

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA - UFSM  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL  
MESTRADO PROFISSIONAL EM PATRIMÔNIO CULTURAL

Ana Luiza Seeger Guerra

**DESIGN E IDENTIDADE:**  
COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS  
CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE  
UNESCO

Santa Maria, RS  
2022

Ana Luiza Seeger Guerra

**DESIGN E IDENTIDADE:**  
COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS  
DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Patrimônio Cultural**.

Orientador: Dr. Flavi Ferreira Lisbôa Filho

Santa Maria, RS  
2022

Guerra, Ana Luiza Seeger

DESIGN E IDENTIDADE: COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO / Ana Luiza Seeger Guerra.- 2022.

197 p.; 30 cm

Orientador: Flavi Ferreira Lisboa Filho  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, RS, 2022

1. Igrejas Católicas 2. Quarta Colônia 3. Design de joias 4. Geoparque I. Ferreira Lisboa Filho, Flavi II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, ANA LUIZA SEEGER GUERRA, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

**ANA LUIZA SEEGER GUERRA**

**DESIGN E IDENTIDADE:  
COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS  
DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Patrimônio Cultural**.

**Aprovada em 19 de julho de 2022.**



---

**Flavi Ferreira Lisbôa Filho, Dr. (UFSM)**  
(Presidente/Orientador)



---

**Maria Medianeira Padoin, Dra. (UFSM)**



---

**Francisca Ferreira Michelin, Dra. (UFPEL)**

Santa Maria, RS  
2022

## RESUMO

### **DESIGN E IDENTIDADE: COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO**

AUTOR: Ana Luiza Seeger Guerra  
ORIENTADOR: Flavi Ferreira Lisbôa Filho

Esta dissertação tem como temática a criação de uma coleção de joias baseada no mapeamento de algumas igrejas católicas da região da Quarta Colônia. A arquitetura e a iconografia religiosa das igrejas serviram de referência para a criação da nova coleção, que objetiva discutir questões identitárias e de Design à luz da proposta do Geoparque Quarta Colônia Aspirante UNESCO e das técnicas criativas e de produção do Design de Joias. Deste modo, essa pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural na área de concentração e linha de pesquisa História e Patrimônio Cultural. A motivação principal que justifica a escolha da temática relacionando design de joias com as principais matrizes da Quarta Colônia idealizadas por imigrantes italianos se deve pela vontade da autora em compreender, preservar e difundir as próprias origens por meio de sua atual profissão. Descendente de imigrantes italianos, a autora buscou representar toda a importância que o catolicismo teve e ainda tem na vida das pessoas que vivem na região da Quarta Colônia. A Igreja Católica é o epicentro de todas as cidades formadas pela colonização italiana da região, sendo a principal edificação da cidade. Para que a coleção de joias produzidas como resultado desta pesquisa transmitisse e representasse simbolismos e os significados presentes nas Igrejas matrizes selecionadas da Quarta Colônia, buscou-se compreender a estrutura estética desses templos, assim como a história e aspectos iconográficos dos padroeiros a quem essas construções foram dedicadas. Ao fim, a coleção de joias proposta encontrou essas representações em alguns elementos arquitetônicos, embora estivessem mais evidentes nas pinturas de Ângelo Lazzarini, artista responsável pela maioria das pinturas presentes nesses templos.

Palavras-chave: Igrejas Católicas. Quarta Colônia. Design de joias. Geoparque.

## **ABSTRACT**

### **DESIGN AND IDENTITY: JEWELRY COLLECTION CREATED FROM THE ELEMENTS OF CATHOLIC CHURCHES IN GEOPARK QUARTA COLÔNIA ASPIRANT UNESCO**

AUTHOR: Ana Luiza Seeger Guerra  
ADVISOR: Flavi Ferreira Lisbôa Filho

The theme of this master's dissertation is the creation of a jewelry collection based on the mapping of some catholic churches from the region of Quarta Colônia. The architecture and the religious iconography of the churches served as references for the creation of the new collection, which intends to discuss identity and Design questions in light of the Geopark Quarta Colônia Aspirante UNESCO proposal and the production e creativeness techniques of the Jewelry Design. The leading motivation for the choice of this theme, which aim to relate Jewelry Design and with the most important Mother Churches in Quarta Colônia, idealized by Italian immigrants, it's given for the author's will to understand, preserve and disseminate her own roots through her profession. Descendant from Italian immigrants, the author sought to represent all the importance that Catholicism had and still have in the life of people who live in the region of Quarta Colônia. The catholic church is the epicenter of all cities formed by the Italian colonization of the region, being the main building of every city. The research was thought as a way to understand the structure of these temples, as well as the history and the iconography aspects that surrounds the patron saints to which these buildings were dedicated so the resultant jewelry collection would be able to transmit and represent the symbols and the meanings of these Mother Churches. At the end, the jewelry collection found these representations in some architectural elements, although they were more evident in the paintings of Ângelo Lazzarini, the artist who were responsible for most of the paintings present in these temples.

Keywords: Catholic Churches. Quarta Colônia, Jewelry Design. Geopark.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esboço do processo projetual para este trabalho, mesclando as metodologias propostas por Löbach (2001) e Matté (2012). .....	13
Figura 2 - Sintetização da metodologia utilizada e a indicação das ações realizadas em cada etapa.....	15
Figura 3 - Capacete de ouro de Ur, datado de 2.500 a.C. e encontra-se atualmente no museu do Iraque. ....	18
Figura 4 - Brinco etrusco datado de 530-480 a.C., criada em ouro com a técnica de granulação, encontrando-se atualmente no Museu Britânico. ....	19
Figura 5 - Pintura que representa a técnica egípcia de fundição com sopro. ....	20
Figura 6 - Broche borboleta, de autoria de René Lalique, produzido na técnica plique-à-jour, 1898. ....	24
Figura 7 - Mapa do Rio Grande do Sul em 1860. A área demarcada em vermelho no mapa demonstra a região abrangida pela Colônia Silveira Martins.....	32
Figura 8 - As 4 colônias de imigração italiana do Rio Grande do Sul. ....	35
Figura 9 - Monumento em homenagem ao centenário da imigração italiana, localizado onde existia o barracão de Val de Buia em Silveira Martins. ....	36
Figura 10 - (A) Cruz do monumento do imigrante em Silveira Martins e (B) vista da paisagem. ....	36
Figura 11 - Linhas de divisão do Quarto Núcleo Imperial de Colonização Italiana no Rio Grande do Sul. ....	37
Figura 12 - (A) Casa colonial do interior de Silveira Martins; (B) Casa colonial em Vale Vêneto (São João do Polêsine; (C) Casa colonial do interior de Silveira Martins.....	38
Figura 13 - À esquerda, de terno e gravata, o comerciante e farmacêutico Guido Carlos Passini assumiu o papel de catequista na década de 1910, na comunidade de Ribeirão Aquiles. ....	44
Figura 14 - Planta baixa que indica de maneira genérica a estrutura disposição dos elementos integrados das igrejas coloniais brasileiras.....	49
Figura 15 – Partes de um retábulo. ....	51
Figura 16 – Representação das vestes de São José.....	53
Figura 17 – Vestes de Santo Antônio de Pádua.....	55
Figura 18 – Vestes que representam os santos apóstolos. ....	58
Figura 19 - Vestes comuns entre os santos peregrinos.....	59

Figura 20 - Vestes comuns entre os santos profetas.....	61
Figura 21 – Conjunto de imagens da Matriz São José, de Ivorá. ....	62
Figura 22 – Parte interna matriz São José. ....	63
Figura 23 – Conjunto de imagens do retábulo-mor, pintura no teto e detalhe da porta lateral, com pintura acima. ....	63
Figura 24 – Conjunto de imagens da fachada da matriz. ....	64
Figura 25 – Conjunto de imagens da parte interna da matriz.....	64
Figura 26 – Conjunto de imagens da parte interna do templo.....	65
Figura 27 - Conjunto de imagens da Igreja São José em Pinhal Grande.....	66
Figura 28 – Altar da matriz.....	67
Figura 29 – Conjunto de imagens internas da paróquia. ....	67
Figura 30 – Retábulo central da paróquia.....	68
Figura 31 – Porta principal da matriz. ....	68
Figura 32 – Conjunto de imagens da Matriz Santo Antônio de Pádua, em Silveira Martins...	69
Figura 33 – Foto antiga da Igreja de São Pedro, construída com a ajuda dos padres Palotinos. ....	71
Figura 34 - Fachada da matriz. ....	71
Figura 35 – Parte interna da paróquia com novo retábulo-mor.....	72
Figura 36 – Conjunto de imagens da fachada e portas externas.....	72
Figura 37 – São Pedro no retábulo-mor da matriz.....	73
Figuras 38 – Conjunto de imagens da fachada da Igreja, detalhe externo da porta principal e efeito dos vitrais na parte interna.....	74
Figura 39 – Conjunto de imagens da parte interna da matriz.....	75
Figura 40 – Conjunto de imagens: Retábulo secundário e pinturas no teto. ....	76
Figura 41 – Primeira capela de São João do Polêsine, construída em madeira em um terreno doado. Neste mesmo local, anos depois, foi construída a atual paróquia, em alvenaria. ....	76
Figura 42 – Conjunto de imagens da Matriz São João Batista, de São João do Polêsine. ....	77
Figura 43 – Conjunto de imagens da Matriz Corpus Christi de Vale Vêneto. ....	78
Figura 44 – Conjunto de imagens dos detalhes internos da matriz. ....	79
Figura 45 – Pintura da Santíssima Trindade de autoria de Ângelo Lazarini (1955), na Matriz de Nova Palma.....	80
Figura 46 – Conjunto de imagens da Matriz Santíssima Trindade de Nova Palma. ....	81
Figura 47 – Conjunto de imagens internas da paróquia. ....	82
Figura 48 – Conjunto de imagens internas da matriz. ....	82



Figura 49 - Análise fachada Matriz .....	84
Figura 50 - Análise do retábulo-mor da Matriz.....	85
Figura 51 - Pintura retratando cena da vida da Sagrada Família.....	85
Figura 52 - Pintura principal do teto da matriz.....	86
Figura 53 - Primeiros esboços .....	87
Figura 54 - Evolução dos esboços .....	88
Figura 55 - Detalhamentos do desenho. ....	89
Figura 56 - Finalização no software de modelagem tridimensional.....	90
Figura 57 - Finalização no software de modelagem tridimensional.....	90
Figura 58 – Conjunto de imagens das simulações em diferentes ângulos da joia em ouro e prata .....	91
Figura 59 - Análise da fachada da matriz.....	94
Figura 60 - Análise do interior da matriz. ....	94
Figura 61 - Análise do retábulo central. ....	95
Figura 62 - Análise da pintura do teto da matriz.....	96
Figura 63 - Primeiros esboços.....	97
Figura 64 - Refinamento e especificações do desenho.....	98
Figura 65 - Refinamento no software.....	99
Figura 66 - Modelagem final da joia. ....	99
Figura 67 - Conjunto de imagens com simulações da joia em diferentes ângulos em ouro e prata.....	100
Figura 68 - Análise da fachada da matriz.....	103
Figura 69 - Análise da porta principal da matriz.....	104
Figura 70 - Análise da lateral da matriz. ....	104
Figura 71 - Análise do interior da matriz. ....	105
Figura 72 - Análise do rtábulo-mor da matriz.....	105
Figura 73 - Primeiros esboços.....	106
Figura 74 – Esboços com várias ideias.....	107
Figura 75 - Refinamento da alternativa selecionada. ....	108
Figura 76 - Refinamento das formas no software de modelagem tridimensional.....	108
Figura 77 - Vistas da modelagem tridimensional final. ....	109
Figura 78 - Conjunto de imagens com simulações da joia em vários ângulos em ouro e prata.....	110
Figura 79 - Análise da fachada da matriz.....	114

