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar” (Gn 3. 15). Todo este versículo está resumido no trecho latino, registrado no exterior da fachada acima do vitral (Foto 4): *INIMICITAS PORAM INTER TE ET MULIEREM*. Embora a tradução adotada na Bíblia de Jerusalém possa induzir à interpretação de que quem *esmagará a cabeça da serpente* será Maria, há uma nota exegética e teológica, na Bíblia de Jerusalém, que explica a participação de Nossa Senhora, na salvação realizada por seu Filho, Jesus Cristo:

Esse versículo constata a hostilidade fundamental entre a serpente e a humanidade, mas deixa entrever a vitória final da humanidade: é um primeiro claro de salvação, ou “Protoevangelho”. A tradução grega, começando a última frase com um pronome masculino, atribui essa vitória não à linhagem da mulher em geral, mas a um dos filhos da mulher; dessa forma é estimulada a interpretação messiânica já presente na tradição judaica antiga, depois retomada e explicitada por muitos Padres da Igreja. Com o messias, sua mãe é implicada, e a interpretação mariológica da tradução latina *ipsa conteret* tornou-se tradicional na Igreja (Bíblia de Jerusalém, 2015, p. 38).

No vitral abaixo, vemos outra cena bíblica: a Rainha Ester sendo admitida à presença do Rei Assuero, da Pérsia. O episódio é narrado nos capítulos cinco, seis e sete do livro de Ester, no Antigo Testamento. Pode-se dizer que estes capítulos são o clímax da história, cujo enredo está muito bem resumido na introdução ao livro, contida na *Bíblia de Jerusalém*:

O livro de Ester narra... a libertação da nação por intermédio de uma mulher. Os judeus radicados na Pérsia são ameaçados de extermínio pelo ódio do vizir onipotente, Amã, e são salvos graças à intervenção de Ester, jovem compatriota que se tornara rainha e era orientada por sua vez pelo tio Mardoqueu. Há reviravolta completa da situação: Amã é enforcado, Mardoqueu assume seu lugar, os judeus massacram seus inimigos. A festa de Purim é instituída para comemorar essa vitória e recomenda-se aos judeus celebrá-la todos os anos (*Bíblia de Jerusalém*, 2002, p. 663).

Como o vitral acima, este também é composto à moda de tríptico. Ladeiam a cena principal, nos vitrais laterais, outros dois importantes personagens,

ambos identificados pelos nomes: à esquerda Amã, inimigo dos judeus; à direita Mardoqueu, tio e tutor de Ester, ajoelhado em posição orante. Ester, por sua vez, é representada no vitral central como uma jovem mulher adornada com uma coroa e um longo vestido branco. A Rainha curva levemente a cabeça em sinal de submissão diante do Rei que com a mão direita parece lhe tocar o rosto enquanto mostra receptividade, portando na outra mão o cetro dourado que lhe havia estendido. A cena descreve bem o versículo dois do capítulo cinco, onde está registrado que Ester, enquanto falava, desmaiou e todos os cortesãos e o Rei procuraram reanimá-la. Toda essa movimentação pode ser percebida pelo esvoaçar das roupas do Rei e pela perna dobrada, que indica seu súbito levantamento do trono, para socorrer a Rainha. Além da movimentação do Rei, há também o gesto de uma das damas de companhia de Ester, que procura ampará-la com as mãos e a posição de retaguarda de outra serva, pronta a não deixá-la cair no chão.

Acima desse vitral, na parte externa da fachada, está a inscrição latina: DONA MIHI POPULUM MEUM O REX. Este trecho é o resumo do pedido de Ester ao Rei, durante o banquete que ofereceu a ele e a Amã, com o intuito de desmascarar este e salvar seu povo ameaçado. O versículo inteiro (7. 3) diz o seguinte: “Se realmente encontrei graça a teus olhos, ó rei, respondeu-lhe a rainha Ester, ‘e se for do teu agrado, concede-me a vida, eis meu pedido, e a vida de meu povo, eis meu desejo...’”. É evidente que a finalidade desse vitral é apresentar Ester como uma personagem veterotestamentária, que prefigura Maria. Nossa Senhora, portanto, pode ser considerada a nova Ester, que está diante do Rei, seu divino Filho, intercedendo pelo seu povo.

3.2 As fileiras das esculturas de santos e beatos

Ladeando o conjunto de vitrais mais próximo do topo, que representa a queda e expulsão do primeiro casal do jardim do Éden, há duas fileiras de esculturas de santos e beatos identificados, nominalmente, em latim. Do lado esquerdo, em ordem ascendente estão dispostos: B. SCHOTUS – Beato João Duns Scoto; S. ANTONIUS – Santo Antônio de Pádua; B. BEATRIX – Santa Beatriz da Silva (canonizada em 1976, depois da construção da Basílica); S. ANDREAS – Santo André. E do lado direito, também em ordem ascendente: B. BELARMINUS – São Roberto Belarmino (embora canonizado em 1930,

consta como beato na inscrição); S. ALFONSUS – Santo Afonso Maria de Li-gório; S. AUGUSTINUS – Santo Agostinho; S. JOANNES – São João Evan-gelista.

