

A arquitetura, a arte e o santuário

O acervo de obras artísticas da Serra da Piedade, em Caeté

Architecture, art and the sanctuary: the collection of artistic works at Serra da Piedade, in Caeté

Recebido em: 19/02/2026

Aprovado em: 06/04/2026

Aziz José de Oliveira Pedrosa

[Sobre o autor >>](#)

RESUMO

O Santuário Nossa Senhora da Piedade, localizado na cidade de Caeté, Minas Gerais, abrange em seu complexo obras de arquitetura e arte, resultantes de processos de construção e aquisição de acervo, iniciados ainda no século XVIII, quando despontou a ocupação territorial no espaço, alcançando os dias de hoje. Todavia, mesmo perante a importância do sítio no contexto cultural, artístico e arquitetônico religioso mineiro, há pouca bibliografia sobre seu acervo. Nessa perspectiva, este artigo visa apresentar dados históricos e análises de esculturas, pinturas e edificações do Santuário, situando-as criticamente em relação ao panorama arquitetônico e artístico mineiro.

Palavras-chave: Santuário Nossa Senhora da Piedade; história; arte, arquitetura.

ABSTRACT

The Nossa Senhora da Piedade Sanctuary, in the city of Caeté, Minas Gerais, contains works of architecture and art that were built and acquired since the 18th century when the site was first occupied up to the present day. However, despite the site's importance in the cultural, artistic, and religious architectural context of Minas Gerais, there is limited literature on its collection. In that regard, the purpose of this article is to introduce historical data and analyses of sculptures, paintings, and buildings at the Sanctuary, critically situating them in relation to the architectural and artistic context of Minas Gerais.

Keywords: Nossa Senhora da Piedade Sanctuary; history; art; architecture.



Notas introdutórias

A atividade humana, a serviço da fé, foi evidenciada na Serra da Piedade (Caeté), a partir do dia 30 de setembro de 1767 (Queiroga, 1946, p. 196-197), quando Antônio da Silva Bracarena, mestre pedreiro português, iniciou a execução de um ambicioso projeto, que sustentou seu trabalho de maior vigor na então Capitania de Minas: a construção da Ermida, que se destaca no ponto mais alto da Serra e serve de morada à imagem devocional da Padroeira de Minas Gerais, Nossa Senhora da Piedade. Com este incentivo, iniciou-se a elevação do patrimônio artístico e arquitetônico no local, o que, ao longo de mais de 250 anos, demonstra a ocupação do sítio em constante atualização, uma vez que novos edifícios e objetos de arte são adicionados ao acervo, em um ambiente de intensa sociabilidade religiosa.

Existem diversos estudos a respeito da história da Serra da Piedade, geralmente privilegiando o panorama histórico e a produção da arquitetura no local, perante a atividade de nomes envolvidos nesse processo, como o do citado Antônio da Silva Bracarena (17?-1784), que conduziu a instalação inicial do santuário, e o do arquiteto Alcides da Rocha Miranda (1909-2001), responsável pelas novas edificações, a exemplo da igreja Nova das Romarias (1974), atualmente denominada Basílica Estadual das Romarias. Destaca-se a pesquisa de Tambasco (2009), que reuniu informações coletadas em publicações e realizou entrevistas com pessoas que conheceram o sítio, sendo esta última ferramenta metodológica uma referência fundamental para a sistematização do conteúdo tratado pelo autor. Cita-se Menezes que realizaria publicação de livro sobre a história do santuário, mas não o fez em vida, restando de sua autoria o exame do retábulo e da imagem devocional de Nossa Senhora da Piedade (2017), por Fontenelle (1970) atribuídos a um dos mais renomados artistas ativos no século XVIII em Minas Gerais, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Por último, mencionam-se os trabalhos de Pedrosa (2019), que analisou os processos de transformação da Ermida, comprovando ser ela resultado de remodelações proferidas no correr dos séculos XIX e XX. O mesmo autor pesquisou a história da Congregação das Irmãs Auxiliares de Nossa Senhora da Piedade, organizada para gerir

o santuário em um dos vários momentos de dificuldades atravessadas (Pedrosa, 2020).

Salvo essas pesquisas, são parcas as informações sobre as obras de arquitetura, pintura e escultura que compõem os ambientes construídos e paisagísticos da Serra da Piedade, quocientes do trabalho de diversos profissionais, executadas ao longo dos mais de 250 anos de existência do santuário. Nesse sentido, este texto tem como intuito arrolar e examinar as principais obras artísticas e arquitetônicas do sítio, de modo a listar os dados históricos localizados em arquivos, identificar os profissionais responsáveis e promover análise crítica desses itens, considerando-se o contexto religioso, social e da arte em que estavam imersos.

A arquitetura

A paisagem é a moldura, o pano de fundo, a identidade e o abrigo para o patrimônio do Santuário Nossa Senhora da Piedade, de modo que as esculturas, pinturas e edificações locais ecoam referências do quadro histórico e religioso que as facultaram, fazendo do conjunto um espaço de simbiose entre a natureza, a arquitetura e as artes visuais. Essas particularidades são atestadas na arquitetura da Ermida e da Igreja Nova das Romarias, que inseriram no santuário aspectos habilitados a distinguir a arquitetura religiosa no território brasileiro, desde a continuação do domínio português nos anos setecentos, até as experimentações do brutalismo, depois da segunda metade do século XX.

Nessa perspectiva, segundo Trindade (1945, p. 305), em setembro do ano de 1767, despontou na Serra da Piedade o primeiro movimento de produção arquitetônica local, a partir de relatos da aparição de Nossa Senhora¹ que orientaram a escolha da área para

¹ A provisão do ano de 1767, que autorizava a construção da Ermida, registrou que a capela seria erguida sob a invocação de Nossa Senhora da Piedade e Santa Bárbara (Trindade, 1945, p. 305). Há uma imagem de Santa Bárbara na Ermida, cujos traços escultóricos se assemelham a algumas peças de imaginária na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté), podendo ser resultados do labor de um mesmo santeiro. Provavelmente, de acordo com as datas de conclusão das obras iniciais da Ermida, seja a imagem da Santa Bárbara datada da década de 1770.

receber o santuário. A localização geográfica também estava entrelaçada à propagação de influências assimiladas da arquitetura barroca europeia, que inspiraram a edificação de santuários nos pontos mais elevados das colinas. Conforme Rudolf Wittkower, era inerente à arquitetura religiosa barroca erguer santuários como elementos simbólicos que dominavam a paisagem onde se encontram e que “[...] sugeriam a imensidade da natureza controlada pelos homens a serviço de Deus” (Wittkower, 2010, p. 390). O que tornava laboriosa a realização do trabalho, exigindo do arquiteto integrar seus projetos à formação natural do sítio (Wittkower, 2010, p. 390). Essa característica pode ser observada na Serra da Piedade, porque a atividade arquitetônica habilitadas de seus idealizadores para abranger os volumes da Ermida, posteriormente da igreja Nova das Romarias, ao ambiente natural onde se encontram.