Figura 80 - Análise da porta principal da matriz. ....	114
Figura 81 - Análise da porta lateral da matriz. ....	115
Figura 82 - Análise do retábulo-mor da matriz. ....	116
Figura 83 - Análise do retábulo lateral da matriz. ....	116
Figura 84 - Análise da pintura principal do teto da matriz. ....	117
Figura 85 - Análise dos ladrilhos da matriz. ....	117
Figura 86 - Primeiros esboços. ....	118
Figura 87 - Especificações das formas para o modelo final. ....	119
Figura 88 - Conjunto de imagens com simulações em vários ângulos da joia finalizada em ouro e prata. ....	120
Figura 89 - Análise da fachada da matriz. ....	124
Figura 90 - Análise da porta principal da matriz. ....	124
Figura 91 - Análise da parte interna da matriz. ....	125
Figura 92 - Análise do retábulo-mor da matriz. ....	126
Figura 93 - Análise dos ladrilhos da matriz. ....	126
Figura 94 - Esboços em papel. ....	127
Figura 95 - Evolução dos esboços. ....	129
Figura 96 - Especificações para a modelagem tridimensional. ....	129
Figura 97- Conjunto de imagens com simulações em vários ângulos da joia finalizada em ouro e prata. ....	130
Figura 98 - Análise da fachada da matriz. ....	133
Figura 99 - Análise do retábulo-mor da matriz. ....	133
Figura 100 - Conjunto de imagens das análises das pinturas da matriz. ....	134
Figura 101 - Análise dos vitrais da matriz. ....	134
Figura 102 - Esboços iniciais. ....	135
Figura 103 - Especificações para a modelagem tridimensional. ....	136
Figura 104 - Modelagem tridimensional no software. ....	137
Figura 105 - Conjunto de imagens com simulações finais dos brincos em diferentes vistas, em ouro e prata. ....	137
Figura 106 - Análise da fachada da matriz. ....	140
Figura 107 - Análise da fachada da matriz. ....	141
Figura 108 - Análise das molduras dos vitrais da matriz. ....	141
Figura 109 - Análise da porta principal da matriz. ....	142
Figura 110 - Análise dos elementos interiores da matriz - vitrais e pinturas. ....	143

Figura 111 - Análise do retábulo-mor da matriz. ....	143
Figura 112 - Esboços iniciais.....	144
Figura 113 - Finalização dos desenhos e especificações para a modelagem tridimensional. ....	145
Figura 114 - Modelagem tridimensional finalizada da joia.....	145
Figura 115 - Conjunto de imagens com simulações em diferentes ângulos das joias em ouro e prata. ....	146
Figura 116 - Análise da fachada da matriz. ....	148
Figura 117 - Análise da fachada da matriz. ....	148
Figura 118 - Análise da torre da matriz.....	149
Figura 119 - Análise do interior da matriz. ....	149
Figura 120 - Conjunto de imagens com análise do interior da matriz e retábulo-mor.....	150
Figura 121 - Conjunto de imagens com análise de elementos do altar, sacrário e vitrais Igreja.....	151
Figura 122 – Esboços em ordem de evolução. ....	152
Figura 123 - Finalização das ideias. ....	154
Figura 124 - Especificações para a modelagem tridimensional. ....	154
Figura 125 - Modelagem tridimensional no software. ....	155
Figura 126 - Conjunto de imagens com simulações em diferentes ângulos das joias em ouro e prata. ....	155
Figura 127 - Análise da fachada da matriz. ....	159
Figura 128 - Análise da fachada da matriz. ....	160
Figura 129 - Análise de detalhes da fachada da matriz. ....	160
Figura 130 - Análise da porta principal da matriz. ....	161
Figura 131 - Análise da estrutura interna da Igreja e do retábulo-mor.....	162
Figura 132 - Análise da estrutura interna da Igreja. ....	163
Figura 133 - Análise da pintura principal do teto da matriz. ....	163
Figura 134 - Esboços. ....	164
Figura 135 - Evolução dos esboços. ....	165
Figura 136 - Detalhamentos e especificações para a modelagem tridimensional. ....	166
Figura 137 - Modelagem tridimensional com as vistas do software. ....	167
Figura 138 - Conjunto de imagens com simulações em diferentes ângulos das joias em ouro e prata. ....	167

## LISTA DE TABELAS

Quadro 1 - Descrição e função dos principais elementos de uma igreja católica. ....	49
Quadro 2 - Cenas em que São José é representado. ....	54
Quadro 3 - Cenas em que Santo Antônio de Pádua é representado. ....	56
Quadro 4 - Cenas em que Santo Antônio de Pádua é representado. ....	58
Quadro 5 - Cenas em que São Roque é representado. ....	60
Quadro 6 - Cenas em que São João Batista é representado. ....	60

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. METODOLOGIA.....	13
3. AS JOIAS .....	16
3.1. Origem das joias .....	16
3.2. Joalheria e as civilizações .....	17
3.3. Joias e seus significados ao longo da história.....	26
4. A QUARTA COLÔNIA E A PROPOSTA DE GEOPARQUE .....	31
5. A FÉ NA IMIGRAÇÃO ITALIANA DA QUARTA COLÔNIA .....	42
5.1. A religiosidade dos italianos e seus descendentes .....	43
5.2. Construção de Igrejas na Quarta Colônia .....	47
5.3. A Estrutura Geral das Igrejas.....	48
5.4. Breve história e elementos iconográficos dos padroeiros das paróquias abordadas..	52
5.4.1. São José .....	52
5.4.2. Santo Antônio de Pádua .....	54
5.4.3. São Pedro.....	56
5.4.4. São Roque.....	59
5.4.5. São João Batista.....	60
5.5. Igrejas Matrizes selecionadas para o trabalho .....	62
5.5.1. Igreja Matriz de Ivorá – São José .....	62
5.5.2. Igreja Matriz de Dona Francisca – São José .....	64
5.5.3. Igreja Matriz de Pinhal Grande – São José.....	65
5.5.4. Igreja Matriz de Silveira Martins - Santo Antônio de Pádua .....	69
5.5.5. Igreja matriz de Arroio Grande – São Pedro .....	70
5.5.6. Igreja Matriz de Faxinal do Soturno – São Roque .....	73
5.5.7. Igreja Matriz de São João do Polêsine – São João Batista .....	76
5.5.8. Igreja Matriz de Vale Vêneto – <i>Corpus Christi</i> .....	77
5.5.9. Igreja Matriz de Nova Palma – Santíssima Trindade.....	79
6. PROPOSTA DE PRODUTO .....	83
6.1. Desenhos das alternativas.....	83
6.1.1. Igreja Matriz de Ivorá – São José .....	84
6.1.2. Igreja Matriz de Dona Francisca – São José.....	93
6.1.3. Igreja Matriz de Pinhal Grande – São José .....	103

6.1.4.	Igreja Matriz de Silveira Martins – Santo Antônio de Pádua.....	113
6.1.5.	Igreja Matriz de Arroio Grande – São Pedro.....	123
6.1.6.	Igreja Matriz de Faxinal do Soturno – São Roque .....	133
6.1.7.	Igreja Matriz de São João do Polêsine – São João Batista .....	139
6.1.8.	Igreja Matriz de Vale Vêneto – Corpus Christi.....	148
6.3.9.	Igreja Matriz de Nova Palma – Santíssima Trindade.....	159
7.	CONCLUSÕES FINAIS .....	171
	REFERÊNCIAS .....	174
	APÊNDICE A – DESENHO TÉCNICO BRINCO SÃO JOSÉ DE IVORÁ .....	180
	APÊNDICE B – DESENHO TÉCNICO PINGENTE SÃO JOSÉ DE DONA FRANCISCA 181	
	APÊNDICE C – DESENHO TÉCNICO ANEL SÃO JOSÉ DE PINHAL GRANDE .....	182
	APÊNDICE D – DESENHO TÉCNICO PINGENTE SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA DE SILVEIRA MARTINS .....	183
	APÊNDICE E – DESENHO TÉCNICO PINGENTE SÃO PEDRO DE ARROIO GRANDE 184	
	APÊNDICE F – DESENHO TÉCNICO BRINCOS SÃO ROQUE DE FAXINAL DO SOTURNO .....	185
	APÊNDICE G – DESENHO TÉCNICO BRINCOS SÃO JOÃO BATISTA DE SÃO JOÃO DO POLÊSINE .....	186
	APÊNDICE H – DESENHO TÉCNICO PINGENTE CORPUS CHRISTI DE VALE VÊNETO .....	187
	APÊNDICE I – DESENHO TÉCNICO ANEL SANTÍSSIMA TRINDADE DE NOVA PALMA .....	188
	ANEXO A - Oração Letanie Della Beata Vergine Maria. ....	189
	ANEXO B - Oração Satabat Mater. ....	190
	ANEXO C - Oração Prece à Nossa Senhora. ....	191

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como temática a criação de uma coleção de joias baseada no mapeamento de algumas igrejas católicas da Quarta Colônia. A arquitetura e a iconografia religiosa das igrejas serviram de referência para a criação da nova coleção, que objetiva discutir questões identitárias e de Design à luz da proposta do Geoparque Quarta Colônia Aspirante UNESCO e das técnicas criativas e de produção do Design de Joias. Deste modo, essa pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural na área de concentração e linha de pesquisa História e Patrimônio Cultural.

A principal justificativa que motiva este projeto é a vontade da autora de entender, preservar e difundir as próprias origens, já que sua procedência é da Quarta Colônia, da localidade de Linha Seis Sul, no interior do município de Silveira Martins, Rio Grande do Sul. A autora é descendente de imigrantes italianos e viveu sua primeira infância participando ativamente das atividades culturais locais, apreciando a deliciosa culinária típica da região e praticando a religião católica. Lembra com muito carinho de sua bisavó, que sempre a recebia com uma mesa tipicamente italiana, farta de bolachas, pães e doces, além da fervorosa fé católica de toda sua família.

