

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

AMANDA MENSCH ELTZ

**Entre a Gratidão e o Poder:**  
uma coleção de retratos pintados da Santa Casa de Misericórdia  
de Porto Alegre

Porto Alegre

2019

AMANDA MENSCH ELTZ

**Entre a Gratidão e o Poder:**  
uma coleção de retratos pintados da Santa Casa de Misericórdia  
de Porto Alegre

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção de título de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Orientadora: Professora Dr<sup>a</sup>. Zita Rosane Possamai

Porto Alegre

2019

## UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Rui Vicente Oppermann  
Jane Fraga Tutikian

## FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Karla Maria Müller  
Ilza Maria Tourinho Girardi

## DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO

Samile Andréa de Souza Vanz  
Rene Faustino Gabriel Junior

## COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

Luisa Durán Rocca  
Fernanda Carvalho de Albuquerque

### CIP - Catalogação na Publicação

ELTZ, AMANDA MENSCH  
Entre a Gratidão e o Poder: uma coleção de retratos pintados da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre / AMANDA MENSCH ELTZ. -- 2019.  
164 f.  
Orientadora: Zita Rosane Possamai.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Santa Casa de Porto Alegre. 2. Retrato à Óleo . 3. Coleção . 4. Representação. 5. Percurso Museal . I. Possamai, Zita Rosane, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Departamento de Ciências da Informação  
Rua Ramiro Barcelos, 2705  
Bairro Santana  
Porto Alegre - RS  
Telefone (51) 33085067  
E-mail: fabico@ufrgs.br

AMANDA MENSCH ELTZ

**Entre a Gratidão e o Poder:**  
uma coleção de retratos pintados da Santa Casa de Misericórdia  
de Porto Alegre

Dissertação de Mestrado apresentado ao  
Programa de Pós-Graduação em Museologia  
e Patrimônio da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, como requisito parcial para  
obtenção de título de Mestre em Museologia  
e Patrimônio.

Orientadora: Professora Dr<sup>a</sup>. Zita Rosane  
Possamai

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA:**

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Carolina Gelmini de Faria (UFRGS)**

\_\_\_\_\_

**Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS)**

\_\_\_\_\_

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Letícia Julião (UFMG)**

\_\_\_\_\_

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elisabete Leal (UFPEL)**

\_\_\_\_\_

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Zita Rosane Possamai (UFRGS) – Orientadora**

\_\_\_\_\_

*Ao meu pai, Nestor, que sempre me  
apoiou a lutar pelos meus sonhos.*

## AGRADECIMENTOS

... A minha família, Nestor e Elisa, pilares da minha vida. A minha mãe Luísa em memória.

.... A minha orientadora Zita, pela compreensão com a trabalhadora 44 horas semanais, que, por muitas vezes não apresentou a mesma disponibilidade de outros alunos. Enfim, agradeço por sua acolhida, amizade e orientação.

.... Aos docentes que compõe a banca examinadora, as professoras Dra. Ana Carolina Gelmini de Faria, Dra. Elisabete Leal, Dra. Letícia Julião e ao professor Dr. Paulo Gomes, pelo esforço, tempo e dedicação a este trabalho.

.... Ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, um espaço de ensino superior público, de excelência e de direito de todos!

.... Aos colegas que compartilharam comigo as experiências pós-graduandas, tanto no PPGMUSPA quanto no PPGEDU.

.... A Carolina e equipe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

.... A Equipe do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

.... A Carmem do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

.... A Vanessa Campos, a qual muito contribuiu nas pesquisas no Arquivo da Cúria Metropolitana de Porto Alegre e Instituto Histórico-Geográfico do Rio Grande do Sul.

.... A Letícia Bauer e equipe do Museu Joaquim José Felizardo.

.... A Debora e equipe do Memorial da Assembleia do Estado do Rio Grande do Sul.

.... Aos colegas, do Centro Histórico-Cultural Santa Casa de Porto Alegre, pela compreensão das minhas ausências, turnos trocados, amparo e carinho.

À Todos muito obrigada pela atenção, disponibilidade e amizade!

*Por que foi que cegamos,  
Não sei, talvez um dia se chegue a  
conhecer a razão,  
Queres que te diga o que penso,  
Diz,  
Penso que não cegamos,  
Penso que estamos cegos,  
Cegos que veem,  
Cegos, que vendo, não veem.*

José Saramago

## RESUMO

A presente Dissertação de Mestrado vincula-se ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMusPa/UFRGS), na linha de pesquisa Museus, Museologia e Coleções. A pesquisa centra-se na análise do processo de formação da coleção de retratos de Irmãos e Benfeitores da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, preservados atualmente na Coleção Pinacoteca, do Museu Joaquim Francisco do Livramento do Centro Histórico-Cultural Santa Casa. A investigação utilizou-se do método de estudo de caso, e para tal percorreu a trajetória da coleção por meio de documentos como: livros atas, relatórios, jornais, fotografias e outros. A construção do referencial teórico foi promovida pela análise de oito eixos estudados: a) história das Santas Casas, b) história do retrato, c) representação, d) coleção, e) circulação, f) percurso museal, g) musealidade, h) musealização. Para tanto, foram consultados diversos autores, dentre eles: Alves; Scheiner (2012), Amaral (2003), Araújo (2013), Bohns (2005; 2011), Bourdieu (1996), Castelnuovo (1988; 2006), Chartier (1990; 1991), Cury (2005), Damasceno (1971), Durand (2009), Franco (2003), Gastal (2007), Kern (2007), Krawczyz (1997), Mairesse (2016), Mensch (1994), Pesavento (1996), Pomian (1985), Possamai (2006), Sá (2013), Schneider (1997). Os capítulos foram esquematizados em 3 núcleos. O primeiro, “As Santas Casa: entre o cuidado e a sociabilidade”, expõe o histórico das Santas Casas, em especial, as de Lisboa e Porto Alegre. O segundo, “O Gênero do Retrato”, exhibe a história deste gênero da pintura nos cenários internacional, nacional e local, tendo vistas a apresentação dos retratistas e retratados da coleção estudada. Por fim, “O Percurso de uma Coleção”, que proporciona uma apreciação relativa dos fins de constituição da coleção, circulação (produção, exibição, ápice e declínio), empréstimo, reincorporação e objeto de museu.

**Palavras-chaves:** Santa Casa de Porto Alegre. Retrato à Óleo. Coleção. Representação. Percurso Museal.



## ABSTRACT

This present dissertation is from the PostGraduate Program in Museology, and Heritage/ CURATORSHIP of the Federal University of Rio Grande do Sul (PPGMusPa / UFRGS), in the research line Museums, Museology and Collections. The research focuses on the analysis of the process of formation of the collection of the research focuses on the analysis of the process of formation of the collection of portraits of Brothers and Benefactors of the Santa Casa de Misericórdia of Porto Alegre, currently preserved in the Pinacoteca Collection of the Joaquim Francisco do Livramento Museum of the Santa Casa Historical and Cultural Center. The investigation used the case study method, and the collection's trajectory was through documents such as minutes books, reports, newspapers, photographs and others. The analysis of eight studied axes promoted the construction of the theoretical framework: a) history of Santas Casas, b) history of the portraiture, c) representation, d) collection, e) circulation, f) museal path, g) museality, h) musealisation. Several authors were researched, among them: Alves; Scheiner (2012), Amaral (2003), Araújo (2013), Bohns (2005; 2011), Bourdieu (1996), Castelnuovo (1988; 2006), Chartier (1990; 1991), Cury (2005), Damasceno (1971), Durand (2009), Franco (2003), Gastal (2007), Kern (2007), Krawczyz (1997), Mairesse (2016), Mensch (1994), Pesavento (1996), Pomian (1985), Possamai (2006), Sá (2013), Schneider (1997). The chapters were laid out in 3 cores. The first, "As Santas Casa: between care and sociability", presents the history of the Santas Casas, especially in Lisbon and Porto Alegre. The second, "The Gender Portraits" shows the genre History of painting through international, national and local scenarios with a view to the presentation of portraiture and portraiture of the studied collection. Finally, "The Path of a Collection," which provides a relative appreciation of the purposes of the collection's constitution, circulation (production, exhibition, apex, and decline), borrowing, reincorporation, and museum object.

**Keywords:** Santa Casa de Porto Alegre. Oil portrait. Collection. Representation. Museal pathway.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Desembargador Luiz Correa Teixeira de Bragança.....	72
Figura 2 - José Feliciano Fernandes Pinheiro .....	74
Figura 3 - João Mattos Vieira.....	75
Figura 4 - José Ignácio da Silveira.....	76
Figura 5 - José Francisco da Silveira Cazado .....	78
Figura 6 - Capitão Manoel José da Silveira Cazado.....	79
Figura 7 - Tenente Manoel José Leão .....	80
Figura 8 - Antônio Martins Barbosa .....	82
Figura 9 - Antônio Rodrigues Bellas .....	84
Figura 10 - Saturnino de Souza e Oliveira .....	85
Figura 11 - Jozé Joaquim dos Passos.....	87
Figura 12 - Coronel Bibiano José Carneiro da Fontoura.....	88
Figura 13 - Luiz Alves de Lima e Silva.....	90
Figura 14 - Coronel João Antônio Paiva .....	92
Figura 15 - Manoel José Freitas Travasso.....	93
Figura 16 - João Rodrigues Fagundes.....	95
Figura 17 - Lopo Gonçalvez Bastos.....	96
Figura 18 - Manoel Fernandes.....	97
Figura 19 - Leocádia Fagundes Telles.....	98
Figura 20 - Visconde de Rio Grande .....	100
Figura 21 - Joaquim Pedro Salgado .....	102
Figura 22 - Júlio Prates de Castilhos .....	103
Figura 23 - Mesa Administrativa da Santa Casa Examinando as Contas.....	115
Figura 24 - Entrega de Presentes a Filhos de Funcionários do Hospital .....	121
Figura 25 - Solenidade na Galeria de Benfeitores .....	121
Figura 26 – Diagnóstico de Restauo .....	135

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação de Quadros.....	018
Quadro 2 - Relação de Quadros (nº. 13) Vindos do Teatro São Pedro .....	131
Quadro 3 - Diagnóstico .....	132

## LISTA DE SIGLAS

ACHCSC – Arquivo Centro Histórico-Cultural Santa Casa

AHCMPTA – Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre

CEDOP – Centro de Documentação e Pesquisa

CHCSC – Centro Histórico-Cultural Santa Casa

IA – Instituto de Artes

ICOM – Instituto Internacional de Museus

IHGRGS – Instituto Histórico-Geográfico do Rio Grande do Sul

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

MARGS – Museu de Arte do rio Grande do Sul

MinC – Ministério da Cultura

MJFL – Museu Joaquim Francisco do Livramento

MJJF – Museu Joaquim José Felizardo

MALERG – Memorial da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul

PMPA – Prefeitura Municipal de Porto Alegre

SCMPA – Santa Casa de Porto Alegre

TSP – Teatro São Pedro

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

S.P. – Sem Paginação

S.D. – Sem Datação

S.A. – Sem Autoria

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>14</b>
<b>2 AS SANTAS CASAS: ENTRE O CUIDADO E A SOCIABILIDADE</b> .....	<b>22</b>
<b>2.1 As Misericórdias: uma história portuguesa para além-mar</b> .....	<b>22</b>
<b>2.2 A Santa Casa de Porto Alegre</b> .....	<b>28</b>
2.2.1 A assistência ao espírito e ao corpo livre e preso: os proveres e as mordomias da Capela e dos Encarcerados .....	33
2.2.2 O Prover e a Mordomia na Saúde: as Enfermarias e a Botica .....	39
2.2.3 Os Proveres de Ordem Social: expostos e cemitério e suas mordomias .....	48
<b>3 O GÊNERO RETRATO</b> .....	<b>54</b>
<b>3.1 O percurso de um gênero da pintura</b> .....	<b>54</b>
<b>3.2 A Província de São Pedro do Rio Grande do Sul e seus retratistas</b> .....	<b>63</b>
<b>3.3 Os Retratos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre</b> .....	<b>71</b>
3.3.1 Retrato do Desembargador Luiz Correa Teixeira de Bragança.....	72
3.3.2 Retrato de José Feliciano Fernandes Pinheiro.....	73
3.3.3 Retrato de João Mattos Vieira .....	75
3.3.4 Retrato de José Ignácio da Silveira .....	76
3.3.5 Retrato de José Francisco da Silveira Cazado.....	77
3.3.6 Retrato do Capitão Manoel José da Silveira Cazado .....	79
3.3.7 Retrato do Tenente Manoel José Leão .....	80
3.3.8 Retrato de Antônio Martins Barbosa .....	82
3.3.9 Retrato de Antônio Rodrigues Bellas .....	84
3.3.10 Retrato de Saturnino de Souza e Oliveira .....	85
3.3.11 Retrato de Jozé Joaquim dos Passos .....	87
3.3.12 Retrato do Coronel Bibiano José Carneiro da Fontoura.....	88
3.3.13 Retrato de Luiz Alves de Lima e Silva .....	90
3.3.14 Retrato de Coronel João Antônio Paiva .....	92
3.3.15 Retrato de Manoel José Freitas Travasso .....	93
3.3.16 Retrato de João Rodrigues Fagundes.....	95
3.3.17 Retrato de Lopo Gonçalves Bastos .....	96
3.3.18 Retrato de Manoel Fernandes.....	97
3.3.19 Retrato de Leocádia Fagundes Telles.....	98
3.3.20 Retrato do Visconde de Rio Grande.....	99

3.3.21 Retrato de Joaquim Pedro Salgado .....	101
3.3.22 Retrato de Júlio Prates de Castilhos .....	103
<b>4 O PERCURSO DA COLEÇÃO .....</b>	<b>106</b>
<b>4.1 O percurso museal: dos fins da constituição da coleção .....</b>	<b>106</b>
<b>4.2 O século XX: do ápice ao declínio .....</b>	<b>113</b>
<b>4.3 Os retratos: a restauração, a saída e retorno à Santa Casa .....</b>	<b>123</b>
<b>4.4 A coleção: diagnóstico do acervo e suas perspectivas de estudo .....</b>	<b>137</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>145</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>150</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>163</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Analiso neste trabalho o percurso museal de 22 retratos a óleo de benfeitores e beneméritos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. As obras selecionadas foram produzidas entre 1826 e 1896 e, atualmente, estão inventariadas como bens do Museu Joaquim Francisco do Livramento (MJFL)<sup>1</sup>, criado em 1994, hoje um dos espaços do Centro Histórico-Cultural Santa Casa.

O resultado da investigação é oriundo do estudo de caso das representações à óleo sobre tela dos mantenedores da Misericórdia e sua circulação na instituição<sup>2</sup>. Para tanto, foi utilizada a abordagem qualitativa de caráter investigativo e exploratório. Através do procedimento de estudo de caso, é possível realizar a confrontação da teoria com os dados coletados, permitindo assim a operação da pesquisa, ou seja, seu desenvolvimento. Neste método observam-se dois aspectos os quais devem ser considerados: o objeto investigado – os retratos e a Santa Casa - e o conhecimento objetivado – seu percurso.

Para o desenvolvimento da pesquisa, em um primeiro momento, realizo o levantamento bibliográfico a fim de fundamentar a abordagem qualitativa do estudo de caso. Entende-se por percurso museal dos artefatos o processo de produção, circulação, valores e inserção no acervo museológico. Esta incorporação é regulada por interesses individuais e coletivos, tanto dos doadores quanto do Museu (POSSAMAI, 2006). No caso das efígies à óleo, são bens socioculturais que promoveram a criação ou recriação de sentidos e contextos no decorrer de sua circulação, variando de acordo com os agentes que as observavam.

Para complementar essa discussão, utilizei os conceitos teóricos de imagem e representação. As imagens são signos epistemológicos que visam construir, comunicar e representar pela estética o real e o sensível (Aumont, 1993. Pesavento, 1996). Para definir representação recorri aos teóricos Bourdieu (1996), Chartier (1990;

---

<sup>1</sup> O MJFL atualmente é estruturalmente dividido em Setor de Acervo, Setor de Preservação e Restauro e Divisão Cultural. O Setor de Acervo exerce atividades ligadas à gestão de acervo, como, a guarda, preservação, conservação, classificação, catalogação, a produção dos meios de busca e a pesquisa histórica. Acesso em <http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/>.

<sup>2</sup> A temática escolhida está associada ao meu interesse sobre o processo de constituição desta coleção do Museu Joaquim Francisco do Livramento. Entendo que, sem esse estudo, que visa a contextualização destes bens, não será possível estabelecer a efetivação da cadeia operatória da Museologia, constituída pelas etapas de pesquisa, conservação e comunicação dos bens musealizados. Logo, realizo o exame das diferentes etapas do percurso museal dos retratos, desde sua produção até se tornar objeto de museu.

1991) e Pesavento (2006; 2008 a e b). Estes autores ressaltam que o direito a representação é disputado no *habitus*, através da manipulação simbólica, uma estratégia que visa definir o poder no meio social. Para êxito desta tática, alguns dispositivos são utilizados socialmente, dentre eles, a reprodução cultural de valores simbólicos, por meio das tradições orais e escritas. Logo, os retratos são dispositivos de reprodução cultural no *habitus*, a Santa Casa, e estes são empregados para distinguir o confrade ideal perante os demais.

Outras investigações foram realizadas na bibliografia especializada. Sobre as Misericórdias prestaram contribuições significativas para a compreensão do *habitus* os autores: Araújo (2013), Sá (1996; 1998; 2013; 2017) e Franco e Stigger (2003). Os aspectos observados foram o processo histórico de formação, desenvolvimento e sociabilidade das Santas Casa.

O período temporal desta investigação delimita-se em duas fases. A primeira de 1826 a 1896, momento em que são encomendados e expostos estes retratos pela Irmandade. O segundo momento percorre o século XX e as duas primeiras décadas do XXI e apresenta a circulação desta coleção até se tornar objeto de museu.

Dentre os espaços<sup>3</sup> pesquisados para a coleta de subsídios informacionais estão: os arquivos do Centro Histórico-Cultural Santa Casa, Instituto Histórico-Geográfico do Rio Grande do Sul, Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Memorial da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, Museu Joaquim José Felizardo e o Centro de Documentação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

O arranjo documental deste estudo constitui-se de dispositivos imagéticos e escritos, os quais permitiram mapear o percurso museal destes retratos. Entre os documentos escritos, encontram-se: livros de atas, relatórios, reportagens, convites, ofícios, súmula de projeto de extensão universitário, prestações de contas, inventários, leis, decretos e livros impressos. Estes vestígios foram analisados com vistas de reconhecer o trânsito dos objetos e seus atores em diferentes tempos. Cabe ressaltar que os documentos visuais verificados foram fotografias e pinturas à óleo<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Todas as instituições pesquisadas localizam-se na área central de Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

<sup>4</sup> Os retratos de mantenedores do Hospital estudados são Desembargador Luiz Correa Teixeira de Bragança (1826), José Feliciano Fernandes Pinheiro (1826), João Mattos Vieira (1826), José Ignácio da Silveira (1832), Capitão Manuel José da Silveira Cazado (1832), Antônio Rodrigues Bellas (1832), Antônio Martins Barbosa (1833), José Joaquim dos Passos (1831), Saturnino de Souza e Oliveira (1842), Tenente Manuel José Leão (1842), Coronel João Antônio Paiva (1844), José Francisco da Silveira Cazado, Coronel Bibiano José Carneiro da Fontoura (circa 1844), Luís Alves de Lima e Silva



materialidade presentes nos acervos do Centro Histórico-Cultural Santa Casa.

A partir do corpus teórico e bibliográfico, tal qual, dos espaços de pesquisa e seus documentos, surge a apresentação da pergunta: qual o percurso museal da coleção de retratos à óleo de Irmãos e Benfeitores SCMPA? Para a compreensão deste processo se constitui três objetivos específicos. O primeiro foi analisar o processo de constituição histórica da Irmandade e do valor simbólico dos irmãos benfeitores. O segundo foi identificar o gênero artístico do retrato em diferentes tempos e locais e seus produtores e produtos culturais na Misericórdia porto-alegrense. Por fim, averiguar o percurso museal destes retratos, nos âmbitos de circulação, exposição, restauração e disputas pelo acervo. A partir destes três objetivos foram constituídos os capítulos desta dissertação.

No primeiro capítulo apresento a formação das Misericórdias. Idealizada em 1498 por Dona Leonor, surgiu, no contexto português, a Santa Casa de Lisboa. Instituição sob controle régio e que atuou como um mecanismo de controle e assistência social da população pobre. A administração da Misericórdia era executada através da atuação social, política, religiosa e econômica dos irmãos e visava a manutenção das obras caritativas. Esta estrutura organizacional e administrativa era regulada pelo Compromisso Institucional, documento que estabeleceu diretrizes e normas da Santa Casa.

Por ser uma Instituição de controle régio, conforme a expansão marítima portuguesa, foram instaladas a instituição modelar Santa Casa em outras localidades do Império Português, e estas seguiam as diretrizes instituídas no Compromisso Institucional. No Brasil, no decorrer do processo de colonização cria-se inúmeras Misericórdias, sendo a de Porto Alegre fundada em 1803. Depois de 23 anos foi inaugurado o Hospital, e no ano seguinte, 1827, se estabeleceu o Compromisso Institucional da confraria caritativa. Seguindo os preceitos da Santa Casa de Lisboa, nesse documento encontram-se os direitos e deveres da Irmandade, composta majoritariamente por figuras públicas com grande influência social, econômica e política no Estado.

Utilizo como recurso de análise o manuscrito do Compromisso de 1857. Este

---

(circa 1844), Manuel José Travasso (1858), João Rodrigues Fagundes (1859), Lopo Gonçalves Bastos (1861), Manoel Fernandes (1862), Leocádia Fagundes Telles (1863), José Araújo Ribeiro (1880), Joaquim Pedro Salgado (1890) e Júlio Prates de Castilhos (1896).

documento previa os critérios de admissão dos confrades, assim como, resoluções que visavam o reconhecimento dos indivíduos contribuintes das obras da Misericórdia. No que tange as honrarias dos mantenedores estão a cessão de títulos de irmão: zelador; benfeitor e benemérito. Além do título, os beneméritos recebiam em gratidão um retrato, o qual era exposto no Salão Nobre. Isto posto, as práticas de benemerência ou “trocas das dádivas” eram constituídas de ritos simbólicos para a visibilidade daquele que doava.

No segundo capítulo realizo um exame do retrato nos cenários internacional, nacional e local. A formação do gênero, se evidencia, no final da Idade Antiga, em especial, no Império Bizantino. É no Renascimento, contudo, que acontece a consolidação do gênero através dos “Retratos de Estado”. Essa técnica de reprodução promoveu a difusão do retrato no contexto mundial, atingindo a Corte portuguesa, e suas colônias, dentre estas a brasileira destacando o período após 1808, quando o Rio de Janeiro se tornou a sede deste governo.

No Brasil, nos séculos XVII e início do XIX, a produção cultural artística, em suas diferentes manifestações, era extremamente incipiente. Expande-se, gradativamente, no âmbito das artes plásticas com a criação da “Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro”. Por falta de profissionais habilitados em solo brasileiro, permanece estabelecida a produção de bens culturais artísticos por artífices locais ou viajantes estrangeiros. A atuação de ambas as categorias profissionais teria sido responsável pela difusão, em particular do retrato, nas diferentes províncias do Império. Os “caixeiros das artes” viajavam através do território em expedições de ordem governamental ou de forma autônoma em busca de mercado. À época, grupos religiosos leigos, como, por exemplo, as irmandades, ordens terceiras e confrarias, motivadas por suas questões sociais e compromissais, eram os principais promotores deste mercado.

O Rio Grande do Sul acompanhou esta tendência estabelecida no resto do Brasil. A produção artística estadual era realizada por artífices, como Manuel José Gentil, Manuel Luiz Correa Júnior, “retratistas viajantes” dentre eles Bernardo Grasselli, Balduino Böhring e Guilherme Litran, e, também, por artistas acadêmicos como Antônio Cândido de Menezes, formado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. O retrato em solo gaúcho somente se consolidou no século XX, a partir da criação da academia de arte em Porto Alegre e Pelotas, e, ainda, pelo advento da reprodução fotográfica. Os retratos presentes nesta dissertação são:

**QUADRO 01: Relação de Retratos**

<b>N.</b>	<b>NOME</b>	<b>ANO</b>	<b>MEDIDAS</b>
<b>01</b>	Retratado Luiz Correa Teixeira de Bragança	1826	Altura: 92 cm
			Largura: 73 cm
	Retratistas Manuel José Gentil		Profundidade: 2.50 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
<b>01</b>	Retratado: José Feliciano Fernandes Pinheiro   Visconde de São Leopoldo	1826/	Altura: 91 cm
			Largura: 70.50 cm
	Retratista: Desconhecido	1827	Profundidade: 2.20 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
<b>02</b>	Retratado: João Mattos Vieira	1826/	Altura: 92 cm
			Largura: 73 cm
	Retratista: Desconhecido	1827	Profundidade: 2.50 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
<b>04</b>	Retratado: José Ignácio da Silveira	1832	Altura: 94 cm
			Largura: 71.80 cm
	Retratista: Desconhecido		Profundidade: 1.10 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
<b>05</b>	Retratado: José Francisco da Silveira Cazado	Sem data	Altura: 94 cm
			Largura: 71 cm
	Retratista: Manoel José Gentil		Profundidade: 2.50 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
<b>06</b>	Retratado: Capitão Manoel José P. da Silveira Cazado	1832	Altura: 93 cm
			Largura: 70.80 cm
	Retratista: Desconhecido		Profundidade: 1 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
<b>07</b>	Retratado: Tenente Manoel José Leão	1842	Altura: 93.50 cm
			Largura: 71.50 cm
	Retratista: Manoel Luiz Corrêa		Profundidade: 2.30 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
<b>08</b>	Retratado: Antônio Martins Barbosa	1833	Altura: 94 cm
			Largura: 81 cm
	Retratista: Desconhecido		Profundidade: 2.20 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
<b>09</b>	Retratado: Antônio Rodrigues Bellas	1832	Altura: 92.50 cm
			Largura: 71 cm
	Retratista: Desconhecido		Profundidade: 2.70 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
	Retratado: Saturnino de Souza e Oliveira		Altura: 108 cm

10	Retratista: Desconhecido	1842	Largura: 77 cm
			Profundidade: 1.30 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
11	Retratado: José Joaquim dos Passos	1831	Altura: 108 cm
	Retratista: Desconhecido		Largura: 77 cm
			Profundidade: 1.30 cm
12	Retratado: Coronel Bibiano José Carneiro da Fontoura	1844/	Altura: 110 cm
	Retratista: Desconhecido	1848	Largura: 77 cm
			Profundidade: 2.00 cm
13	Retratado: Luís Alves de Lima e Silva   Duque de Caxias	1844/	Altura: 110.50 cm
	Retratista: Desconhecido	1848	Largura: 78 cm
			Profundidade: 2.10 cm
14	Retratado: Coronel João Antônio Paiva	1844	Técnica: Óleo sobre tela
	Retratista: Desconhecido		Altura: 91.50 cm
			Largura: 70.50 cm
15	Retratado: Manoel José Freitas Travasso	1858	Altura: 100 cm
	Retratista: Desconhecido		Largura: 81 cm
			Profundidade: 1.60 cm
16	Retratado: João Rodrigues Fagundes	1859	Técnica: Óleo sobre tela
	Retratista: Desconhecido		Altura: 101 cm
			Largura: 81.50 cm
17	Retratado: Lopo Gonçalves Bastos	1861	Altura: 101 cm
	Retratista: Bernardo Grasselli		Largura: 92 cm
			Profundidade: 2.50 cm
18	Retratado: Manoel Fernandes	1862	Técnica: Óleo sobre tela
	Retratista: Desconhecido		Altura: 92.80 cm
			Largura: 72.50 cm
19	Retratado: Leocádia Fagundes Telles	1863	Altura: 92 cm
	Retratista: Bernardo Grasselli		Largura: 76 cm
			Profundidade: 1.50 cm
			Técnica: Óleo sobre tela

20	Retratado: Visconde de Rio Grande	1880	Altura: 115.50 cm
			Largura: 99.60 cm
	Retratista: Antônio Cândido de Menezes		Profundidade: 3 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
21	Retratado: Joaquim Pedro Salgado	1890	Altura: 116 cm
			Largura: 97 cm
	Retratista: Balduino Böhring		Profundidade: 1.50 cm
			Técnica: Óleo sobre tela
22	Retratado: Júlio Prates de Castilhos	1896	Altura: 125.50 cm
			Largura: 96.50 cm
	Retratista: Guilherme Litran		Profundidade: 2 cm
			Técnica: Óleo sobre tela

**Autoria: Amanda Mensch Eltz, 2019.**

Por fim, o último capítulo, exponho o percurso museal desta coleção entre os séculos XIX ao XXI. Nesta parte do estudo percebe-se que as pinturas exaltam a benemerência para caridade e valores garantidos no Compromisso, através da exibição do semióforo do confrade ideal em imagem. Para tanto, a confraria constituiu classificações e divisões estruturantes, as quais, são amparadas em regras, diretrizes e tradições para o comportamento social no espaço. A prática cultural de distinção entre irmãos acontecia no *habitus*, o salão nobre<sup>5</sup>, aqui entendido como o local de força simbólica visando o poder de dizer, fazer e definir o que é real no meio social (BOURDIEU, 1996). Esse sistema de condecoração de irmão através do retrato esteve presente no cenário institucional até à década de 1960. Após adentra em declínio devido à crise financeira do Hospital.

No que se refere aos retratos, o ápice desta crise acontece em 1974 com o sinistro no telhado do salão nobre, fato que prejudicou a materialidade dos bens artísticos. Seguidamente, visando a preservação deste acervo, a provedoria da Santa Casa solicitou apoio ao professor Ado Malagoli (IA/UFRGS). Logo, foi sugestionado o convênio com o IA/UFRGS para a restauração das telas do acervo da Santa Casa.

No mesmo ano, começou o processo de restauração destas telas do acervo da

<sup>5</sup> Os retratos dos irmãos eram encomendados com o objetivo de distinguir o irmão benfeitor dos demais membros do grupo social. Este personagem recebia o retrato devido à contribuição financeira ou por inestimáveis serviços à Instituição. A tela a óleo, após solenidade prevista no Compromisso Institucional, era exposta ao olhar no salão nobre, espaço social onde circulavam todos os irmãos. Com o decorrer dos anos, a Santa Casa, além da exposição no salão nobre, constituiu a galeria de beneméritos, composta por “personagens ilustres” do Estado.

Santa Casa, em parceria com o IA/UFRGS. Previa-se a conclusão do trabalho técnico de restauro em 1976, ano que a Santa Casa festejaria o sesquicentenário da inauguração do Hospital. Contudo isto não aconteceu, pois, as obras de revitalização do salão nobre não foram concluídas. Por conseguinte, em 1978, com vistas de proteção deste acervo de pintura, Ado Malagoli, propôs transferência por comodato das obras restauradas ao Teatro São Pedro (TSP).

Em 1997, após a inauguração do Museu Joaquim Francisco do Livramento, se iniciou o processo de reincorporação destas obras. Neste ano, o TSP realizou a devolução de 13 quadros, e comunica a existência de dois retratos em área externa ao Teatro. Os retratos guarnecidos e expostos por outras instituições de memória, sendo eles: o de Lopo Gonçalves Bastos e o Visconde de São Leopoldo, respectivamente, ao Museu Joaquim José Felizardo e Solar dos Câmara. Em 1999, foi devolvido o quadro de Visconde de São Leopoldo, pela diretora do Solar do Câmara. Entre 1999 a 2001, retornou à Instituição o retrato de Lopo Gonçalves Bastos, então sob guarda do Museu Joaquim José Felizardo.

Após foram realizados os trabalhos técnicos de cadastramento e conservação deste acervo no Museu Joaquim Francisco do Livramento. Seguidamente eles retornaram ao seu lugar simbólico, o salão nobre, e permanecem até o presente neste espaço. As demais etapas de musealização somente são efetuadas a partir de 2016, e, principalmente, com esta dissertação. Através deste estudo torna-se possível compreender como aconteceu a encomenda, produção, circulação, reincorporação dos bens, assim como a musealização da coleção estudada. A temática relacionada ao estudo de coleção torna-se interessante para o âmbito da Museologia, pois ela está diretamente ligada às questões de aquisição, preservação, pesquisa, conservação e comunicação do artefato.

## **2 AS SANTAS CASAS: ENTRE O CUIDADO E A SOCIABILIDADE**

A compreensão dos processos de estrutura e sociabilidade da Irmandade é uma etapa imprescindível no ato de desvendar o valor simbólico e histórico dos retratos dos irmãos benfeitores. Desta forma, este capítulo conterà apreciações sobre as denominadas “Misericórdias” através da análise do processo histórico de sua implantação em três continentes.

No subcapítulo “2.1 As Misericórdias: uma história portuguesa para além-mar”, abordo as origens da Santa Casa em Portugal, constituída em 1498 a fim de promover a assistência sanitária, como também, administrar o controle social da população que migrava para Lisboa em busca de trabalho. Assim, a Santa Casa se torna presente em diferentes regiões do mundo, acompanhando a expansão das colônias exploratórias portuguesas. E no Brasil não foi diferente. Após a conquista portuguesa, de acordo com expansão territorialista do Império, ocorreu a instalação destas células de assistência e controle social, as chamadas Misericórdias. Por conseguinte, visando estudar o cenário regional, no capítulo “2.2 A Santa Casa de Porto Alegre”, apresento o desenvolvimento social e estrutural desta intuição, de acordo com seu Compromisso Institucional e a organização de seus proveres.

### **2.1 As Misericórdias: uma história portuguesa para além-mar**

Os séculos XV e XVI foram marcados pela expansão ultramarina, em especial, na península Ibérica. À época, os ventos que moveram as embarcações, também sopraram em direção à Modernidade, tensionando rupturas e transformações na ordem social, política e econômica dos Impérios português e espanhol.

Entre 1480 e 1570, o cenário urbano de Lisboa se transformava em decorrência de novas práticas de transações econômicas, resultantes das relações comerciais ultra atlânticas, este fato atraiu a população campesina à Lisboa em busca de oportunidades e melhores condições de vida. Contudo, o êxodo em direção à *urbe* ocasionou o crescimento da pobreza, sendo necessária a criação de instituições assistenciais (ARAÚJO, 2003). Resultante do aumento demográfico é desenvolvido um sistema político para a rearticulação do Estado, e, tendo em vista sua consolidação aconteceram as intervenções régias, leis que objetivavam instituir e fiscalizar políticas

de assistência pública. Neste momento, em busca da centralização do auxílio em saúde, foi criado o Hospital Real de Todos os Santos<sup>6</sup>, erigido e fundado entre 1492 e 1503.

As novas políticas assistenciais foram geridas pela Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, célula promotora e difusora de diversos serviços à população desvalida. Criada em 1498 pela Rainha Dona Leonor (1455-1525), esta confraria gerenciava o socorro ao pobre por meio da atuação social, política, religiosa e econômica de seus membros, denominados de Irmãos<sup>7</sup>.

A Misericórdia portuguesa era uma confraria leiga devocional, sobre proteção régia desde o Concílio de Trento. Estes fatores favoreceram a autonomia e a ampla difusão desta instituição. Sem restrições eclesásticas<sup>8</sup> para o gerenciamento das Irmandades, a Coroa promoveu a criação das misericórdias e também agenciou os “[...] privilégios que lhes conferiu vantagens no exercício da caridade” (SÁ, 2017, p. 466) a essa organização, favorecendo a disseminação da estrutura modelar assistencial para outras comunidades portuguesas.

Os estímulos régios de proteção abarcavam a gestão e o serviços assistenciais fato de suma importância para a ascensão do Império ultra atlântico (SÁ, 1996). A plena associação entre as regras de estrutura e funcionamento, as ações das obras da misericórdia e a proteção régia, afirmou o poder desta instituição perante as demais confrarias, atraindo doadores e irmãos (SÁ, 2013).

Neste sentido, para Laurinda Abreu (2014), as Misericórdias serviam às autoridades e aos demais grupos dominantes como instrumento de fiscalização e na busca do desenvolvimento econômico e político português. A fim de atender tais prerrogativas, foi desenvolvida a estrutura social da confraria a qual consistia nas figuras que “[...] providenciavam os recursos e organizavam sua distribuição e aqueles que deles usufruíam” (Idem, 2014, p. 11).

Os documentos, em especial o Compromisso Institucional de 1516, evidencia o esquema social citado pelas autoras Laurinda Abreu e Isabel Guimarães Sá, por meio da apresentação das diferentes instâncias entre irmão, das obras da misericórdia

---

<sup>6</sup> Para a promoção deste Hospital foram unificados 40 espaços, cujas enfermarias outrora eram gerenciadas por organizações leigas ou eclesásticas de Lisboa. Somente em 1564, a Irmandade da Misericórdia, passa a promover as obras assistenciais direcionadas ao doente pobre (SÁ, 2008).

<sup>7</sup> Estes confrades, seguiam o Compromisso Institucional, documento regulador da Irmandade, assim como, as quatorze obras da misericórdia, para a realização de seus trabalhos.

<sup>8</sup> Nos espaços das Misericórdias o poder eclesástico apenas controlava as igrejas e alfaias de culto.



e seus rituais. Nos processos de sociabilidade se observa dois grupos no cenário estudado: os que assistem (irmãos e confrades) e os assistidos (desvalidos, doentes e pobres). No primeiro grupo estavam os irmãos, homens<sup>9</sup> públicos (com influência política e econômica) e católicos, os quais, auxiliavam nas obras caritativas. Estes confrades tinham como dever cultuar a imagem de Nossa Senhora da Misericórdia, seguir os mandamentos religiosos católicos, prestar a assistência mútua, e, por fim auxiliar os pobres. Na normatização estabelecida no Compromisso são apresentadas duas categorias de confrades na Irmandade: irmãos nobres (funcionários do poder régio, eclesiásticos, nobres e grandes negociantes) e mecânicos (comerciantes/oficiais). O documento regulador também exigia que os irmãos não poderiam realizar trabalhos físicos, pois “[...] qualquer indivíduo que dependesse do trabalho manual para o seu sustento era um pobre em potência” (SÁ, 2013, p. 129). O acesso de novos confrades acontecia de acordo com as regulações específicas de cada Misericórdia, dentre essas, está o *numeros clausus*, instrumento que determinava a quantidade de irmãos pertencentes a Irmandade.

A administração da Irmandade (em 1516) se compôs de treze oficiais sendo eles: o provedor que representava e dirigia a instituição e 12 conselheiros, divididos em: um escrivão, nove conselheiros e dois mordomos<sup>10</sup>. Outro grupo presente foi o Definitório, composto por irmãos mais velhos e ex-mesários, os quais possuíam virtudes para influenciar na escolha de novos irmãos (SÁ, 2013; ARAUJO, 2013).

Pertencer à irmandade religiosa leiga era um mecanismo de promoção e reconhecimento espiritual perante “deus” e social diante dos “homens”. Para Isabel Guimarães Sá, participar de uma misericórdia conferia prestígio a um membro da elite, pois, o acesso a esta Irmandade era extremamente restrito. Outro fator de extrema importância está relacionado à questão religiosa. Ser um confrade em uma organização vocacionada a leigos possibilitava o aperfeiçoamento do conhecimento da doutrina e deveres cristãos. A fé religiosa, a crença na vida eterna ao lado de Cristo, e, conseqüentemente, a necessidade da salvação da alma, foram cruciais para a consolidação das práticas caritativas<sup>11</sup>. Neste sentido, os benfeitores doavam em

---

<sup>9</sup> A presença feminina é evidenciada somente nos primeiros anos de vida. No momento em que se modifica o ingresso na irmandade de intenção e sim por indicação o cenário se modifica. As poucas “irmãs”, era um título concedido a viúvas de irmãos, devido sua doação a Instituição (SÁ, 2013, p. 58).

<sup>10</sup> A escolha dos irmãos oficiais para compor a “Mesa Administrativa” acontecia através de eleições fechadas na Irmandade.

<sup>11</sup> As ações aconselhadas por textos bíblicos e autorizada pelo Concílio de Trento.

benefício dos pobres e também em busca de ter suas almas salvas do purgatório, atingindo a glória e vida eterna, por meio da troca de dádivas (BOXXER, 2002). O ato de doar ao pobre possuía uma associação simbólica a auxiliar Cristo, figura máxima da resiliência, amor e caridade à humanidade<sup>12</sup>.

Dentre os atos de caridade aos pobres, o Compromisso institucional apresentava as quatorze obras da misericórdia baseadas nos mandamentos de São Tomás de Aquino e Santo Augustinho. As obras espirituais e corporais são:

[Das obras espirituais] A primeira é ensinar os simples.  
 A segunda é dar bom conselho a quem pede.  
 A terceira é castigar com caridade os que erram.  
 A quarta é consolar os tristes desconsolados.  
 A quinta é perdoar a quem nos errou.  
 A sexta é sofrer as injúrias com paciência  
 A sétima é rogar  
 E as sete corporais são as seguintes,  
 A primeira é remir cativos e visitar os presos.  
 A segunda é curar os enfermos.  
 A terceira é cobrir os nus.  
 A quarta é dar comer aos famintos.  
 A quinta é dar de beber aos que não sede  
 A sexta é dar pousada aos peregrinos e pobres.  
 A sétima é enterrar os finados (SÁ, 2017, p. 143).

As sete obras espirituais consistem nos preceitos de convivência social, exercício e virtude da caridade, enquanto, as outras sete obras corporais estão relacionadas às necessidades de subsistência física dos desvalidos (SÁ, 2017). Dentre as instituições que intermediavam ajuda aos pobres estavam: hospitais<sup>13</sup>, presídios, hospícios, colégios, orfanatos e albergarias. Estes espaços atendiam ambos os gêneros e possuíam como escopo a educação moral e religiosa, assegurando as confrarias o papel “pedagógico devocional” (SÁ, 1996, p.36), o qual garantia a seguridade da regulamentação social.

<sup>12</sup> No artigo “Benfeitores de Pobres na Misericórdias do Minho”, Maria Marta Lobo Araújo (2017) analisa o papel dos benfeitores e práticas de caridade – doações e legados pios – entre os séculos XVII e XVIII. A autora destaca que estes subsídios caritativos, que auxiliavam os pobres, eram oriundos de figuras públicas, geralmente regressos da colônia sul-americana, que visavam conquistar influência social e espiritual na sociedade local. A autora afirma ainda que a esmola e o legado eram um mecanismo de afirmação de poder e prestígio social do doador.

<sup>13</sup> Com vistas ao atendimento deste grupo no âmbito da saúde, o poder régio organizou os hospitais, regulamentou as profissões e estabeleceu normativas sanitárias designando as Câmaras, as Misericórdias e a Igreja a gestão desse serviço.

A primeira ação era “remir cativos e visitar os presos”. O resgate de cativos<sup>14</sup> começou a ser empregado entre 1450 a 1550, executado inicialmente pela Ordem da Santíssima Trindade. Após a criação da Irmandade da Santa Casa, em 1498, a assistência aos cativos foi transferida pelo poder régio à Misericórdia.

Neste sentido, o Compromisso, também apresenta a assistência aos presos, considerada a primeira vocação caritativa da Misericórdia de Lisboa e aplicada por todas as organizações. À época, o sustento durante o período de reclusão até a espera do julgamento deveria ser garantido por recursos de familiares ou do próprio detento. Os presos necessitados deveriam solicitar mediante petição<sup>15</sup>. Dentre os serviços prestados<sup>16</sup> pelos irmãos, em especial o mordomo dos presos, estava a visitação as quartas e aos domingos para a distribuição de comida e água, verificação da necessidade de atendimento médico, auxílio jurídico (para a não condenação à morte ou degredo) e, se caso encaminhado ao degredo<sup>17</sup>, a Misericórdia buscava prover a garantia de liberdade na nova terra (SÁ, 2013).

Outra atividade da obra era “curar os enfermos”, ou seja, assistir na saúde do pobre. Essas ações aconteciam em geral na residência dos doentes, sob cuidados familiares, isto porque os hospitais eram destinados a desvalidos sem teto, em especial, peregrinos e emigrantes. Para tanto, a Misericórdia realizava a visitação domiciliar<sup>18</sup> ofertando mesinhas de remédios e outros aparatos para possibilitar a cura do enfermo (SÁ, 2013).

Outros atos caritativos protetivos foram “cobrir os nus”, “dar de comer e beber” e “pousada aos peregrinos”. A prática de “cobrir os nus” consistia na doação de roupas legadas a Misericórdia em prol dos pobres fossem estes doentes ou não. As mulheres recebiam prioridade neste tipo de atendimento devido ao fato da vestimenta estar diretamente associada às regras morais. Associado a esta ação, observa-se a obra de “dar de comer e beber”, função exercida pela confraria em benefício dos doentes, presos, órfãos. Outro ato de proteção comunitária foi dar pousada a peregrinos e

---

<sup>14</sup> Os cativos eram missionários e outros agentes portugueses em missão no oriente que tinham sua liberdade de retorno restringida.