A escolha dos santos e beatos enfileirados não é aleatória. Todos estão rela-cionados, de maneira direta ou indireta, ao Dogma da Imaculada Conceição. Duns Scoto, Santo Antônio e Santa Beatriz, em sintonia com a família fran-ciscana a que pertenciam, creram e propagaram a fé na Imaculada Concei-ção de Nossa Senhora, séculos antes da proclamação do Dogma. São Roberto Belarmino, Santo Afonso e Santo Agostinho, todos doutores da Igreja, pare-cem representar o Magistério da Igreja, cuja autoridade respalda o Dogma. Os outros dois santos que encabeçam as fileiras são os apóstolos André e João, provavelmente assim destacados porque, segundo o evangelho do próprio São João, ambos foram os primeiros discípulos a seguir Jesus Cristo (Jo 1. 35 a 40). Como toda a dignidade e privilégio de Nossa Senhora, expressos pelo Dog-ma, advêm da Pessoa divina que gerou, pode-se perceber que a finalidade das posições de destaque dadas às esculturas dos primeiros discípulos é ressaltar, indiretamente, as raízes apostólicas da fé na Imaculada Conceição.

3.3 As alegorias da fé e da esperança e o brasão episcopal do Cardeal Joaquim Arcoverde de Albuquerque

Logo abaixo dos vitrais da cena relacionada à rainha Ester, há um tipo de nicho, também tripartido, que contém no centro o brasão do Cardeal Arco-verde, ladeado à direita por uma escultura feminina representando a fé, e à esquerda, por outra, representando a esperança. As duas esculturas femininas, uma segurando uma grande cruz com a inscrição latina *CREDO* (creio), e a outra, com uma âncora inscrita *SPERO* (espero), são alegorias das virtudes teologais da fé e da esperança, conforme a definição de alegoria dada por Udo Becker, em seu *Dicionário de Símbolos*: “a conversão proposital de uma reali-dade conceitual numa representação figurada com significados determinados dos vários motivos figurados; especialmente como *personificação*... (BECKER, 1999, p. 15). De acordo com o mesmo dicionário, a âncora “representa a úni-ca esperança do navio, ela é símbolo da esperança, sobretudo na linguagem simbólica cristã (frequente em túmulos e sarcófagos), e um símbolo da perse-verança e da fidelidade... (Ibidem, p. 21)”. Já a figura da cruz, segundo Becker,

pode simbolizar o “cristianismo em geral” (Ibidem, p. 81). Sendo assim, a cruz com a inscrição latina *CREDO*, parece simbolizar a união da religião cristã, em si, com a ação subjetiva de crer do fiel, que tem como origem a ação divina de infundir na alma do crente tal virtude.

Ambos os símbolos, a cruz da fé e a âncora da esperança, tornam-se alegorias, porque são portadas por figuras femininas, assim escolhidas, provavelmente, porque a palavra virtude é de gênero feminino. Atrás da alegoria da esperança, há dois anjos em alto-relevo, um ajoelhado e outro de pé, em cuja frente há uma espécie de faixa, com a inscrição latina *IN SPE FORTITUDO VESTRA*, “na esperança residirá a vossa fortaleza” (Is 30. 15), conteúdo que reforça a virtude em questão. De modo semelhante, atrás da alegoria da fé, há dois anjos em alto-relevo, um ajoelhado e outro de pé, também com uma faixa na frente, portando a inscrição latina *VIGILATE STATE IN FIDE*, “Vigiai! Sede firmes na fé!” (1Cor 16. 13), uma exortação de São Paulo, em sua primeira epístola aos Coríntios, usada como referência à virtude da fé.