Desse modo, como descendente de imigrantes italianos e católica, a autora se sente motivada a preservar a história e a cultura deste povo e deste lugar, a fim de que a riqueza de conhecimentos não se perca nas futuras gerações. Vizzotto (2014), contribui ao argumento da preservação dizendo que o patrimônio histórico e cultural de um local está em constante construção, pois não é representado apenas pelo passado. As atuais gerações fazem parte da criação desta história, tendo grandes responsabilidades nesse processo, principalmente a de registrar os acontecimentos passados e presentes (VIZZOTTO, 2014).

O carinho da autora pela memória de sua infância a fez ter a ideia de unir a rica cultura da Quarta Colônia, em especial a originária da imigração italiana com a sua atual ocupação profissional. Atualmente, a autora é designer de joias, profissão que conheceu durante a graduação de Desenho Industrial. No decorrer da graduação, a autora buscou o máximo de conhecimento relativo à área de joalheria, fazendo estágios (obrigatório e extracurricular) que a auxiliaram no aprendizado da joalheria de bancada, ampliando suas habilidades nos projetos, prototipagem rápida e também produção manual de joias.

Estas experiências, somadas ao incentivo de amigos e professores sobre sua atuação de qualidade na área, fizeram a autora criar sua própria marca de joias, chamada *Aphelia Design*

*de Joias*, onde trabalha atualmente. Para a autora, a criação de joias está muito além de limitações técnicas e padrões estéticos, tendo sua principal importância no seu significado. A autora cria peças de joalheria em pequenas coleções e de acordo com a personalidade de seus clientes, fazendo com que cada pessoa tenha uma joia única, que a represente e seja como um “amuleto da sorte”.

Sobre os aspectos históricos da joalheria, objetos como as joias têm sido produzidas para enfeitar, agradar e seduzir durante a história da humanidade. Conforme Cidade et al. (2016), as joias são produtos de apelo visual, atraindo pela sua estética e despertando emoções a quem as usa ou a quem as observa. Sendo assim, a ideia de ser única faz com que uma joia, como adorno, permita materializar os desejos do homem por meio de linguagem, significado e identidade (GOLA, 2013).

Segundo Corbetta (2007), a adesão de simbolismo ao vestuário tem sido um atributo de condição social dos homens desde os primórdios. A contar de sua existência, o homem revela sua criatividade através da produção de ornamentos artísticos – dentre eles, as joias (GOLA, 2013). Desta maneira, a humanidade tem representado de maneira material a estética dos simbolismos de cada época (GOLA, 2013). Gola (2013) afirma que esse simbolismo era representado em adornos, utensílios, ornamentos, pinturas e vários outros objetos que representavam condições sociais e crenças dos indivíduos que os usavam. Ainda conforme Gola (2013),

[...] a joia, como adorno, é eternamente ligada aos desejos do homem e à sua capacidade, ou vontade, de construir novas linguagens e, com elas, significados eficientes na elaboração de identidades. Marca momentos históricos e identifica sinais importantes no relacionamento de um indivíduo com determinado grupo, independente da etnia, da geografia, da topografia e de outros aspectos diferenciais (GOLA, 2013).

Assim, como Gola (2013) afirma que a joia é capaz de carregar consigo os valores estéticos de beleza que eram padrões na época de sua criação, Cidade (2012) coloca que a joia é capaz de desempenhar papel funcional aliado à estética. Desta maneira, conforme Cidade (2012), o desenvolvimento da joalheria tem acompanhado o progresso da tecnologia, assim como as mudanças na moda, na arte, na sociedade e na cultura.

Desde o século XIX até os dias atuais a Quarta Colônia passou por várias mudanças, tanto tecnológicas, como sociais, agrárias, culturais, etc. (FAGAN, 2015). Dessa forma, esta proposta de pesquisa é destinada à criação de objetos de adorno – as joias – com base, em um



primeiro momento, na arquitetura e outros elementos estéticos presentes em algumas Igrejas Católicas da Quarta Colônia, visto que estes locais são o epicentro de desenvolvimento das cidades dessa região. Este trabalho pretende valorizar diversos aspectos relevantes para o desenvolvimento regional e nacional, como a riqueza material, histórica e cultural por meio da arquitetura colonial de imigração italiana. Deste modo, intenciona-se a disseminação e a geração de um novo olhar da cultura e história das Igrejas da região, reforçando a fé católica e adaptando todas características citadas anteriormente à cultura, sociedade, moda, arte e processos de produção atuais.

Diante do exposto, a pergunta que a autora pretende responder neste projeto de pesquisa é: “Por que representar em uma coleção de joias a força da estética e da iconografia religiosa das Igrejas Católicas da Quarta Colônia?”.

Desta maneira, a problemática deste projeto é a relação do passado com o presente, tendo como base a arquitetura e outros elementos coloniais da imigração italiana para a criação de joias que serão desenvolvidas em um viés contemporâneo, referenciando a estética destes objetos para um contexto atual. Acredita-se que a partir desta coleção de joias é possível disseminar as características da cultura e do patrimônio cultural da Quarta Colônia na área da joalheria contemporânea e também na moda, ampliando sua visibilidade e trazendo destaque às Igrejas que servirão de referência para a coleção de joias.

Como objetivo geral o presente trabalho pretende criar uma coleção de joias contemporâneas com base na estética e iconografia de algumas Igrejas Católicas selecionadas da região da Quarta Colônia. Como objetivos específicos elenca-se: mapear as principais Igrejas Católicas da Quarta Colônia e suas peculiaridades; projetar e produzir uma coleção de joias a partir das Igrejas identificadas, adaptando ao contexto atual da joalheria; valorizar o patrimônio cultural, especialmente, o de base arquitetônica e estética das Igrejas, coadunando com as prerrogativas conservacionistas e preservacionistas do Geoparque Quarta Colônia Aspirante UNESCO.

Este texto está organizado em 7 capítulos. Na próxima seção apresenta-se a metodologia, que conduz esta pesquisa. O capítulo seguinte trata sobre as joias, relatando suas origens, sua relação com as civilizações e significados ao longo da história. No capítulo 4 faz-se um apanhado histórico sobre a Quarta Colônia de Imigração Italiana e a proposta de Geoparque Aspirante UNESCO. O capítulo 5 trata da importância da fé para os imigrantes italianos da Quarta Colônia, expondo como foi e é o catolicismo nessa região e como se deu a construção das igrejas matrizes, apresentando também a estrutura geral das Igrejas e uma

breve história, elementos iconográficos dos padroeiros de cada matriz e a lista das Igrejas Matrizes selecionadas para o presente estudo. No capítulo 6 aborda-se a proposta de produto, expondo-se o processo criativo de geração de alternativas, como se deu a escolha de elementos para serem representados na coleção de joias e a coleção finalizada. O capítulo 7 traz a conclusão de todo estudo.

## 2. METODOLOGIA

Esta pesquisa se propõe a realizar um método de investigação exploratória qualitativa, e, por meio de todos os conhecimentos, referências e fotografias coletados, será possível a realização de uma coleção de joias contemporâneas que carregam aspectos culturais e históricos das Igrejas Católicas da Quarta Colônia do Rio Grande do Sul. Essa pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural na área de concentração e linha de pesquisa História e Patrimônio Cultural.

A partir do problema de pesquisa proposto e visto que não há metodologia específica para a criação de joias, a metodologia que será utilizada pela autora no processo projetual da coleção de joias envolve a mescla de duas metodologias de design, propostas por Löbach (2001) e Matté (2012). O esquema visual a seguir (Figura 1) representa esta proposta.

Figura 1 - Esboço do processo projetual para este trabalho, mesclando as metodologias propostas por Löbach (2001) e Matté (2012).



Fonte: Guerra (2022).

A metodologia utilizada se organiza em duas macrofases: i) Compreensão e ii) Desenvolvimento da Coleção. Elas são unidas pela fase de Processo Projetual porque devem

ser realizadas ao mesmo tempo, unindo a teoria à prática, seguindo a ideia de uma metodologia cíclica e dinâmica sugerida por Matté (2012). Ou seja, ao mesmo tempo em que se realiza a pesquisa, já se planeja e esboça os produtos que se podem criar a partir desse referencial.

A macrofase de Compreensão envolve a Problematização e a Fundamentação Teórica. Na Problematização se busca entender e refinar quais são os problemas que o projeto/produto irá sanar. Isto é, se cria uma série de questionamentos que irão nortear as próximas fases.

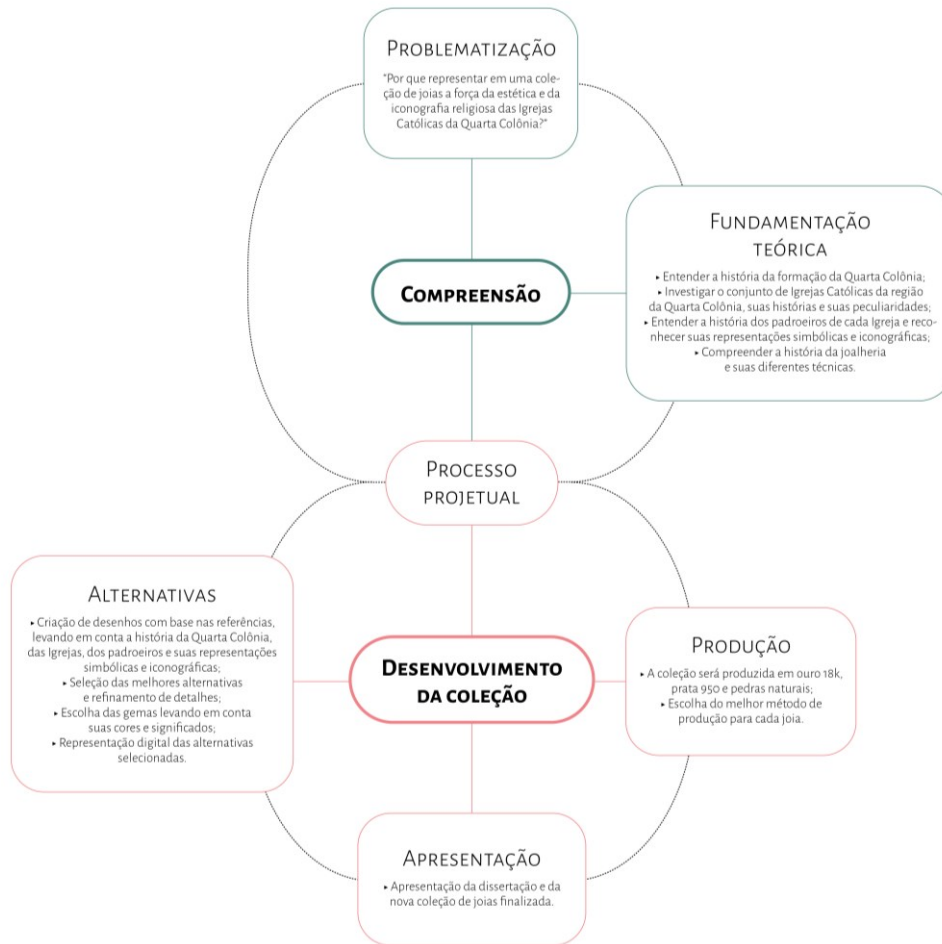
Tendo as questões que procuramos resolver definidas, pode-se partir para a Fundamentação Teórica. Esta é a fase onde se procura em referências bibliográficas todas as informações necessárias para a resolução do problema. Ao mesmo passo que acontece a coleta e a organização de dados e informações, o Desenvolvimento da Coleção também é efetuado, para que se possa ter tempo hábil para o amadurecimento de ideias para o produto final, no caso, uma Coleção de Joias. Esse desenvolvimento é realizado por meio do Processo Projetual, que envolve a criação de Alternativas, a Produção da coleção de joias e a Apresentação desses resultados.

