

# MEDIEVALISMO EM MADEIRA E GESSO: ESCULTURA DEVOCIONAL NO PERÍODO DO ECLETISMO BRASILEIRO

## *MEDIEVALISM IN WOOD AND PLASTER: DEVOTIONAL SCULPTURE IN THE BRAZILIAN ECLECTIC PERIOD*

*Cristiana Antunes Cavaterra<sup>1</sup>*

**RESUMO:** No final do século XIX, surgiram em Paris, nas proximidades da Igreja de Saint Sulpice, diversos *ateliers* dedicados à arte sacra, com destaque para a Maison Raffl, que exportou numerosas esculturas para o Brasil. Na Alemanha, as oficinas de Joseph Mayer e Franz Xavier Rietzler, que se inspiravam em temas medievalistas, exportaram suas obras para o Brasil. Essas produções sacras, em particular os retábulos neogóticos e as esculturas devocionais de madeira e gesso moldado em formas e policromadas em tons pastéis, deram origem ao que se conhece como estilo sulpiciano. O modelo de produção dessas oficinas se espalhou por toda a Europa e chegou às Américas por meio da imigração europeia. No Brasil, no início do século XX, imigrantes de origem alemã fundaram oficinas de escultura devocional mantendo a estética medievalista, e são precursores da industrialização do setor. Influenciadas pela importação de esculturas no estilo sulpiciano, essas oficinas adotaram novos métodos de produção e comercialização. A pesquisa, sustentada por fontes bibliográficas, documentos primários, catálogos comerciais ilustrados, fotografias e anúncios de época, realiza uma análise comparativa entre os modelos de

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História da Arte pela EFLCH-UNIFESP (2025), bolsista Capes; Mestre em Artes pelo IA-UNESP (2015); Especialista em História da Arte Sacra pela FDLM-Mariana/MG (2017) e em Restauro de Arquitetura pelo Templo da Arte, SP (2013). Bacharel em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina, SP (1997); Técnica em Conservação e Restauro de Obras de Arte pela Fundação de Arte de Ouro Preto (1999). Membro do CEIB - EBA/UFMG e do Grupo de Pesquisa “Pesquisas Imagem e Preservação” – EBA/UFMG / CNPq.

Email: c.cavaterra@unifesp.br

Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3372705493317165>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6984-4509>

produção brasileiros e europeus, identificando os principais agentes envolvidos, bem como os materiais e as técnicas utilizadas na confecção das esculturas devocionais de estilo medievalista no Brasil durante o período eclético.

**Palavras-chave:** medievalismo, ecletismo, estilo sulpiciano, escultura devocional, catálogos ilustrados.

**ABSTRACT:** In the late 19th century, several workshops dedicated to sacred art emerged in Paris, near the Church of Saint Sulpice, with particular prominence given to Maison Raffl, which exported numerous sculptures to Brazil. In Germany, the workshops of Joseph Mayer and Franz Xavier Rietzler, inspired by medievalist themes, also exported their works to Brazil. These sacred productions, particularly the neo-Gothic altarpieces and devotional sculptures made of wood and molded plaster, polychromed in pastel tones, gave rise to what is known as the Sulpician style. The production model of these workshops spread throughout Europe and reached the Americas through European immigration. In Brazil, at the beginning of the 20th century, immigrants of German origin founded devotional sculpture workshops that maintained a medievalist aesthetic and were pioneers in the industrialization of the sector. Influenced by the importation of sculptures in the Sulpician style, these workshops adopted new production and marketing methods. The research, supported by bibliographic sources, primary documents, illustrated commercial catalogs, photographs, and period advertisements, conducts a comparative analysis between Brazilian and European production models, identifying the main agents involved, as well as the materials and techniques used in the making of medievalist devotional sculptures in Brazil during the eclectic period.

**Keywords:** medievalism, eclecticism, sulpician style, devotional sculpture, illustrated catalogs.

## INTRODUÇÃO

No final do século XIX e início do século XX, o ultramontanismo e as grandes migrações desempenharam um papel fundamental na transfor-

mação da arte sacra no Brasil, impulsionando a introdução de novas estéticas e técnicas escultóricas nos altares católicos. A industrialização e o fim das corporações de ofício redefiniram a produção e a mudança das esculturas devocionais, refletindo uma interação crescente entre arte, comércio e espiritualidade em um contexto de mudanças aceleradas.

Com a valorização do estilo gótico pela Igreja, especialmente na Europa, a escultura devocional passou a incorporar modelos neomedievais e de gosto sulpiciano, influenciando diretamente a iconografia dos templos brasileiros. No Brasil, essas esculturas, esculpidas em madeira ou moldadas em gesso, foram utilizadas tanto nas novas tendências ultramontanas quanto na renovação de templos barrocos e rococós, substituindo esculturas devocionais anteriores. A presença de artistas imigrantes europeus consolidou essa estética, combinando influências neogóticas, neobarrocas e neorrococós, e reforçando a difusão da escultura sacra sulpiciiana no país.

Este estudo analisará a influência do ultramontanismo e da imigração europeia na produção e circulação das esculturas devocionais no Brasil, evidenciando como esses fatores foram desenvolvidos para a construção de uma identidade visual e religiosa no período.

## O ROMANTISMO E O ECLETISMO NOS TEMPLOS CATÓLICOS

O romantismo, surgido na Europa no final do século XVIII e predominantemente entre 1800 e 1850, representou uma grande transformação cultural e artística, influenciando a arquitetura religiosa e a escultura devocional. Como consequência do racionalismo do Iluminismo e aos efeitos da Revolução Industrial, o movimento valorizava a emoção, a espiritualidade e a conexão com o passado. Impulsionado por descobertas arqueológicas que revelaram relíquias da Antiguidade e da Idade Média, o romantismo influenciou não somente a Europa, mas também as Américas.

O século XIX francês é caracterizado por uma forte influência historicista, iniciando com o neoclassicismo e evoluindo para estilos como o neogótico, neorromânico e neobizantino. Essa diversidade levou a um ecletismo que combinava diferentes estilos históricos, desde fusões reconhecíveis até sincrétismos, os mais inidentificáveis, posteriormente rejeitados pelo Art Nouveau. A busca por inovação e independência marcou a arte desse período. Antes, os artistas se inspiravam na Antiguidade, mas, com o tempo, passaram a

explorar outras épocas, conforme os ideais do momento. Assim, surgiram diversos estilos revivalistas (Penlou, 2008).

Na arte sacra, a introdução do gosto neogótico se deu a partir da França do século XIX e se expandiu por toda a Europa e além-mar. Muitas catedrais, iniciadas na Idade Média, foram concluídas segundo o estilo neogótico.

A partir de 1805, segundo Berthod (2010), a Igreja francesa passou por um processo de reorganização impulsionado pelo movimento pró-cristão de François-René de Chateaubriand. Com a retomada das práticas religiosas e a expansão das peregrinações facilitadas pelas ferrovias, iniciou-se a romanização do clero, culminando na unificação da liturgia romana em 1853. Esse período foi marcado pela proclamação do dogma da Imaculada Conceição por Pio IX, em 1854, e pelo Concílio Vaticano I, realizado entre 1869 e 1870. Paralelamente ao concílio, ocorreu uma exposição de arte litúrgica com a participação de importantes fornecedores europeus.

Berthod (2010) destaca que o movimento neogótico, adotado pela elite ultramontana, defende a ideia de que a beleza é uma forma de apostolado. Para seus apoiadores, a liturgia e sua decoração precisam ser purificadas, a fim de restaurar a simplicidade e a grandiosidade do século de São Luís.

Para Leonardo Benevolo, o neogótico francês ocorreu como resposta de um grupo de arquitetos, intelectuais e artistas a algumas das normativas da Academia (Benevolo como citado em Vermeersch, 2017); enquanto Pereira (2011), cita que os principais teóricos que promoveram o neogótico na Europa foram Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814 – 1879), John Ruskin (1819 – 1900) e Augustus Pugin (1812 – 1852), figuras proeminentes do século XIX, cada um deixando uma marca indelével no campo da arquitetura e na interpretação da Idade Média e sua aplicação na arquitetura religiosa, e aponta que uma

... diferença marcante entre Viollet-le-Duc e Pugin diz respeito à maneira como concebiam a relação entre passado e presente: para o francês, havia uma continuidade em relação ao cristianismo medieval; para o inglês, houve uma ruptura, que era necessário reparar, fazendo reviver o gótico na arquitetura e nas artes (Pereira, 2011, p. 11).

O gótico parece ter, acima de tudo, profundas afinidades com a alma do catolicismo, pois melhor traduz o sentido do mistério do que qualquer outra forma (Saint-Martin, 2015) e, portanto, a Igreja Católica era uma das maiores interessadas na utilização do neogótico, não somente por conta das

motivações de caráter ideológico (a nostalgia das grandezas medievais), mas também de caráter prático (Boutry, 2005 como citado em Pereira, 2011).

