

SANTUÁRIO MARIANO: RESGATE DE ANTIGAS IMAGENS DO RIO DE JANEIRO

NANCY REGINA MATHIAS RABELO *

Introdução

Este trabalho formulou-se na pesquisa realizada pelo INEPAC¹ para a reedição do décimo volume do Santuário Mariano, lançado em junho de 2007. O Instituto empenhou-se na cobertura do texto referente ao antigo bispado do Rio de Janeiro e foi feita a cobertura fotográfica das imagens marianas na área correspondente ao atual Estado do Rio. A imaginária fluminense, apesar de sua importância, ainda era um campo inexplorado, fazendo-se silêncio ainda mais intenso sobre as obras do século XVII. Lamentavelmente, este acervo veio sofrendo ao longo dos anos baixas insubstituíveis. A premência de um inventário e pesquisa sobre o assunto justifica-se pela importância da cidade e da região adjacente, numa época em que o Rio de Janeiro era a cidade-sede do imenso bispado.

O trabalho desenvolvido passou por várias etapas, como cópia e análise do texto, levantamento das igrejas e contato com os depositários das esculturas, fichamentos, análise das obras e edição do livro. O estudo continua em andamento, e o que aqui expomos é o resultado deste processo.

Aproximamo-nos de artistas conhecidos e alguns desconhecidos, o que nos forneceu um panorama mais amplo da época, e reunimos os exemplares iconográficos mais recorrentes em tipologias a fim de detectar a forma de representação eleita. Não será possível esgotar aqui o resultado do trabalho desenvolvido, mas como toda pesquisa, permanece em aberto, amadurecendo nas releituras e acréscimos posteriores.

Santuário Mariano: levantamento de dados

O Santuário Mariano, obra do agostiniano Frei Agostinho de Santa Maria, foi editado pela primeira vez em Lisboa, em 1723. A obra completa compõe-se de dez volumes e relaciona todas as ermidas e capelas que tinham como orago Nossa Senhora nas diversas invocações, distribuídas pelo vasto mundo português da época, sendo foco de veneração dos fiéis pela fama milagrosa. O texto estrutura-se no gênero laudativo, no qual Maria é apresentada como fonte de todas as virtudes. O último volume abordou o bispado do Rio de Janeiro, então a maior circunscrição eclesiástica sobre o domínio da coroa portuguesa. Consta de um vasto território que se distendia do Sul da Bahia até a Colônia do Sacramento, e longitudinalmente cobria a área do litoral atlântico até os confins do atual Estado do Mato Grosso.

A empreitada foi possível graças a Frei Miguel de São Francisco, membro da província franciscana no Rio de Janeiro, que coletou as informações e as enviou a Lisboa. As imagens encontradas inserem-se nas orientações tridentinas e nas inspirações religiosas da época². Executadas na maioria para retábulos de altar-mor, foram feitas predominantemente em madeira. A escolha do material deve-se à maior durabilidade, facilidade de matéria-prima de boa qualidade, e por ser considerada mais nobre.

A vinda de escultores para a colônia é constatável já no século XVII: no texto, várias imagens são referidas como "mandadas fazer" pelo fundador da ermida, o que sugere encomenda

Fonte: Santuário Mariano



Figura 1: Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magé
Sebastião Toscano
Magé, Rio de Janeiro

* Doutora em Artes Visuais na UFRJ
INEPAC

Diretora do Departamento de Apoio a Projetos de
Preservação Cultural
nancyrabelo@inepac.rj.gov.br
projetos@inepac.rj.gov.br

¹ INEPAC – Instituto Estadual de Patrimônio Cultural.

² OLIVEIRA, 2000, p.39.



Figura 2: Nossa Senhora do Montserrat
Frei domingos da Conceição e Silva
Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro

³ Segundo Pedro Dias, "de todas as partes do Império partiram artistas, em geral de segunda linha, se exceptuarmos os engenheiros militares, mas também se verificou o envio maciço de imaginária, pintura, paramentaria, alfaias de culto, etc.". DIAS, 1995, p. 141.