<sup>15</sup> Na petição continha a identificação, descrição da pobreza. Após esse documento era avaliado e verificado sua veracidade pelos inscritos na Irmandade (SÁ, 2013).

<sup>16</sup> O atendimento aos presos foi amplamente difundido devido à comparação simbólica de restrição da liberdade entre o encarcerado com as almas presas no purgatório.

<sup>17</sup> O Degredo era a “pena máxima dada pelo rei ou pela Inquisição aos súditos portugueses para ser cumprida em Angola ou no Brasil, onde viviam livres e muitas vezes prosperavam. [...] A instituição do degredo ao Brasil é de 1535 (FRANCO; STIGGER, 2003, p. 202).

<sup>18</sup> Outro objetivo da visitação domiciliar sistemática foi controle moral e socioeconômico da população garantindo assim o controle régio em diferentes comunidades (SÁ, 2008).

pobres. Esta medida visava estabelecer albergarias e hospitais<sup>19</sup>, a fim de alojar transeuntes dos caminhos religiosos. Assim acontecia a oferta de pouso, comida, bebida, roupas de modo gratuito aos peregrinos (SÁ, 2013).

A última obra da misericórdia “enterrar os finados”, era destinada aos pobres, presos, irmãos e outros membros da comunidade que contratavam o serviço fúnebre. Os enterramentos de pobres, crianças e o recolhimento da ossada de condenados pela justiça eram atividades de grande reconhecimento social perante a comunidade. A partir de 1593 esta ação passou a ser uma função exclusiva das misericórdias(SÁ, 2013).

Outro grupo social presente nas misericórdias são os “os assistidos”, que para gozar da caridade terrena, deveriam ser possuidores de capital moral. Dentre os atributos éticos estavam: gozar de boa reputação; ser reconhecido como incapaz (velhos e pessoas com deficiência); ser trabalhador sem espaço para atuação; pobres envergonhados; mulheres viúvas e mães de família sem condições de arcar com o sustento da prole e acima de tudo, ser cristão (SÁ, 2013).

O indivíduo que não possuía “as virtudes cristãs” mencionadas era considerado “[...] ignorante do ponto de vista doutrinal e religioso, como o mau cristão. O pobre ideal, em contrapartida, confessava-se, comungava, era devoto e paciente e tinha por principal função pedir esmolas” (CARVALHO, 1974, p. 34 apud SÁ, 2013, p. 131). Laurinda Abreu (2014) afirma que o governo português, através das misericórdias, institucionalizou o perfil do “pobre merecedor e não merecedor” da assistência social. Para tanto, estabeleceu critérios disciplinadores de controle dos desvalidos (SÁ; LOPES, 2008), dentre esses, as petições ou solicitações de socorro, as quais apresentavam informações sobre a pessoa<sup>20</sup>.

O assistencialismo garantia aos irmãos reconhecimento e distinção social. Em razão disso, inúmeras ações caritativas foram agraciadas com honrarias, dentre essas, pode-se citar: a concessão de título de benfeitor e a inauguração de retratos no salão nobre/honra, ofícios de agradecimento, nomeação em enfermarias. Logo, se evidencia as misericórdias como “[...] agências de definição de identidade, porquanto,

---

<sup>19</sup> Inicialmente não havia um método de controle das albergarias perante os romeiros, contudo, a partir do século XVII foram implantadas as “cartas guias para a peregrinação”, um instrumento de controle entre as misericórdias (SÁ, 2013).

<sup>20</sup> As informações presentes no documento variavam de acordo com a solicitação, dentre as comuns estão: o nome da instituição assistencial que recorriam socorro, local de origem, idade e gênero, filiação, estado civil, idade, ocupação e outros.

podiam sancionar a mobilidade social ascendente, [...] funcionando como um barômetro da imagem que cada um projetava de si e dos outros” (SÁ, 2017, p. 466), garantindo assim a premência ou promoção destes sujeitos nas elites locais e nas demais confrarias existentes.

Através da implantação das misericórdias e de sua filosofia de caridade e assistência foi possível estabelecer o controle social para a expansão e consolidação do Império Português. O principal mecanismo de articulação social da Irmandade da Santa Casa, uma instituição sob controle régio, foram as trocas de dádivas (BOXXER, 2002) entre “ricos e pobres”, uma ação que além da caridade com o desvalido promovia o reconhecimento e prestígio do confrade benfeitor perante sua comunidade. Para tanto, foram estabelecidos os rituais de admissão, de “ser irmão” com os direitos e deveres previstos. E, ainda, os Compromissos, os quais estão presentes na criação e consolidação das demais Misericórdias, dentre essas a de Porto Alegre.

## **2.2 A Santa Casa de Porto Alegre**

Acompanhando a expansão ultra atlântica portuguesa, estas Misericórdias são instaladas seguindo o protocolo das prerrogativas de caridade e benemerência em execução, desde 1498. No mundo, são mais de mil e quinhentas Misericórdias, localizadas nos três continentes pertencentes aos domínios portugueses. Conforme Sérgio da Costa Franco e Ivo Stigger (2003), as primeiras Misericórdias instituídas no Brasil foram as de Olinda, Pernambuco, seguida pelas de Santos, São Paulo e, de acordo com a exploração colonial, foram instaladas ainda Santas Casas em outras regiões.

As instalações de Misericórdias no sul do país tardaram a acontecer em comparação às regiões sudeste e nordeste do Brasil atual, devido às disputas entre os impérios português e espanhol pelo domínio dessa parte do território, regulado inicialmente pelo Tratado de Tordesilhas (1492)<sup>21</sup>. A colonização portuguesa no território sul-rio-grandense se iniciou no século XVIII, entre inúmeros conflitos bélicos, decorrentes da disputa territorial. Em razão disso, os primeiros habitantes portugueses

---

<sup>21</sup> As quais foram seguidos pelos tratados de Madri (1750), Santo Idelfonso (1777) e Badajós (1801), sendo o último o definidor do território sul-brasileiro.

em solo gaúcho compunham-se majoritariamente de militares e seus familiares que, em caso de doença, eram atendidos em enfermarias subsidiadas pelo exército.

A população civil, à época, ficava à mercê de médicos – práticos ou diplomados – e da caridade de populares, dentre eles, José Antônio da Silva Flores. E, após seu falecimento, recorriam da assistência da liberta Ângela Reiuna. Ambos, não somente tratavam os doentes, mas também albergavam os necessitados. Outra enfermaria caritativa constituída, por volta de 1795, foi a de Luiz Antônio da Silva, que a provinha financeiramente com recursos oriundos de esmolas coletadas na Vila de Porto Alegre (FRANCO; STIGGER, 2003).

Em 1779, chegou a Porto Alegre o Irmão Joaquim Francisco do Livramento, com o objetivo de arrecadar donativos para o Hospital de Caridade da Ilha do Desterro, atual Florianópolis. Sensibilizado com a situação caótica da assistência aos pobres e doentes do lugar, ele sugeriu aos membros da Câmara Municipal a criação da Misericórdia. Para tanto, o próprio Irmão Joaquim realizou a solicitação de criação da instituição perante a Corte em Lisboa, aprovada em 1803. Para gerir o empreendimento, neste mesmo ano, foi nomeado como provedor desta Instituição, o Governador da Capitania, Paulo José da Silva Gama (idem, 2003).

Em 1814, foi constituída a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, e, no ano seguinte, foi realizada a primeira eleição com a finalidade de formar a Mesa Administrativa: provedor, secretário e tesoureiro. A partir da inauguração dos espaços da Capela (1825) e Hospital (1826) foi constituído, em 1827, o Compromisso Institucional, baseado no de Lisboa (FRANCO; STIGGER, 2003). Como nas demais Misericórdias, o documento apresentava parâmetros tradicionais de sociabilidade da Santa Casa portuguesa, em especial, no que tange aos direitos e deveres dos confrades.

Para evidenciar os rituais e processos de sociabilidade realizarei uma breve exposição deste documento. No século XIX, foram expedidos 06 compromissos nos anos 1827, 1857, 1867, 1874, 1884 e 1889, apresentando somente ligeiras variações de nomenclaturas em seus enunciados. Para a construção da análise, apresentarei o compromisso de 1857, que assim como os demais documentos exhibe 19 capítulos, aqui apresentados em três seções para facilitar a compreensão.

Na primeira sessão (capítulos I ao VI) do Compromisso (1857), realiza a apresentação da Instituição e os fins desta Irmandade, a estabelecendo como um

local onde se congregava a fé católica<sup>22</sup>. O objetivo organizacional era o exercício das obras da misericórdia no hospital de caridade, um espaço protegido por privilégios imperiais para sua manutenção. Administrativamente, era uma instituição autônoma, administrada pelos seus representantes (Mesa Administrativa) com a receita proveniente de esmolas e doações de benfeitores.

Devido a receita do Hospital ser oriunda de doações e outros valores subsidiados principalmente pelos confrades, o Compromisso apresenta detalhadamente as formas de acesso e perfil dos irmãos<sup>23</sup>. Para o ingresso, além da petição<sup>24</sup> destinada à Mesa Administrativa, o requerente investia 150 mil réis, caso aceito. A cerimônia de admissão ocorria em sessão solene onde o confrade ingressante assinava o termo de admissão e recebia o diploma de membro desta sociedade filantrópica. Aos promotores e protegidos do manto da Misericórdia a normativa garante benefícios de mútua ajuda<sup>25</sup>, em caso de indigência comprovada do Irmão. Em caso de falecimento do confrade, a sua esposa ou filho não emancipado se proveria o socorro, através das pompas fúnebres Misericórdia (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857).

O compromisso estipula obrigações e deveres sociais dos irmãos<sup>26</sup> como o comparecimento em todas as solenidades vestidos com roupas apropriadas (balandraus), obedecer aos serviços designados em harmonia e pelos oficiais, assim como, respeitar e manter a ordem nas sessões da Mesa Administrativa. Os confrades deveriam comparecer em sessões solenes:

A 1ª. No dia 1º. de janeiro de cada ano, para assistir à festividade do aniversário da abertura do hospital.

A 2ª. Para acompanhar a imagem de Nosso Senhor dos Passos, quando for depositado na catedral, e procissão do mesmo Senhor.

A 3ª. Na quinta-feira Santa à noite, no caso de que haja procissão de Endoenças.

---

<sup>22</sup> Os irmãos estavam sobre a proteção de sua padroeira a Virgem Nossa Senhora da Misericórdia e de seu filho Jesus.

<sup>23</sup> A Irmandade compunha-se a partir de 1857 de um número ilimitado de membros, exclusivamente homens que professassem a fé católica e que tivessem bons costumes e moralidade, e, caso o suplicante fosse solteiro deveria ser maior de idade. Ressalta que poderão ser aceitos cidadãos brasileiros ou estrangeiro, que desejem dedicar-se ao compromisso da Santa Casa.

<sup>24</sup> Neste documento deverá conter: nome completo, filiação, estado civil, se possui filhos, naturalização e profissão.

<sup>25</sup> Em caso de indigência o confrade era tutelado pela Santa Casa na saúde, pouso, alimentação e vestuário e em contrapartida poderá ser empregado em alguma atividade, caso suas competências físicas e mentais garantam a atividade.

<sup>26</sup> Como um documento normatizado, nos case de irregularidades, os quais levavam ao desligamento de irmão, dentre esses: desobediência ao compromisso, aos oficiais e outros irmãos, sofrer condenação judicial, quebrar segredo ou sigilo.

A 4ª. Finalmente, no dia em que a mesa mandar celebrar o ofício por alma dos irmãos e benfeitores do estabelecimento, a fim de que este ato seja concorrido o mais possível, lembrando-nos que o que fizemos hoje pelos que não vivem, amanhã farão por nós, quando chamados à eternidade (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857, p. 03).

Na segunda sessão (capítulos VII ao XII) são apresentadas responsabilidades e atribuições da Mesa Administrativa<sup>27</sup> em exercício, formada por representantes oficiais da Irmandade: provedor, escrivão, tesoureiro e procuradores. O primeiro colaborador mencionado no organograma de gestão é o provedor, diretor geral da confraria. Dentre os pré-requisitos para assumir tal cargo estavam: ter exercido um cargo oficial da mesa; ter mais de 30 anos; ser reconhecido pelos irmãos como um sujeito prudente, virtuoso, de boa reputação e que suas atribuições de trabalho não comprometessem sua atuação voluntária na Misericórdia (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857).

Após eleito, o período de exercício do cargo era de um ano e poderia ser substituído em ausências temporárias pelo escrivão. Ao provedor estavam reservadas a convocação e as mediações nas sessões solenes da Mesa Administrativa, Conjunta e de ingresso de novos irmãos. No atendimento assistencial, deveria garantir o recolhimento dos doentes e fiscalizar repartições internas e externas da Santa Casa, bem como seus funcionários. Ao final do mandato, para memorizar suas ações a futuros oficiais, redigia e apresentava o relatório anual Misericórdia (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857).

O segundo funcionário hierarquicamente disposto é o escrivão, gerente do arquivo e da secretaria, o qual exerce atividades de escrituração e contabilidade da Santa Casa. Este confrade também opera a expedição das correspondências, atas, diplomas, termos, convites religiosos e folhas de pagamento da mesa administrativa, conjunta e Irmandade. Para ser eleito deveria ter exercido outro cargo oficial ou apresentar atributos úteis a instituição como conhecimento e conduta profissional na comunidade local (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857).

O terceiro cargo hierárquico é o de tesoureiro, função responsável por receber, arrecadar e recolher no cofre qualquer valor em dinheiro ou espécime. Para o cargo,

---

<sup>27</sup> No que tange ao Compromisso também é exibido organização da Mesa administrativa nas sessões, que se compõe dos seguintes cargos: provedor, escrivão, tesoureiro, procuradores, cinco conselheiros, mordomos e definidores. As sessões ordinárias e extraordinárias somente acontecem com 50% de presença mais um, exceto as de urgência (que são realizadas com um terço). Ao final das sessões, o escrivão, lavra as atas declaratórias, a qual é assinada por todos os membros presentes. A mesa é responsável pela elaboração do regimento interno (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857)



o irmão deveria possuir bens e saber operar procedimentos financeiros e operações contábeis, dentre os mesmos: controle dos livros de receita, despesa, “compras”, caixa de valores a receber e por fim realizar balanços contábeis os quais eram encaminhados a Mesa Administrativa (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857).

A estrutura organizacional dispõe de dois procuradores eleitos pela mesa administrativa. O primeiro era responsável por questões financeiras e judiciais, assim como realizava o recolhimento de doações e legados. O segundo procurador zelava pelas obras do hospital e das casas, e também, recebia os valores provenientes dos aluguéis (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857).

Na terceira sessão (capítulos XIII ao XIX), o documento arranja sobre assuntos gerais relacionados às mordomias que são as frentes de trabalho responsáveis pela execução das obras caritativas ou seus espaços físicos, entre os quais: o hospital, a capela (espiritual), a botica, os presos, os testamentos, os expostos e o cemitério. Segundo o Relatório da Provedoria, os proveres da Instituição eram:

Para conhecer-se a natureza e importância dos serviços que presta este estabelecimento, basta enumerar os encargos que ele tem.

A Santa Casa de Misericórdia é:

1º Um hospital propriamente dito, que recolhe e trata os enfermos pobres e desvalidos de ambos os sexos sem distinção de nacionalidades.

2º Dá asilo e tratamento aos alienados de ambos os sexos que de todos os pontos da província são enviados para esta capital.

3º Recolhe, dá o necessário alimento, vestuário e tratamento médicos aos desvalidos indigentes.

4º Dá tratamento as praças enfermas do corpo policial e aos menores da classe geral e provincial do arsenal de guerra.

5º Está encarregada do curativo dos presos pobres da cadeia civil, onde tem uma enfermaria montada e custeada por este estabelecimento.

6º Recebe e cria os expostos, dando destino aos do sexo masculino, logo que chegam a idade conveniente; e procura casamento para as expostas.

7º Tem finalmente a seu cargo a condução dos cadáveres, e os enterramentos no cemitério público (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1873, p. 04).

Na sequência do documento é exposto as mordomias, sendo elas: do hospital, dos presos, dos expostos, da botica e da capela as quais serão apresentadas posteriormente. Além dos grupos já mencionados, o Compromisso aponta os irmãos conselheiros, correspondendo aos cinco oficiais que realizaram serviços no ano findo. Estes confrades eram escolhidos para compor a mesa conjunta a qual objetivava preservar as normativas da instituição. Por fim, na “ordem social” de composição da Mesa Administrativa, estão os irmãos definidores, e, a eles estavam delegados a

verificação das ações sociais e financeiras realizadas pela equipe diretiva. Também os competia servir comissões de avaliação, se assim nomeados, e acompanhar os sacramentos da Capela (TOMASCHEWKI, 2014).

O documento expõe considerações acerca das gratificações de irmãos que contribuíram financeiramente ou através de serviços prestados à Santa Casa. Dentre as condecorações estão as titulações de: Irmão Zelador, que prestaram serviços importantes, sem retorno financeiro, Irmão Benemérito, destinada a reconhecer aqueles que serviram à Instituição e promoveram, receita, e, por fim, Irmão Benfeitor Benemérito visando dignificar os responsáveis por contribuir com valores acima de vinte contos de réis (TOMASCHEWKI, 2014).

A sociabilidade da Irmandade Santa Casa, estabeleceu classificações e divisões e, ainda, impôs regras para definir comportamentos e condutas através do Compromisso Institucional. A análise do documento normativo e diretrizes assistenciais da Misericórdia de Porto Alegre aponta os “proveres”, sendo os mesmos espiritual, presos, doentes (com hospital e botica), expostos e na morte. A partir desta evidência, a pesquisa sobre a história da Instituição percorreu todos estes proveres de extrema importância para relações de sociabilidade e suas trocas de dádivas, as quais se constituem fatores fundamentais para o entendimento sobre a representação e celebração da memória dos benfeitores.

### 2.2.1 A assistência ao espírito e ao corpo livre e preso: os proveres e as mordomias da Capela e dos Encarcerados

O prover espiritual está associado à oferta de conforto a livres e presos, doentes do corpo ou da alma, que recorriam espontaneamente ou por normas sociais à Santa Casa em busca de assistência. Por isto, este subcapítulo aborda ambas as mordomias: da Capela Nosso Senhor dos Passos e dos Presos.

A mordomia da Capela é conjuntamente constituída com a existência do hospital. Este espaço era gerido por um confrade<sup>28</sup> eleito a quem estava delegada a promoção do Culto Divino e demais solenidades religiosas. Envolviam a realização da

---

<sup>28</sup> Também compete a esta gerência: conservar, zelar e guarnecer o edifício e objetos: joias, alfaias, paramentos, ornamentos e imagens, assim como, manter ininterruptamente acesa a lâmpada no altar da capela do Santíssimo Sacramento.

procissão de Nosso Senhor dos Passos, convocar as honras fúnebres, sufrágios e missas aos irmãos falecidos, e, por fim guarnecer os livros: inventário de bens, batismo de expostos e os de receita e despesa.

Historicamente, a primeira manifestação sobre a necessidade da construção da Capela Nosso Senhor dos Passos foi apresentada pelo governador da Capitania Diogo de Souza, em 1814 (FRANCO; STIGGER, 2003). Contudo, a Santa Casa peticiona a autorização de anexar ao Hospital um templo dedicado a Nosso Senhor dos Passos, em 1818. No ano seguinte foi iniciada a construção do templo, sendo sua nave central concluída em 1825 e dez anos após a torre (LUZ, 2017).

A permissão para a realização dos ofícios celestiais aconteceu anteriormente à inauguração, em 1820. Contudo a contratação de capelão para proceder com os ofícios religiosos somente ocorreu após dois anos. Ao capelão competia: proferir o culto ao divino, celebrar missas semanais de sexta à domingo, acompanhar a Irmandade nas ocasiões relativas a procissões e prestar assistência sacramental aos presos sentenciados à morte e doente do hospital. Antecipando a cerimônia de inauguração do templo, em 1821 a Imagem de Nosso Senhor dos Passos<sup>29</sup> foi solicitada à Irmandade do Santíssimo Sacramento, a qual foi transladada em 1825, após a conclusão da nave central e sacrário (LUZ, 2017).

Entre 1857 e 1859<sup>30</sup> foi organizada uma comissão com o propósito de arrecadar esmolas e realizar a construção de um novo templo. Nesta ocasião o altar mor foi expandido, assim como se encomendou a confecção de alteres em madeira. Entre 1866 a 1868, os altares em madeira foram talhados pelo mestre carpinteiro João Couto e Silva<sup>31</sup>. Este artífice também confeccionou em madeira um consistório, uma balaustrada e um guarda respeito (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1868 apud INDA, 2016). Na ocasião da celebração do culto foram doados à capela aparatos

---

<sup>29</sup> Anterior à inauguração da capela Nosso Senhor dos Passos já se prospectava no Rio de Janeiro a compra desta alegoria de Cristo. Para tanto, foi concebido um conselho na Irmandade do Santíssimo Sacramento com o objetivo de esmolar para a aquisição da imagem, suas alfaias e demais paramentos e ornamentos utilizados no culto. A imagem foi adquirida em 1809, e anos mais tarde, devido seu diminuto tamanho foi substituída pela atual em exposição no altar-mor desta igreja.

<sup>30</sup> Tais empreendimentos aconteceram durante a provedoria de Manoel José de Freitas Travassos, um dos personagens presentes na coleção estudada.

<sup>31</sup> Entalhador sul rio-grandense, artífice responsável pela ornamentação em talha dos altares da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e da Capela do Senhor dos Passos. Para maiores informações sobre a trajetória de João Couto e Silva pode ser consultado o Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte de Sofia Indá, defendido em 2016.

litúrgicos e as imagens<sup>32</sup> do Senhor Crucificado, Nossa Senhora da Soledade e Santa Maria Magdalena, negociadas na Bahia, pelo irmão Lopo Gonçalves Bastos<sup>33</sup> (LUZ, 2017), em 1868.

Entre os anos de 1873 e 1881, no período da provedoria de José Antônio Coelho Júnior, a capela necessitou passar por uma revitalização devido as condições estruturais precárias nas quais se encontrava. No ano de 1880 um órgão importado da Europa significou um investimento em qualidade acústica, beleza e ornamentação. Em relação a questão estrutural, em 1881, ocorreu o acréscimo da capela-mor, o altar mor e mais quatro altares, todos de obra de talha<sup>34</sup>, tal como foram substituídas as portas internas por outras talhadas (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1880/1881).

Em decorrência dos danos deflagrados por inúmeros sinistros causados pela queda de raios, foi acoplado à torre da Capela, em 1889<sup>35</sup>, um dispositivo de prevenção de descargas elétricas. Outros melhoramentos foram realizados:

Entre os melhoramentos feitos nesta capela destacam-se: a pintura geral, douramento de banquetas, tocheiros e “ecas”, encanamento geral de gás do interior e “frontispício” e transformação dos lustres para esta iluminação; encarnação e retoque de imagens, “empapelamento” da Capela funda de Nossa Senhora da “Soledade” e das duas sacristias, reforma de alfaias, aquisição de paramentos, “entapetamento” geral do arco do cruzeiro (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1888/1889, p. 06).

Continuando o processo de revitalização, em 1894, a partir de doações dos devotos foi procedida a encarnação e ornamentação das Imagens de Nosso Senhor dos Passos e de Nossa Senhora da Misericórdia. Após, as imagens receberam a benção do Bispo Diocesano Dom Cláudio José Gonçalves Ponce Leão. Nesta ocasião aconteceu o ritual de “[...] sagração do altar-mor onde foram depositadas esquirolas de quatro santos Mártires, celebrando em seguida a Missa conventual” (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1894, p. 12). Em 1897, utilizando as esmolos doadas a

---

<sup>32</sup> As imagens de Nossa Senhora da Soledade e Santa Maria Magdalena atualmente estão expostas no Museu Joaquim Francisco do Livramento, um dos espaços do CHC Santa Casa. Outros dados destas imagens, incluído a do Senhor Crucificado (Nosso Senhor dos Passos), podem ser observadas no Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte/UFRGS de Gabriela Luz, defendido em 2017.

<sup>33</sup> Lopo Gonçalves Bastos é um dos personagens presentes nesta dissertação.

<sup>34</sup> Também foram acrescentadas duas tribunas, assoalhou-se a capela, e no coro foram colocados gradis de ferro. Nesta ocasião também foram importadas do Rio de Janeiro duas “banquetas uma de metal para o altar-mor, e outra de madeira dourada para o altar de N. S. da Misericórdia, e um pequeno carrilhão de três campainhas” (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1881, p. 07).

<sup>35</sup> Tais obras mencionadas neste parágrafo são executadas na provedoria de Joaquim Pedro Salgado (1884 – 1889), um dos personagens estudados.

Capela, foram encomendadas da Europa 14 estações da via sacra, recebidas em 1903 pelo hospital (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1897 e 1903).

No século XX outras obras foram realizadas neste espaço. A principal delas aconteceu entre 1909 e 1911, com a reformulação arquitetônica. Nesta reforma, para a comodidade dos sacerdotes e fiéis, foram acrescentados uma pia batismal em mármore e dispositivos para energia elétrica (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1909 – 1912). Entre as décadas de 1930 e 1940 aconteceram algumas inclusões e de mobiliário no local. A primeira, a instalação dos sinos nas torres da Capela, dedicados à Nossa Senhora da Glória e a São Francisco de Assis, aconteceu em 1936 (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1936 – 1937).

Todavia, a mudança mais significativa ocorreu na fachada com a retirada da calçada elevada e suas escadarias que permitiam o acesso ao interior do templo<sup>36</sup>. Para ornamentar as aberturas das portas e janelas da Capela e da Casa da Roda foram instalados em seu lugar, em 1941, vitrais produzidos pela artista plástica Judith Fortes em parceria com a Casa Genta (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1940 – 1945). Na década de 1960, a Capela passou por nova revitalização e as paredes e teto receberam ornamentação assinada pelo artista plástico Emílio Sessa, finalizada em 1962.

Ainda nos processos de sociabilidade católica cristã em Porto Alegre, nos séculos XIX e XX, as procissões e demais festas religiosas se tornaram significativas manifestações da cultura local. Esses momentos de festividade oportunizavam “[...] encontros entre conhecidos, novos relacionamentos e ocasiões de convívio entre os participantes, gerando momentos de sociabilidade importantes entre os membros da Misericórdia e entre estes e os que se encontravam presentes” (LUZ, 2017, p. 68).

O *Anuário de Porto Alegre*, escrito entre 1857 e 1858, descreve uma das festividades previstas no Compromisso Institucional, a celebração de 1º de janeiro, em homenagem à inauguração do Hospital:

Muita gente havia amontoada na porta da igreja, mas eu achei jeito de escorregar o corpo, estudando até dentro da igreja, e ali fiquei embutido entre um militar magro e um empregado gordo, e apreciei o resto da festa. Digo resto, porque o princípio já lá havia ido. Havia na igreja povo dobrado do

---

<sup>36</sup> As obras aconteceram a partir de 1940, devido ao Plano Urbanístico do prefeito José Montaury, que previa, dentre outras obras, o alargamento da Rua da Misericórdia, sendo necessário demolir a calçada elevada e suas escadarias, utilizadas para acessar a Capela e o Hospital.

que ela precisa [...]. A igreja estava bem arranjada e a festa ia progredindo brilhantemente [...] (GOMES, 1859, p. 03).

As principais festividades religiosas previstas no Compromisso Institucional eram as procissões em celebração ao Nosso Senhor dos Passos. As atividades ocorriam durante o período pascoal em dois momentos. Primeiramente, tinha lugar o traslado da imagem de Nosso Senhor dos Passos da Capela do Hospital até a Igreja Matriz, pelos irmãos (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1911). No dia seguinte, acontecia a procissão com a imagem devocional de Cristo portando a cruz na cidade. Para tanto a Irmandade e a comunidade envolviam-se com as decorações das ruas e pontos de parada de devoção da via sacra, que segundo Sofia In da:

[...] é descrito na Ata da Irmandade, em 1873, em que a Mesa se reúne para elencar os lugares onde ficariam os Sete Passos e pedir auxílio à vizinhança na decoração desses. O 1º passo era na Rua da Igreja, o 2º na Rua Pecados Mortais (atual Rua Bento Martins), o 3º na da Praia, não excedendo a Rua Clara, ou pelo menos sua proximidade, o 4º no Largo da Alfândega, o 5º na Rua da Praia, nas proximidades do beco da Casa da Ópera, o 6º na mesma e nas proximidades de Santa Catarina, sendo o 7º o do Calvário dentro da Capela do Senhor dos Passos (2016, p. 24).

Ao retornar à Capela do Hospital, aconteciam os demais atos religiosos previstos no Compromisso da Irmandade, em especial o Sermão das Lágrimas, momento no qual aconteciam os sufrágios aos irmãos benfeitores. Maria Helena Flexor (2005) afirma que os atos processionais referentes a cenas da Paixão durante a Semana Santa utilizavam imagens em tamanho real<sup>37</sup> de diferentes personagens com vistas de teatralizar os preceitos religiosos. Logo, o fato da capela da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre ser consagrada ao Senhor dos Passos, durante as celebrações da Semana Santa, ocupava um lugar de destaque na esfera social (LUZ, 2017).

---

<sup>37</sup> Tais considerações podem ser observadas em Relatório da Provedoria, onde os irmãos reclamam do peso e tamanho da cruz da imagem de Nosso Senhor dos Passos. Carecendo “[...] a aludida cruz de reparo e pinturas, encarreguei o cenógrafo Sr. Alfredo Tubino de confeccionar uma nova, porem que fosse de proporções menores afim de sanar o inconveniente” (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1910, p. 17). As imagens de roca destacam-se por sua expressividade e significação visual, e por isto, apresentam em sua composição perucas com cabelos naturais; sangramentos no rosto, mão e pés; dentes de marfim e olhos de vidro, os quais eram confeccionados por freiras ou devotas. A imagem de Nosso Senhor dos Passos, ao longo de sua trajetória, recebeu inúmeros aparatos ornamentais, como é o caso da doação realizada pela “[...] Sr. D. Eliza Trindade de Souza, de Sant’Anna do Livramento, foi oferecido a imagem do Senhor dos Passos um resplendor de prata e uma cabelereira” (Idem, 1910, p. 17). As articulações das imagens são compostas por formas geométricas, geralmente cilíndricas ou esféricas, permitindo o movimento dos braços e pernas.

Também se encontrava entre as tarefas desempenhadas pela irmandade o atendimento espiritual e corporal de encarcerados. Este serviço conduzido pelo mordomo de presos que se responsabilizava pela assistência dos apenados em todos os momentos relacionados ao processo de sua execução, ofertando cuidados espirituais através do sacerdote da Capela da Santa Casa, assim como, com a alimentação, e após a execução da sentença este auxílio incluía a condução fúnebre do corpo (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857).

O Código Penal<sup>38</sup>, e a Constituição de 1824 (inciso XXI do artigo 179), previam a estrutura física e de divisão de presos de acordo com a natureza do crime. Contudo, no que se refere à subsistência e defesa do sentenciado apesar das prerrogativas legais, este ofício continuava a ser prestado pela Irmandade da Santa Casa. Devido a obrigação Compromissal, durante o período de reclusão, a Irmandade da Santa Casa, auxiliava nos custos referentes a alimentação, vestes, assistência médica<sup>39</sup> e jurídica dos presos pobres. Estes indivíduos não possuíam recursos financeiros e recorriam à Santa Casa, mediante uma petição declaratória de pobreza, avaliada pela Mesa Administrativa (CÉSAR, 2014).

Algumas alterações nesta prática são observadas na segunda metade do século XIX, com a inauguração da Casa de Correção de Porto Alegre, em 1850, e a promulgação do regulamento deste espaço, no ano de 1857. O documento normativo deste “presídio” previa que apenas os sentenciados examinados previamente por médicos do estabelecimento carcerário poderiam ser remetidos à Santa Casa, os quais eram na 5ª Enfermaria destinada ao acolhimento de presos e civis pobres. O relatório da comissão de higiene de 1855, durante a epidemia de cólera, descreve esta enfermaria:

A enfermaria, onde são tratados os presos civis na Santa Casa, examinou [pela Comissão] e achou que estando colocada em um subterrâneo onde a umidade é constante, o ar pouco renovado, o assoalho todo arruinado, e em parte não existe, e muito imunda, não devem ser conservados ali os enfermos [...] (WINTTER, 2007, p. 77-78 apud CESAR, 2015, p. 222).

A inauguração, em 1861, da enfermaria destinada a receber os presos na Casa de Correção, possibilitou melhorias no atendimento dos penitenciados. O local era

---

<sup>38</sup> Em 1830 juridicamente já era reconhecido o Código Criminal no Brasil que previa suspensão de liberdade de sujeitos que haviam cometido crimes ou delitos como uma sentença (CESAR, 2015).

<sup>39</sup> Os apenados pobres eram atendidos no Hospital Santa Casa.

subsidiado pelo estado, contudo os "utensílios, medicamentos e dietas eram pagos através do caixa da Santa Casa de Misericórdia" (CESAR, 2015, p. 222).

Ainda sobre o prover dos presos a Irmandade estava encarregada de assistir em todos os momentos, inclusive, na hora da execução<sup>40</sup>, e, para tanto, ofertava ofícios sacerdotais do Capelão do Hospital. Em Porto Alegre o primeiro enforcamento<sup>41</sup> aconteceu, em 1821, após a instalação da Junta de Justiça<sup>42</sup>. Inicialmente tendo em vista atingir seus desígnios, o enforcamento contava com a participação da comunidade como forma de testemunhar a execução e advertir sobre o crime. Isto também explica a espetacularização do percurso até a forca, supervisionado por autoridades da Câmara, oficiais de justiça e militares do mesmo. A Irmandade da Santa Casa acompanhava todas as etapas da execução da sentença a fim de prestar os serviços religiosos e fúnebres (FRANCO, 2018).

## 2.2.2 O Prover e a Mordomia na Saúde: as Enfermarias e a Botica

O segundo prover está associado à assistência em saúde dos doentes pobres através do atendimento nas enfermarias e na botica da Instituição e suas respectivas mordomias. A mordomia do Hospital era exercida ao longo do ano por quatro irmãos escolhidos para dirigir e supervisionar os serviços no estabelecimento. Dentre os critérios para se chegar a esta escolha é possível destacar o conhecimento prévio sobre os negócios da Santa Casa e um exercício profissional que permitisse ao irmão

---

<sup>40</sup> De 1818 a 1833, período de funcionamento da Junta de Justiça, segundo o Livro V das ordenações Filipinas existiam quatro sentenças de pena de morte: a primeira "a morte cruel" onde o condenado é executado lentamente e com súplicas; a segunda "morte atroz" é acrescentado a pena um agravante ao destino final do corpo; a terceira a "morte simples" ordenação a forca ou degola, e, por fim, a "morte civil" onde o indivíduo era recolhido da vida em sociedade, assim como, perdia seus direitos fundamentais (PIERANGELI, 2004).

<sup>41</sup> O patíbulo de execução esteve instalado em vários locais, como nas atualmente denominadas Praças 15 de Novembro e a Harmonia, sendo o último espaço reconhecido pela memória popular gaúcha (FRANCO, 2018).

<sup>42</sup> Inicialmente, não existia jurisdição em território sul-rio-grandense, e os casos, portanto eram julgados pela Comarca de Santa Catarina, criada em 1749. Somente, em 1760, com a elevação a Capitania Geral modifica-se este cenário com a presença de oficiais para prestação de serviços judiciais. Posteriormente, em 1812, a vila de Porto Alegre foi declarada Comarca Geral de ambos os estados, situação que permaneceu até 1821 quando Santa Catarina é desanexada do Rio Grande do Sul. Auguste Saint-Hilaire, descreve que a instalação da Junta Criminal fora instalada em 1820, a pedido do Marques do Alegrete à Corte. Anteriormente, todos os casos eram julgados no Rio de Janeiro, o que levava, por inúmeras vezes os "Juizes de Fora de Rio Grande e de Rio Pardo a deixarem suas funções ordinárias, afastando-se um sessenta e outro trinta léguas de suas vilas. Isso deixava a justiça da Capitania lenta e morosa" (VOGT; RADÜNZ, 2013, p. 92).



a atividade diária na Instituição. O mordomo do hospital<sup>43</sup> exercia a responsabilidade pelo mapa diário de movimentação das enfermarias produzido pelo administrador do espaço, assim como também se encontrava entre as suas atribuições a compra de insumos das enfermarias.

Sérgio da Costa Franco e Ivo Stigger (2003) ressaltam que os primórdios no atendimento em saúde na Santa Casa de Porto Alegre eram exercidos por facultativos na arte médica e de enfermagem. O primeiro “medico-facultativo”, ou seja, sem formação teórica e prática para exercer as atividades curativas foi o Cirurgião-mor Ignácio Joaquim Paiva, até então, prático no Hospital Militar. Além de praticar a clínica e operações cirúrgicas, também ministrava a aplicação de mercúrio nos pacientes sífilíticos, substância química na época denominada de azougue. Visando estender a população o atendimento de urgência e emergência, no ano seguinte, foi inaugurada a Sala do Banco, administrada pelo Cirurgião-mor Magalhães. Esta função esteve sob sua responsabilidade até 1829/30, período no qual foi admitido Marciano Pereira Ribeiro, cirurgião doutor em Medicina.

Aspirando a manutenção das obras assistenciais o Visconde de São Leopoldo, provedor da Irmandade, solicitou auxílio financeiro ao Imperador Pedro I. O imperador atende ao pedido e autoriza a realização de 10 loterias em favor da Santa Casa, em 28 de junho de 1826. Os anos relativos ao período de 1830 a 1840 são escassos em referenciais sobre o tratamento em saúde. Esta situação se modifica a partir da década de 1850, quando passam a ser expedidos os Relatórios da Provedoria, um dos documentos utilizados para a construção desta narrativa.

No âmbito do desenvolvimento assistencial, durante a década de 1850, o hospital contava com cinco enfermarias: a 1ª clínica e cirúrgica de homens; a 2ª clínica e cirúrgica de mulheres; a 3ª clínica e cirúrgica dos menores do Arsenal de Guerra; a 4ª realizava o atendimento dos Sócios da Sociedade Beneficência Portuguesa (fundada em 1854); e a 5ª assistia os presos civis pobres. Nas enfermarias existiam três médicos licenciados, um enfermeiro e seu “ajudante” e, completando esta equipe, diversos serventes (FRANCO; STIGGER, 2003).

---

<sup>43</sup> O mordomo do Hospital era responsável pelo “fornecimento de roupas, moveis, alfaias e utensílios necessários para o serviço do hospital, bem como o dos gêneros alimentícios e dieta, será feito por arrematação, e quando não possa realizar-se com interesse, obrigando-se a obter por menos preço, precedendo a aprovação do provedor” (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1957, p. 17).

Entre as décadas de 1850 a 1860, o cenário porto-alegrense era de devassidão provocado pelo Conflito Farroupilha<sup>44</sup> e por diversas epidemias: varíola, tifo e especialmente a *cólera-morbus*<sup>45</sup>. Os médicos pleitearam algumas alternativas na busca de qualificar o atendimento nas enfermarias. Por conseguinte, foi avaliada a contratação de Irmãs de Caridade para tais serviços assistenciais. A primeira tratativa aconteceu em 1858, através da iniciativa do provedor Manoel José de Freitas Travasso em contato com as irmãs de caridade da Ordem de São Francisco de Paula, contudo não houve êxito nesta negociação (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1858).

A necessidade de melhorias no atendimento no Hospital foi posta em pauta novamente em 1888 e 1889, devido a um legado pio, ou seja, uma doação *pós morte*, que previa a contratação de irmãs religiosas para realizar este serviço. Nesta ocasião, outro fato importante que influenciou a agilidade das tratativas com as irmãs de caridade foi a epidemia de febre amarela, em 1888, a qual atingiu principalmente imigrantes recém-chegados ao Rio Grande do Sul. Logo, a Santa Casa de Porto Alegre firmou acordo com a Ordem das Irmãs Franciscanas da Penitência e da Caridade Cristã<sup>46</sup>, em 30 de julho de 1891 (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1888 e 1891).

Na última década do século XIX, devido à presença de um corpo técnico em saúde, composto por irmãs enfermeiras e médicos, se estabeleceu um novo modelo de gestão e atendimento hospitalar. Essas transformações estão relacionadas ao desenvolvimento científico nas artes de cura, conforme Relatório da Provedoria: “[...] a recente descoberta do eminente bacteriologista de Berlim, o sábio Dr. Kock, sugeriu-me a ideia do estabelecimento de uma enfermaria especial para o tratamento da tuberculose pelo novo método” (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1890, p. 08).

---

<sup>44</sup> Durante o Conflito Farroupilha (1835 – 1845), apesar de diversos irmãos pertencerem ao Partido Farroupilha, a Santa Casa declarou apoio ao Império Brasileiro. Após destituir Antônio Rodrigues Fernandes Braga, presidente da Província, em 20 de setembro de 1835, a cidade foi sitiada pelos rebeldes, ocasionando problemas de infraestrutura, principalmente em transações econômicas e comerciais. Isto somente se modifica parcialmente com a retomada de controle dos Imperiais, que, para se defender cercaram o perímetro urbano, sendo o Hospital incluso como um dos pontos fronteiriços e de acesso à “Leal e Valorosa Vila de Porto Alegre” (FRANCO; STIGGER, 2003).

<sup>45</sup> Também nesta década entre os anos de 1855 e 1856, acontece mundialmente a epidemia de *cólera-morbus*, doença infectocontagiosa transmitida pela água contaminada, e que abateu Porto Alegre. Para tanto, na Santa Casa foi aberta uma enfermaria para o atendimento dos infectados, fato possível de ser verificado nos respectivos relatórios anuais (RELATÓRIOS DA PROVIDORIA SCMPA, 1855 - 1856).

<sup>46</sup> Provenientes da Alemanha, o grupo de 16 missionárias chefiadas por Madre Anna Moeller, eram “Enfermeiras Licenciadas” para realização do atendimento hospitalar.

O novo retrato da medicina incentivou os valores de ensino, e assim, muitos profissionais viajaram à Europa em busca de conhecimento. Olinto de Oliveira, criador do Dispensário de Crianças<sup>47</sup> (1890) na Santa Casa, foi licenciado para estudar sobre a tuberculose na Alemanha com o Professor Robert Kock e realizar visitas técnicas aos hospitais pediátricos (Idem, 1890).

Em outubro de 1897, funcionava uma enfermaria especializada no atendimento de pacientes tuberculosos do sexo masculino, além de outras duas salas para o tratamento de enfermos suspeitos ou com doenças infecto contagiosas (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1897). No ano seguinte foram criadas 17 novas enfermarias, divididas de acordo com as especialidades médicas e inaugurados outros três espaços destinados à consulta de adultos e crianças, bem como um ambulatório cirúrgico (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1898).

No final do século XIX, o incentivo à formação profissional era extremamente necessário para atender a população de Porto Alegre em vertiginoso crescimento devido às ondas migratórias europeias. Assim, por meio de políticas públicas e com o apoio da Santa Casa foram inauguradas, entre 1895 e 1898, as Escolas de Saúde de Farmácia e Química Industrial, Partos e Medicina. O desenvolvimento educacional médico-científico e o surgimento de novas tecnologias auxiliaram na promoção e evolução da prática terapêutica (FRANCO; STIGGER, 2003).

Durante as primeiras duas décadas do século XIX, observa-se algumas mudanças, em especial, após o falecimento do Provedor Antônio Soares de Barcellos, em 1914 o Dr. Victor de Britto denunciara as más condições nas ordens sanitária e estrutural das enfermarias, com a falta de espaço físico adequado levando a aglutinação de homens e mulheres, sendo estes possuidores ou não de doenças. Devido ao seu empenho e dedicação para realizar as alterações necessárias, o Dr. Victor de Britto recebeu a nomeação para o cargo de diretor do Serviço Sanitário do Hospital e, em 1916, foi eleito provedor da Instituição (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1914 e 1917).

