

História, iconografia e semiologia da Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro

History, iconography and semiology of Abbey Church of Our Lady of Montserrat at the Monastery of Saint Benedict from Rio de Janeiro

D. MAURO MAIA FRAGOSO, OSB*

Resumo: A proposta desse artigo é apresentar aspectos históricos e iconográficos da igreja abacial de Nossa Senhora do Monserrate do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. A história dessa instituição monástica remonta ao final dos anos de 1580, quando se deu a fundação do cenóbio fluminense. A construção dessa casa religiosa teve início no ano de 1633, quando então os cenobitas deram início à edificação do complexo monástico erigido à margem da baía da Guanabara. Em conformidade com a tradição cristã, o programa da reprodução imagética dessa igreja abacial remonta aos primórdios do cristianismo que, ao se deslocar de Jerusalém para Roma, passando pela Grécia, vai adotando elementos de diferentes culturas. Atingindo o seu amadurecimento no continente europeu, o cristianismo foi transplantado para as terras brasileiras, segundo os diversos matizes hagiográficos que compunham a sua diversidade cultural. Neste sentido, a proposta hagiográfica desse templo é narrar um itinerário religioso que remonta às suas origens hebraicas e à trajetória dos beneditinos ao longo da Idade Média. Partindo da escultura de São Bento, presente no retábulo-mor, a historiografia beneditina avança por 14 pinturas que representam 13 beneditinos que atuaram em diferentes localidades europeias, 14 esculturas de meio vulto que representam outros beneditinos que atuaram em diferentes

* Dom Mauro Maia Fragoso, OSB é monge do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro; Doutor em Geografia na linha de pesquisa Cultura e Natureza pela UERJ; Mestre em Artes Visuais, na linha de História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ; Especialista de Educação, pela Faculdade de Filosofia de Itaperuna; graduado em Filosofia e Teologia e pós-graduado em História, pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro; diretor de patrimônio do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, professor da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro. E-mail: maurofragoso@gmail.com

segmentos da sociedade e, finalmente, oito oragos laterais de âmbito mais abrangente na escala do catolicismo universal.

Palavras-chave: Igreja abacial Nossa Senhora do Monserrate. Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Atributos iconográficos. Elementos simbólicos.

Abstract: This paper intends to present historic and iconographic aspects of the Our Lady of Montserrat Abbey Church, from the Saint Benedict's Monastery, in Rio de Janeiro. The history of this institution dates back to the end of the 1580's, when this cenoby was established. The construction of this religious house started in 1633, when the monks began to build the monastic complex, erected on the shores of a bay, called Baía da Guanabara. In compliance with Christian tradition, this abbey church imagery reproduction program dates back to the beginning of Christianity, which absorbs elements from different cultures as it shifts from Jerusalem to Rome, going by Greece. After it reached maturity in Europe, Christianity is transplanted to Brazilian lands, according to the several hagiographic hues that formed the cultural diversity of Christianity. The hagiographic proposal for this temple, hence, is to narrate a religious itinerary which dates back to its Hebrew origins and the Benedictine tracks over the Middle Age. Starting with the Saint Benedict sculpture, in the main retable, the Benedictine historiography moves forward in the 14 paintings, representing 13 Benedictines who lived in different places all over Europe, 14 half figure sculptures representing other Benedictines who acted in different society sectors, and finally eight side patron saints more widely known in universal Catholicism.

Keywords: Our Lady of Montserrat Abbey Church. Saint Benedict's Monastery in Rio de Janeiro. Iconographic attributes. Symbolic elements.

Breves apontamentos históricos

Como povos de diferentes culturas, os cristãos, herdeiros da tradição judaica, valeram-se, desde os seus primórdios, do simbolismo como técnica de comunicação e enfatizaram determinados elementos essenciais ao seu credo. À medida que avançaram na expansão territorial e, conseqüentemente, estabeleceram contatos com outras culturas, ampliaram seu vocabulário e adotaram formas simbólicas locais que auxiliaram na propagação da fé cristã. Nesse sentido, a construção e a ornamentação da Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro pode ser vista como

uma síntese do cristianismo que, partindo de Israel, difundiu-se pela Europa, de onde passou à América.

Vindos da Bahia, frei Pedro Ferraz e frei João Porcalho chegaram à cidade do Rio de Janeiro no final da década de 1580, em busca de local apropriado para a fundação de um mosteiro às margens da baía da Guanabara. Inicialmente, os dois fundadores instalaram-se na ermida de Nossa Senhora do Ó, atual Nossa Senhora do Carmo, na rua Primeiro de Março. Já em 1590, os dois fundadores receberam de Manuel de Brito e seu filho, Diogo de Brito de Lacerda, a doação de uma sesmaria, onde Aleixo Manuel mandara edificar uma capela dedicada à Nossa Senhora da Conceição. Orago esse que, no ano de 1602, foi comutado por Nossa Senhora do Monserrate (*Dietario*, p. 3-5, 8).

No ano de 1633, “abriram os alicerces da nova igreja” (*Dietario*, p. 19), continuando as obras nos anos seguintes, em conformidade com a concepção arquitetônica do beneditino português frei João Turriano (1609-1679) para edificações religiosas em Portugal, como a igreja do Mosteiro beneditino de Santo Tirso, o Mosteiro Santa Clara-a-Nova, em Coimbra, e a Capela da Sé de Viseu (DIAS, 2011, p. 180). A construção da igreja abacial fluminense foi acompanhada por frei Leandro de São Bento, frei Tomás da Assunção e frei Bernardo de São Bento, conventuais da abadia em questão (*Dietario*, p. 231, 239-40).

Com o passar do tempo, a capela inicialmente dedicada à Nossa Senhora da Conceição ruiu sem deixar vestígio do local preciso em que havia sido edificada. O *Dietario*, contudo, diz que o abade frei Plácido das Chagas, durante o seu governo, ocorrido entre 1617 e 1620, começou a construir o muro da clausura, iniciando-o “no canto da igreja velha até chegar ao caminho da horta” (*Dietario*, p. 14), isto é, até o riacho que margeava o Caminho dos Pescadores, atual rua Visconde de Inhaúma. Mediante as sucessivas transformações paisagísticas, o referido muro foi aterrado e permaneceu incógnito até o ano de 2012, quando tiveram início as escavações para a abertura do túnel Rio 450. Durante a construção desse túnel, visualizou-se o muro entre a via subterrânea e o Arsenal de Marinha.

No intuito de mostrar a construção da igreja abacial fluminense vinculada à sua matriz lusitana, mencionam-se, ao longo do texto, desejos ou tentativas de importação de talha ou azulejos portugueses que conferissem maior dignidade ao templo, todavia nem todos esses adereços arquitetônicos foram importados ou, se importados, não foram devidamente registrados.

1 A fachada e seus componentes arquitetônicos

Nitidamente demarcada por duas torres sineiras, a fachada da igreja foi edificada em conformidade com a concepção arquitetônica estabelecida pelo beneditino português frei João Turriano. De fato, a concepção desse engenheiro régio, filho do arquiteto italiano Leonardo Turriano, foi assumida pela Congregação beneditina luso-brasileira ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Em consonância com o desenho de frei João Turriano para a construção da igreja abacial do Mosteiro de Santo Tirso, a fachada da igreja abacial fluminense está inserida entre duas torres laterais, composta por três arcadas, que dão acesso ao pórtico, três janelas e frontão simples, arrematado em forma triangular, estando todos esses elementos arquitetônicos delineados em cantaria.

A torre que está a leste foi construída entre os anos de 1652 e 1663. Entre 1663 e 1666, levantou-se o alpendre contíguo a ela (*Dietario*, p. 26, 28, 30-31). Entre os anos de 1666 e 1669, ergueu-se “o frontispício da igreja, deixando emadeirado todo o espaço do coro”, e principiou-se a levantar a “torre da parte do outeiro da Conceição, pondo-a na altura da cornija” (p. 32). Entre os anos de 1691 a 1694, fez-se a “portaria do lado do morro pelo mesmo risco da outra, com o mesmo alpendre” (p. 45). Entre os anos 1750 e 1753, o abade em exercício desejou cobrir com azulejo branco todo o frontispício da igreja, incluindo as duas torres laterais. Não o fez por falta de tempo (p. 97).

Em 1903, esse alpendre foi demolido para dar lugar ao Ginásio de São Bento. No início da década de 1970, o Ginásio de São Bento foi demolido e o alpendre, reconstruído (Rocha, 1991, p. 98).

1.1 Os portões de ferro

As três arcadas em cantaria são fechadas por grades de ferro fundido, instaladas no final do século XIX, em substituição às primitivas grades em ferro dourado e de linhas retas que remontam aos anos de 1750 a 1753 (*Dietario*, p. 97).

Ao longo de sua trajetória, o cristianismo utilizou sobremaneira a reprodução de elementos da natureza a fim de expressar realidades transcendentais ou metafísicas, como a imagem do Éden, um jardim terreno, em alusão à vida futura ou celestial. Não obstante a contínua utilização de elementos da natureza no âmbito cristão, percebe-se que, ao longo dos séculos XVII e XVIII,

sob a influência do racionalismo, o poder simbólico atravessou um período de baixa, recobrando sua vivacidade ao longo do século XIX, sob a égide do romantismo, como se pode perceber na trama dessas grades, que mescla elementos da natureza com a hagiografia e a demonologia.