Iniciou-se a construção da Ermida depois de expedida a autorização pelo Bispado de Mariana, no dia 30 de setembro do ano de 1767 (Figura 1).



**Figura 1. Ermida do Santuário
Nossa Senhora da Piedade, Caeté.**
Fonte: Acervo pessoal do autor, 2017.

Dois artífices se encarregaram desse ciclo inicial dos serviços: Antônio da Silva Bracarena e Manoel Coelho Santiago (Trindade, 1945, p. 305). Esse momento das obras perdurou até, aproximadamente, o ano de 1773 (Tambasco, 2009, p. 8) e pode ter incluído a construção do Convento contíguo à Ermida, que serviria de moradia

à Bracarena, Santiago e demais pessoas dedicadas à vida religiosa no local. Diversas intervenções foram efetuadas no referido templo, com destaque para o ano de 1883 quando, sob a coordenação de Monsenhor Domingos Pinheiro, algumas modificações foram consumadas na fachada, com a adição de torres sineiras. Essas informações, trazidas à memória por Tambasco (2009, p. 17), demonstram que a região frontal da edificação, construída por Bracarena, foi reformulada, pela primeira vez, no século XIX.

Na década de 1950, a partir da coordenação de Frei Rosário no Santuário (Tambasco, 2009, p. 17), outras reformas foram emendadas na Ermida, sobressaindo-se a substituição das torres sineiras, implementadas no ano de 1883. Inclui-se nesse processo as subdivisões instaladas nos tramos externos da vista frontal, que objetivavam delimitar os volumes contíguos às torres laterais, separando-os da região central onde se encontra o frontão. Seguramente, nesse instante ocorreu a eliminação de alguns vãos, uma vez que as fotografias existentes no Arquivo do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) registram que, nos anos de 1950, havia na fachada dois nichos laterais e um óculo central sobre a porta. Essas imagens permitem compreender que os vãos, portas e janelas do templo compreendiam vergas curvas, seguidas de pestanas no mesmo formato, que agora se apresentam retilíneas. É desse mesmo período a criação de capelas laterais no interior da Ermida, nomeadamente a de São José e do Santíssimo Sacramento.

A Ermida e o Convento foram construídos em pedra, argamassa e cal, porém algumas paredes apresentam concreto, utilizado em intervenções de conservação realizadas na segunda metade do século XX. A planta primeira do templo, certamente, era composta por corpo único e a capela-mor ao fundo, onde se encontrava o acesso à sacristia e à região conventual. Na atualidade, incorporaram-se ao conjunto arquitetônico da Ermida as capelas de São José e do Santíssimo Sacramento, situadas nas regiões laterais do corpo central da edificação. A fachada foi reformulada a partir das obras acima descritas, contando com único vão central de acesso ao interior. Já os eixos verticais internos, que se assemelham a pilares, servem para delimitar as torres integradas ao edifício, conferindo uma nova organização visual para essa região.

A simplicidade da fachada anterior às obras executadas (Pedrosa, 2019), bem como a formatação atual do prédio, aponta o provável uso de partidos arquitetônicos e motivos ornamentais que podem ter norteado a atuação de Bracarena, ainda que seja difícil especificar as características que assinalaram o fazer do artífice, diante das modificações que se sucederam e, também, da ausência dos projetos por ele traçados no instante em que foi decidido erigir a Ermida. O claustro é ladeado por corredores, remetendo às plantas conventuais existentes no âmbito arquitetônico religioso luso-brasileiro. É nesse espaço que se encontra a biblioteca.

Externa à Ermida está a Praça Cardeal Motta, que completa e compõe o platô mais elevado da Serra. Essa área foi projetada por Alcides da Rocha Miranda (Tambasco, 2009, p. 14) para integrar o templo ao entorno, onde havia um campo sem estrutura adequada para receber os peregrinos em datas festivas. Por meio dessa praça, é possível acessar a Casa dos Romeiros (Casa dos Peregrinos Dom Silvério), planejada por volta do ano de 1959, quando foi redigida carta destinada ao então presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, solicitando verbas do Ministério da Educação para a construção da “Hospedaria”, que deveria ser iniciada no ano de 1960 (Arquivo Arquidiocesano da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte, 1959).

[...] a verba de dez milhões de cruzeiros (cr.10.000.000,00) destinada às obras da ‘Hospedaria’ ou da ‘Casa de Férias’ da Serra da Piedade. Juntamos fotografias da maquete (plantas do Dr. Alcides Rocha Miranda, do Patr. Hist.) e orçamento, não incluída a nova igreja (Arquivo arquidiocesano da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte, 1959).

A autoria do projeto, confirmada no documento supracitado, foi de Alcides da Rocha Miranda. Todavia, ainda são conhecidos poucos registros que possam aclarar os fatos que especificaram a fábrica dessa edificação, pois informações demonstram que a obra se alastrou por alguns anos, uma vez que, em carta datada de primeiro de setembro de 1970, escreveu-se:

Dr. Alcides Rocha Miranda. O Santuário Na. Sra. da Piedade quer conceder à Caixa Econômica do Estado de Minas Gerais a faculdade de colocar uma placa de 60 x 40 centímetros no vestíbulo da Hospedagem de Romeiros e

Casa de Colônia de Férias da Serra da Piedade; ou afixá-la, enquanto a obra não estiver concluída, em algum dos elementos já construídos (Arquivo arqui-diocesano da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte, 1970).

Tudo leva a crer que, em 1977, os serviços não tinham sido concluídos, uma vez que no dia 26 de outubro, registrou-se: “Para a Casa dos Romeiros [...] que já está saindo dos alicerces [...]” (Arquivo arqui-diocesano da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte, 1977). Além disso, sabe-se que a execução foi acompanhada, por cerca de vinte anos, pelo arquiteto e pesquisador Ivo Porto de Menezes, convidado a abraçar essa missão a pedido do Frei Rosário e do arquiteto Alcides da Rocha Miranda. Nesse mesmo período, o frei solicitou que Ivo Porto de Menezes fizesse revisão do projeto.² Entretanto, não havia muito para ser feito, visto que o muro de arrimo e os alicerces já se encontravam finalizados, o que possibilitou apenas projetar a divisão interna da edificação no que se refere às acomodações.