Entre as duas alegorias está o brasão do Cardeal Joaquim Arcoverde de Albuquerque, Arcebispo, na ocasião em que começaram as obras de construção da basílica. O prelado exerceu seu episcopado na Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro, de 1887 a 1930, e ganhou notoriedade por ter sido criado pelo Papa Pio X, como Cardeal, o primeiro do Brasil e da América Latina. Coroando seu brasão está o chapéu cardinalício usado na época, conhecido como *galero* ou *capelo*, do qual saem duas cordas, cada qual com 15 borlas. Logo abaixo, estão: uma cruz dupla, que segundo o *Dicionário de Símbolos* é usada por Cardeais e Patriarcas; uma mitra branca, com uma cruz ao centro, um tipo de cobertura de cabeça usado pelos bispos; e o báculo, um bastão utilizado pelos bispos, símbolo da função pastoral e de autoridade. Abaixo desses três símbolos está o escudo, dividido em quatro partes: no primeiro campo, o azul representa o manto de Nossa Senhora, a torre corresponde à Igreja e a hóstia, com as letras IHS (IESUS HOMININUM SALVATOR), refere-se a Jesus Cristo, como salvador de todos os seres humanos; o segundo, o terceiro e o quarto campos correspondem às armas familiares do bispo, originário da nobreza lusitana. Abaixo, está o lema de seu episcopado *DOMINI FORTITUDO NOSTRA*, “Deus é a nossa força (ou fortaleza)”, muito provavelmente uma alusão ao trecho do livro de Neemias, capítulo 8 versículo 10, do Antigo Testamento.

3.4 Rosáceas e anjos das portas laterais

Um par de rosáceas e outro de anjos encontram-se nas laterais da fachada, acima dos portais, separados pelo conjunto, acima do portal central. Diferentes das rosáceas das grandes igrejas medievais, as da Basílica não têm grandes dimensões nem vitrais expressivos. Não deixam, todavia, de cumprir sua finalidade de símbolo cristológico e mariano, pois de acordo com Udo Becker “... na Idade Média a rosa era um atributo das virgens, também um símbolo de Maria ... (e) ... as *rosáceas* das igrejas medievais possuem estreita relação simbólica com ... o sol como símbolo de Cristo (Ibidem, p. 238).

Quanto aos anjos, o da esquerda traz a inscrição latina *DOMUS DOMINI*, “casa de Deus”, e o da direita, a inscrição *FIRMITER AEDIFICATA*, “firmemente edificada”. Portanto, os dois anjos formam uma mensagem, cujo conteúdo pode ser traduzido por “Esta é a casa de Deus, firmemente edificada”, em alusão à comparação que Jesus Cristo faz daqueles que lhe ouvem as palavras, como o homem prudente, que edificou sua casa sobre a rocha (Mt 7, 24). O artifício de fazer dos anjos portadores de mensagens, tanto atrás das alegorias das duas virtudes teológicas, quanto acima dos portais laterais, parece ecoar o fato de que nas Escrituras os anjos, geralmente, são portadores de mensagens divinas.

Considerações finais

Embora a Basílica de Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Lourdes, em Vila Isabel, seja um edifício de difícil classificação estilística – ou, no melhor dos casos, de um ecletismo controvertido, à semelhança de Antônio Virzi, seu arquiteto – não há como deixar de notar que nele a arte sacra cumpre bem sua função. À semelhança das primeiras basílicas cristãs, sejam as da era constantiniana ou do período medieval, a Basílica de Nossa Senhora de Lourdes possui uma longa e confortável nave, para abrigar os fiéis, além de possuir um impressionante altar-mor, que reproduz a gruta de Massabielle, com as esculturas de Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Lourdes e de Santa Bernadete Soubirous, que recordam e ensinam a respeito da aparição, e estimulam a devoção dos crentes.

A fachada da Basílica pode ser compreendida como pertencente àquela tradição das fachadas românicas medievais, cuja arte, presente nas esculturas e vitrais, servia como veículo de comunicação do ensino da Igreja e seu convite à vida de piedade. Embora a Basílica de Nossa Senhora de Lourdes possua

uma bela fachada, o convite à contemplação do belo, em si, cede lugar à propagação do mistério da Imaculada Conceição de Maria e à devoção de sua aparição em Lourdes.

Todos os demais elementos da fachada reforçam, direta ou indiretamente, o dogma da Imaculada Conceição de Maria, e fomentam a devoção à invocação de Nossa Senhora de Lourdes. Principalmente nos vitrais, a iconografia reforça dois aspectos fundamentais da mariologia, para se compreender o lugar de Nossa Senhora na história da salvação, segundo a teologia católica: primeiro, que ela seria a *nova Eva*, da qual surge uma nova humanidade, ou um novo povo de Deus, que tem no seu Filho, Jesus Cristo o seu salvador; segundo, a sua dignidade e seu papel intercessório, tipificados pela rainha Ester. A fé da Igreja nesses aspectos, acerca da pessoa de Maria, principalmente na sua preservação da mancha do pecado original está, de certo modo, representada nas fileiras de esculturas dos santos doutores e beatos, encabeçadas pelos apóstolos André e João. Já os outros elementos, como as rosáceas, as alegorias da fé e da esperança, o brasão episcopal do Cardeal Joaquim Arcoverde, e os anjos, relacionam-se a aspectos do contexto histórico no qual a Basílica começou a ser construída e à piedade católica, em geral, como o cultivo das virtudes teológicas e a veneração aos anjos. Esses elementos cumprem, também, uma função decorativa, porém, sempre subordinada à comunicação da mensagem, que é o objetivo principal.