Iconograficamente, o rendilhado emoldurado em ferro que cobre as três arcadas apresenta uma sinopse da espiritualidade proposta no interior dessa igreja abacial fluminense. Espiritualidade essa que remonta aos primórdios do cristianismo, com as figuras de São Lourenço e São Brás, passando pelo medievo, na pessoa de Santa Gertrudes Magna, e atinge a contemporaneidade, entre a construção do templo e o processo de canonização de São Caetano de Tiene.

A cifra 1880, que se encontra na base da bandeira central, indica o ano em que serralheiros ingleses fundiram tais portões. Trata-se de ocasião que coincide com a empreitada inglesa de construção das estradas de ferro no Brasil.

O brasão de armas da Congregação Beneditina do Brasil

Inicialmente, esse brasão de armas pertenceu à Congregação beneditina dos monges negros de Portugal, erigida no ano de 1566 e extinta em 1834. Depois da independência política do Brasil, ocorrida em 1822, houve também a independência das casas religiosas vinculadas à Igreja portuguesa, contexto em que, no ano de 1827, surgiu a Congregação Beneditina do Brasil. Como a Congregação portuguesa foi extinta poucos anos depois, a recém-fundada Congregação brasileira adotou o seu brasão.

O brasão se compõe de um castelo e um leão, representando o papel dos reinos de Leão e Castela na formação da Congregação beneditina espanhola, que restaurou os mosteiros portugueses na década de 1560, tornando possível a criação da Congregação beneditina portuguesa.

O sol que se coloca sobre o castelo representa São Bento como legislador do monaquismo ocidental e, por conseguinte, o gérmen da família beneditina. Entre os elementos heráldicos que compõem o brasão, aparecem o báculo e a mitra como insígnias do poder abacial. Do castelo jorra uma torrente que representa os monges que partiram de Portugal para fundar mosteiros no Brasil.

Em geral, a heráldica é a arte ou ciência que se ocupa das origens físicas de indivíduos ou instituições. Sendo a Congregação Beneditina do Brasil uma entidade pertencente ao Corpo Místico de Cristo, é possível interpretar seu brasão à luz do simbolismo cristão. Assim, é possível interpretar o sol e o leão

como o próprio Messias. Segundo a *Regra de São Bento* (2, 2), o abade é aquele que, no mosteiro, faz as vezes do Cristo. Nas Sagradas Escrituras, Cristo também é anunciado pelas metáforas “Sol de Justiça” (Ml 4, 2) e “Leão de Judá” (Ap 5, 5). Ainda seguindo a semiótica bíblica, a torrente que jorra do castelo pode ser interpretada como o rio que nasce do lado direito do templo e desce, serpeando entre as montanhas, para cobrir de bênçãos e fertilidade os vales estéreis (Ez 47, 1-12; Sl 103, 10).

Cruzes e estrelas

A cruz é um elemento simbólico que, antes do cristianismo, portava a conotação de sacralidade por representar a obra da criação realizada em tempo e espaço determinados (HEINZ-MOHR, 1994, p. 123). Devido à sua vinculação com a caducidade terrena e com a divindade, a cruz assinala simultaneamente maldição e salvação. Com efeito, pela haste horizontal veicula a vicissitude da criação e pela haste vertical, o relacionamento entre o céu e a terra. Desde tempos imemoriáveis, ela tem sido reproduzida artisticamente e denominada segundo suas diversas formas. Nos portões em questão, prevalece o formato da cruz grega, caracterizada por quatro hastes de igual dimensão. Por vincular o cristianismo à vivência campesina, merece destaque a composição das cruzes que se formam pelo encontro de quatro espigas de trigo e remontam às palavras do Cristo em alusão a si mesmo: “Se o grão de trigo não cai na terra e não morre, permanece só; mas se morre, produz muito fruto” (Jo 12, 24).

Cada quadrilátero dessas grades é emoldurado por cruzes e estrelas que se intercalam, o que pode ser visto como alusão à vida humana que transcorre entre dores e alegrias. Bem como a temática da cruz, o simbolismo das estrelas tem origem em tempos remotos. As estrelas são frequentemente aludidas nas Sagradas Escrituras. No livro do *Gênesis* (15, 5), o Senhor promete a Abrão uma descendência tão numerosa como as estrelas do céu. Os Salmos apresentam as estrelas como criaturas íntimas do seu Criador. No princípio, foram criadas e fixadas na abóbada celeste para iluminar a noite (Sl 136, 9). Estão fixadas nos átrios da *Casa de Deus*, que as conhece e chama cada uma delas pelo nome (Sl 147, 4). Os monges, como as estrelas, habitam a *Casa de Deus* e são chamados a zelar pela obra da criação. Como recompensa, os sábios brilharão como o firmamento e os que ensinam a justiça reluzirão como as estrelas por toda a eternidade (Dn 12, 3).

Cada estrela representada nessas grades se encontra envolta por um círculo que representa aliança e eternidade. Pelo batismo vivido em sua plenitude, o cristão se compromete a servir somente o seu Criador e, assim, participar de sua eternidade.

A folha de acanto

Como preâmbulo da ornamentação interna, a folha de acanto é o elemento decorativo que prevalece em toda a trama das grades, bem como no interior da igreja. O acanto é um vegetal originário da costa mediterrânea que, desde a Antiguidade clássica, vem sendo reproduzido como elemento de adorno, devido à exuberância de suas folhas picotadas. No campo farmacológico, é utilizado como antídoto contra os venenos da cobra e do escorpião, o que lhe confere o simbolismo de imortalidade. A utilização do acanto como motivo ornamental nas lápides sepulcrais fez dessa planta um símbolo de ressurreição.

Nas grades laterais, a inflorescência de outros vegetais corrobora o simbolismo da ressurreição e imortalidade apregoadas pelo acanto. Das duas cornucópias, símbolo de fertilidade, brotam flores aludindo à fertilidade espiritual dos fiéis, renovada por intermédio dos sacramentos.

Abaixo do brasão e nas bases de cada grade, em meio à trama fitomórfica lembrando o paraíso, postam-se dragões como se estivessem à espreita de suas presas. Essas figuras mitológicas estão aí colocadas para lembrar aos fiéis que o mal existe e que dele devem afastar-se.

2 O pórtico

Denomina-se pórtico o espaço que faz a transição do adro à nave da igreja. Vinculado ao Salmo 84 (10), esse espaço arquitetônico remete simbolicamente ao átrio da *Casa de Deus* ou a antessala da *Casa do Senhor*. Por ser um espaço de transição entre o profano e o sagrado, o pórtico serve como um local de preparação para o recolhimento e o encontro com a divindade.

Esse compartimento, por vezes também denominado nártex ou galilé, tem o rodapé em cantaria encimado por barra azulejada. No piso ladrilhado em mármore, destaca-se a rosa dos ventos, instrumento de navegação que aponta o Norte, que é Cristo. Este, configurado ao centro do universo, envia os

doze apóstolos para pregar o Evangelho nos quatro cantos da terra. Outrossim, a rosácea se vincula às doze constelações zodiacais que, divididas em quatro grupos de três, regem as quatro estações do ano. E ainda, em conformidade com as quatro estações anuais, forma-se o calendário litúrgico, composto por quatro tempos: advento, quaresma, páscoa e tempo comum. Em última instância, a rosácea, como figura do sol, representa o Cristo que nasce para todos e a todos ilumina.

Adentrando a igreja, o visitante depara-se com três portadas em cantaria que fazem a transição do pórtico para a nave. As três portas almofadadas aí instaladas remontam ao ano de 1671 (*Dietario*, p. 34), datação corroborada pela cifra que se encontra afixada na base da bandeira central.

3 A nave e suas representações iconográficas

A palavra *nave* tem origem no vocabulário latino, que a utiliza com a significação de navio ou outra embarcação náutica. Na arquitetura, é utilizada para denominar a parte central do templo cristão, inserida entre o pórtico e a capela-mor. Simbolicamente, o termo evoca o espaço arquitetônico no qual se reúne a assembleia cristã, vinculando-o à barca de Pedro. A nave da igreja, desse modo, lembra o bojo da embarcação que transporta os fiéis itinerantes em direção à Pátria celeste.

Sobre a porta almofadada do centro, encontra-se instalado uma parte do órgão de tubos, denominada órgão da coroa em razão de sua forma arredondada e o seu coroamento. A parte inferior desse mezanino que sustenta o órgão da coroa é ornada com um atlante e quatro cariátides, figuras da mitologia grega que, segundo a tradição, eram as entidades divinas responsáveis pela sustentação da abóbada celeste.

3.1 O para-vento

Diante da porta almofadada central, encontra-se instalado o para-vento, executado entre os anos de 1733 e 1736 (*Dietario*, p. 77). Trata-se de um portal que, se necessário, é fechado por uma porta em duas folhas. Destina-se a interromper a corrente de ar no interior da igreja, a fim de manter as velas acesas e evitar que sua combustão se acelere durante as celebrações do culto. Seu coroamento é composto por um painel sustentado por quatro cariátides

em relevo e instaladas nos marcos laterais. Em cada uma das extremidades laterais, encontra-se um anjo sentado sobre balaústre e cada qual com sua trombeta. Em consonância com a *Regra de São Bento*, as trombetas desses anjos assinalam o espaço como um ambiente destinado ao *louvor divino*. Do lado externo, em plano mais elevado, encontra-se uma cartela com os atributos iconográficos de São Bento: o corvo que o livrara do pão envenenado, a cruz como instrumento de exorcismo e a *Regra* dos monges por ele escrita. Do lado interno, os dois anjos sustentam o brasão de armas da Congregação Beneditina do Brasil. Cada um desses dois anjos em meio vulto ostentam a palma da vitória, símbolo da recompensa daqueles que “alvejaram suas vestes no sangue do Cordeiro” (Ap 7, 14) quer pelo batismo, quer pelo martírio.