⁴ "Cada uma dessas mulheres, pretas como carvão, queria uma imagem para si. Para satisfazê-las, dei-lhes outras, pequenas reproduções, que o Padre Böhm e eu havíamos feito de argila, às centenas, quando estávamos em Sevilha e Cádiz. As mulheres veneravam estas imagens mais do que ouro e prata, porque até aí nunca tinham visto uma imagem de Nossa Senhora negra e semelhante a elas". Sepp. 15/03/ 1692.

⁵ No sexto tomo do Santuário Mariano, Frei Agostinho de Santa Maria descreve a Nossa Senhora da Glória que hoje está no Convento dos Padres capuchos da cidade de Lagos, em Portugal, cópia da original do Rio, definindo Antonio de Caminha como insigne escultor.

⁶ Pizarro. Visitas pastorais de 1794 – Freguesia de Nossa Senhora da Piedade ACMRJ, Notação E.

local. Levando-se em conta que a importação de imagens portuguesas era um processo caro e demorado, podemos deduzir que as capelas rurais, destinadas a um público pobre e pouco esclarecido, fizessem suas encomendas a artistas aqui residentes, que vinham para a colônia em busca de um mercado alternativo³. A imaginária oriunda da metrópole destinava-se, predominantemente, para as igrejas conventuais e mosteiros e, posteriormente, para as irmandades abastadas que se foram formando ou alguns encomendantes ricos que abasteciam suas capelas particulares.

O barro foi utilizado com parcimônia para os santos de orago (citados nominalmente no Santuário apenas quatro exemplares num universo de 83 imagens), embora tenha resultado em casos expressivos, como a Nossa Senhora do Rosário de Mambucaba e a pequena Nossa Senhora da Piedade de Magé. No entanto, sabe-se da grande utilização de imagens de barro no século XVII com finalidade didática ou catequética⁴, destinadas ao culto dos simples.

A veneração destas imagens incluía ornamentá-las com mantos de tela ou seda, jóias preciosas, coroa, toalha e ricos estofados. Além desses aparatos de luxo e vaidade, eram-lhes dedicados testemunhos de gratidão: desde ex-votos pendurados pelas paredes do templo, até vastos patrimônios, que incluíam extensões de terra, escravos e gado.

A invocação mais popular no Rio de Janeiro foi Nossa Senhora da Conceição, com dezoito santuários. Seguem-se Nossa Senhora do Rosário com nove, do Desterro com oito, d'Ajuda e Bonsucesso com quatro ermidas cada uma, do Carmo e da Piedade respectivamente com três. Com dois santuários tivemos Penha, Pilar, Loreto, Monserrate e Guia, e uma plêiade de invocações com apenas uma ermida.

As localidades fluminenses onde encontramos produção local de imagens – que valem um estudo isolado posteriormente, foram Magé, Angra dos Reis (incentivada pela presença de duas ordens religiosas) e Cabo Frio, onde se instalaram os franciscanos. É de se supor uma significativa produção jesuítica em Campos, porém desaparecida.

Infelizmente, não é mais possível avaliar essas esculturas religiosas nos retábulos em que se inseriam, já que desapareceram, à exceção dos jesuíticos provenientes da Igreja de Santo Inácio do antigo Morro do Castelo, em cujos altares laterais encontram-se duas imagens de Nossa Senhora da Conceição. As ermidas originais também não existem mais, pois eram construídas com técnicas rudimentares e materiais provisórios. Várias das imagens sobreviventes apresentam repinturas que muitas vezes traduzem o zelo por parte dos fiéis.

Artistas e obras

Quanto à autoria das obras, apenas dois nomes afloram em citações nos textos: Antonio de Caminha e Sebastião Toscano. O primeiro era ermitão, vivia vestido com o hábito de São Francisco⁵, e foi o autor da Nossa Senhora da Glória da cidade do Rio de Janeiro. O exemplar carioca tinha o menino nos braços, hoje está desaparecido, não se conhecendo seu paradeiro. No entanto, existe uma cópia daquela escultura, sem o menino, que o ermitão enviou a Lisboa como presente ao Rei D. João V, em 1708. Naufragando o navio em que viajava a imagem, a caixa foi dar às praias do Algarve e hoje se encontra em Lagos, na Igreja de Santo Antônio. Neste exemplo é constatável o domínio técnico do escultor, não isento de engenho inovador.