Foto 1: Fachada da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes. Fotografia: Igor Pires do Nascimento.



Foto 2: Vitral da queda e anúncio da salvação. Fotografia: Igor Pires do Nascimento.

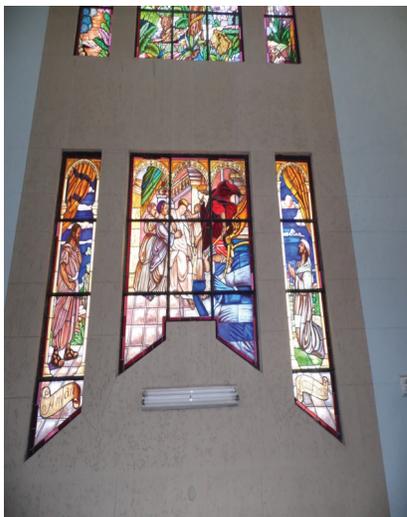


Foto 3: A Rainha Ester sendo admitida à presença do Rei Assuero. Fotografia: Igor Pires do Nascimento.

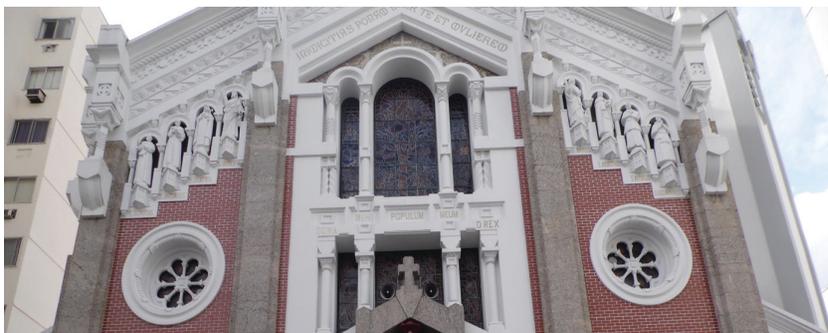


Foto 4: Fileiras das esculturas de santos e beatos. Fotografia: Igor Pires do Nascimento.



Foto 5: As alegorias da fé e da esperança e o brasão do Cardeal Arcoverde. Fotografia: Igor Pires do Nascimento.



Fotos 6 e 7: Anjos acima dos portais laterais. Fotografias: Igor Pires do Nascimento.

Referências

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars urbe, 2010.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulos, 2015.

Dicionário de Mariologia. Dirigido por Stefano De Flores e Salvatore Meo. São Paulo: Paulus, 1995.

Dicionário Oxford de Arte. Editado por Ian Chilves, 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, 1987.

FRAGOSO, Mauro Maia. A difusão política e religiosa da imaginária cristã. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 130-152, jan./jun. 2017. Disponível em: www.revistacoletanea.com.br. Acesso em: 06 jan. 2019.

GILSON, Étienne. *Introdução às artes do belo: O que é filosofar sobre arte?* Tradução Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

JONES, Denna. *Tudo sobre arquitetura*. Rio de Janeiro: Sextante, 2014.

JOSEPH, Miriam. *O Trivium: as artes liberais da lógica, gramática e retórica: entendendo a natureza e função da linguagem* / tradução e adaptação Henrique Paul Dmyterko. São Paulo: É Realizações, 2008.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

PEDONE, Jaqueline Viel Caberion. O espírito eclético. Dissertação (mestrado) – Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 2002. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/2373>. Acesso em: 06 ago. 2018.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. Virzi, Antônio, Arquiteto: espaço em trânsito. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 60, p. 249-258, jul./set. 2009. Disponível em: <http://www.academia.org.br/publicacoes/revista-brasileira>. Acesso em: 07 ago. 2018.

TAVEIRA, Alberto. Fogos de artifício à luz do dia: a arquitetura de Antonio Virzi no Rio de Janeiro. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 163-173, 2017. INSN 1983-6031. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/Atual/> Acesso em: 07 ago. 2018.

Artigo recebido em 14/02/2019 e aprovado para publicação em 18/03/2019

ISSN 1677-7883

DOI: <http://dx.doi.org/10.31607/coletanea-v18i36-2019-1>

Como citar:

FRAGOSO, Mauro Maia; NASCIMENTO, Igor Pires do. A Basílica de Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Lourdes: a finalidade religiosa da arte em sua fachada. *Coletânea: Revista de Filosofia e Teologia da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 36, p. 261-282, jul./dez. 2019. Disponível em: www.revistacoletanea.com.br