Conforme Saint-Martin (2015), o espírito de interioridade das igrejas medievais, propício à meditação e ao misticismo, revela, ao mesmo tempo, uma desqualificação do barroco, devido à sua teatralidade e aos seus adornos.

No entanto, quando a Igreja Católica restaurava ou construía novos templos em estilos revivalistas, como o neogótico, era essencial adquirir novas esculturas devocionais para preencher esses espaços. A compra dessas esculturas fez parte de um amplo movimento de renovação da arte cristã, apoiado por arqueólogos, arquitetos e membros do clero. Para esses grupos, uma nova abordagem para a decoração dos templos, especialmente em relação às esculturas, surgiu no meio do século, mudando sua função, posição e características. Essa transformação trouxe consigo a esperança de uma renovação religiosa na França, por meio do ressurgimento da “arte popular e cristã”, inspirada no modelo medieval (Carminati, 2024).

## A ESCULTURA DEVOCIONAL NO ENTRESSÉCULOS XIX/XX

Na década de 1830, os avanços na arqueologia cristã e os projetos de restauração contribuíram para a valorização do ideal medieval e a adoção do estilo gótico na arquitetura, impulsionando a escultura religiosa moldada. A redescoberta da Idade Média e a crença de que o gótico era o estilo mais apropriado para a arte sacra favoreceram esse desenvolvimento. Nesse contexto, a fundição se mostrou uma ferramenta útil para disseminar modelos que atendessem às exigências arqueológicas (Carminati, 2024).

Leniaud (2005) lembra que o progresso da industrialização permitiu a utilização de novas tecnologias e materiais, o que consequentemente reduziu os custos das obras de arte. Por sua vez, Carminati (2024) afirma que, nos livros práticos de arqueologia, os materiais e as técnicas da estatuária eram frequentemente discutidos, lembrando que, em 1837, o Conde de Montalembert (1810 – 1870) encorajou o clero a adquirir moldes de esculturas medievais sem se preocupar com o material utilizado, os quais, em número reduzido na década de 1830, se multiplicaram rapidamente no repertório dos moldadores graças ao desenvolvimento da arqueologia cristã e aos grandes projetos de restauro. Diante disso, o historiador da arte e arqueólogo francês Adolphe Napoléon Didron (1806 – 1867), juntamente de Montalembert, interessava-se pelos dois altares neogóticos em

terracota de autoria de Leon Moynet para a igreja de Magny-Fouchard, comprometendo-se a promover as técnicas industriais ao serviço da propagação da arte cristã, a fim de que o revivalismo da arte cristã fosse acessível a todos (Didron, 1845 como citado em Carminati, 2024).

Os arqueólogos estavam avaliando não somente os métodos e materiais a serem aplicados nas esculturas, mas também os princípios iconográficos e estéticos que deveriam orientar seu *design*. O gosto pela Idade Média e o esforço para reviver a arte cristã estabeleceram, assim, uma nova abordagem criativa para a estatuária religiosa, que teve um papel fundamental na evolução da escultura e contribuiu para a renovação da decoração das igrejas (Carminati, 2024).

No século XIX, que “mais do que qualquer outro, mistura imaginação e passado, história e ideal” e no qual a “definição erudita dos tipos arqueológicos e estéticos mais puros à produção industrial, passando pelas etapas de experimentação custosa e do luxo, o neogótico conheceu as grandezas e as misérias do sonho para todos” (Leniaud, 2005, p. 132, tradução minha).

Segundo Carminati (2024, p. 69), as publicações que discutem a arte religiosa do século XIX ressaltam os códigos que devem guiar as representações. Em seu panegírico de Léon Moynet, publicado em 1880, Monsenhor Fèvre, protonotário apostólico, enfatizou que as esculturas religiosas devem ser concebidas como “as litanias de Jesus, da Virgem e dos Santos escritas em sinais hieráticos, seguindo as regras da arte católica e da tradição cristã” (Carminati, 2024, p. 69, tradução livre da autora).

A difusão do respeito pela tradição é fundamentada nos decretos do Concílio de Trento sobre as imagens sagradas, mantidos em vigor pela autoridade da Congregação dos Ritos, que proíbe a introdução de representações inusitadas e novas nos locais de culto. Além disso, desde o trabalho de Didron, a ideia de que a arte da igreja seria a “Bíblia dos analfabetos” ou a “Bíblia dos pobres” foi difundida. No modelo idealizado da Idade Média, a dimensão didática da imagem é reafirmada, e a estatuária religiosa é investida de uma missão docente (Carminati, 2024).

A autora argumenta que os arqueólogos e os defensores da renovação da arte cristã tiveram um papel expressivo na criação de um novo ideal para a decoração das igrejas. Nesse ideal, a estatuária, inspirada nas formas e cores medievais, deveria cumprir uma função educativa e de pregação por meio das

imagens, visando se tornar “popular” e deixar de ser “aristocrática”, tornando-se compreensível e acessível para todos (Carminati, 2024).

Na França, nesse período, surgiram várias oficinas de moldagem, sendo que uma das mais famosas foi a Sainterie Manufacture d'art Chrétien, fundada em 1842 pelo artista e industrial parisiense Leon Moynet (1818 – 1892) em Vendeuvre-sur-Barse. Na região, chamada de *Sainterie*, a fábrica, fundada para competir com as oficinas alemãs, tinha mais de 4 hectares, empregou uma centena de trabalhadores e possuía um fundo de mil modelos e produziu cerca de 15.000 esculturas por ano, em terracota e gesso. Nela, que encerrou suas atividades em 1970, o comprador podia escolher entre os 3 a 4 mil modelos expostos em uma grande galeria de exposições, chamada de “Paraíso” (**Figura 1**), coberta por uma abóbada górica (Leniaud, 2005).

**Figura 1.** “*Sainterie de Vendeuvre – Le Paradis*”. Sala de exposições.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sainterie\\_de\\_Vendeuvre\\_-\\_Le\\_Paradis.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sainterie_de_Vendeuvre_-_Le_Paradis.jpg). Acesso em: 03/04/2024.

Na Alemanha, Joseph Gabriel Mayer (Gebrazhofen, 18/03/1808 – Munique, 16/04/1883) se destacou como um dos precursores do neogótico na

decoração eclesiástica e na escultura devocional. Formado em 1835, em escultura ornamental, na Academia Real de Belas Artes de Munique, Joseph Mayer fundou, em 1847, o Instituto de Arte Cristã com o objetivo inicial de promover e produzir obras de arte cristãs (talhas religiosas, altares, pinturas, etc.) inspiradas na época medieval. E em 1862, a empresa Mayer'sche Hofkunstanstalt – Mayer of Munich começou a produzir vitrais artísticos que marcaram a sua produção, existente até a atualidade. A empresa também influenciou diversos escultores alemães, austriacos, tiroleses e franceses, sendo suas obras escultóricas encontradas no Brasil, onde ficou conhecida por Mayer & Co. of Munich (Franz Mayer of Munich, n.d.).

Durante o Segundo Império Francês (1852 – 1870), o mercado de decoração de igrejas se expandiu, com o surgimento de empresas especializadas, incluindo a fabricação de mobiliário. Anteriormente, os moldadores e fabricantes de *carton-pierre* trabalhavam tanto com estatuária secular quanto religiosa, mas a partir desse momento passam a se dedicar ao setor sacro. A crescente demanda por novos modelos e as exigências do clero, atento à arqueologia, deram mais destaque aos escultores, que aproveitaram oportunidades para publicar obras religiosas. Nesse período, as características das esculturas religiosas foram estabelecidas e os avanços técnicos melhoraram a produção e qualidade das esculturas. Esse desenvolvimento consolidou uma “indústria” da escultura devocional, que durou até a Segunda Guerra Mundial (Carminati, 2024).

Em Paris, surgiram muitas oficinas que abriram lojas próximas à Igreja de Saint-Sulpice e cujas obras ficaram conhecidas por seu “estilo sulpiciano”, expressão que não tem relação com a Igreja de Saint-Sulpice ou sua congregação, mas surgiu porque, no século XIX, a região ao redor da igreja abrigava lojas de livros e objetos religiosos. Esse estilo dominou a arte religiosa francesa entre 1860 e 1930, estimulado pela necessidade de substituir esculturas destruídas na Revolução Francesa a baixo custo.