A Casa dos Peregrinos Dom Silvério (casa dos romeiros) perpetua elementos que permearam a produção de Alcides da Rocha Miranda no santuário, em que a arquitetura se valeu da topografia local e do abrigo das rochas. Esse prédio é visível apenas àqueles que a ele se dirigem, por se encontrar debaixo da praça principal. Sua estrutura é em concreto armado, e a fachada principal é constituída por cortinas de vidro que permitem visualizar o panorama paisagístico circundante. Acima da casa dos peregrinos se encontra o calvário.

A partir da Praça Cardeal Motta é possível acessar o Restaurante, também idealizado por Alcides da Rocha Miranda, na década de 1950, e inaugurado no dia 29 de outubro do ano de 1968 (Tambasco, 2009, p. 18).

² Essa informação foi obtida por intermédio de conversa, por e-mail, entre o autor deste texto e o Senhor Ivo Porto de Menezes. Na ocasião, o arquiteto esclareceu qual foi sua participação na obra da Hospedaria do Santuário: “[...] Esclarecendo: Durante cerca de vinte anos, a pedido do doutor Alcides e do Frei Rosário, assumi o encargo de acompanhar os trabalhos realizados no alto da Serra, sem nenhuma despesa. Assim Frei Rosário pediu-me para rever o projeto que havia feito outro arquiteto, para a casa dos romeiros, já tendo executado o muro de arrimo e os alicerces. Não tive muito que modificar. Não tenho o projeto inicial. Não sei bem a data. Estou procurando algum documento que me indique. Ia lá ver as obras, nos primeiros sábados do mês. O conceito era aproveitar os alicerces existentes, dividindo o longo da área em compartimentos para os romeiros, com acomodação e banheiro para cerca de oito romeiros por compartimento. É o que me lembro. Qualquer outro dado que conseguir enviarei. Comandava todo o trabalho a orientação dada pelo Frei Rosário”.



Figura 2. Igreja Nova da Romarias. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2017.

Imerso às rochas, o prédio é visível nos momentos finais da subida ao cume da Serra. Sua forma e estrutura ecoam referências que vigoraram na arquitetura dos anos de 1960, identificados tais aspectos pelo uso do concreto armado aparente e da cortina de vidraças, que permitem a entrada da luz natural e promovem a interação entre o exterior e o interior. Na cobertura do Restaurante, quatro espelhos d'água refletem o céu e a vegetação ao redor, complementando a obra arquitetônica.³ Todavia, para além dos aspectos estéticos que hoje eles representam, foram utilizados, segundo Puhl (2010), como “[...] isolante térmico para a laje, conservando o concreto sem trincas, pois, devido à grande altitude, a variação térmica é muito significativa, podendo dilatar os materiais”. Adicionam-se a tudo isso as formações rochosas que envolvem a arquitetura, propiciando a demarcação espacial e determinando o paisagismo. Uma vez que essas já existiam, era necessário apenas respeitá-las diante das demandas interpostas pelo homem.

Esses conceitos que nortearam a produção arquitetônica local se fizeram presentes, do mesmo modo, na Igreja Nova das Romarias, conhecida como Igreja-Abrigo (Figura 2), projetada por Alcides da Rocha Miranda, em 1974 (Arquidiocese de Belo Horizonte, 2007.

³ Atualmente são cinco espelhos. Ressaltamos os quatro constantes no projeto original.

p. 9). O projeto inicial para a edificação contemplava espaço para receber cerca de 3 mil romeiros, uma vez que a Ermida não comportava a multidão que se dirigia ao santuário em momentos importantes do calendário religioso. Além disso, a edificação abarcaria um pequeno auditório e uma galeria para a discoteca, que somavam, ao todo, um ambiente superior a 2 mil metros quadrados de área construída. As obras foram iniciadas na década de 1970.

A igreja Nova das Romarias expressa os conceitos projetuais que permearam a atuação de Alcides da Rocha Miranda na Serra da Piedade, em que as construções se encontram integradas às rochas, à natureza e à paisagem. O concreto aparente e o vidro são os materiais predominantes dessa edificação, que se assemelha a uma grande tenda, elevada por um pilar central de onde partem quatro vigas em inclinação, formando uma interseção que demarca a claraboia e jorra luz no ambiente interno. Esse pilar faz a elevação do ponto mais alto da “tenda” que, não obstante, remete a uma forma piramidal. A plasticidade do concreto armado se dobra para cobrir o recinto, descendo até o nível do solo em alguns pontos. Os grandes vãos foram vedados com cortinas de vidro, que comunicam o ambiente interno com o externo, trazendo a paisagem para o espaço religioso, interligando-o e rompendo as barreiras entre a natureza e o templo. A cruz externa foi confeccionada em material metálico, e sua simplicidade contrasta com os volumes sóbrios da igreja, complementando o programa arquitetônico e religioso. No interior, a arte sacra contemporânea se fez presente nos painéis que descrevem o Evangelho Segundo Lucas, narrando cenas da vida de Cristo.

As edificações existentes no santuário demonstram, em uma mesma área, elementos arquitetônicos paradoxais, em que a arquitetura religiosa corrente luso-brasileira, que determinou a setorização da planta inicial da Ermida em volumes decrescentes sistematizados em nave, capela-mor e sacristia aos fundos, cedeu lugar à interpretação vigente na arquitetura brasileira dos anos 1960 e 1970, servindo como referência para o projeto da igreja Nova das Romarias. Nesse templo, foi abolida a tradicional organização da planta arquitetônica dividida em zonas com funções pré-determinadas, como capela-mor e nave. A austeridade conferida pelas for-

mas e materiais empregados permite que a paisagem sobressaia como protagonista do conjunto.

Isso delimita não apenas a perpetuação de conceitos advindos da arquitetura moderna, mas a assimilação de influências brutalistas correntes nos anos de 1960 e 1970, como demonstrado por Maria Bastos e Ruth Zein (2015). Na Igreja Nova das Romarias essas orientações constam na aplicação do volume único que se reparte em seções secundárias e voltadas para um pilar central, horizontalidade da planta (apesar de a cobertura identificar níveis diferentes que valorizam o caráter visual do ambiente), uso de iluminação zenital natural complementar (Figura 3), homogeneidade dos materiais empregados em que o concreto aparente não recebeu acabamentos, conceitos esses também elencados pelas autoras. O restaurante apresenta o partido em volume único predominantemente horizontal, que comporta todas as funções a que se destina. Seu sistema construtivo em concreto armado e aparente, sem acabamentos ou outros revestimentos, o uso de pórticos, o vão livre interno e a solução arquitetônica homogênea sem variações no uso de materiais condizem com as tendências empregadas na arquitetura “brutalista” brasileira (Bastos e Zein, 2015, p. 78-80).