O segundo artista citado no Santuário Mariano foi Sebastião Toscano, cujo nome sugere procedência italiana. Esculpia em barro, alcançando neste material grande expressividade, o que tornou duas de suas obras focos de veneração: a Nossa Senhora da Guia e a Nossa Senhora do Monte da Piedade (Fig. 1), da região de Magé. Apesar deste sucesso, não foram detectadas outras obras sob sua influência, embora o local tenha tido uma próspera produção de imagens. A imagem de Nossa Senhora da Piedade, apesar das dimensões reduzidas, incitava grande devoção local, conforme observou Pizarro em 1794⁶, ao constatar que seu tamanho era incompatível com o enorme

altar construído para abrigá-la. A população se recusava a substituí-la por outra de maior porte, considerando-a extremamente milagrosa. Nessa obra, percebe-se a tônica pessoal do artista, que escapa à imitação dos modelos recorrentes na região.

Embora não citados no texto, outros dois escultores são conhecidos, com esculturas que lhes foram atribuídas: o mestre beneditino Frei Domingos da Conceição Silva⁷ (1643-1718), cujo nível de excelência e erudição das obras nos permite incluí-lo entre os grandes artistas portugueses atuantes no Brasil⁸. É de sua autoria a Nossa Senhora de Monserrate (Fig. 2), que está no altar da igreja do mosteiro beneditino da cidade do Rio de Janeiro. A ele também atribuímos a Nossa Senhora do Pilar da irmandade do mesmo nome, localizada em um dos altares laterais da mesma igreja beneditina, também citada à página 31 do Santuário. As obras guardam entre si aproximações formais e estilísticas, além da mesma aura de doçura e interação entre mãe e filho. Sustentam movimentação elegante e expressividade, demonstrando superação da contenção maneirista.

Outro artista já identificado anteriormente é Frei Agostinho de Jesus⁹, beneditino, carioca, que além de pintor, trabalhou no barro com grande mestria. Marcus Monteiro¹⁰ atribui a esse artista a Nossa Senhora do Rosário de Mambucaba (Fig. 3). Sua formação foi fruto de vivência diversificada, tendo absorvido influência de Frei Agostinho da Piedade, com quem conviveu na Bahia, e de obras portuguesas vistas em sua passagem pelo reino para ordenação. Viajante, trabalhou na Bahia, Rio, São Paulo e Parnaíba (SP). Nesse roteiro, é provável que tenha recebido a incumbência de executar essa imagem para a ermida de Manoel Carvalho, homem de posses e incontestável piedade cristã. A imagem é solene, imbuída de doçura. Guarda familiaridade com modelos das oficinas de Malines, de onde advém a mesma calma contemplativa, a beleza serena e a representação ingênua do Menino Deus longilíneo, expondo sua humanidade.

Além dos mestres citados, que podemos identificar nominalmente, foram detectadas obras cujas familiaridades formais nos permitem perceber a mesma mão que as executou. Como primeiro caso, citamos as duas imagens que hoje se encontram no Mosteiro beneditino carioca: a Nossa Senhora da Lampadosa¹¹, proveniente da fazenda de Iguazu (hoje Duque de Caxias), e a Nossa Senhora de Monserrate (Fig. 4), da Capela da fazenda beneditina de Vargem Grande. Executadas em madeira, apresentam a mesma introspecção e dignidade clássica, configuradas com firmeza anatômica, precisa proporcionalidade, boa execução do panejamento e caimento naturalista dos cabelos. Como ponto de congruência mais perceptível entre essas obras, citamos o sugestivo cruzamento das pernas do Menino Deus, representado nu, com cabelos em rolinhos que, assim como os anjos da base, lembram a fatura de Frei Agostinho de Jesus e as oficinas de Malines.