3.2 As capelas rasas dedicadas à Beata Ida de Louvaina e à Santa Francisca Romana

Nas paredes que se iniciam ao lado das portas almofadadas, encontram-se instaladas duas capelas rasas: uma dedicada à Beata Ida de Louvaina, à direita, e outra dedicada à Santa Francisca Romana, à esquerda do visitante que entra.

Segundo a hagiografia, Ida de Louvaina viveu no século XIII. No estado de viuvez, retirou-se como beguina nas proximidades da casa paterna e mais tarde ingressou na abadia cisterciense de Roosendaal, na atual Bélgica. Iconograficamente, está representada com um menino ao colo e o vestido aberto à altura do peito. A tradição diz que, certo dia, um peregrino bateu à sua porta em busca de alimento e ela se pôs a atendê-lo. Enquanto preparava o alimento, o peregrino se aproximou de Ida e, abrindo-lhe o vestido na altura do peito, pôs-se dentro dele. Ida logo compreendeu que se tratava de uma aparição de Cristo. A coroa de espinhos que a escultura traz em sua cabeça simboliza a devoção de Ida à Paixão de Cristo e sua enfermidade. O menino Jesus porta sandálias, chapéu e capa. A concha de vieira à altura do ombro identifica-o como peregrino de Santiago de Compostela.

Santa Francisca Romana nasceu em Trastevere, no ano de 1384. Aos 13 anos de idade, casou-se com Lorenzo Ponziano e gerou três filhos: João Batista, João Evangelista e Inês. Os dois últimos morreram ainda na infância. Em 1410, tropas inimigas, protetoras do antipapa João XXIII, invadiram Roma e Lorenzo, defensor do papa legítimo, foi obrigado a fugir sem levar a família. Seus

bens foram saqueados e João Batista, sequestrado. Francisca continuou vivendo com João Evangelista, Inês e Vannoza, sua cunhada. Em 1414, Lorenzo e João Batista retornaram ao seio da família. Sob a orientação espiritual de dom João Matteotti, monge beneditino olivetano, Francisca fundou a comunidade das Oblatas e faleceu no ano de 1440. A coroa formada por flores variadas simboliza as virtudes vividas por Francisca em sua condição de esposa, mãe e religiosa.

3.3 O revestimento da nave em talha dourada

Não obstante a Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate ter sido inaugurada nos primórdios da década de 1640, o revestimento da nave em talha dourada remonta aos anos de 1714 a 1717 e se prolonga até os anos de 1733 a 1736 (*Dietario*, p. 66, 77). O trabalho foi realizado pelos entalhadores Simão da Cunha, José da Conceição e Alexandre Machado Pereira, pelo dourador Caetano da Costa Coelho (p. 7) e pelos pintores Antônio Teles e Miguel do Loreto (p. 77). O forro do teto, pintado a óleo e imitando mármore, foi realizado no triênio de 1688 a 1691 (p. 45).

O principal elemento decorativo desse espaço é a folha de acanto estabelecida como pano de fundo, que vez por outra é enriquecida com a presença de conchas, pássaros e putos. Entre os elementos de adorno, a historiografia beneditina está representada por 12 figuras de meio vulto distribuídas em quatro papas, quatro bispos e quatro reis.

Quatro papas

De são Gregório Magno (590-604) a Pio VII (1800-1823), a tradição elenca aproximadamente 20 papas que pertenceram à família beneditina. A cifra, de todo modo, é duvidosa, pois carece de fundamentação histórica. Entre eles, alguns se tornaram mais conhecidos por seus feitos: Gregório VII (1073-1086) celebrou-se pela reforma que promoveu na Igreja Romana; Celestino V, eleito em 5 de julho de 1294, renunciou em 10 de dezembro do mesmo ano; Clemente VI (1342-1352) e Urbano V (1362-1370) governaram a Igreja durante o exílio de Avinhão.

Entre todas as imagens da nave, apenas uma é denominada. Trata-se da representação de um papa identificado como Silvestre IV, que foi, na realidade,

um antipapa. O mais provável é que seja Silvestre II, monge beneditino que governou a Igreja entre 999 e 1003.

Nessa série, os quatro papas são identificados por suas insígnias: cruz de haste tríplice e tiara, formada por três coroas sobrepostas, o que pode representar a tríplice afirmação do amor de Pedro a Cristo Ressuscitado (Jo 21, 17). Em sentido prático, o número três se reporta ao tríplice múnus papal: ensinar, santificar e reger. Pela missão profética, o papa ensina; por sua condição sacerdotal, santifica; e por sua condição régia, administra os Estados Pontifícios. Esse tríplice múnus equivale aos âmbitos moral, espiritual e político, ou aos planos moral, espiritual e temporal.

Quatro bispos

Ao longo de seus 1.500 anos de história, a família beneditina ofereceu considerável número de bispos à Igreja. A representação de apenas quatro desses prelados na Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate tem por finalidade retratar de maneira sumária a historiografia beneditina ao longo dos séculos. Esses prelados são identificados pela mitra e cruz de haste dupla, insígnias episcopais que simbolizam o múnus pastoral. Bem como as insígnias papais, as duas hastas da cruz episcopal representam os encargos de ensinar e santificar. A terceira haste é própria ao romano pontífice, devido ao seu status de administrador universal do patrimônio eclesiástico. A título de ilustração, vale a pena citar alguns dos beneditinos retirados do claustro para administrar igrejas particulares e que se destacaram de alguma maneira: São Bonifácio de Mogúncia, Santo Anselmo de Cantuária, Santo Oswaldo de Winchester, Santo Ildefonso de Toledo, Santo Oscar e Rabano Mauro.

Quatro reis

Fechando a sequência das 12 imagens de meio vulto, veem-se os quatro reis. No decurso da história, alguns reis favoreceram politicamente os beneditinos e outros deixaram o trono para tornarem-se monges. Em meio aos primeiros, encontram-se São Wamba, São Sigisberto, São Sigismundo, Carlos Magno e seu filho Luiz o Piedoso, Santo Henrique da Alemanha e Santo Estevão da Hungria. São Casimiro da Polônia foi um dos que trocaram o trono pelo recolhimento claustral.

Ao longo da Idade Média, os reis foram considerados como representantes máximos da divindade em seus territórios, onde exerciam não apenas o poder temporal, mas também o poder espiritual, submetendo-se ao romano pontífice em questões dogmáticas (RUCQUI, 1995, p. 290).

A barba

Como outros elementos simbólicos, ao longo do tempo a barba assumiu diferentes conotações, por vezes, até mesmo, contraditórias. Já antes da era cristã, a barba significava força, poder, coragem, virilidade e sabedoria. Com o advento do monaquismo cristão, passou a significar humildade e abandono em Deus. No âmbito monástico, a barba sinaliza consagração a Deus, razão pela qual os antigos monges são representados com longas barbas brancas como símbolo de sabedoria e paternidade espiritual.

Águias e flores

Em meio à talha, vez por outra, putos cavalgam sobre asas de águias. No âmbito cristão, a águia é uma das aves que se revestem de maior simbolismo. No Antigo Testamento ela é comparada a Deus pela proteção que esta oferece à sua ninhada (Ex 19, 4; Dt 32, 11). Nos Evangelhos, essa ave de rapina aparece duas vezes aludindo aos cristãos que se agrupam para a celebração da liturgia em torno do Corpo de Cristo, representado pelo altar. Com efeito está escrito que: “onde estiver o cadáver, aí se ajuntarão as águias” (Mt 24, 28; Lc 17, 37).

Notadamente nessas representações, as águias estão vinculadas às flores. Trata-se de dois elementos distintos e de simbolismos análogos. Tanto a águia como as flores representam, em primeira instância, a renovação da vida: a águia que recobra sua vitalidade enquanto renova sua plumagem, e as flores que, produzindo as sementes, garantem a perpetuação da espécie. Nesses termos, águia e flores podem ser interpretadas como símbolos da vida espiritual do cristão que se renova continuamente por intermédio dos sacramentos.

Putos e conchas

Os putos ou meninos, que parecem brincar entre flores e folhas de acanto, representam o estado de pureza de alma humana. Tal simbolismo é incrementado quando os putos se apoiam em conchas marítimas, das quais brotam as pérolas, que por sua vez, simbolizam o Cristo, pelo seu valor monetário, e a Virgem Maria, pelo seu estado de pureza.

Os púlpitos e as pombas

Púlpito é uma palavra oriunda do latim *pulpitum*, que quer dizer plataforma ou palco. Foi incorporado ao mobiliário cristão por volta do século XIII, com a finalidade de destacar a liturgia da palavra, elevando-a acima das demais peças do mobiliário que compõem o presbitério. No final da Idade Média, o púlpito foi deslocado do presbitério para a nave da igreja, visando à maior proximidade entre pregador e fiéis com o objetivo de facilitar-lhes a audição.

Na igreja abacial fluminense, entre os arcos que se abrem para as capelas laterais, encontram-se fixados dois púlpitos, de onde, no passado, os celebrantes proferiam as sagradas leituras e instruíam os fiéis pelas homilias. Na base de cada chapéu que cobre esses dois púlpitos, delineiam-se pombas como símbolo do Espírito Santo que orienta o pregador em suas exortações.