A maioria das esculturas devocionais sulpicianas representa os santos, as cenas de sua vida, os anjos, o Cristo e a Virgem Maria em todas as suas aparições recentes. As representações mais comuns são os Sagrados Corações de Jesus e Imaculado Coração de Maria, a Virgem Imaculada de inspiração murilliana e o modelo da Medalha Milagrosa, Nossa Senhora de Fátima, de Lourdes, cenas do Calvário e da Paixão e Santa Teresa de Lisieux, entre outros.

Embora a Sainterie tenha sido grandiosa, a Maison Raffl foi a oficina que se tornou mais conhecida pela exportação de esculturas para todo o mundo católico no entresséculos XIX/XX, incluindo o Brasil.

A Maison Raffl, sediada em Paris, destacou-se na produção em série de esculturas devocionais em madeira e *carton-romain*. Foi fundada por Josef Ignaz Raffl (1828 – 1895), nascido em Merano, então parte do Império Austríaco, e falecido em Menton, França. Raffl iniciou sua formação artística sob a orientação do escultor sacro Johann Baptist Pendl. Após a morte de seu pai em 1849, continuou seus estudos em várias cidades da Áustria, Alemanha e Itália, passando por Innsbruck, Munique, Viena, Veneza, Florença e Roma. Na Áustria, trabalhou na construção da Catedral de Esztergom sob a direção de Johann Meixner e, posteriormente, na editora de esculturas Unterberger, em Innsbruck (Carminati, 2004).

Em busca de melhores oportunidades, Raffl mudou-se para Paris em 1857. Em 1862, contraiu matrimônio com Marie-Adélaïde Frediani, filha de Jean Auguste Frediani, iniciando assim a trajetória da Maison Raffl. Jean Auguste era filho de Mathieu Frediani, um escultor italiano nascido em 1779, em Lucca, que se transferiu para a França e, desde 1796, possuía uma oficina de esculturas em gesso (Carminati, 2024).

Em 1864, Raffl começou a exportar suas esculturas para a América do Sul e a participar de exposições, diversificando os materiais utilizados e inovando na policromia. Desenvolveu um novo tipo de policromia que chamou de *genre Munich, dit brocart*, pelo qual registrou patente em 1859. Em 1870, alugou um prédio na Rue Bonaparte, 64, mudando sua oficina para os arredores da Igreja de Saint-Sulpice e iniciou uma parceria com o Santuário de Lourdes. Em 1873, associou-se ao pintor belga Auguste Louis Léopold Verrebout, formando-se a “Raffl & Cie”. Aposentou-se em 1874, mas atuou na empresa até 1880, quando vendeu o negócio para o sócio. Suas esculturas no estilo *Saint-Sulpicien* foram amplamente exportadas para as Américas e, após sua aposentadoria, a casa passou por vários proprietários e fusões de empresas que mantiveram o nome Maison Raffl (Carminati, 2024).

Para evitar falsificações, a Maison Raffl registrou uma marca em 1875, incluindo um selo metálico com um coração flamejante e uma cruz, usado para identificar suas peças. A marca criada por Raffl foi renovada pelo menos uma vez, conforme documentado em um catálogo publicado em 1900, e estava presente nas obras que deveriam ser consideradas autênticas (Carminati, 2024).

Após a dissolução da sociedade em 1880, Verrebout assumiu a empresa e a administrou até a sua morte em 23 de agosto de 1889, mantendo em seus documentos comerciais e anúncios o nome “Maison Raffl-Verrebout successeur” e depois “Ancienne Maison Raffl-Verrebout successeur” (Carminati, 2024).

Após a morte prematura de Verrebout em 1889, a Maison Raffl foi adquirida pelos irmãos Charles Claude e Pierre Achille Delin, sendo renomeada como “Delin Frères”. Mais tarde, em 1896, os sócios se uniram a Henry Pacheu, e a empresa passou a se chamar “Delin Frères et Pacheu”. Após alterações de sócios, foi rebatizada como “Pacheu et Lecaron”, mantendo o nome “Maison Raffl” nas esculturas. Em 1907, a empresa se uniu à Maison Peaucelle-Coquet, ampliando sua produção de esculturas devocionais (Carminati, 2024).

Em 1912, após várias aquisições, a Maison Raffl listou seus predecesores na capa dos catálogos e continuou a operar sob o nome “Maison Raffl”, adotando também o nome “La Statue Religieuse” em 1911. A liderança da sociedade passou para Yves Pacheu em 1914, e em 1924 foi constituída a sociedade anônima “La Statue Religieuse” e sua produção passou a ser marcada por esculturas em gesso e *carton-romain*. A empresa foi dissolvida em 1953 e oficialmente extinta em 1956 (Carminati, 2024). Durante sua existência, a Maison Raffl produziu cerca de 62.000 esculturas devocionais, tendo sido premiada em várias exposições<sup>2</sup> (Saint-Martin, 2008).

No Brasil, a ampla presença de esculturas devocionais da Maison Raffl e de seus sucessores em igrejas, capelas, seminários, escolas e outros espaços de culto, tanto públicos quanto privados, evidencia não somente a importância dessa oficina na Europa e em outros países católicos, mas também o forte impacto de suas obras sobre o público católico brasileiro.

## O NEOGÓTICO E O SULPICIANO: ECLETISMO DE ESTILOS

O ecletismo nas artes no final do século XIX e início do século XX foi marcado por um período de transição e diversidade estilística, refletindo influências de mudanças sociais, políticas e tecnológicas. Escultores sacros da época incorporaram características de várias tradições artísticas. Nesse contexto,

---

<sup>2</sup> Paris nos anos de 1869, 1876, 1878, 1879, 1886, 1888, 1889, 1891 e Exposição Universal de Paris em 1900; em Roma em 1870; no Vaticano em 1888; em Bordeaux em 1895; em Barcelona em 1888; em Toulouse em 1887; em Antuérpia em 1885; em Nova Orleans em 1885; e em Filadélfia em 1876.

observa-se a inclusão de motivos góticos, evocativos da Idade Média e frequentemente presentes em obras sacras com influência sulpiciiana, bem como elementos neobarrocos e neorrococós, explorando a espiritualidade e o misticismo. A escultura devocional também se destacou pelo renovado interesse na ornamentação e na expressão emocional e espiritual das figuras. Esse ecletismo resultou em uma arte sacra única, que combinava tradições passadas com influências contemporâneas, embora nem sempre tenha sido inteiramente aceita em seu contexto histórico. O uso de novas técnicas e materiais também permitiu a produção de obras mais acessíveis, que refletiam os gostos da época.

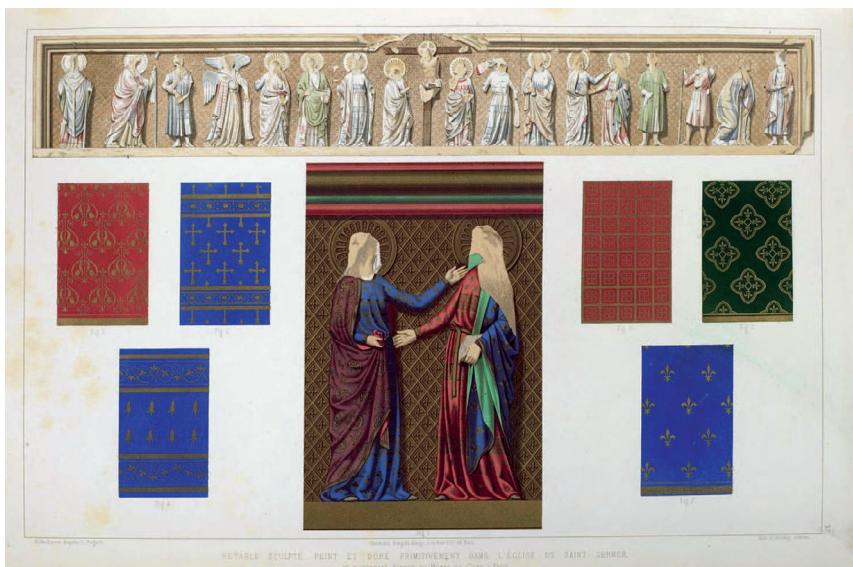
No final do século XIX, Alemanha e França passaram por um renascimento do estilo gótico nas artes sacras, especialmente na escultura devocional, influenciada pela arqueologia cristã e pelo resgate do gótico tardio. As obras alemãs e tirolesas, além das francesas, destacaram-se ao combinar características medievais com adaptações contemporâneas, criando retábulos e esculturas que exaltavam a fé e conectavam o presente ao passado. Em meio às transformações sociais e industriais, essas obras atuaram como um pilar espiritual e cultural, preservando tradições diante da modernidade emergente.