A Primeira Guerra Mundial inflacionou as taxas cambiais, gerando a elevação dos preços de insumos e fármacos. Esta transformação nos cenários social e econômico se tornou um empecilho na implantação do projeto sanitário, na

---

<sup>47</sup> Inaugurada em 28 de outubro de 1890, funcionava em um quarto da sacristia da capela Nosso Senhor dos Passos e atendia crianças em situação de emergência (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1890).

manutenção da estrutura física e das atividades assistenciais da Santa Casa. Em 1918, aconteceu a pandemia de gripe espanhola, a qual gerou a expansão do número de atendimentos no Hospital. Assim, se tornou de suma importância estabelecer um modelo de gestão médico administrativo para contornar os obstáculos. Entre 1915 e 1922 foram realizadas inúmeras alterações nos processos administrativos do Hospital, fundamentais para a expansão da medicina científica, dentre as quais: criação do Regimento Sanitário (1919); qualificação dos instrumentais e aparelhagens de esterilização (1920); instalação de um novo sistema de registro e movimentação de pacientes (1919); transferência da administração hospitalar às irmãs (1922); construção e inauguração da lavanderia a vapor (1924) e, por fim, a revisão do Regimento Interno em 1925 (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1925).

Nas décadas de 1930 e 1940, a fim de atender inúmeras exigências sanitárias, bem como promover a ampliação do atendimento no hospital, se estabeleceu um grandioso projeto para a construção de “novos pavilhões”. Durante esta empreitada, a Santa Casa contou com doações das esferas pública e privada. Em 1930, foi inaugurado o Hospital São Francisco, destinado ao público pagante. Esta prática gerava receita para o assistencialismo aos pobres. O segundo a ser implantado, em 1940, foi o Pavilhão Daltro Filho, local que promovia à população carente amparo através das enfermarias de oftalmologia, otorrinolaringologia e ambulatórios, assim como, assistência a parturiente com o pré, pós-natal e no parto. No ano de 1948 foram ofertados à comunidade três “novos pavilhões”. O primeiro, Pavilhão São Lucas, proporcionava o atendimento de hematologia, o segundo, o Pavilhão São José, dedicado à neurocirurgia, e, o último, Pavilhão Cristo Redentor, dispunha de enfermarias e ambulatórios capazes de atender a diferentes especialidades (RELATÓRIOS DA PROVEDORIA SCMPA, 1930; 1940 a 1948; FRANCO; STIGGER, 2003).

A partir da década de 1950, a Instituição passou por uma crise financeira. Com o objetivo de aumentar a receita, o provedor Ivo Correa Meyer lançou a exitosa campanha “Cruzada da Santa Casa”. A ação visava arrecadar doações e era liderada por uma comissão com representantes governamentais (federal, estadual e municipal), militares, religiosos e outras personalidades da Capital gaúcha e do Estado. No interim, foi inaugurado, em 1953, o Hospital da Criança Santo Antônio. O espaço, localizado no bairro Floresta, foi estrategicamente escolhido para abrigar o hospital pediátrico. O objetivo era ofertar a puericultura aos filhos de pais operários da

região, e dessa forma, reduzir a estatística de doenças e mortes da população infantil (FRANCO; STIGGER, 2003).

Nas décadas de 1950 e 1960, o governo federal institucionalizou os “Serviços Nacionais de Saúde” que previa a profilaxia e o tratamento de doenças com grande incidência, dentre estas, a tuberculose e o câncer. Nesta perspectiva, a Santa Casa lançou dois hospitais especializados, sendo o primeiro, em 1965, o Pavilhão Pereira Filho para o atendimento da tuberculose, e o segundo, em 1967, o Hospital Santa Rita, dedicado a assistir pacientes em tratamento contra o câncer. As edificações destes hospitais foram construídas com recursos público, privado e de organizações sem fins lucrativos, dentre as quais a *Associação Sul-rio-grandense de Combate ao Câncer* (Idem, 2003).

Nos dois decênios posteriores, 1970 e 1980, o Hospital sofreu uma grande crise financeira, devido à redução de doações, legados, aluguéis, atrasos nos repasses governamentais e inflação vigente na época. Outros motivos também são apontados, como uma estrutura administrativa sucateada e a ausência de meios de fiscalização financeira. Em 1978 o Hospital atingindo o ápice de sua crise pecuniária, com a ação extrajudicial de penhora de contas bancárias e bloqueio de valores do Instituto Nacional de Assistência Médica e Previdência Social (INAMPS), conveniado com a Santa Casa, em 1974. Consequentemente, as portas da Instituição foram fechadas a novos atendimentos por 36 horas. A ação causou impacto na comunidade, e, vagarosamente, foram cedidos recursos público e privado. Tais verbas, porém, não cobriam o déficit orçamentário (Idem, 2003).

Em 1982, o Cardeal Dom Vicente Scherer foi eleito Provedor, permanecendo em exercício até 1996. O Relatório da Provedoria deste ano aponta que, após cedência de valores, o Ministério da Cultura e Educação, solicitou um novo modelo de gestão hospitalar<sup>48</sup>, e que 80% deste projeto já estava implantado. Somente em 1983, com o apelo de Dom Vicente ao governador do estado Jair Soares, foi que a virada começa a acontecer. Para tanto, o representante estadual cedeu recursos financeiros, tal como, funcionários públicos da Secretária de Saúde aptos a efetivar a renovação dos profissionais na área de gestão administrativa e estabelecer o planejamento estratégico e de modernização da Instituição (Idem, 2003).

---

<sup>48</sup> O novo modelo de gestão hospitalar era baseado no Programa de Estudos Avançados em Administração Hospitalar e de Sistemas de Saúde, da Fundação Getúlio Vargas.

Diante do panorama de crise, a população se afastou do Hospital. Logo, como uma estratégia de marketing para atrair a comunidade e gerar receita financeira, surgindo em 1983, o “Bônus da Vida – Para a Santa Casa Viver”, esta iniciativa se tratava de um carnê de sorteio promovido pela Caixa Econômica Estadual, em favor da Instituição. No decorrer da década de 1980, uma série de ações voltadas para a modernização administrativa, física-predial, tecnológica e de ensino tornaram-se realidade e promoveram a efetivação do Complexo Hospitalar Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Nos anos 1990, a Santa Casa já possuía o status de um espaço de saúde reconhecido por sua excelência, pela população e por órgãos de gestão e qualidade. E graças a essa atuação na área da Saúde recebeu em 1998/99 o Prêmio Nacional de Qualidade (Idem, 2003).

Em relação à modernização, novos hospitais foram (re) criados. Em 2001, foi inaugurado o Hospital Dom Vicente Scherer, primeiro centro de transplantes da América Latina, e, no ano seguinte, o Hospital da Criança Santo Antônio, agora funcionando dentro do quarteirão da Santa Casa (Idem, 2003). Estão em fase de execução o Hospital Nora Teixeira, um espaço que atenderá múltiplas especialidades e, ainda, a emergência do Sistema Único de Saúde (SUS), a qual deve ser inaugurada em 2020.

Todo o hospital necessita de remédios para tratar seus pacientes. Dessa forma, surge o segundo prover, o da botica. O compromisso institucional de 1853 salienta o fato de a gestão do espaço ser de responsabilidade do respectivo mordomo. Segundo este compromisso, o exercício desta função não obriga o irmão a ser farmacêutico, cirurgião ou médico. Suas competências são: zelar pela ordem no espaço - pessoal, utensílios, insumos, espaço (estrutural e limpeza), realizar o inventário e acondicionamento padrão das drogas em vasos e rótulos adequados visando garantir o rápido aviamento das receitas, solicitar ao farmacêutico ou boticário levantamento das drogas em baixa no estoque para providenciar sua compra, assim como, supervisionar as receitas aviadas, a fim de lançar no livro de despesas (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857).

A botica foi inaugurada em 1828 para dispensar medicamentos às enfermarias do Hospital. Seu espaço inicialmente localizava-se fora das dependências do Hospital, e, por problemas administrativos, a Santa Casa encerrou suas atividades em 1829. Anos mais tarde, em 1832, devido à latente necessidade das formulações para o atendimento das enfermarias, a Botica voltou a funcionar nas dependências da Santa

Casa. Na atividade diária do laboratório, os utensílios e químicos empregados nos preparados e formulações eram provenientes do Rio de Janeiro e importados da Europa, e, conseqüentemente, os custos de tais produtos oneravam a receita do Hospital. Visando à economia com as formulações, em 1842, a Provedoria da Santa Casa, estipula a criação de um horto. (LIVRO ATA DA PROVIDORIA SCMPA v. V, 1842).

Apesar das regulações sanitárias em nível nacional e regional que aconteceram entre 1843 e 1851, os responsáveis pelas manipulações da botica não eram habilitados nesta arte, ou seja, não possuíam a habilitação de nível superior na ciência. Somente em 1882, com a criação e fiscalização das Inspetorias de Saúde Pública nas capitais das Províncias do Pará, Maranhão, Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul, aconteceram mudanças estruturais nas ordens espacial e de recursos humanos na Santa Casa. Neste mesmo ano, verifica-se a contratação do boticário habilitado Jovino Odillon Castello Branco, que ali permanece até 1896. Logo, é possível se verificar a qualificação dos recursos materiais por meio do livro de Inventário da Botica da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre (1892 - 1897)<sup>49</sup>.

Durante a provedoria de Antônio Soares de Barcellos, em 1897, foi aprovada a criação da Diretoria Geral de Saúde Pública, e provavelmente, por suas ações de vigilância, ocorreram mudanças estruturais do espaço, assim como, na nomenclatura de Botica para *Pharmacia* (em 1899) na SCMPA. Em seguida, fundada a Escola de Farmácia e Química Industrial e, por conseguinte, se tornou necessária a qualificação da estrutura física da Farmácia, fato deliberado pela Provedoria da Santa Casa de Porto Alegre, em 1903:

Para o serviço de manipulação, que era feito em um pequeno buffet que não admitia mais de dois empregados, mandei preparar uma grande mesa com quatro gavetas, com acomodações em baixo para os utensílios de uso constante, e estante em cima e no centro para a permanência dos medicamentos que mais comumente entram na composição das fórmulas. Nessa mesa, forrada de excelente oleado, podem trabalhar desembaraçadamente oito manipuladores, o que sempre acontece com as lições práticas aos alunos que na Faculdade de Medicina e Farmácia estudam esta nobre arte (RELÁTÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1903, p.08).

---

<sup>49</sup> Documento que apresenta aparelhos e utensílios presentes no estabelecimento, dentre eles os utensílios e fármacos utilizados nas formulações.

Nas duas primeiras décadas do século XX, em decorrência do crescimento populacional, verifica-se a propagação de inúmeras epidemias e doenças infecto contagiosas, dentre elas as venéreas. Para planejar o controle dessas moléstias, a equipe técnica da Santa Casa instituiu as enfermarias especializadas, assim como, a importação de medicamentos para o tratamento da sífilis: o *Salvarsan* e o *Neo-Salvarsan* (RELATÓRIOS DA PROVIDORIA SCMPA, 1911 – 1914).

Contudo, apesar desta preocupação sanitária, por efeito da I Guerra Mundial (1914-1918), a importação em grande volume de drogas, medicamentos e utensílios foi suspensa pelo Hospital, restringindo-se à dispensação medicamentosa somente a pacientes que apresentassem receita de médicos do estabelecimento, os asilos e demais repartições públicas atendidas pela Instituição (Idem, 1914). No decorrer do período beligerante, o mordomo da Farmácia, Coronel Luiz de Souza Rocha Faria, notificou a provedoria sobre a dificuldade na permanência de hábeis manipuladores de drogas e medicamentos na Instituição devido à baixa remuneração. Em contrapartida, sugeriu, em 1916, a contratação de Irmãs Farmacêuticas, as quais passaram a exercer suas atividades neste setor a partir de 1918 (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1919).

Na década de 1920, após a Primeira Guerra Mundial, buscando o controle dos serviços de saúde pública), o governo federal regulamenta o Código Sanitário, tal qual, seguidamente, publicou a Farmacopéia Brasileira. Visando atender as prerrogativas estabelecidas pelo Código Sanitário (1923), sob a gerência da Irmã Leardine e do Mordomo Dr. Cristiano Fischer, em 1924, a farmácia foi reestruturada, dispondo de espaços preestabelecidos para a produção das formulações, dentre estes um laboratório de ampolas. Durante as décadas de 1920, percebe-se nos relatórios da provedoria que as dispensações medicamentosas estavam de acordo com o desenvolvimento científico da área, e, assim progressivamente, as manipulações homeopáticas foram substituídas pelas alopáticas (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1925).

Na década de 1940, por determinação do Departamento Estadual de Saúde, a Farmácia foi novamente revitalizada. Em 1942, além de reformar sua área física, a mudança envolveu, ainda, a capacitação pessoal dos funcionários em políticas de aviamento e distribuição de formulações, por meio do *I Curso Prático de Farmácia*, ministrado pelo Farmacêutico Izidro Herédia. Outra medida desenvolvida para



contornar a crise financeira da Instituição foi à confecção do Formulário Magistral<sup>50</sup>, o qual visava tabelar as prescrições médicas e farmacêuticas usuais das enfermarias, possibilitando assim, um controle de custos deste setor do Hospital (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1943). O mordomo da farmácia esclarece:

Tal medida não só facilitou, em muito, o aviamento dos preparados por intermédio da Farmácia, como ainda contribuiu sobejamente, para restringir toda uma série de abusos e solicitações, por vezes absurdas, de drogas de elevado preço e perfeitamente substituíveis, por preparação menos dispendiosos (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1943, p. 40).

A partir da década de 1950, a Santa Casa transita por uma grave crise financeira, e seus reflexos são percebidos na Farmácia<sup>51</sup>. Em busca de estratégias para a arrecadação de receitas foi criada, em 1961, a Farmácia São Lucas – no Hospital São Francisco, com a função de distribuir a baixo preço medicamentos para a população. Entre os anos 1979 a 1981, a crise financeira se agravou vertiginosamente e visando realizar a introdução de um novo sistema de gerenciamento a farmácia “[...] pela importância que representa no contexto hospitalar, foi alvo de estudos para sua reestruturação imediata em termos de padronização de compras, controles de estoques e distribuição” (RELATÓRIO DA ROVEDORIA SCMPA, 1979, p. 8). Em 1981, procedeu-se a centralização de medicamentos, no espaço onde funcionava a Farmácia São Lucas. No início da década de 1990, a farmácia deixava de aviar porções magistrais direcionando-se para um centro de operações de triagem e fracionamento de medicamentos industrializados a serem distribuídos aos pacientes, sistema operante atualmente.

### 2.2.3 Os Proveres de Ordem Social: expostos e cemitério e suas mordomias

O quinto prover consistia na criação de crianças enjeitadas à caridade pública. Esta ação foi delegada pela província através da Lei n. 09 de 21.11.1837<sup>52</sup> (FLORES, 2009). Em 1838, sob a gestão do Mordomo dos expostos, foi criada a estrutura

---

<sup>50</sup> O Formulário, conseqüentemente, proporcionou o controle das manipulações medicamentosas, a padronização da prescrição médica e o estabelecimento do sistema de distribuição coletiva que perdurou até 1980, quando novamente a Farmácia foi reestruturada.

<sup>51</sup> A Farmácia São Lucas foi gerenciada pela farmacêutica Irmã Batista e foi mantida em funcionamento até 1981.

<sup>52</sup> Entre 1773 a 1837 a assistência era promovida pela “Comarca de Órfãos” da Câmara Municipal.

espacial e funcional da Roda dos Expostos da Santa Casa com o intuito de assistir aos recém-nascidos abandonados.

O historiador Moacyr Flores (2009) ressalta que o espaço da Roda dos Expostos (1838 a 1940) localizava-se ao lado da Capela Nosso Senhor dos Passos, e funcionava por meio de um cilindro que girava em torno de um eixo. Após o abandono, a porteira recebia o órfão e, imediatamente, o entregava à regente do espaço, que realizava os primeiros cuidados em saúde e providenciava, em caso de doença grave, o rápido batismo. Seguidamente, realizava-se o registro desta criança no livro de matrícula, onde se transcreviam as informações: nome, sexo, nome dos padrinhos e citava todos os acompanhamentos trazidos pela criança, tais como enxoval, bilhetes, correntes e outros. Durante o período de permanência na Casa da Roda os pupilos ficavam sob os cuidados das “amas”, sendo uma de leite e outra de criação. Continuamente, a mordomia dos Expostos promovia o edital público para a contratação de amas de criação externas, conhecidas à época por criadeiras. As crianças permaneciam até os 7 anos aos cuidados destas mulheres empregadas pela Santa Casa, e, após, caso não houvesse o interesse pelo menor, eram reencaminhados à Instituição.

As meninas eram direcionadas aos Asilos, primeiramente o Santa Leopoldina (1857 – 1879) e, após sua extinção, o Santa Teresa. Nestes locais, aprendiam os trabalhos domésticos, ler e escrever<sup>53</sup>, tal como, foram incentivadas à profissionalização nos ofícios do magistério e enfermagem (SCHENEIDER, 1993). Quando a menina atingisse a idade púbere, buscava-se um contrato de matrimônio. Para tanto, existiam os dotes matrimoniais, ou seja, uma quantia financeira destinada ao noivo após o casamento. Estes valores foram promovidos principalmente a partir de legados deixados por beneméritos, como Isabel Bastos e Félix de Mattos<sup>54</sup> (FLORES, 2009).

Em contraponto, os meninos eram encaminhados ao Arsenal de Guerra<sup>55</sup> do Exército Brasileiro, e permaneciam dos 07 aos 18 anos, com o objetivo de serem profissionalizados. O estabelecimento recebia como ingresso na Classe Provincial e

---

<sup>53</sup> O asilo foi criado pela Lei Provincial 367 de 04 de março de 1857, sob coordenação educacional de irmãs religiosas do Sagrado Coração de Maria. O espaço situava-se na rua da igreja e acolhia entre 06 e 12 anos, expostas da Santa Casa, meninas pobres, abandonadas e indignas. Em 1879, o Asilo Santa Leopoldina foi unificado com o Asilo Santa Teresa (SCHENEIDER, 1993).

<sup>54</sup> FLORES, Hilda Agnes Hübner. A sociabilidade na Roda dos Expostos. In: *Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre histórias reveladas I*: Porto Alegre Evengraf/Ed. da ISCMPA, 2009.

<sup>55</sup> O Arsenal de Guerra do Rio Grande do Sul, foi inaugurado em 1867.

“Oficinas Práticas”<sup>56</sup>, os menores expostos da Santa Casa de Porto Alegre, meninos pobres e indigentes. Este estabelecimento educacional inicialmente era subsidiado pelo governo provincial, e, em 1882, sua gerência foi transferida para o Império. Em 1890, o Arsenal de Guerra passou a chamar *Oficinas de Artífices* (SCHENEIDER, 1993).

Outro prover relacionado a ordem social refere-se aos cuidados com mortos, e a este mordomo, incumbia-se a missão de zelar o emprego de todas as partes do Regimento do Cemitério. O primeiro era localizado juntamente à capela do Hospital e tinha por missão enterrar o irmão, seus familiares e escravos. O segundo cemitério é o extramuros inaugurado em 1850 e visava realizar o enterramento da população da Vila de Porto Alegre (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857).

Este serviço nem sempre foi procedido pela Santa Casa. Inicialmente era dever da Irmandade São Miguel e Almas executar tal tarefa. Isto se modificou após o Conflito Farroupilha (1835 a 1845) e a necessidade de expansão demográfica da Vila. Este fato esbarrou em um problema: a localização do “Cemitério da Igreja Matriz” (FRANCO; STIGGER, 2003).

O Cemitério da Matriz é descrito pelo Presidente da Província, Luiz Alves de Lima e Silva, no Relatório da Presidência da Província, de 1846, como um local com péssimas condições sanitárias, onde os corpos, devido à superlotação do espaço, encontravam-se insepultos, atraindo assim diversos. Neste mesmo período, o Conde de Caxias, na condição de Provedor (1844 – 1846) da Santa Casa da Capital, propôs Mesa Administrativa a criação do cemitério institucional extramuros para o atendimento da comunidade. Após análise, a proposta foi aprovada pelo colegiado de irmãos. Seguidamente, o Duque de Caxias apresentou a proposta de gerenciamento administrativo da necrópole da Cidade a Comissão da Câmara, que autorizando sua criação (FRANCO; STIGGER, 2003).

A construção do empreendimento assistencial aos mortos (e familiares) recebeu subsídios da Província, na forma de empréstimos. Logo, no Alto da Azenha, em 1846, se inicia a construção do Cemitério da Santa Casa. O local foi escolhido por ser distante da cidade, considerado espaço de sociabilidade e vida, afastando assim

---

<sup>56</sup> As oficinas práticas eram subdivididas de acordo com a instrução do ofício profissional: carpinteiros, alfaiates ferreiros, latoeiros, pintores, correeiros, armeiros, fogueteiros, funileiros, sapateiros, dentre outras. Os alunos também recebiam instrução pedagógica de leitura e moralidade (SCHENEIDER, 1993).

os miasmas, odores fétidos que a medicina do período acreditava serem os elementos causadores da doença, os quais poderiam emanar das sepulturas (FRANCO; STIGGER, 2003).

Após a inauguração do cemitério<sup>57</sup>, em 1851, foi estabelecido o *Regulamento para o Cemitério da Capital da Província*, o qual proibia os enterramentos em outra área da cidade de Porto Alegre. A instalação do Cemitério da Santa Casa e a instituição do Regulamento do Cemitério da Cidade, estimularam outras Congregações e Irmandades Religiosas representadas por “Acácio Joaquim Corrêa, em nome das Irmandades do Santíssimo Sacramento, de Nossa Senhora da Conceição, São Miguel e Almas, e Rosário” (FRANCO; STIGGER, 2003, p. 109) a solicitar licença para a criação de outros cemitérios extramuros, em outubro de 1850. Devido à demora do processo burocrático, as demais Congregações e Irmandades Religiosas, acabaram loteando espaços no Cemitério da Santa Casa, dentre as quais: a Irmandade São Miguel e Almas, Irmandade Santa Bárbara e a Comunidade São José.

A Irmandade São Miguel e Almas se estabeleceu inicialmente em um quadro/terreno do Cemitério da Santa Casa, comprado em 1866, permanecendo no local até 1909, quando ocorreu a inauguração de seu próprio cemitério, localizado na Avenida Professor Oscar Pereira, nº. 400. Até o ano de 1929 foram trasladados restos mortais e elementos alegóricos de sepulturas do Cemitério da Santa Casa para a necrópole da Irmandade São Miguel e Almas. Após cessar essa ação, o quadro até então utilizado foi doado à Santa Casa. Como homenagem a Santa Casa nomeou uma de suas galerias de “São Miguel” (CARVALHO, 2015).

Outra congregação religiosa a se estabelecer no espaço do Cemitério da Santa Casa foi a Irmandade Santa Bárbara, a qual encerra definitivamente suas atividades em 1912. Através de sua comissão liquidante transferindo seu espólio à Santa Casa, desde que a Instituição assumisse obrigações com os irmãos da finda Irmandade (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1910). Como homenagem, em 1946, a Santa Casa, batizou uma de suas galerias de “Santa Bárbara”.

Por fim, a Comunidade São José (criada em 1868, com o nome de Associação São José, realizou os primeiros enterramentos de “alemães católicos” no Cemitério

---

<sup>57</sup> Acontece uma mudança na estrutura social de apoio fúnebre, com a transferência da gerência dos enterramentos em Porto Alegre da Irmandade de São Miguel e Almas (fundada em 1773), que gerenciava o Cemitério da Matriz, para a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

da Santa Casa, até que no ano de 1888 foi inaugurado o Cemitério São José. Contudo, apesar de não haver registro de compra de quadro/terreno na necrópole da Santa Casa, através do estudo dos Livros de Registros de Óbitos é possível verificar a existência do “Cemitério São José” naquele espaço. Após a inauguração, assim como no caso relacionado ao Cemitério São Miguel e Almas, a Comunidade São José realizou os translados de restos mortais e/ou sepulturas para seu cemitério (CARVALHO, 2015), tal como doando à Santa Casa em 1897 o espaço até antes utilizado por esta instituição (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1897).

Em 1890 foi determinado o fim da intervenção de representantes ou autoridades religiosas na gerência de cemitérios públicos. Dessa forma, os cemitérios geridos pelas congregações e irmandades ficaram sujeitos à vistoria/inspeção policial, como também de autoridades públicas responsáveis pela fiscalização sanitária. A Constituição Federal Brasileira de 1891 reforça a secularização dos cemitérios, ou seja, imparcialidade quanto à religião, garantindo assim o enterramento de qualquer indivíduo independentemente a sua fé religiosa. A Carta Magna de 1891 preservava o direito à manifestação religiosa de acordo com o credo ou fé do sepultado, desde que essa ação não interferisse sobre alheios (CARVALHO, 2015).

No século XIX, os regulamentos exibiram considerações sobre o meio de transporte de cadáveres até o Cemitério Alto da Azenha. A época o serviço era realizado por coches à tração animal, sob exclusividade da Santa Casa. E assim foi até 1880. Neste ano, a Província, por meio da Diretoria Geral dos Negócios da Fazenda Provincial, transferindo o serviço de transporte de cadáveres para a Companhia de Carruagens Porto-Alegrenses (a Carris):

A Presidência da Província em ofício em 12 de maio de 1880, através da Diretoria Geral dos Negócios da Fazenda Provincial ordenou que se lavrasse contrato com a Companhia de Carruagens Porto-Alegrense, para a condução dos cadáveres até o Cemitério desta capital, serviço que antes era feito pela Santa Casa. Após foram feitas todas as disposições legais e em 1º. De agosto a Cia de Carruagens recebeu da Santa Casa um inventário contendo todos os bens que aquela recebe desta proveniente da compra do serviço. O carro dos irmãos não foi vendido, este permaneceria em um alojamento atrás da casa que serve de escritório para o cemitério. Foi contratado que a cada saída deste carro a Companhia forneceria dois boleeiros e animais, e a Santa Casa pagaria 12 mil reis (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1880, p. 37).

Essa transferência do transporte fúnebre para a Companhia de Carruagens Porto-Alegrenses desagradou a Santa Casa, que anos mais tarde, juntamente com o apoio das demais Irmandades conseguiram reaver o direito de realizar o serviço. Em 31 de março de 1926 a Santa Casa adquiriu os primeiros carros fúnebres à tração motora, remodelando sua garagem para receber os novos veículos (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1925/1926). O serviço de transporte funerário foi ofertado pela Santa Casa até meados dos anos 1960. Neste momento, acontecia o apogeu das empresas funerárias, as quais prestavam o serviço a custo menor do que as Irmandades. Até o presente momento, o Cemitério da Santa Casa de Porto Alegre realiza atividades fúnebres e é considerado o mais antigo em funcionamento no Estado (FRANCO; STIGGER, 2003).

Ao me aventurar nesta análise do percurso histórico “das Misericórdias”, suas trocas de dádivas e seus proveres são guias fundamentais para a compreensão dos seus cuidados ou proveres. Para tais ações a Instituição regulou processos de sociabilidade da misericórdia, sua representação e celebração da memória dos irmãos benfeitores. Para tanto, através do *habitus* da Irmandade foi possível identificar a estrutura social hierarquizada e as práticas culturais da Irmandade de coesão entre irmãos (nobres e confrades) e irmãos em relação assistidos. As práticas sociais e culturais - individuais e coletivas – são lutas ou disputas por representação no *habitus* (BOURDIEU, 1996). Estas são movidas pelas percepções, valores, interesses e outras significações da realidade as quais classificam e caracterizam as representações dos agentes e grupos sociais pela distinção, que no presente estudo são os retratos, a serem apresentados no capítulo seguinte.

### **3 O GÊNERO RETRATO**

Este capítulo nos revela o percurso do gênero retrato em diferentes tempos e locais. O foco será ajustado a fim de buscar o desenvolvimento desta técnica em Portugal, Brasil e Porto Alegre. O subcapítulo “3.1 O percurso de um gênero da pintura” analisa a evolução da representação da figura humana nos cenários internacional, nacional e regional. No capítulo “3.2 A Província de São Pedro do Rio Grande do Sul e seus retratistas” foram exploradas as obras de Neiva Bohns (2005; 2011), Amaral (2003), Athos Damasceno (1971), Pereira Coruja (1916), Flávio Krawczyz (1997), Suzana Gastal (2007) e Maria Lúcia Kern (2007) para a compreensão da circulação do retrato no estado.

Por fim, o último subcapítulo “3.3 Os Retratados da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre”, expõe com detalhes esta coleção composta por 22 retratos encomendados entre 1826 e 1896 pela Instituição. A construção deste segmento textual, primeiramente, realizou o estudo imagético e bibliográfico para sanar eventuais dúvidas quanto a identificação dos personagens. Este estudo, somado aos documentos primários pesquisados, tornou possível tecer a breve biografia dos retratados. Além disso, procedeu-se a análise da estética e do significado das vestes, dos ornamentos e das condecorações (religiosas e militares), balizada pela leitura dos autores Gustavo Barroso (1922), Alvaro da Vieira Coimbra (1962), e Gilda de Mello e Souza (1987) a fim de interpretar aspectos presentes nos retratos.

#### **3.1 O percurso de um gênero da pintura**

Quando se deixa o olhar perpassar por diferentes épocas, percebe-se a representação imagética humana. Tais registros são considerados, na atualidade, fontes inesgotáveis de informação sobre populações do passado. No período pré-histórico, imagens eram elaboradas sobre estruturas orgânicas rochosas ou argilosas e provavelmente, sua produção, era realizada pelos povos originais para expressar códigos relativos às experiências, comportamentos, rituais e tradições das comunidades (SCHNEIDER, 1997; LE BRETON, 2019).

No período histórico oriental, a tradição artística imagética foi difundida entre diversos povos. No antigo Egito, a representação da imagem humana era capturada

sob duas perspectivas estéticas: olhos e corpo frontal e membros e rosto, em perfil, técnica denominada de “pintura frontal”. Também se percebe expressa na arte deste período imagens humanas em esculturas e máscaras mortuárias. Associada às práticas e manifestações ritualísticas religiosas, a produção destes bens artísticos reproduzia símbolos e signos distintos em cada peça (SCHNEIDER, 1997; FROZZA, 2014; LE BRETON, 2019).

A manifestação artística religiosa também é observada entre os cidadãos gregos e romanos, através da confecção de pinturas e esculturas em suportes diversos. Outra prática ritualística pode ser encontrada na elaboração de máscaras, a qual, inicialmente, restringia-se ao âmbito privado. Após a consolidação da República de Roma, estes bens passaram a ser expostos em ambientes públicos com fins de exaltação do poder de personalidades políticas, militares ou de relevância social, cada qual, com representações e símbolos imagéticos específicos para estabelecer a comunicação (SCHNEIDER, 1997; FROZZA, 2014).

No Império Bizantino (330 d.C – 1453 d.C), os dogmas religiosos católicos foram reconhecidos como oficiais pelo governo. Por conseguinte, no campo das artes aconteceram inúmeras transformações como a composição e criação de alegorias de Cristo, baseando-se para isto em simbologias pagãs e cristãs. Assim, o retrato adquire “[...] por excelência características fixas, [e] os próprios traços físicos assumem significados simbólicos” (CASTELNUOVO, 2006, p. 17) da fé católica. Logo, as representações utilizavam formas geométricas, preferivelmente circulares e triangulares, com destaque ao olhar, à época, considerado o ponto de conexão espiritual dos retratados (LE BRETON, 2019).

No medievo, a produção e exposição imagética humana apresenta retração. Por conseguinte, no Alto Medievo, basicamente eram retratados pontífices, uma tradição que visava afirmar e legitimar a liderança sacerdotal, os valores da fé e preservar a memória dos representantes da comunidade católica. No século XIII, Baixo Medievo, sobrevém a transmutação “do retrato típico [papal], e volta-se ao retrato do indivíduo” (CASTELNUOVO, 2006, p. 17), com o intuito de expressar a cultura de diferentes grupos sociais.

As manifestações de ordem social foram de extrema importância para a promoção de novas práticas e técnicas pictóricas no período Renascentista, dentre estas se destacam: a expansão ultramarina (1400-1600), a descoberta de novas tecnologias científicas, assim como a circulação populacional e econômica em



diferentes regiões. Estas modificações no âmbito sociocultural são consideradas fatores que contribuíram para a reintrodução do retrato. Assim sendo, este gênero, representava o arquétipo simbólico da diversidade social na forma singular e autônoma, uma ação fundamental para o estabelecimento de novas funções simbólicas e técnicas de reprodução da figura humana (SCHNEIDER, 1997).

Na época renascentista, é introduzido, um novo estilo de representação, o “Retrato de Estado”, que funcionalmente apresentava diferentes pessoas e sua inserção social, através de sinais característicos, como: trajes, poses, ornamentos e expressões, as quais destacavam e distinguiam o poder do retratado em ambiente público (CASTELNUEVO, 2006). Inicialmente, as personalidades pintadas foram os governantes, e com a difusão do estilo, o retrato se expande, atingindo diferentes grupos sociais, abrangendo também comerciantes, eruditos, a corte e outros. O principal objetivo do Retrato de Estado vai além da confecção, busca a exposição ao olhar público (SCHNEIDER, 1997). Conforme Enrico Castelnuovo (1988; 2006):

As novas exigências de apresentação dos senhores eclesiásticos e laicos, do papa e dos imperadores, dos soberanos e dos príncipes, responde um novo tipo de retrato, chamado e State Portait [Retrato de Estado]. Já suas dimensões novas e imponentes, em seguida o assunto é representado de modo a ressaltar o caráter público tanto do modelo quanto da imagem. Trata-se de evidenciar os sinais característicos do exercício do poder, que nos trajes, nos atributos e na pose, quer na expressão olhar (CASTELNUOVO, 2006, p. 54).

Para a produção deste gênero estilístico, o artista considerava os seguintes atributos: semelhança, que corresponde à imitação pictórica e visa distinguir os diferentes indivíduos, homem das coisas, da natureza; seguida da similitude e idealização, as quais se manifestam por via da reprodução fiel da imagem e, por fim, o modelo e cenário, objetivando fundamentar a expressão por intermédio de signos que evidenciam os valores e normas sociais (SCHNEIDER, 1997).

Por meio dos signos iconográficos, a pintura explicava os contextos sociais, históricos e culturais dos retratos e também de seus retratistas. A representação de personagens públicos foi empregada para constituição de condutas sociais, fortemente imbuídas de valores morais a serem seguidos pela sociedade. Neste sentido, a exposição da pintura não somente distinguiu o retratado dos demais membros de um grupo social, como também, se tornava um instrumento de ensino moral, e, por isto, ao “Retrato de Estado” foi atribuído o valor educativo (idem, 1997).

Por ser considerado um artefato de distinção, poder e ensino de condutas e valores morais, alguns conceitos e tradições estéticas foram normatizados para estabelecer a veracidade da representação por meio de diferentes elementos: símbolos, indumentárias, ornamentos, paisagens e os aspectos fisionômicos do retratado. Ao encontro desta afirmativa, Enrico Castelnuovo (1988; 2006) e Elaine Dias (2006; 2011) reforçam que na produção dos retratos de governantes e sua corte priorizava-se as tradições e conceitos deste gênero, sendo estes a “verossimilhança, beleza, poder, exemplo alma e memória” (DIAS, 2011, p. 16). Esta preocupação visual foi associada ao valor histórico e de memória atribuído à tela para futuras gerações (CASTELNUEVO, 2006).

Com o estabelecimento dos estados nacionais (século XVI e XVII) e suas colônias, ocorreu uma expansão no interesse de registrar imagneticamente os representantes oficiais com os retratos “da Corte e do Estado”. Assim, no Absolutismo, são introduzidas a cultura e as ideias neoclássicas visando substituir o pensamento escolástico-cartesiano, ou seja, o foco é alterado e se passa a representar primordialmente “a corte e seus soberanos” ao invés “do clero”.

Partindo para o caso de Portugal e de suas colônias, durante esse período, não havia o controle régio sobre o ensino regular e a prática artística. Isto vinha em sentido contrário ao estabelecido nos grandes centros europeus com o amplo desenvolvimento cultural desde o Renascimento, dentre eles a França, a Itália e a Inglaterra. Após ações de modernização e laicização, promovidas pelo Marquês do Pombal, entre 1760 e 1780, o ensino de artes plásticas foi reconhecido como uma cátedra no âmbito oficial, e associada às escolas militares de Engenharia e Arquitetura. As instituições de ensino citadas permaneceram em amplo funcionamento e se tornaram responsáveis por difundir a cultura artística: no desenho, na pintura e na escultura no circuito social da Corte para o Brasil (CARVALHO, 2007).

Na colônia brasileira, as artes plásticas eram cultivadas basicamente em instituições religiosas, leigas ou não, dentre estas, as Santas Casas<sup>58</sup>. Nestes espaços, em especial, nos principais centros urbanos como Salvador, São Paulo, e

---

<sup>58</sup> Ao analisar o livro “Viagem Pitoresca ao Brasil” de Jean-Baptiste Debret, Elaine Dias ressalta “segundo ele [Debret], o retrato do doador só era colocado no hospital depois de sua morte, pintado de corpo inteiro, geralmente com a representação da Santa Casa ao fundo. Eram retratos de composição simples. Debret também menciona informações sobre aqueles que estão representados e sobre as melhorias das técnicas de composição, ocorridas com o decorrer dos anos. [...]. Os trajes e o papel institucional desempenhados pelos homenageados eram os atributos essenciais do retrato, cuja função era estritamente pública e honorífica” (DIAS, 2006, p. 246).

principalmente o Rio de Janeiro, ocorreu a produção e exposição de pinturas decorativas e retratos de benfeitores, provedores, beneméritos (LEVI, 1945). Os “Retratos Coloniais”, domésticos ou públicos, eram praticamente inexistentes, por três motivos. Primeiramente, até 1689, a exposição em lugares públicos deste gênero era proibida (CARVALHO, 2007). Em segundo, estão as razões econômicas, que impediam a encomenda do retrato. Somente as famílias da elite escravocrata açucareira, mineira e cafeeira, possuíam condições financeiras de consumir este bem cultural (LEVI, 1945). Por fim, a ausência de “pintores hábeis na arte do pincel” para a realização das obras (DURAND, 2009).

Este gênero na cultura colonial brasileira apresentava características estilísticas que são categorizadas em três tipologias: a primeira, os “retratos de burguês” registrando os membros pertencentes a irmandades e ordens terceiras; a segunda os “retratos eruditos” dos representantes da administração pública e/ou religiosa, e a terceira os “retratos oficiais representativos” da família real portuguesa. Apesar desta distinção estilística, o principal interesse na produção destas obras residia na representação histórica e documental (LEVI, 1945), e, neste sentido, a última tipologia obtinha maior peso para o Império Português.

O paralelo desenvolvimento aqui do retrato, da pintura de paisagem, de cenas urbanas, de costumes, modelo vivo, natureza morta e alegoria (pura e histórica), mostra também uma parte importante desse processo de laicização da arte colonial, ocorrido do Setecentos, no qual, de qualquer modo, a encomenda oficial teria sempre maior peso (CARVALHO, 2007, p.34).

A introdução “escolar” do ensino de artes plásticas inicia-se no Brasil, em 1800, com a criação da Aula Régia de Desenho e Figura, na escola de Manuel Dias de Oliveira. Após a instalação da Corte Portuguesa aconteceram inúmeras transformações nos costumes culturais da população brasileira, favorecendo o lento desenvolvimento deste gênero. Na perspectiva de inserção da Corte em solo brasileiro foram estabelecidas inúmeras políticas modernistas, dentre as quais a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816 (CARVALHO, 2007)<sup>59</sup>.

Outra ação governamental promovida pelo Reino Unido de Portugal, Brasil e

---

<sup>59</sup> No decorrer deste percurso, em 1825 o espaço foi rebatizado como Academia Real de Belas Artes. Em 1826, recebeu sede própria, e ainda no século XIX, testemunham duas reformas de ensino, a primeira a “Lino Coutinho”, em 1831, que definiu o sistema acadêmico oficial, e, a segunda, a “Pedreira”, em 1855, que estabeleceu o ensino de artes clássicas e de artefice (CARVALHO, 2007).

Algarves (1815) foi a instalação da Missão Artística Francesa. Esta iniciativa contemplava um colegiado técnico composto de arquitetos, engenheiros, escritores e pintores, com o objetivo de reconhecer o território brasileiro e realizar a fundamentação da identidade nacional (AMARAL, 2003). A atuação deste grupo, assim como o ensino e a prática da pintura neoclássica auxiliou na difusão do gênero do retrato no âmbito privado.

No século XIX, tanto no período monárquico quanto no republicano, a representação imagética foi percebida como um instrumento de promoção e distinção do retratado perante a sociedade a qual este está inserido (AMARAL, 2003), mesmo que inicialmente, as obras não apresentassem boa qualidade técnica. Os diários de viagem de pintores e escultores estrangeiros, como o da inglesa Maria Graham e as anotações do francês August Saint-Hilaire contemplam percepções relativas à arte “dos locais de passagem”, e, por muitas vezes, de acordo com a visão colonialista, atestam a pobreza destes bens artísticos (DURAND, 2009).

A expedicionária Maria Graham descreveu em seu livro as residências e os bens culturais da elite de Salvador “[...] em mais de uma casa, [...] [foram visualizadas] gravuras e pinturas, as últimas os piores borrões que nunca vi, decoravam geralmente as paredes” (GRAHAM, 1956, p. 148-149 apud DURAND, 2009, p. 34). O outro viajante, Saint-Hilaire, em 1822, apresentou as salas dos solares paulistanos e suas gravuras e pinturas de baixa qualidade ou oriundas de refugos europeus. Ainda, o viajante francês relata que “[...] era tão pouca a noção de arte do povo do lugar, à época da minha viagem, que eles nunca deixavam de me chamar para admirar suas obras primas” (SAINT-HILAIRE, 1976, p. 128 apud DURAND, 2009, p. 35).

Ao encontro destas narrativas, no século XX, o historiador e biógrafo Afonso d’Escragnolle Taunay (1939), exhibe alguns vestígios de bens culturais do oitocentos guarnecidos em residências de famílias tradicionais do Vale do Parnaíba, Rio de Janeiro. Os cenários eram compostos por casas grandes, com muitos ornamentos: cortinas de veludo e outros tecidos nobres, lustres, candelabros e guarnições de jantar. Nas paredes foram exibidas as únicas obras imagéticas, os retratos “E que retratos geralmente! Que horrores! Que obras de pinta-monos” (TAUNAY, 1939, p.198 apud CIPINIUK, 2003, p. 26).

Assim, a Real Academia de Belas Artes e a Missão Artística Francesa desempenharam papel fundamental na tarefa inicial de reconhecer quem eram os “artífices” produtores de arte, e, como e onde circulavam estes “bens culturais” no

Brasil. Além disso, as expedições promoveram a circulação do bem cultural artístico de cunho acadêmico, propiciando produção e exposição, principalmente, dos retratos dos soberanos em diferentes províncias do Brasil (DIAS, 2006).

As imagens representativas da realeza, simbolicamente desempenharam a afirmação política do poder do monarca, nas diferentes localidades do Império. Deste modo, a confecção de retratos oficiais e sua difusão promoveram a personificação do imperador nas províncias, de modo a preencher a ausência física deste por meio da imagem. Para tanto, em torno do retrato, eram realizadas práticas ritualísticas oficiais, em especial, nas datas cívicas comemoradas no Brasil (Idem, 2006). No livro “Reminiscências de Viagens e Permanências no Brasil”, escrito em 1840 por Daniel Parish Kidder, é descrito as datas cívicas e suas manifestações.

Inicialmente 1º de janeiro, em que Sua Majestade recebe os cumprimentos em grande estilo. A 25 de março celebram os brasileiros a promulgação da constituição. A 07 de abril, passa-se o aniversário do Imperador ao trono. A 3 de maio, tem lugar a cerimônia da abertura da Assembleia Nacional. A Sete de Setembro é aniversário da proclamação da independência. E finalmente, o ultimo rol é dia 02 de dezembro, natalício de Imperador. Em todos esses dias, exceto 03 de maio, Sua Majestade dá recepção em palácio. Os presidentes especiais da Coroa, seguem exemplo o Soberano, com idênticas solenidades nas diversas capitais da província [...]. O lugar de honra, na sala do cortejo, é invariavelmente ocupado por um retrato de sua majestade. Junto a êle, como representante oficial do trono, o presidente toma lugar, acompanhado as vezes do bispo. Diante dêle, com passo medido, passaram convidados, por ordem de dignidade, prestando homenagem, cada um de per si, ao retrato oficial. Depois dessa cerimônia, os presentes trocam cumprimentos e dispersam-se (KIDDER, 1972, p. 31).

Assim, estes festejos cívicos promoviam o reconhecimento e a adoração dos súditos distantes da Capital. A cerimônia “Te Deum Laudamos” era realizada com “pompas de gala” em homenagem ao nascimento de Dom Pedro II, celebrado em 02 de dezembro e envolvia três dias de comemoração.