No segundo caso, detectamos a Nossa Senhora de Nazareth (Fig. 5), de Saquarema, e a Nossa Senhora da Capela de Santo Antônio da Bica, do sítio de Burle Marx¹². Ambas apresentam as mesmas características, com cabelos ondulantes e sinuosos caindo à frente dos ombros, véu aderente à cabeça, nariz ligeiramente largo e expressão plácida. As mãos coincidem nos meneios acentuados dos dedos, embora seja detectável a falta do menino no exemplar do sítio de Burle Marx. Na base, ocorre a convergência formal inconfundível: cabecinhas angélicas, dispostas em situações diferentes, apresentam os mesmos traços fisionômicos e os cabelinhos organizados em cachos isolados e ressaltos autônomos.

O terceiro caso, das Virgens com véu em moldura, reúne sob a mesma assinatura artística a imagem de Nossa Senhora do Desterro do Engenho dos Pachecos (Fig. 6), a Nossa Senhora do Bonsucesso, hoje desaparecida¹³, e a dupla de Santana e São Joaquim¹⁴, pertencentes à paróquia de Nossa Senhora da Piedade de Magé. Os rostos das Virgens foram emoldurados com um véu compacto, deixando-os à vista numa oval definida. Numa concepção aparentemente tosca, as obras ganham grande dimensão expressiva e impacto visual desencadeados pela gestualidade e aura emotiva¹⁵. O artista não era de cabedal inferior, pois a encomenda da Igreja de Nossa Senhora



Figura 3: Nossa Senhora do Rosário de Mambucaba
Frei Agostinho de Jesus
Mambucaba, Rio de Janeiro

⁷ SILVA NIGRA, 1950, p. 128.

⁸ A respeito do artista, ver "Três Artistas Beneditinos – Frei Domingos da Conceição Silva", de Dom Clemente da Silva Nigra. MEC/RJ, 1950. p.17-42.

⁹ Ver SILVA NIGRA, "Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João" UFBA, 1971, pp. 61-68.

¹⁰ Diretor geral do INEPAC, colecionador e estudioso de obras sacras.

¹¹ Equivocadamente referida como Rosário do Guaguaçu.

¹² A imagem fazia parte da coleção pessoal do artista, sem que Burle Marx tenha registrado sua origem.

¹³ Ver imagem fotográfica em preto e branco, no final do livro Santuário Mariano, editado pelo INEPAC, entre os exemplares desaparecidos. É a primeira do grupo levantado.

¹⁴ Estas obras foram registradas no catálogo "Devoção e Esquecimento – Presença do Barroco na Baixada Fluminense", editado pelo INEPAC em 2001.

¹⁵ Seguindo as instruções de Vasari dadas aos artífices: "Cada um, pois, com dignidade, tenha os movimentos do corpo para exprimir os movimentos desejados da alma". Vasari, p. 127



Figura 4: Nossa senhora do Montserrat
Monge Beneditino
Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro

de Bonsucesso não seria feita a um artista desqualificado, e a Vila de Magé alcançou importância estratégico-econômica no final do século XVII e início do XVIII.

Tipologias iconográficas

As imagens foram reunidas em grupos tipológicos, cujas representações formais e iconográficas coincidem ao longo do século XVII. Temos, assim, os seguintes grupos¹⁶:

I – Conceição hierática

Os exemplares mais antigos do Rio de Janeiro fazem parte deste grupo, de caráter solene, classissizante. Caracteriza-se pela postura plácida, configuração idealizada e contemplativa. Concebidas sob eixo central, inserem-se em esquema geometrizzante, com estrutura triangular cujos ângulos situam-se na cabeça e cotovelos. Têm as mãos postas em oração, geralmente assinaladas por suave hiato entre as palmas. Os cabelos caem sobre os ombros em cachos sinuosos denotando graça e feminilidade. Vestem túnica longa, cuja bainha rodeia o entorno dos pés em ondulado rítmico e contínuo¹⁷. O manto perpassa à frente do ventre, no sentido da direita para a esquerda. A base apresenta o crescente lunar e cabeças angélicas, que nos modelos arcaizantes instituem-se em número de três, em sequência horizontal. As imagens sugerem introspecção e silêncio, majestade e candura.