O neogótico buscou reviver a espiritualidade e tradição medieval, reinterpretadas no século XIX. Inicialmente, as esculturas góticas foram integradas à arquitetura e eram marcadas pela verticalidade e austeridade, mas, no gótico tardio, se tornaram independentes, ganhando maior realismo e movimento. Segundo Carminati (2024), na França do século XVIII e início do XIX, o neoclassicismo predominava, valorizando materiais como mármore e bronze, enquanto a policromia era vista como um erro que comprometia a idealização da beleza. No entanto, as descobertas arqueológicas de monumentos antigos renovaram a visão que se tinha sobre a policromia, abrindo espaço para novas experimentações.

Carminati (2024) menciona a descoberta, em 1841, de esculturas em um retábulo na abadia de Saint-Germer-de-Fly, inteiramente policromadas e douradas, reproduzindo padrões de tecidos usados na Idade Média. As gravuras do arquiteto Émile Boeswillwald (1815 – 1896), apresentadas no Salão de 1842, juntamente com as descrições elaboradas por Viollet-le-Duc (1814 – 1879) e publicadas na *Revue générale de l'architecture* (**Figura 2**), constituíram uma das principais fontes para a restauração das esculturas da Sainte-Chapelle, tornando-se um modelo para a arte sacra emergente. No século XIX, os escultores resgataram cânones góticos, conciliando idealização e naturalismo,

enfatizando a verticalidade e imitação da natureza para criar uma arte catequética, com esculturas devocionais ilustrando a litania dos santos (Carminati, 2024).

**Figura 2.** Impressão colorida de desenhos de Boeswillwald, publicada em 1858 por Gailhabaud.



Fonte: Victoir (2012, p. 32).

As esculturas do período destacam-se pelo naturalismo, com vestes ricamente drapeadas e realistas e expressões faciais que transmitem emoção e conexão com o observador. O uso das cores vermelho, azul, verde, ouro e dos padrões decorativos que resgatam os brocados da indumentária medieval refletem as descobertas arqueológicas realizadas naquele momento. Carminati (2024) enfatiza que, entre 1840 e 1850, os arqueólogos redefiniram a criação de esculturas religiosas, promovendo uma legibilidade dos atributos e uma visão idealizada da Idade Média, reforçando a policromia na escultura sacra. Utilizando tanto materiais tradicionais quanto modernos, muitas esculturas neogóticas foram projetadas para se integrar à arquitetura, refletindo novas sensibilidades e avanços técnicos do final do século XIX.

Na França, a produção em série de esculturas devocionais em estilo gótico ficou conhecida como “estilo sulpiciano”, sendo a Maison Raffl sua

principal representante e responsável por ampla exportação dessas obras para o Brasil. Essas esculturas eram feitas em madeira, gesso, *carton-pierre* ou *carton-romain* e eram geralmente policromadas em tons suaves. As vestes, inspiradas na estética medieval, apresentam dobras, caimento, cintos e amarrações características, além de decorações douradas e padrões florais góticos, semelhantes aos populares estêncis utilizados na decoração novecentista. Algumas versões possuíam texturas que imitavam tecidos brocados e adamascados, com aplicações de pedrarias.

O sentimentalismo era um traço marcante desse estilo, proporcionando interação com os fiéis por meio de olhares realistas e gestos acolhedores, como a Virgem Maria externa ao público ou o Sagrado Coração de Jesus estendendo a mão ao fiel. Muitas esculturas retratavam figuras na glória celestial, adornadas com anjos e nuvens. Os rostos idealizados, de traços delicados e carnação polida, olhos de vidro ou pintados realisticamente, conferiam um aspecto de vitalidade às esculturas. Como destaca Carminati (2024), o realismo dessas esculturas intensificava a devoção, pois a ilusão de vida facilitava um diálogo espiritual durante a oração.

As expressões faciais e gestos das mãos eram sutis, transmitindo emoções sem excessos dramáticos, inclusive nas representações da Paixão de Cristo. A principal função dessas esculturas era inspirar a oração e contemplação, evocando delicadeza e transcendência, alinhadas à espiritualidade do século XIX. Apesar das críticas ao realismo exagerado, especialmente pelo uso de olhos de vidro e cera na carnação, esse estilo agradava fiéis e clérigos, pois resgatava a Idade Média e respondia à sensibilidade religiosa do momento. A Maison Raffl destacou, em seu catálogo n.º 50, que suas obras combinavam refinamento artístico com um profundo sentimento religioso e místico (Maison Raffl, 1912).

As esculturas devocionais reproduzidas em série têm o acabamento, pintura e decoração como os principais elementos que determinavam seu custo e valor de mercado, diferenciando uma peça da outra. Isso também ocorria na Maison Raffl, que após a fusão com a Peaucelle-Coquet em 1907, suas opções de decoração, incluindo a “decoração *coloriflore*” “decoração *ciselé*”, e “decoração *brocart Munich*”, são descritas pela oficina como:

Décor coloriflore (art nouveau) – La caractéristique de ce décor, de création toute récente, est dans la bordure inspirée de l'art nouveau. Très étudiée et variant à l'infini, cette large bordure de couleurs différentes, avec rappel au

col et au bas de manches, est composée de fleurs symboliques et d'attributs spéciaux à chaque sujet. Ces dessins, rehaussés et sertis d'or, sont repiqués de tinctes foncées, qui les mettent en valeur.

Les statues de N. S.: Rédempteurs, Sacré-Coeur, par exemple, sont ornées de la fleur cruciale, dite passiflore, emblème de la Passion; celles de la Vierge reçoivent la rose mystique; celle de Saint Joseph, le lys emblématique, etc. Chaque statue, en un mot, a un ornement spécial au sujet qu'elle représente. Décor ciselé – de création tout à fait nouvelle, ce décor est caractérisé par le bordure, qui est une reproduction des plus belles brocatelles anciennes. Très étudiée et variant à l'infini, cette bordure chatoyante, empruntée à l'art espagnol, est du plus riche effet. Elle consiste en une large bande d'or brillant, agrémentée d'ornements gravés et martelés dans la matière.

Les fleurs, feuilles et autres motifs qui règnent sur la bordure d'or, entre les parties ciselées, sont finement peintes et serties de couleurs foncées, pour que leurs contours se détachent nettement sur le fond or.

Décor Brocart Munich – Manteau recouvert de très riches dessins polychromes sur fond avec striures dorées, large bordure ornementée de couleurs sur fond doré, avec pierres imitées en couleurs, revers satiné; dessins damassés or sur la robe. (Ce décor imite à merveille les anciennes tapisseries et le plus belles étoffes en tissus brocart du Moyen Âge.)

Nota. — Par la combinaison de l'or mat avec l'or bruni et des cabochons de verre de diverses couleurs, on peut obtenir d'autres décors plus riches encore, moyennant un supplément de prix à établir (Maison Raffl, 1912, p. 58).

Em 1908, a Maison Raffl registrou duas marcas para essas novas decorações *coloriflore* e cinzelada. (Carminati, 2024).

A carnação das esculturas era feita com pintura à cera (encáustica), oferecendo um acabamento suave e opaco, mais realista que a pintura a óleo, o que conferia um toque de vivacidade à obra (Carminati, 2024; Maison Raffl, 1912). A policromia seguia tanto a tradição religiosa quanto as especificações dos clientes, buscando sempre um equilíbrio harmônico nas cores.

Embora a Maison Raffl não tenha detalhado o processo de aplicação da policromia, Carminati (2024) descreveu um procedimento semelhante na Sinterie, onde os trabalhadores menos experientes realizavam a aplicação inicial de tintas, enquanto os mais experientes cuidavam dos detalhes, como os rendados das vestes e as carnações. O douramento era feito com folhas de ouro, enquanto os fundos prateados usavam prata ou alumínio.

Além disso, uma técnica de estêncil era comumente utilizada na Sinterie. De acordo com Durand, citado por Carminati, os estêncéis eram aplicados sobre as esculturas, criando padrões ornamentais com cores variadas, imitando tecidos luxuosos, como os de ouro, para dar uma aparência rica e específica às vestes das figuras (Durand, 1978 como citado em Carminati, 2024).

A decoração “tipo Munique” era a mais cara e estava associada à policromia oferecida pela oficina de Josef Mayer, fundada em 1847 na Alemanha. A técnica imitava os brocados medievais com grande habilidade, contribuindo para o sucesso internacional da oficina. Até 1870, essa técnica foi um sucesso na empresa, mas em 1865, Raffl registrou uma patente para garantir sua exclusividade. A decoração, complexa e dispendiosa, era cara, sendo exclusiva da Maison Raffl por 15 anos. Após a expiração da patente, outros fabricantes copiaram a técnica, embora nem todas mantivessem a qualidade de gravação no material da escultura (Carminati, 2024).