As alegorias da fé e da esperança

Sobre os dois púlpitos encontram-se as imagens alegóricas da fé e da esperança constituídas sob a aparência de mulher. A âncora, quando invertida, relaciona-se à cruz pelo encontro de suas duas hastes. Na prática, é o instrumento náutico que segura o navio no cais do porto, enquanto a embarcação aguarda o abastecimento para partir em viagem. No âmbito cristão, a âncora simboliza o próprio Cristo ou o estado de firmeza em que os fiéis devem manter-se, enquanto esperam a partida definitiva rumo às moradas celestes.

A fé, por sua vez, é representada com os olhos vendados e sustentando a custódia eucarística. A venda em seus olhos simboliza a fé do cristão numa realidade que os olhos carnis não conseguem ver. Por outro lado, a Eucaristia

representa o alimento necessário ao corpo humano, formado de matéria e espírito, enquanto peregrino sobre a terra.

Os dois lampadários de prata e os dois lustres de madeira

Os dois lampadários de prata que estão nas proximidades do arco cruzeiro foram ali instalados no ano de 1795. Os moldes dessas peças foram executados por Valentim da Fonseca e Silva, ficando a torêutica ao encargo de Martinho Pereira de Brito e João Paulo Meira (*Dietario*, p. 143). Os dois lustres em madeira foram instalados no ano de 1927, em comemoração ao primeiro centenário da Congregação Beneditina do Brasil (*Estados do Mosteiro*, séculos XVII e XVIII, vol. II, p. 51).

As grades de jacarandá

Entre 1700 e 1703, fizeram-se as grades de jacarandá destinadas à separação entre a nave da igreja e as capelas (*Dietario*, p. 57). No ano de 1933, na esteira da *reforma litúrgica*, essas grades foram removidas, contudo uma divergência de opinião entre os diretores do patrimônio fez com que, no ano de 1943, elas retornassem ao seu lugar original. Em 1976, sob uma nova perspectiva litúrgica, as grades passaram a ocupar os lugares em que se encontram (ROCHA, 1991, p. 126).

Entre os elementos decorativos das grades, destacam-se as lágrimas e as mitras. As primeiras, esculpidas em forma de gotas ao longo de toda a travessa horizontal superior, e as últimas, como coroamento de cada coruchéu.

As lápides sepulcrais

No corredor que se forma entre as duas fileiras de bancos e se destaca pelo seu revestimento em mármore preto e branco, encontram-se duas lápides sepulcrais em lioz, pertencentes a benfeitores do Mosteiro. Numa delas, veem-se as inscrições fúnebres dedicadas a Diogo de Brito de Lacerda, doador do terreno em que o cenóbio foi construído. A segunda inscrição dessa mesma lápide, acrescida de brasão de armas, refere-se ao capitão Cristóvão Lopes Leitão, proprietário da extinta capela de São Cristóvão, que cedeu espaço, no último lustro do século XVIII, à atual capela do Santíssimo Sacramento. A

segunda lápide registra a sepultura de Dona Vitória de Sá, doadora do complexo agrário formado pelas fazendas do Camorim, de Vargem Pequena e de Vargem Grande, nas localidades hodiernamente denominadas de Jacarepaguá e Recreio dos Bandeirantes.

As lápides enumeradas que revestem todo o piso da nave assinalam sepulturas de fiéis e cativos que nelas passaram a ser sepultados em meados do século XVIII. Até esse período, antes que as sepulturas do claustro, destinadas aos monges, ficassem prontas, alguns beneditinos e clérigos de outras procedências foram sepultados no presbitério, como “o arcebispo de Samos, D. Fr. José Georgerno, monge de São Basílio e grego de nação” (*Dietario*, p. 55). Outro adventício que encontrou sepultura nessa igreja foi dom José Barros e Alarcão, terceiro bispo da diocese do Rio de Janeiro, falecido nos primórdios do século XVIII. No ano de 1702, os restos mortais desse prelado foram trasladados para a Igreja de Santa Iria de Azoia, em Sacavem, Portugal (p. 58).

A talha do arco cruzeiro

Edificado em cantaria entre os anos de 1640 e 1642, o arco cruzeiro foi considerado pronto para receber seu revestimento em talha (*Dietario*, p. 22). Contudo, tal revestimento foi postergado e realizado somente após o alargamento do mesmo arco entre os anos de 1677 e 1679 (p. 37-8).

A primitiva talha da capela-mor, incluindo a do arco cruzeiro, foi executada por frei Domingos da Conceição entre os anos de 1681 e 1703 (p. 40, 51). A talha que reveste o frontispício da capela-mor entre a cornija e o teto, orçada em Lisboa no valor de 3 mil cruzados, excetuando-se a madeira, foi executada por frei Domingos da Silva no próprio Mosteiro (p. 56) e posteriormente substituída pela talha de Inácio Ferra Pinto, entre os anos de 1787 e 1793 (*Códice* 23, citado em Rocha, 1991, p. 122).

A coluna torsa foi executada entre os anos de 1691 e 1703 e dourada entre 1714 e 1717 (*Dietario*, p. 45, 56, 64). Sua ornamentação é constituída por frutos da videira e uma espécie de pássaro. Desde tempos remotos, no imaginário popular, a videira está intimamente relacionada à vida. Num passado longínquo, os mesopotâmios consideravam-na como sendo a erva da vida e, metaforicamente, fazendo alusão ao povo escolhido por Deus, os hebreus a ela se reportavam como figura de Israel. Na *plenitude dos tempos* (Gl 4, 4), Jesus se apresenta como a verdadeira videira, apresenta Deus Pai como O vinhateiro e

os fiéis como os ramos da videira (Jo 15, 1ss). Desse modo, a videira retratada na coluna torsa pode ser entendida como uma figura da Igreja fundada por Cristo e continuada por seus discípulos. Já o pássaro pode ser interpretado como o faisão que, em sua plumagem multicolorida e brilhante, simboliza a ressurreição de Cristo e a imortalidade da alma humana. No campo da mitologia, o faisão é tomado como protótipo da legendária fênix.

Os vitrais

Em dias ensolarados, do óculo em meio à talha dourada do arco cruzeiro e do zimbório aberto no teto da capela-mor, raios inundam o espaço sagrado em verdadeira hierofania. Os dois vitrais que fecham essas aberturas foram encomendados na Alemanha no ano de 1928 (*Crônica do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, 1974, p. 17s, citado em Rocha, 1991, p. 125).

O vitral que se encontra no óculo do arco cruzeiro apresenta a medalha de São Bento. É composto pela cruz e por quatro iniciais em seus respectivos ângulos: CSPB (*Crux Sancti Patris Benedicti – Cruz do Santo Patriarca Bento*) e circundado pelas palavras: *Dux, Lux, Pax e Lex* (Diretor, Luz, Paz, Lei). Diretor, fazendo referência ao legislador dos cenobitas ocidentais; Lei, referindo-se às determinações estabelecidas pela *Regra de São Bento*; Paz, à condição essencial à vivência da espiritualidade beneditina; e Luz, aludindo a Cristo que ilumina todas as nações (Lc 2, 32). Já o vitral que se encontra instalado no zimbório apresenta a pomba como imagem do Espírito Santo.

Anjos tocheiros e figuras alegóricas na transição entre a nave e a capela-mor

A transição da nave para a capela-mor é assinalada pela presença de dois anjos tocheiros, adjacentes às duas colunas de fuste reto, e duas alegorias, sob a aparência de mulheres, instaladas acima da cornija.

Os dois anjos tocheiros foram esculpidos por José da Conceição e Simão da Cunha, conforme consta na documentação contratual assinada nos anos de 1734, 1736 e 1737 (*Documento* 596-11, citado em Rocha, 1991, p. 220), e estofados pelos cativos Antônio Teles e Miguel do Loreto (*Dietario*, p. 77).

Identificados como portadores de luz e da mensagem cristã, os dois anjos tocheiros trazem sobre os corpetes que lhes cobrem o ventre imagens de as-

tros luminosos vinculados à obra da criação e ao cumprimento das promessas messiânicas. Assim, o anjo que se encontra à direita do visitante, em alusão à Virgem Maria, é assinalado com a estrela matutina que prenuncia a aurora anunciada pelo Antigo Testamento. Por sua vez, o anjo que se encontra do lado do Evangelho, ou seja, à esquerda do visitante, é assinalado com o sol, que simboliza o Cristo; trata-se de uma alegoria que faz coincidir luminosidade do dia em sua plenitude ou do pleno cumprimento da divina revelação na pessoa do Messias, considerado pelas Escrituras como Sol de Justiça, em linguagem figurada do Cristo Senhor.

Nas bases das colunas de fuste reto e sob os pés dos anjos tocheiros, encontram-se quatro espanholetes, motivo ornamental que se encontra repetido na parte interna do arco cruzeiro, acima da cornija e próximo às duas figuras alegóricas. A espanholete é uma representação da cabeça feminina, ornada com palmeta, à semelhança dos antigos penteados cobertos com matilha e utilizados pelas espanholas nas solenidades. Não é necessariamente uma figura religiosa e, por isso mesmo, frequentemente utilizada em edificações civis. No âmbito religioso, a espanholete destaca a solenidade que os lugares sagrados exigem.