Além do cortejo costumeiro, as festas se prolongariam por três dias consecutivos, havendo, ainda, iluminação durante três noites. No primeiro dia haveria a solene “te Deum”, com sermão; no segundo um baile oficial em palácio, e, no terceiro, uma exibição sem precedentes, de longos fogos de artifício no Morro da Vitória e no Campo de São Pedro [Salvador, Bahia] (KIDDER, 1972, p. 31).

Os trechos reproduzidos acima demonstram que a representação dos soberanos era associada a práticas ritualísticas da religião católica. Para tanto, neste cortejo, o retrato ocupava o lugar dos andores de adoração, e, assim, por meio desta

conexão “rei e divindade”, comunicava-se simbolicamente que o soberano abençoava todos os súditos.

Ainda sobre o ensino e difusão do retrato, em 1854, aconteceu no Brasil a Reforma Couto Ferraz, que objetivava “[...] difundir a instrução e criar mecanismos de fiscalização das instituições de ensino existente, além de unificar e centralizar a instrução nas mãos do governo central” (CASTRO, 2005, p. 343). Por meio deste investimento, o governo previa, através do ensino, estabelecer valores e padrões comportamentais fundamentais para a formação da identidade nacional. Neste sentido, acontece a Reforma Pedreira, em 1855, a qual redefinindo o ensino de “belas artes” entre as atividades técnicas e artísticas. Esta lei também estabelecendo o espaço de formação e atuação profissional dos “trabalhadores manuais” entre artistas plásticos e artífices, ambos considerados essenciais para a criação de alegorias representativas da nação (CASTRO, 2005).

Apesar das políticas públicas e investimentos no âmbito do ensino de belas artes, as primeiras gerações de pintores licenciados pela “Imperial Academia” foram surpreendidas por uma técnica inovadora de captura da imagem, a fotografia, que a partir de 1850, começou a ser introduzida no cenário brasileiro (DURAND, 2009). As inúmeras transformações no cenário econômico e estrutural urbano acelerando a difusão desta tecnologia. E, no viés cultural, surgiram novas maneiras de consumo na forma de elementos artísticos como retratos, vestimentas, ornamentos, espetáculos e outros. Solange Ferraz Lima (1991), ao analisar o circuito social da fotografia verifica a produção, os discursos e a divulgação desta tecnologia, e por fim os meios de circulação das imagens fotográficas em São Paulo, durante a segunda metade do século XIX. Para ela, este período foi de intensa produção em atelier das diferentes artes do retrato: a óleo e aquarela, fotopintura, fotominiatura, fotografia aplicada em porcelana.

A fotografia, durante o período estudado, além de exercer a função de preservação da imagem de si e dos outros, também cumpria o papel de registrar a paisagem urbana através de cartões de visita (KOSSOY, 1980). Pertenciam a elite de diferentes regiões do Brasil os primeiros agentes sociais a conhecer e experienciar a técnica de reprodução da imagem, contudo, rapidamente a fotografia adquiriu um caráter democrático, de coesão social. Isto por que a imagem fotográfica foi utilizada para o (re) conhecimento do real e do universal, principalmente, quando associada a edições impressas de cartões postais, livros e revistas, devido a sua amplitude

didática e pedagógica (FABRIS, 1991).

Entre 1840 e 1860, ocorreu a introdução das “galerias em revista”, devido ao desenvolvimento tecnológico e popularização do retrato, do advento da fotografia, e conseqüentemente, da facilidade de reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1994). Durante o período oitocentista houve variações sobre o quê representar. Inicialmente, favorecia-se a memória portuguesa – agentes e fatos históricos, dentre estes, os relacionados à expansão do Império. Mesmo com a Independência, essas ações memorialísticas em favorecimento a Portugal ainda eram evidentes em meados da década de 1840 (MENEZES, 2016).

Os editoriais apresentavam personalidades públicas da casa real, ministros, membros do parlamento, diplomatas, escritores e outros. Dividido por verbetes litográficos que se compunham da representação imagética, assinatura e apresentação do biografado, este fato colaborou para propiciar formas representativas aos grupos sociais. Através da representação da elite política brasileira, estes editoriais tinham como princípio a promoção e a preservação da ordem pública e lei comum, assim como também o favorecimento da construção da identidade nacional brasileira através de “personas modelo” (SEGALA, 1998).

As “galerias de revista” estavam associadas ao processo de individualização social e, conseqüentemente, de diferenciação entre “o eu e o outro”, e, desta forma pode-se considerar um objeto de consumo da elite que almejava reconhecimento e distinção social (SEGALA, 1998). Por intermédio da representação simbólica e política distinguia-se “[...] homens ilustres, famílias distintas, individualidades burguesas [...] que separariam os retratados do restante da população” (MENEZES, 2016, p. 251) atingindo uma grande parcela da população brasileira, inclusive os analfabetos.

Dessa forma, os retratos a óleo e fotográfico se tornaram instrumentos utilizados na representação simbólica e visavam a afirmação social por meio de signos que identificavam o representado, tanto nos salões, como nas galerias físicas e editoriais. Esses espaços eram os meios utilizados para a identificação de grupos e sujeitos reconhecidos ou em busca de ascensão social (MOURA, 1983).

### 3.2 A Província de São Pedro do Rio Grande do Sul e seus retratistas

A província do Rio Grande do Sul no início do século XIX não poderia ser caracterizada como um polo artístico e cultural. Entre as razões disto se encontrava a sua distância da Corte, palco dos principais acontecimentos políticos e sociais. O desenvolvimento cultural da província sofria também com a ocupação portuguesa tardia neste território, e por fim, com os inúmeros conflitos beligerantes, como a Guerra da Cisplatina (1811 a 1828), a Guerra dos Farrapos (1835 a 1845), a Guerra do Paraguai (1864 a 1870) (BOHNS, 2005). As circunstâncias apresentadas influenciaram na ausência de mão de obra especializada para a confecção de bens artísticos.

Por conseguinte, a embrionária produção artística foi incitada pela elite local que observava a produção cultural da Corte e desejava aqui reproduzi-la. Dentre os grupos consumidores, cita-se principalmente as irmandades religiosas, instituições que foram fundamentais para a inserção de artífices locais como pintores, escultores, entalhadores e marceneiros. Até a metade do século XIX, a iniciação artística de jovens era precipitada por mestres de oficinas nas práticas na arte da marcenaria, marmoraria, carpintaria, pintura, douramento e outros (BOHNS, 2005).

A historiografia aponta que os “viajantes europeus” foram os primeiros “retratistas” em solo gaúcho. A passagem destes visitantes por aqui teve o objetivo de registrar e descrever, na linguagem escrita e imagética, as percepções de ordem natural (paisagem, fauna, flora, topografia, geografia, clima, entre outros), histórica (relacionadas ao povoamento) e sociais (cotidianas e étnicas). No Rio Grande do Sul pode-se citar a circulação de alguns pintores viajantes, dentre eles: Louis-Frédéric Arsène Isabelle, Nicolau Dreys, Augustin François César Provençal de Saint Hilaire, Jean-Baptiste Debret e Herman Rudolph Wendroth (AMARAL, 2003).

Logo, é dedutível que os primeiros retratos de habitantes da Província foram produzidos pelos expedicionários europeus entre 1810 e 1830, a fim de catalogar a diversidade local. Entende-se que para além de registrar o cotidiano para o Império, outro propósito das empreitadas artísticas de estrangeiros foi o interesse na composição de coleções científicas, imagéticas e históricas, a fim de expor as imagens aqui capturadas na Europa em feiras, exposições e congressos, ou também as utilizar em edições impressas. O incipiente cotidiano artístico contava para sua manutenção com a itinerância do artista, que levava consigo suas obras, utilizadas



intuitivamente como instrumentos para o desenvolvimento do senso crítico, assim como para a referência na produção de retratos dos residentes destas localidades. Percebe-se que, com a presença e trânsito dos pintores estrangeiros<sup>60</sup>, sobrevém percepção artística dos habitantes gaúchos e o gênero do retrato começa a ser difundido (AMARAL, 2005; BOHNS, 2005; DIAS, 2011).

A partir da década de 1830, com a presença de artistas estrangeiros oriundos de centros culturais europeus, ocorreu a mudança no circuito de produção e circulação artística no estado (BOHNS, 2005). Ao analisar o trânsito desses indivíduos, se observa que a estrutura econômica de cidades como Porto Alegre e algumas charqueadas como Pelotas foram determinantes na demanda e aquisição de bens culturais, dentre estes, retratos. Por isto, majoritariamente artífices e artistas optaram por percorrer a província, especialmente em direção à fronteira do Uruguai e da Argentina em busca da aceitabilidade e clientela. Neiva Bohns, a respeito da pintura de retratos, salienta:

Os pintores passaram a ser requisitados para registrar os retratos das personalidades proeminentes, em geral ocupantes de cargos públicos, ou ilustres beneméritos de instituições de caridade, cujas imagens decoravam os salões de honra destes espaços públicos. Logo a prática se disseminou nos espaços privados, e muitos artistas acostumaram-se a ganhar sustento com a execução de retratos destinados a decorar as salas de visita das famílias que buscavam se destacar social e economicamente (BOHNS, 2005, p 10).

Na vila de Porto Alegre, no início do século XIX, existiam poucos artistas, dentre eles, encontramos Manoel José Gentil e Manoel Luís Corrêa, os quais produziram retratos destinados a Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

Através do rastreamento na hemeroteca da Biblioteca Nacional, tal qual, na documentação da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre foi possível tecer algumas considerações alusivas a Manuel José Gentil. Natural de Famelição (Barcellos), Portugal (PUFAL, 2015). Chegou em Porto Alegre no ano de 1824 (DAMASCENO, 1971). E ao encontro desta informação há a “lista dos subscritos para aumento da Marinha de Guerra na Província do Rio Grande do Sul, cidade de Porto Alegre”, onde apresenta, além deste personagem, outros associados a memória da

---

<sup>60</sup> A presença destes artistas se deve as sucessivas crises econômicas existentes em seus países de origem. Sem trabalho, e, conseqüentemente subsistência, migraram para o território brasileiro em busca de oportunidades. Muitos praticaram sua arte como “caixeiros viajantes” e se direcionaram as províncias por serem espaços com ausência de bens culturais relacionados as artes plásticas.

Santa Casa de Porto Alegre, dentre eles, o desembargador Luiz Correa Teixeira Bragança e José Francisco da Silveira Cazado (DIÁRIO FLUMINENSE, 03 jul. 1824, p. 450),

Em 1831 foi admitido como irmão da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre (PUFAL, 2015) e, no ano seguinte, atuou como Mordomo da Botica desta Instituição (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA SCMPA, v. III, 1831 – 1833).

Posteriormente, verifica-se residência e atuação profissional de Manuel José Gentil na cidade de Rio Grande:

Manuel José Gentil, morador na rua da Praia, esquina do beco do Rasgado, faz ciente ao respeitável público que ele se propõe a dar aulas de desenho, a mocidade de ambos os sexos nas suas residências. O mesmo faz ciente que tem na sua casa, há pessoas que lavam e engomam para fora (O NOTICIADOR, 10 out. 1834, p.4).

Outros indícios de circulação deste retratista foram encontrados em 1838: Primeiramente na sessão de movimentação do porto foi anunciada a partida de Rio Grande para o Rio de Janeiro “da galera Flor do Rio Grande, e, dentre os passageiros estavam Manuel José Gentil e sua família” (O DESPERTADOR, DIÁRIO COMERCIAL, POLÍTICO E LITERÁRIO, 03 abr. 1838, p. 4). Após instalado na Corte, com vistas de se apresentar, publica em jornal de grande circulação que “O retratista Manuel José Gentil, chegado proximamente, faz ciente o respeitável público, que atualmente reside na rua da Candelária nº. 42, segundo andar” (JORNAL DO COMÉRCIO, 27 mar. 1834, p.4).

Por fim, na edição do jornal Diário do Rio de Janeiro (02 de julho de 1842), foi divulgada na coluna de movimentação a informação de que partia da Corte o barco Seta com destino à Porto Alegre. Dentre a tripulação é listado Manuel José Gentil, sua mulher, dois filhos e um escravo.

Ainda sobre Manuel José Gentil, Athos Damasceno (1971) o apresenta como um dos primeiros mestres de Manuel Araújo de Porto Alegre. Pereira Coruja (1916) ressalta que o artista foi o “precursor dos pintores gaúchos” e que, pela falta de pintores hábeis, executou inúmeros quadros para as galerias de honra das irmandades religiosas<sup>61</sup> entre 1824 a 1828.

O segundo retratista Manoel Luiz Correa é referenciado por Pufal (2013, p.44) como irmão “[...] natural do Porto, Portugal, [...], vive como professor da Escola

---

<sup>61</sup> Dentre eles, os quadros Capitão Mor José Francisco da Silveira Cazado (s.d) e Manoel José Pires da Silveira Cazado (1832), ambos estão na coleção estudada.

Nacional do centro desta capital, juramento 18 dezembro de 1842, página 156, registro 328”. Em 1876, ele realizou a cenografia das festividades natalinas no bairro Menino Deus, momento em que se tornou popular devido aos informes divulgados nos jornais. Em 1881, instalado em atelier próprio, divulgou os seus serviços de pintura, de douramento e de encarnador (DAMASCENO, 1971). Provavelmente<sup>62</sup> foi o executor do retrato de Tenente Manoel José Leão (1842), provedor da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

Logo observa-se que ambos os retratistas foram admitidos na confraria, um seletto grupo da elite local. Dessa forma, me pergunto como foi contratado esse serviço? Será que a Instituição pagou (total ou parcial), ou os retratistas doaram esses retratos? Até o presente momento, não encontrei documentos que respondam essas indagações. Cabe ressaltar que, circular entre os confrades, e, os representar pode ser considerado uma forma de divulgar seus serviços, e, conseqüentemente atrair novas encomendas.

A segunda metade do século XIX foi marcada por inúmeras transformações nas esferas política e econômica, em especial nas áreas da agricultura, indústria e comércio, consideradas fundamentais para o desenvolvimento do Rio Grande do Sul<sup>63</sup> (BOHNS, 2005). Estas ações transformaram o cenário da “pacata vila” de Porto Alegre e promoveram a instalação de espaços culturais e de sociabilidade.

Entre 1850 a 1870 foram inaugurados estabelecimentos na área central da cidade, como o Teatro São Pedro (1858), o Banco da Província (1858), o jornal A Reforma (1862), a Sociedade Partenon Literário (1868), o Mercado Público (1870), a Biblioteca Pública (1871), a Carris (1872) e inúmeros estabelecimentos comerciais na Rua da Praia (KRAWCYZK, 1997). Tais modificações auxiliaram na promoção artística da capital. Contudo, no campo das artes visuais não houve investimentos para o estabelecimento de espaços expositivos. Assim, permaneceram as casas comerciais da Rua da Praia, tais como a *Preço Fixo* e *Livraria Americana*, retendo a exclusividade de exhibir ao olhar público as telas.

Neste momento, a circulação de bens artísticos e de conforto foi aquecida pela apropriação cultural de uma elite financeira em ascensão social, a qual desejava “ser urbana” e reconhecida perante a comunidade. Apesar da oferta de inúmeros gêneros

---

<sup>62</sup> Na assinatura no retratista apenas aparece as iniciais M.L.C.

<sup>63</sup> A partir da década de 1870, são realizadas obras estruturais promotoras da modernização do Estado, em especial, nos meios de locomoção e transporte naval, ferroviário e rodoviário

artísticos, os retratos eram os favoritos na sociedade local.

A disputa pelo incipiente mercado local era pública e notória. Mas a grande maioria dos artistas e profissionais que atuaram na Província, no século XIX, e que efetivamente dependia de seu trabalho para sobreviver, precisou consagrar-se quase inteiramente à execução de retratos de membros da sociedade. [...]. Nenhum outro gênero pintura encontrava freguesia fácil e somente os amadores podiam neles se aventurar sem maiores riscos (BOHNS, 2005, p. 20).

O percurso deste gênero - desde a sua encomenda, produção e exibição -, seguia o “jogo social”, de distinção, o qual por vezes era noticiado. Dessa forma, a qualidade artística e técnica das obras encontrava o seu caminho até o público leitor, considerado um grupo social com grande potencialidade de aquisição. Nos textos dedicados ao retrato, a verossimilhança seria a característica da obra a receber a maior análise e destaque nas notícias do período, destacando (ou não) o retratista perante a comunidade porto-alegrense (BOHNS, 2005; DAMASCENO, 1971), dentre eles, Bernardo Grasselli<sup>64</sup>, conforme anúncio do Jornal A Reforma:

Na loja dos Srs. Dutra & Comp., estão em exposição dois belos quadros, produzidos pelo hábil pincel do nosso mui conhecido artista Bernardo Grasseli. Se entre nós houvesse gosto pelas belas artes, esses trabalhos de merecimento eram dignos de figurar na galeria de algum amador. Na falta de quem, tendo os meios, os possa apreciar devidamente, serão rifados esses quadros. Assim consiga o talentoso pintor uma remuneração; já que animação não pode ele esperar da indiferença com que entre nós são olhados os esforços da arte (A REFORMA, 1871, p. 01).

Assim, verifica-se a imprensa promovendo o campo da arte, a princípio como mecenas dos retratistas, e, a seguir, denunciando a indiferença da população quanto à produção artística local. Essas dificuldades de inserção no mercado também são evidentes na história de vida de Antônio Cândido de Menezes<sup>65</sup>. Sua jornada na arte começa em 1844, quando solicitou à Comissão de Instrução Pública da Província do Rio Grande do Sul auxílio para seus estudos na Escola de Belas Artes no Rio de

---

<sup>64</sup> Bernardo Grasselli foi fotógrafo, decorador e cenógrafo. Passou a residir em Porto Alegre, a partir do ano de 1853. O primeiro trabalho realizado na cidade foi o pano de boca do teatro D. Pedro II, seguido da decoração de painéis ornamentais do “Café da Fama”. Ambos os trabalhos receberam elogios da sociedade porto-alegrense composta, à época, de 18 mil habitantes. Para além de trabalhos relacionados à decoração e a pinturas, logo, a elite local começa a requisitá-lo como retratista. Também foi professor do curso artístico do Instituto Brasileiro, de Apolinário Porto Alegre. Faleceu em julho de 1883 (DAMASCENO, 1971).

<sup>65</sup> Antônio Cândido de Menezes, natural de Porto Alegre, nascido em 1828, era filho do comerciante Antônio de Souza Menezes e de Bernardina Cândido Menezes.

Janeiro, com o qual foi agraciado. Em 06 de março de 1854, formando-se como pintor histórico, retornando à Porto Alegre em 1870.

Nesta ocasião, o jornal A Reforma, publica: “Acha-se nesta Capital um distinto patricio nosso, o Sr. Antônio Cândido de Menezes, que temos o prazer de apresentar ao público porto-alegrense, como um hábil pintor” (DAMASCENO, 1971, p.118). Devido à popularização dos registros fotográficos na Capital, Menezes, assim como outros artistas, vivenciou a retração no mercado artístico de retratos exclusivamente pintados na modalidade óleo sobre tela. Persistente em sua atuação profissional, ele participou da Grande Exposição Comercial e Industrial de 1901, com as telas a óleo “Sala de Jantar e Cabana Campestre”, sem críticas ou menção do júri. Faleceu na Santa Casa de Porto Alegre, em 05 de agosto de 1908, sem recursos e visibilidade social (DAMASCENO, 1971).

As “Grandes Exposições Comercial e Industrial” (1875, 1881 e 1901) apresentaram diversos produtos e segmentos “da modernidade”, como também artefatos artesanais e artísticos. Estes eventos foram essenciais para a divulgação e reconhecimento dos artistas locais, como o já mencionado Antônio Candido de Menezes e outros. A Exposição Comercial e Industrial de 1875 proporcionou uma sessão alusiva à arte gaúcha, a qual apresentava os ares modernos de sociabilidade por meio da estética. Nesta edição<sup>66</sup>, expuseram 19 artistas, entre acadêmicos e amadores que exibiram coletivamente 65 obras de arte nos mais variados segmentos (KRAWCYZK, 1997).

No evento expositivo Comercial e Industrial de 1881, foi exibida a arte da pintura e escultura, como também foi introduzida em seus salões a reprodutibilidade técnica da daguerreotipia – a fotografia. Na capital, os movimentos estruturais físicos e sociais de modernização promoveram instalação de ateliês fotográficos. A tecnologia foi amplamente requisitada pelas diferentes esferas públicas de governo, as quais estavam interessadas em registrar o desenvolvimento urbano. Este fato atraiu para a cidade inúmeros retratistas, especializados na daguerreotipia ou arte da pena. Conquanto, a “*Belle Époque*” proporcionou na sociedade porto-alegrense a circulação da arte imagética, sobretudo a fotográfica, no âmbito privado. Logo, se observa que o frágil espaço até então de domínio dos pintores passa a ser disputado por fotógrafos (Idem, 1997).

---

<sup>66</sup> Até 1875 não ocorrera exposição coletiva de arte na cidade (KRAWCYZK, 1997).

Um dos ateliers a ofertar a pluralidade de serviços foi de Balduino Böhring<sup>67</sup>, natural da Alemanha, que se radicou na capital da Província em 1865, instalando seu estúdio fotográfico. Devido ao êxito de seu trabalho, em 1869, constituiu, na Rua da Praia, um novo espaço com os mais modernos processos e recursos fotográficos. Graças ao seu reconhecimento na sociedade local, Böhring também explorou as técnicas artísticas do retrato a óleo e a crayon a partir de 1875. Essa associação entre pintura e fotografia demonstra a sensibilidade do artista que segue o modelo acadêmico do retrato associado aos avanços técnicos na arte da representação imagética (GASTAL, 2007).

Apesar da existência dos ateliers de pintura e fotografia na transposição dos séculos XIX e XX, o campo artístico ainda não estava minimamente estruturado em Porto Alegre (BOHNS, 2005). Neste panorama, se estabeleceu na cidade, em 1896, por curta temporada o artista plástico espanhol Guilherme Litran<sup>68</sup>, realizando exposições com ressalva positiva da crítica jornalística, em especial, do médico pediatra Olympio Olinto de Oliveira<sup>69</sup>. O jornal Correio do Povo apresentou uma reportagem sobre duas telas expostas na casa comercial “A Pelotense”, assim como, transmitia o desejo de residência do artista em Porto Alegre. Em 1896, ele recebeu a encomenda da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre para a confecção dos retratos de Júlio Prates de Castilhos (Presidente da Província) e do Comendador Antônio Soares de Barcellos (Provedor da Instituição até 1915). Entregou estas obras à instituição em 1897, falecendo no mesmo ano (DAMASCENO, 1971).

Apesar do cenário incipiente no campo das artes plásticas, a partir da iniciativa de artistas, personalidades, sociedade cível e poder público, criando-se, em 22 de abril de 1908, o “Instituto Livre de Bellas-Artes de Porto Alegre”. De início, contemplava apenas o conservatório musical, e, após dois anos, sob a gestão de Libindo Ferrás, foi inaugurada a “Escola de Artes”, disponibilizando a comunidade os cursos de Pintura, Desenho e Artes de Aplicação Industrial (GASTAL, 2007). A matriz estrutural curricular da Escola seguia padrões de “[...] ensino baseado nos cânones

---

<sup>67</sup> Realizou as representações de Francisco Ferreira Almeida e do Dr. Joaquim Pedro Soares (Centro Histórico-Cultural Santa Casa).

<sup>68</sup> Sobre Guilherme Litran, Damasceno (1971) relata a sua origem, Almeria (Espanha), e ano de seu nascimento, 1840. Iniciou seus estudos em Artes Plásticas na Espanha e concluiu em Portugal. Emigrou para o Brasil e, após a passagem por diversos estados, radicou-se em Pelotas, por volta de 1879, constituindo família e carreira – pintura, desenho e magistério. Executou a representação pictórica de inúmeras personalidades públicas.

<sup>69</sup> O Médico assinava suas reportagens como Mauricio Bohem.

estéticos e clássicos e princípios morais” (KERN, 2007, p. 52), do século XIX. Para tal, didaticamente, as aulas práticas eram aplicadas por meio da reprodução de obras clássicas europeias, evitando-se a utilização dos modelos vivos. A formação da academia foi fundamental para a expansão das técnicas artísticas e formação de profissionais no Estado.

Através do percurso do gênero do retrato e seus diferentes espaços e momentos, verifico três fases. A primeira, se manifesta nos povos primitivos por meio de pinturas parietais, as quais, deixam subsídios antropológicos destas comunidades. A segunda é a formação do gênero durante o Império Bizantino e sua consolidação no Renascimento com os “Retratos de Estado”, os quais promoveram a difusão mundial da técnica. A terceira abrange as influências do gênero do retrato na Corte portuguesa e suas colônias, tal como o Brasil, que no início do século XVIII produzia bens culturais incipientes. A partir da presença das Majestades Reais, em 1808, e principalmente, após a Independência, em 1822, a elite brasileira buscava elementos artísticos, adquirindo estas peças como uma forma de associar distinção, sofisticação e refinamento a si mesmos, este fato promoveu as técnicas e o mercado no século XIX.

No Brasil, o retrato e os demais gêneros da pintura se consolidam a partir da formação da “Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro”, a qual promovia a habilitação profissional através de um currículo eurocêntrico. Entre os séculos XVIII e XIX, os bens culturais eram produzidos artesanalmente pelas mãos de artífices locais ou viajantes estrangeiros, os quais são considerados responsáveis pela difusão da arte no Brasil. Estes “produtores ou caixeiros da arte” circulavam por inúmeras regiões, a fim de promover a arte, e assim se criam mesmo que diminutamente os respectivos mercados. Os principais consumidores, neste período, eram as irmandades, ordens terceiras e confrarias, as quais, por questões sociais e compromissais encomendavam os retratos “em gratidão” para expor nos salões de honra (DAMASCENO, 1971)<sup>70</sup>. O Rio Grande do Sul acompanhou a tendência dos demais estados. O retrato em solo gaúcho somente se consolidado no século XX, com a criação da “academia de arte”, assim como, pelo advento da reprodução fotográfica.

---

<sup>70</sup> Dentre as produções, serão apresentadas 22 telas a óleo sobre tela, produzidas por artífices e artistas locais e estrangeiros, produzidas no século XIX, a fim de serem fixadas no salão de honra da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

### 3.3 Os Retratos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre

A missão dos confrades e seus representantes pertencentes à Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre se traduzia na prática caritativa, ou seja, a arrecadação e destinação de esmolas, doações e legados e, ainda, o estabelecimento de loterias a fim de garantir a manutenção do assistencialismo exercido pela “Pia Instituição”. Compondo este grupo distinto se encontravam expoentes sociais, políticos, militares e religiosos da sociedade gaúcha. A comunidade reconhecia e valorizava a vital contribuição social destes indivíduos. Entre os anos de 1826 e 1896, a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre encomendou a pintura de 22 retratos com a finalidade de imortalizar estes beneméritos. Estes retratos foram escolhidos para serem descritos, devido seu percurso e circulação entre os séculos XIX e XX.

Para a compreensão dos retratos foi relevante esquematizar o estudo em três etapas. Na primeira, se realizou o exame imagético e bibliográfico, a fim de sanar eventuais dúvidas quanto à identificação dos personagens<sup>71</sup>. Na segunda etapa, se coletou referências para localizar no tempo e no espaço os retratados. Estas informações foram sintetizadas em uma breve biografia. E a última fase corresponde à análise dos elementos do retrato, dentre estes: as vestes, os ornamentos e as condecorações (religiosas e militares), com a leitura dos autores Gustavo Barroso (1922), Alvaro da Viegua Coimbra (1962), e Gilda de Mello e Souza (1987) a fim de conhecer os elementos apresentados<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Isto por que, das 22 telas cinco não apresentavam identificação do retratado.

<sup>72</sup> Por optar em inserir as imagens no corpo do texto a extensão deste subcapítulo é maior que dos demais.



### 3.3.1 Retrato do Desembargador Luiz Correa Teixeira de Bragança

**Figura 1 – Desembargador Luiz Correa Teixeira de Bragança**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A., 1826. Foto: Juliana Marques/2012.

Esta tela é indicada como autoria do retratista Manuel José Gentil. O Desembargador Luiz Correa Teixeira de Bragança é retratado a meio corpo, em pé, posicionamento frontal ereto levemente inclinado para a direita do observador. Está apoiado com seu braço (direito do observador) sobre uma mesa sobre a qual repousam um livro, um tinteiro e penas. O ambiente é fechado em tom pastel - marrom degradê – escuro. É vista uma janela aberta ao fundo do retratado através da qual é possível verificar a edificação da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. O olhar do retratado é direto. Ele veste casaca militar fechada. Os botões e aplicações são douradas. Veste balandrau preto, peça utilizada por irmãos da Mesa Administrativa em ocasiões de convocação prevista pelo Compromisso ou por determinação do provedor. No peito há fixado uma fita da Ordem Militar de Cristo. Na parte inferior, do ponto de vista do observador, verifica-se a homenagem da Mesa Administrativa “O Exllmo. Desembargador Luís Correia Teixeira de Bragança. Senador por esta província, irmão desta Santa Casa, incansável pelo aumento da mesma desde o

princípio de sua fundação aquém a mesma Santa Casa reconhece por um dos bons protetores”.

O retratado nasceu na data de 11 de abril de 1763, em Vila Real, Portugal. Era filho de Manuel Teixeira de Bragança e de Joana Eufrásia Joaquina Correia Alves. Foi juiz de fora em Açores, Portugal. Após sua transferência para a colônia do Brasil, no Rio de Janeiro, recebeu a nomeação de ouvidor das comarcas de Santa Catarina e Rio Grande do Sul entre 1805 a 1808. Em 1809, se estabeleceu na província gaúcha para exercer, até 1811, o cargo de juiz de fora. Na Junta da Real Fazenda, exerceu entre 1818 a 1822 o cargo de tesoureiro geral, e, em 1823 foi promovido ao cargo de procurador.

Estabeleceu contrato nupcial com Dona Josefa Eulália de Azevedo<sup>73</sup>. Foi provedor da Santa Casa de Misericórdia no período de 1822 a 1825. Em sua administração concluíram a nave central da Capela Nosso Senhor dos Passos, a cozinha e as duas primeiras enfermarias. Dessa forma se tornou possível a operação incipiente da Instituição assistencial (FRANCO; STIGGER, 2003). Luís Correa Teixeira de Bragança deixou sob a responsabilidade do Visconde de São Leopoldo a incumbência de concluir a obra do Hospital de Caridade. Em 1826, foi eleito senador, falecendo no mesmo ano antes de assumir o cargo (COMISSOLI, 2007; 2011).

### 3.3.2 Retrato de José Feliciano Fernandes Pinheiro

---

<sup>73</sup> “Falecida em 25 de fevereiro de 1850, de febre e convulsões, n. Colônia do Sacramento, 87<sup>a</sup>., viúva em segunda núpcias do Desembargador Luiz Corrêa Teixeira de Bragança, sepultada no cemitério da Santa Casa de Misericórdia” (PUFAL, 2015, P. 195). Era viúva do Brigadeiro Pinto Bandeira. Luís Correia Teixeira de Bragança não teve descendência.

**Figura 2 - José Feliciano Fernandes Pinheiro**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A, 1826. Foto: Juliana Marques/2012.

O seu retrato é a óleo sobre tela. Não há informação sobre o retratista. O Visconde de São Leopoldo está retratado a meio corpo, em pé, posicionamento frontal ereto levemente inclinado para a direita do observador. O olhar do retratado é direto. Ele veste casaca militar fechada. Os botões e aplicações são douradas. Na casaca também há três medalhas não identificadas. O ambiente é em tom pastel – marrom degradê – escuro. Na parte inferior, do ponto de vista do observador, verifica-se a homenagem da Mesa Administrativa: “Ao Exmo. Conselheiro, Presidente desta Província José Feliciano Fernandes Pinheiro, Irmão Provedor, a quem está Santa Casa, tributa o mais sincero, e eterno reconhecimento não só pelo seu zelo e incansável serviço, no aumento da mesma Casa desde o princípio de sua fundação como pela efetiva entrada dos pobres enfermos, que ele assiduamente promoveu no dia 1o. de janeiro de 1826”.

O retratado era natural da Vila de Santos, São Paulo. Nasceu em 09 maio de 1774, filho de José Fernandes Martins e Teresa de Jesus Pinheiro. Na vida adulta estabeleceu contrato matrimonial com Maria Elisa Júlia Pinheiro. Ingressou em 1799 na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, e, quando retornou ao Brasil, em 1801, foi nomeado juiz das alfandegas do Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Durante a Campanha da Cisplatina (1811-1812), desempenhou a função de auditor

geral das tropas do exército pacificador. No âmbito político atuou como deputado (1821) e senador (1826 - 1847) do Império pelo estado de São Paulo, e, também exerceu o cargo de ministro da Justiça (1827). Ainda nesta esfera, foi escolhido para ser o primeiro presidente da província do Rio Grande do Sul, em 1826, e no mês de outubro do mesmo ano recebeu o título de Visconde de São Leopoldo (RUAS; FILHO; ACHUTTI, 1993; ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RS, 2018). Foi admitido na Irmandade em 15 de outubro de 1825, aos 50 anos (PUFAL, 2013). José Feliciano Fernandes Pinheiro faleceu em Porto Alegre, 16 de julho de 1847. Foi enterrado no cemitério da Igreja Nosso Senhor dos Passos, localizada na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, em 06 de junho de 1847 (PUFAL, 2015).

### 3.3.3 Retrato de João Mattos Vieira

**Figura 3 - João Mattos Vieira**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A, 1827. Foto: Juliana Marques/2012.

A tela dedicada a João Mattos Vieira foi produzida em 1837 (circa), exibindo técnica sobre óleo. Está retratado de meio corpo, em pé, apoiado sobre um móvel e levemente inclinado para a direita do observador. O olhar do retratado é direto e

sereno. O cenário é sóbrio em tom pastel neutro. Ele veste casaca. No documento imagético encontramos a seguinte descrição: *“O capitão, João Mattos Vieira, irmão Provedor, incansável pelo aumento e prosperidade desta Santa Casa instituidor da botica para qual concorre não só com seu serviço pessoal como com a Qta. na mesma despendeu a Mesa atual em testemunho de gratidão mandou colocar aqui seu retrato. Ano de 1827”*. Até o presente momento, não foram encontradas quaisquer referências biográficas do retratado.

### 3.3.4 Retrato de José Ignácio da Silveira

**Figura 4 - José Ignácio da Silveira**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A, 1832. Foto: Juliana Marques/2012.

A tela de José Ignácio da Silveira foi produzida em 1832 (circa), utilizando técnica sobre óleo, sem identificação do retratista. Está retratado de meio corpo, em pé, levemente inclinado para a esquerda do observador. O olhar do retratado é direto. O cenário é sóbrio em tons pastel neutro. Ele veste casaca preta e uma faixa branca na cintura. Ostenta no peito os distintivos – fita e placa – da Ordem de Cristo, condecoração monástico-militar portuguesa. Na parte inferior da tela há a descrição:

“Monumento de Gratidão ao Irmão Provedor, o Tenente Coronel e Comendador, José Ignácio da Silveira, pelo seu zelo e caridoso desvelo no aumento deste Pio estabelecimento. Porto Alegre, 28 de dezembro de 1832”.

Natural do Rio Grande do Sul, José Ignácio da Silveira nasceu em meados do século XIX. Na idade adulta casou-se com Dona Silveria Maria do Nascimento (PUFAL, 2015). Foi militar e, em 1874, exerceu o cargo de secretário da comissão demarcadora de terras na fronteira do Chuí. Ele atuou na Guerra de 1801, momento em que foi promovido a Tenente Coronel. Desempenhou a função de ajudante de ordens do presidente da província D. Diogo de Souza. Entre 1823 a 1825 foi presidente da Província do Rio Grande do Sul (PORTO ALEGRE, 1916). Foi escolhido pelos Conselhos da Câmara e da Presidência como juiz de paz da comarca de Porto Alegre em 1830 (AHMV – PMPA. Livro de Correspondência Emitida da Câmara de Porto Alegre. Livro 7. 14 de abr. 1830). Foi admitido na Irmandade em 01º. de janeiro de 1828 (PUFAL, 2013, p. 76). Exerceu os cargos de médico-cirurgião, em 1826, e de Provedor da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre entre 1830 a 1831. José Ignácio da Silveira faleceu em 1834 e foi enterrado no cemitério localizado ao lado da Capela Nosso Senhor dos Passos<sup>74</sup> da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre (PUFAL, 2015). A pesquisa não encontrou qualquer referência relativa a encomenda ou exposição do seu retrato nas atas da provedoria da SCMPA.

### 3.3.5 Retrato de José Francisco da Silveira Cazado

---

<sup>74</sup> Segundo Diego Pufal, “José Ignácio da Silveira, tenente-coronel, falecido em 05 de março de 1834, de moléstia interior, mais de 60 anos, natural do Rio Grande do Sul, viúvo de Dona Silvéria Maria do Nascimento, sepultado no cemitério da Santa Casa da Misericórdia” AHCMPA. Livro no. 5 de óbitos da Catedral, p. 89 Apud PUFAL, 2015, p. 167.



**Figura 5 - José Francisco da Silveira Cazado**



Retrato. Óleo sobre tela. Manoel José Gentil. Foto: Juliana Marques/2012.

O retrato do Capitão Mor José Francisco da Silveira Cazado foi produzido, segundo Coruja (1916), por Manoel José Gentil. A técnica empregada é a óleo sobre tela, sem assinatura do retratista. O modelo apresenta-se a meio corpo frontal, ereto, em pé e levemente inclinado à esquerda do observador. O olhar do retratado é não direto. O cenário é escuro e sóbrio. Ele aparece trajando um casaco preto com seis botões (aparentes) prateados. Sobre os ombros estão aplicadas as placas compostas de dragonas prateadas com franjas. Sobre o casaco há uma faixa branca transversal ao corpo. Ao centro desta faixa, encontra-se o brasão do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. A parte inferior da tela apresenta a seguinte inscrição: “O Capitão Mor Jozé Francisco da Silveira Cazado o fundador do templo da Misericórdia da Capital de Porto Alegre”. O quadro está emoldurado.

Irmão da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, e, eleito como tesoureiro da Instituição pela Câmara Municipal em 1803 (FRANCO; STIGGER, 2003). Devido a doação financeira para a construção do templo da Misericórdia, José Francisco Silveira Cazado é considerado o fundador deste local sagrado. Ele teve como esposa Dona Bibiana Josefa Bittencourt do Canto. Foi sepultado no cemitério ao lado da

capela Nosso Senhor dos Passos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre (PUFAL, 2015). Faleceu aos 92 anos, em 16 de janeiro de 1825.

### 3.3.6 Retrato do Capitão Manoel José da Silveira Cazado

**Figura 6 - Capitão Manoel José da Silveira Cazado**



Retrato. Óleo sobre tela. Manuel José Gentil, 1832. Foto: Juliana Marques/2012.

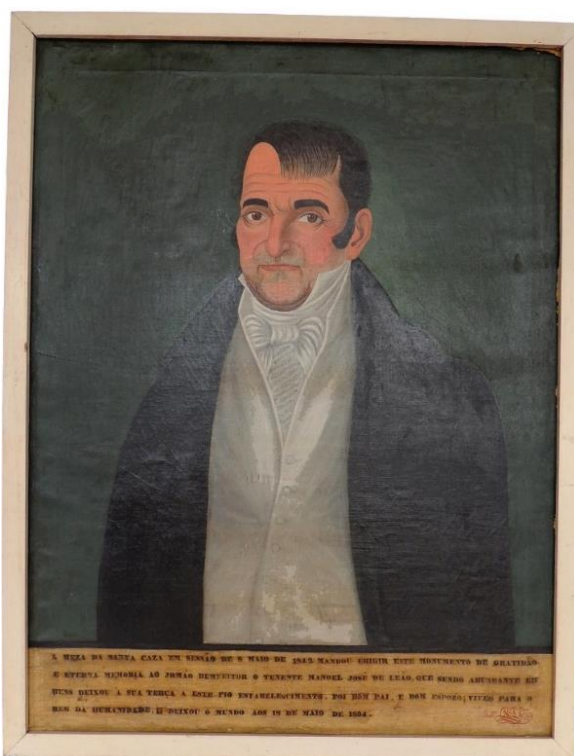
O retrato do Capitão Manoel Pires Cazado foi produzido em 1832 e, segundo Coruja (1916), o retratista foi Manoel José Gentil empregando a técnica óleo sobre tela, sem assinar a pintura. O Capitão está retratado de meio corpo, em pé, levemente inclinado para a esquerda do observador. O olhar do retratado é direto e severo. O cenário é escuro e sóbrio em tom pastel. Ele veste casaca preta com botões dourados, sobre esta há duas faixas, uma na transversal (branca) e a outra na cintura (vermelha). O peito abriga os distintivos, estes: A) brasão do Império Brasileiro (sobre a faixa branca), B) duas medalhas – fita e placa – da Ordem Imperial do Cruzeiro, condecoração monástico-militar. Na parte inferior da tela se encontra uma placa na qual está impressa a seguinte inscrição: “Monumento de Gratidão ao Irmão Provedor, O Capitão Manoel Pires da Silveira Cazado, pelo seu zelo e caridoso desvelo no aumento deste Pio estabelecimento. Porto Alegre, 28 de dezembro de 1832”.



Desempenhou a função de Provedor entre 1831 a 1832 (FRANCO; STIGGER, 2003). Genealogicamente é descendente do capitão-mor José Francisco da Silveira Cazado. Ele estabeleceu relação matrimonial com Rita de Mello Azeredo Coutinho, e dentre seus filhos está o Capitão Mor José Francisco da Silveira Cazado, irmão da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Foi assassinado em 19 de setembro de 1832, em sua propriedade rural no interior do Rio Grande do Sul. No dia seguinte, 20 de setembro, aos 49 anos, foi admitido como Irmão da Santa Casa. Deixou como legado sua herança a Santa Casa de Porto Alegre (PUFAL, 2015). José P. da Silveira Cazado foi condecorado com o título de Cavaleiro da Ordem Imperial do Cruzeiro, como consta no ofício da Repartição de Negócios do Império.

### 3.3.7 Retrato do Tenente Manoel José Leão

**Figura 7 - Tenente Manoel José Leão**



Retrato. Óleo sobre tela. Manoel Luiz Correa, 1842. Foto: Juliana Marques/2012.

Pintado em 1842, o retrato de Manoel José Leão apresenta a técnica óleo sobre tela, com a assinatura MLC, provavelmente do artista plástico “Manoel Luiz Corrêa”. A tela exhibe o modelo a meio corpo frontal, ereto e em pé. O olhar do retratado é direto. O cenário é escuro e sóbrio, em tons de verde. O modelo utiliza casaco preto, aberto,

colete branco, camisa branca com botões, gravata branca. Na parte inferior da tela, consta a seguinte inscrição: “A Mesa da Santa Casa em Sessão de 8 de maio de 1842 mandou erigir este Monumento de Gratidão e eterna memória ao Irmão Benfeitor e Tenente Manoel José de Leão, que sendo abundante em bens deixou a terça parte a este Pio Estabelecimento. Foi bom pai, bom esposo; vive-o para o bem da humanidade e deixou o mundo aos 18 dias de maio de 1834”.

Irmão e Mordomo da Capela da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Manoel José Leão (Liam) nasceu em 1759, na vila de Laguna, Santa Catarina, filho do cirurgião-mor João José Leão e Maria do Rosário. Foi casado em primeiras núpcias com Maria Antônia de Jesus, com quem teve quatro filhos: Manoel, Francisco, José e Salvador. Após viubar casou-se, em 1802, com Dona Bernardina Joaquina da Silva<sup>75</sup>. Foi comerciante e traficante de escravos, inicialmente estabelecido em Arroio dos Ratos. O Tenente Manoel José Leão, contudo, costumava transitar por Porto Alegre e, por fim, se radicou na cidade em 1820 (PUFAL, 2009; 2013; 2015).