A decoração “brocado Munique” (Figura 3) era uma técnica que remetia à técnica flamenga dos séculos XV e XVI de brocados aplicados, consistindo em estampas em baixo-relevo na superfície das esculturas. Carminati (2024) descreveu a aplicação dessa técnica em uma escultura de Nossa Senhora da Assunção, criada em 1874 para a igreja de Attard, em Malta, com fundo prateado e dourado.

**Figura 3.** *“Détail du décor brocart de la maison Raffl”.*



Fonte: Carminati (2024, p. 145).

Carminati (2024) observa que, no período entre as guerras, houve uma redução gradual na oferta de decorações. As mais elaboradas e caras foram descontinuadas, e a qualidade da policromia declinou, possivelmente

devido à escassez de profissionais qualificados e à imigração massiva de italianos que trabalhavam nessas oficinas após a Grande Guerra. Após a Segunda Guerra Mundial, o douramento foi gradualmente substituído pela “bronzina”, uma alternativa mais econômica e menos brilhante, feita à base de cobre, em vez da folha de ouro.

### **A IMPORTAÇÃO DE OBRAS E INSTALAÇÃO DE OFICINAS DE ESCULTURAS DEVOCIONAIS**

O ultramontanismo, movimento que defendia a supremacia papal sobre a Igreja, ganhou força no século XIX, influenciando a política e a cultura em países como França, Áustria, Espanha, Itália e Brasil. No Brasil, impactou a educação e a nomeação de bispos, gerando conflitos com o governo imperial, como na Questão Religiosa do Segundo Reinado. Com a Proclamação da República e a separação entre a Igreja e o Estado, a Igreja Católica focou no campo espiritual e consolidou sua estrutura.

A chegada de congregações religiosas, como jesuítas e capuchinhos, coincidiu com o fluxo migratório europeu ao Brasil entre os séculos XIX e XX, trazendo salesianos, escabrianos (Cenni, 2011), claretianos e redentoristas. A imigração introduziu um novo clero e uma elite burguesa, impactando a arquitetura e a ornamentação das igrejas, que passaram por reformas influenciadas por estilos francês, belga e italiano. O ecletismo predominou, substituindo o barroco, rococó e neoclássico pelos estilos neorromânico, neogótico e neobarroco, e a crescente demanda por arte sacra impulsionou a produção e comercialização de esculturas devocionais.

No Brasil, a Casa Sucena, um dos mais importantes estabelecimentos comerciais do final do Império e início da República no Rio de Janeiro, destacou-se como uma das principais importadoras e distribuidoras de esculturas devocionais e paramentos litúrgicos em todo o país. Ela exemplifica a introdução dos novos modelos comerciais que estavam em expansão na Europa e que chegaram ao Brasil durante o período da *Belle Époque*, importando esculturas de fabricantes renomados, como a Casa Estrella, de Porto, Portugal, e a Maison Raffl, de Paris, França.

Além da Maison Raffl, duas oficinas que se sobressaíram nesse contexto foram a Casa Mayer & Co. e o Instituto Artístico de Franz Rietzler, ambos de Munique, que exportaram suas obras para o Brasil. Dois outros

escultores do Tirol do Sul, Ferdinand Demetz e Franz Tavella, também tiveram suas obras exportadas para o Brasil. Juntamente com o escultor e entalhador de origem alemã Henrique Rüdiger e os descendentes de alemães Roehe & Allgayer, que possuíam uma oficina em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, essas oficinas e escultores independentes foram fundamentais na propagação e evolução do estilo neogótico no Brasil, contribuindo significativamente para o cenário artístico religioso da época.

## MEDIEVALISMOS NA ESCULTURA DEVOCIONAL BRASILEIRA

A partir da segunda metade do século XIX, inúmeras oficinas de esculturas devocionais se estabeleceram na França e se difundiram por toda a Europa e Américas. Uma das mais famosas foi a já citada, parisiense Maison Raffl, cujas obras produzidas por sua oficina influenciaram vários escultores independentes e editores de esculturas devocionais na Europa e no Brasil.

No final do século XIX e início do século XX, a circulação de catálogos comerciais, obras e artistas que estudaram ou se aprimoraram na França influenciaram escultores devocionais em Portugal, Munique e Tirol. Nesse contexto, houve uma grande circulação de artistas e escultores sacros, o que facilitou a transferência, assimilação e difusão do estilo.

No Brasil, assim como na França, o neogótico foi um dos principais estilos evocados pelo Ecletismo no século XIX, visto que:

É comum, nas cidades brasileiras, a presença de templos, católicos e protestantes, com fachadas, elementos decorativos e programas iconográficos que podemos identificar como ligados à tradição construtiva, de origem francesa, que convencionalmente denominou-se Gótica. Este “revival” do gótico, na arquitetura oitocentista, é considerado parte do chamado movimento Eclético, identificado como um conjunto de soluções formais e estruturais surgido no âmbito das grandes modificações urbanas na era industrial (Vermeersch, 2017, n.p.).

Vermeersch (2017) narra que as igrejas neogóticas brasileiras foram construídas entre 1860 e 1960, tendo início com a chegada do padre francês e missionário vicentino Jules-Joseph Clavelin (1834 – 1909), que, após ser transferido de Salvador para o Seminário da Serra do Caraça em Minas Gerais, foi o responsável pela construção da nova Igreja de Nossa Senhora Mãe dos

Homens, edificada entre 1876 e 1883 em estilo neogótico, utilizando sineiras fronteiriças, ogivas e rosáceas. As esculturas devocionais em gesso que adornam o interior do templo foram importadas da parisiense Maison Raffl.

No final do século XIX e início do século XX, os interiores dos templos neogóticos brasileiros passaram a ser decorados com altares e retábulos esculpidos em madeira ou mármore importado, seguindo modelos góticos originais ou influências neoclássicas. Esse período marcou o surgimento do ecletismo, com fusão de estilos como neoclássico, romântico, neogótico e neobarroco.

No Brasil, em alguns templos neogóticos e ecléticos permaneceram esculturas devocionais barrocas e rococós em seus retábulos, enquanto outros, construídos no final do século XIX e início do XX, receberam novas esculturas devocionais que seguiram esse estilo eclético. Nesse sentido, houve também um aumento na importação de esculturas devocionais europeias, com destaque para as obras da Maison Raffl, esculpidas em madeira ou moldadas em *carton-romain* ou gesso, no estilo sulpiciano.

No início do século XX, a produção em série de esculturas devocionais na França diminuiu, com a maioria dos fabricantes fechando suas portas até meados do século. Muitas dessas obras, alvo de críticas e incompreensão, foram destruídas ou removidas, especialmente após a reforma litúrgica do Concílio Vaticano II. Contudo, tanto na Europa quanto no Brasil, artistas independentes seguiram produzindo esculturas devocionais, esculpidas em madeira ou produzidas em gesso e seus materiais derivados, em menor escala, preservando a qualidade artística e autoral, para atender à demanda crescente de artigos religiosos.

Ao comparar as descrições dos catálogos da Maison Raffl com o estudo e a fotografia do detalhe da decoração em “brocado Munique” apresentados por Carminati, é possível perceber semelhanças com a decoração de esculturas devocionais encontradas no Brasil. Embora algumas dessas esculturas não possuam assinatura, elas podem ter origem na casa parisiense ou outra casa francesa devido às semelhanças estilísticas. Um exemplo disso é a escultura da Nossa Senhora da Piedade (**Figura 4**), esculpida em madeira, que se encontra na Basílica Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, Minas Gerais.

**Figura 4.** França. Nossa Senhora da Piedade. [entre os sécs. XIX/XX], madeira policromada. Bas. Mat. N. Sra. do Pilar, Ouro Preto, MG.



Fonte: Cristiana Cavaterra, 2024.

Diversas técnicas antigas de douramento e policromia foram adaptadas e modernizadas. O brocado em relevo tipo Munique era uma decoração rara, enquanto as imitações de damasco se popularizaram na escultura religiosa. A qualidade dessas imitações variava, e os motivos dourados aplicados com *mixtion* eram frequentemente colocados sobre fundos pintados, ou, em alguns casos, sobre douramento, criando um efeito mais rico, semelhante ao esgrafito. Essa técnica, usada na escultura barroca, envovia cobrir uma superfície dourada com tinta à base de água e depois raspar para revelar o dourado.

Os fabricantes pretendiam imitar métodos antigos complexos com alternativas mais simples. Além disso, bordas medievais com cabochões foram reproduzidas, muitas vezes com pedras artificiais pintadas em *trompe-l'oeil* (Carminati, 2024).

Um exemplo dessa fusão de decorações é a escultura de São José (Figura 5), localizada na Catedral Basílica Menor de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, em Curitiba, Paraná. Recentemente restaurada, a escultura apresenta uma ampla borda com florões coloridos estilizados, enquanto seu manto é decorado com imitação de damasco e a túnica do santo recria a antiga técnica do esgrafito.