4 A capela-mor

Como se depreende do *Dietario* (p. 22), a capela-mor teve sua abóboda construída entre os anos de 1640 e 1642, permitindo a inauguração da igreja para a festividade de São Bento do ano 1641 ou 1642. Naquela ocasião, as sagradas imagens da primitiva ermida de Nossa Senhora da Conceição foram trasladadas em procissão para a Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate, cujo teto foi ornado com talha dourada entre 1688 e 1689 (p. 46). Suas paredes laterais se encontram revestidas por 14 painéis que se ajustam em torno do zimbório. No retábulo, ladeando a imagem de orago, encontram-se as imagens de São Bento e Santa Escolástica.

4.1 Os painéis e o zimbório

Os 14 painéis da capela-mor retratam hierofanias da Virgem Maria a 13 santos da família beneditina. Eles foram encomendados ao futuro frei Ricardo do Pilar entre 1669 e 1673, e começaram a ser instalados nas laterais da capela

entre os anos de 1677 e 1680, ao mesmo tempo que frei Bernardo de São Bento alargava o arco cruzeiro em dez palmos, por ser demasiadamente baixo, e abria os seus dois zimbórios (*Dietario*, p. 34-5, 38). Segundo a narrativa do *Dietario*, um desses zimbórios foi aberto no frontispício, acima do arco cruzeiro, e o outro, no centro da abóbada, deixando o devido espaço para a instalação dos painéis ainda em execução. Por volta de 1930, o óculo do frontispício recebeu o vitral em forma da medalha de São Bento e o lanternim da abóbada passou a ostentar a pomba, simbolizando o Espírito Santo (*Crônica do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, 1974, p. 17s, citado em Rocha, 1991, p. 125).

Segundo frei Paulo da Conceição, no ano de 1773 os painéis já estavam “muito desfigurados pelos reparos” a que foram submetidos (*Dietario*, p. 35). Em *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, Silva-Nigra relata as intervenções que esses painéis sofreram ao longo dos séculos XVIII e XIX. Entre 1778 e 1793, suas molduras foram trocadas e as pinturas, restauradas. Entre 1842 e 1845, foram novamente restaurados. Segundo o *Estado* daquele período “concertaram-se os quadros da capela-mor e fizeram-se outros de novo, que não admitiam conserto, pintando-se todos do mesmo modo em que eram as antigas pinturas” (SILVA-NIGRA, 1950, p. 173). Trata-se das representações de São Meinrado e São Jócio, respectivamente o segundo e o terceiro quadros côncavos assentados do lado poente. Essa restauração realizada por Jorge José Pinto Vedras foi severamente criticada por Manuel de Araújo Porto-Alegre.

No final do século XX, os painéis foram restaurados sob a orientação do professor Edson Motta, que contou com a colaboração de Gracy Neylor Membratan Gonçalves e Ondina Viegas Romano. No término de sua intervenção, as duas restauradoras entregaram minucioso relatório indicando as partes substituídas ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, integralmente publicado na obra comemorativa dos 400 anos do mosteiro (ROCHA, 1991, p. 187-94).

Na primeira década do século XXI, sob a coordenação de Rejane Oliveira dos Santos e Ana Mary Torres Amador, os quadros foram mais uma vez restaurados, quando novamente sofreram reintegração pictórica.

Partindo do retábulo em direção ao arco cruzeiro, a disposição hagiográfica é a seguinte: na faixa central do teto, Santa Gertrudes, retratada segundo a visão de sua própria morte, e Santa Mectildes, sendo levada ao céu. Do lado do claustro, as três pinturas côncavas representam a morte de São Domingos de Silos, o esponsal de São Roberto de Molesme e a aparição da

Virgem Maria a São Bernardo, exortando-o a defender Jerusalém na segunda Cruzada; nos quadros mais baixos, estão representados São Silvestre recebendo em sonho a Eucaristia das mãos da Virgem Maria, a lactação de São Bernardo e a morte do beato Walter de Birbech. Do lado poente, as pinturas côncavas retratam o sonho de São Romualdo, São Meinrado celebrando a missa e a morte de São Jócio. Por fim, as pinturas mais baixas, retratam Santo Ildefonso recebendo a casula das mãos da Virgem Maria, Santo Anselmo e São Ruperto de Deutz.

Silva-Nigra, em sua obra supracitada, aponta o *Kalendarium Annale Benedictinum* como possível fonte de inspiração para a reprodução iconográfica desses 14 painéis. Recentemente, tais fontes iconográficas têm sido estudadas mais detalhadamente pelo beneditino Pedro Gómez, da abadia de Luján, na Argentina.

5 Retábulo

A palavra retábulo provém da justaposição de dois termos latinos: *retro*, que significa atrás, e *tabula*, mesa. Nesse caso, mesa do altar. O retábulo, portanto, é um acessório litúrgico instalado atrás do altar (*Thesaurus*, 2004, n. 27), cuja finalidade é apresentar aos fiéis a imagem de orago do templo ou determinada capela. Além da imagem principal, o retábulo pode exibir outras representações devocionais vinculadas ao culto praticado em determinado espaço sagrado. Nossa Senhora do Monserrate, por ser a titular da Igreja Abacial, ocupa o lugar central do retábulo-mor, ladeada por São Bento, patrono do mosteiro, e por sua irmã Santa Escolástica.

O primitivo retábulo dessa capela-mor foi construído entre os anos de 1669 e 1676, e seu douramento e a policromia das imagens nele alojadas, executados entre 1677 e 1680 (*Dietario*, p. 34, 36, 38). Concluído aquele primitivo retábulo, fez-se “o altar-mor em cantaria jaspeada e deu-se princípio a tribuna, abrindo uma escada para ela entre a capela e a sacristia” (p. 36-7). Posteriormente, tanto o retábulo como o altar foram substituídos. No lugar do altar de cantaria, pôs-se um altar móvel de madeira em forma de sarcófago, seguindo o modelo em voga naquela ocasião. As imagens instaladas no extinto retábulo foram realocadas no atual, executado no fim do século XVIII.

5.1 Nossa Senhora do Monserrate ladeada por São Bento e Santa Escolástica

A devoção à Nossa Senhora do Monserrate remonta a meados do primeiro milênio da era cristã. Trata-se de uma escultura da Virgem Maria encontrada nas montanhas próximas à cidade de Barcelona, na Espanha, onde no século IX, segundo a tradição, já se encontravam algumas ermidas. No século XI, uma comunidade beneditina se instalou numa capela dedicada à Virgem Maria e fez dela importante centro difusor da espiritualidade cristã. No século XVI, dois cenobitas pertencentes à abadia catalã foram enviados a Portugal, a fim de restaurarem os mosteiros lusitanos, de onde, na mesma centúria, partiriam rumo ao Brasil os primeiros beneditinos portugueses.

Segundo Josep de Laplana (1995), a representação iconográfica da Virgem Maria de Monserrate sofreu, no decurso da história, algumas variações até mesmo na Espanha. Entre essas variações, Laplana cita a escultura fluminense, na qual a Virgem é retratada em trono régio, sustentando o menino Jesus ao colo e o cetro real na mão direita. Ambas as figuras estão coroadas. O menino porta o globo terrestre em sua mão esquerda e ergue a direita em sinal de bênção.

Em dois nichos inferiores que ladeiam a imagem de orago, encontram-se instalados São Bento e Santa Escolástica, portando báculo e resplendor. Além desses elementos iconográficos, São Bento traz sobre o peito a cruz abacial, tem o cabelo tonsurado e estende a mão direita em forma de bênção. Santa Escolástica, como virgem consagrada, traz a cabeça coberta por véu, pescoço e peito revestidos com pala, sustentando na mão esquerda a *Regra de São Bento* e a imagem da pomba, ave pela qual São Bento identificou a alma da irmã sendo conduzida ao céu.

Descendentes da realeza davídica, a Virgem Maria e o Menino Jesus portam coroa, ao passo que São Bento e Santa Escolástica, como os demais santos que não pertencem à realeza, trazem na cabeça o resplendor, adereço hagiográfico utilizado para representar a auréola dos santos em geral. Os dois irmãos gêmeos estão revestidos com cogula, veste monástica com feitiço de túnica ampla e sobreposta ao hábito talar.

6 Capelas laterais

Adjacentes à nave da igreja, distribuem-se oito capelas laterais, que devem ser consideradas no contexto da época em que foram construídas, ou seja, sob a vigência das normas ditadas pelo Concílio de Trento, em conformidade com a tradição eclesiástica medieval e a importância do papel desempenhado pelas irmandades durante o regime do padroado luso-brasileiro.

As capelas contíguas à parede do claustro foram construídas entre os anos de 1677 e 1688 (*Dietario*, p. 38, 44), ao passo que as capelas do lado poente, entre os anos de 1686 e 1688 (p. 41).

O *Dietario* diz que, entre 1700 e 1703, foram encomendados em Portugal um retábulo e uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e outro retábulo para o altar de Santo Amaro. No mesmo período, a irmandade de São Brás fez o seu retábulo e a de São Caetano dourou o seu. Entre 1757 e 1760, fez-se o novo retábulo para a capela de São Caetano, aplicando-lhe o douramento entre os anos de 1760 e 1763 (p. 57, 85, 108). Entre os anos de 1763 e 1766, o primitivo retábulo de São Brás foi substituído por outro, que recebeu o douramento no triênio seguinte (p. 108, 114).

Segundo os *Estados do Mosteiro* (fl. 174), entre 1777 e 1779, pintaram-se as abóbadas das capelas de São Lourenço, de Santa Gertrudes e de São Brás. Posteriormente, a abóbada da capela de São Brás foi revestida com talha.