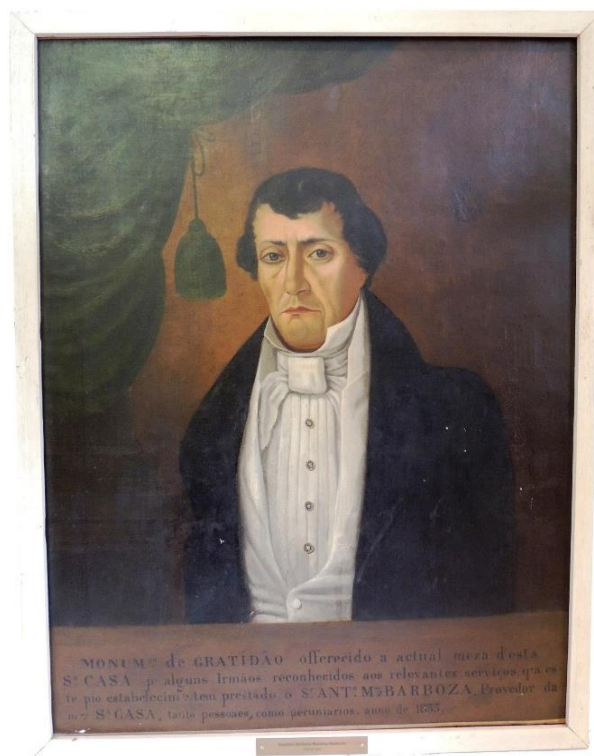
Foi admitido na Irmandade em 01 de janeiro de 1826 (PUFAL, 2013). Ele faleceu, com 75 anos, em 18 de maio de 1834, sendo sepultado no cemitério da Capela Nosso Senhor dos Passos, da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre (PUFAL, 2015). Deixou em testamento 1/3 de sua herança à Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, valor que totalizava 22:437\$372 réis (PUFAL, 2015). Como gratidão, ao final da leitura do testamento, a instituição solicitou a produção do retrato do irmão benfeitor na sessão da Mesa Administrativa em 08 de maio de 1842 (LIVRO ATAS DA PROVERIA DA SCMPA v. II, 1842).

---

<sup>75</sup> Falecida em 1836 e enterrada no cemitério da Capela Nosso Senhor dos Passos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. D. Bernardina deixou legado a Instituição 1:600\$000.000 réis, para ser aplicado nas despesas do hospital, assim como, na construção do retábulo do altar mor da igreja (PUFAL, 2015).

### 3.3.8 Retrato de Antônio Martins Barbosa

**Figura 8 - Antônio Martins Barbosa**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A, 1833. Foto: Juliana Marques/2012.

O retrato de Antônio Martins Barbosa, também conhecido por “Barbosa Mineiro” (CORUJA, 1916), foi produzido em 1833, sendo utilizada a técnica óleo sobre tela. O quadro não traz a assinatura do retratista. Antônio Martins Barbosa é enquadrado a meio corpo frontal e ereto, em pé. O olhar do retratado é direto. O cenário é escuro e sóbrio, exibindo, à esquerda do observador, uma cortina. O traje do modelo é casaco preto, aberto, colete branco, camisa branca com botões. Na parte inferior da tela, está a seguinte inscrição: “Monumento de Gratidão oferecido a atual mesa d’esta Santa Casa para alguns irmãos reconhecidos aos relevantes serviços que a este pio estabelecimento tem prestado o Sr. Antônio Martins Barboza, Provedor da Santa Casa, tanto pessoas, como pecuniários. Ano 1833”. Também pode-se verificar em Ata da Mesa Administrativa:

Termo da Mesa 21 de dezembro de 1833. [...] deliberar sobre que sendo apresentado a Mesa para ser colocado na sala das suas Sessões o retrato do atual Irmão Provedor Ilmo. Senhor Capitão Antônio Martins Barboza, por alguns irmãos Reconhecidos e bem fazemos com a inscrição – Monumento de Gratidão oferecido a atual Mesa desta Santa Casa, por alguns irmãos Reconhecidos aos relevantes serviços que a este Pio Estabelecimento tem

prestado o Senhor Antônio Martins Barboza, Provedor da mesma Santa Casa, tanto pessoas como pecuniários ano de 1833 – e reconhecendo a Mesa ser tanto mais justo quanto necessário e de integro interesse, visto os bons e relevantes serviços já prestados de muito boa vontade com que certamente ainda há de prestar a favor da humanidade que se cura nesse Hospital e sendo o mais justo reconhecimento que a Mesa lhe pode fazer – Resolveu que o retrato do Ilmo. Irmão Benfeitor o Senhor Capitão Antônio Martins Barboza seja colocado na sala de suas Sessões a par do que já ali se acham, e nela seja conservado para reconhecimento da gratidão (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA SCMPA v. II, 1833, p. 03)

Antônio Henrique Duarte Lacerda (2010) esclarece a origem da alcunha Barboza Mineiro. O retratado nasceu em 15 de outubro de 1836, na comarca de Rio da Mortes, Minas Gerais. Foi batizado com o nome de José Ferreira Armonde, filho de José Ferreira Armonde e Ana Maria de Jesus. Casou-se com Constância Cândida Raymunda da Silva, e com ela, teve quatro filhos: Carlota, José, Francisco e Lino. Recebeu a patente de Capitão, em 1798, a fim de estabelecer a Companhia de Ordenanças do Distrito da Aplicação do Rosário, Minas Gerais.

Ainda o autor expõe que José Ferreira Armonde migrou para o Rio Grande do Sul, em 1809, após ser sentenciado pelo assassinato de Manuel de Sá Fortes Bustamente Nogueira, seu concunhado. Foram presos José Armonde e um de seus cúmplices, o Alferes José Fernandes Lima. Durante o deslocamento deles, de Barbacena para Corte, em 10 de março de 1810, os presos mencionados despistaram as tropas e fugiram (LACERDA, 2010).

Em Porto Alegre adotou o nome de Antônio Martins Barbosa transitando na Cidade acima de qualquer suspeita. Foi admitido, aos 51 anos, na Irmandade em 08 de novembro de 1831 (PUFAL, 2013). Exerceu o cargo de Provedor da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre entre 1833 a 1835. Antônio Martins Barbosa residia próximo a Misericórdia, na atual rua Barros Cassal, a qual é citada em um requerimento encaminhado por ele a Câmara Municipal: “[...] que pede que se mande endireitar a mesma rua abaixo da frente de sua propriedade” (FRANCO; STIGGER, 2018, p. 59). Em sua propriedade instalou dois moinhos de vento, os quais, foram eclodidos durante a Revolta Farroupilha (1835 -1845), para evitar a apropriação e instalação de fortificação por sitiantes. Ele faleceu durante o embate já citado sem participar da ação (CORUJA, 1916).

### 3.3.9 Retrato de Antônio Rodrigues Bellas

**Figura 9 - Antônio Rodrigues Bellas**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A., 1832. Foto: Juliana Marques/2012.

Produzido em 1832 (circa), emprega a técnica óleo sobre tela, sem assinatura do retratista. É visto a meio corpo frontal e ereto, em pé, levemente inclinado para a esquerda do observador. O olhar do retratado é direto. O cenário é escuro e sóbrio. O retratado segura um pergaminho no qual pode ser lido: “Monumento de Gratidão ao Irmão Antônio Rodrigues Bellas pelo seu esforço pessoal, incansável zelo, e caridoso deszelo em beneficiar, e servir a este Santo e Pio recinto, o qual não tem outro meio de manifestar, e transmitir à posteridade. A memória de seus benfeitores. Porto Alegre, 4 de agosto de 1832”. Gestualmente, Bellas (na representação) indica a data 1832.

Natural do Patriarcado de Lisboa, Portugal, era filho de Inácio Rodrigues e Ana Joaquina. Contratou matrimonialmente Raquel Bernarda em 26 de junho de 1803<sup>76</sup>. Antônio Rodrigues Bellas foi admitido na Irmandade, aos 50 anos, em 14 de julho de 1827 (PUFAL, 2013). Foi procurador na Santa Casa, e, a ata da sessão da Mesa Administrativa, de 15 de agosto de 1831, transmite o agradecimento aos serviços prestados em relação à arrecadação e doação de valores para a construção da torre

<sup>76</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Casamentos da Catedral. Volume I, p. 170.

da capela e corredores do hospital (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA DA SCMPA v. II, 1831). Sérgio da Costa Franco (2018) o classifica como comerciante da área de aferição de pesos e medidas, citado em licitações da comarca de Porto Alegre para a prestação de serviço em 1819, 1824 e 1829. Ainda o autor aponta Bellas como o administrador da doca do Mercado Público. Faleceu em “04 de fevereiro de 1850, com 74 anos, de reumatismo, [sendo] sepultado no cemitério da capela do Senhor dos Passos” (PUFAL, 2015, p. 195).

### 3.3.10 Retrato de Saturnino de Souza e Oliveira

**Figura 10 - Saturnino de Souza e Oliveira**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A. Foto: Juliana Marques/2012.

O retrato é datado de 1842, anterior ao seu falecimento. Apresenta a técnica de óleo sobre tela, não há assinatura do artista. Retratado em três-quartos e posicionamento frontal ereto. O olhar do retratado é direto. Ele é exibido envergando o seu fardamento militar, ou seja, veste casaca verde fechada e ornamentada (em tons dourados, provavelmente fios de ouro) e calça branca. Os bordados do casaco (mangas e gola) remetem à patente de Marechal. Não apresenta dragonas nos

ombros. Os botões exibem iconografia da Coroa Brasileira e as inscrições “PII”, alusivo a Dom Pedro II.

Em relação ao observador, o retratado segura, na mão direita, um chapéu claque de dois bicos com plumas, e, na mão esquerda, um pergaminho com a inscrição “Doutor Saturnino de Souza e Oliveira, quando Presidente em 1842 fez tantos [...] valiosos benefícios a este Hospital, que sua memória será indelével. Disse a justiça viva em seu retrato. Varão, que presta lenitivo as dores: A verdade [amuió]: fez o desenho. A gratidão se encarregou das cores”. A mão que segura o pergaminho está apoiada sobre uma mesa (vermelha), no tampo da qual repousam um tinteiro e uma pena. Uma cortina dourada serve de fundo ao cenário. No peito, à direita do observador, há três medalhas honoríficas, sendo uma delas relativa à Ordem Imperial do Cruzeiro.

Saturnino de Souza e Oliveira Coutinho nasceu em 1803, em Petrópolis/RJ. Concluiu os seus estudos na Faculdade de Direito na Universidade de Coimbra. Retornou ao Brasil – Rio de Janeiro em 1825. Ele pertenceu ao Partido Liberal. Em 1831 foi nomeado tenente-coronel e, no ano seguinte, combateu os caramurus restauradores. Foi presidente da província do Rio Grande do Sul (1839 a 1840). No Rio de Janeiro foi deputado geral, ministro dos Negócios Estrangeiros (1847) e senador (1847 a 1848). Membro da Ordem Imperial do Cruzeiro (FLORES, 2004). Foi admitido na Irmandade, aos 37 anos, em 28 de novembro de 1841 (pufal, 2013). Foi provedor da Instituição em 1842 (FRANCO; STIGGER, 2003). Faleceu no Rio de Janeiro, em 18 de abril de 1848, e por ocasião foram realizadas exéquias ao irmão benfeitor<sup>77</sup> (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA DA SCMPA v. V, 1848).

---

<sup>77</sup> ACHCSC, Livro de Atas da Provedoria da SCMPA v. V 05 (05/05/1843 – 11/11/1850). Sessão de 11 de maio de 1848, p. 158 - 161.



### 3.3.11 Retrato de Jozé Joaquim dos Passos

**Figura 11 - Jozé Joaquim dos Passos**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A, 1844. Foto: Juliana Marques/2012.

O retrato de Jozé Joaquim dos Passos foi produzido em 1844 (LIVRO DE ATAS v. V, 1844), sendo aplicada a técnica óleo sobre tela, sem assinatura do retratista. Ele apresenta-se a meio corpo frontal, ereto e em pé. O olhar do modelo é não direto. O cenário é escuro e sóbrio, exibindo, à esquerda do observador, um muro com acabamento superior em mármore. Ele veste casaco preto, aberto, colete branco, camisa branca com botões e gravata branca. Na parte inferior da tela, está a seguinte inscrição: “A Mesa da Santa Casa em Sessão de 2 de junho de 1844, manda erigir este Monumento de Gratidão [...] memória ao Irmão Jozé Joaquim dos Passos. Benfeitor deste Pio Estabelecimento”.

Este Irmão da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre destinou, em testamento, uma parcela de sua herança à instituição. Não foram encontradas quaisquer referências ao personagem na revisão bibliográfica, exceto sobre seu falecimento, ocorrido em “[...] 26 de maio de 1844 (sic), 58 anos, solteiro, natural da ilha de Santa Catarina, filho de Francisco Manoel dos Passos e Dona Rosa Joaquina



Teodora, fez testamento, sepultado no cemitério da Misericórdia” (PUFAL, 2015, p. 182)<sup>78</sup>.

### 3.3.12 Retrato do Coronel Bibiano José Carneiro da Fontoura

**Figura 12 - Coronel Bibiano José Carneiro da Fontoura**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A. Foto: Juliana Marques/2012.

O retrato é ilustrado através da técnica óleo sobre tela e foi encomendado pela Mesa Administrativa na sessão de 10 de setembro de 1843 e exposto no Salão Nobre em 19 de abril de 1844 (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA DA SCMPA v. V, 1844). Não há informação sobre o retratista. O provedor emérito é representado imagetivamente em três-quartos e posicionamento frontal ereto. O olhar do retratado é direto. O modelo posa envergando o seu fardamento militar, com casaca verde escura, com botões frontais e canhões das mangas dourados. Exibe elementos e insígnias relacionadas à patente de oficial (coronel), dentre as quais, as placas

---

<sup>78</sup> A referência foi coletada por Diego Pufal no Livro no. 7 de óbitos da Catedral, p. 120, do Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre.

compostas de dragonas douradas com franjas. Na cintura há um cinto branco com fivela dourada. Ostenta em seu peito e pescoço os distintivos – fita e placa – da Ordem de Cristo, condecoração monástico-militar portuguesa e da ordem de Dom Pedro I. A mão direita (ponto do observador) está vestida com uma luva branca e segura uma espada.

O ambiente é escuro e sóbrio. Ao fundo existe uma cortina verde. O retratado está posicionado entre a mesa e a cadeira como se estivesse levantando após executar um despacho administrativo na Santa Casa. Repousam sobre a mesa um tinteiro, o livro de compromisso da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e um ofício de agradecimento. Na lateral esquerda inferior, do ponto de vista do observador, verifica-se a homenagem da Mesa Administrativa: “O Coronel Bibiano José Fonseca da Fontoura, Provedor em 1841 e por Devoção em 1842 e 1843, sendo tão relevantes seus serviços, que a eles se devem ao grande aumento, que hoje apresenta este Pio Estabelecimento”.

Bibiano J. C. da Fontoura nasceu em Porto Alegre em 18 de agosto de 1787, filho de José Antônio da Silveira Cazado e Maria Eulália Veloso da Fontoura. Ele é neto do Capitão Mor José Francisco da Silveira Cazado, um dos retratados desta coleção. Viúvo de Ana Barbara Macedo da Fontoura, falecida em 1852. Coronel Bibiano estabeleceu segunda núpcia com Dona Bibiana Francisca da Fontoura Palmeiro, em 1856 (GUIMARÃES; FELIZARDO, 1937). Em 17 de outubro de 1833, foi nomeado chefe da Legião dos Guardas Nacionais de Porto Alegre, em substituição ao Coronel Francisco Antônio Olinto Carvalho (AHMV – PMPA. Inventário de Correspondências Emitidas. Livro 10. 17 outubro de 1833). Foi admitido como irmão, aos 54 anos, em 20 de setembro de 1840 (PUFAL, 2013). Exerceu o cargo de provedor em 1841 e por devoção no biênio de 1842 a 1843, representando o Duque de Caxias neste cargo da Irmandade (FRANCO; STIGGER, 2003).

### 3.3.13 Retrato de Luiz Alves de Lima e Silva

**Figura 13 - Luiz Alves de Lima e Silva**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A, 1844. Foto: Juliana Marques/2012.

A tela foi encomendada pela Mesa Administrativa na sessão de 10 de setembro de 1843 e exposto no Salão Nobre em 10 de abril de 1844 (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA DA SCMPA v. V, 1843-1844). Não há informação sobre o retratista. O Duque está retratado em meio corpo, posicionamento frontal ereto. O olhar do modelo é direto. Em relação ao fardamento militar, exhibe elementos e insígnias relacionadas à patente de oficial, dentre estas os bordados no casaco, canhões das mangas, gola e cinto. Em seus ombros, observa-se placas compostas de dragonas douradas com franjas. Na cintura há um cinto e um cingulo vermelho (com acabamento nas extremidades na cor dourada). No casaco, além das aplicações douradas, existem medalhas. O ambiente é em tom degradê azul claro e sóbrio. Ao fundo nota-se um monumento erigido “Ao Exmo. B de Caxias Provedor e Protetor deste Pio Estabelecimento”. Extrato da Ata da Mesa Administrativa SCMPA:

Foi lido em ofício do Dr. Domingos José Gonçalves de Magalhães, oferecendo um retrato do Exmo. Irmão Provedor Barão de Caxias, visto que conforme a deliberação da Mesa, ele por havia oferecido ao Ilmo. Irmão Excelentíssimo, Provedor Coronel Bibiano para o mandar vir do Rio, mas que não tendo vindo por inconvenientes, mandará arranjar um, que é o que ofereceu, deliberou a Mesa que já aceitasse, já agradecesse, e já o mandasse colocar entre os dos Irmãos Benfeitores d'esta Santa Casa. Nada mais havendo a tratar-se levantou-se a Sessão para que escrevi esta acta. Eu João Capstranno de Miranda Castro, Escrivão que a escrevi (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA DA SCMPA v. II, 1844, p. 38).

Luiz Alves de Lima e Silva, nasceu em 16 agosto de 1804, no Rio de Janeiro, Capital da Corte. Filho de Francisco de Lima e Silva e Mariana Cândida de Oliveira Bello. Casou-se com Ana Luísa do Loreto Carneiro Viana (PUFAL, 2013). Esta personalidade também é conhecida como Duque de Caxias, que, desde cedo, seguiu a carreira militar. Oriundo de uma família com vários representantes na carreira militar, aos cinco anos já era cadete do exército. Em 1822 serviu à guarda de Dom Pedro I e, nos anos seguintes, ao Império representando uma grande ajuda no esforço para conter os diversos inimigos da Coroa. Por exemplo, em 1839, após tomar parte das ações militares da Balaiada, tornou-se o governador da província de Maranhão. Outra batalha travada por Luiz Alves de Lima e Silva foi a Revolução Farroupilha. Ao chegar no estado, foi nomeado governador da província, de 1843 a 1845, partiram dele as negociações do tratado de Ponche Verde que deram fim à revolução (FLORES, 2004).

No mesmo período em que era governador, na época Conde de Caxias, foi Provedor da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, sendo responsável pela criação do cemitério da Santa Casa – hoje localizado no Bairro Azenha (FRANCO; STIGGER, 2003). Teve atuação marcante em guerras travadas pelo exército na Guerra do Paraguai (1864-1870), foi conselheiro e treinador das tropas. No Rio de Janeiro, sua terra natal, se tornou o único brasileiro a receber o título de Duque no período do Império. Duque de Caxias foi líder do partido conservador, além de ser senador vitalício desde 1845. Em sua homenagem, na data 25 de agosto comemora-se o dia do soldado (FLORES, 2004).

Foi admitido na Irmandade da SCMPA, aos 04 de dezembro de 1842, aos 38 anos de idade (PUFAL, 2015). Durante seu mandato como presidente da Província foi provedor da Santa Casa de Porto Alegre, durante os anos de 1843 a 1846 (FRANCO; STIGGER, 2003).

### 3.3.14 Retrato de Coronel João Antônio Paiva

**Figura 14 - Coronel João Antônio Paiva**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A, S.D. Foto: Juliana Marques/2012.

Na tela, o Coronel posiciona-se a meio corpo frontal. O olhar do retratado é direto. O cenário é claro, provavelmente em sua sala residencial. O retratado está sentado em frente a uma janela aberta pela qual é possível visualizar a Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. A sua frente há uma mesa sobre a qual se encontram distribuídos tinteiro, pena e instrumentos de escrita. Ele veste casaco com botões preto, aberto, colete com botões brancos fechados, camisa branca. Seu casaco exibe uma medalha no lado direito do observador.

Nasceu na freguesia de São João do Souto, Arcebispado de Braga. Era Filho de Manoel Antônio de Paiva e Custódia Maria. Casou-se em 07 de janeiro de 1819 com Apolinária Pereira de Moraes, falecida em 10 de novembro de 1837<sup>79</sup>. Os cônjuges batizaram seis filhos: João (1826)<sup>80</sup>, Antônio (1828)<sup>81</sup>, José (1831)<sup>82</sup>, Maria

<sup>79</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Casamentos. Volume III, p. 10.

<sup>80</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume VI, p. 326.

<sup>81</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume VI, p. 395.

<sup>82</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume VII A, P. 397.

(1835)<sup>83</sup> e José (1837)<sup>84</sup>.

Paiva, aos 56 anos, foi admitido em 15 de outubro de 1825 (PUFAL, 2013). Foi médico cirurgião-mor da Instituição, a quem a Mesa Administrativa de 14 de outubro de 1826, chama de facultativo atual da Santa Casa, que dentre as técnicas médicas, para o tratamento de pacientes sífilíticos aplicava mercúrio. Na inauguração do Hospital, juntamente com o médico clínico Manoel Antônio de Magalhães, auxiliou o Visconde de São Leopoldo, que carregava o doente no colo (FRANCO; STIGGER, 2003). Outras referências não foram encontradas.

### 3.3.15 Retrato de Manoel José Freitas Travasso

**Figura 15 - Manoel José Freitas Travasso**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A, 1858. Foto: Juliana Marques/2012.

A pintura é um óleo sobre tela. O quadro foi encomendado pela Mesa Administrativa, na sessão de 26 de novembro de 1858 (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA SCMPA v. VIII, 1858). Não há informação sobre o retratista. Manoel

<sup>83</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume X, p. 580.

<sup>84</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume X, p. 58.



José Francisco Travasso é enquadrado em três quartos, sentado e posicionamento frontal ereto. O olhar deste modelo não é direto. No quadro o retratado é visto envergando o seu fardamento militar, casaca verde escuro, com aplicações douradas no peito, canhões das mangas e gola, ornamentos estes relativos à sua patente de oficial. Não apresenta dragonas. Veste calça branca, com aplicações douradas nas laterais e sem cinto. No casaco, estão fixadas duas fitas distintivas, provavelmente da Ordem de Cristo e da Ordem Imperial do Cruzeiro.

O ambiente ao fundo é em tom degradê marrom e sóbrio. Existe uma mesa, com toalha vermelha, sobre a qual repousa seu braço esquerdo (relativo ao observador). Manoel José Francisco Travasso posa sentado em uma cadeira. Na parte inferior da tela, verifica-se a homenagem da Mesa Administrativa: “Ao Irmão Doutor Manoel José de Freitas Travassos, resolve-o a Mesa Conjunta da Santa Casa de Misericórdia desta Cidade em sessão de 26 de novembro de 1858, dar este público e sincero testemunho do apreço e consideração em que tem os seus importantes serviços e dedicação em prol deste Pio Estabelecimento”.

Nasceu no dia 08 de julho de 1812, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Era filho de Manuel José de Freitas Travassos e Dona Luiza Justiana de Freitas Mascarenhas. Em 30 de abril de 1865, casou-se no oratório das casas do doutor Pedro Rodrigues Fernandes Chaves com Francisca de Assis Machado<sup>85</sup>. O casal batizou quatro filhos, sendo eles: Manoel (1836)<sup>86</sup>, Gerturdes (1838)<sup>87</sup>, Galdina (1845)<sup>88</sup> e Plínio (1857)<sup>89</sup>.

Foi Provedor na Santa Casa em dois biênios: o primeiro de 1847 e 1849, e, o segundo de 1857 e 1858. Durante sua gestão foi lançada a pedra fundamental do novo templo da Misericórdia, a Igreja Nosso Senhor dos Passos (1858), com a presença de Dom Pedro II (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA DA SCMPA v. VIII, 1858). Manoel José Freitas Travasso apresentou, em 1843, o manuscrito do livro “Apontamentos da História da Santa Casa”<sup>90</sup> (FRANCO; STIGGER, 2003). Não há até o presente momento outras informações acerca do retratado.

---

<sup>85</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Casamentos da Catedral. Volume IV, p. 219.

<sup>86</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume X, p. 25.

<sup>87</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume XI, p. 15.

<sup>88</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume XIII, p. 185.

<sup>89</sup> AHCMPA. Livro de Registro de Batismo do Rosário. Volume III, p. 117.

<sup>90</sup> Transcrito e publicado pelo provedor José Antônio Coelho Júnior, em anexo, ao Relatório da Providoria de 1879 (FRANCO; STIGGER, 2003).

### 3.3.16 Retrato de João Rodrigues Fagundes

**Figura 16 - João Rodrigues Fagundes**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A, 1859. Foto: Juliana Marques/2012.

O retrato foi encomendado em 1859. Não foram encontradas outras informações biográficas até o presente momento. O quadro apresenta a técnica óleo sobre tela, sem a assinatura do artista plástico. A pintura o exibe em três-quartos, frontal e sentado. O olhar do retratado não é direto. O fundo do cenário é em tom marrom degradê e sóbrio. Ao lado esquerdo (do observador) há uma mesa coberta com toalha vermelha e sobre esta percebe-se um tinteiro e pena – sinais de erudição e letramento facultados a João Rodrigues Fagundes. O braço esquerdo do retratado está em repouso sobre mesa e a mão segura uma luva preta. Ele veste casaco e calça preta, blusa branca e um cordão dourado no pescoço. Na parte inferior da tela, aparece a seguinte inscrição: “Ao Irmão Dom João Rodrigues Fagundes Memória indelével de seus importantes serviços prestados a esta instituição, como Provedor da mesma nos annos de 1854, 1855 e 1859, erigida por voto unanime das Mezas de 1858 e 1859, por assento de 11 novembro deste último anno”.

João Rodrigues Fagundes, nasceu em 1811, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Cursou Direito em São Paulo. Foi vereador da capital e deputado provincial no



biênio 1846/47. Exerceu atividade de advocacia na Câmara em 1849. Foi irmão e provedor da Casa de Misericórdia no biênio de 1854 a 1855. Faleceu em 20 de abril de 1882 (FRANCO, 2001). Foi casado com Rafaela Fagundes de Paiva<sup>91</sup>.

### 3.3.17 Retrato de Lopo Gonçalves Bastos

**Figura 17 - Lopo Gonçalves Bastos**



Retrato. Óleo sobre tela. Bernardo Grasselli, 1861. Foto: Juliana Marques/2012.

Assinado por Bernardo Grasselli, em 1861, o retrato apresenta a técnica óleo sobre tela. O modelo é enquadrado em três-quartos, frontal e sentado. O olhar do retratado não é direto. O fundo do cenário é em tom verde degradê e sóbrio. Ao lado direito do observador, existe uma mesa coberta com toalha vermelha. O braço direito do retratado repousa sobre mesa. O traje de Lopo Gonçalves Bastos é casaco e calça preta e blusa branca. Na parte inferior da tela, consta a mensagem: “Ao Irmão Lopo Gonçalves Bastos por deliberação da mesa conjunta em sessão de 30 de janeiro de 1861, em reconhecimento dos serviços por ele prestados a este pio estabelecimento”.

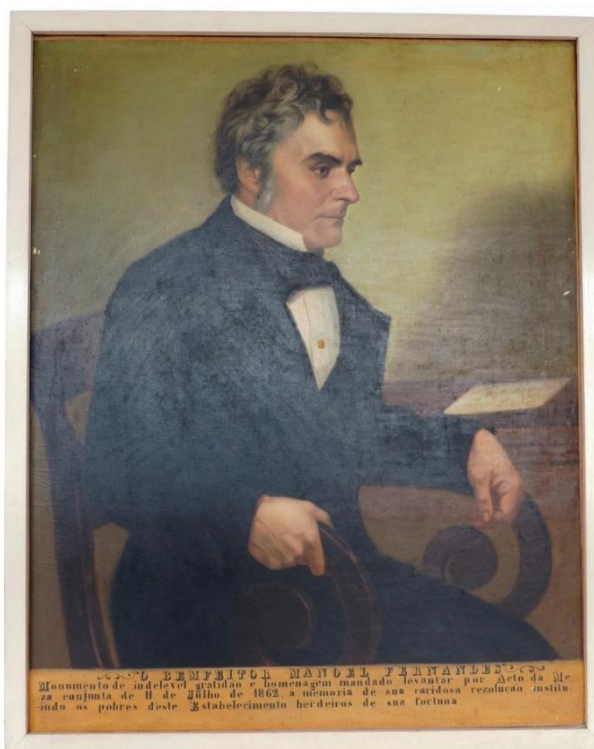
Lopo Gonçalves Bastos nasceu na freguesia de São Miguel de Gêmeos de

<sup>91</sup> O nome de sua esposa foi encontrado no registro de batismo da Virginia, realizado em 20 de janeiro de 1849. AHCMPA. Livro de Registro de Batismo do Rosário. Volume I, p. 188.

Bastos, arcebispado de Braga, em Portugal, em 1800. Era filho de Antônio Gonçalves e Teresa Maria Moura casado com Francisca Teixeira Bastos. Após seu casamento, manteve – com seu sogro uma sociedade em algumas embarcações de carga numa loja de fazendas estabelecida na atual Rua dos Andradas. E, ainda, um armazém na Praça da Alfândega. Desempenhou atividade política na cidade exercendo a vereança. Lopo Gonçalves participou também de várias atividades beneméritas e filantrópicas, foi fundador da Praça do Comércio e do Banco da Província. Também foi tesoureiro da obra do Seminário Episcopal e do Asilo Santa Leopoldina, assim como prior da Ordem Terceira das Dores (GIOCOMELLI, 1992). Foi admitido na Irmandade em 10 de setembro de 1843 (PUFAL, 2013), e, entre 1851 a 1853 desempenhou a função de provedor da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Faleceu em 7 de novembro de 1872 (FLORES, 2004; FRANCO, 2018).

### 3.3.18 Retrato de Manoel Fernandes

**Figura 18 - Manoel Fernandes**



Retrato. Óleo sobre tela. S.A., 1862. Foto: Juliana Marques/2012.

O quadro foi elaborado por meio da técnica de óleo sobre tela, sem assinatura do artista plástico. Manoel Fernandes é mostrado em três-quartos, frontal e sentado em diagonal (à esquerda do observador). O olhar do retratado não é direto. O fundo do cenário é em tom verde degradê e sóbrio. Ao lado direito do observador, existe uma mesa com um pergaminho exibindo a sobreposta “Casa da Misericórdia em Porto Alegre”. Os braços do retratado repousam sobre os descansos da cadeira de madeira em estilo imperial. Ele veste casaco, calça preta e blusa branca. Na parte inferior da tela, encontra-se a seguinte inscrição: “O Benfeitor Manoel Fernandes Monumento indelével gratidão e homenagem mandado levantar por ato da Mesa conjunta de 11 de julho de 1862, à memória de sua caridosa resolução instituindo os pobres deste Estabelecimento herdeiros de sua fortuna”.

Irmão procurador e benfeitor da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, falecido em 15 de abril de 1862, deixou legados no valor de Rs. 63:700\$000 à instituição. Em contrapartida solicitou missa anual a sua memória e a de sua esposa (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1863).

### 3.3.19 Retrato de Leocádia Fagundes Telles

**Figura 19 - Leocádia Fagundes Telles**



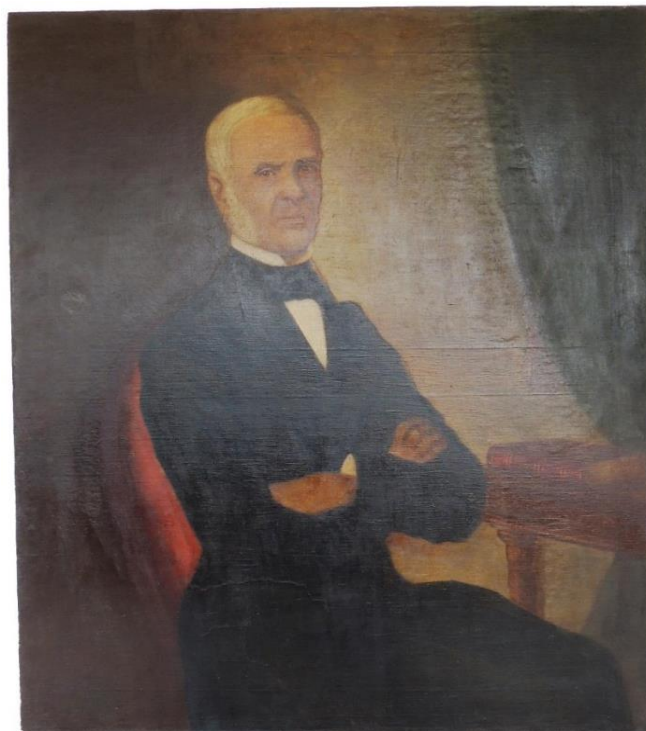
Retrato. Óleo sobre tela. Bernardo Grasselli, 1868. Foto: Juliana Marques/2012.

O quadro foi elaborado com técnica óleo sobre tela e não apresenta a assinatura do retratista. Leocádia Fagunde Telles é representada em três-quartos, frontal e sentada em diagonal (à esquerda do observado). O olhar da retratada é direto. O fundo do cenário compõe-se em tom marrom degradê e sóbrio. A senhora utiliza vestido na cor cinza, manta preta e chapéu branco. Apresenta a inscrição na lateral esquerda inferior: “Tributo de reconhecimento a D. Leocádia de Souza Telles, a maior das benfeitoras deste pio estabelecimento. Natural desta cidade e falecida em Lisboa em 1863”. Na fonte documental, consta que o retratista foi Bernardo Grasselli (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1868):

Acha-se colocado no respectivo lugar o retrato da benfeitora D. Leocádia Fagundes Souza Telles, falecida em Lisboa, em 1863, e nascida n’esta cidade, a qual legou a 4a. parte de sua herança aos Estabelecimentos Pios e de Caridade d’esta Capital, tendo a comissão encarregada de tal distribuição contemplado a Santa Casa com 20:000\$000rs. além de 2:000\$000rs. que em 1864 já havia recebido como verba especial. O mais João Rodrigues foi dado a Asilos e Igrejas como mencionei em meu relatório de 1866 (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1868, p. 19-20).

Leocádia Fagundes Teles, nasceu em 07 de outubro de 1788, natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Era filha de Antônio Leal Pimentel e Francisca Maria de Jesus. Casou-se, em 1806, com Silvestre de Souza Teles, natural da Bahia, filho de Antônio de Souza Telles e Maria Josefa Miranda (AHCMPA. Livro de Registro de Casamento da Catedral, Volume X, p 196). Silvestre faleceu em 9 de julho de 1952, e, Leocádia em 15 de fevereiro de 1863 (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1868).

### 3.3.20 Retrato do Visconde de Rio Grande

**Figura 20 - Visconde de Rio Grande**

Retrato. Óleo sobre tela. Antônio Cândido de Menezes, 1880. Foto: Juliana Marques/2012.

Pintado com a técnica óleo sobre tela, o quadro não exibe a assinatura do artista plástico. O Visconde de Rio Grande é capturado em três-quartos, frontal e sentado. O olhar do retratado é indireto. O fundo do cenário compõe-se em tom marrom degradê e sóbrio. Ao fundo há uma cortina verde recolhida. Ao lado direito do observador encontra-se uma mesa e sobre esta um livro, uma provável menção a sua instrução de nível superior. A cadeira possui espaldar vermelho. Os braços do retratado estão cruzados sobre o peito. O Visconde de Rio Grande veste casaco e calça preta e blusa branca.

Este retrato não estava identificado, e, após pesquisa concluiu-se que o retratado se trata José Araújo Ribeiro<sup>92</sup>, condecorado com o título nobiliárquico de Visconde de Rio Grande. Nasceu em 20 de julho de 1800, em Barra do Ribeiro, Rio Grande do Sul. Era filho de José Antônio Araújo Ribeiro e Rosaura Alves. Formado em Direito na Faculdade de Coimbra, ele seguiu a carreira diplomática, trabalhando para o Império Brasileiro. Atuou como diplomata até 1854. Esteve na presidência dos estados de Minas Gerais (1833) e do Rio Grande do Sul (1836 e 1837). À frente do governo sul-

---

<sup>92</sup> Através de estudo em imagens anexadas no Google.

rio-grandense aprovou a criação da Roda dos Expostos da Santa Casa de Porto Alegre. Em 1848 foi nomeado senador do Rio Grande do Sul; em 1854, aposentou-se como ministro plenipotenciário; em 1860, foi agraciado com o título de barão, e, em 1874, foi elevado a visconde (FLORES, 2004).

Foi admitido, em 23 de março de 1851, aos 50 anos, como membro da Irmandade (PUFAL, 2013). No dia 25 de julho de 1879, faleceu deixando legados às Santas Casas de Pelotas e Porto Alegre (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1880). A sessão da Mesa Administrativa de 05 de outubro de 1879 menciona que João Baptista da Fonseca, testamenteiro de Visconde de Rio Grande, autorizou em agosto findo o resgate de 30 apólices da “Divida Nacional”, sendo cada uma no valor de 1:000,00, as quais legou à Casa. Assim, por conseguinte, o provedor José Antônio Coelho Júnior, “[...] disse mais que conforme o compromisso mandaria celebrar exéquias pela alma do referido digníssimo irmão Benfeitor, assim como, tirar-lhe o retrato para ser colocado nesta sala [Salão Nobre]” (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA DA SCMPA v. X, 05 de out. 1879, p. 32 – 33). Este quadro chegou à instituição em 1880, e em 1881 foi emoldurado (RELATÓRIOS DA PROVIDORIA SCMPA, 1880 E 1881). Atos Damasceno (1971) comenta que o retratista foi Antônio Cândido de Menezes.

### 3.3.21 Retrato de Joaquim Pedro Salgado



**Figura 21 - Joaquim Pedro Salgado**

Retrato. Óleo sobre tela. Balduino Böhring, 1890. Foto: Juliana Marques/2012.

A presente representação imagética não estava identificada, e, após pesquisa em imagens anexadas na plataforma Google, concluiu-se que é Joaquim Pedro Salgado. O retrato foi elaborado com a técnica óleo sobre tela, com a assinatura do artista plástico Balduino Böhring, em 1890, segundo consta na documentação. Joaquim Pedro Salgado é pintado em três-quartos e frontal. O olhar do retratado é indireto. O fundo do cenário é em tom verde escuro e sóbrio. Ao lado esquerdo do observador, nota-se uma mesa e sobre estes dois livros, provavelmente, referindo-se ao fato do retratado ter sido um agente político. A mão esquerda (do ponto de vista do observador) está apoiada sobre os livros, a outra, ao lado do corpo. Seu traje é casaco e calça preta, blusa branca.

Natural de Alegrete, nasceu em 20 de maio de 1835. Militar, assentou praça no 5º. Regimento de Cavalaria Ligeira. Em 1855, foi alferes (2º tenente) na expedição à República Oriental do Uruguai. Joaquim Pedro Salgado afastou-se da carreira militar por motivos pessoais. Indicado pelo Barão do Triunfo, Joaquim Pedro Salgado foi nomeado Major do piquete do Imperador e enviado na expedição de Dom Pedro II à fronteira do Rio Grande do Sul para combater na Guerra do Paraguai. Após este período, se tornando colaborador na “Fazenda Imperial”, local em que se aposentou. Pertenceu ao Partido Liberal; foi deputado da Assembleia Provincial e da Câmara da

Nação. Faleceu em 12 de março de 1906, com 71 anos (PORTO ALEGRE, 1916; FLORES, 2004). Foi irmão benemérito da Santa Casa.

### 3.3.22 Retrato de Júlio Prates de Castilhos

**Figura 22 - Júlio Prates de Castilhos**



Retrato. Óleo sobre tela. Guilherme Litran, 1896. Foto: Juliana Marques/2012.

O quadro utiliza a técnica óleo sobre tela, com a assinatura do artista plástico Guilherme Litran, 1896. Júlio Prates de Castilhos é enquadrado em três-quartos e frontal. O olhar do retratado é indireto. O fundo do cenário é composto em marrom degradê. Ao lado esquerdo do observador há uma mesa coberta por uma toalha vermelha. A mão esquerda, partindo do ponto de vista do observador, está apoiada sobre a mesa e segurando a luva desvestida; a mão direita está vestida com a luva e em repouso ao lado do corpo. Júlio Prates de Castilhos usa fraque e calça preta. O colete e a blusa são brancos.

Júlio Prates de Castilhos nasceu na cidade de Cruz Alta, foi presidente da Província do Rio Grande do Sul e líder do Partido Republicano Rio-Grandense (o qual seguia a doutrina positivista). Diplomou-se na Faculdade de Direito de São Paulo, em 1881, e teve contato com as ideias do filósofo francês Augusto Comte. De 1884 a



1889, dirigiu o jornal "A Federação", propagando as ideias republicanas. Em 1891 elegeu-se deputado para a Assembleia Constituinte e se opôs a Rui Barbosa no capítulo que versava sobre a discriminação de rendas, defendendo os pequenos estados da Federação. Em 15 de julho do mesmo ano, foi eleito presidente do Estado do Rio Grande do Sul. No entanto, em 3 de novembro, com a queda de Deodoro da Fonseca, foi deposto (FLORES, 2004).

Em 25 de janeiro de 1893 elegeu-se pelo voto universal e foi novamente empossado. Na Revolução Federalista, derrotou os "maragatos" (federalistas e monarquistas, liderados por Gaspar Silveira Martins) como líder dos "pica-paus republicanos" (adeptos do Estado local forte e autônomo). Exerceu influência singular sobre a política gaúcha. Júlio Prates de Castilhos morreu aos 43 anos, no dia 24 de outubro de 1903, vítima de câncer na garganta. A casa em que residiu com sua família, de 1898 a 1903, tornou-se o Museu Júlio de Castilhos, situado no centro de Porto Alegre (FLORES, 2004). Foi irmão Benemérito da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

No que se refere a questões técnicas, é possível verificar similitudes entre as obras analisadas. Os retratos são representados na condição corporal de "meio-corpo" e/ou "três-quartos", frontal e olhar direto ou indireto. A ambientação, em sua maioria, é neutra. Somente no retrato do Duque de Caxias aparece cenário paisagístico. Outras duas obras, a de Luiz Correa e Bragança e de João Antônio Paiva, evidenciam no cenário uma janela, a qual permite visualizar a fachada principal da Misericórdia de Porto Alegre.

Outros elementos de cenário observados são: cadeira, mesa com e sem toalha, cortina, tinteiro e/ou pena, janela, livros, os quais, iconograficamente, representam questões sócio comportamentais e culturais do retratado. Os fundos de composição dos retratos, majoritariamente, são em tons marrom-pastel e degradê. Outra prática comum era, juntamente ao retrato, a apresentação de citações da Mesa Administrativa sobre as ações realizadas a Instituição, chamado por mim de "epitáfio". Estas frases estão presentes em 20 telas.

A partir do entendimento histórico do percurso do gênero, associada ao levantamento documental no âmbito da institucional da Misericórdia, percebe-se que os retratos<sup>93</sup> estudados, são semióforos de um comportamento social do espaço,

---

<sup>93</sup> Seus produtores e personalidades que obtiveram sua imagem reproduzida.

assim como, de um período, os séculos XIX e XX. Ao verificar a produção artística na Irmandade, percebe-se a princípio era realizada por artífices, como Manuel José Gentil e Manuel Luiz Correa Júnior, os quais reproduziram os retratos de beneméritos entre 1826 a 1842, dentre esses o desembargador Luiz Correa Teixeira de Bragança e Tenente Manoel José Leão. Após verifica-se o ciclo de retratistas europeus que se radicaram no Estado, dentre eles, Bernardo Grasselli, Balduino Röhring e Guilherme Litran, os quais reproduziram retratos para a Instituição entre 1860 e 1896. Simultaneamente aos “caixeiros das artes”, realizou serviços para a Irmandade Antônio Cândido de Menezes, artista plástico, natural de Porto Alegre habilitado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Para melhor compreensão deste percurso até se tornar objeto de museu, o Capítulo 4, irá apresentar considerações relativas a circulação dos objetos no século XX e XXI<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Isto por que, no que se refere ao século XIX apenas foram encontradas as informações relativas a encomenda e solicitação de retratos, tal como, o local de exposição o salão nobre.

## **4 O PERCURSO DA COLEÇÃO**

Começa aqui a análise do percurso museal da coleção de retratos da Santa Casa. Este itinerário acompanha de perto diferentes momentos da trajetória destes quadros históricos, partindo da razão da elaboração das obras de arte até o mapeamento de sua exibição e circulação nos séculos XIX, XX e XXI.

Quando a caminhada alcança o subcapítulo “4.1 O percurso Museal: dos fins da constituição da coleção” apresento os fins da constituição do acervo, uma prerrogativa social do Compromisso Institucional e suas simbologias representativas. No “4.2 O século XX: do ápice ao declínio” avanço esta análise para o século XX, a circulação desta coleção, sua expansão com a adesão de outros retratos em diferentes técnicas, o ápice e declínio da tradição de distinção e preservação da memória dos irmãos por via da imagem.