As Alternativas vão sendo criadas e planejadas ao mesmo tempo que a Fundamentação Teórica é endossada, e vão tomando sua forma final conforme as respostas para os problemas iniciais são encontradas. São necessários vários parâmetros de validação para a seleção de alternativas mais adequadas. As Alternativas também envolvem criação de modelos preliminares (os *mockups*), que permitem uma melhor visualização das ideias e testes dessas.

A Produção é a fase em que acontece toda a finalização e criação da coleção de joias em si, sendo concebidas delimitações de medidas, modelos virtuais, definição de processos de fabricação e escolha de materiais. Após a produção, a fase de Apresentação é necessária para expor e validar os resultados obtidos.

A Figura 2 sintetiza as principais ações que serão realizadas nesta pesquisa.

Figura 2 - Sintetização da metodologia utilizada e a indicação das ações realizadas em cada etapa.



Fonte: Guerra (2022).

Todas as intervenções e interações serão feitas de forma responsável, mantendo uma postura ética e respeitosa às Igrejas utilizados como referência, à história e à cultura da região de estudo. Serão tomados cuidados autorais para a criação do desenho das joias, identificando as referências utilizadas. O processo de desenho das joias será cuidadosamente criado para não ofender ou ferir aspectos religiosos e culturais da Quarta Colônia, em especial nas cidades de forte presença de Imigração Italiana. A autora também se compromete em manter a confidencialidade das informações quando necessário ou quando solicitado.

### 3. AS JOIAS

#### 3.1. Origem das joias

Indícios de adornos pessoais são encontrados desde os primórdios da humanidade, criados a partir de diferentes materiais e técnicas, conforme surgem diferentes instrumentos e técnicas. Segundo Benutti (2017), acredita-se que os primeiros adornos foram pingentes e colares, feitos a partir de conchas, ossos, dentes e marfim, contendo gravações e perfurações de figuras geométricas, de vegetais e de animais. No período Paleolítico Superior, compreendido entre 50 mil e 12 mil a.C., novos materiais são explorados pelo homem para a criação de adornos, como corais, cristal de rocha, jade, outras pedras de cores vibrantes e, com grande apreciação, o âmbar. Inclusive, várias versões iniciais de instrumentos surgiram neste período para a produção de adornos, como é o caso do buril, o qual se trata de uma ponta que possibilita a criação de entalhes, que hoje, em sua versão atual com ponta de aço temperado, é uma ferramenta indispensável para o trabalho dos ourives na criação de texturas, vincos, engastes, cortes, etc.

No período Neolítico (8 mil a.C. a 5.000 a.C.) há a utilização de novos materiais para a confecção de adornos, variando conforme a disponibilidade natural da região ou possibilidade de trocas. Há também a exploração de novos minerais, existindo-se a preferência por materiais mais maleáveis como o alabastro, mas também houve a utilização de materiais mais resistentes como a jadeíta, o quartzo e a ametista. Neste período também há o registro de adornos trabalhados com cobre e ouro por serem metais fáceis de se trabalhar.

A Idade dos Metais (5.000 a.C. até o surgimento da escrita, cerca de 3.500 a.C.), marca o início da utilização dos metais cobre, bronze e ferro pela humanidade, além do domínio da metalurgia e suas técnicas. Neste período, também se tem o surgimento de várias ferramentas de metal para a fabricação de adornos. A fundição, ainda que muito rudimentar nesta época, é bastante utilizada, sendo feitos moldes de pedra ou de barro onde o metal derretido era derramado, ganhando a forma do molde.

O bronze, liga de cobre e estanho, passa a ser amplamente aproveitado pela sua capacidade de preenchimento dos moldes em seus mais finos detalhes. Além deste, o ouro passa a ser utilizado, pois era abundante nas areias dos rios e também por sua grande maleabilidade. Outras técnicas como o repuxo e o cinzelado também começam a ser empregadas, possibilitando a formação de volumes para as joias, pois trata-se da criação de

relevos, côncavos e texturas nas chapas de metais. Desta forma, amplia-se a possibilidade de criação de adornos, surgindo fivelas, alfinetes, broches, prendedores, fíbulas, entre outros.

Além disso, neste mesmo período, bronze e ouro são comumente dispostos para a produção de brincos, além do surgimento de pentes e argolas utilizadas nos tornozelos com esses metais. A partir de então, pode-se observar o prazer do homem em trabalhar os metais e a satisfação de criar formas a partir destes e as utilizar em sua vestimenta, sendo um marco na história da joalheria.

As descobertas das joias mais antigas criadas em ouro aconteceram no ano de 1972 e são provenientes da Bulgária. Essas joias datam do período entre 4.600 e 4.200 a.C., ainda na época compreendida como Idade dos Metais.

### **3.2. Joalheria e as civilizações**

Técnicas e estilos de fabricação mudam conforme as mudanças da sociedade. Desta forma, seguindo a linearidade histórica, parte-se da civilização da Mesopotâmia, que teve influência direta para a formação da cultura europeia e surgiu entre 12.000 a.C. e 7.000 a.C., sendo originária de pequenos grupos de agricultores que evoluíram para organizações sociais e formaram as primeiras cidades. Além disso, com essa civilização há a formação de classes políticas e religiosas, além do surgimento da escrita. A Mesopotâmia – atual Iraque - foi formada por vários impérios, como a Babilônia, a Suméria e a Assíria, vivendo em torno de 3.000 a.C. a idade do ouro. Esses povos tinham grande apreço pela joalheria, tendo muita estima por joias de grande valor e, pelos registros arqueológicos, percebe-se a evolução das técnicas de joalheria nesse período (BENUTTI, 2017; SCAGLIUSI, 2015).

A exemplo, uma das maiores descobertas sobre os Sumérios foi feita nos túmulos de Ur, onde foram encontradas joias de grande riqueza no túmulo da rainha Pu-Abi, que continham ouro, cornalinas e lápis-lazúli, datando 2.500 a.C.. As principais técnicas desenvolvidas e utilizadas foram o repuxo e o cinzelado e as faziam com excelência. Para exemplificar, na Figura 3 se observa o exemplar mais importante destas técnicas, um capacete feito apenas em uma chapa de ouro, sem soldas, cuja forma foi executada apenas com martelos.

Figura 3 - Capacete de ouro de Ur, datado de 2.500 a.C. e encontra-se atualmente no museu do Iraque.



Fonte: Benutti (2017).

Segundo Benutti (2017), outras técnicas desenvolvidas pelos sumérios foram a filigrana e a granulação, entretanto os grandes mestres dessa técnica foram os etruscos – que aprenderam a técnica por meio da transmissão cultural e associaram as duas técnicas com excelência. A granulação consiste na formação de pequenas esferas de metal que são soldadas sobre superfícies de metal; a filigrana se trata da criação de curvaturas e em trançar fios de ouro e prata, até mesmo em espessuras tão finas quanto um fio de cabelo, preenchendo as armações de desenhos (Figura 4). O trabalho mais antigo de filigrana até o momento também foi encontrado na cidade de Ur, datando de 2.500-2.000 a.C..



Figura 4 - Brinco etrusco datado de 530-480 a.C., criada em ouro com a técnica de granulação, encontrando-se atualmente no Museu Britânico.



Fonte: Benutti (2017).

Já a cultura egípcia, devido à sua crença de vida após a morte, propiciou um patrimônio ímpar na joalheria, com grande conservação e quantidade de peças. A capacidade técnica dos joalheiros e a riqueza dos faraós foi assegurada pelas joias encontradas na tumba de Tutancamôn. As joias, além de atributos estéticos, também eram símbolos religiosos entre esta cultura.

Para os egípcios o material mais importante foi o ouro pois simbolizava Rá, o deus do sol, que era a divindade máxima. As pedras também tinham papel importante nos simbolismos, sendo cornalina o símbolo da terra, lápis-lazúli representando o céu e turquesa o mar. Também trabalhavam com pastas de vidro de várias colorações, utilizando a técnica *inlay* (embutimento por pressão) (BENUTTI, 2017).

Os egípcios produziram muitos tipos de joias, como brincos, anéis, colares, peitorais, diademas, broches, etc. Muitas eram as inspirações para as criações, como a fauna do Nilo e a flora, a qual atribuíam muitos simbolismos e significados às joias como o papiro, o lírio e a flor de lótus. A maleabilidade do ouro permitia a criação das mais variadas formas (BENUTTI, 2017; SCAGLIUSI, 2015).

Conforme Benutti (2018), no Egito eram conhecidas quase todas as técnicas de ourivesaria das quais se tem conhecimento atualmente. Também faziam a mineração do ouro, seu refinamento e purificação, utilizando técnicas como a do sulfato de potássio para separar o ouro da prata e do cobre. Para fundir os metais, utilizavam uma técnica de sopro no carvão com a qual conseguiam atingir temperaturas acima de 1.300 °C, sendo utilizados foles apenas por volta de 1.500 a.C. Esta técnica pode ser observada na Figura 5.

Figura 5 - Pintura que representa a técnica egípcia de fundição com sopro.



Fonte: Benutti (2017).

Para a criação de chapas de ouro, enrolavam o metal recém fundido em couro ou papiro, o colocavam sob uma superfície plana e rígida e aplicava-se golpes consecutivos sobre esse metal, até adquirir a forma de chapa (SCAGLIUSI, 2015). Os egípcios também inovaram nas técnicas de soldagem, utilizando um metal de ponto de fusão mais baixo dos quais desejavam ser unidos. A fabricação de folhas de ouro também foi uma inovação, em que conseguiam produzir espessuras de até 1/1000 mm. A partir dos cortes em tiras destas folhas, torcimento em espiral destas tiras e marteladas também criavam fios de metais. Gravações em pedras já eram realizadas por esse povo desde 4.000 a.C., criando amuletos, ornamentos e selos. Em contrapartida, a técnica da granulação foi conhecida pelos egípcios apenas com o contato com culturas provenientes da Ásia menor e de Creta, no século II a.C. (BENUTTI, 2017).