**Figura 5.** *Maison Raffl. São José. [entre os sécs. XIX/XX], carton-romain (?). Cat. Bas. Menor de N. Sra. da Luz dos Pinhais, Curitiba, PR.*



Fonte: Nair Antunes Cavaterra, 2024.

Carminati (2024) também destaca que, em 1906, a Maison Raffl ainda oferecia essa decoração, com a possibilidade de incluir cabochões de vidro colorido por um custo adicional, criando um efeito visual ainda mais impressionante.

Um exemplo de escultura devocional de origem francesa, encontrada no Brasil, que utiliza cabochões é a Nossa Senhora das Dores (**Figura 6**), exibida no Santuário do Sagrado Coração de Jesus, em São Paulo, capital, que também apresenta decoração cinzelada nas vestes.

**Figura 6.** França. Nossa Senhora das Dores. [ca. 1901], carton-romain (?). Sant. Sag. Cor. de Jesus, São Paulo, SP.



Fonte: Cristiana Cavaterra, 2015.

Inúmeros exemplos de esculturas devocionais provenientes da Maison Raffl e seus sucessores, encontradas em igrejas e templos católicos brasileiros, poderiam ser dados, visto que suas obras foram difundidas por todo o território brasileiro.

Entretanto, outra importante oficina que exportou esculturas no estilo medievalista para o Brasil foi o Instituto Artístico de Franz Xavier Rietzler, com representação exclusiva no país de Thomas Driendl. Nascido em Munique, no dia 2 de abril de 1849, Driendl era filho do pintor e litógrafo Thomas Driendl, também conhecido por suas obras sacras. Após ser educado pelos jesuítas em Lauterach, Baviera, e se formar na Academia de Belas Artes de Munique, ele mudou para o Rio de Janeiro em 1879 por motivos de saúde, atuando como representante do Instituto Artístico de Franz Xavier Rietzler. Em 1888, Driendl naturalizou-se brasileiro e faleceu em Niterói em 1916 (*Jornal do Comércio*, 1916; *Gazeta de Notícias*, 1888).

Franz Xavier Rietzler nasceu em Wald im Allgäu, Munique, em 2 de dezembro de 1838, sendo aluno do escultor Widmann. Em 1876, Rietzler juntamente com Syrius Eberle, fundou o Anstalt für kirchliche Kunst em Munique, que, após a nomeação de Eberle como professor de escultura sacra na Academia Real de Belas Artes, passou a ser administrado exclusivamente por Rietzler. Ele faleceu em Munique em 10 de março de 1900 (Kolbe, 2007). Syrius Eberle foi escultor e professor de arte, nascido em Pfronten, Algovia, em 9 de dezembro de 1844, e faleceu em Bolzano, Tirol do Sul, em 12 de abril de 1903. Foi casado com a irmã de Tomas Driendl, e foi professor na Real Academia de Belas Artes de Munique a partir de 1884, onde lecionou escultura religiosa.

Uma das obras do Instituto mais conhecidas no Brasil é o altar-mor, realizado em carvalho entalhado e dourado, e as três grandes esculturas representando São Pedro de Alcântara, São Domingos e a Santíssima Trindade, além da pintura a óleo do teto e outras artes, executadas em 1880 para a Igreja Conventual de São Francisco de Assis, na capital paulista, realizadas após a igreja ser atingida por um incêndio de grandes proporções originado na Faculdade de Direito, anexa ao templo, ocorrido em 16 de fevereiro de 1880 (Fioravante, 2007).

Entretanto, o conjunto de obras mais significativo, do ponto de vista do estilo medievalista, é o retábulo-mor da capela da Escola Doméstica Nossa Senhora do Amparo, em Petrópolis, Rio de Janeiro, (Figura 7), idealizada pelo padre João Francisco de Siqueira Andrade (Jacareí, SP, 16/07/1837 – São José

dos Campos, SP, 10/04/1881) em 1868. A construção, iniciada no ano seguinte e destinada ao ensino de meninas pobres e órfãs, foi construída a partir de doações.

Em 1880, o Padre Siqueira solicitou a Thomas Driendl a criação de várias obras para a capela, incluindo “Um altar segundo desenho n.º 3 de forma gothica moldurado e dourado o mais ricamente possível”, “Uma imagem de ‘Nossa Senhora do Amparo’ conforme o esboço pintado, que foi apresentado, da mais aperfeiçoada execução, de vestes brancas e encarnação polychromica”. Também foram encomendadas as esculturas de São José, São João Evangelista e quatro anjos — duas a serem posicionadas ao lado das esculturas e duas próximas ao tabernáculo. Além disso, foram solicitadas uma custódia em metal cinzelado e dourado (segundo o desenho n.º 2), a cruz do altar (desenho n.º 10) e arandelas também em metal dourado (Driendl, 1880).

No local onde ficava a custódia, posteriormente, foi colocada uma escultura de São Miguel Arcanjo. A menção aos desenhos numerados indica que Thomas Driendl utilizava catálogos ou pranchas ilustradas do Instituto Artístico de Rietzler para apresentar as opções aos clientes. Ao chegarem as caixas com a obra desmontada, o retábulo em estilo neogótico flamejante e as esculturas foram montados e a capela inaugurada em 03 de março de 1883, sem ter sido contemplada pelo padre Siqueira, que faleceu em 10 de abril de 1881.

**Figura 7.** Franz Xavier Rietzler. Retábulo de Nossa Senhora do Amparo. 1881. Escola Doméstica N. Sra. do Amparo, Petrópolis, RJ.



Fonte: Cristiana Cavaterra, 2024.

No ano de 1881, o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* publicou uma propaganda de duas páginas na qual afirma que Thomas Driendl era o único representante na América do Sul do Instituto Artístico do escultor Francisco Xavier Rietzler de Munique, Baviera na Alemanha, sendo o instituto premiado com a medalha de ouro na exposição de 1876. Ainda informa que ele se encarregava de “fornecer com toda brevidade, por preços razoáveis e na mais esmerada execução artística, todos os artigos concernentes ao culto e ornamentação de Igreja como sejam: Estátuas e Imagens em madeira, marmore, bronze, zinco e massa lapidar. Altares, Pinturas sobre Vidros e outras”. A publicidade também apresenta um Prospecto das três especialidades que o Instituto oferecia à sua clientela: escultura, pintura e arquitetura e informa que o Instituto dispunha da “colaboração dos mais

habilitados artistas” e em condições de satisfazer todas as encomendas garantindo qualidade artística e observância das regras litúrgicas (*Almanak*, 1881).

No mesmo ano de 1881, vários periódicos<sup>3</sup> noticiam a exposição de uma escultura de Nossa Senhora da Piedade no consistório da Igreja de São Francisco de Paula na capital do Rio de Janeiro. A escultura, destinada à nova capela do Colégio do Caraça em Minas Gerais foi noticiada como sendo uma cópia do grupo original, entronizado no cemitério de uma aldeia de Pfronten, na Baviera, e premiado pelas academias das Belas Artes de Berlim e Munique, de autoria do escultor “Syrius Eberic”<sup>4</sup> (*Gazeta de Notícias*, 18/02/1881).

Outras obras de autoria do Instituto Artístico de Franz Xavier Rietzler podem ser citadas, tais como “as peças decorativas do altar-mór da matriz, bem como o throno para exposição do SS. Sacramento” e “um soberbo quadro do Baptismo” (*O Mar de Hespanha*, 17/10/1886, p. 2), além dos dois altares ao lado do pórtico (*O Apóstolo*, 07/11/1886) e as esculturas devocionais da padroeira e respectivos patronos que também seriam de autoria do Instituto, todos para a igreja matriz de mar de Hespanha, Minas Gerais. Além disso, existem relatos de intervenções realizadas na antiga catedral da capital do Rio de Janeiro (*O Brazil: Folha Diaria*, 31/10/1890) e o “restauro” em “pinturas, esculturas e dourados” na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco no Largo da Carioca, Rio de Janeiro (*Jornal do Comércio*, 24/08/1896), além de ter apresentado um projeto, não contemplado, para a confecção da porta principal em bronze da igreja de Nossa Senhora da Candelária, também no Rio de Janeiro (*Gazeta de Notícias*, 12/01/1898).

Dois outros escultores do Tirol do Sul, que trabalhavam de forma independente, que também tiveram suas obras exportadas para o Brasil, são Ferdinand Demetz e Franz Tavella, que se destacaram como importantes representantes do estilo medievalista na escultura devocional que chegou ao país.