No subcapítulo “4.3 Os retratos: a restauração, a saída e retorno a Santa Casa”, percorro a trajetória de restauro das telas a óleo por Ado Malagoli processo este realizado entre os anos de 1974 e 1978. A seguir alcanço as tratativas de comodato com o Teatro São Pedro em 1978, e a movimentação de reincorporação do acervo efetuada durante 1997 a 2001. Por fim, no “4.4 A coleção: diagnóstico do acervo e suas perspectivas” chegamos ao nosso destino: a coleção no século XXI, percorrida através do olhar revelado pelo diagnóstico do histórico de documentação e sistematização do acervo museológico e suas perspectivas de estudo.

### **4.1 O percurso museal: dos fins da constituição da coleção**

O ato de colecionar é uma ação comum à toda humanidade. É possível verificar a formação de coleções desde o período pré-histórico e, atualmente, a partir do estudo destas materialidades, compreende-se o valor outrora imbuído ao artefato. A formação de acervos pessoais ou coletivos é percebida em diferentes tempos históricos. É uma ação praticada por grupos sociais, políticos e religiosos distintos, como um instrumento ou signo de poder.

Entende-se por coleção um conjunto de objetos “[...] reunidos, coletados, mantidos, temporária ou definitivamente, [...], submetidos a uma proteção especial” (POMIAN, 1985, p. 20). Dessa forma, por meio da materialidade acontece a qualificação dos contextos históricos e sociais de seus produtores e mantenedores.

A importância de pesquisar reside em contextualizar o objeto no tempo e espaço. No caso da coleção estudada, as investigações efetuadas buscaram realizar uma breve apresentação da técnica artística, assim como se aprofundou a pesquisa sobre a vida das célebres figuras a fim de se obter uma composição das biografias dos retratados<sup>95</sup>. O estudo possibilita o reconhecimento das diferentes camadas temporais - passado, presente e futuro – estabelecendo assim o valor cultural dos objetos colecionados.

O valor, a razão de utilidade, como o significado dos objetos para o homem, são critérios simbólicos para a constituição do acervo de 22 retratos encomendados entre os anos de 1826 e 1896 pela Irmandade da Santa Casa de Misericórdia. A Instituição atribuiu a artífices e artistas a missão de retratar, recompensar em vida, preservar no tempo, imprimir na História, seletos ex-provedores e beneméritos, os quais, fosse por seu trabalho ou generosidade financeira, tivessem prestado destacada contribuição na conservação e expansão da obra da irmandade. Os confrades e seus representantes, na Mesa Administrativa, eram personalidades sociais, políticas, militares e religiosas da sociedade gaúcha. A eles cabiam arrecadação e gerência de esmolas, doações e legados para a manutenção do assistencialismo exercido pela Misericórdia.

Na composição deste universo, o documento intitulado Compromisso Institucional<sup>96</sup>, exhibe o sistema social da Irmandade e expõe as gratificações a irmãos que contribuíram ou financeiramente ou através de serviços prestados à Santa Casa. Estes indivíduos eram reconhecidos perante o grupo social através das titulações de: Irmão Zelador, para os que prestaram serviços importantes sem retorno financeiro; Irmão Benemérito, destinado aos que serviram à Instituição e promoveram, receita; e, por fim, Irmão Benfeitor Benemérito destacando aqueles que contribuíram com valores acima de vinte contos de réis.

O Compromisso Institucional reforçando as prerrogativas e estabelecendo as diretrizes aplicadas para o reconhecimento deste confrade perante a Irmandade:

---

<sup>95</sup> O detalhamento dessas informações foi promovido através do cruzamento dos documentos empíricos e bibliográficos, fato que permitiu a apresentação destes 22 quadros no capítulo anterior. Para a reconstituição desta história primeiramente se estabeleceram pesquisas prévias, sendo a primeira etapa o reconhecimento dos retratados e retratistas não identificados. Isto, por que, das 22 obras, 17 delas apresentavam identificação do retratado e apenas 06 obras continham identificação do artista.

<sup>96</sup> Documento normativo que estabelece as diretrizes para os confrades da Irmandade e a missão da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. O detalhamento deste termo foi apresentado no *Capítulo 2*.

1. Serão também considerados benfeitores, todos os fiéis que por sua morte deixarem a quantia de um conto de reis líquidos, seja em moeda corrente ou em bens que tal quantia produzam, e a estes se dará no cemitério sepultura por cinco anos, além dos que a lei permite.
2. Aos que deixarem cinco contos de reis, e daí para cima, por vinte anos.
3. Se as esmolas deixadas excederem de dez contos de reis, não só terá sepultura por quarenta anos, como se lhe mandará levantar um monumento modesto sobre sua sepultura.
4. Se, porém, se a esmola chegar a vinte contos de reis, ou exceder, a sepultura será por cem anos, colocando-se lhe igualmente um monumento sobre ela, e além disso lhe mandará celebrar um ofício solene, com o qual poderá depender até a quantia de um conto de reis, mandando-se lhe tirar retrato, que será colocado na respectiva galeria (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857, p. 31).

O ato da representação imagética do homenageado era chamado pela Mesa Administrativa (entre 1820-1884) de “Monumento de Gratidão”, e sua encomenda visava à preservação da memória do retratado, mesmo no caso de sua ausência futura:

A mesa lhe dará testemunho público e permanente, mandando levantar o seu retrato e colocá-lo na galeria a par dos outros benfeitores, não porque esta demonstração de gratidão interesse àqueles a quem se faz esta honra, mas pelo *estímulo que deve inspirar nos outros irmãos*, de que a Santa Casa muito pôde esperar (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857, p. 8).

O retrato permanecia então exposto ao grande grupo de confrades, no salão nobre da Santa Casa, ato que simbolizava a distinção deste sujeito diante dos demais membros da Irmandade. Ao encontro destes apontamentos, Roger Chartier (1990; 1991), afirma que as representações são construídas a partir da realidade factual do meio social perpetuado através da narrativa escrita, oral e imagética. Logo, a finalidade é apresentar 'alguém distinto' - autoridade política ou jurídica -, que por meio do retrato, um signo visível, exposto ao olhar social, se faz evidente. Ainda, Chartier (1990; 1991), afirma que baseado nas percepções os agentes sociais no modus individual ou coletivo criam práticas, signos e narrativas, e as instrumentalizam mediante a exibição.

Sandra Jatahy Pesavento (2006) salienta o fato desta representação ser um instrumento chave para a análise do fenômeno cultural, em especial no que tange ao quando foca o estudo da história e da memória. A autora se aproxima de Chartier (1990; 1991), ao definir que o conceito é ambíguo e utilizado para “dar forma à ausência” por via da narrativa imagética, oral e escrita. Segundo Pesavento:

As representações deram a chave para a análise deste fenômeno presente em todas as culturas ao longo do tempo: os homens elaboram ideias sobre o real, que se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não só qualificam o mundo como orientam o olhar e a percepção sobre esta realidade. Ação humana de re-apresentar o mundo – pela linguagem e pela forma, e também pela encenação do gesto ou pelo som -, a representação dá a ver e remete a uma ausência. É, em síntese, “estar no lugar de”. Com isto, a representação é um conceito que se caracteriza pela sua ambiguidade, de ser e não ser a coisa representada [...] (PESAVENTO, 2006, p.49).

Pierre Bourdieu (1996) define que as práticas sociais e culturais - individuais e coletivas - são lutas, ou disputas, por representação, as quais, acontecem no *habitus*. Essas ações são movidas pelas percepções, valores, interesses e outras significações da realidade, as quais classificam e caracterizam as representações dos agentes e grupos sociais distintos: o eu e os outros, assim como este ou aquele grupo (BOURDIEU, 1996). Logo, os retratos apresentados são signos imagéticos de distinção no campo social.

Esta seleção é uma ação estratégica de manipulação simbólica por intermédio da reprodução cultural<sup>97</sup>, a qual se dá entre os agentes e a comunidade no presente estudo representada pela estrutura organizacional da confraria (BOURDIEU, 1996). Logo, a prática cultural de distinção do 'confrade ideal' através dos retratos vem ao encontro de Bourdieu (1996), Chartier (1990; 1991), e Sandra Pesavento (2008), autores que enfatizam a disputa no *habitus* como uma ação de força simbólica de coesão que visa o poder de dizer, fazer e definir o que é real no meio social.

A confraria produziu ao longo de sua história, classificações e divisões, assim como impôs regras para definir comportamentos e condutas de sociabilidade através do Compromisso Institucional. Assim, os retratos são representações do grupo social na forma imagética e discursiva de distinção no *habitus*, ou seja, um instrumento de poder. Neste sentido, Sandra Pesavento expõe:

Há uma exposição ou representação de algo ou alguém que se coloca no lugar de outro, distante do tempo e do espaço. Aquilo/aquele que se expõe – o representante – guarda relações de semelhança, significado e atributos que remetem ao oculto – o representado. A representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão (PESAVENTO, 2008, p. 40).

---

<sup>97</sup> Peter Burke, referindo-se aos estudos de Bourdieu chama atenção para reprodução cultural “como um processo em que um grupo mantém sua posição na sociedade” (BURKE, 2008, p. 77).

Dessa forma, as inúmeras imagens retratadas de benfeitores e beneméritos à Irmandade constituiu a representação dos valores caritativos presentes no Compromisso, tal qual promove o signo do confrade ideal. Neste sentido, a imagem apresenta propriedade cognitiva e semântica de “dar-se a ler”<sup>98</sup>, ou seja, é uma narrativa simbólica exibindo significado ambivalente de ordem mental e visual fundamentando a representação (PESAVENTO, 2008a). Sandra Pesavento reforça a questão de as imagens serem “[...] representações da realidade que se colocaram no lugar das coisas, dos seres humanos e dos acontecimentos do mundo” (PESAVENTO, 2006, p. 100) e indica três funções: epistêmica, simbólica e estética<sup>99</sup>.

A imagem - e seus elementos iconográficos e simbólicos – visa garantir, reforçar, reafirmar e explicitar as relações grupais (AUMONT, 1993). Por este ângulo conceitual, os retratos expostos no Salão Nobre da Irmandade visam educar e reafirmar a normativa social da prática caritativa. Outro propósito é mobilizar a adesão os irmãos com potencialidade a benemerência.

O semióforo do confrade ideal auxiliou na preservação da memória do benfeitor e, também, dos valores institucionais presentes nesta condecoração. Logo a imagem é uma representação simbólica destinada a ser vista pela sociedade. Na confraria o retrato caracteriza-se por ser um elemento de prestígio e de delimitação dos espaços de poder. Para tanto, estabelece hierarquias e distinções (MUAZE, 1998), entre estes (irmãos) e aqueles (comunidade).

A distinção social, assim como, a potencialidade educativa dos retratos são dispositivos primordiais para estimular a adesão de novos irmãos. Essa tradição era amplamente enaltecida nas celebrações e solenidades da Instituição abertas à comunidade. No editorial *Crônica de Porto Alegre* (1859), José Cândido Gomes, *O Estudante*, expõe a festividade de 01 de janeiro de 1858. Nesta ocasião, além da missa em comemoração ao aniversário, acontecia a visita da população aos

---

<sup>98</sup> Segundo a autora, existe um percurso imagético, a partir do objeto (imagem objetiva) que quando percebido ativa elementos *hipermiméticos*, gerando o fenômeno de construção, interpretação e recriação do real enquanto experiência (PESAVENTO, 2008a). Conforme a autora, “as imagens mentais, [...] são frutos de uma percepção, o que nos remete aos processos da esfera cognitiva de reconhecimento, identificação, classificação e atribuição de significados” (PESAVENTO, 2008b, p. 19). Os signos imagéticos apreendidos pela percepção ocular acionam a memória visual e o imaginário do observador, formando os sentidos e significados os quais promovem a representação.

<sup>99</sup> O epistêmico é reproduzido através da normativa social presente no Compromisso Institucional. O caráter simbólico é amplamente difundido através da tradição de homenagear dos benfeitores, e, por fim o estético que é garantido através da reprodução e exposição ao olhar dos retratos.

diferentes espaços da Misericórdia. Durante a inspeção, José Cândido Gomes (1859) percorreu o pátio, as enfermarias, a roda dos expostos e o salão nobre:

[no Salão Nobre] me dirigi a fazer cumprimento aos retratos de tantos amigos benfeitores que pendiam de todas as paredes. Eu os reconheci a todos [...]. O que eu quisera seria pôr os retratos de vossas-mercês nas minhas crônicas para que os amigos leitores vissem os rostos de 17 homens filantrópicos. Como não posso fazer isso, [sic.] na primeira remessa meter todos os vossos nomes, recomendando-os a gratidão do povo alegre. [...].  
 [...] Entre as duas portas principais do salão estão os retratos do imperador e da imperatriz, os dois pouco parecidos, mas a fé nos salva.  
 Logo principiando pela esquerda estão os retratos dos seguidores amigos  
 Antonio Martins Barbosa  
 José Joaquim dos Passos  
 Capitão Manoel Pires da Silveira Casado  
 Antonio Rodrigues Bellas  
 Tenente-coronel José Ignácio da Silveira  
 João Antônio Paiva  
 Tenente Manoel José Leão  
 Conego Thomé Luiz de Souza  
 Dr. Saturnino de Souza e Oliveira  
 Barão de Caxias  
 Coronel Bibiano José Carneiro da Fontoura  
 João Marcos Vieira  
 João José da Silva Guimarães  
 Conselheiro Visconde de São Leopoldo  
 Desembargador Luiz C. Teixeira de Bragança  
 Capitão-mor José Francisco da Silveira Casado  
 Reverendo Francisco Pereira Leitão  
 - Menos três amigos, todos são finados, varões respeitáveis; eu saúdo vossa memória! (GOMES, 1859, p. 04-05)

Três retratados na listagem referida por Cândido Gomes (1858) não foram localizados no acervo atual da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre: João Marcos Vieira, João José da Silva Guimarães e Reverendo Francisco Pereira Leitão. O autor também menciona os retratos das Majestades Imperiais Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina, os quais foram encomendados da Corte em 1845 (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA DA SCMPA v. V, 1845) na importância de 428\$110 réis (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA DA SCMPA v. V, 1848), e chegaram a Santa Casa em 1848. Após o recebimento das pinturas, por questões ritualísticas e de preservação, foi “[...] solicitado a confecção de uma cortina que cobrisse e resguardasse as imagens na sala de sessões da Mesa Administrativa” (LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA DA SCMPA v. V, 8 de jan. 1848, p. 177). Posteriormente, devido à baixa qualidade do retrato, em 1870, foi encomendado ao retratista Bernardo Grasselli a confecção das imagens atualmente presentes no acervo institucional.



É possível perceber nos excertos citados (COMPROMISSO INSTITUCIONAL SCMPA, 1857; GOMES, 1859) a exaltação, a gratidão e a memória aos benfeitores por meio da reprodução e exposição dos retratos. Assim, os quadros se revelam instrumentos portadores de sentidos simbólicos fundamentais para preservação da história social da Irmandade. Logo, estes dispositivos imagéticos – os retratos –, são instrumentos de seleção da memória coletiva.

Os mecanismos de construção e de enquadramentos da memória (POLLAK, 1992), aplicados pela confraria, promoveram os acontecimentos, personagens e lugares, na forma concreta vivida, por projeção ou transferência de informações. É um fenômeno construído, alicerçado entre a articulação, a estruturação e a expressão das informações no tempo e espaço, visando a organização de um fato (POLLAK, 1992).

A memória é um instrumento que fomenta o sentimento de pertencimento e auxilia na formação da identidade grupal. A associação entre memória *oficial* e *subterrânea*<sup>100</sup>, identidade e coletividade se mostram fundamentais para a fruição das funções operacionais de sociabilidade (POLLAK, 1989):

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos consistentes de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações e etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem a sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis (POLLAK, 1989, p. 09).

Assim, os personagens selecionados a figurar no salão nobre são instrumentos de coesão grupal no espaço da Misericórdia de Porto Alegre. Por meio desta tradição ritualística, garantida pelo Compromisso (1857), foi possível difundir e preservar os valores caritativos e as ações de benemerência através dos séculos XIX e XX.

Prosseguindo no percurso dos retratos desta instituição a análise evidencia, entre as décadas de 1820 a 1850, o fato de os retratos pintados a óleo sobre tela terem sido confeccionados por artistas que circulavam ou se encontravam recém estabelecidos em Porto Alegre. Estes artistas possuíam ateliers na região do atual Centro Histórico de Porto Alegre e seus trabalhos eram expostos nos espaços cedidos

---

<sup>100</sup> A memória oficial é pública, com quadros de memória estabelecidos e reconhecidos perante todos. A memória subterrânea está associada a narrativa considerada pelo autor indizível, silenciada, geralmente, no âmbito privado ou de pequenos grupos, a qual é transmitida informalmente pela oralidade (POLLAK, 1989).

pelas lojas comerciais (BOHNS, 2005). Entre os anos de 1860 e 1900, os retratistas não eram somente pintores, mas também fotógrafos. Nesse período ainda prevalecia a arte do retrato a óleo na sociedade Porto-Alegrense. No século XX, ocorreu, entre as décadas de 1900 a 1960, a transição do retrato em óleo sobre tela para a fotografia em papel pintado a óleo. Nesta época, os dois principais estúdios fotográficos - Ferrari e Callegari - associaram-se a pintores para a realização de fotos colorizadas a tinta óleo. Ao percorrermos o acervo, o fluxo do emprego desta técnica na produção das imagens é evidente em períodos de tempo distintos (KRAWCYZS, 1997). Desvendar a arte envolvida na confecção dos quadros é fundamental a fim de compreender a sua circulação na sociedade.

#### **4.2 O século XX: do ápice ao declínio do acervo**

A tradição de encomendar retratos dos benfeitores e ex-provedores da Santa Casa de Porto Alegre transcendeu o período Colonial e Imperial permanecendo ativa até o Brasil República. Observam-se no acervo períodos distintos de movimentação artística. O percurso museal desta coleção, além das 22 obras detalhadas no subcapítulo 2.3, se aprofunda ao percorrer outros retratos encomendados e expostos, por esta Instituição. A análise revela as mudanças na técnica de representação da imagem, expansão e retração da produção do retrato, mudanças na área expositiva, necessidades de restauro, evasão e retorno de acervo, e, por fim, os retratos como objeto de museu.

No início do século XX impulsionado pelo movimento de modernização da cidade traz à luz novas tecnologias, as quais foram incorporadas pela população. No campo da representação imagética humana, presenciamos uma mudança de costume na prática do retrato. À época, em Porto Alegre, a fotografia já estava consagrada e essa transição cultural é percebida no acervo da Santa Casa. Para identificar a introdução da nova técnica, analiso os retratos de Maria Antônia Rodrigues e Caldas Júnior. O primeiro foi encomendado em 1905, devido ao legado de 23.000\$000 réis ofertados por Rodrigues. A técnica utilizada para a representação da homenageada foi óleo sobre tela, assinado por Vincenzo Cervásio.

O segundo retrato, dedicado a Caldas Júnior, foi a primeira representação localizada com a característica técnica de captura de imagem analógica. O quadro foi encomendado em 1909, pelos Irmãos Gaspar da Silva Fróes, Manuel José de Araújo

e Luiz Englert ao atelier do fotógrafo Jacinto Ferrari (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1910). Após ampliar e entelar o positivo fotográfico, foi procedida a colorização pelo artista plástico Vincezo Cervásio. A solenidade de inauguração do retrato aconteceu em 10 de novembro de 1910, em homenagem à arrecadação de cem mil contos de réis para a campanha de construção do hospital destinado ao atendimento de tuberculosos na Santa Casa (A FEDERAÇÃO, 10 nov. 1910, p.04). A partir de 1910 percebe-se que parte dos retratos do acervo são imagens fotográficas pintadas por artistas plásticos. Em 1914, foi exposto no salão nobre os retratos de Francisca de Souza Pinto e Maria Luiza Pinto<sup>101</sup>. Ambos os quadros foram confeccionados no atelier Callegari na técnica de fotografia colorizada (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1914). Essa tradição da foto-pintura permaneceu em prática por diferentes gestões administrativas.

Em 1919, inauguravam-se, após inúmeras transformações estruturais, os novos consultórios de oftalmologia, otorrinolaringologia, ginecologia e pediatria. Nesta onda de modernidade, outras obras também foram realizadas, destacando-se, a reformulação do salão nobre e a reconstituição da galeria de quadros dos beneméritos (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1919, p. 9).

---

<sup>101</sup> Francisca de Souza Pinto faleceu em 27 de maio de 1902, deixando seu legado a Santa Casa. Maria Luiza Pinto, falecida em 05 de julho de 1908, obtinha em vida os “usos e frutos” do espólio de sua irmã (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1919).

**Figura 23 - Mesa Administrativa da Santa Casa Examinando as Contas.**



Acervo ACHCSC, fotógrafo desconhecido, 1933.

O acervo da Santa Casa, na década de 1920, retratava inúmeras personalidades do Rio Grande do Sul, fato que o destaca perante as demais Irmandades leigas. Devido ao notório reconhecimento social da população a respeito destas representações, em 11 de julho de 1925, o Museu Júlio de Castilhos encaminhou uma correspondência ao provedor do Estabelecimento.

O documento visava a autorização de acesso de Jacinto Ferrari, fotógrafo, para reproduzir imagens de personagens históricos expostos na Instituição. As imagens seriam editadas em álbuns de fotografias de personagens da história do Rio Grande do Sul, sendo um relativo ao centenário da Revolta Farroupilha. A historiadora, Ana Celina Figueira da Silva, revela:

Estando em confecção na seção de história desta repartição um álbum de fotografias de figuras históricas do Rio Grande do Sul, e possuindo essa pia instituição em sua galeria de irmãos beneméritos grande número de retratos das figuras em questão, solicito-vos, Sr. Provedor, permissão para que o fotógrafo Sr. Jacintho Ferrari tire, *in loco* as cópias de que precisamos.

Outrossim, esta diretoria muito vos agradecerá se lhe fornecêsseis uma lista nominal dos citados irmãos beneméritos, juntando à mesma quaisquer esclarecimentos que se refiram às apontadas personalidades (SILVA, 2018, p. 174).

O documento solicita a possível cedência de uma lista com os personagens retratados e expostos no salão nobre da Instituição. Com o objetivo de verificar resposta ou não a este ofício foram pesquisados os livros de correspondência passiva e ativa (1924 – 1926) no Arquivo do Centro Histórico-Cultural Santa Casa, mas nada foi encontrado. Ainda referente ao álbum a busca pela documentação mencionada por Silva (2018) se estendeu ao Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul. Além das observações já referenciadas foi encontrada uma caderneta com descrições dos personagens a serem fotografados, sendo os pertencentes ao acervo da Santa Casa: Duque de Caxias, Visconde de São Leopoldo, Visconde de Rio Grande (ARQUIVO HISTÓRICO DO RIO GRANDE DO SUL (AHRIS). Correspondência Passiva 1908 – 1926. Caderneta de retratados. Documentos MJC. Caixa 4, Maço 3).

Apesar desta menção da caderneta, não foram localizadas as imagens dos retratados listados no álbum fotográfico. Dessa forma, através do cruzamento de registros documentais arquivados em ambas as instituições pesquisadas, é possível sugerir que a Santa Casa não autorizou a realização deste trabalho.

Ainda na década de 1920 nota-se a ampla adesão de irmãos ligados à política Sul-rio-grandense alguns dos quais receberam honrarias imagéticas. Em 1927, foram condecorados pela Mesa Administrativa, com título de irmão benemérito, os políticos gaúchos: Antônio Borges de Medeiros, Octavio Francisco da Rocha e José Montauray de Aguiar Leitão (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1927). No ano seguinte, em 08 de janeiro de 1928, inaugurou-se os respectivos retratos em sessão solene (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1928) todos produzidos pelo atelier de Jacintho Ferrari.

No decorrer do decênio de 1930, as encomendas e inaugurações de retratos decaíram. Somente há menção de dois retratos, ambos são foto-pinturas. O primeiro é o quadro de Maria de Lourdes Velloso, doadora de legado à Instituição (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1935). O segundo é o retrato do General Daltro Filho, encomendado em 1937, após a doação da subvenção Estadual que permitiu a

construção do “Pavilhão Daltro Filho”. A imagem foi produzida no estúdio Dutra<sup>102</sup>, em 1936, e, atualmente está pigmentado com tinta acrílica.

Em 1937 o Salão Nobre, área de exposição das telas, foi desinstalado, dando lugar à 29ª Enfermaria de Medicina de Mulheres, conforme trecho abaixo:

Instalação de uma enfermaria provisória no Salão Nobre [...] é uma solicitação do Professor Antônio Saint Pastous, endereçada à Provedoria [...]. O Irmão Cel. Provedor, procedendo a leitura de tal documento, científica houvera autorizada a conversão, em face das assinaturas de quase todos os Mesários, que concordaram com tal medida, visto a premente falta de leitos para novas hospitalizações (RELATÓRIO, 1937, p. 53).

Assim, os retratos foram retirados de seu espaço tradicional e guardados em local não descrito. Esta situação se modifica posteriormente, no desenrolar da década de 1940, devido a novas transformações espaciais e de estrutura social da Irmandade.

Durante a provedoria do Comendador Archymedes Fortine, foram efetuadas mudanças de ordem espacial e arquitetônica na Instituição, em especial no Pavilhão Centenário<sup>103</sup>. Neste momento, acontecia a execução do plano diretor aprovado, em 1939, pelo prefeito José Montauray que, dentre inúmeras obras, previa a extensão da atual rua Professor Annes Dias. Esta ação resultou na retirada da calçada elevada que possibilitava o acesso ao Hospital, Capela e Roda dos Expostos. Logo, o departamento de obras da Santa Casa realizou ações para a revitalização da fachada (1941) e adequação da entrada de transeuntes ao estabelecimento assistencial.

Dentre as ações executadas, visando melhoria de ordem estética, foram inseridos cinco vitrais<sup>104</sup> nas aberturas das portas e janelas, todos produzidos pela Casa Genta<sup>105</sup>, entre 1939 a 1941. O projeto artístico deste conjunto foi concebido por

<sup>102</sup> Possamai (2006) destaca que o estúdio de Olavo Dutra (Foto Dutra), após a morte de Virgílio Callegari e Jacintho Ferrari, é um dos espaços fotográficos com maior destaque na sociedade porto-alegrense. Trabalhou com a produção de retratos de políticos e membros da elite gaúcha, assim como, no fotógrafo jornalístico nas gazetas da Capital. Ainda a autora afirma que “Olavo Dutra foi considerado, ao lado do fotógrafo Sioma Breitman, um dos melhores retratistas de Porto Alegre, por dar “um misterioso sopro de vida” ao semblante dos seus fotografados” (POSSAMAI, 2006, p. 274). Outras informações: POSSAMAI, Zita Rosane. O circuito social da fotografia em Porto Alegre. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 14, n.1. p. 263 – 239. jan./jun. 2006.

<sup>103</sup> Trata-se dos prédios construídos e inaugurados no século XIX. Atualmente, juntamente com os prédios denominados “Daltro Filho” e “Cristo Redentor” compõe o hospital Santa Clara.

<sup>104</sup> O primeiro vitral é alusivo a *Senhor dos Passos*, localizado no antigo acesso a Capela. Seguidamente, nas janelas superiores da extinta entrada do templo foram instalados o conjunto de três vitrais alusivos à *Crucifixão de Nosso Senhor, a Pietá* e da *Convivência de Mulheres no Sepulcro de Nosso Senhor*. O último, foi colocado na abertura que correspondia ao acesso à Roda Dos Expostos e apresenta a *Ascensão de Jesus Cristo* (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1941).

<sup>105</sup> A origem deste estabelecimento é uma pequena oficina a Rua Floresta número 19 (atual Cristovam Colombo) pelos Irmãos Miguel e Antônio Genta, em 1906. Após a criação da razão social Genta Irmãos

Judith Fortes<sup>106</sup> e sua execução foi realizada por Bávaro Max Dobmeier<sup>107</sup>, artista especializado em pintura vítrea e associado à referida Casa. Estas obras foram doadas por Domingos Lino e Setembrina Barcelos Lino, *in memoriam* de sua filha Liseta Barcelos Lino (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1941).

Em 1943, após a inauguração dos vitrais, se realizou a instalação da Galeria de Beneméritos, a fim de homenagear os doadores que contribuíram com a modernização do Hospital. O espaço escolhido foi a arcada que liga o Pavilhão Daltro Filho ao Hospital São Francisco, sendo o respectivo projeto da autoria do escultor André Arjonas. A solenidade de inauguração transcorreu em 04 de setembro de 1943, durante as comemorações da Semana da Pátria e contou com a presença da imprensa, de políticos e de militares. Segundo o jornal Folha da Tarde:

A galeria tem o revestimento de azulejos até certa altura da parede, sendo piso todo de mosaico. Nas paredes haverá quadro para retratos, medalhões e bustos, conforme prestada. No fundo há um fino vitral representando N. S. da Misericórdia e doado pela família Nunes Dias. Resolveu-se criar a galeria por se achar o salão nobre repleto de retratos de benfeitores da Santa Casa e, ainda, para que todos os visitantes tenham mais facilidade para apreciar esse grande número de efigies (FOLHA DA TARDE, 01 de set.1943, [n.p.]).

Durante o evento de inauguração da galeria foi desvelado o primeiro de dois quadros<sup>108</sup> em reconhecimento aos beneméritos que contribuíram para a execução das obras em prol do Hospital da Criança Santo Antônio<sup>109</sup>. O Relatório da Provedoria SCMPA (1943, p. 08) salienta que os retratos em foto porcelana cooperaram “para

---

e Schimdt, em 1923, a empresa cresce e é reconhecida no cenário porto-alegrense. Entre as décadas de 1930 e 1940, foi premiada por seus trabalhos em eventos como: Cinquentenário da Colonização Italiana no Rio Grande do Sul e Centenário da Revolução Farroupilha. Este estabelecimento produziu os vitrais das Igreja São Francisco de Assis, Nossa Senhora da Piedade e Igreja São José, dentro outros. Em setembro de 1959, a empresa adota razão social anônima e adota o nome Casa Genta. Após o falecimento de Marcelo Genta, filho de Miguel, por desentendimentos entre os herdeiros, tal qual, devido à crise financeira, foi solicitada a concordata em 1984, e em 1998 e decretada a falência da empresa (WERTHEIMER, 2011).

<sup>106</sup> Nascida em 1896, foi graduanda do curso Artes Plásticas no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul entre 1916 e 1922. Atuou como professora substituta do Instituto de Artes UFRGS, em diferentes momentos. Foi membro da Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, desde 1938. Participou do salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul entre 1939 e 1954. Ministrava aulas preparatórias para o vestibular do curso de Artes Plásticas da UFRGS. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Verbete Judith Fortes*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/ff/fortes-judith>. Acesso em: 07 jun. 2019).

<sup>107</sup> “Maximilian Dobmeier, nascido em 1892, em Munique, Alemanha, chegou ao Brasil em junho de 1936 e trabalhou no ateliê Casa Genta até seu falecimento, em dezembro de 1951. Era funcionário exclusivo nunca tendo trabalhado por conta própria. Sua agilidade e rapidez não o faziam levar trabalho para casa, como era comum aos artistas Huguet e Urban” (WERTHEIMER, 2011, p. 72).

<sup>108</sup> Trata-se de uma estrutura em madeira com imagens em foto porcelana

<sup>109</sup> Esta peça do acervo está hoje inventariada na “Coleção 06/Placas”.

evitar grandes despesas com a encomenda de quadros a óleo, cujo custo é avultado. [...]”

Percebe-se que a ação de criação da galeria e inauguração dos retratos tinham em vista a preservação da memória de benfeitores e beneméritos, bem como atrair novos confrades em prol da modernização do Hospital, com a criação dos serviços especializados de Pediatria, Hemoterapia e Neurologia. Outro objetivo era o embelezamento do Hospital, através da instalação dos vitrais e galeria, a fim de proporcionar conforto visual e artístico aos pacientes (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1943). Nesta onda de ascensão e preservação da memória foi divulgado, em 1943, o primeiro inventário do acervo de retratos da Santa Casa, que contabilizou 141 exemplares<sup>110</sup>.

No 135º aniversário da Santa Casa, em 03 de janeiro de 1944, após a ritualística na capela Nosso Senhor dos Passos, aconteceu a inauguração do segundo quadro de madeira, com fotos em porcelana de beneméritos<sup>111</sup>. Nesta Ocasão:

A convite da Mesa Administrativa, como homenagem de gratidão dos doentes recolhidos à Santa Casa, um dos enfermos descobriu, sob longa salva de palmas, o quadro que se achava coberto com a bandeira da Santa Casa de Misericórdia. Tomando a palavra, a seguir, o provedor nosso companheiro Arquimedes Fortini, fez uma breve biografia de cada um dos homenageados, ressaltando seus serviços prestados à secular Instituição” (CORREIO DO POVO, 03 de janeiro de 1944, [não paginado]).

Através do retrato, em meados do século XX, ainda se preservava a tradição de distinção do confrade ideal, assim como, de educação informal visando estimular a dedicação as obras da caridade. Neste momento o ato Compromissal, de retratar beneméritos e ex-provedores, foi amplamente difundido na confraria. Tanto que a Mesa Administrativa, em 24 de abril de 1944, lançou uma campanha, no jornal Folha

---

<sup>110</sup> A publicação desta listagem acontecia anualmente no Relatório da Provedoria, e permaneceu divulgada até 1967. O inventário exposto em Relatórios apresentava o nome do retratado, data de admissão e número do registro da tela.

<sup>111</sup> “Os presentes transportaram-se para a Galeria dos Benfeitores a fim de assistir à inauguração do quadro contendo os retratos dos Drs. Mario Totta, Moises Menezes, Aurélio de Lima Py, Comendador Antônio de Oliveira Maia, Cel. João Leite Filho, Carlos Bopp Filho, Frederico Filipe Sperb, Frederico Marques da Cunha e as exmas. Senhoras Alaíde Leite, Josefina Belo Drug” (Correio do Povo, 03 de janeiro de 1944, [não paginado]).



da Tarde<sup>112</sup>, em busca da imagem do Brigadeiro Francisco João Rocio<sup>113</sup>. Este fato evidencia a preocupação com o compromisso de legar a história destes mantenedores, mesmo que do passado distante, a futuras gerações.

No transcorrer da década de 1940, a Misericórdia porto-alegrense necessitou arrecadar fundos para a ampliação do hospital. A administração da confraria lançou diversas campanhas a fim de mobilizar a sociedade a doar em prol da execução destas obras. Estas iniciativas tiveram sucesso e atraíram muitos contribuintes. Essa movimentação realçou os processos ritualísticos de condecoração à irmãos. Nos Relatórios da Provedoria, além do inventário de retratos, também foram inseridas fotografias dos espaços expositivos em momentos solenes da Irmandade. Dentre essas, uma imagem do salão nobre e outra em frente a Galeria de Benfeitores (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1947).

---

<sup>112</sup> A reportagem, intitulada: Procurando um retrato do Brigadeiro Francisco João Rocio ressalta as dificuldades pois o “declarado “benemérito” da Santa Casa de Misericórdia, o retrato do brigadeiro deverá fazer parte da galeria... Mas... Quem terá um retrato dele? A administração da Santa Casa pelo menos não tem. Está a braços com essa dificuldade. Mas há, ainda, a esperança de quem, por acaso fortuito, possua um retrato dele. E, então a Santa Casa poderá inaugurar, solenemente, na galeria de beneméritos o quadro do brigadeiro Francisco João Rocio” (FOLHA DA TARDE, 27 de abril, 1944, [n.p.]).

<sup>113</sup> Durante o governo estadual do Brigadeiro Francisco João Rocio a Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre foi criada. A ele, deve-se a escolha do terreno e a direção da provedoria até o ano de 1806.

**Figura 24 - Entrega de Presentes a Filhos de Funcionários do Hospital**



Acervo ACHCSC, fotógrafo desconhecido, 1943.

**Figura 25 - Solenidade na Galeria de Benfeitores**



Acervo ACHCSC, fotógrafo desconhecido, 1943.

Ao averiguar o percurso das imagens percebe-se a produção de três fotógrafos: Ferrari, Callegari e Dutra. As efígies de ex-provedores permaneceram na técnica artística à óleo, destacando-se dois retratistas, Judith Fortes e José Riera Sicart. Os retratos fotográficos obtinham menor investimento financeiro para sua produção. Entretanto, as pinturas, com custos mais elevados eram dispensadas à ex-provedores. Dessa forma, é perceptível uma distinção na forma de produção e exibição da representação imagética entre contribuintes financeiros e por serviços prestados, em especial, os provedores eméritos.

Em 1954 se faz outra movimentação física do acervo devido a desativação da 29ª Enfermaria de Clínica de Mulheres. Logo, o local foi revitalizado, e, por conseguinte, reinaugura-se o salão nobre, com a funcionalidade ritualística tradicional. Nesta ocasião, foi encontrada a primeira evidência de processo de restauração das telas da Santa Casa. Entretanto não existe qualquer referência de quais foram as obras selecionadas, assim como sobre quem executou o serviço. Sobre o processo de remodelação do espaço o Relatório da Provedoria (1954, p. 10) expõe:

Assim solicita a Mesa autorização, que lhe é concedida, para reformá-lo com piso de parquet, bem como para restaurar o seu antigo mobiliário e os retratos dos Irmão Beneméritos, a fim de que o referido Salão Nobre volte a servir à sua destinação, é dizer, às assembleias e sessões da Mesa Administrativa e outras cerimônias, a juízo da provedoria.

Na reinauguração do salão nobre, realizou-se conjuntamente a ritualística de condecoração aos irmãos Ivo Correia Meyer e de Carlos Ferreira D´Azevedo e, ato seguido a inauguração dos seus respectivos retratos. Em dezembro do mesmo ano, foram ostentados no salão os quadros de Luiz Francisco Guerra Blessmann e Archymedes Fortine. Todos os quatro retratos foram produzidos por Judith Fortes (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1954).

A última menção de produção de imagens<sup>114</sup> tanto nos Relatórios da Provedoria, quanto no Livro de Atas da Mesa Administrativa, foi descrita em 1957. A partir do ano seguinte, a única referência alusiva aos retratos é o inventário das obras. A contar dos anos de 1950, a Santa Casa começou a enfrentar sucessivas crises pecuniárias. Em um esforço visando manobrar através desta delicada situação, foram

---

<sup>114</sup> Em 1957, foi inaugurado os retratos a óleo de Ruy Cirne Lima, Victor Englert e Carlos Bopp Filho (RELATÓRIO DA PROVIDORIA SCMPA, 1954).

lançadas campanhas de benemerência, sendo as maiores a *Cruzada pela Santa Casa e Leito-Dia* (FRANCO; STIGGER, 2003). Contudo, o panorama institucional não se recuperou, e, entre as décadas de 1960 e 1970, a Instituição entrou em decadência administrativa, financeira e estrutural. No âmbito predial, devido à falta de recursos para a manutenção, muitos espaços da Instituição acabaram inutilizados. Em 1974, após problemas estruturais no telhado, o salão nobre foi desativado. Os retratos atingidos por este sinistro foram recolhidos e guardados em área não descrita (RELATÓRIO DA PROVEDORIA SCMPA, 1975).

No livro de reminiscências intitulado “Kai”, a artista plástica Maria Tomaselli menciona o fato de, no ano de 1975, o provedor Gert Eichberg a questionar sobre a sua disponibilidade para realizar a restauração dos “[...] retratos a óleo de todos os [ex] provedores que estavam jogados no sótão da Santa Casa, empoeirados, os chassis carcomidos de cupins” (TOMAZELLI, 2014, p. 257). Por conseguinte, a artista visual, consultou Danúbio Gonçalves, que a acompanhou em uma visita técnica a instituição, recomendando para o serviço o professor Ado Malagoli<sup>115</sup>.

### **4.3 Os retratos: a restauração, a saída e o retorno à Santa Casa**

Na década de 1970, o cenário internacional e local presenciou a transformações de caráter preservacionista no âmbito dos bens históricos e artísticos. Isto por que, em 1972, foram aprovadas a Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural da Organização das Nações Unidas (UNESCO) e a Carta de Restauo do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN). Ambas as deliberações instrumentalizaram os processos de preservação, conservação, restauro, pesquisa e comunicação destes bens.

---

<sup>115</sup> Ado Malagoli nasceu em Araraquara, em 1906, trabalhou como pintor, professor e restaurador. Em 1922, ingressa na Escola Profissional Masculina do Brás (São Paulo) onde cursa artes decorativas. Entre 1922 e 1928, cursa no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Seguidamente, em 1928, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes. Na 48ª do Salão Nacional de Belas Artes (1942), é condecorado por sua produção recebendo como premiação uma viagem de estudo no Estados Unidos. Durante os três anos de residência artística, estuda História da Arte e Museologia no Fine Arts Institute, da Universidade de Colúmbia, tal como, no Brooklin Museum organização de Museus. Após seu retorno para o Brasil, realiza concurso para docente de pintura no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, atuando neste espaço de 1952 a 1976. Já em Porto Alegre cria o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1954. ADO Malagoli. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa658/ado-malagoli>>. Acesso em: 14 de jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Entre as décadas de 1960 e 1970, aconteceu o movimento preservacionista de dos prédios históricos de Porto Alegre. A ação foi liderada por intelectuais, dentre eles: Sérgio da Costa Franco, Júlio Nicolau Barros Curtis, Leandro Telles, Alberto André, Paulo Xavier e Francisco Riopardense de Macedo. Este colegiado debateu com o Governo e população a necessidade de elaboração do inventário do acervo arquitetônico histórico do Estado<sup>116</sup> (POSSAMAI, 2006). Seguidamente, em 18 de dezembro de 1978, promulga-se a Lei nº 7.231, que dispõe sobre o Patrimônio Cultural do Estado, documento que previa a preservação de bens de interesse público.

Estas leis do campo do patrimônio tencionaram, a partir de 1968, a inclusão de parâmetros preservacionistas na Matriz Curricular Obrigatória<sup>117</sup>, dos cursos das Ciências Humanas, Artes Visuais e Arquitetura. Seguidamente, realizou-se a readequação da grade curricular do ensino de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2019). No avanço das transformações curriculares, o professor Ado Malagoli, desenvolveu o projeto de extensão Materiais e Formas de Expressão Artística aprovado pela Universidade em 1970. O plano previa continuar a pesquisa do livro *Expressão e Técnica Artística*<sup>118</sup>, e “[...] proporcionar aos interessados melhores possibilidades de captação diante dos diferentes aspectos da arte hoje, bem como uma tomada de consciência do fenômeno artístico como um fato cultural” (ARQUIVO HISTÓRICO IA/UFRGS. Ado Malagoli. Pasta Funcional. Plano de atividades, 1970/02), por meio de aulas práticas extraclasse.

Nesta ocasião, a comissão avaliadora do Departamento de Artes Visuais destacou a importância de as “[...] Escolas de Artes de hoje, de formar, não apenas mais o artista plástico, mas o profissional artístico, apto para trabalhar na indústria e comércio, usando bem as técnicas e os materiais novos” (ARQUIVO HISTÓRICO IA/UFRGS. Ado Malagoli. Pasta Funcional. Plano de atividades, 1971). O programa do Atelier Experimental visava a revisão dos conteúdos da disciplina de Pintura I, II, III, da Escola de Artes Visuais, através de aulas práticas. A docência no atelier inicialmente foi conduzida pelos professores Ado Malagoli, Rubens Galant Costa

---

<sup>116</sup> Em 1974 é publicada a primeira listagem de bens prediais com valor histórico de Porto Alegre.

<sup>117</sup> Em 1968 promulga-se a Lei de Regulamentação do Ensino Superior, a qual é expandida, em 1971, com a implementação da Matriz Curricular Obrigatória pelo Ministério da Educação e Cultura (UFRGS, 2019).

<sup>118</sup> A edição de *Expressão e Técnica Artística*, trata-se da tese de concurso para o ingresso como docente da disciplina de pintura na Escola de Belas Artes do Rio Grande do Sul, apresentada por Ado Malagoli em 1952.



Cabral e Regina Scalzilli Silveira (ARQUIVO HISTÓRICO IA/UFRGS. Ado Malagoli. Pasta Funcional. Plano de atividades, 1971).

Em 1975, no último ano de exercício docente de Ado Malagoli na Instituição, o projeto do Atelier Experimental passou a contar com a colaboração de Roseli Janh<sup>119</sup>. Correlacionado a este projeto, foram aprovadas pela Universidade a restauração e conservação dos retratos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e o exame do acervo de pinturas do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Para favorecer a pesquisa do acervo da Santa Casa, ocorreu a tramitação para a instalação do Laboratório Experimental em área externa ao IA/UFRGS, a fim de ocupar o espaço cedido pela Santa Casa. A ação foi autorizada pelos processos número 34.814/73 – ao qual estão ligados os de números 34.830/74 e 7.688/74, todos expedidos pela Reitoria da UFRGS<sup>120</sup>.