Por último, entre as edificações presentes no santuário, indica-se a Arena da Amizade que, inserida em meio às rochas, é a representação contemporânea referenciada nos teatros gregos que lembram, por exemplo, o Teatro Grego de Epidauro erguido no século IV a.C. Contudo, é a Arena da Amizade um espaço simplificado em conformidade ao ambiente onde se encontra, complementada pela paisagem. Outro marco arquitetônico presente na Serra da Piedade é o Observatório Astronômico, cuja pedra fundamental foi lançada no dia 29 de outubro de 1968, data de inauguração do restaurante e da estrada nova que conduz até o cume da Serra (Tambasco, 2009, p. 16).



Figura 3. Igreja Nova das Romarias.

Fonte: Acervo pessoal do autor, 2017.

Talha e esculturas

O retábulo-mor da Ermida é desprovido de documentação, o que impede conhecer a data e os detalhes envolvendo sua fatura (Figura 4), atribuída a Aleijadinho por Edmundo Fontenelle (1970, p. 21) e por Menezes (2014, p. 133-134). A peça apresenta itens composicionais e estruturais sinalizando ter sido executada nos anos iniciais do século XIX, influenciada pela manifestação dos estilos ornamentais franceses na arte religiosa brasileira. Na base, as mísulas servem de sustentação para as colunas, retas, com caneluras e terço inferior estriado; quartelões emolduram as laterais do camarim; os nichos têm profundidade, substituindo as tradicionais peanhas empregadas para amparar imagens devocionais. Na região central estão o sacrário, o camarim e o trono escalonado, onde se encontra a imagem de Nossa Senhora da Piedade. No coroamento há poucos motivos ornamentais, sobressaindo-se às mísulas laterais e a tarja central com inscrição. O frontal da mesa do altar é composto por cartela central e ornatos laterais semelhantes a rocalhas. A policromia é em tons de azul e vermelho. Os dourados estão sobre os relevos.

A atribuição desse retábulo a Aleijadinho merece atenção, uma vez que a peça diverge dos trabalhos de mesma natureza por ele executados, a exemplo do retábulo-mor da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis (Ouro Preto, risco 1778 e execução 1779), do retábulo-mor da antiga capela da Fazenda do Jaguará (c.1787), atualmente na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade (Nova Lima), e dos retábulos de São João e de Nossa Senhora da Piedade da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (Ouro Preto, 1807) (Menezes, 2017, p. 133-138). Essas obras exemplificam distintos momentos da atividade do mestre no que tange à fábrica de retábulos, geralmente caracterizados por plantas côncavas; colunas desintegradas do conjunto retabular, de desenho dinâmico e movimentado, tais quais as colunas do retábulo-mor da Capela do Jaguará e da igreja de São Francisco (Ouro Preto); e coroamentos preenchidos com esculturas antropomórficas ou simplificados por meio da eliminação do arco e a fusão com o coroamento, consoante os exemplares da igreja do Carmo (Ouro Preto).

No retábulo-mor da Ermida da Piedade, a configuração dos tramos e registros não promove a verticalização da peça retabular, tampouco sua integração ao ambiente onde se encontra, para intentar estabelecer espacialidade e volumetria, buscando elevar visualmente o pé-direito por meio da manipulação de colunas e volumes, englobando espaço arquitetônico e ornamentação, à semelhança do que Aleijadinho fez na capela-mor da igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto) e nos retábulos da nave para a igreja de Nossa Senhora do Carmo (Ouro Preto). O arranjo entre os tramos e registros foi simplificado e preenche o espaço onde se encontra o retábulo, supondo-se que o artista não foi hábil em relacionar arquitetura e ornamentação, a fim de conceber visualidades tridimensionais fictícias e cenográficas, possíveis por meio do uso do ornamento. Por outro lado, no retábulo-mor em exame há elementos habituais nos trabalhos realizados por Aleijadinho, como as colunas deslocadas do móvel retabular, equivalente ao que ele fez no retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto), e o sacrário inserido como parte do banco, e não como elemento móvel. Essas ponderações exigem avaliações para que se possa identificar qual pode ter sido o provável papel de Aleijadinho para a realização do retábulo-mor da

Ermida: se ele atuou na execução da talha como auxiliar; se forneceu o risco, e a fatura ficou a cargo de uma oficina, sem sua colaboração direta; ou mesmo se o oficial responsável por esse trabalho recorreu ao vocabulário formal e estrutural de peças retabulares geradas por Aleijadinho, repercutindo estilemas que sugerem sua atividade.



Figura 4. Retábulo-mor - Ermida do Santuário Nossa Senhora da Piedade, Caeté. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2017.

Além do retábulo, há esculturas de vulto no santuário que datam a partir de fins do século XVIII até o século XXI, contemplando peças que assinalam momentos importantes da arte religiosa em Minas Gerais, sendo essa uma das maiores singularidades do acervo que se mantém continuamente em transformação, a partir da aquisição de novas obras. Com o objetivo de facilitar a compreensão desse patrimônio, os objetos em estudo não serão listados por ordem cronológica, uma vez que há datas imprecisas, perante a ausência de documentação. As obras serão apresentadas considerando-se o espaço onde se encontram, a contar da porta principal de acesso ao santuário.

Nesse sentido, no primeiro ponto de acesso ao Santuário está a escultura de Frei Rosário. Essa obra, de autoria da artista Virginia Ferreira, data de 2015 e foi confeccionada em bronze, com cerca de dois

metros e dez centímetros de altura. É uma homenagem ao Frei Rosário Joffily (1913-2000), personalidade que idealizou parte das edificações arquitetônicas e dos objetos de arte que compõem o acervo, a partir dos anos de 1950, quando assumiu a gestão do espaço.

Próximo à escultura do dito frei, encontra-se a Cruz-Ícone projetada por Alcides da Rocha Miranda (Tambasco, 2009, p. 14), arquiteto que exerceu vultoso protagonismo na inserção das edificações que assinalaram, em definitivo, a paisagem do santuário, como demonstrado. A Cruz-Ícone data, aproximadamente, das décadas de 1960 a 1970, e foi produzida em concreto armado, sob as influências coevas que particularizaram a arquitetura brutalista brasileira. Seu porte monumental é composto por um eixo vertical e outro horizontal, que introduzem na peça feições antropomórficas, cuja horizontalidade arqueada interrompe a rigidez do artefato e faz referências a braços abertos em ascensão aos céus que, por outro viés interpretativo, também podem ter sido assim desenvolvidos para indicar o ponto mais importante – o cume da Serra, onde a narrativa religiosa se estabelecerá quando alcançado pelo visitante. A rusticidade do concreto aparente é emoldurada pelo verde da flora no entorno, também responsável pela formação da paisagem e espacialidade locais.