II – Conceição em movimento

O segundo grupo de imagens da Conceição evolui do primeiro, concebidas dentro do mesmo eixo central e triangulação superior, denota suave movimentação, em configuração naturalista. A cabeça inclina-se levemente para a direita, enquanto as mãos tendem para a esquerda, apontando direções opostas. O panejamento ganha configuração mais animada, ainda longe dos "arroubos" barrocos. Esta tipologia é menos introspectiva que a anterior. Olha para o fiel, estabelecendo uma comunicação silenciosa. Desta interação resulta uma representação intercessora, conectada ao real. Os cabelos e constituição plástica da base se mantêm idênticos ao caso da tipologia I.

III – Nossa Senhora com Menino

Nesta tipologia inserem-se diversas invocações, tais como Ajuda, Rosário, Carmo, Cabeças, Candeias, Glória, e outras. Sustentam o Menino Jesus no braço esquerdo, e com a mão direita o atributo que define a invocação. Olham à frente, ou para o fiel, e têm a cabeça constantemente coberta por um véu. O manto continua passando à frente do ventre no sentido direita-esquerda, e a base não segue um modelo único. Modelos arcaizantes de longa duração, de forte penetração popular.

IV – Nossa Senhora da Piedade

Os exemplares da Baixada Fluminense seguem modelo popular, amplamente difundido no século XVII. A Piedade de Magé tem o Cristo em tamanho reduzido, lembrando uma criança em seu colo. As de Inhomirim e Iguaçú seguram o Cristo morto adulto. Em comum, a mesma estrutura em eixo central, a mão direita da Virgem sobre o perizônio branco, símbolo do sacrifício; sobre a cabeça a pala e o véu - símbolo do pudor feminino anterior à era cristã¹⁸; o panejamento das vestes sobre os joelhos delineiam um coração bipartido. O Cristo morto tem a cabeça e o braço esquerdo pensos do lado esquerdo, e as pernas caem juntas do lado direito. Quanto à expressividade, sugerem desolamento frente à constatação irremediável da morte, contudo, sem passionalidade ou arrebatamento, coerente com a forma escultórica lusitana seiscentista, não afeita à demonstração de dor.

¹⁶ Outros grupos foram selecionados, que aqui não será possível comentar: os casos de roca, dentre os quais destacamos a Nossa Senhora do Monte do Carmo da Villa de Angra dos Reys, os casos de assinatura: Thiadósio, Palacoli, os casos especiais em estudo, as "Rogadas"- caso da Misericórdia, de constituição triangular, os Meninos Jesus, as imagens de vestir e as imagens desaparecidas.

¹⁷ Característica que Frei Agostinho de Santa Maria denominou "roçagante".

¹⁸ FRAGOSO, Mauro Victor Murillo Maia. *Semiologia da Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, 2007.

V - Desterro

O grupo denominado de "Desterro" no período colonial, correspondia ao que hoje é chamado "Mistério do Retorno". Nesse grupo, destaca-se o modelo de Itambi, proveniente dos jesuítas, espetacular na fatura barroca, demonstrando domínio técnico e expressivo. Todos mantiveram a organização formal primitiva, na qual o menino, com cerca de sete anos, está entre os pais, a Virgem à direita, São José à esquerda. Nestes casos, para manter a harmoniosa simetria, o manto de Nossa Senhora transpassa o ventre no sentido oposto ao dos modelos anteriores, ou seja, da esquerda para a direita, enquanto o de São José descreve o sentido contrário. A tônica viajante evidencia-se nos bastões de apoio para a caminhada, nos pés em movimento de passadas, e em alguns casos, no São José que transporta seus instrumentos de trabalho num cesto. Em todos, paira a mesma alegre expectativa de retornar à terra natal, aliada ao zelo carinhoso dos pais em relação ao filho. Embora a composição iconográfica seja semelhante, evidencia-se em cada exemplar aspectos peculiares quanto à fatura (eruditos ou populares), períodos cronológicos diferentes - século XVII ou início do XVIII, ou procedência: alguns sugerem produção local, e outros, origem portuguesa. São, portanto, representações de longa duração, mas que se articulam de forma diferenciada dentro das premissas de época, adequação ou decoro.