Na documentação pesquisada, não se encontrou nenhuma outra informação sobre os dois retábulos encomendados em Portugal entre os anos de 1700 e 1703. O *Dietario* diz apenas que, entre os anos de 1747 e 1748, fez-se “um retábulo de talha dourada para o altar da Conceição, onde se colocou uma perfeítíssima imagem que se mandou fazer em Lisboa” (*Dietario*, p. 84). No mesmo período, fez-se igualmente o altar para a capela de Santo Amaro (p. 89), que foi dourado entre 1770 e 1772 (p. 123). Entre os anos de 1757 e 1760, cobriu-se “de talha dourada o teto da capela da Conceição” (p. 85). No triênio de 1760 a 1763, dourou-se o arco divisório entre as capelas de Nossa Senhora da Conceição e São Lourenço (p. 108). Entre os anos de 1766 e 1769, pôs-se no retábulo “da Conceição uma urna [eucarística] de talha dourada para se evitar os frontais” (p. 89). A fim de resguardar ainda mais o pão eucarístico, no último lustro da mesma centúria (1795-1800), construiu-se a capela do Santíssimo Sacramento.

A atual imagem de orago da capela de Santa Gertrudes foi encomendada

entre os anos de 1795 e 1800 (Códice 24, fl. 85, citado em Rocha, 1991, p. 147). Em data desconhecida, São Brás teve seu báculo roubado e, ao longo do século XX, roubaram-lhe também dois lampadários.

6.1 Elementos ou atributos iconográficos nas capelas laterais

Como se pode perceber num simples passar de olhos, a ornamentação da Igreja Abacial de Nossa Senhora do Monserrate é composta por muitos elementos simbólicos. Assim, antes de apresentar os atributos iconográficos particulares de cada orago, faz-se oportuno apresentar alguns outros que se encontram na talha acima das portas laterais.

Sobre o marco da porta adjacente à capela de Nossa Senhora da Conceição, destaca-se um medalhão ladeado por duas palmas, contendo em seu interior um sol, uma lua e uma estrela. Em conformidade com o livro do Apocalipse, a palma simboliza a vitória dos que suportaram tribulações terrenas, lavaram e alvejaram suas vestes no sangue do Cordeiro (Ap 7, 14). Em primeira instância, as tribulações estão associadas ao martírio. Em seguida, a todos os cristãos que, por intermédio de seu testemunho, deram exemplo do seguimento a Cristo. Por extensão, a palma é ainda símbolo da fidelidade vivida pela consagração monacal, que é a maneira radical de vivenciar as promessas batismais.

Segundo a literatura bíblica, o Messias é anunciado como sol desde o Antigo Testamento (Ml 4, 2), numa metáfora que encontra seu ápice nos escritos neotestamentários. Segundo o Evangelho de Lucas (2, 32), o Cristo veio como luz para iluminar Israel e os demais povos. Em linguagem figurada, Maria é apresentada como a ponte que liga o Antigo ao Novo Testamento. Nesse sentido, Maria é simbolicamente representada pela lua que brilha entre as trevas, anunciando que, depois dela, brilhará o sol, figura do Cristo Senhor. Ainda seguindo essa vinculação com os astros luminosos, na ladainha lauretana, Maria é invocada como a Estrela matutina, ou seja, a estrela que, ainda envolta em trevas, anuncia o nascer do sol que refulgirá no firmamento com maior vivacidade. Na visão apocalíptica, Maria é interpretada como a mulher revestida de sol, com a lua sob os pés e uma coroa de 12 estrelas na cabeça (Ap 12, 1). Já o livro de Daniel (12, 3) apresenta a estrela como símbolo dos santos em geral.

O medalhão afixado acima do marco adjunto à capela de São Brás, igual-

mente ladeado por duas palmas, está mais diretamente ligado ao orago dessa capela. Assim, apresenta o báculo e a mitra como insígnias episcopais e a palma como prêmio do martírio sofrido por esse bispo da Armênia.

Finalmente, sobre o marco da porta que se encontra diante da capela do Santíssimo Sacramento, há um medalhão que exibe um pelicano alimentando três filhotes. Durante a baixa Idade Média, acreditou-se que essa ave aquática alimentava seus filhotes com a própria carne, razão pela qual foi vinculada à Paixão de Cristo.

No centro de cada arco que se abre diante das capelas laterais, encontram-se dois anjos ostentando atributos iconográficos dos respectivos oragos. Os mesmos elementos se apresentam igualmente no coroamento de cada retábulo e no frontal de cada altar.

Capela de Nossa Senhora da Conceição

No frontal do altar dedicado à Nossa Senhora da Conceição, encontra-se o monograma mariano AM, envolto por um círculo de anjos e nuvens, e arrematado por uma coroa. A porta do sacrário, por sua vez, exibe elementos simbólicos vinculados à Eucaristia. O centro desse conjunto imagético é o Cordeiro redivo. Sustentando a bandeira da vitória sobre a morte, o Cordeiro está sentado sobre o livro da vida, do qual jorram os sete sacramentos. Esta mesma composição é utilizada no coroamento retabular da capela do Santíssimo Sacramento.

Paralelamente às colunas salomônicas, encontram-se, em lados opostos, medalhões alusivos à Rosa Mística e à Torre de Davi. Trata-se de duas invocações marianas contidas na ladainha lauretana. A Rosa Mística identifica Maria como aquela que exala o bom odor da caridade cristã.

Por vezes, interpreta-se a alegoria da Rosa Mística segundo os vaticínios do Profeta Isaías, ao anunciar que da raiz de Jessé brotará um rebento que se erguerá como um sinal para todos os povos. A ele acorrerão as nações e a sua morada será gloriosa” (Is 11, 1.10). Trata-se de uma profecia messiânica pela qual é anunciado o advento de Cristo, que tem no seio de Maria sua primeira morada entre os homens.

Sob as denominações Torre de Davi e Torre de Marfim, Maria é invocada como proteção e fortaleza inexpugnável. A coloração esbranquiçada do marfim se vincula à ideia de pureza, pela qual Maria é concebida sem pecado

original. Ademais, a utilização do marfim na ornamentação dos palácios reais associa Maria à Morada de Deus.

Capela de São Lourenço

O medalhão no frontal do altar dessa capela apresenta a grelha, utilizada como instrumento de martírio de São Lourenço, e a palma como prêmio da vida eterna. Entre as vestes litúrgicas com que esse diácono está representado, salienta-se a dalmática, paramento próprio da ordem desses ministros sagrados.

Capela de Santa Gertrudes Magna

Os dois principais atributos iconográficos pelos quais Santa Gertrudes Magna é reconhecida são o coração e o báculo. O primeiro por ter sido ela a precursora da devoção ao Sagrado Coração de Jesus. O coração em chamas representa simultaneamente o coração de Cristo que deseja a salvação do gênero humano e o coração humano que deseja o encontro com Deus. Embora Santa Gertrudes não tenha sido abadessa, o báculo pode representar a maternidade espiritual que essa monja exerceu sobre seus contemporâneos e continua a exercer por meio de seus escritos. Essa religiosa é frequentemente confundida com a abadessa Gertrudes de Hackeborn, que a recebeu no mosteiro.

Capela de São Brás

Os dois principais atributos iconográficos de São Brás são o báculo e a mitra. Insignias pertinentes ao seu múnus episcopal. Além das vestes litúrgicas utilizadas igualmente por outras ordens de ministros sagrados, São Brás tem as mãos revestidas de luvas que, no passado, também foram consideradas insignias episcopais.

Capela de Santo Amaro ou São Mauro

Santo Amaro, também conhecido como São Mauro, é considerado o primeiro discípulo de São Bento e invocado como padroeiro dos jardineiros e, juntamente com São Plácido, padroeiro dos noviços beneditinos. Seus dois

principais atributos iconográficos são a *Regra de São Bento* e o báculo abacial. O nome Amaro está relacionado a *Amarus*, de origem latina e mais pertinente à península itálica como local de seu nascimento. Já Mauro é uma corruptela do francês Maur, considerando-se a tradição de que esse monge teria sido enviado ao *pays* (CLAVAL, 2012, p. 246) dos francos para fundação de mosteiros.

Capela de Nossa Senhora do Pilar

Nossa Senhora do Pilar, bem como Nossa Senhora de Monserrate, é devoção de origem espanhola e remonta igualmente a meados do primeiro milênio cristão. Seu principal atributo iconográfico é o pilar, contudo sua imagem, por tratar-se da mesma Virgem Maria invocada sob diversos apelativos, traz ainda a coroa que a vincula aos títulos da realeza e a estrela que a liga à descendência davídica, bem como à sua divina maternidade. O bastão que Maria porta na mão direita se relaciona à peregrinação a Santiago de Compostela. Por sua vez, o pombo que o menino Jesus traz em sua mão, representa a ligação da mãe e do filho à tradição judaica no que concerne ao rito de purificação no templo (Lv 12, 6).

Segundo a tradição, quando o apóstolo Tiago, à margem do rio Ebro, pensava em desistir de pregar o Evangelho em terra hispânica, a Virgem Maria apareceu-lhe sobre um pilar, exortando-o a continuar a sua missão. Nesse sentido, a coluna ou pilar, remete a solidez, estabilidade ou fortaleza, e em última instância ao próprio Cristo. Portanto, a coluna simboliza a firmeza de que o apóstolo deverá se revestir para continuar sua missão evangelizadora. A verticalidade do pilar sugere a vinculação entre o céu e a terra, em conformidade com os mistérios da encarnação do Verbo, que de lá desceu e para lá subiu depois de elevado na cruz. Estampada no pilar, a cruz aparece igualmente na porta do sacrário, ladeada por dois outros instrumentos da Paixão.