No epicentro do santuário, algumas obras traduzem o sentimento religioso que fundamentou a presença humana na região. Dentro desse quadro, chama a atenção a imagem escultórica de Nossa Senhora da Piedade, que se encontra na Ermida e data, aproximadamente, das últimas décadas dos setecentos. A autoria dessa peça também é atribuída por Fontenelle (1970, p. 30-31) a Aleijadinho (Figura 5).

Figura 5. Imagem de Nossa Senhora da Piedade, Caeté.

Legenda: Antônio Francisco Lisboa (atribuição). Ermida do Santuário Nossa Senhora da Piedade, Caeté. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2017.



A escultura representa Nossa Senhora da Piedade sentada sobre fragmento de rocha. Sua vestimenta é composta por véu, manto e túnica que encobre parte dos sapatos. No colo, a Mãe sustenta o corpo do Jesus Cristo morto, cuja cabeça está apoiada sobre uma cabeça de anjo – um braço é segurado pela Virgem e o outro está apoiado sobre a rocha. Repara-se, na escultura, a face do Jesus com barba, bigode e o cabelo partido ao meio, com mechas ondulantes. Além disso, desperta a atenção o dinamismo angular conformado pelo entalhe das vestimentas e os detalhes anatômicos da escultura de Nossa Senhora da Piedade, de Cristo e da cabeça de anjo que o ampara, cujos traços formais estão em outros trabalhos realizados por Aleijadinho. Esses feitos encontram-se na formação das sobrancelhas, no desenho expressivo dos olhos, no formato da boca, no queixo compondo dois pequenos montículos, na cabeleira e no desenho dos corpos, sobretudo das mãos, que frisam elementos retóricos para ilustrar importante passagem da história do Cristo, colocado no colo da Mãe depois de ser crucificado.

Contrastando com a tradicional interpretação de Nossa Senhora da Piedade, encontra-se a escultura de mesma temática realizada pelo artista Alfredo Ceschiatti (1918-1989), autor de outras peças alocadas onde a arquitetura moderna brasileira se fez presente, como a escultura da Justiça diante do prédio do Supremo Tribunal Federal, em Brasília. Produzida em bronze, a obra está fixada no canteiro central, próximo ao restaurante (Figura 6).



Figura 6. Imagem de Nossa Senhora da Piedade – Alfredo Ceschiatti, 1983.

Fonte: Acervo pessoal do autor, 2017.

Nessa obra, vemos uma representação de Nossa Senhora da Piedade em pé, sustentando o corpo do filho de olhos fechados e joelhos semiflexionados. Diferentemente das representações convencionais das imagens da Nossa Senhora da Piedade, essa escultura não apresenta o Cristo sobre o colo da mãe e seu corpo não recebeu as marcas das chagas. Pensa-se que foi concebida a partir da interpretação da Pietà Rondanini, esculpida por Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), que é parte do acervo do Castello Sforzesco (Milão) e foi iniciada por volta de 1552, sem ter sido finalizada diante da morte de Michelangelo, em 1564. Equivalente abordagem conceitual que norteou a fatura dessa escultura esteve presente na Pietà de Pasletrina, em que se tem o Cristo de pé segurado por sua mãe. Essa peça também foi atribuída a Michelangelo, aproximadamente datada ao ano de 1555, e está exposta na Galeria

da Academia de Florença. Algumas interpretações acerca das Pietàs de Michelangelo podem, de certo modo, estabelecer reflexões que possibilitem decodificar a produção artística de Ceschiatti. Dessas, cita-se a análise do historiador da arte Janson (2007), que compreende a Pietà de Milão como um momento em que Michelangelo buscava novas formas para se expressar, relacionadas às imagens oriundas do contexto artístico medieval:

Na sua última peça escultórica, a Pietà de Milão, há uma busca de novas formas, como se a sua obra anterior tivesse perdido toda a significação. O grupo é um fragmento, parcialmente destruído pelas suas próprias mãos; debatia-se ainda com ele poucos dias antes de morrer. O tema – especialmente o conteúdo emocional – indica que o tinha destinado ao seu próprio túmulo. Estas duas figuras já não apresentam qualquer vestígio da retórica do Renascimento Pleno; pairando silenciosamente, evocam imagens da devoção da arte medieval. Tal como o autorretrato do Mestre, a Pietà de Milão pertence a um domínio imensamente pessoal. O apelo à redenção nela contido não se dirige aos homens, mas a Deus (Janson, 2007, p. 459).

O interesse que recai sobre a peça de Milão ocorre pela representatividade de seu autor no contexto artístico italiano e, também, por trazer para o universo da arte sacra diferente interpretação de matéria perpetuada por outros artistas, inclusive pelo próprio Michelangelo, que concebeu a Pietà (1499-1550) da Basílica de São Pedro (Roma), cujo conceito plástico e iconográfico é próximo àquele que foi referência para o imaginário barroco europeu do período. Entretanto, é fundamental ressaltar que o trabalho de Ceschiatti, embasado em outra obra concebida cerca de quatrocentos anos antes, esteve distante dos olhares e guardado no interior do Convento da Ermida em função dos sentimentos causados à opinião pública, que não reconheceu a imagem devido à ausência das chagas e das conotações tradicionais de representação da Pietà (Tambasco, 2009, p. 19), sobretudo diante de comparações que a confrontavam com a escultura atribuída a Aleijadinho, lavrada consoante a iconografia corrente sobre o tema.

Isso ocorre porque Nossa Senhora da Piedade que se encontra na Ermida estabelece semelhanças com as características escultóricas de peças de mesma temática, massivamente presentes

no âmbito da arte sacra setecentista europeia. Entre essas, apontam-se as imagens do artista alemão Franz Ignaz Günther, ativo na região da Baviera, e autor da escultura da Senhora da Piedade (1764) que se encontra na Igreja de São Pedro e São Paulo de Weyarn (Geese, 2011, p. 351), cujo entalhe revela a dramaticidade que revestia as interpretações de temas congêneres, remetendo às escolhas do artista que delineou a imagem do Santuário da Piedade.

Deve-se considerar outra estatuária da Senhora da Piedade, que se encontra na Igreja Nova das Romarias, assinada por Léo Santana e produzida no ano de 1998 em concreto celular. A iconografia dessa obra se aproxima da peça determinada a Aleijadinho, embora as feições humanas da primeira sejam realistas. Sublinha-se que essa imagem e as duas outras examinadas anteriormente exemplificam como artistas influenciados por diferentes períodos artísticos, assinalados pelo domínio colonial, a arte moderna e contemporânea, tornaram-se agentes de atualização artística no santuário, que hoje se beneficia de um acervo transversal.