A partir dos relatórios de prestação de contas do laboratório de restauro de Ado Malagoli apresentados à provedoria da Santa Casa, verifica-se que a Instituição coparticipava financeiramente deste projeto, conforme exposto na documentação emitida entre 1975 a 1978. A Santa Casa disponibilizou para o restauro C\$ 9.000,00 (nove mil cruzeiros)<sup>121</sup>, além da cedência de espaço físico para o atelier e laboratório de restauração (CORRESPONDÊNCIA RECEBIDA SCMPA. Prestação de Contas do Laboratório de Restauro. Caixas 36 e 37. Maços [anos] 1975, 1976, 1978).

O atelier educativo operou em duas casas da Misericórdia. A primeira localizava-se na Avenida Independência nº 125. Este estúdio ali permaneceu até 1976, quando se iniciou a desapropriação destes logradouros para a construção do túnel da Conceição. Logo, o atelier foi transferido para a Avenida Independência nº 925, onde também funcionava a oficina da *Galeria de Arte Leopoldina* (MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. Pasta Ado Malagoli. Convite 15 jun. 1976). Este endereço até 1978, correspondia a atual Casa 7, do Centro Histórico-Cultural Santa Casa.

A análise dos bens de consumo e manutenção do Laboratório de Restauro possibilitou tecer algumas considerações sobre os procedimentos técnicos de

---

<sup>119</sup> Entre 1975 a 1979, foi orientada pelo professor Ado Malagoli, onde restaurou diversas obras do acervo de pinturas da Santa Casa de Misericórdia e do MARGS. Assume, em 28 de julho de 1977, o cargo de professora assistente do departamento de IA/UFRGS. Em 03 de novembro de 1980, foi designada para a restauração do acervo artístico da Pinacoteca do IA/UFRGS. Atualmente é aposentada da Universidade (ARQUIVO HISTÓRICO IA/UFRGS. Pasta Roseli Jahn. Pasta Funcional).

<sup>120</sup> Infelizmente não foram encontrados estes documentos no Arquivo Histórico do Instituto de Artes.

<sup>121</sup> Esse recurso visava garantir o custeio do material de consumo e a manutenção do espaço.

restauro realizados por Ado Malagoli, e sua assistente, Roseli Jahn. Infelizmente, não há registro das fichas de restauro, tal como, de diagnóstico do acervo. Para a identificação das intervenções, associadas à listagem de produtos, se buscou como referencial teórico tecer uma breve análise. Esse estudo apresento no ANEXO A.

Durante o período letivo de 1975, foram restaurados 9 retratos da Santa Casa e 2 do MARGS (ARQUIVO HISTÓRICO IA/UFRGS. Ado Malagoli. Pasta Funcional. Carta emitida pelo Departamento de Artes Visuais. 12 abr. 1975). Devido à demora envolvida na execução da tarefa, Malagoli ressalta:

Convém lembrar que o trabalho de restauração e conservação de pinturas não se enquadra dentro dos planos e normas comuns de pesquisa. As delicadas operações que se desenvolvem na recuperação de um quadro apresentam, não raro, grandes surpresas, com problemas que demandam um tempo imprevisível para a solução satisfatória (ARQUIVO HISTÓRICO IA/UFRGS. Ado Malagoli. Pasta Funcional. Carta emitida pelo Departamento de Artes Visuais. 24 mai. 71).

Na documentação da prestação de contas do Laboratório, se tornou possível, a partir da emissão das notas fiscais, mapear a aquisição de insumos de restauração de pinturas em Porto Alegre, entre os anos de 1974 a 1978. A abordagem da investigação destes estabelecimentos comerciais privilegiou dois aspectos: disponibilização de produtos e localização.

Os técnicos envolvidos neste projeto buscavam locais especializados em: artigos agropecuários, farmácias, livrarias, lojas de aviamentos e tecidos, produtos de pintura (Casa do Pintor, Lemac, Casa do Desenho) e de departamentos. Entre estes espaços, comerciais os profissionais optavam por aqueles próximos da Santa Casa. Assim os estabelecimentos se encontravam distribuídos entre as ruas e avenidas: Alberto Bins, Andradas, André da Rocha, Barros Cassal, Conceição, Coronel Bordini, Dr. Flores, General Vitorino, Oswaldo Aranha, Pinto Bandeira, Praça Rui Barbosa, Senhor dos Passos, Vigário José Inácio e Voluntários da Pátria.

No íterim de 1976, foram noticiadas informações alusivas ao projeto de restauro das telas da Santa Casa. Na edição de 11 de abril de 1976, o jornal Correio do Povo, apresentou a biografia de Ado Malagoli. A narrativa de Ivo Stigger, informa o seu percurso como artista e professor na Universidade. A matéria ainda destaca o fato de, dentre muitas atividades, ele se encontrar dedicado naquele momento a restauração e pesquisa do acervo de retratos da Santa Casa e do MARGS (STIGGER,

Ivo. Correio do Povo. Modismo Impõe Arte Obscura e Divorciada do Povo. 11 abr. 1976, p.18).

O jornal Folha da Tarde, em sua edição de 16 de agosto de 1976, para além da trajetória artística, ressaltou que Malagoli era um dos poucos restauradores do Brasil. Décio Presser, o jornalista que assina a matéria, salienta o envolvimento do artista naquela ocasião com a recuperação de 35 retratos<sup>122</sup> do acervo da Santa Casa (PRESSER, Décio. Folha da Tarde. Malagoli aos 70 anos: um pintor consagrado. 16 ago, p.43) O veículo jornalístico Diário de Notícias, também alude o trabalho de restauro das obras da Santa Casa e do MARGS:

Atualmente aposentado do Instituto de Artes, tem seu tempo integral para dedicar-se ao seu atelier, onde além de fazer seus quadros, e, se dedica a restauração de pintura. Está agora tratando da restauração de duas coleções: do acervo da Santa Casa e parte do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Vê o trabalho de restauração como algo muito difícil, que requer muita pesquisa “a maioria das obras, principalmente as da Santa Casa, que em setembro comemora seus 150 anos, já estão aproximadamente com 200 anos, que dizer, em avançado processo de degradação” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 19 ago. 1976, p. 8).

Em reportagens alusivas ao sesquicentenário da instituição, não foram encontradas referências do retorno das telas ao salão nobre. A primeira hipótese é que o processo de restauro não tenha sido finalizado em tempo hábil, fato que se comprova através da documentação relativa a última prestação de contas deste projeto. Emitida em 22 de março de 1978, a carta de apresentação das despesas do laboratório expõe o término da restauração de 35 telas. E ainda ressalta a possível continuidade do projeto com a seleção de “[...] obras de técnica fotográfica cujas condições materiais permitam qualquer trabalho de restauração (CORRESPONDÊNCIA RECEBIDA SCMPA. Prestação de Contas do Laboratório de Restauro. Caixa 37, 1978).

Neste ano, por sugestão de Ado Malagoli, se realizou o contrato de comodato<sup>123</sup> de transferência do acervo da Santa Casa para o Theatro São Pedro (TSP). Este

<sup>122</sup> Dos 35 retratos mencionados na reportagem, localizam-se atualmente no acervo, 33 obras que apresentam característica técnica do restauro de Ado Malagoli. Dentre esses, estão os 22 retratos apresentados no capítulo 3, tal qual, as representações de: Conego Tome Luís de Souza (1851), General Luís Manoel de Lima e Silva (1872), Imperatriz Maria Teresa de Orleans e Bragança (1875), Doutor Manoel José de Campos (1864), Imperador Dom Pedro II (1875), Domingos José Paranhos (1889), Francisco da Silveira Santos (1873), Antônio Coelho Júnior (1883), Maria Antônia Rodrigues (1905), Borges de Medeiros (1924).

<sup>123</sup> O contrato de comodato entre as instituições Santa Casa e Theatro São Pedro foi localizado na documentação avulsa do Museu Joaquim José Felizardo.



documento revela a segunda hipótese a justificar a ausência dos retratos no salão nobre durante os festejos do sesquicentenário da instituição, pois a revitalização do espaço não foi concluída a tempo. O comodato também apresenta a relação de 22 telas acordadas para serem expostas no TSP. O documento enfatiza que a Santa Casa poderá a qualquer momento solicitar o retorno do acervo descrito, mediante ao aviso prévio de 90 dias dado a direção do Theatro. Sobrevém o aspecto que o comodatário deverá zelar e conservar o acervo emprestado, e devolver na mesma condição nas quais o recebeu (MJJF – PMPA. Documentação Avulsa. Contrato de Comodato entre a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e Theatro São Pedro. 26 out. 1978)

Os retratos ficaram expostos no Hall do Theatro São Pedro. Neste espaço, a partir de 1955, foi instalada a área expositiva do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, permanecendo neste espaço até 1978, momento em que foi inaugurado a sede na Praça da Alfândega. Com o esvaziamento do espaço, a equipe de restauro do São Pedro, encontrou neste empréstimo a possibilidade de “decorar as paredes do teatro” (CORREIO DO POVO, 14 dez. 1980 [n.p.]).

O livro *O Solar dos Câmara*, ressalta que “[...] existe um retrato à óleo de José Feliciano no foyer do Theatro São Pedro. É o retrato de um homem maduro, sem solenidade, um tanto cético, olhando para algo que lhe causa suave ironia. Mais que o retrato de um estadista é o retrato de um intelectual” (RUAS; FILHO; ACHUTTI, 1993, [n.p.]), destacando a percepção relativa à exposição do quadro por um visitante espontâneo. Outros documentos relacionados a permanência, exposição e circulação deste conjunto de retratos não foram avaliados devido a impossibilidade de pesquisa no arquivo do referido Theatro.

O contrato entre a Misericórdia porto-alegrense e o TSP despertou o interesse de outras instituições da Cidade, sendo uma destas o Instituto Histórico-Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRS). O presidente em exercício do IHGRS, Sérgio da Costa Franco, menciona, em sessão de 06 de junho de 1984, a existência de retratos de valor histórico na Santa Casa e sublinha o fato dos mesmos se encontrarem mal acondicionados e em perigo de danificação parcial ou total (IHGRS. Livro de Atas n. 8 (1973-1984). Ata n. 26, de 06 de junho de 1984, p. 190 -193).

Consecutivamente, nesta sessão, foi solicitado que Rubens Neis contatasse à Provedoria da Santa Casa para solicitar o empréstimo destas obras. Isto por que, os membros da diretoria do IHRGS acreditavam que sua sede era o “[...] lugar mais

apropriado, por se tratar não tanto de obras de arte, mas quadros que representam personagens históricos importantes de nossa sociedade do século passado” (IHGRGS. Livro de Atas n. 8 (1973-1984). Ata n. 26, de 06 de junho de 1984, p. 190 - 193). Após reunião realizada na Santa Casa com o Provedor, o Cardeal Dom Vicente Scherer, Rubem Neis apresenta ao colegiado do IHGRS as questões legais a nortear este empréstimo ao Theatro São Pedro:

Os que se encontram no Teatro São Pedro foram emprestados pela administração anterior da Santa Casa, que fez com a administradora do Teatro São Pedro, Dona Eva Sopher, um convênio por escrito, com relação detalhada de todos os quadros. [...]. Rubem Neis comentou que a Santa Casa está pretendendo abrir novamente uma Galeria dos antigos provedores, e que o senhor Cardeal, prevenido sobre a próxima inauguração do Theatro São Pedro, reformado, já requisitou os quadros, digo, a devolução dos quadros. Que o Instituto Histórico não consta neste pedido de devolução, mas poderá depois pedir a cedência dos quadros, enquanto não se restabelecer, de fato, a Galeria dos Provedores, na Santa Casa (IHGRGS. Livro de Atas n. 8 (1973-1984). Ata n. 26, de 06 de junho de 1984, p. 190 -193).

Após esta sessão no Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul, não foram encontradas outras referências alusivas ao possível contrato de empréstimo dos quadros da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

Na ocasião em que ocorreu o diálogo entre o Cardeal Dom Vicente Scherer e Rubem Neis, a Santa Casa se via em meio a uma grave crise financeira. Em 1983, após o Governo do Estado disponibilizar à Irmandade uma equipe de gestão multidisciplinar<sup>124</sup>, a caótica situação começou a ser solucionada. Para tanto, os colaboradores técnicos, em conjunto com o articulador político institucional, o provedor Dom Vicente Scherer, estabeleceram as diretrizes administrativas balizando esta busca pela modernização do Hospital (ELTZ; SANTOS, 2015).

Dentre as tarefas executadas por este colegiado estava a organização e centralização da documentação e, também, a criação do arranjo arquivístico. A concentração documental em um único espaço físico<sup>125</sup> visava qualificar o serviço de atendimento aos pacientes, a pesquisa na área da saúde, tal como, promover o desenvolvimento do histórico Institucional. Isto posto, desponta, em 07 de junho de 1986, o Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOP)<sup>126</sup>, com o objetivo de executar

---

<sup>124</sup> A Comissão era composta por médicos, farmacêuticos, nutricionistas, enfermeiras, administradores, contadores, jornalistas, arquivistas e outros profissionais

<sup>125</sup> Os acervos em questão estavam distribuídos em diferentes espaços da secular Instituição, dentre esses, o Arquivo Morto, que se localizava no subsolo do atual Hospital Cristo Redentor.

<sup>126</sup> A equipe era composta por historiadoras, socióloga e arquivista.

tais diretrizes. No ano seguinte, extingue-se o “Arquivo Morto” e se instituiu o acervo centralizado no Pavilhão Centenário. Ao longo desta trajetória, a equipe técnica do CEDOP, tendo em vista a instrumentalização do acervo, constituindo-se três tipologias: arquivística, bibliográfica e museológica (ELTZ; SANTOS, 2015).

Criado em 1926, o arquivo após reestruturado, formou três núcleos de acervo documental: a) Administrativo: funcional e jurídico; b) Médico: prontuários ambulatoriais e de internação; c) Histórico: documentos associados a memória institucional. O segundo espaço a ser constituído foi a biblioteca, inaugurada em 1992. Por fim, em 08 de junho de 1994, passando o Museu Joaquim Francisco do Livramento, assim denominado em homenagem ao idealizador da Misericórdia porto-alegrense (ELTZ; SANTOS, 2015).

No núcleo museológico, entre os anos de 1994 a 1996, primeiramente se efetuou o levantamento dos bens patrimoniais de ordem tridimensional, conforme consta nos inventários existentes na instituição. Nesta ocasião, o documento expõe a relação do acervo de pinturas de benfeitores e ex-provedores guarnecidos no Theatro São Pedro, evidenciando em seu enunciado o interesse pelo retorno dos bens artísticos (INVENTÁRIO, 1996).

Em 1997, se desenrolam as tratativas de reincorporação das obras com o TSP<sup>127</sup>. O recibo de 09 de julho de 1997, emitido pela Fundação TSP, revela que esta instituição retornava a Santa Casa 13 retratos<sup>128</sup> de provedores. Estes quadros se encontravam cedidos ao TSP. O documento menciona que permaneceriam em exibição no hall do Theatro sete obras a serem devolvidas posteriormente a Santa Casa. Ainda destaca, à punho, que “[...] em tempo: 2 (dois) quadros estão fora do Theatro, um no Solar dos Câmara, um no Solar Lopo Gonçalves, que estão em tratativas para a devolução. Assinado Heitor (MJJF – PMPA. Documentação Avulsa. Cópia do recibo de entrega dos 13 quadros a Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. 09 jul. 1999). Na documentação do Museu do Centro Histórico-Cultural Santa

---

<sup>127</sup> Até o presente momento não foram encontrados ofícios emitidos pela Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre ao Theatro São Pedro solicitando o retorno destes quadros. Hipoteticamente os ofícios poderiam ter circulado via e-mail, telefone. Ainda pode-se levantar o possível extravio ou não a localização dos documentos.

<sup>128</sup> Na extremidade esquerda inferior do ofício, há a inscrição cursiva “1851 a 1853”. Acredito que a indicação está relacionada ao documento avulso denominado “Quadros que permanecem no Teatro São Pedro”, que apresenta os seguintes retratos: Luís Correa de Bragança, Visconde de São Leopoldo, José Ignácio da Silveira, Capitão Manuel José da Silveira Cazado, Coronel João Antônio Paiva, João Vieira Mattos, José Francisco da Silveira Cazado, Lopo Gonçalves Bastos e Manoel José Travassos. Não há referência documental do retorno destas telas.

Casa (MJFL. Relação de Quadros Provenientes do Teatro São Pedro, 1997 [Documentação Avulsa]). É possível verificar a listagem dos quadros recebidos do TSP, aqui transcrita:

**QUADRO 2 - Relação de Quadros (nº. 13) Provenientes do Teatro São Pedro**

	<b>Retratista e Ano</b>	<b>Retratado</b>	<b>Estado de Conservação</b>
<b>1</b>	Litran, 1896	Júlio de Castilhos	Bom, apresenta três sinais de fissura (um maior dois menores). Observação: com moldura trabalhada e grossa, indicação que foi posta pelo Theatro São Pedro.
<b>2</b>	Sem autor, 1863	Sra. Leocádia Fagundes Telles	Bom estado, mas com sinais de craquelê. Observação: moldura simples (branca).
<b>3</b>	Balduino Röhring, s.d.	Não há indicação, dúvidas se o nome do retratado é Joaquim Pedro Salgado	Estado regular, com manchas brancas na altura da casaca. Observação: sem moldura.
<b>4</b>	Sem autor, 1833	Antônio Martins Barboza	Bom estado, com pequenos sinais de craquelê (pedaços [da pigmentação] desaparecidos). Observação: moldura simples (branca).
<b>5</b>	Sem autor, 1844	Irmão Benfeitor Joaquim dos Passos	Bom estado. Observação: moldura simples (branca).
<b>6</b>	Sem autor, s.d	Provedor Coronel Bibiano José Carneiro da Fontoura (provedor em 1841 e provedor por devoção em 1842 e 1843)	Bom estado. Observação: com moldura trabalhada e grossa (indicação que foi posta pelo Theatro São Pedro).
<b>7</b>	Sem autor, 1832	Antônio Rodrigues Bellas	Bom estado. Observação: moldura simples (branca).
<b>8</b>	Sem autor, 1832	Irmão Benfeitor Tenente Manoel José Leão	Bom estado. Observação: moldura simples (branca).
<b>9</b>	Sem autor, 1862	Irmão Benfeitor Manoel Fernandes	Bom estado, a pintura não apresenta desgaste, a moldura atacada (bastante)

			por cupins. Observação: moldura simples (Branca).
10	Sem autor, data ilegível	Provedor e Protetor Barão de Caxias	Craquelado, mas bom estado da tela, moldura tomada por cupins (inteira). Observação: moldura simples (branca).
11	Sem autor	Sem identificação do retratado (Visconde de Rio Grande).	Apresenta dois furos na tela, com probabilidade de cupins no interior da tela e na moldura de madeira [bastidor]. Observação: sem moldura.
12	Sem autor, s.d	Provedor Dr. João Rodrigues Fagundes (1858 e 1859)	Bom estado da tela (no alto da tela sinais de obturação), suporte de madeira da tela [bastidor] atacado por cupins. Observação: moldura trabalhada e grossa, posta pelo Theatro São Pedro.
13	Sem autor	Doutor Saturnino de Souza e Oliveira (presidente da província em 1842)	Bom estado, sinais de craquelê na base e próximo ao rosto do retratado. Observação: moldura trabalhada e grossa, posta pelo Theatro São Pedro.

Sem autor. Cerca 1997, MJFL – CHCSC. Documentação Avulsa.

Ao analisar o relatório das telas, percebe-se o desconhecimento técnico, nos âmbitos artístico e histórico, de quem realizou a verificação dos quadros. A partir das informações transcritas, apresento um breve diagnóstico:

#### QUADRO 2 - Diagnóstico

	Item	Quantidade	Observação
01	Moldura	Simple: 07	Tamanhos variados.
		Ornamentada: 04	
		Não: 02	
02	Ataque por cupins	4 ocorrências	Bastidor/moldura.
03	Estado de conservação	Bom: 11	
		Regular: 1	

		Não especificado: 1	As camadas pictóricas das telas apresentam: . 4 retratos com craquelê. . 2 telas com fissura ou pequenos cortes. . 1 quadro com perda.
--	--	---------------------	---

Fonte: A autora, 2019.

Apesar da relatada necessidade de conservação e restauro das telas, não foram realizadas intervenções técnicas neste momento. O acervo recebido somente foi inventariado em 1998 e apresentava as seguintes informações: coleção, função, nome do objeto, dimensões (INVENTÁRIO, 1998), ou seja, não possuía detalhamento técnico. Até o presente momento se desconhece a existência de fichas de registro destes bens.

Posteriormente, retornou a Santa Casa, em 29 de abril de 1999, a tela do Visconde de São Leopoldo, a qual estava sob guarda do Solar dos Câmara. O ofício de devolução, dirigido ao Provedor José Sperb Sanseverino, evidencia que o retrato permaneceu sob a responsabilidade da gestão do Solar de 1992 a 1999. Destaca que a pintura a óleo esteve em exposição neste prédio pertencente a Assembleia Legislativa, pois o espaço foi construído e habitado pelo Visconde de São Leopoldo (ARQUIVO MEMORIAL DA ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO RIO GRANDE DO SUL. Fundo Visconde de São Leopoldo (BR MLRS VSL. DOC\_COM). Ofício de Devolução de Tela a Óleo à Santa Casa de Misericórdia (003). 29 abr. 1999). Acredito que a transferência da tela de José Feliciano Fernandes Pinheiro foi promovida por um dos escritores do livro “O Solar dos Câmara”, devido ao destaque deste bem artístico ainda exposto no hall do Theatro.

A revista institucional Santa Casa Notícias destaca a devolução da tela do Visconde de São Leopoldo em sua edição de 1999:

Da coleção de 22 retratos a óleo dos provedores da Santa Casa de Porto Alegre, emprestados sob a forma de comodato, ao Theatro São Pedro em 1978, 21 já estão de volta ao acervo da Instituição. Os vinte primeiros foram devolvidos em 1997, o 21o. voltou para casa em abril último. Trata-se do

retrato do Visconde de São Leopoldo, primeiro Provedor da Santa Casa, cargo que exerceu de 1825 a 1826.

O quadro estava no Solar dos Câmara e foi devolvido por iniciativa da Diretoria de Atividades Culturais da Assembleia Legislativa do estado, que administra aquele museu. “Assim que identificamos sua procedência, tratamos de entregá-lo à legítima dona”, diz Maria Isabel Mallmann Schmitt, da Diretoria de Atividades Culturais da Assembleia Legislativa, que devolveu ao Provedor da Santa Casa, José Sperb Sanseverino.

O único quadro da coleção que ainda não voltou é o retrato a óleo de Lopo Gonçalves, importante comerciante gaúcho do século XIX e fundador da Associação Comercial de Porto Alegre. “Essa obra de arte está em poder do Solar Lopo Gonçalves e já pedimos de volta. (STIGGER, 1999, p. 07).

Por fim, entre maio de 1999 a 2001<sup>129</sup> regressando à Instituição o retrato de Lopo Gonçalves Bastos. Não há documentos que comprovem a tramitação final de reincorporação desta representação, tanto na Santa Casa, quanto no Museu Joaquim José Felizardo. Esse retrato foi utilizado na exposição de longa duração do Museu Joaquim José Felizardo e o objetivo era apresentar aspectos arquitetônicos e sociais do casarão construído por esse personagem, em meados do século XIX. (POSSAMAI, 2006).

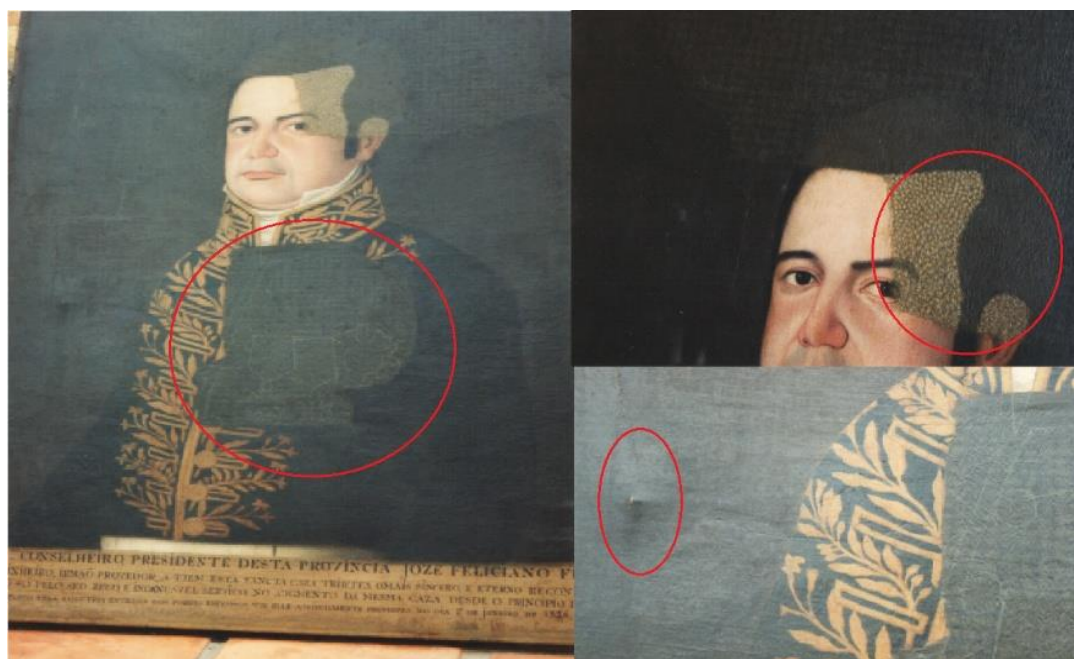
Logo após o retorno de todos os retratos foi realizado um estudo para o restauro deste acervo, em especial, da tela de Visconde de São Leopoldo que estava extremamente danificada. Segundo o diagnóstico emitido pela restauradora Leila V. Sudbrack, em 17 de janeiro de 2001, o estado de conservação apresentava:

Leitura visual da obra danificada por graves rupturas do suporte; ação de microrganismos (fungos) e insetos; manchas e danos decorrentes da idade da obra; gravíssimo processo de craquelê com perdas irreversíveis; suporte extremamente fragilizado; oxidação e alteração de cor (SUDBRACK, 2001, [n.p.]).

---

<sup>129</sup> A estimativa utiliza a reportagem do Santa Casa Notícias e o inventário da coleção pinacoteca em 2001.

Figura 26 - Diagnóstico de Restauro



MJFL – CHCSC. Leila Sudbrack, 2001.

Como intervenção, a restauradora sugeriu a “[...] limpeza, desinfecção e imunização da policromia; fixação da camada pictórica; reentelamento; compensação das áreas perdidas; reintegração visual e aplicação de nova proteção” (SUDBRACK, 2001[n.p.]). Não há registro de que o processo técnico de restauração tenha sido efetuado por Leila Sudbrack.

Ainda assim, as telas foram restauradas. Após este procedimento, os 18 retratos expostos no salão nobre da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e permanecem neste espaço até o presente momento<sup>130</sup>. Os quadros restantes foram acondicionados nas áreas de guarda. À época, se realizou o arrolamento destes bens, porém não se efetuou a pesquisa histórica dos retratos e retratistas. Estas históricas telas permaneceram esquecidas por muitos anos.

Os retratos são semióforos do poder regional. Tal fato acirrou a disputa pela posse desta memória artística entre as instituições: Museu Joaquim José Felizardo, Solar dos Câmara, Theatro São Pedro e Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Os documentos revelam o interesse de expor estes personagens célebres em seus estabelecimentos culturais e de memória. Contudo, não ocorreram pesquisas relativas

<sup>130</sup> Os quadros guarnecidos na reserva técnica são: Visconde de Rio Grande, Manoel Fernandes, Lopo Gonçalves Bastos e João Rodrigues Fagundes.



aos diferentes valores sociais e históricos intrínsecos destes quadros, os revelando como um semióforo.

Mas de que forma podemos entender um semióforo? Para Pomian (1985) estes objetos representam o invisível e o sensível e quando expostos ao olhar desvelam significados de um indivíduo ou grupo social específico. Marilena Chauí apresenta o semióforo como um objeto que apresenta força simbólica, ou seja, possui significado por meio de signos de poder ou de distinção, o qual é “[...] empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica [...]” (CHAUÍ, 2000, p.11-12). Desse modo, os retratos estudados possuem inúmeros valores simbólicos, pois são representações capazes de ultrapassar a realidade dos contextos sociais da Irmandade. Os quadros também testemunham a memória artística do Rio Grande do Sul e traçam as personalidades históricas dos séculos XIX e XX e por isto, foram elementos de disputa entre instituições.

Por outro lado, esses retratos-semióforos, produzidos pela instituição com objetivo de perpetuar a memória de seus mantenedores, evidenciam o percurso biográfico do acervo até o presente. Zita Possamai (2010) expõe o percurso museal e suas três fases distintas:

O primeiro, de ordem subjetiva, é conferido pelo indivíduo a um determinado objeto, a ponto de garantir-lhe a preservação junto de si [...], pelo decurso de certo tempo; o segundo, quando passado um tempo mais prolongado, o detentor do objeto “desconfia” do valor potencial do objeto como peça de museu, devido à observação de suas características de antiguidade, geralmente; o terceiro, finalmente, quando ele é admitido no interior do museu, recebendo as significações do corpo funcional do museu, transformando-se em um dos objetos de seu acervo (POSSAMAI, 2010, p. 67).

Segundo a autora o percurso museal demonstra que ao longo do período de circulação do objeto na sociedade o seu detentor confere um significado “especial” por intermédio da valoração e seleção dispensadas aos mesmos. Por causa destas ações, este utilitário permanece no cotidiano do detentor, o qual após algum tempo percebe que o objeto deve ser preservado a fim de ser apreciado pelas futuras gerações e o transfere a um guardião, no caso o museu. Os retratos estudados já foram planejados como semióforos, ou seja, possuindo o sentido de representar os mantenedores e os valores da irmandade. Quando retornam à Instituição são

novamente realocados em seu *habitus*, seu espaço simbólico, o salão nobre. Dessa forma, quando esse acervo se torna de fato objeto de Museu?

#### 4.4 A coleção: diagnóstico do acervo e suas perspectivas de estudo

Os retratos foram redescobertos em 2012, devido ao projeto de gestão do acervo museológico do Centro Histórico-Cultural Santa Casa. A primeira etapa desta ação foi o diagnóstico, a fim de verificar e reconhecer as necessidades técnicas do museu (ELTZ; SANTOS, 2015)<sup>131</sup>. Mas o que é museu?

A origem da palavra museu enquanto lugar está vinculada à *Mouseion*, antigo templo dedicado às Musas<sup>132</sup>, considerado um local de preservação e representatividade da memória (POMIAN, 1985). Em tempos recentes, se reconhece o museu como uma instituição jurídica, aberta ao público, com objetivos de adquirir, pesquisar, investigar, conservar, comunicar e expor o patrimônio material e imaterial e as múltiplas ações do homem com o objeto e meio.

Para qualificar estes espaços, desenvolveu-se a ciência que estuda os museus – a Museologia -, e seus conceitos musealidade e musealização, os quais são referência na análise do percurso museal do acervo de retratos. As pesquisadoras brasileiras Vânia Maria Siqueira Alves e Tereza Scheiner (2012) salienta que musealidade refere-se ao valor do objeto de museu enquanto documento representativo do homem em sociedade. O termo musealidade foi concebido por Stránský “[...] para designar as coisas que passam pela operação de musealização e que podem, assim, possuir o estatuto de objetos de museu” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2016, p. 57). O processo de musealidade transita nas três categorias do conceito de identidade: tempo, espaço e sociedade, assim como, ampara-se em informações científicas e culturais, visando gerar significações e o reconhecimento do objeto. Neste sentido as pesquisadoras salientam:

A musealidade é um valor atribuído a certas ‘dobras’ do Real, a partir da percepção dos diferentes grupos humanos sobre a relação que se estabelecem com o espaço, o tempo e a memória, em sintonia com os sistemas de pensamentos e os valores de suas próprias culturas (ALVES; SCHEINER, 2012, p. 106).

---

<sup>131</sup>Neste momento eu (Amanda Mensch Eltz) já integrava a equipe do CHC Santa Casa. Devido a isto, a narrativa do texto está redigida em tempo verbal diferenciado do até então exposto.

<sup>132</sup> Edifício principal do Instituto Pitagórico localizado em Crotona, Grécia (século VI a.C).

A musealidade, portanto, é responsável pela transmissão de significados do passado no presente, ou seja, é um instrumento de preservação da memória seletiva e estrutural (MAROEVIC, 1997) e fundamenta-se através da leitura dos diferentes contextos e valores sociais. Maroevic (1997), sublinha o fato de a musealidade ser o produto da musealização, a qual se constitui no “[...] processo que permite aos objetos viver dentro de um contexto museológico” (MAROEVIC, 1997, [n.p.]).

A musealização é a seleção, preservação e valorização dos objetos, espaços e coisas e visa a representação da realidade social do homem no espaço museológico (ALVES; SCHEINER, 2012). Marília Xavier Cury, caracteriza a musealização como a valorização seletiva através do ato processual de musealizar, e “[...] visa a transformação do objeto em documento e sua comunicação” (CURY, 2005, p. 25). Logo, a musealização é o processo de geração de informação dos objetos e por causa deste ato de musealizar - adquirir, pesquisar, conservar, documentar e comunicar -, se estabelecem os acervos e suas coleções.

A constituição da comissão<sup>133</sup> de acervo foi a primeira etapa do novo processo de musealização. O colegiado avaliou a documentação administrativa e museológica existente, como os relatórios, termos de aquisição e empréstimo, fichas de inventário. Para o debate e respaldo técnico, o grupo realizou leituras de teóricos da área de gestão de acervos museológicos (ELTZ; SANTOS, 2015).

As fichas de aquisição de bens foram as primeiras exploradas neste estudo. Verifica-se que de 1994 a 2005 este processo não foi realizado. Somente em 2006 criou-se a ficha de registro de incorporação dos objetos (ELTZ; SANTOS, 2015). Até aquele momento, os artefatos não possuíam dados biográficos procedentes da incorporação. Historicamente, inúmeros objetos foram coletados em diferentes espaços do Hospital. Devido a rotatividade de funcionários, por muitas vezes estes desconheciam informações relativas ao uso, histórico e a quem pertencia o artefato. Além disso, há os casos de recolhimento de bens abandonados (em diferentes locais), tal como, objetos resgatados em contêineres de resíduos das reformas das enfermarias. Estes fatores dificultaram a produção da documentação de aquisição, impossibilitando, por muitas vezes, a justificativa dos objetos no acervo (ELTZ; SANTOS, 2015).

---

<sup>133</sup> Era composta por membros internos e externos do Centro, os quais realizaram o estudo global dos processos do Museu.

Outro ponto da documentação avaliado foi o inventário<sup>134</sup>. Percebe-se que entre o período de 1994 a 2011, existiram dois arrolamentos de bens patrimoniais do acervo. A primeira listagem esteve ativa entre 1994 a 2008 e exibia o registro tríplice sequencial de registro, constituído pela sigla do museu, ano de tombamento e número de registro crescente<sup>135</sup>. O segundo sistema de inventário perdurou de 2009 a 2011, com registro alfanumérico sequencial, dividido por coleções e crescente<sup>136</sup> (ELTZ; SANTOS, 2015).

Os dois inventários descritos apresentavam a mesma ficha de registro do objeto. Seus campos eram:

Selo da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, identificação do Museu (não completa, sem endereço), número de registro, nome do objeto, coleção, função, aquisição, matéria-prima, época, procedência, informantes, origem, conservação, restauração, dimensões, localização, histórico do setor, período, utilidade, pessoas, descrição, observações (ELTZ; SANTOS, 2015, p. 281).

Na documentação catalográfica, recorrentemente, inúmeros campos informacionais não foram preenchidos, devido à ausência de conteúdo prévio, assim como, não era realizado levantamento fotográfico dos objetos. Ainda no âmbito da documentação administrativa museológica evidencia-se a ausência de livro tomo, fichas de restauro (até 2010) e fichas de empréstimo (até 2009). O registro no objeto era executado no primeiro inventário com etiquetas em papel fixadas com corda de algodão, e, no segundo inventário, a caneta nanquim (ELTZ; SANTOS, 2015).

Para o diagnóstico de conservação do acervo tridimensional, foi realizado um roteiro de avaliação elaborado pela restauradora Suzana Cardoso. O primeiro processo foi a análise das tipologias e, por seguinte, o estabelecimento dos critérios de conservação dos suportes materiais, dentre estes: metal, plástico, couro, madeira, vidro, faiança, porcelana, tecido, gesso, argila etc. A grande maioria dos objetos apresentavam sinais de má conservação. Isto pode ser justificado pelo fato de a

---

<sup>134</sup> O inventário é um procedimento técnico-conceitual no âmbito da documentação em museus. Apresenta menor número de campos informacionais, os quais se constituem em um arrolamento quantitativos do acervo (CIDOC-ICOM, 2007).

<sup>135</sup> Para elucidar o sistema vigente de 1994 a 2008, apresento o exemplo: MJFL/ANO/NÚMERO DE REGISTRO.

<sup>136</sup> Para exemplificar, segue o padrão estabelecido entre 2009 a 2011: MJFL/COLEÇÃO-NÚMERO DE REGISTRO.

Reserva Técnica não existir antes do ano de 2010<sup>137</sup>. A partir do diagnóstico, a comissão *averiguou* as seguintes necessidades:

Conservação dos diferentes suportes materiais do acervo; inicialização de um novo levantamento dos objetos culturais, visando à organização das coleções presentes no acervo museológico; redefinição do registro padrão, agora dentro dos parâmetros nacionais e internacionais de catalogação, que ainda no segundo inventário não estavam contemplados (ELTZ; SANTOS, 2015. p. 282).

Na segunda fase aconteceu foram realizadas a criação da ficha de registro, elaboração de normas de preenchimento deste documento, conservação preventiva dos suportes materiais, inventário, classificação dos objetos por coleção, sistema de controle de marcação numérico e a pesquisa (ELTZ; SANTOS, 2015). O passo seguinte, a conservação dos objetos, aconteceu sob a direção das restauradoras Susana Cardoso e Kátia Ataídes, as quais orientaram a equipe para o processo de diagnosticar e realizar intervenções preventivas no acervo. A conservação propõe ações capazes de prevenir danos e reduzir os riscos das coleções. A formalização de uma política de conservação permite mapear e implantar diretrizes para o monitoramento de agentes ambientais<sup>138</sup>, químicos e físicos (CASSARES, 2008).

Na catalogação dos bens do inventário, receberam atenção prioritária as coleções Pinacoteca, Arsenal Médico-Cirúrgico e Botica. Esta preferência aconteceu devido à necessidade estabelecida pela curadora da exposição de longa duração Fragmentos de História de Todos Nós. Na época esta mostra se encontrava em fase de execução de projeto e demandava a fundamentação da materialidade, pesquisa e registro dos artefatos pertencentes as citadas coleções.

No decorrer do inventário, os objetos foram avaliados e classificados de acordo com sua tipologia material, funcional e histórica<sup>139</sup>, distribuídos em diferentes categorias e organizados em coleções (ELTZ; SANTOS, 2015). Essa sistematização por coleções promoveu a inter-relação dos objetos, possibilitando assim uma melhor

---

<sup>137</sup> Anterior a reserva técnica, os objetos eram acondicionados em diferentes depósitos no hospital, sem condições de guarda qualificada.

<sup>138</sup> Exposição, acondicionamento e armazenagem.

<sup>139</sup> A análise cultural dos artefatos ocorre por meio da percepção sensorial: visão, tato, olfato e audição, gerando a apropriação da materialidade. Cabe destacar que o ato de manusear o objeto, examinar e atribuir significados próprios é a base da cultura material. No entanto, para entendermos os significados atribuídos é fundamental o reconhecimento sócio histórico da comunidade na qual o artefato está inserido.

compreensão do acervo. Na visão de Maria Inês Cândido (2006, p. 34) as instituições devem seguir mecanismos técnicos específicos:

Partindo de materiais diversos e por meio de mecanismos técnicos distintos, essas instituições devem estar aptas a cobrir determinados campos de investigação. Assim, a forma/função do documento em sua origem é o que define o seu uso e destino de armazenamento futuro, independentemente do seu suporte.

O controle de registro numérico dos artefatos inventariados foi redefinido. Para tanto, foi atribuído um código próprio alfanumérico, anual, por coleções e sequencial, representados pela seguinte numeração: MJFL-ANO-COLEÇÃO-NÚMERO DE REGISTRO.DESDOBRAMENTO (exemplo: MJFL-2012-01-0001.001). A marcação do registro na peça ocorre de acordo com as tipologias materiais de cada objeto.

Dentre as coleções mencionadas, a primeira a ser processada foi a Pinacoteca. No campo da conservação, as telas foram higienizadas mecanicamente com trinchas; as molduras e chassis examinados a fim de verificar a presença de parasitas, como cupins, brocas, e outros insetos. O inventário iniciou com os retratos em exposição no salão nobre, partindo para as obras (retratos, paisagens, natureza morta) armazenadas na reserva técnica do museu. Inicialmente o inventário era sistematizado em planilha excel. Por decisão da equipe multidisciplinar, os dados posteriormente foram indexados no banco de dados *Collectio*. Este sistema operacional foi desenvolvido exclusivamente para o Centro Histórico-Cultural Santa Casa, respeitando as necessidades informacionais de cada um dos acervos.

O inventário desta coleção contabilizou 192 registros. Contudo, o detalhamento dos campos informacionais se executou em telas específicas, devido a urgência da expografia. Os quadros da coleção, após o recebimento do número de registro catalográfico, foram identificados com marcação a lápis grafite número 6B, no verso da tela, na extremidade direita inferior do quadro<sup>140</sup>. Naquele momento notou-se a necessidade da pesquisa a fim de solucionar lacunas informacionais, pois, dos 88 retratos registrados, apenas 56 possuíam identificação do representado. Por outras prioridades, em especial, devido à proximidade da inauguração do Centro, a pesquisa relativa aos quadros “não identificados” não se concluiu. Tais obras permaneceram

---

<sup>140</sup> Alguns casos, devido à fragilidade do tecido da tela, as inscrições foram colocadas no chassi, lado direito inferior.

indigentes de memória e representatividade. Após dois anos de trabalhos técnicos, no dia 05 de junho de 2014, o Centro Histórico-Cultural<sup>141</sup> foi inaugurado.

Anos mais tarde, entre os anos de 2016 e 2017, aconteceu o reencontro com os quadros, motivado pela pesquisa encomendada para a exposição Esquinas do Tempo. A mostra ocorreu entre 21 de março e 28 de maio de 2018. A exposição inter-relacionou as representações dos retratos de benfeitores e beneméritos com os nomes de espaços urbanos, como: ruas, avenidas, viadutos e bairros de Porto Alegre. No passado, estes locais da Cidade receberam nomes de personalidades proeminentes (figuras públicas de destaque), no intuito de preservar a história desses indivíduos na memória da população. Atualmente, verifica-se o silenciamento dessas histórias e recordações no cotidiano comunitário porto-alegrense.

A exposição previa inúmeras etapas: projeto expográfico, seleção de acervo, pesquisa, textualização, recursos de acessibilidade<sup>142</sup> e educativo. O acervo selecionado transitou entre as representações imagéticas telas a óleo, fotografias e ilustrações, documentos do arquivo e entrevistas. As telas-personalidades à época escolhidas: Visconde de Rio Grande, Duque de Caxias, Lopo Gonçalves Bastos, Júlio de Castilhos, Dom Pedro II, General Lima e Silva, e Leonel Brizola<sup>143</sup>. Devido à ausência de figuras femininas, a ilustradora Simone Corrêa Miranda, confeccionou imagens de Déa Coufal, Luciana de Abreu, tal como do doutor Mario Totta (MJFL. Exposições. ESQUINAS DO TEMPO, 2017, [Arquivos Digitais]).

Outra etapa da pesquisa foi a coleta de entrevistas com pesquisadores a respeito dos conceitos de memória e patrimônio, tal qual, suas relações com a cidade e os retratados. As informações foram utilizadas na edição do vídeo documentário Esquinas do Tempo. Simultaneamente aos demais processos, foram produzidas as

---

<sup>141</sup> O Centro Histórico-Cultural Santa Casa é resultante do esforço coletivo da equipe de trabalho do Centro de Documentação e Pesquisa. Atualmente a comunidade desfruta deste equipamento cultural, por causa do trabalho coletivo de inúmeros operários da memória que neste local deixaram suas experiências. Graças a eles, apesar de todas as dificuldades técnicas, é que a preservação, pesquisa e comunicação do patrimônio, do mais antigo hospital do Rio Grande do Sul é uma realidade existente. O sonho deste espaço nasce no dia 30 de dezembro de 1998, com o projeto “Santa Casa - 200 anos”, que previa: a edição do livro “Santa Casa 200 anos: Caridade e Ciência”, a constituição de um Centro Histórico-Cultural, com a revitalização das “Casinhas da Independência” a fim de abrigar neste espaço cultura, memória e o patrimônio histórico da Irmandade Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Atualmente o Centro disponibiliza a comunidade arquivo, biblioteca, teatro, salas para atividades culturais e de capacitação, museu e áreas de exposição.