Ferdinand Demetz (Ortisei, Val Gardena, IT, 7/10/1842 – Ortisei, Val Gardena, IT, 04/03/1902), filho de escultor, estudou em Munique e Viena. Em 1872, fundou em Ortisei a “Accademia”, uma tradicional escola de arte e escultura em madeira, onde também atuou como professor (Fabris, 2008). Teve obras exportadas para várias cidades do Brasil, sendo a mais notável o

<sup>3</sup> Além de *O Apostolo*, a referência aparece na *Gazeta de Notícias* (18/02/1881, p. 1) e no *Monitor Campista* (23/02/1881).

<sup>4</sup> Syrius Eberic é, na verdade, Syrius Eberle, cunhado de Thomaz Driendl e sócio de Rietzler até o ano de 1884.

monumental conjunto escultórico da Fuga para o Egito, esculpida em madeira dourada e policromada, para a Catedral de Nossa Senhora do Desterro, em Florianópolis, Santa Catarina, em 1902. Além disso, diversas esculturas da Capela da Santíssima Trindade, na mesma cidade, e da própria catedral são atribuídas a ele ou à sua escola. Outras peças também foram importadas para a Igreja Matriz de Sant'Anna do Campo da cidade do Rio de Janeiro.

Entretanto, em São Paulo, capital, um conjunto de esculturas assinadas pelo artista foi enviado para o Santuário Sagrado Coração de Jesus, inaugurado em 1901. Instalado em um dos altares laterais, esse conjunto da Apresentação do Menino Jesus no Templo (Figura 8), apesar de estar parcialmente repintado, preserva a qualidade artística do escultor, em esculturas com notáveis características medievalistas, sobretudo na policromia das vestes dos personagens.

O conjunto destaca-se por uma coloração vibrante, com detalhes policromáticos nas vestes que remetem aos brocados medievais. O douramento, aplicado sobre a pintura, cria efeitos que simulam técnicas como o esgraffito e a punção. Além disso, florões e falsas pedrarias, pintadas em *trompe-l'oeil*, imitam bordados e gemas preciosas, enquanto apliques metálicos enriquecem a ornamentação. Algumas áreas apresentam um douramento em relevo com textura arenosa, cuja composição e origem não puderam ser identificadas a olho nu. Nessas esculturas, observa-se uma paleta intensa, com tonalidades que variam dos terrosos ao vermelho profundo, além de diferentes nuances de azul e verde.

**Figura 8.** Ferdinand Demetz. Apresentação do Menino Jesus no Templo. [19--], madeira policromada. Sant. Sag. Cor. de Jesus, São Paulo, SP.



Fonte: Cristiana Cavaterra, 2015.

Franz Tavella (La Valle, Bolzano, IT, 01/12/1844 – Bressanone, Bolzano, IT, 18/12/1931) também é filho de um renomado escultor de madeira de nome Filipp Tavella. Aprendeu marcenaria com seu pai e ingressou na Accademia de Ortisei, onde foi aluno de Ferdinand Demetz, sendo considerado o melhor escultor de Val Gardena no início do século XX. Entre 1881 e 1882, viajou para Viena para se aperfeiçoar na Academia de Belas Artes e, em 1905, por motivos de saúde, Franz Tavella se transferiu para Bressanone, onde, apesar da qualidade de suas obras, enfrentou falta de encomendas e passou por momentos de miséria. Faleceu em 18 de dezembro de 1931 (Fabris, 2008).

Franz Tavella teve uma carreira marcada por prêmios e exposições internacionais, deixando um legado significativo tanto na Itália quanto no Brasil. No estado de São Paulo, suas obras estão especialmente preservadas no Convento de Santa Clara, em Taubaté, onde suas esculturas adornam os altares laterais, destacando-se o Imaculado Coração de Maria (Figura 9), Santa Isabel de Hungria e São Luís Rei da França, todas com indumentárias detalhadas e policromia refinada, refletindo a influência tardo-gótica vienense e tirolesa.

**Figura 9.** Franz Tavella. *Imaculado Coração de Maria*. 1895, madeira policromada. Convento Sta. Clara, Taubaté, SP.



Fonte: Cristiana Cavaterra, 2023.

Outra obra relevante de Tavella em Taubaté, São Paulo, é o conjunto da Paixão de Cristo, composto pelas esculturas do Senhor dos Passos, Cristo Morto e Nossa Senhora das Dores, todas de tamanho natural e assinadas pelo artista, conservadas na Catedral de São Francisco das Chagas.

Além de suas contribuições para Taubaté, Tavella também produziu várias esculturas para a Paróquia do Sagrado Coração de Jesus, em Piracicaba, São Paulo.

As esculturas de Franz Tavella, apesar de não apresentar decoração em toda a extensão das vestes, costumam incluir elementos decorativos que se assemelham tanto ao falso esgraffito e aos barrados de inspiração medieval

usados por Ferdinand Demetz, mas são concentrados principalmente nos barrados, enquanto as outras áreas são lisas.

Embora não tenham sido encontradas bibliografias ou referências que descrevam as técnicas e os materiais utilizados pelos escultores e polícro-madores tiroleses, além de se desconhecer se eles próprios realizavam a polí-cromia de suas obras, essas esculturas revelam não somente o rigor técnico, mas também as escolhas estéticas da época.

Já em território brasileiro, duas oficinas fundadas por descendentes de alemães se destacam por oferecer altares, mobiliário religioso e esculturas devocionais que resgatam a estética medievalista.

Henrique Germano Rüdiger, nasceu em localidade desconhecida no ano de 1897 e faleceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 07 de dezembro de 1981<sup>5</sup>. Possivelmente tem origem alemã, e sua trajetória artística e local de nascimento permanecem incertos. Sabe-se que sua mãe, Anna Rüdiger, era alemã e que ele mantinha uma oficina dedicada à produção de altares, esculturas devocionais e artigos religiosos. Seu catálogo comercial, impresso nas décadas de 1920 ou 1930, promovia sua oficina como uma das mais impor-tantes do setor, especializada na confecção de esculturas e retábulos em madeira no estilo neogótico. Destaca-se sua participação na Exposição Geral de Indústria de 1926, onde recebeu o Grande Prêmio.

Entre suas obras mais notáveis, está o retábulo-mor em estilo gótico flamejante da Basílica de Santo Antônio do Embaré, em Santos, São Paulo. Entalhado em madeira de cedro e caroba, foi inspirado em modelos do *atelier Insam & Prinoth de Ortisei* (Santos, 2010).

Além disso, um Cristo Crucificado (**Figura 10**) de sua autoria, similar ao modelo exibido na capa de seu catálogo, pode ser visto na Igreja de São José, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e resgata o uso medieval de Crucificados pendentes no presbitério das igrejas. Esse mesmo catálogo exibe em seu inter-ior várias fotografias de modelos de esculturas devocionais oferecidas aos clientes, notavelmente executados sob influência medievalista.

<sup>5</sup> Dados coletados no Processo de Tombamento 001.011617.06.3, da Secretaria Municipal de Cultura; Equipe do Patrimônio Histórico e Cultural (EPAHC), Porto Alegre, 2006 – Arquivo Municipal de Porto Alegre/Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul (AMPA/APERS), especificamente no ANEXO 4 intitulado “Título de Arrendamento” referente ao jazigo da família Rüdiger no Cemitério São José em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, onde aparecem os nomes de Anna Rüdiger, mãe de Henrique Rüdiger, Gilberto Gutierrez, Amalia Rosa Rüdiger e o próprio escultor e entalhador, como “Inhumados nesta sepultura”.

**Figura 10.** Henrique Rüdiger. [19--], madeira policromada. Cristo Crucificado. Igr. São José, Porto Alegre, RS.



Fonte: Cristiana Cavaterra, 2022.

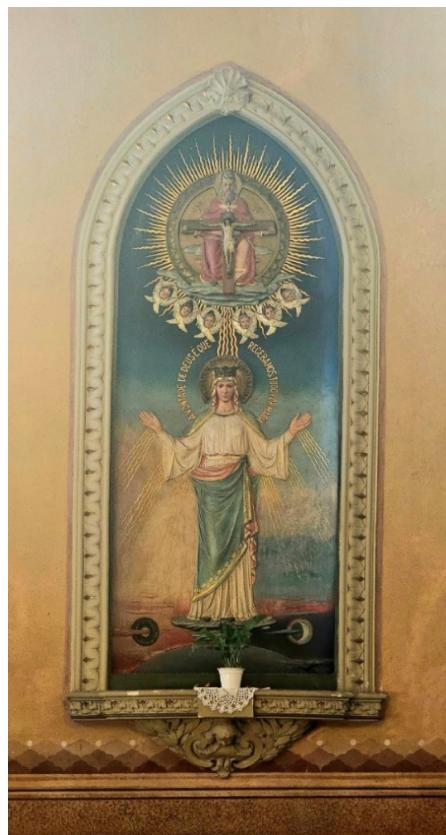
Também em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Pedro Harry Roehe fundou, em 1915, o “Atelier de Arte Cristã” e tornou-se uma das mais renomadas oficinas de esculturas e relevos do Brasil. Em 1924, Arno Estanislau Allgayer tornou-se sócio, e a empresa passou a se chamar “Roehe & Cia. Allgayer”, com Roehe responsável pela parte técnica e Allgayer pela comercial. Após a morte de Roehe, em 1944, João Emílio Roehe entrou para a sociedade (*Jornal O Dia*, 16/01/1951).