Outra inovação proporcionada pelos egípcios foram os camafeus. Com sua origem datada em 300 a.C., os camafeus são figuras em relevo esculpidas com o auxílio de raspadores, cinzéis e abrasivos. O próprio nome “camafeu” deriva do latim *cammaeus* que significa pedra esculpida ou entalhada. As principais pedras que os gregos utilizaram para a criação de camafeus foram as ágatas, mas também são encontradas sarda, cristal de rocha, calcedônia, cornalina, ametista, citrino e jaspe (BENUTTI, 2017).

Benutti (2017) também afirma que os Fenícios marcaram a história da joalheria pelo desenvolvimento de técnicas e materiais, porém não criando estilo próprio na joalheria e apenas reproduzindo os estilos das culturas que foram dominados – Babilônia, Persa e Egito. Os fenícios eram comerciantes de joias, produzindo as peças devidamente para este fim. Criavam desde joias de luxo mais onerosas até joias em “série”, de valores mais baixos.

Os fenícios trabalhavam com excelência na arte da ourivesaria desde o século XVIII a.C., com os materiais ouro, prata, cerâmica, pedras preciosas, marfim, âmbar e vidro colorido que utilizavam para a confecção de pedras falsas. Também dominaram a arte da correntaria. Criaram técnicas de solda com o próprio metal, aplicando também a técnica da granulação (BENUTTI, 2017).

Passando para o berço da cultura europeia, a Grécia faz uma oposição à arte oriental até então rebuscada e cheia de elementos, buscando harmonia e proporção por meio de materiais simples, seguindo a ideia do relativismo, colocando o homem como o centro do pensamento, modelando a figura humana em joias (BENUTTI, 2017; TOFFOLI, 2008). Em relação às técnicas, fazem grande uso de filigrana e contribuem com inovações às técnicas já existentes, como a criação de uma liga de solda com chumbo e estanho que possibilitava sua fundição em temperaturas mais baixas (180-240°C). A fundição para os gregos era simples, utilizando molde aberto criado a partir do entalhe de pedras ou escavação de argila, onde se derramava o metal líquido que ganhava a forma desses moldes. Além disso, também apreciavam muito os camafeus no período helenístico, apesar desses adornos serem de origem egípcia (BENUTTI, 2017).

As civilizações grega e etrusca são as principais referências para a formação da arte e da joalheria romana. Entretanto, os romanos não criaram muitas inovações nas técnicas de joalheria, fato que pode ser justificado pelo maior apreço desse povo ao brilho do ouro do que à técnica propriamente dita. O que se pode destacar sobre Roma e a joalheria é o uso de pérolas e de gemas em grande quantidade, com destaque às safiras e esmeraldas (BENUTTI, 2017).

Segundo Benutti (2017), no que se refere ao período bizantino, observa-se avanços na técnica de esmaltação denominada *cloisonné*. Esta técnica consiste em finas tiras de metal coladas sobre uma superfície, formando uma figura contendo vários pequenos compartimentos. Esses compartimentos são preenchidos com esmalte, que é um composto vítreo a base de óxidos metálicos e sílica.

As técnicas de esmaltação continuam sendo inovadas também na Idade Média, utilizando *cloisonné* e suas variações, além da criação do *champlevé* e do *ronde-bosse*. Este trata-se da aplicação do esmalte tridimensionalmente; e aquele na escavação do metal e posterior preenchimento com esmalte, sendo aquecido e acabando no mesmo nível do metal (BENUTTI, 2017).

A Idade Média também contribuiu com inovações nas técnicas de lapidações de gemas, que até então eram esculpidas, polidas planas ou em cabochão. As lapidações passam a ter facetas graças aos enunciados sobre as leis da refração, valorizando e aumentando o brilho das gemas. As pedras favoritas eram as clássicas rubi, safira, diamante e esmeralda (BENUTTI, 2017).

Ainda na Idade Média, surgem os joalheiros especializados e formações de sociedades ourives, as guildas nesse período. A partir dessas organizações, começam a surgir joias com a identificação de autoria. Além disso, várias leis são criadas a partir do século XIII a fim de regularizar o ofício de ourives e com o intuito de evitar falsificações e alterações das características das gemas (BENUTTI, 2017).

Segundo Benutti (2017), no Renascimento alguns ourives ganham fama e reconhecimento, além de artistas renomados, a pedido da nobreza, por criarem desenhos de joias para serem executados por ourives. Tofolli (2008) ainda afirma que nesse período o nível artístico na joalheria é comparável ao da pintura e da escultura da mesma época. Este período também contribuiu na evolução de técnicas de lapidação, utilizando pontas de diamante e mesa, além da utilização do processo de gravura em metal, com ácidos que corroem o metal e criam vincos, onde posteriormente ganhavam esmaltação (BENUTTI, 2017).

O período Barroco traz inovações em lapidações, sendo em 1676 a data de origem de uma lapidação mais refinada do diamante, a *rose*. Em 1700, Vincenzo Peruzzi cria a lapidação que mais valoriza o brilho do diamante, denominada “brilhante”, possuindo 58 facetas. Neste período, rubi e esmeralda possuem grande apreço, tendo aumento do uso do diamante nas joias a partir de 1727 pela descoberta de grandes reservas deste mineral. A partir desses

avanços uma nova era na joalheria se inicia (BENUTTI, 2017). Tofolli (2008) também afirma que nesse período as joias passam a ser símbolo de *status* social pela utilização de grandes quantidades de gemas em uma mesma joia, fazendo que o *design* perca sua expressão artística.

Se comparadas ao período Barroco, as joias do período Rococó eram leves e assimétricas. Segundo Tofolli (2008), nesse período há o surgimento de joias leves com o propósito inédito de serem usadas pelo dia, e também joias para serem utilizadas “somente à noite, que abusavam de detalhes especialmente para refletirem e brilharem mais refletindo as luzes dos candelabros” (TOFOLLI, 2008, p.22).

Em relação ao período Neoclássico, o momento político de revolução francesa faz com que a ostentação de joias grandes se torne perigosa. O design de joias acompanha o período e segue inspiração em linhas greco-romanas, pela necessidade de simplicidade ao vestir. Nesse contexto, surgem as “joias de lembrança”, criadas com materiais alternativos e de baixo valor, mas representando grande valor sentimental. Assim, surge a confecção de joias com materiais irreverentes como cabelo, pedaços de madeira, etc. (BENUTTI, 2017; TOFOLLI, 2008).

Disponível desde o século XVIII, o aço polido ganha notoriedade na joalheria, assim como o ferro. Neste momento, devido ao avanço nas tecnologias de lapidação, a cravação também é muito importante, surgindo técnicas diferentes como a cravação pavê e com pino (BENUTTI, 2017).

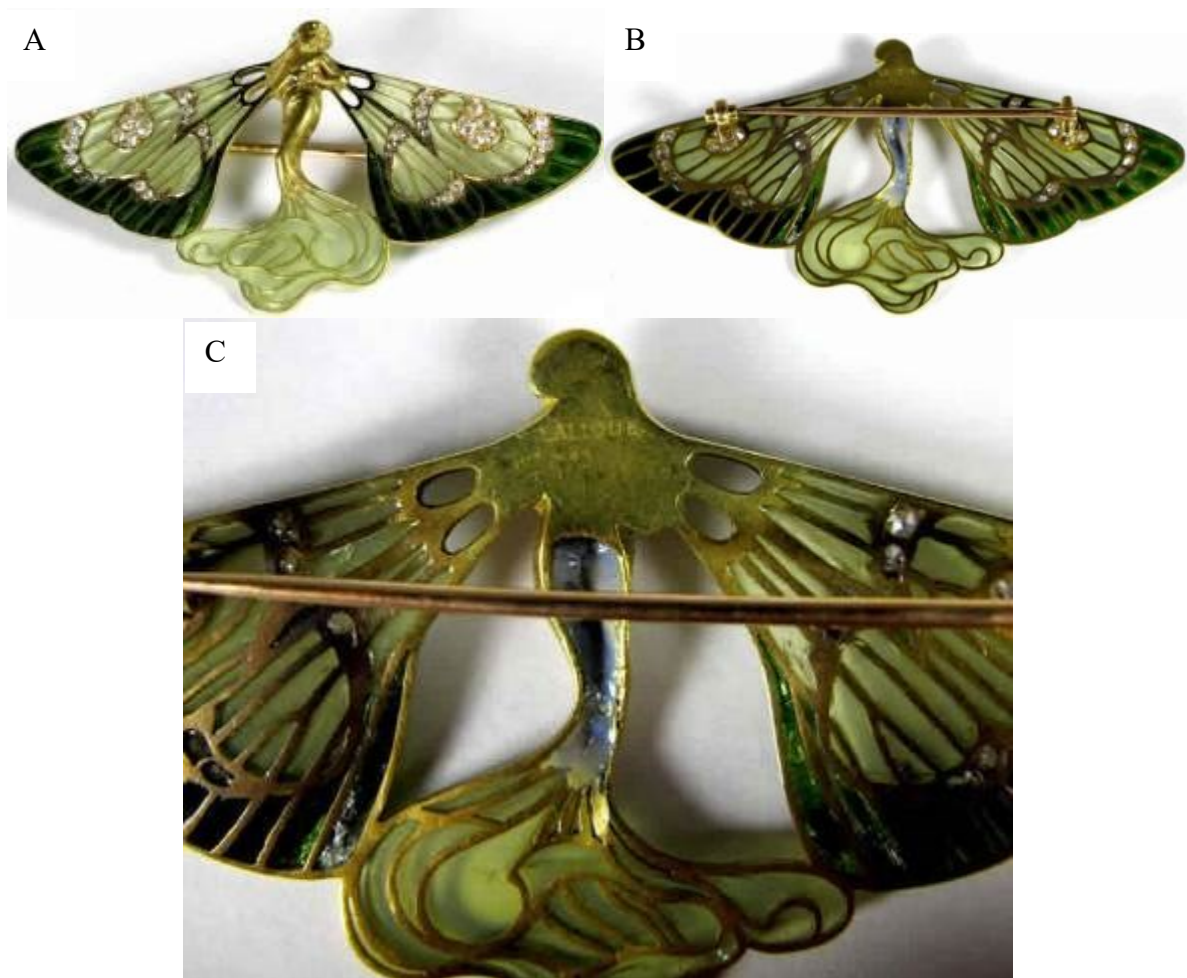
O uso de máquinas e desenvolvimento de produtos químicos faz com que a Revolução Industrial contribua com avanços na industrialização da produção de joias. A produção em série ganha força, possibilitando a criação de peças mais leves que feitas na fundição por meio de estampagem a vapor, por exemplo. A produção de correntes também aumenta devido às máquinas criadas para esse fim (BENUTTI, 2017). Este período é de grande prosperidade e se marca pela ascensão de uma elite surgida pelo “boom” da industrialização, sendo assim marcado pelo crescente apreço pelo luxo. Neste momento, também houve descobertas de minas na África do Sul, fato que marcante na história da joalheria, concentrando a importância de uma joia em seu brilho, deixando de lado a importância do *design* da joia (TOFOLLI, 2008).