Além dessas peças, há outros trabalhos que consolidam a presença da arte no santuário. Por exemplo, o grupo de esculturas do calvário que se encontra de frente para a Ermida (Figura 7).



Figura 7. Calvário - Vlad Eugen Poenaru, 1991. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2017.

Essa peça é obra do artista eslavo Vlad Eugen Poenaru e foi iniciada a partir de contrato celebrado em 1990 (Arquivo Arquidiocesano da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte, 1990), finalizada sua fatura em 1991. Os elementos compositivos foram produzidos em ferro nodular e representam Cristo crucificado em uma grande cruz, ladeado pela Virgem à sua esquerda e à direita por São João da Cruz. Inserida entre as rochas, as esculturas fazem da paisagem o cenário de base para sua alocação, assegurado pela praça que as delimitam, pelas rochas que as sustentam e pelo céu que as envolvem, de modo que o calvário está para a Serra da Piedade, assim como o Cristo Redentor está para a cidade do Rio de Janeiro. Soma-se a esse caráter do conjunto sua interessante função de demarcar a localização da Cripta de São José, que se encontra logo abaixo.

Por último, inclui-se a imagem de Cristo, de autoria da artista plástica Vilma Nöel. Essa peça, produzida em pó de granito, foi instalada no Horto das Oliveiras no dia 7 de abril de 2017 e é mais um feito da arte contemporânea pensado para o espaço da Serra. A obra representa Cristo em momento de oração em meio às rochas, envolvido por intervenções paisagísticas elaboradas por Maria das Graças Drumond de Souza Lima, que cuidou do projeto do ambiente, idealizou o plantio de dezenas de mudas de oliveira e se preocupou, principalmente, em manter a flora original (Werneck, 2017, p. 15).

Painéis de azulejo

O trajeto em direção ao ponto mais elevado do Santuário da Serra da Piedade é fracionado pelos Passos da Via Sacra. Estes são obras do artista Paulo Schmidt e foram executados em painéis compostos por 36 azulejos, apoiados sobre pedestal de pedras, projetados pela arquiteta Ana Schmidt. O conjunto foi inaugurado no dia 8 de março do ano 2000, por D. Serafim Fernandes de Araújo, responsável pelas meditações realizadas em todas as estações à época. As representações narram o caminho percorrido por Jesus até o calvário. Logo, o primeiro painel indica sua condenação à morte e segue até o momento da Ressurreição, representada na 15ª composição, já no topo da Serra, cuja ilustração de Cristo ressuscitado é parte da

tela “A ressurreição” (c. 1460) do pintor Piero della Francesca (Bracarena Editora, 2002). Uma interessante relação entre a arte contemporânea e o renascimento italiano, certamente em função do conteúdo simbólico que essa imagem representa no contexto da arte sacra internacional.

Nas capelas de São José e do Santíssimo Sacramento, que se encontram nas laterais da nave da Ermida, foram instalados painéis de azulejos. Ambos datam de 1996 e são trabalhos de Maria Helena Andrés, executados em azulejaria pelo ceramista e pintor Gianfranco Cavedoni Cerri (Figura 8).



Figura 8. Painel - Capela de São José - Maria Helena Andrés, 1996.

Fonte: Acervo pessoal do autor, 2017.

Essas obras, conformadas ao desenho das paredes da Ermida, atestam a leitura de temáticas religiosas pelo viés da arte abstrata que demarcou a atuação de Maria Helena Andrés. No painel de São José, o sacrário é parte integrante da cena e atua como eixo condutor da narrativa esboçada pela artista. À direita e na porção inferior desse painel, linhas sinuosas estruturam a imagem de São José segurando o bastão. Sua atitude indica que, ali, ele é o protetor do sacrário. Ao redor da composição, cenas bíblicas retratam o pai e o filho. A paleta de cores abrangeu o preto, que delimita o desenho do São José, e a aplicação de tons de ocre e terra de siena. Na capela

do Santíssimo Sacramento, os tons de azul se misturam ao branco e dominam o discurso em que se destaca, ao centro, a representação do Sagrado Coração de Jesus, envolvida em uma sugestão de “mandala”, utilizada por ser um elemento cósmico que simboliza a integração no oriente e no ocidente, conforme relatou a artista que idealizou a peça (André, 2010).⁴ Uma tônica que, pensada a partir do contexto social e político, se reveste de significados em um mundo em que os conflitos dividem a humanidade, segregando povos do oriente e do ocidente.

Do ponto de vista da ornamentação religiosa, esses dois painéis trazem à memória momento em que a azulejaria se fez presente nas igrejas setecentistas luso-brasileiras, compondo parte da ornamentação que se integrava à talha dourada e à pintura para transformar os espaços dos templos em ambientes cenográficos, imbuídos de representações que narravam a vida dos santos, das ordens religiosas e passagens bíblicas.⁵ Celebrados na arquitetura religiosa do séc. XVIII no Brasil, sobretudo no interior das igrejas que se encontram no litoral, esses conceitos ornamentais reapareceram na arquitetura religiosa moderna brasileira, como nos painéis de Candido Portinari para a Igreja de São Francisco de Assis (Belo Horizonte), atingindo, posteriormente, a contemporaneidade no interior da Ermida. É incerto apontar o que motivou Frei Rosário a empreender essa obra, mas uma carta registra que antes da instalação dos painéis, Abílio Machado recorreu à opinião do arquiteto Alcides da Rocha Miranda, para que ele preferisse parecer a respeito da implantação das cerâmicas. No dia 20 de agosto do ano de 1996, Rocha Miranda enviou a Abílio Machado carta em que declarou concordar com a proposta, explicitando também outras informações que contribuem para compreender a história do Santuário, da infraestrutura local, bem como interessantes declarações acerca dos serviços que prestou à frente do SPHAN.⁶

⁴ Para mais informações, consulte o site: http://mariahelenaandres.blogspot.com.br/2010_05_01_archive.html.

⁵ Sabe-se que em Minas Gerais a azulejaria foi utilizada, apenas, na igreja ouro-pretana de Nossa Senhora do Carmo.