A oficina produzia esculturas devocionais em diversos materiais, sobretudo o gesso, e se especializou em altos-relevos, destacando-se o de Nossa Senhora Medianeira das Graças, enviado ao Santuário de Santa Maria e

ao Ginásio Anchieta. Outra obra notável é a imponente reprodução de Cristo dos Andes, de cinco metros de altura, instalada na torre da Igreja de São Geraldo, em Porto Alegre (*Jornal O Dia*, 16/01/1951).

Roehe & Cia. Allgayer participou da Exposição Farroupilha de 1935, recebendo elogios de Getúlio Vargas (*Jornal O Dia*, 16/01/1951). Suas obras também incluem o relevo de Nossa Senhora Medianeira das Graças na Capela do Hospital Santa Clara, em Porto Alegre (**Figura 11**) e na Igreja Matriz de Santo Inácio de Loyola, em Lajeado, Rio Grande do Sul. A Igreja de São José, em Taquari, Rio Grande do Sul, também abriga um par de Anjos Adoradores atribuídos à oficina. Todas essas obras exibem fortes características medievalistas.

**Figura 11.** Roehe & Allgayer. N. Sra. Medianeira de todas as Graças. [19--], gesso policromado. Cap. Hospital Santa Clara, Porto Alegre, RS.



Fonte: Cristiana Cavaterra, 2024

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A análise do impacto do romantismo e do ecletismo na arte sacra do século XIX revela uma busca por um “estilo ideal” católico, impulsionado por descobertas arqueológicas na França e na Inglaterra. As figuras de Viollet-le-Duc, John Ruskin e Augustus Pugin desempenharam papéis decisivos ao redescobrir e promover o estilo gótico, especialmente o gótico tardio, influenciando a produção de esculturas devocionais e a ornamentação eclesiástica. Este resgate reflete a ideia de que a arte religiosa funcionaria como a “Bíblia dos analfabetos”, resultando em uma intensa decoração dos templos com esculturas hagiográficas. A introdução de novos materiais, como o gesso e seus derivados, permitiu a popularização e democratização das esculturas sacras, ampliando seu acesso e circulação.

O ecletismo na escultura devocional, com a fusão de estilos europeus e locais, também foi influenciado pelo ultramontanismo e pela imigração de clérigos e artistas europeus. A vinda de novas congregações religiosas ao Brasil trouxe consigo não somente novas devoções, mas também novos estilos artísticos, refletindo as transformações sociais e culturais da época. O neogótico, amplamente adotado na Europa, foi incorporado às igrejas brasileiras, marcando a paisagem religiosa nacional.

A presença de esculturas devocionais no Brasil, importadas da parisiense Maison Raffl, bem como das obras alemãs do Instituto Artístico de Franz Xavier Rietzler e dos tiroleses do sul Ferdinand Demetz e Franz Tavella, além da instalação das oficinas de Henrique Rüdiger e Roehe & Allgayer no sul do país, que apresentam características neogóticas e sulpicianas, trazem ao repertório de esculturas devocionais brasileiro obras de arte sacra pouco conhecidas e estudadas, porém de grande relevância ao estudo do tema no Brasil.

As esculturas em gesso, frequentemente menos valorizadas, desempenharam um papel importante ao democratizar o acesso à arte sacra, tornando as obras de qualidade artística e material mais acessíveis a paróquias com recursos limitados. A prática de reproduzir esculturas em gesso se consolidou como um meio de transição para uma produção artesanal mais mecanizada, antecipando o processo de industrialização da arte sacra.

Este ecletismo, caracterizado pela diversidade de estilos e influências, reflete uma sociedade em transformação, marcada pela convivência de elementos tradicionais e inovações. A fusão de técnicas e materiais, além da troca cultural

entre a Europa e o Brasil, resultou em uma produção artística única, que não somente reverencia o passado, mas também aponta para novas possibilidades de expressão. A arte sacra do período, portanto, não é somente uma síntese estética, mas um elo entre diferentes tempos e espaços, conectando o passado medieval ao contexto contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

*Almanak administrativo, mercantil e industrial.* (1881).

Berthod, B. (2010). Retrouver la foi par la beauté: réalité et utopie du mouvement néogothique dans l'Europe du XIXe siècle. *Revue de l'histoire des religions*, 1, 75-92. <https://doi.org/10.4000/rhr.7563>

Carminati, P. (2024). *Le Paradis en boutique: L'édition de sculptures religieuses au XIXe siècle*. Presses Universitaires de Rennes.

Cenni, F. (2011). *Italianos no Brasil: “Andiamo in ‘Merica”* (3a ed). EdUSP.

Driendl, T. (1880, 21 de junho). *Encomenda de obras de arte para a Escola Doméstica Nossa Senhora do Amparo*. Arquivo da Sala Histórica da Escola Doméstica de Nossa Senhora do Amparo.

Fabris, V. (2008). *Arte e Devozione in Valsugana*. Comune di Borgo Valsugana.

Fioravante, M. L. B. (2007). *A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidade*. [Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo]. Domínio Público. <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-4057/a-pintura-franciscana-dos-seculos-xviii-e-xix-na-cidade-de-sao-paulo--fontes-e-mentalidade>.

Franz Mayer of Munich. [n.d.]. Mayersch-Hofkunst. <https://mayersche-hofkunst.de/en>

*Gazeta de notícias.* (1881, 18 de fevereiro). *Anno VII(49)*, 1.

*Gazeta de notícias.* (1888, 17 de outubro). Anno XIV(290), 1.

*Jornal do Comércio.* (1896, 24 de agosto). Anno 75(237), 1.

*Jornal do Comércio.* (1916, 3 de fevereiro). Anno XVI(20), 2-3.

*Jornal O Dia.* (1951, 16 de janeiro). Anno IV(1201), 9.

Kolbe, R. (2007). 125 Jahre Pieta am Vohburger Burgberg. *Historische Beilage*, (7). [https://www.vohburg.de/fileadmin/user\\_upload/PDF\\_DATA/Historische\\_Beilagen/2007/Historische\\_Beilage\\_Nr.\\_7-2007.pdf](https://www.vohburg.de/fileadmin/user_upload/PDF_DATA/Historische_Beilagen/2007/Historische_Beilage_Nr._7-2007.pdf)

Leniaud, J.-M. (2005). Le rêve pour tous: néogothique entre art et industrie. *Sociétés & Representations*, (20), 120-132.

*Monitor Campista.* (1881, 23 de fevereiro). Anno 44(44), 2.

*O Apóstolo.* (1886, 7 de novembro). (128), 4.

*O Brasil: Folha Diária.* (1890, 31 de outubro). Anno I(175), 2.

*O Mar de Hespanha.* (1886, 17 de outubro). Anno I(32), 2.

Penlou, S. (2008). *Rôles et functions de la sculpture religieuse à Lyon de 1850 à 1914.* [Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Université Lumière Lyon 2]. Theses.fr. <https://theses.fr/s54172>

Pereira, M. C. C. L. (2011). O Revivalismo Medieval e a invenção do Neogótico: sobre anacronismos e obsessões. In M. M. Ferreira (Org.), *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH* (pp. 1-16). Associação Nacional de História.

*Processo de tombamento nº 001.011617.06.3.00000.* (2006). Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre.

Raffl, M. (1912). Catalogue n° 50. Bienheureuse Jeanne d'Arc. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45212672q>.

Saint-Martin, I. (2015). Approches du merveilleux dans la culture catholique du xixe siècle. *Romantisme*, 4(170), 23-34.

Saint-Martin, I. (2008). *Mobilier et Objets Religieux: Catalogues commerciaux des XIXe et XXe siècles*. <http://www.inventaire.culture.gouv.fr/referentiels/Telecharg/AnalysCriti.pdf>

Vermeersch, P. F. (2017). Aspectos ornamentais de igrejas católicas neogóticas brasileiras (c.1860-c.1960). *19&20, XII*(1).

Victoir, G. (2012). Polychrome sculpture interpreted in context: the retable of the Lady Chapel of Saint-Germer-de-Fly. In T. Danzi, C. Herm, & A. Huhn (Eds.), *Polychrome Steinskulptur des 13. Jahrhunderts* (pp. 31-40).