Outro processo criado no século XIX foi o de eletroformação ou galvanoplastia, que consiste em um processo eletroquímico que permite que um metal se deposite sobre outro, popularmente conhecido como “banho” de um determinado metal. Esses avanços causaram

impacto na produção de joias e possibilitaram a criação de imitações de baixo custo, as bijuterias (BENUTTI, 2017).

O Art Nouveau retoma às técnicas de esmaltação, tendo seu apogeu neste período. É criada a técnica *plique-à-jour*, considerada a mais frágil e difícil da categoria, pois não possui metal sob o esmalte, sendo o esmalte aplicado apenas entre finas tiras de metal (Figura 6) (BENUTTI, 2017). Neste período o design das joias era inspirado na natureza e muitos materiais foram utilizados para a criação de joias mais por suas características estéticas do que pelo seu valor de mercado. Exemplos desses materiais são o marfim e chifres de animais. Entretanto, essas joias não eram práticas para o uso, desaparecendo esse estilo com o início da Primeira Guerra Mundial (TOFOLLI, 2008).

Figura 6 - Broche borboleta, de autoria de René Lalique, produzido na técnica *plique-à-jour*, 1898.



Fonte: RLalique.com (2021).

Segundo Tofolli (2008), com o fim da Primeira Guerra Mundial, surge o Art Deco, que é associado a movimentos como o Cubismo e o Abstracionismo e à arquitetura da Bauhaus, tendo um design mais arrojado e utilização de formas geométricas.

No período entre as Grandes Guerras, muitas joalherias pararam sua produção com a dedicação de vários ourives produzindo equipamentos de guerra. Pós II Guerra Mundial, o mercado joalheiro se recupera, utilizando materiais tradicionais e novas experiências.

Na década de 1940 uma nova imagem de *glamour* é transmitida, principalmente pelos ídolos de Hollywood. Com a impossibilidade financeira da classe média em consumir as joias de alto valor, o mercado vê como a oportunidade de criação de joias falsas e bijuterias. Pode-se afirmar que nesta década as joias de imitação concorreram diretamente com a joalheria, pois permitiram que a classe média ostentasse o *glamour* hollywoodiano (BENUTTI, 2017).

A partir dos anos 1960 há uma grande variedade de materiais compondo a joalheria, além da valorização da expressão artística e do design das joias. Novos materiais passam a ser utilizados como titânio, nióbio, variados tipos de plásticos e até papéis. O final do século XX traz consigo as inovações computacionais, com tecnologias que serão implementadas na joalheria (BENUTTI, 2017; TOFOLLI, 2008).

O século XXI continua em uma grande evolução de tecnologias digitais, refletidas diretamente na concepção das joias. Técnicas como a soldagem, por exemplo, que se mantinham praticamente intactas desde o Egito Antigo foram atualizadas após a criação do raio laser, que além de soldas, permite cortes e gravações nos metais. Outra evolução foram as impressões tridimensionais, que permitem a impressão de uma joia criada digitalmente no computador (BENUTTI, 2017).

A presente pesquisa tem como base todo o histórico do desenvolvimento e evolução das técnicas de joalheria. Tendo em vista a criação de uma coleção de joias com base na arquitetura e iconografia das principais Igrejas católicas da região da Quarta Colônia idealizadas por imigrantes italianos como produto resultante dessa investigação, toda a criação das novas joias será feita levando em conta os processos de produção atuais, como as impressões tridimensionais. Entretanto, apesar do uso de tecnologias atuais durante a produção da coleção, o trabalho manual na bancada de ourives sempre é necessário para ajustes finais e para a produção de algumas joias com formas menos complexas. A análise dos meios de produção mais adequados para cada joia será feita após a finalização dos desenhos, que serão criados digitalmente em um *software* tridimensional, seguindo todas os critérios técnicos para possibilitar a produção das joias, permitindo a simulação de todos os detalhes da

joia finalizada. Toda essa análise se encontrará relatada na parte desta pesquisa que trata do desenvolvimento do produto.

### **3.3. Joias e seus significados ao longo da história**

Durante a história da humanidade, objetos como as joias têm sido produzidas para enfeitar, agradar e seduzir. Conforme Cidade et al. (2016), as joias são produtos de apelo visual, atraindo pela sua estética e despertando emoções a quem as usa ou a quem as observa. Gola (2013) explica a etimologia da palavra “joia”<sup>1</sup> baseando-se em línguas latinas, entre os vários significados, como “prazer”, “objeto de amor” e “alegria”. Sendo assim, a ideia de ser única faz com que uma joia, como adorno, permita materializar os desejos do homem por meio de linguagem, significado e identidade (GOLA, 2013).

As joias também são registros de momentos históricos, tendo importância na relação de indivíduos com determinados grupos (GOLA, 2013). Desde os primórdios o vestuário foi um símbolo da condição social dos homens; eram manifestações simbólicas como adornos, armas, utensílios, pinturas e outros objetos que informavam sua condição social ou crença (CORBETTA, 2007; GOLA, 2013). Por exemplo, a intenção de se proteger das intempéries fez com que o homem utilizasse peles e penas de animais como vestimentas, os quais possuíam suas características olfativas e visuais inerentes. Ainda, conforme Gola (2013), a partir disto foi possível a produção de perfumes e adornos carregados desses valores simbólicos, sendo utilizados como forma de identificação sociocultural.

Além disso, as joias foram utilizadas como amuleto em algumas culturas, com o intuito de evitar males, desgraças e feitiços e atrair fortuna, ventura e felicidade (VARELA, 2015). À exemplo dos egípcios, que, pela crença na vida após a morte, enterravam juntamente com os mortos réplicas de seus pertences e colares para defendê-los durante a vida eterna (GOLA, 2013). Outros amuletos comumente usados são chifres, pimentas, olhos-gregos, trevo-de-quatro-folhas, letras mágicas, figas, etc. (GOLA, 2013).

De acordo com Corbetta (2007), após o homem suprir suas necessidades básicas começou a se dedicar a si mesmo, despertando o desejo por autoafirmação e destaque entre os

---

<sup>1</sup> Segundo definições encontradas nos dicionários Dicionário Online de Português (2021) e Michaelis (2021), uma joia é um objeto de ornamento, sendo de metal nobre de fino lavor, geralmente com engaste de gemas ou aplicação de esmalte, usado como adorno de uma indumentária ou como peça independente (adorno de cabeça, anel, tiara etc.).



semelhantes. Assim, utilizou-se do adorno para expressar esse sentimento. Gola (2013) refere-se às joias como artefatos que carregam consigo significativos valores estéticos referentes à época que foram criadas. As joias sempre estão acompanhadas de valores simbólicos, sendo que, além de valores representantes de riqueza e poder estas podem ter atribuições de valores mágicos, espirituais e transcendentais.

As joias são consideradas moedas universais na história, segundo Gola (2013), ajudando povos que foram obrigados a abandonar seus territórios e patrimônios a recomeçarem suas vidas pois conseguiram carregar consigo suas joias. A autora também menciona a função documental da joia para o povo, citando o século VIII a.C., o qual não se sabe da existência de escrita ou moeda, sendo suas joias o único vestígio de sua cultura (GOLA, 2013).

Alguns significados atribuídos às joias permanecem, como a aliança, sendo símbolo de união pela sua forma circular e remetendo ao que é eterno. Religiosos utilizam anéis para identificar seu compromisso com o divino. Durante os anos 1960 era comum reconhecer a profissão de uma pessoa segundo o anel que esta estava usando. Brincos já foram utilizados para identificar escravos por sua classe, assim como eram utilizados pelas indígenas que, mesmo nuas, quando encontravam um homem branco sentiam-se vestidas ao usarem este tipo de peça (CORBETTA, 2007).

Corbetta (2007) afirma que se atribui muito valor material às joias produzidas em ouro, prata e gemas, porque, antes do homem utilizar estes materiais como adorno, estes eram interpretados como portadores de características místicas. Ao longo da história, mesmo sem a interpretação baseada no misticismo, o simbolismo desses materiais para referenciar condições sociais dominantes permaneceu, sendo utilizados em brasões, coroas e moedas cunhadas (CORBETTA, 2007).

Löbach (2001) afirma que as funções simbólicas descendem das características estéticas do produto, sendo estas determinadas pelas formas, cores, superfícies, materiais, etc. A função simbólica ocorre por meio da percepção sensorial do indivíduo juntamente com o processo mental de associação de ideias, ou seja, uma mistura de sensações e memórias que o produto tem capacidade de despertar no usuário.

Conforme afirma Gola (2013), sabe-se que o homem desde sempre produz elementos artísticos com finalidade ornamental, expressando assim a criatividade por meio de simbolismos de cada época. Segundo Zugliani (2010), uma joia tem como principal finalidade o adorno pessoal. Cidade, Palombini e Kindlein Júnior (2015) afirmam que uma joia pode

atrair o usuário pela associação da emoção que o objeto despertará neste, sendo possível a partir da criação de efeitos visuais inusitados.

Segundo Cidade, Palombini e Kindlein Júnior (2015), o desenvolvimento da joalheria é paralelo à evolução da sociedade. Assim, na contemporaneidade, a necessidade gradativa de individualismo na joalheria impulsionou inovações, como experimentações de novos materiais e mudança de padrões estéticos. Estas mudanças permitiram atualizações constantes no setor da joalheria, ampliando a rede de circulação, levando-a para a academia, galerias, museus e centros internacionais de atividades, dividindo, assim, os profissionais da área em vários segmentos. (GOLA, 2013; ZUGLIANI, 2010). Cidade, Palombini e Kindlein Júnior (2015) afirmam que a utilização de ferramentas disponíveis atualmente serve como fonte de inspiração para a criação na joalheria, pois permitem a adequação de formas e padrões incomuns, que muitas vezes são despercebidos pelo olhar cotidiano.

As mudanças sociais e econômicas decorrentes dos últimos séculos geraram mudanças nos desejos dos consumidores de joias, que hoje buscam identificação e expressão estética individual (CERATTI, 2013). Para Gola (2013), a denominação “joalheria contemporânea” surgiu – de maneira isolada em centros regionais - nos anos 1950, expandindo-se internacionalmente no início da década de 1970, banalizando o modo de produção seriada da época e inserindo materiais e técnicas diferenciadas para a fabricação das peças. Ou seja, o desenvolvimento das joias era feito por um número restrito de artistas e partidários em diferentes lugares do mundo, com diferentes processos criativos. Entretanto, atualmente, a necessidade de inserção de novos materiais inusitados na joalheria também está atrelada a fatores econômicos expresso na alta da cotação do grama do ouro. Segundo Ceratti (2013), entre 2010 e 2012 a cotação do ouro teve uma alta de 35% - e mais de 100% nos cinco anos anteriores. Em contrapartida, em 2020 este metal teve alta de 56% no preço do grama devido às instabilidades mundiais por conta da covid-19 (Diário do Comércio, 2021). Em comparação com os primeiros dias de março de 2020, 2021 teve um aumento em 20,4% no preço do ouro, fechando o mês em R\$263,89 o grama desse metal (DIÁRIO DO COMÉRCIO, 2021; BULLION RATES, 2021). Segundo o Diário do Comércio (2021), as expectativas sobre os valores do metal estão no controle da pandemia de covid-19, sendo o mês de agosto de 2021 iniciado com uma variação de preços entre 301 e 288 reais o grama do ouro (BULLION RATES, 2021).