Capela de São Caetano de Tiene

Os principais atributos iconográficos de São Caetano de Tiene são a cruz e as Sagradas Escrituras. No coroamento do retábulo, vê-se um coração flamejante que, considerado em conjunto com os dois outros atributos, pode expressar seu ardor missionário e o ideal de instruir o clero segundo os ditames do Concílio de Trento.

Capela do Santíssimo Sacramento

A capela do Santíssimo Sacramento foi edificada entre os anos de 1795 e 1800, onde se encontrava a capela dedicada a São Cristóvão. Revestida em talha dourada, sua ornamentação está diretamente vinculada ao culto eucarístico.

Por cima do arco que dá acesso à capela, encontra-se um cacho de uvas, fruto da videira que, transformado em vinho, converte-se no Sangue de Cristo. No teto, dois medalhões raionados ostentam as palavras *Tantum ergo sacramentum* (*Tão sublime sacramento*), que são as iniciais de um hino eucarístico medieval.

Ao longo das paredes, encontram-se distribuídos três pares de medalhões, igualmente alusivos à Eucaristia. O primeiro deles, afixado logo à entrada, apresenta uma naveta, palavra que remonta à *navis* latina, traduzida como nave ou navio, e é o utensílio utilizado para transportar o incenso nas celebrações litúrgicas. No medalhão fronteiro à naveta encontra-se um turíbulo, no qual se queima o incenso.

O segundo par de medalhões, propositadamente maior que o primeiro, está situado sobre as duas portas laterais, haja vista sua relação mais direta com a Eucaristia, a arca da Aliança e o cibório.

Nos textos veterotestamentários, a arca da Aliança assinala a presença de Deus no meio do povo, sendo descrita como uma caixa portátil, feita de madeira de acácia e revestida de ouro por fora e por dentro, na qual se transportava os elementos utilizados por Deus na Aliança feita com o povo hebreu ao sair do Egito: as tábuas da lei, oferecidas a Moisés no monte Sinai, um vaso com uma porção do maná que servira de alimento aos filhos de Israel no deserto e o cajado de Aarão, que transformara as águas do Nilo em Sangue e dividira o Mar Vermelho. Simbolicamente, portanto, as tábuas da lei representam a Palavra divina e o maná, a Eucaristia.

Fronteiro à arca da aliança, encontra-se o cibório, recipiente de origem grega utilizado pelos trabalhadores para o transporte de sua refeição diária e adotado pelo culto cristão como utensílio para a conservação da espécie eucarística.

Na parede dos fundos, atrás do altar, entre os dois pares de colunas salomônicas encontra-se o terceiro par de medalhões. O medalhão que está ao lado de Santa Helena apresenta um pelicano que ergue a patena com a hóstia

e, em contraponto, o cálice, simetricamente inserido entre o outro par de colunas.

No alto das laterais do retábulo, dois anjos montam guarda ao tabernáculo. Coroando o mesmo retábulo, o Cordeiro ressuscitado, apoiado sobre o livro da vida com os sete sacramentos, sustenta a bandeira da vitória sobre a morte. Abaixo, veem-se as imagens de Santa Helena e de São Gonçalo do Amarante, que passaram a integrar o retábulo no final do século XX. No centro do retábulo encontra-se o ponto fulcral da capela: o sacrário ou tabernáculo, local destinado às hóstias consagradas.

Abaixo da cruz que coroa a composição escultórica do sacrário, encontram-se cachos de uvas e espigas de trigo como os mais eloquentes símbolos eucarísticos. No centro dessa referida composição escultórica, nota-se a porta do sacrário assinalada por um círculo composto de nuvens e anjos. No interior do círculo, destacam-se um coração flamejante e o convite *Venite comedite panem meum* (*Vinde comer do meu pão*), que é um versículo do livro dos Provérbios (9, 5) no qual a Sabedoria é apresentada como protótipo de Cristo.

7 O batistério

O batistério, como o próprio nome indica, é o espaço apropriado para ministrar o batismo, sacramento que representa o banho da regeneração, pelo perdão das faltas cometidas. Seguindo a antiga tradição de que o templo é edificado em analogia com o corpo humano, o batistério pode ser interpretado como o peito de Cristo, o qual, traspassado pela lança, jorrou água e sangue como protótipos do batismo e da eucaristia. Ao longo da Idade Média, foi costume edificar o batistério na frente dos templos, a fim de indicar que o batismo é a porta de acesso à Igreja e aos demais sacramentos.

8 Sacristia

A construção da sacristia teve início entre os anos de 1669 e 1673, englobando “todas as casas que seguem até a capela de São Cristóvão” (*Dietario*, p. 35). Segundo o *Dietario*, ela corresponde a todo o espaço que contorna a capela-mor, ou seja, a sacristia propriamente dita; a casa do esguicho ou sala do lavabo; o depósito; os dois compartimentos denominados de *via sacra* (atualmente, chamados de *statio*) que ligam a sacristia à Igreja, passando

ao lado do claustro; a sala que igualmente a liga à Igreja, passando em frente à capela do Santíssimo Sacramento; e o compartimento que dá acesso à hospedaria. Todo esse conjunto arquitetônico é obra do mestre pedreiro Antônio Pedroso (p. 34-7).

Entre os anos de 1688 e 1691, o abade frei Tomás da Assunção abriu e preparou a sacristia nova. No mesmo período, iniciou-se a construção dos “dois caixões de jacarandá que a ornam toda, sendo obra muito curiosa para aqueles tempos” (p. 46). Entre os anos de 1714 e 1717, concluiu-se um dos arcazes e encomendaram-se “dois frontais de talha dourada: um para o altar-mor e outro para o altar da sacrista, para o qual fez-se também o retábulo” (p. 77). No centro deste retábulo em talha dourada, encontra-se a tela do Senhor dos Martírios, que pode ser considerada, por seu estado de conservação, a principal obra de frei Ricardo do Pilar executada na segunda metade do século XVIII. No triênio de 1757 a 1760, fizeram-se dois confessionários, colocados “na sala imediata à sacristia” (p. 108).

Entre 1787 e 1789, a sacristia passou por sua primeira grande reforma. Nesse período, foram feitos de talha os florões para a abóbada, as portadas com suas sanefas e as molduras para os dez painéis que narram a vida de José do Egito desde o seu lançamento na cisterna até a morte de seu pai, Jacó, e reformados os dois arcazes compostos de três andares de gavetas, que se estendiam por todo o comprimento das paredes, dando-lhes nova forma e novas testeiras em jacarandá para as gavetas. Do arcaz que fica abaixo das janelas, foram descartadas as seis gavetas das respectivas extremidades e substituídas por dois armários. Em cada testeira, fixaram-se cinco escudetes fitomorfos e dois puxadores de bronze dourado. Nas duas cabeceiras em que foram retiradas as gavetas, fizeram-se dois armários com portas divididas em duas folhas (*Estados do Mosteiro, séculos XVII e XVIII*, p. 242-244, citado em Rocha, 1991, p. 262-266).

9 Coro alto

A construção do coro alto teve início entre os anos de 1666 e 1669 (*Diário*, p. 32) e terminou entre 1669 e 1673, “fazendo-se abóbada ladrilhada de azulejo” (p. 34). Instalaram-se as cadeiras centrais, ou seja, as que estão contíguas ao frontispício da igreja, assim como as janelas envidraçadas e as grades de jacarandá que se voltam para a nave da igreja. Em 1904, o piso primitivo

foi substituído por cerâmica de Villeroy-Boch (*Dossiê de obras no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro entre 1903 e 1905*, citado em Rocha, 1991, p. 140).

Como ao longo de sua história o complexo monástico passou por diversas intervenções arquitetônicas, não se conseguiu identificar a que *abóbada* se refere o cronista: a abóbada do coro ou o piso que é formado pela abóbada do pórtico. Aparentemente, a segunda hipótese é a mais provável, caso em que o cronista teria incorrido numa imprecisão terminológica. Outra hipótese que corrobora o revestimento do piso, e não da *abóbada*, é o fato de, aproximadamente duas décadas mais tarde, todo o teto da igreja ter sido coberto em madeira (*Dietario*, p. 45). Desse modo, o ladrilhado da referida *abóbada* teria sido removido ou encoberto pelo forro de madeira.

Entre 1673 e 1676, assentaram-se as cadeiras que estão do lado da atual hospedaria (*Dietario*, p. 36) e, durante o triênio de 1685 e 1688, instalaram-se a imagem do Santo Cristo e as cadeiras que se encontram do lado da clausura (p. 41). Entre 1694 e 1697, encomendaram-se o facistol grande e três pequenos, todos em jacarandá (p. 50). O facistol maior foi conservado no seu destino, que é o coro. Um dos facistóis menores foi conservado na sala capitular e os outros dois na sacristia, dos quais um permanece íntegro e o outro, após ser mutilado, serve a outros fins.