⁶ SPHAN: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, transformado em IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1996. Meu caro Abílio, Grato por me enviar cópias do processo procedente da 13. C.R. Iphan sobre obras na Serra da Piedade. Estou com 87 anos. Formei-me em 32 e tenho me interessado pelo nosso acervo histórico desde os tempos de escola. Comecei a trabalhar para o SPHAN, quando se fazia o inventário de alguns deles já em estado de ruína, cuja reconstrução custou muito tempo de estudo e poderia considerar como obras raras em todo o mundo. Envio, em anexo, uma xerox representando a primeira obra que testemunhei ao iniciar meus trabalhos no SPHAN. A Serra da Piedade não foi transformada em matéria prima para a indústria siderúrgica devido a um afano do Frei Rosário. Informado por ele do que lá se passava e do interesse excepcional daquela montanha, fui vê-la de perto. Antes de lá chegar atravessou-se por uma floresta cerrada onde havia até onças. Conheci um antigo romeiro que me contou ter encontrado uma onça dentro da ermida. A escalada da Serra tinha se tornado bastante difícil, porque o lado de acesso mais fácil já havia sido escavado para retirada de minério. Durante mais de trinta anos estamos em defesa daquele monumento. Desde muito cedo chegamos a um consenso no SPHAN para que os bens tombados não se transformassem de novo em ruína, após a recuperação, era indispensável que os mesmos fossem utilizados por que diziam com adaptações harmoniosas. No caso da Serra da Piedade apresentou-se um plano capaz de manter vivo aquele com o maior interesse aquele conjunto histórico e paisagístico. Este caso não é comum na história do SPHAN. Sinto um grande apreço pela Serra que tem em Abílio Machado um defensor a sua altura. Sou de parecer que elementos como os azulejos em capelas secundárias de uma artista famosa só vem a enriquecer o conjunto assim como a N. S. da Piedade de Ceschiatt. Durante mais de trinta anos estudei agenciamento da Serra atendendo [ilegível] da valorização da arquitetura e da natureza a melhor maneira de acolher os romeiros de todas as idades: crianças, adultos mal nutridos, velhos, doentes. Envio em anexo, uma reprodução da igreja de São Miguel das Missões, primeiro trabalho que tomei conhecimento no início do SPHAN. A igreja estava prestes a desabar, as fundações estavam cedendo, para salvá-las numeraram-se todas as pedras que foram recoladas após se fazerem novas fundações. Hoje ela funciona como museu. Grato ainda pelas informações sobre auxílio telefônico. Maria Helena e eu enviamos saudações fraternais a você e Aparecida com um afetuoso abraço do velho amigo Alcides (Arquivo arqui-diocesano da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte, 1996)⁷

⁷ Transcreveu-se a carta na íntegra, porque há informações sobre a Serra da Piedade. É relevante seu conteúdo referente às ações de preservação dos bens locais, incluindo-se, também, importantes passagens para a salvaguarda do patrimônio histórico e artístico nacional.

Além da Ermida, a arte da azulejaria se manifestou, também, na Igreja Nova das Romarias, por intermédio dos painéis criados pelo artista Cláudio Pasto, que datam do ano de 1989 e foram executados pelo ceramista C. A. Afrânio (Tambasco, 2009, p. 18). Foi determinado ao artista utilizar azulejos para a produção dos painéis (Arquidiocese de Belo Horizonte, 2007, p. 96), preferencialmente, de cor vermelha, considerando-se que “[...] representações das pessoas são mais felizes nessa cor [...]” (Arquidiocese de Belo Horizonte, 2007, p. 96). Registrou-se, ainda, que as imagens deveriam ser realizadas conforme a tradição bizantina em prol de se “[...] revelar a Santidade de Deus [...]” (Arquidiocese de Belo Horizonte, 2007, p. 96). Subsidiado nessas recomendações, do mesmo modo presentes em outras obras de Pasto, foram executadas as pinturas retratando o Evangelho Segundo Lucas (Novo Testamento). O artista tomou como referência a pintura bizantina, em que foi comum o uso da frontalidade, a composição rígida e bidimensional do corpo humano, de modo que os temas expostos fossem facilmente interpretados, perpetuando padrões que objetivavam instruir o crente.

Analisando por essa perspectiva, sabe-se que a pintura bizantina era dotada de caráter pedagógico, uma vez que servia como instrumento instrutivo. As figuras humanas eram desenhadas alongadas, desprovidas de movimentação dinâmica, o que as tornavam estáticas e sem demonstrações evidenciando o domínio da expressão tridimensional. Esses conceitos permearam a obra de Cláudio Pasto na Serra da Piedade e são narrados em livro (Pasto, 1993), explicitando que seus trabalhos eram concebidos com cores puras e chapadas, que não intencionavam sublinhar o realismo das figuras, mas destacar as funções instrutivas que norteavam a arte sacra.

Imersa nesse hermético universo, a individualidade que pontuava a prática do artista foi externada nas paredes da igreja Nova das Romarias, onde os painéis são a tradução visual do Evangelho que discorre os acontecimentos que distinguiram desde o nascimento à ressurreição do Cristo. Há passagens como a Anunciação

à Maria, em que o anjo Gabriel anuncia que ela seria Mãe de Jesus⁸ (Bíblia Sagrada, 2006, p. 1539) e a cena, de maior expressividade iconográfica, em que se tem a Ressurreição. As figuras e elementos representados são constituídos por contornos e abstrações que se unem para conferir significado à obra. A paleta de cores privilegiou tons escuros que, em alguns pontos, receberam o branco para promover contrastes de luz.

Notas finais

As linhas descritas neste texto tiveram como intuito elencar as obras de arte e arquitetônicas que compõem a paisagem e as edificações do Santuário Nossa Senhora da Piedade, demonstrando os eventos históricos e sociais que as possibilitaram, bem como pormenores influenciados pelo contexto cultural, social e artístico no qual estavam imersas. Todavia, não foi possível tratar sistematicamente cada peça, pois a maioria ainda possui pouca ou nenhuma bibliografia, exigindo a realização de apanhado geral para, em trabalhos posteriores, realizar desdobramentos analíticos pormenorizados.

A exemplo dessas demandas, necessitam ser detalhadas as narrativas sacras assinaladas na Via Sacra de Paulo Schmidt, nos painéis da ermida e na ilustração do Evangelho da Igreja Nova das Romarias, uma vez que essas obras apresentam iconografias interconectadas, intencionando trazer ao expectador referências de momentos que assinalaram a vida de Cristo. Esse aspecto é também observado nas esculturas do Santuário, alocadas nas igrejas e em meio à natureza, que carecem ser compreendidas à luz de estudos iconográficos que viabilizem compreender como essas obras podem estar interligadas à história do orago do Santuário, Nossa Senhora da Piedade, e à vida de Cristo.