Essa situação econômica que o ouro se encontra faz com que as joias percam espaço para produtos tecnológicos (celulares, computadores, tablets, etc.), seus principais

concorrentes (CERATTI, 2013). Ceratti (2013) afirma que é neste contexto que a joalheria contemporânea tem a chance de criar inovações estéticas e conforto ao usuário.

Zugliani (2010) define a joia contemporânea como um produto que possui forma livre, liberdade de expressão, inclusive por meio da assimetria, comparando joalheria com a arte, já que uma joia possui forma, linha, cor e volume e está sujeita à releitura, criação e interpretação. No contexto da joalheria contemporânea, faz-se necessário o trabalho de um designer para criar rupturas com o tradicional, definindo qualidade e diferenciação às joias. Assim, conforme Zugliani (2010),

Com o intuito de transmitir a linguagem de um povo, sua cultura e criatividade, a joalheria necessitou de transformações materiais e tecnológicas para uma sociedade exigente, em busca de inovações, novos conceitos, e muitas vezes exclusividade (ZUGLIANI, 2010, p.11).

A criação de uma joia pela joalheria contemporânea exige do *designer* de joias a análise do perfil do usuário do produto e conseguir compreender a extensão simbólica de suas criações, permitindo uma combinação entre criação e emoção que pode ser despertada por uma joia. Deste modo, a criação de uma joia envolve mais do que estética, exigindo do *designer* vários conhecimentos durante o projeto deste produto, em que:

O designer tem como papel trazer inovações, produtos diferentes, criativos e de qualidade, que agreguem valor e que criem identidade com o utilizador, pois interfere em todas as fases da produção, conduzindo o conceito das coleções, elegendo os materiais que serão utilizados, o processo produtivo mais adequado e a própria comercialização dos produtos, conferindo identidade ao mesmo, para assimilação pelo consumidor (ESPINOZA, 2013, p.77).

Segundo Ceratti (2013) e Gola (2013), a confusão entre joalheria contemporânea com joias de imitação (bijuterias) deve ser evitada, uma vez que a joalheria é caracterizada pela agregação de materiais alternativos aos materiais nobres. Ou muitas vezes, a utilização somente de materiais alternativos, mas com alto teor de acabamento nas peças desenvolvidas (CIDADE et al., 2016). Ainda que envolvam criatividade, as bijuterias são feitas de materiais não nobres como latão e *zamac* e, mesmo sendo banhadas a ouro, prata e ródio, não se enquadram na categoria de joalheria (CERATTI, 2013; CIDADE, 2017; GOLLA, 2013).

Sendo assim, a joalheria é caracterizada pela experimentação e criação de peças para informar e expor ideias, sendo produtos exclusivos de forma e expressão livre. No contexto da busca por inovações na joalheria, é de grande importância que o *designer* tenha preocupação

pela adaptação das funções do produto industrial para cada projeto em específico. Löbach (2001) propõe que a otimização das funções práticas, estéticas e simbólicas nos produtos são essenciais para que o usuário se identifique e sinta suas necessidades supridas.

Desta forma, elementos arquitetônicos, estéticos e iconográficos das Igrejas Católicas da Quarta Colônia deverão ser a principal referência para a criação da coleção de joias resultante deste trabalho. Desta maneira, a proposta prima pela valorização das características arquitetônicas e estéticas das Igrejas Católicas da região, assim como a religiosidade que marca a identidade regional, por meio de uma coleção de joias criada por intermédio de processos de produção atuais. Acredita-se que a partir destes produtos seja possível disseminar as características da cultura e do patrimônio cultural da Quarta Colônia na área da joalheria contemporânea e também na moda, ampliando sua visibilidade e trazendo destaque às Igrejas locais e históricas que servirão de referência para as novas peças.

Além dos fatores estéticos, pretende-se transmitir sentimentos de fé e proteção para quem as usar, permitindo que o usuário carregue um pouco da igreja utilizada como referência consigo. Busca-se, com o projeto da coleção de joias, criar peças que sejam atuais, mas que carreguem também esse fator emocional, para que sejam vistos como objetos que se guardam eternamente.

#### 4. A QUARTA COLÔNIA E A PROPOSTA DE GEOPARQUE

O território da atual região em que a Quarta Colônia se situa tiveram ocupação portuguesa durante o período colonial brasileiro, por meio da expansão dos luso-brasileiros. As formas de apropriação destas terras foram variadas, destacando-se os latifúndios, sendo muitos divididos em sesmarias com a finalidade da posse portuguesa do sul brasileiro. As matas virgens tiveram ocupação posterior, no século XIX, sendo usadas por lavradores e posseiros com finalidade agrícola. Essas regiões de matas foram ocupadas até a metade do século XIX, quando houve a instalação de uma colônia de imigrantes no município de Cachoeira do Sul, o que acarretou o fechamento da fronteira agrícola e causando a impossibilidade de novas ocupações primárias. Em relação às áreas de campo que haviam sido ocupadas desde os séculos XVIII e início do XIX, mantiveram-se nas mãos de criadores de gado, muitas vezes inalteradas até o século XX (GIMENO, 2014).

Neste contexto, a segunda metade do século XIX foi marcada pela Lei de Terras, de 1850, e seu posterior regulamento em 1854. A Lei de Terras determinou a todos sesmeiros e posseiros a realização do registro de suas terras em suas paróquias. Como consequência, quem não o fizesse, acabaria por não ter a posse da terra, que seria considerada devoluta ou pertencente ao governo imperial. Além disso, a Lei de Terras também teve implicação às terras devolutas, já que estas não poderiam se tornar propriedade sem a compra das mesmas, o que acabou limitando o acesso a estas terras devolutas, principalmente da população pobre (GIMENO, 2014). O Império Brasileiro buscou, com esta Lei, distinguir as terras devolutas das posses e sesmarias, com a intenção de instalar núcleos coloniais de imigração nas terras devolutas em Cachoeira do Sul.

Em 1857, segundo Gimeno (2014), a Câmara Municipal de Cachoeira do Sul fez o reconhecimento das terras devolutas apropriadas para a agricultura nos limites de seu território. Constatou-se que haviam muitas áreas de matas e outras próximas ao rio Jacuí, possibilitando abundância de madeira, vias de transporte e portos de embarque. Entretanto, pela existência destas terras devolutas com grandes possibilidades agrícolas e comerciais, vários posseiros criavam obstáculos durante as medições de terras para a instalação da colônia.

As medições para legitimação das posses tiveram início na década de 1870 (GIMENO, 2014). De acordo com a Lei de terras e seu regulamento, diversas posses foram legitimadas no território que atualmente abrange a Quarta Colônia. Muitos posseiros receberam seu título

de propriedade das terras que utilizavam. Entretanto, também houveram vários indícios de especulação imobiliária por parte de agrimensores, comerciantes e até mesmo o escrivão notarial (GIMENO, 2014).

Em 1878, é instalada a Colônia Imperial de Santa Maria da Boca do Monte, mais tarde chamada Colônia Silveira Martins. Sua área fazia divisa com Cachoeira do Sul, e, assim, necessitava expandir seu território anexando novas terras (Figura 7). Deste modo, formaram-se novos núcleos coloniais, como o Núcleo Soturno, Núcleo Norte e Novo Treviso, no intermeio das posses legitimadas (GIMENO, 2014).

Figura 7 - Mapa do Rio Grande do Sul em 1860. A área demarcada em vermelho no mapa demonstra a região abrangida pela Colônia Silveira Martins.



Fonte: Adaptado de Atlas Socioeconômico Rio Grande do Sul (2013).

Segundo Gimeno (2014), esta expansão da colônia levou os colonos a procurarem novas áreas de terras. Assim, os proprietários de fazendas e sesmarias da região se interessaram na venda de terras para os colonos. Deste modo, ao longo do final do século XIX, houve o surgimento de um dinâmico comércio de terras entre proprietário de terras e imigrantes, havendo fazendas parcialmente vendidas a colonos italianos e alemães.

Esse deslocamento populacional ocasionado pela escassez de terras e pelo excesso populacional foi designado por Jean Roche (1969), e muito utilizada por padre Luiz Sponchiado (1991), como “enxamento”. Além da região próxima e atual da Quarta Colônia, a busca por novas terras também foi expandida para os campos de cima da Serra Geral. Também seguiu os cursos ferroviários da região, como a ligação entre Santa Maria - Marcelino Ramos e a que ligava Porto Alegre – Uruguaiana, povoando novas regiões como São Vicente do Sul, Jaguari, Passo Fundo, São Francisco de Assis, Frederico Westphalen, entre outros no estado do Rio Grande do Sul (FAGAN, 2014).

A abertura do Brasil à entrada de imigrantes ocorreu no momento em que o país passava pela substituição do trabalho escravo pela mão de obra livre, devido aos impactos gerados pela Lei do Ventre Livre e pela proibição do tráfico negreiro, causando impossibilidade da renovação do número de escravos. Sobretudo no sudeste do país, a imigração ocorreu com o fim da substituição da mão de obra escrava pela livre pelo processo da abolição da escravatura (ZARTH, 2002, p.252). Além disso, a mão-de-obra escrava estava sendo vista como atraso e precisava ser substituída, adequando-se à modernização econômica e social brasileira (FAGAN, 2015).

No Rio Grande do Sul, além da substituição de mão de obra, a imigração ocorreu por outros motivos também. Procurava-se aumentar o povoamento da área fronteira da província, que estavam sujeitas a pressões e influências de países limítrofes, assim como ampliar a agricultura destinada ao mercado interno. Sendo assim, foram implantadas colônias de imigrantes baseadas na propriedade familiar de pequeno porte (ZARTH, 2002, p.252; TRENTO, 1989, p.77).

Os primeiros imigrantes a virem para o Rio Grande do Sul foram os germânicos na década de 1820 e estabeleceram-se às margens dos rios, no Vale do Rio dos Sinos estendendo-se pelas margens do rio Jacuí em direção ao centro da província (GIMENO, 2014). A partir da segunda metade e no final do XIX, outras etnias também foram incorporadas nos processos imigratórios, como os italianos, estendendo a colonização primeiramente para a Serra do Nordeste e, posteriormente, ao Planalto Gaúcho (GIMENO,

2014). Os italianos, em geral, eram um povo muito elogiado pela sua capacidade de trabalhado e sua complacência (TRENTO, 1989, p.41) Inclusive, segundo Trento (1989, p.41), os fazendeiros das plantações de café tinham preferência pelos trabalhadores da região setentrional da Itália, principalmente vênets e lombardos, “devido à sua parcimônia, frugalidade e, sobretudo, docilidade”.