O revestimento em talha dourada remonta ao princípio do século XVIII e teve continuidade durante o governo abacial ocorrido entre os anos de 1739 a 1743 (*Dietario*, p. 73). No triênio seguinte, as paredes, das cadeiras para cima, foram totalmente recobertas por talha dourada. Na mesma ocasião, esculpiram-se seis painéis, sobre os quais mandou-se pintar a vida e os milagres de São Bento. Na opinião do cronista, as imagens pintadas “ficaram com toda perfeição” (*Estados do Mosteiro*, séculos XVII e XVIII, p. 238). Representam São Bento na gruta de Subiaco; o corvo livrando São Bento do pão envenenado; o encontro de São Bento com Santa Escolástica; a Eucaristia e o falecimento de São Bento; a visita do rei Tótila a São Bento; e os jovens Mauro e Plácido sendo entregues a São Bento. Esses painéis foram restaurados pelo pintor Motta em 1845 (*Códice* 66, fl. 192, citado em Rocha, 1991, p. 239), pelo professor Edson Motta, em 1958, e pela equipe Jequitibá, sob a coordenação das restauradoras Daniela Sergipense e Leila Santos, em 2015.

Entre 1881 e 1884, as celebrações litúrgicas nesse coro foram interrompidas em razão da escassez de monges (p. 239-40). Com a chegada dos monges boironenses e a reintrodução do Ofício coral em 1903, os monges rezaram

inicialmente na capela do Santíssimo Sacramento. Ainda em 1903, instalou-se a iluminação a gás, substituída pela energia elétrica em 1913 (*Crônica de 1903*, p. 1; *Crônica de 1913 e 1914*, p. 6, citados em Rocha, 1991, p. 240).

Em 1904, encomendou-se o cadeiral para o presbitério, onde desde então os monges se reúnem para o louvor divino. Durante os primórdios da reintrodução litúrgica, a fim de fugir do calor excessivo, os monges uma vez por outra rezaram ao menos as *matinas* no coro alto (*Crônica do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, janeiro/novembro de 1906*, p. 10, citado em Rocha, 1991, p. 240).

Em 2009, por ocasião das obras de restauração da capela-mor, a comunidade monástica voltou a reunir-se no coro alto para a recitação dos Ofícios. Nesse período, os monges constataram que o coro alto, devido à pavimentação do adro em cantaria, passou a superaquecer-se, improvisando-se, assim, um coro entre a nave e o arco cruzeiro.

10 A arte como expressão de uma época e seu prolongamento no tempo

Ao longo de 425 anos de existência o Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro estabeleceu-se como considerável centro de difusão cultural, passando pelos períodos em que a capital da província fluminense foi sucessivamente capital da Colônia, capital do Império e capital da República. Ainda hoje e cada vez mais, particularmente a ornamentação e o programa histórico e hagiográfico de sua igreja abacial continuam atraindo pessoas de diferentes credos e culturas, variados interesses e áreas de conhecimento. Deste modo, embora a principal função da igreja seja a manutenção do ofício divino, ao longo do século XX ela transformou-se também em significativo ponto turístico.

Devido a participação de diferentes estamentos sociais, como religiosos, cativos e profissionais liberais, que atuaram na edificação dessa igreja, ela vem sendo objeto de estudo para interessados em arquitetura, história, museologia e diversos outros ramos do conhecimento.

No processo da fenomenologia filosófica, essa igreja beneditina dedicada à Virgem do Monserrate vem cumprindo seu papel de conexão e diálogo travado entre indivíduos de diferentes épocas e, no sentido teológico, vem cumprindo seu papel da embarcação que conduz os itinerantes às moradas definitivas na Jerusalém celeste.

Glossário

- Adro – genericamente, espaço que envolve as laterais do templo. Como vocabulário arquitetônico, é o compartimento que faz a transição entre o mundo civil e a nave da igreja. Por vezes aparece como sinônimo de átrio, galilé ou pórtico.
- Báculo – insígnia abacial ou episcopal que, em analogia com o cajado do pastor, representa a paternidade espiritual de um prelado – abade, bispo ou abadessa – sobre a comunidade religiosa que lhe fora confiada.
- Boironense – palavra aportuguesada segundo a fonética de Beuron, abadia e casa geral de uma congregação beneditina alemã que abrigou considerável número de artistas sob a orientação de Peter Lenz, futuro Dom Desidério, na transição entre os séculos XIX e XX, período em que teve origem o que ficou conhecido como arte boironense.
- Cantaria – arte ou ofício de trabalhar blocos de rocha para construção arquitetônica.
- Cenóbio – casa habitada por pessoas com estilo de vida comum.
- Cogula – veste monástica em forma de túnica ampla e de mangas largas utilizada sobre o hábito talar.
- Cornija – elemento arquitetônico constituído por uma faixa horizontal que sobressai à parede. Conjunto de molduras salientes utilizadas como arremate superior de um edifício. Linha horizontal que delimita o término superior da parede e o início do teto.
- Coruchéu – termo arquitetônico que designa os arremates elevados e pontiagudos de uma determinada edificação. Por extensão e analogia com a arquitetura, é utilizado também na escultura e no mobiliário.
- Crônica – registros dos principais acontecimentos relativos ao mosteiro.
- Dalmática – veste litúrgica semelhante a túnica, própria do diácono, utilizada sobre os demais paramentos.
- Dietário – manuscrito que registra os feitos realizados pelos abades e a biografia dos monges falecido no mosteiro.
- Estado – manuscrito redigido ao término de cada governo abacial, à guisa de inventário, com a discriminação dos bens pertencentes ao cenóbio. É assim denominado por ser iniciado com as palavras *Estado em que se encontra o mosteiro*.

- Facistol – estante com plano inclinado para sustentação de livro durante às celebrações litúrgicas.
- Frontal – aquilo que se encontra de frente. Peça ornamentada com que se reveste a parte dianteira do altar.
- Frontão – termo que designa um conjunto arquitetônico de forma triangular no arremate de uma fachada. É constituído pela cimalha e as duas empenas, ou seja, a base do coroamento e as duas laterais que compõem o triângulo.
- Frontispício – termo arquitetônico utilizado para designar a fachada principal de um monumento.
- Hagiografia – biografia ou iconografia dos santos.
- Hierofania – manifestação do sagrado.
- Jaspear – marmorizar. Pintar à semelhança de jaspe ou mármore.
- Ladainha lauretana – litania de invocações à Virgem Maria, vinculada à Casa de Loreto.
- Lanternim – designação arquitetônica de abertura no teto para entrada de luminosidade e ventilação.
- Lioz – rocha calcária, de cor bege ou amarelada, com manchas rajadas, encontrada nos arredores de Lisboa, Portugal. Esse calcário é utilizado para elaboração de adornos arquitetônicos, mobiliários e utensílios.
- Mitra – insígnia abacial ou episcopal. Cobertura cônica para cabeça de abade ou bispo durante determinadas celebrações litúrgicas.
- Orago – padroeiro que dá nome a um templo, povoado ou localidade.
- Pala – peça de diferentes formas ou modalidades de vestuário. Peça do vestuário religioso feminino utilizada para o peito.
- Paramento – veste ou indumentária religiosa, específica de determinadas ordens ministeriais, utilizadas pelos respectivos ministros durante as celebrações litúrgicas.
- Presbitério – em termos de arquitetura eclesiástica, é um espaço destacado no corpo da igreja, de onde os presbíteros ou sacerdotes presidem as celebrações litúrgicas.
- Retábulo – estrutura arquitetônica ou mobiliária colocada atrás do altar e que tem por finalidade emoldurar vultos hagiográficos.
- Rosácea – rosa dos ventos. Imagem que representa os quatro pontos cardeais, colaterais e subcolaterais.

Sanefa – acabamento na parte superior da cortina. Peça afixada na parede, da qual pende a cortina.

Tiara – cobertura cônica para cabeça, utilizada como insígnia papal fora das celebrações litúrgicas. É composta pela sobreposição de três coroas representando o tríplice múnus do sumo pontífice – ensinar, santificar e reger.

Tonsura – corte de cabelo utilizado pelos religiosos em sinal de consagração a Deus.

Torêutica – arte que se ocupa em trabalhar principalmente o metal por meio de modelagem, cinzelamento ou fundição. Por extensão, é também a arte de esculpir em outros materiais como a madeira e o marfim.

Zimbório – termo arquitetônico referente à cobertura de um edifício, geralmente de forma hemisférica, frequentemente aberta nas laterais para entrada de luz e ventilação. Cúpula ou domo.

Referências

Manuscritas

Dietario do Mosteiro de Nossa S. do Monserrate do Rio de Janeiro da Ordem de São Bento, 1773. Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Manuscrito contendo a compilação de dados entre o final do século XVI e final do século XVIII.

Estados do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, séculos XVII e XVIII. Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Prestação de contas do Governo Abacial.

Impressas

BÍBLIA do peregrino. São Paulo: Paulus, 2002.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (Organizadores). *Geografia cultural: uma ontologia - volume 1*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012, p. 245-276.

DIAS, Geraldo José Amadeu Coelho. *Quando os monges eram uma civilização...* Beneditinos: espírito, alma e corpo. Porto: Citcem/Afrontamento, 2011.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário de símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

LAPLANA, Josep de. *Nigra sum: iconografia de Santa Maria de Montserrat*. Barcelona: L'Abadía de Montserrat, 1995.

REGRA de São Bento, A. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 2003.

ROCHA, Mateus Ramalho. *O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro 1590–1990*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1991.

RUCQUI, Adeline. *História medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Estampa, 1995.

SILVA-NIGRA, Clemente. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Beneditina, 1950.

THESAURUS: *vocabulário de objetos do culto católico*. Vila Viçosa: Universidade Católica Portuguesa, 2004.

Artigo recebido em 2 de fevereiro de 2016
e aprovado para publicação em 7 de março de 2016