Conclusão

A cidade do Rio de Janeiro condensou de forma bastante definida o papel urbano, chamando para si o público de elite administrativa e intelectual, enquanto que a área adjacente assumia um perfil rural. Correspondendo a esta moldagem ao longo do século XVII, as imagens atendiam à demanda do público, sendo boa parte das peças citadinas importadas da metrópole e as do interior, de fatura local, seguindo uma linha popular. As ordens monacais tinham em suas oficinas artistas de expressão, caso do beneditino Frei Agostinho de Jesus. No final do século XVII, condizente com o início do ciclo do ouro, a emergência de uma classe de comerciantes e a importância de localidades integradas aos caminhos das minas, detecta a presença de grandes artistas lusos atuantes no Rio de Janeiro, como Antonio de Caminha e Frei Domingos da Conceição Silva. Na Baixada, a Igreja do Pilar tinha belas imagens em meio à refulgência dourada de seu altar, e surgiam peças barrocas de grande qualidade (Desterro de Itambi). Esta análise pode distender-se para além das imagens de Nossa Senhora, a cujo universo se atém o Santuário Mariano.

As representações marianas do século XVII mantiveram-se afeitas às formas arcaizantes dos modelos primitivos adotados, numa concepção de longa duração justificada pela concepção de imitação¹⁹ da época.

Nossos agradecimentos e reconhecimento à equipe do INEPAC:

Marcus Monteiro – diretor geral

Adilson Figueiredo, Danielli Moraes, Marilda Campos, Paulo César Rega, Sérgio Caldieri, Paulo Clarindo e Paulo César Fidelis.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. 2ª ed. Campinas: UNICAMP, 1999.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DEVOÇÃO E ESQUECIMENTO. *Presença do barroco na Baixada Fluminense*. Catálogo de exposição. Marcus Monteiro (curador). Casa França-Brasil, nov/dez 2001.



Figura 5: Nossa Senhora de Nazareth
Mestre da Região dos Lagos
Saquarema, Rio de Janeiro

¹⁹ Sobre o tema da imitação, o Professor João Adolfo Hansen, da USP, gentilmente me enviou um texto "Imitação na representação seiscentista", ainda inédito.



Figura 6: Nossa senhora do Desterro
Mestre do Véu em Moldura
Engenho dos Pachecos, Rio de Janeiro

DIAS, Pedro. *A escultura maneirista em Portugal. Subsídios para uma síntese*. Coimbra: Ed. Minerva, 1995.

FRAGOSO, Mauro Victor Murilo Maia. *Semiologia da Igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Monografia apresentada à FSB RJ. Rio de Janeiro, 2007.

HANSEN, João Adolfo. *Imitação na representação seiscentista*. DLCV-FFLCH-USP. 2007. Texto inédito, no prelo.

HOLANDA, Francisco. *Da pintura antiga (1548)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

MOURA, Carlos Alberto. *A escultura religiosa em Portugal nos séculos XVII e XVIII: um breve relance*. Imagem Brasileira nº1. Belo Horizonte: CEIB, 2001.

MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2002.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Mostra do redescobrimento: arte barroca*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos de Artes Visuais, 2000.

PIZARRO E ARAUJO, Cônego José de Souza. *Visitas pastorais de 1794*. Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Notação E.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. *Santuário mariano e história das imagens milagrosas*. Tomo décimo e último / Agostinho de Santa Maria. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.

SEPP, Pe. Antônio. S. J. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1980.

SILVA NIGRA, Dom Clemente Maia da. OSB. *Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o Arquiteto Frei Macário de São João*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1971.

_____. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Tipografia Beneditina LTDA. 1950.

_____. *Três Artistas Beneditinos – Frei Domingos da Conceição Silva*. MEC/RJ, 1950.