Do mesmo modo, é fundamental que pesquisas futuras procurem identificar documentação histórica acerca do retábulo-mor e

⁸ A cena da Anunciação descrita nos painéis da Igreja Nova baseia-se no relato de Lucas 1:26-38. Para esta análise, utilizou-se a *Bíblia Sagrada* (2006, p. 1539), cuja narrativa fundamenta a iconografia da maternidade divina e a aceitação de Maria.

da imagem de Nossa Senhora da Piedade, ambos atribuídos a Aleijadinho, uma vez que seriam contributos elementares para a compreensão da história da arte em Minas Gerais, no contexto da América portuguesa. É sabido que o Aleijadinho realizou obras na região de Caeté, porque a ele recai a atribuição de peças de imaginária e um retábulo da igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté), além de outros trabalhos executados para a igreja de Nossa Senhora do Carmo (Sabará), também próxima à Serra da Piedade (Menezes, 2017). Nesse sentido, considerando-se a circulação do artista na região, deve-se examinar qual pode ter sido a data provável em que ele se dedicou a talhar os trabalhos da Serra da Piedade e qual foi o papel desempenhado pelos oficiais que o auxiliavam, de modo a esclarecer o seu real envolvimento com esses serviços.

No que se refere à arquitetura, é sabido que as edificações do Santuário foram erguidas em consonância com a paisagem, ocultadas pela topografia e rochas, prevalecendo a ampla visão da natureza em simbiose à ocupação humana, embora atualmente à atividade mineradora no local tenha sido uma ameaça constante a todo esse patrimônio. Isso não ocorreu na Igreja Nova das Romarias e na Ermida, que foi edificada debaixo dos princípios que nortearam a construção das igrejas mineiras setecentistas, geralmente erguidas em espaços de destaque nos núcleos urbanos, consoante as igrejas e capelas de Ouro Preto, que sobressaem no panorama paisagístico da cidade. No Santuário da Piedade esse tema ainda não foi explorado, urgindo trabalhos que possam sumarizar os contrapontos de dois distintos momentos da arquitetura brasileira, entre os séculos XVIII e XX, em que a paisagem e a natureza são elementos que conduziram as escolhas dos oficiais envolvidos no planejamento dessas obras arquitetônicas, de forma que o projeto da ermida sugere o uso da cenografia natural como pano de fundo e a igreja Nova das Romarias, incluindo-se outras edificações do espaço, tornaram-se extensão da topografia, dissimuladas pela natureza e furtivas ao ambiente natural.

Referências

- ANDRÉS, Maria Helena. *Minha vida de artista*. [Belo Horizonte], 29 maio 2010. Blog. Disponível em: http://mariahelenaandres.blogspot.com.br/2010_05_01_archive.html. Acesso em: 30 mar. 2017.
- Arquidiocese de Belo Horizonte. *Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte: Santuário Nossa Senhora da Piedade, Serra da Piedade, Caeté, Minas Gerais*. Inventário n. 63. Belo Horizonte: PUC Minas, 2007.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BELO HORIZONTE. Arquivo Arquidiocesano da Cúria Metropolitana. *Correspondência da Administração do Santuário Estadual Nossa Senhora da Piedade (1959)*. Belo Horizonte, 1959.
- BELO HORIZONTE. Arquivo Arquidiocesano da Cúria Metropolitana. *Correspondência da Administração do Santuário Estadual Nossa Senhora da Piedade (1970)*. Belo Horizonte, 1970.
- BELO HORIZONTE. Arquivo Arquidiocesano da Cúria Metropolitana. *Correspondência da Administração do Santuário Estadual Nossa Senhora da Piedade (1977)*. Belo Horizonte, 1977.
- BELO HORIZONTE. Arquivo Arquidiocesano da Cúria Metropolitana. *Correspondência da Administração do Santuário Estadual Nossa Senhora da Piedade (1990)*. Belo Horizonte, 1990.
- BELO HORIZONTE. Arquivo Arquidiocesano da Cúria Metropolitana. *Correspondência da Administração do Santuário Estadual Nossa Senhora da Piedade (1996)*. Belo Horizonte, 1996.
- Bíblia sagrada. *Lucas 1, 26-38*. 6. ed. Aparecida: Editora Santuário, 2006.
- BRACARENA EDITORA. *Meditação das Estações da Via-Sacra realizada por Dom Serafim em 8 de março de 2000*. Caeté: Bracarena Editora, 2002.
- FONTENELLE, Edmundo Bezerril. *O Aleijadinho na Serra da Piedade*. Belo Horizonte, 1970.
- GEESE, Uwe. Escultura barroca em Itália, França y Europa Central. In: TOMAN, Rolf (org.). *El Barroco: arquitectura, escultura, pintura*. China: H.F. Ullmann, 2011. p. 274-353.
- JANSON, Horst Woldemar. *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- MENEZES, Ivo Porto de. *Antônio Francisco Lisboa*. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.
- MENEZES, Ivo Porto de. *Ermida da Senhora da Piedade: retábulo e imagem*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2017.
- PASTRO, Cláudio. *Arte sacra: o espaço sagrado*. São Paulo: Loyola, 1993.
- PEDROSA, Aziz José de Oliveira. A Basílica Ermida de Nossa Senhora da Piedade: memórias de um processo de reconfiguração arquitetônica. *Patrimônio e Memória*, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 408-432, 2019.
- PEDROSA, Aziz José de Oliveira. A Congregação das Irmãs Auxiliares de Nossa Senhora

da Piedade: breve narrativa histórica. In: BOSCHI, Caio César; OSA, Luiz Antônio Pinheiro (Org.). *História da Arquidiocese de Belo Horizonte*. Arquidiocese de Belo Horizonte e a vida consagrada. Belo Horizonte: Editora Puc Minas. 2020.

PUHL, Liege Sieben. *Alcides da Rocha Miranda: projetos e obras (1934-1997)*. 2010. 219f. (Dissertação de Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

QUEIROGA, Elmar G. A erecção da Capela da Serra da Piedade. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 2, p. 196-197, 1946.

TAMBASCO, José Carlos Vargens. História do Santuário de Nossa Senhora da Piedade. *Jornal Opinião*, Caeté, p. 1-24, 15 ago. 2009. Encarte especial.

TRINDADE, Raymundo Octavio da. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

WERNECK, Gustavo. Monte das Oliveiras de Minas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, caderno Patrimônio. p. 15, 25 mar. 2017.

WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2010.

Aziz José de Oliveira Pedrosa | Especialista em História e Cultura da Arte. Mestre e doutor em Arquitetura e Urbanismo. Cumpriu residência pós-doutoral na Escola de Arquitetura e outro na Escola de Belas Artes, ambas pertencentes à Universidade Federal de Minas Gerais. É professor efetivo na Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola de Design, onde leciona as disciplinas de História Crítica da Arte, História Crítica da Arte no Brasil e História do Design. E-mail: azizpedrosa@yahoo.com.br | Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0720460298410665> Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4274-1096>.

<< Voltar ao início