<sup>142</sup> No que se refere a acessibilidade, além da textualização em braille, foram criados recursos de toque para a exposição.

<sup>143</sup> Quatro retratados estudados nesta dissertação estavam contemplados na exposição Esquinas do Tempo.

biografias dos retratados. Esta ocasião possibilitou a consulta ao Arquivo Institucional e, conseqüentemente, o subsídio de informações sobre: alguns personagens, retratos, o restauro das telas por Ado Malagoli e o comodato com o TSP. Nesta ocasião verificou-se a potencialidade de pesquisa das imagens e seus múltiplos significados e simbologias, fato que motivou esta pesquisa acadêmica.

Para concluir, destaco que após o retorno dos quadros ao Museu do Centro Histórico-Cultural Santa Casa foi realizada a incorporação destes bens no inventário a época vigente (1994 – 2008). Posteriormente, essas pinturas foi novamente reinventariadas, em dois sistemas distintos<sup>144</sup>. Nesses três momentos de sistematização informacional apenas se coletou as características intrínsecas dos retratos, apesar da existência de ficha catalográfica. A pesquisa do percurso museal, devido a inúmeras demandas e obstáculos enfrentados pelas equipes, não foi realizada.

Apesar do inventário de 2012 contemplar diferentes etapas da musealização, a tardia reincorporação dos retratos a instituição, a dificuldade de acesso à documentação dos mesmos, colocou uma série de obstáculos entre o trabalho das equipes e a sua necessidade de determinar o percurso museal destas obras. A documentação catalográfica da coleção Pinacoteca foi revisitada, a fim de estabelecer a informação da exposição Esquinas do Tempo. Enfim, a última etapa da musealização – a comunicação – promoveu o início do processo de contexto dos retratos, gerando, enfim, a compreensão de sua musealidade.

A pesquisa de mestrado permitiu substanciar o real entendimento do percurso museal. Com a investigação acadêmica percebe seis momentos essenciais na captura desta representatividade. O primeiro se refere a simbologia social ritualística do Compromisso Institucional de condecorar mantenedores da Santa Casa, motivação por trás da origem dos retratos. O segundo aludi à circulação das imagens em diferentes períodos do século XIX<sup>145</sup> e XX, desde sua criação, expansão, ápice e declínio. O terceiro momento é a restauração promovida por Ado Malagoli e a tentativa de preservação dos retratos no Theatro São Pedro. O quarto, acontece após a criação do Centro de Documentação e Pesquisa e a reincorporação destes bens ao seu local de origem. O quinto abrange os três inventários e a ausência de investigação de seu

---

<sup>144</sup> Os sistemas são o por coleções (2009 a 2011) e o vigente (2012 a atualidade).

<sup>145</sup> No século XIX, apenas encontra-se referências relativas a solicitação de produção e exposição do retrato no salão nobre.



percurso museal. O sexto é o despertar, que advém da exposição Esquinas do Tempo, e o reconhecimento da necessidade da investigação científica.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar o percurso de uma coleção requer a investigação de dados documentais e bibliográficos a fim de verificar os objetivos da pesquisa. O primeiro capítulo desta dissertação explorou a historicidade das Misericórdias, sendo a fundacional de Lisboa constituída com finalidade de assistência social e sanitária à população. Para tanto, para a manutenção deste sistema, a Coroa concedeu privilégios régios à Irmandade e seus confrades, fato que atraiu a elite social para o grupo.

Com vistas a garantir o pleno funcionamento, a Coroa estabeleceu o instrumento regulador, o Compromisso Institucional, documento que normatizava as ações executadas pela Misericórdia e seus confrades. O Compromisso, devido a sua eficiência e seu reconhecimento régio difundiu-se por todas as Santas Casas portuguesas, fortalecendo as normas sociais do Estado em diferentes localidades. Assim, por mecanismos de coesão no *habitus* (BOURDIEU, 1996) o Império e a elite das diferentes regiões foram reconhecidos como agentes de assistência social.

Neste cenário, percebe-se a participação de diferentes grupos no espaço de sociabilidade, dentre eles: os que assistem (irmãos e beneméritos) e os assistidos (desvalidos, doentes e pobres). O mecanismo utilizado para a assistência era reconhecido em duas instâncias de poder: a Coroa (estado) e Catolicismo (religião/espiritualidade). Assim, pelas trocas de dádivas (BOXXER, 2002), ou seja, pela assistência terrena ao pobre merecedor, o confrade garantia o reconhecimento social perante aos “homens” e sua alma à “deus”.

Roger Chartier (1990; 1991), ressalta que os grupos sociais exibem tradições, que se perpetuam de geração a geração, através de instrumentos reguladores. Nas Misericórdias, a tradição da troca de dádiva foi garantida pelo Compromisso Institucional, o qual, dentre seus ritos apresenta prerrogativas de distinção de seus mantenedores. Por conseguinte, cria-se categorias de condecorações entre irmãos, sendo elas: zelador, benfeitor, benemérito. Cada distinção recebia honrarias, como: a concessão de título de benfeitor, ofícios de agradecimento e nomeação em enfermarias e demais espaços, isto, de acordo com a contribuição do confrade para a manutenção do Hospital.

No capítulo 3, analiso o percurso do retrato e quais são os retratistas e retratados na Santa Casa de Porto Alegre. As efigies são utilizadas como mecanismos

de honraria e distinção pelas instituições religiosas, leigas ou não, dentre estas, as Santas Casas, após a autorização da reprodução de retratos pela Coroa Portuguesa, em 1689. Na Misericórdia de Porto Alegre, esta tradição foi amplamente empregada e garantida desde a criação do primeiro Compromisso Institucional (1827). As condecorações eram aplicadas na confraria em rituais que possuíam determinados significados, dentre esses, o de gratidão ao irmão benemérito pelo título e exposição do retrato, no salão nobre.

O ato de homenagem através do retrato intitulava-se<sup>146</sup> entre 1826 a 1896 de *Monumento de Gratidão*. Entende-se o conceito de monumentos como estruturas materiais destinadas a transmitir e perpetuar um personagem ou fato para a posterioridade. No cenário institucional que apresenta um triplo papel: comemorar algo importante, homenagear aquele que o promoveu e enaltecer suas obras caritativas<sup>147</sup>.

Por consequência, através desta ação simbólica de fixação de imagem por meio da exposição, também se compreende as pinturas como um instrumento pedagógico. O objetivo desta exposição era dar-se visibilidade a representação do confrade ideal, e, por meio da homenagem, despertar a consciência coletiva para a manutenção das obras caritativas. Assim, assimilo que os retratos eram semióforos (POMIAN, 1985) do “confrade ideal”, um modelo a ser seguido por todos os irmãos. Acredito, que, involuntariamente acontecia a disputa pela distinção através do retrato, tal qual, pela perpetuação de sua memória no hall de mantenedores da Irmandade.

Os retratados da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre representavam majoritariamente homens associados a política e a organizações militares da sociedade Sul-Rio-Grandense. Exceto Antônio Rodrigues Bellas, José Joaquim Passos, Manoel Fernandes e Leocádia Fagundes Telles, não se enquadram em um destes seguimentos sociais, contudo eram pessoas oriundas da elite local. Assim sendo, afirmo que as telas são “retratos do poder”, e foram empregadas como mecanismos de distinção e perpetuação da memória, não somente dos mantenedores da Santa Casa, como também, da elite gaúcha. Isto justifica-se pela estrutura administrativa assistencial diversificada: enfermarias, farmácia, roda dos expostos,

---

<sup>146</sup> De acordo com os livros de Atas da Mesa Administrativa, assim como, nos próprios retratos.

<sup>147</sup> Com vistas de garantir por essa ação de benemerência (troca de dádivas) a salvação de sua alma para a vida eterna.

capela, cemitério e outros, que demandavam inúmeros recursos financeiros. Através da cúpula política, militar e econômica, a Misericórdia porto-alegrense, angariava receita para a manutenção de suas obras caritativas e espaço. Sem essas doações, legados, loterias, leis e outros privilégios cedidos pelo Estado ou por particulares não haveria como fomentar tais ações na Instituição.

A circulação dos retratos e retratistas nas Santas Casas, tal como, nas demais irmandades leigas, promoveu a expansão deste gênero, em especial, nos centros urbanos. No período colonial alguns motivos ressaltaram a pouca produção do gênero do retrato<sup>148</sup> na sociedade, dentre estas razões, o pouco capital econômico da população e a ausência de pintores hábeis nesta técnica em solo brasileiro. Ao analisar a documentação da Misericórdia local, percebe-se que esta instituição acompanhou as fases de desenvolvimento e introdução desta técnica no Rio Grande do Sul. Devido a presença de alguns dos retratistas estudados nos livros de admissão de irmãos da Santa Casa, creio que, para estes artífices e artistas, a circulação e a ação de retratar os confrades auxiliava na divulgação de seus serviços, e, conseqüentemente promovia encomendas.

No capítulo 4 exponho a coleção nos séculos XIX e XX, análise fundamental para a compreensão da circulação dos retratos. Associados as telas do século XIX foram incorporados outros retratos nos suportes fotográfico (foto-pintura e porcelana) e pinturas à óleo. Acredito que este estudo promoveu o entendimento sobre a produção/associação, ápice<sup>149</sup> e retração da tradição de representação do confrade ideal. A efervescência nas áreas expositivas dos retratos permaneceu até meados dos anos de 1950. A partir da década de 1970, devido à crise financeira institucional, aconteceu o declínio de produção e exibição deste acervo.

Em 1975, por falta de conservação da estrutura, o salão nobre sofreu avarias e os retratos são danificados. Logo, verificou-se a necessidade de restauração das pinturas dos mantenedores da Instituição. Por conseguinte, entre os anos de 1975 a

---

<sup>148</sup> Os retratos colônias são caracterizados em três tipologias: *retrato burguês*, que exibia membros da elite local, dentre esses, das irmandades leigas, *retrato erudito*, que expunha representantes da administração pública ou religiosa, e, por fim *retratos oficiais* que enaltecia membros da família real.

<sup>149</sup> Nesta ocasião cria-se a galeria de benfeitores, um local de distinção, exaltação e educação pelas imagens dos valores da misericórdia e da atuação do confrade ideal. Concebida por André Arjonas, a galeria exibiu dispositivos artísticos (memória e distinção) como retratos, placas, esculturas e vitrais que homenagearam os mantenedores da Misericórdia. Em 1943, o Relatório da Provedoria, revela a intencionalidade de tornar a galeria um espaço de arte e contemplação. Compreendo que outros objetivos estavam presentes para a promoção deste espaço, dentre eles a potencialidade da arte “formal” em promover a distinção de personagens no âmbito social.

1978, aconteceu o projeto de restauro de 35 telas à óleo da Santa Casa, sob coordenação do professor Ado Malagoli. Ao final do serviço técnico, devido a inexistência de um espaço adequado para a guarda e exposição dos quadros ocorreu a transferência destas obras para o Theatro São Pedro, em 1978. Percebe-se pelos fragmentos coletados que a exibição dos retratos visava decorar o hall de entrada do Theatro, que outrora, foi ocupado Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Entre 1997 a 2001 ocorreu o movimento de reincorporação destes quadros pela Santa Casa. Destaca-se em ofício de devolução emitido pela Fundação Theatro São Pedro que dois quadros não estavam mais guardados pela Instituição, sendo eles o de Visconde de São Leopoldo e de Lopo Gonçalves Bastos. Ambas as representações estavam expostas em espaços de memória de Porto Alegre, os quais foram construídos pelos personagens, respectivamente Solar dos Câmara e Museu Joaquim José Felizardo<sup>150</sup>. Logo, afirmo que devido o valor histórico dos personagens retratados aconteceu o segundo movimento de a reapropriação da memória. Após o retorno destes retratos a Santa Casa nota-se alguns processos da cadeia operatória da museografia, dentre eles: inventário, catalogação<sup>151</sup> e conservação. Contudo, a pesquisa sobre os personagens e seus retratistas, aquisição e percurso dos objetos não foi efetuado. Os inventários posteriores a 2001, assim como suas fichas catalográficas não informavam sobre o período de permanências dos retratos no Theatro São Pedro. Será que houvera um apagamento deste histórico?

Seguidamente a estes processos, as imagens retornaram ao seu espaço simbólico, o salão nobre, e até o presente momento, permanecem neste lugar. Ao observar o ambiente de exibição, percebo que, os retratos são compreendidos dispositivos de perpetuação da memória da irmandade e seus confrades “ideais”. Isto porque as imagens estão identificadas com nome e período de exercício do serviço voluntário ou da doação financeira à Santa Casa. Contudo, é dispositivo raso, sem informações que contextualizem aqueles personagens e seu *habitus* a Misericórdia de Porto Alegre.

Mais de uma década depois, em 2012, estes retratos foram revisitados, com o inventário vigente. Contudo devido a não operacionalização da pesquisa o histórico

---

<sup>150</sup> Nestes locais, as obras ganharam significados que transitam sobre o histórico dos personagens e suas relações com os prédios.

<sup>151</sup> Apresentava somente informações básicas: número de registro, nome do retratado, técnica de produção e medidas.

do percurso museal permaneceu em silêncio. Somente nos anos de 2016 e 2017, devido a comunicação museológica na exposição Esquinas do Tempo é que se iniciou a contextualização dos retratos. Esta ação continuou através da dissertação e ainda não está concluída. Devido a brevidade do período de estudo, acredito que é possível coletar outros documentos e informações, por exemplo: realização de entrevistas, pesquisa na documentação da Divisão de Cultura do Estado<sup>152</sup>, fundo instrução pública (Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul)<sup>153</sup>, assim como, associar estes retratos com a produção da Santa Casa de Pelotas e Rio Grande.

Outro apontamento a ser considerado é que, apresento neste estudo 22 retratos de um acervo que totaliza 88 imagens de mantenedores da Santa Casa. Dessa forma, existem outros 66 retratos a serem pesquisados, contextualizados e comunicados a sociedade. Sem essas ações o acervo não será curado e suas memórias e contextos se liquidificarão no tempo-espço. Para finalizar, este percurso vivenciado nos dois últimos anos foram incríveis. Muito aprendizado, não somente no âmbito acadêmico como em outras esferas da vida. Neste tempo apreendi que boa pesquisadora deve ter muita paciência, pois, nem sempre o que projetamos como uma potencialidade investigativa é concretizado.

---

<sup>152</sup> Relativo ao projeto de conservação de Ado Malagoli

<sup>153</sup> Verificar a existência do Professor Manuel Luiz Côrreia.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Laurinda. *O poder e os pobres. As dinâmicas políticas e sociais da pobreza e da assistência em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Gradiva, 2014. 496 f.

ADO Malagoli. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa658/ado-malagoli>>. Acesso em: 14 de jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

A FEDERAÇÃO, 10 nov. 1910, p.04.

ALVES, Vânia Maria Siqueira; SCHEINER, Tereza. *Museus, Musealidade e Musealização: termos em construção e expansão*. Documentos de trabalho do 21o. Encontro Regional do ICOFOM LAM 2012. Petrópolis, p. 52 – 66, nov., 2012

AMARAL, Marise Basso. *Histórias de viagem e a produção cultural da natureza: a paisagem do Rio Grande do Sul segundo viajantes estrangeiros do século XIX*. 2003. 344f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993. 317f.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de. *Festas e rituais de caridade nas misericórdias*. Lisboa: Centro de História da Cultura, 1999. p. 501-516, 1999. Acessado em: 20 jan. 2019. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8777>

\_\_\_\_\_. *Rituais de caridade na Misericórdia de Ponte de Lima (séculos XVII-XIX)*. Ponte de Lima: Santa Casa da Misericórdia, 2003. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8688>. Acessado em: 20 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. Os benfeitores de pobres nas Misericórdias do Minho (séculos XVII-XVIII). In: A alma e o corpo por escrito: literatura religiosa e médica, séculos XVI-XIX. *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*. v. 9, n. 17. jan./jun, 2017.. Disponível em: <http://www.rbhcs.com/rbhcs/article/view/409>. Acessado em: 20 jan. 2019

A REFORMA (jornal). 1871, p. 01

ARQUIVO DA CÚRIA METROPOLITANA DE PORTO ALEGRE. Livro de Registro de Casamentos da Catedral. Volume IV.

\_\_\_\_\_. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume VI.

\_\_\_\_\_. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume X.

\_\_\_\_\_. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume XI.

\_\_\_\_\_. Livro de Registro de Batismo da Catedral. Volume XIII.

\_\_\_\_\_. Livro de Registro de Batismo do Rosário. Volume I.

\_\_\_\_\_. Livro de Registro de Casamentos da Catedral. Volume I.

\_\_\_\_\_. Livro de Registro de Casamentos da Catedral. Volume III.

ARQUIVO HISTÓRICO INSTITUTO DE ARTES/UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (IA/UFRGS). Ado Malagoli. Pasta Funcional. Plano de atividades, 1970/02.

\_\_\_\_\_. Ado Malagoli. Pasta Funcional. Plano de atividades, 1971.

\_\_\_\_\_. Ado Malagoli. Pasta Funcional. Plano de atividades, 1971.

\_\_\_\_\_. Ado Malagoli. Pasta Funcional. Carta emitida pelo Departamento de Artes Visuais. 24 mai. 71.

\_\_\_\_\_. Ado Malagoli. Pasta Funcional. Carta emitida pelo Departamento de Artes Visuais. 12 abr. 1975.

\_\_\_\_\_. Pasta Roseli Jahn. Pasta Funcional.

ARQUIVO HISTÓRICO DO RIO GRANDE DO SUL (AHRG). Correspondência Passiva 1908 – 1926. Caderneta de retratados. Documentos MJC. Caixa 4, Maço 3.

ARQUIVO HISTÓRICO MOISÉS VELHINHO – PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE (AHMV – PMPA). Livro de Correspondência Emitida da Câmara de Porto Alegre. Livro 7. 14 de abr. 1830.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL (RS). Fundo Visconde de São Leopoldo (BR MLRS VSL. DOC\_COM). Ofício de Devolução de Tela a Óleo à Santa Casa de Misericórdia (003). 29 abr. 1999.

\_\_\_\_\_. *José Feliciano Fernandes Pinheiro, Visconde de São Leopoldo*. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2018.

BARROSO, Gustavo. *Uniformes do Exército Brasileiro, 1730 – 1922*. Publicação Oficial do Ministério da Guerra comemorativa do centenário da Independência do Brasil. Paris, 1922.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253f.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX e meados do século XX*. 2005. 383f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

BOXXER, Carles R. *O Império Marítimo Português*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 1 – 80.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431f.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 215f.

CASTELNUOVO, Enrico. *Arte, Indústria y Revolución*. Barcelona: Nova-Gràfik, 1988. 205f.

\_\_\_\_\_. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 263f.



CÂNDIDO, Maria Inês. Documentação Museológica. In: *Caderno de diretrizes museológicas nº 1*. Brasília: Ministério da Cultura - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura - Superintendência de Museus, 2006.

CARVALHO, Anna Maria Fausto. *Da Oficina à Academia. A transição do ensino artístico no Brasil*. In: *Artistas e Artífices e a Sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*. II Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. p. 31-40

CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke de. *História e arte funerária dos cemitérios São José I e II em Porto Alegre (1888 – 2014)*. 2015. 548f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

CASTRO, Isis Pimentel. *Pintura Memória e História: a pintura histórica e a construção da identidade nacional*. In: *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis: EDUFSC, n.38, p.335-352, out. 2005

CESAR, Thiago da Silva. *A ilusão panóptica: encarcerar e punir nas imperiais cadeias da Província de São Pedro (1850 – 1888)*. 2014. 224f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2014.

\_\_\_\_\_. *Para preso Ex.mo Senhor: não hai hospital*": a assistência médica oferecida aos presos pobres da província de São Pedro (1855-1888). In: *História Unisinos*, v. 19, n. 2, p.218-228, mai./ago. 2015.

CASSARES, Norma Cianflone. Conservação de acervos bibliográficos. In: CASSARES, Norma Cianflone; TANAKA, Ana Paula. *Preservação de acervos bibliográficos: homenagem a Guita Mindlin*. São Paulo: ABER/Imprensa Oficial, 2008. p. 35-45.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. 67f.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. 244f.

\_\_\_\_\_. O Mundo como Representação. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

CIPINIUK, Alberto. *A face Pintada em Pano de linho*. Rio de Janeiro: Loyola, 2003. 149f.

COIMBRA, Álvaro da Viega. Noções de Numismática: Condecorações (II). In: *Revista de História*. V. 24, n. 50, 1962. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/121650>. Acessado em 25 mai. 2019.

COMISSOLI, Adriano. *A serviço de Sua Majestade: administração elites e poderes no extremo meridional brasileiro*. 2011. 390f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. Fusão de poderes e legitimidades - elite política e administração no Rio Grande de São Pedro (1808-1831). In: *Jornada*. 3., 2007, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Disponível

em: <<https://revistadiscentepgghis.files.wordpress.com/2009/05/adriano-comissoli-fusao-de-poderes-e-legitimidades.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. Mobilidade social em uma região periférica: escalas e valores no Rio Grande de São Pedro na passagem da monarquia portuguesa para o império brasileiro. In: *Encontro Estadual de História*. 10., 2010. Santa Maria. Anais eletrônicos... Santa Maria: Anpuh, 2010. Disponível em: <[http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279482007\\_ARQUIVO\\_Comissoli,A.ComunicacaoXANPUHestaDual2010.pdf](http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279482007_ARQUIVO_Comissoli,A.ComunicacaoXANPUHestaDual2010.pdf)>. Acesso em: 20 jul. 2018.

COMPROMISSO INSTITUCIONAL SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE (SCMPA). Porto Alegre [apresenta escrita cursiva], 1857.

\_\_\_\_\_. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1867.

CORRESPONDÊNCIA RECEBIDA SCMPA. Prestação de Contas do Laboratório de Restauro. Caixas 36 e 37. Maços 1975, 1976, 1978 [anos].

CORREIO DO POVO (jornal). 03 de janeiro de 1944 [n.p.].

CORREIO DO POVO (jornal). 14 dez. 1980 [n.p.].

CURY, Marília Xavier. *Exposição, concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

DAMASCENO, Atos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

DESVALLÉES, Andre. MAIRESSE, François. *Conceitos-chaves de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Malagoli: um mestre que ensinou e aprendeu pintura. 19 de ago.1976.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO (jornal). 02 jul. 1842, p.4.

DIÁRIO FLUMINENSE (jornal).03 jul. 1824, p. 450.

DIAS, Elaine. *Debret: a pintura de história e as ilustrações de corte da Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 2001. 262f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

\_\_\_\_\_. *Félix-Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2005

\_\_\_\_\_. *A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret*. Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material, 14(1), 243-261, 2006.

\_\_\_\_\_. Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 19(2), 11-43, 2011.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 307f.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. Pasta Ado Malagoli. Dossiê Ado Malagoli (pasta).

ELTZ, Amanda Mensch; SANTOS, Bianca Ferreira dos. Preparar o Acervo é Preciso: relato de caso referente ao Museu Joaquim Francisco do Livramento. In: *Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre Histórias Reveladas IV*: Porto Alegre Evengraf/ Ed. da ISCMPA, 2015.

FABRIS, Anna Teresa. *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de Roca e de Vestir na Bahia. *Revista OHUN* (Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA), ano 2, n. 2, out. 2005. Disponível em: <[http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Maria\\_Helena.pdf](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Maria_Helena.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2018.

FRANCO, Sérgio da Costa. Gaúchos na Academia de Direito de São Paulo no Século 19. *Revista Justiça e História*. V. 1, n. 1 e 2, 2001. Acessado: em 05 mai. 2019. Disponível em: [https://www.tjrs.jus.br/site/poder\\_judiciario/historia/memorial\\_do\\_poder\\_judiciario/memorial\\_judiciario\\_gaucho/revista\\_justica\\_e\\_historia/issn\\_1676-5834/v1n1\\_2/index.html](https://www.tjrs.jus.br/site/poder_judiciario/historia/memorial_do_poder_judiciario/memorial_judiciario_gaucho/revista_justica_e_historia/issn_1676-5834/v1n1_2/index.html).

FRANCO, Sérgio da Costa; STIGGER, Ivo. *Santa Casa 200 anos: caridade e ciência*. Porto Alegre: ISCMPA, 2003. 195f.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre Guia Histórico*. Porto Alegre: Udigal, 2018.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. A sociabilidade na Roda dos Expostos. In: *Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre histórias reveladas I*: Porto Alegre Evengraf/Ed. da ISCMPA, 2009. p. 159 – 164.

FLORES, Moacyr. *Dicionário da História do Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. 637f.

\_\_\_\_\_. Organização da Roda dos Expostos. In: *Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre histórias reveladas I*: Porto Alegre Evengraf/Ed. da ISCMPA, 2009. p. 153 – 158.

FOLHA DA TARDE (jornal). 01 de set.1943, [n.p.].

FOLHA DA TARDE (jornal). 27 de abril, 1944, [n.p.].

FROZZA, Marília de Oliveira. *Os retratos de militares e políticos na Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli: herança da Câmara de Vereadores de Porto Alegre*. 2014. 66f. Trabalho de Conclusão (Bacharel em História da Arte) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

GASTAL, Susana. A arte no século XIX. In: GOMES, Paulo. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, p.50-75, 2007

GIOCOMELLI, Sérgio. *Solar Lopo Gonçalves: de propriedade rural a Museu de Porto Alegre*. Porto Alegre: Secretária Municipal de Cultura, 1992.

GOMES, José Cândido [O Estudante]. *Anuário de Porto Alegre 1857 – 1858*. Porto Alegre: O Mercantil, 1859.

INDA, Sofia Reginaro. *João Couto e Silva: um entalhador português na Porto Alegre do século XIX*. 2016. 180f. Trabalho de Conclusão (Bacharel em História da Arte) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

INSTITUTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO DO RIO GRANDE DO SUL. *Livro de Atas n. 8 (1973-1984)*. Ata n. 26. 06 de junho de 1984 (fls. 190 a 193).

JORNAL DO COMÉRCIO. 27 mar. 1834, p.4.

KERN, Maria Lúcia. A Emergência da Arte Modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, p.50-75, 2007

KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscências de viagens e permanências no Brasil*. São Paulo: Martins/ USP, 1972.

KOSSOY, Bóris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil (século XIX)*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980. 128f.

KRAWCZYK, Flavio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre 1875–1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

LE BRETON, David. *Rostos: ensaio de antropologia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2019. 413f.

LACERDA, Antônio Henrique Duarte. *Negócios de Minas: família, fortuna, poder e redes de sociabilidade nas Minas Gerais – A família Ferreira Armonde (1751- 1850)*. 2010. 504f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

LACERDA, Cláudia Fontoura. *O Ateliê de conservação e restauro da Universidade Federal de Pelotas e suas ações preservacionistas*. 2015. 133f. Disertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

LEVI, Hannah. Retratos Colônias. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 9, p 251 – 290, 1945. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat09\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat09_m.pdf)>. Acesso em: 1 ago. 2018.

LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: Estudo de caso II. In: FABRIS, Anna Teresa (org). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. p. 59-82.

LIVRO DE ATAS DA PROVIDORIA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE (SCMPA). Volume I (20/10/1814 – 22/04/1828).

\_\_\_\_\_. Volume III (23/04/1828 – 19/12/1830).

\_\_\_\_\_. Volume II (18/08/1830 – 02/12/1830).

\_\_\_\_\_. Volume IV (07/10/1833 – 03/12/1833).

\_\_\_\_\_. Volume V (07/10/1833 – 03/12/1833).

\_\_\_\_\_. Volume VI (18/11/1850 – 19/12/1853).

\_\_\_\_\_. Volume VII (09/01/1853 – 15/10/1854).

\_\_\_\_\_. Volume VIII (22/10/1854 – 02/05/1859).

\_\_\_\_\_. Volume IX (04/07/1859 – 10/12/1875).

\_\_\_\_\_. Volume X (09/01/1876 – 13/03/1882).

\_\_\_\_\_. Volume XI (11/04/1882 – 22/03/1894).

\_\_\_\_\_. Volume XIX (03/12/1981 – 22/03/1999).

LUZ, Gabriela Carvalho da. *Imagem em Procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre*. 2017. 193f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014. Editora UFPR. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/viewFile/39008/23769>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Sobre imagens na História, um balanço de conceito e perspectivas. In: *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p. 33-48, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20858>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

MAROEVIC, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. *Congresso Anual do ICOFOM, Museologia e Memória*. Trad. Tereza Scheiner. Paris, 1997. [n.p.].

MENEZES, Paulo Roberto de Jesus. *Quem não é visto não é lembrado. Produção e difusão do conhecimento histórico nas galerias ilustradas no Brasil do século XIX (1800-1860)*. 2016. 284 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Retratos Quase Inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983. 187f.

MUSEU JOAQUIM FRANCISCO DO LIVRAMENTO (MJFL). Inventário (1996 – 2001).

\_\_\_\_\_. *Relação de Quadros Provenientes do Teatro São Pedro*, 1997 [Documentação Avulsa].

\_\_\_\_\_. Exposições. *ESQUINAS DO TEMPO*, 2017 [Arquivos Digitais].

MUSEU JOAQUIM JOSE FELIZARDO - PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE (MJJF-PMPA). Documentação Avulsa. Contrato de Comodato entre a Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e o Teatro São Pedro. 26 out. 1978.

\_\_\_\_\_. Documentação Avulsa. Cópia do recibo de entrega dos 13 quadros a Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. 09 jul. 1999.

O DESPERTADOR, DIÁRIO COMERCIAL, POLÍTICO E LITERÁRIO (jornal). 03 abr. 1838, p. 4.

O NOTICIADOR (jornal). 10 out. 1834, p.4.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e Representações, uma trajetória. In: *Anos 90. Porto Alegre*, v. 13, n. 23/24, p.45-58, jan./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/viewFile/6395/3837>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008a.

\_\_\_\_\_. Imagem, Memória, Sensibilidades: Territórios do historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Imagens na História*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008b.

PIERANGELI, José Henrique. *Códigos Penais do Brasil*. São Paulo: Editora RT, 2004.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2 n.3, p.3-15, 1989. Disponível em: <[http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf)>. Acesso em: 1 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <<http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

POMIAN. Krzysztof. *Coleção. Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985. p. 51-86.

PORTO ALEGRE, Achyles. *Homens Ilustres do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1916.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Nos bastidores do museu*. Porto Alegre: EST Edições, 2001.

\_\_\_\_\_. O circuito social da fotografia em Porto Alegre. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 14, n.1. p. 263 – 239. São Paulo, jan./jun. 2006.

\_\_\_\_\_. As artimanhas do percurso museal: narrativas sobre objetos e peças de museu. In: *Mouseion*, vol. 4, n. 7, p.65-72. Canoas, Jan-Jun/2010. Disponível em: <<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/164>>. Acesso em 20 jul. 2018 .

PRESSER, Décio. *Malagoli aos 70 anos: um pintor consagrado*. Jornal Folha da Tarde, Porto Alegre, 6 ago. 1976, p. 43.

PUFAL, Diego. A Santa Casa de Misericórdia de Porot Alegre: fontes para a genealogia e a Família Leão. In: *Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre histórias reveladas I*: Porto Alegre Evengraf/Ed. da ISCMPA, 2009. p. 133 – 152.

\_\_\_\_\_. A Irmandade da Santa Casa de Porto Alegre Primórdios, Curiosidades e "Homens Bons". In: *Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre: Histórias Reveladas III*: Porto Alegre Evengraf/ Ed. da ISCMPA, 2013. p. 11 – 80.

\_\_\_\_\_. O Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre Antes de 1850. In: *Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre: Histórias Reveladas IV*: Porto Alegre Evengraf/ Ed. da ISCMPA, 2015. p. 147 – 197.

RUAS, Tabajara. FILHO, Hélio Nardi. ACHUTTI, Luiz Eduardo. *O Solar dos Câmara*. Porto Alegre: Assembléia do Estado do Rio Grande do Sul, 1993. Acessado em: 15 set. 2018. 90f. Disponível em: <http://www2.al.rs.gov.br/biblioteca/LinkClick.aspx?fileticket=IKQtYH3aTzc%3D&tabid=3101>

RELATÓRIO DA PROVIDORIA DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE (SCMPA). Apresentado pelo Provedor Dr. João Rodrigues Fagundes. Rio de Janeiro: Tipografia de Agostinho de Freitas Guimarães, 1855.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. João Rodrigues Fagundes. Rio de Janeiro: Tipografia de Agostinho de Freitas Guimarães, 1856.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. Manoel José de Freitas Travassos. Porto Alegre: Tipografia do Correio do Sul, 1858.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Marechal de Campo Luís Manuel de Lima e Silva. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comercio, 1867.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Marechal de Campo Luís Manuel de Lima e Silva. Porto Alegre: Tipografia do José Antônio Lessa, 1868.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Marechal de Campo Luís Manuel de Lima e Silva. Porto Alegre: Tipografia do Constitucional, 1872.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor José Antônio Coelho Junior. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1873.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor José Antônio Coelho Junior. Porto Alegre: Tipografia do Mercantil, 1874.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor José Antônio Coelho Junior. Porto Alegre: Tipografia do Riograndense, 1875.

\_\_\_\_\_. Relatório da Provedoria da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Apresentado pelo Provedor José Antônio Coelho Junior. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1876.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor José Antônio Coelho Junior. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1877.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor José Antônio Coelho Junior. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1878.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor José Antônio Coelho Junior. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1879.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor José Antônio Coelho Junior. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1880.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor José Antônio Coelho Junior. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1881.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor José Ferreira dos Santos da Silva. Porto Alegre: Gundlach e Cia, 1883.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Manuel Fernandes. Porto Alegre: Gundlach e Cia, 1884.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Joaquim Pedro Salgado. Porto Alegre: Tipografia Livraria Americana, 1888/1889. [Biênio].

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Victor de Britto. Porto Alegre: Tipografia Livraria Americana, 1892.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Francisco Soares de Almeida. Porto Alegre: Tipografia Emilio Wiedemann, 1893.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Francisco Soares de Almeida. Porto Alegre: Tipografia Emilio Wiedemann 1894.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia de César Reinhardt, 1895.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia da Agência Literária, 1896.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1897.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1898.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1899.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1900.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1901.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1902.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1903.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1904.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1905.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1906.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1907.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1908.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1909.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1910.



\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1911.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1912.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1913.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1914.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Antônio Soares de Barcellos. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1915.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. Dioclécio Pereira da Silva. Porto Alegre: A Federação, 1917.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. Dioclécio Pereira da Silva. Porto Alegre: A Federação, 1918.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. Dioclécio Pereira da Silva. Porto Alegre: A Federação, 1919.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. Victor de Britto. Porto Alegre: A Federação, 1922.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. Aurélio de Lima Py. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1925.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. Aurélio de Lima Py. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1926.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. Aurélio de Lima Py. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1927.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. Aurélio de Lima Py. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1928.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. Aurélio de Lima Py. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1929.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Dr. Aurélio de Lima Py. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1930.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Coronel Luiz Gonzaga Borges da Fonseca. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1936.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Coronel Luiz Gonzaga Borges da Fonseca. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1938.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Coronel Luiz Gonzaga Borges da Fonseca. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1939.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Coronel Luiz Gonzaga Borges da Fonseca. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1940.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Coronel Luiz Gonzaga Borges da Fonseca. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1941.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Coronel Luiz Gonzaga Borges da Fonseca. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1942.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Coronel Luiz Gonzaga Borges da Fonseca. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1943.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Cel. Archymedes Fortini. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1944.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Cel. Archymedes Fortini. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1945.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Cel. Archymedes Fortini. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1946.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Cel. Archymedes Fortini. Porto Alegre: Tipografia Livraria do Globo, 1947.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Victor Englert. Porto Alegre: Tipografia Santo Antônio/ Pão dos Pobres, 1947.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor. Porto Alegre: Tipografia Santo Antônio/ Pão dos Pobres, 1955

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Gert Eichberg. Porto Alegre [documento datilografado], 1975.

\_\_\_\_\_. Apresentado pelo Provedor Gert Eichberg. Porto Alegre [documento datilografado], 1978.

SÁ, Isabel dos Guimarães; LOPES, Maria Antónia. As confrarias e as misericórdias. In: OLIVEIRA, César. *História dos municípios e do poder local: dos finais da idade média à União Europeia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996. p. 55 - 60

\_\_\_\_\_. *História breve das misericórdias portuguesas: 1498-2000*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. p. 7-64.

\_\_\_\_\_. *As Misericórdias Portuguesas: séculos XVI A XVIII*. São Paulo: Editora FGV, 2013. 152f.

\_\_\_\_\_. Memória, mitos e historiografia das misericórdias portuguesas. In: PAIVA, José Pedro. *Portugaliae Monumenta Misericordiarum*. Lisboa: União das Misericórdias Portuguesa, 2017. vol. 10 Acessado em: 15 set. 2018. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/45968>

SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE PORTO ALEGRE. Acervo Fotográfico. JPG – Diversas.

SCHENEIDER, Nobert. *A Arte do Retrato*. São Paulo: Taschen, 1997. 180f.

SCHENEIDER, Regina Portella. *Instrução Pública no Rio Grande do Sul (1770 – 1889)*. Porto Alegre: UFRGS/ EST Edições, 1993.

SEGALA, Lygia. *Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond*. 1998. 337f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1998.

\_\_\_\_\_. O retrato, a letra e a história: notas a partir da trajetória social e do enredo biográfico de um fotógrafo oitocentista. *Revista Brasileira de Estudos Sociais*. v.14, n.41, p.159-168, 1999

SILVA, Ana Celina Figueira da. *Investigações e Evocações do Passado: O Departamento de História Nacional do Museu Júlio de Castilhos (Porto Alegre - RS, 1925-1939)*. 2018. 332f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas: A Moda no Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STINGER, Ivo. Correio do Povo. Modismo Impõe Arte Obscura e Divorciada do Povo. 11 abr. 1976, p.18.

STIGGER, Ivo. Santa Casa Notícias. 1999.

SUDBRACK, Leila. *Diagnóstico de restauro da tela à óleo de Visconde de São Leopoldo*. Porto Alegre. [n.p.], 17 jan. 2001.

TOMASCHEWKI, Cláudia. *Entre o Estado, o Mercado e a Dádiva: a distribuição da assistência a partir das irmandades da Santa Casa de Misericórdia nas cidades de Pelotas e Porto Alegre Brasil (1847 – 1891)*. 2014. 242f. Tese (doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

TOMAZELLI, Maria. Kai. *Porto Alegre: Escritos*, 2014.

VOGT, Olgário Paulo; RADÜNZ, Roberto Radünz. Condenados à morte natural: o rito processual contra os escravos Leopoldo e Rodolpho em 1828/1829. In: *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais* Vol. 5 Nº 10, dez. 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Verbete Judith Fortes*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/f/fortes-judith>. Acesso em: 07 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. *Graduação Bacharelado em Artes Visuais*. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/institutodeartes/index.php/graduacao-bacharelado-em-artes-visuais/>. Acesso em: 07 jun. 2019.

WERTHEIMER, Mariana Gaelzer. *A Arte Vitral do século XX em Pelotas, RS*. 2011. 234f. Dissertação (Mestrado Memória Social e Patrimônio Cultural) Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

## ANEXO A

Para a produção desta análise processual foram utilizadas as notas fiscais do Laboratório de Restauro de Ado Malagoli, tal qual, para o entendimento dos procedimentos técnicos a dissertação de Cláudia Fontoura Lacerda<sup>154</sup>. Na relação de materiais da planilha<sup>155</sup>, além do porta algodão, consta, o algodão estéril, que devido a sua pureza e alvura possibilita maior observação dos materiais retirados durante a limpeza mecânica. Este procedimento pode ser realizado com solventes, dentre os quais a benzina<sup>156</sup>.

Para o teste de solubilidade, foram apresentados produtos comuns a esse processo, sendo estes: acetona, álcool etílico, isopropílico, butílico e absoluto. Dentre as fórmulas utilizadas visando a remoção do verniz (craquelado), estima-se o AX34 (diluição de 50ml de xilol e 25ml de Álcool etílico), tal qual, álcool butílico dissolvido em água<sup>157</sup>, ambas formulações associadas a ação mecânica executada com bisturi.

A partir da análise das pinturas, verifica-se que os enxertos e obturações foram efetuados pelo verso da tela, através da aplicação de fibras de tecidos e cola branca. A relação de produtos utilizados expõe fibras de algodão, mescla e brim. No reentelamento<sup>158</sup> foram consumidos os seguintes produtos: tecido, cera, resina, solvente, vaso, panelas e fogareiro.

A técnica de reentelamento consiste em dissolver a cera em banho maria acrescentar resina e por fim o solvente (benzina). Então aplica-se a solução homogeneamente no corte de tecido, tal qual, no verso do quadro. Em seguida, é adicionado o tecido (algodão, brim cru, ou mescla) no revés da obra. Para a adesivagem ou fixação, coloca-se papel de cera ou de silicone acima das lâminas de tecido sobrepostas (tela e tecido novo), e, com auxílio de um ferro elétrico (até 40 °C)

---

<sup>154</sup> LACERDA, Cláudia Fontoura. *O Ateliê de conservação e restauro da Universidade Federal de Pelotas e suas ações preservacionistas*. 2015. 133f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

<sup>155</sup> Localizada no Arquivo Histórico do CHC Santa Casa EM CORRESPONDÊNCIA RECEBIDA SCMPA. Prestação de Contas do Laboratório de Restauro. Caixas 36 e 37. Maços [anos] 1975, 1976, 1978.

<sup>156</sup> Solvente diluente de vernizes, óleos e outros. A benzina, assim como outros solventes, na atualidade é considerada nociva para a camada de verniz. O produto é aplicado com cotonete de algodão (swab)

<sup>157</sup> Fórmula utilizada na remoção de camadas de verniz amarelado e íntegro

<sup>158</sup> Compreende na adesivagem do tecido protetor no reverso do suporte têxtil do quadro.

as fibras são aquecidas e prensadas<sup>159</sup>. Ao investigar o revés da tela, percebe-se uma coloração prateada, aspecto que demonstra a adição de laca alumínio<sup>160</sup> no tecido.

Dentre as tintas utilizadas na reintegração pictórica<sup>161</sup> estão: tinta a óleo, alcalina, matificadora e tolens. Os pincéis utilizados foram: Windsor 7-3, 7-2 e 7-1; Tolens 3 e 5, VN18 e vários não especificados. Devido a restaurações posteriores, não foi possível determinar a técnica de reintegração pictórica.

No trabalho com os bastidores, chassis e molduras menciona-se a compra de cavilhas<sup>162</sup>, e, para a sua desinfecção o cupinicida Nitrosim, aplicado com seringa de vidro (50cc) e pincel. No preenchimento dos túneis provocados pelos cupins, de acordo com a relação de materiais, poderiam ser empregados cera e cola. Nos casos extremos, onde não havia condições de restauro da materialidade, foram adquiridos na marcenaria de João Romão Gomes, 12 chassis de cedro, assim como, um cavalete. As molduras após recuperadas ou adquiridas receberam o revestimento de laca spray branca.

A relação de materiais de consumo do Laboratório de Restauro apresenta a compra de uma lâmpada GE 500, filme FX B54-35/20 e a contratação de um profissional especializado para executar o serviço de documentação fotográfica. Infelizmente esse relatório imagético não está anexado com a prestação de contas de Ado Malagoli. Além dos produtos já citados, existem outros: óleo de linhaça clarificado, breu, laca spray, isaráz, massa PVA, barra de sabão, sabonete, limpa tudo, verniz tableaux e cristal, martelo, grosa de carpintaria, espiriteira, alfinete, espátula, lupa, lápis HB, corda, régua de litográfica, balança, cafeteira de prensa, caneca alumínio, painéis, guarda-pó e papéis variados.

---

<sup>159</sup> No verso da tela verifica-se a coloração prateada.

<sup>160</sup> O produto consta na listagem

<sup>161</sup> Consiste em reparos estéticos com o objetivo de pontos com falhas de pigmentação.

<sup>162</sup> Também conhecida por cunhas, são artefatos em madeira de ponta triangular, as quais são introduzidas entre a moldura e o bastidor a fim de constituir o encaixe entre as partes.