No final do século XIX o povo italiano vivia os problemas gerados por guerras pela unificação de cidades italianas e diversas ocupações consecutivas de exércitos, bem como problemas sociais, pandemias periódicas, além da obrigatoriedade de serviço militar masculino por três anos seguidos. Somado a isso, faltavam terras próprias para cultivo da agricultura e havia problemas gerados por nevascas que ocasionavam enchentes pelo derretimento da neve. As oportunidades de emprego ficavam cada vez mais escassas na medida que a industrialização do norte italiano crescia, fator que também causava problemas aos pequenos proprietários, que tinham suas terras confiscadas pelo governo por não conseguirem pagar os impostos. O sul da Itália, ainda agrário e artesanal, não tinha condições em competir com o norte italiano. E esses foram os principais motivos pelos italianos terem optado pela imigração (FAGAN, 2015).

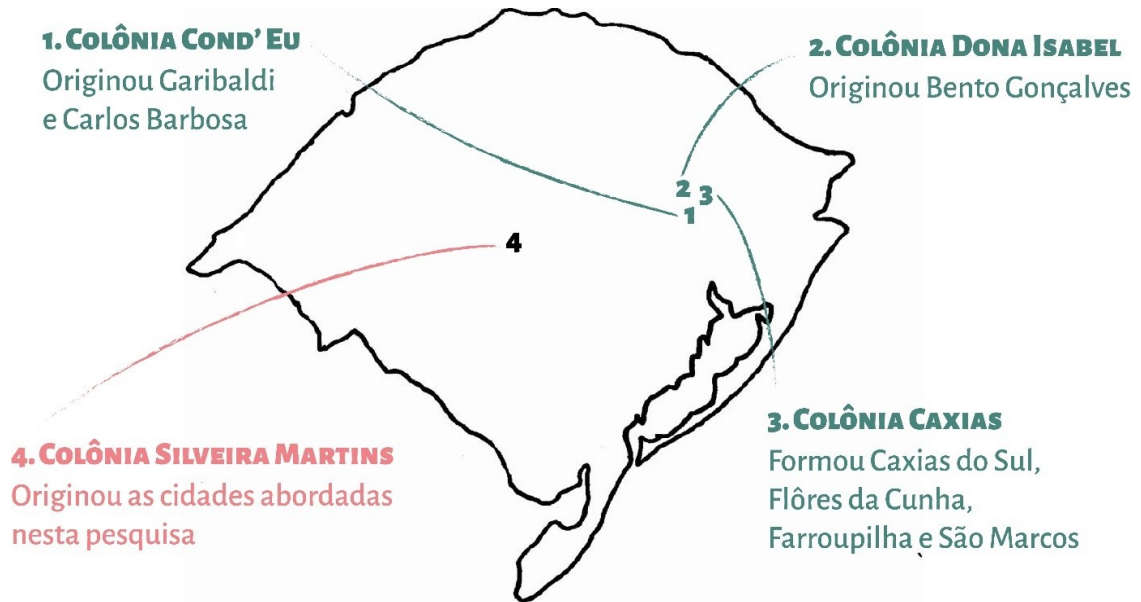
Segundo Trento (1989, p.42), “a emigração italiana veio pobre e, em grande parte, assim permaneceu”. Antes do embarque para a vinda, vendia as poucas coisas que tinha e chegava ao local de embarque muitas vezes vários dias antes da partida e, algumas vezes, era até mesmo obrigado a abandonar o pouco que sobrara. As viagens de veleiro, feitas até o fim da década de 1870, duravam cerca de dois meses, sendo este tempo reduzido para 21-30 dias com a navegação a vapor (TRENTO, 1989, p.44). As condições de viagem eram dramáticas. Os navios transportavam além de sua capacidade em até um terço, alojados no convés inferior em beliches ou deitados diretamente no assoalho. A comida era péssima e até mesmo deteriorada, sendo muitas vezes insuficiente. A situação era ainda pior pelas condições sanitárias serem insalubres. Nessas condições, os tripulantes que emigravam da Itália ficavam sujeitos a epidemias, sobretudo de varíola, tendo um alto índice de mortalidade, principalmente infantil. Segundo Trento (1989, p.45), houve casos de mortes por fome e também asfixia.

No Rio Grande do Sul, foram organizados quatro núcleos coloniais principais para receber os imigrantes italianos (Figura 8). A primeira colônia seria a Conde D’Eu, que deu origem a Garibaldi e Carlos Barbosa; a segunda colônia seria a de Dona Isabel, que originou Bento Gonçalves; a terceira, colônia Caxias, originando Caxias do Sul, Flôres da Cunha,



Farroupilha e São Marcos; e a quarta, colônia Silveira Martins, originando as cidades abordadas nessa pesquisa (FAGAN, 2015).

Figura 8 - As 4 colônias de imigração italiana do Rio Grande do Sul.



Fonte: Guerra (2022).

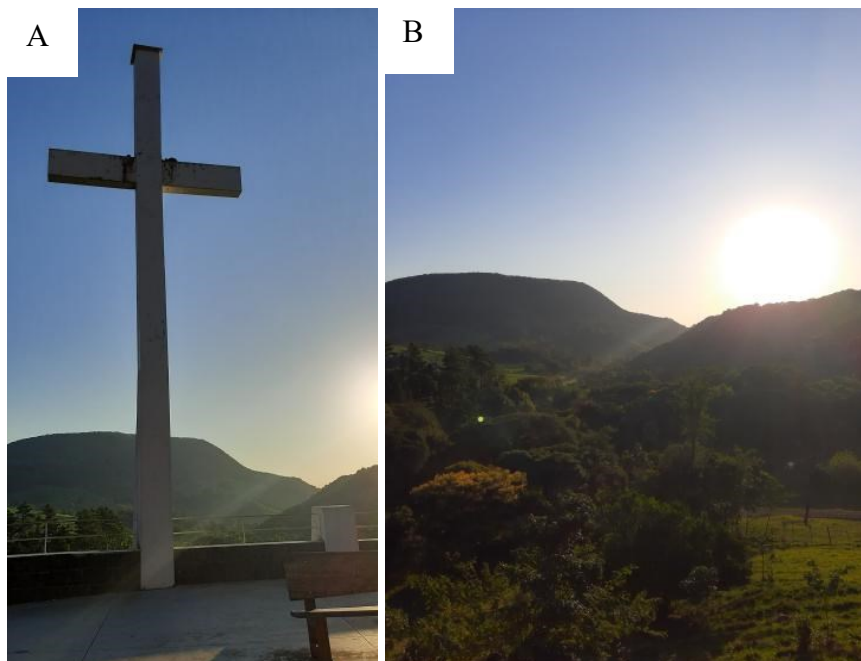
Em 1877 as primeiras 70 famílias italianas chegavam ao Barracão de Val de Buia. Assim, originou-se o Quarto Núcleo Imperial de Imigração Italiana do Rio Grande do Sul, a Quarta Colônia, que foi a quarta região colonizada por imigrantes italianos (Figura 9 e Figura 10). Estes imigrantes eram de várias regiões do norte da Itália, principalmente da região do Vêneto. Uma quantidade cada vez maior de famílias chegava ao local e permanecia ali por meses até a distribuição dos lotes de terra, sendo necessária a construção, muitas vezes improvisada, de mais barracões. Cerca de 1500 pessoas viviam nestes alojamentos durante a imigração, que eram feitos em madeira, cobertos de capim e improvisados até mesmo com lençóis em estacas. O espaço foi se tornando cada vez menor e as famílias não tinham privacidade alguma (FAGAN, 2015; TRENTO, 1989).

Figura 9 - Monumento em homenagem ao centenário da imigração italiana, localizado onde existia o barracão de Val de Buia em Silveira Martins.



Fonte: Guerra (2021).

Figura 10 - (A) Cruz do monumento do imigrante em Silveira Martins e (B) vista da paisagem.

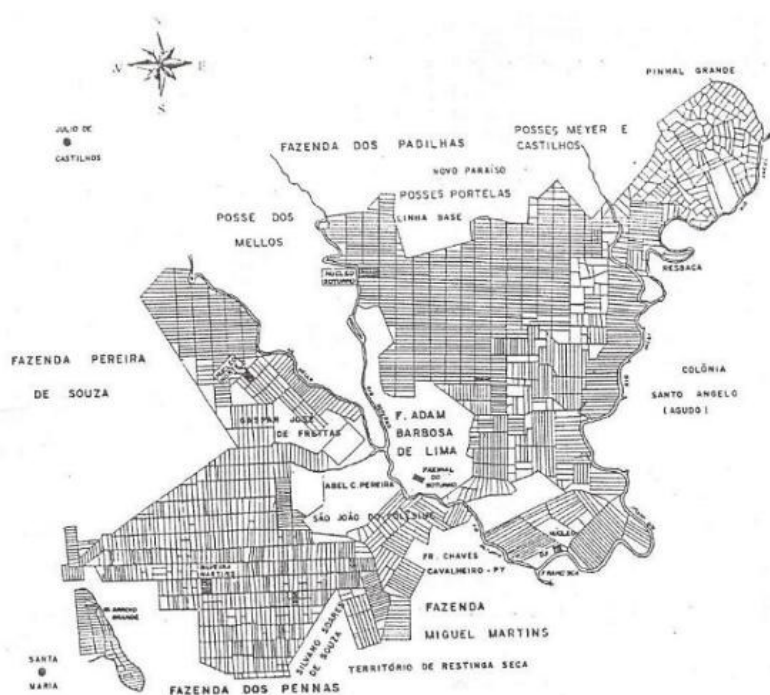


Fonte: Guerra (2021).

Ademais, ao chegar na nova moradia, os imigrantes não tiveram assistência médica ou religiosa e nos barracões onde as famílias se abrigavam enquanto esperavam seus lotes de terras havia um grande acúmulo de pessoas. Esses fatos unidos à insalubridade higiênica e alimentar do local, além da fraqueza provocada pela longa viagem imigratória, propiciou ao surgimento de várias epidemias (FAGAN, 2015; TRENTO, 1989).

Durante a espera da distribuição dos lotes (Figura 11), muitos imigrantes mantiveram-se em outras ocupações remuneradas abrindo picada, auxiliando na construção ferroviária de Porto Alegre a Uruguaiana e até mesmo na demarcação das terras da colônia (FAGAN, 2015).

Figura 11 - Linhas de divisão do Quarto Núcleo Imperial de Colonização Italiana no Rio Grande do Sul.



Fonte: Sponchiado (1996, p.71).

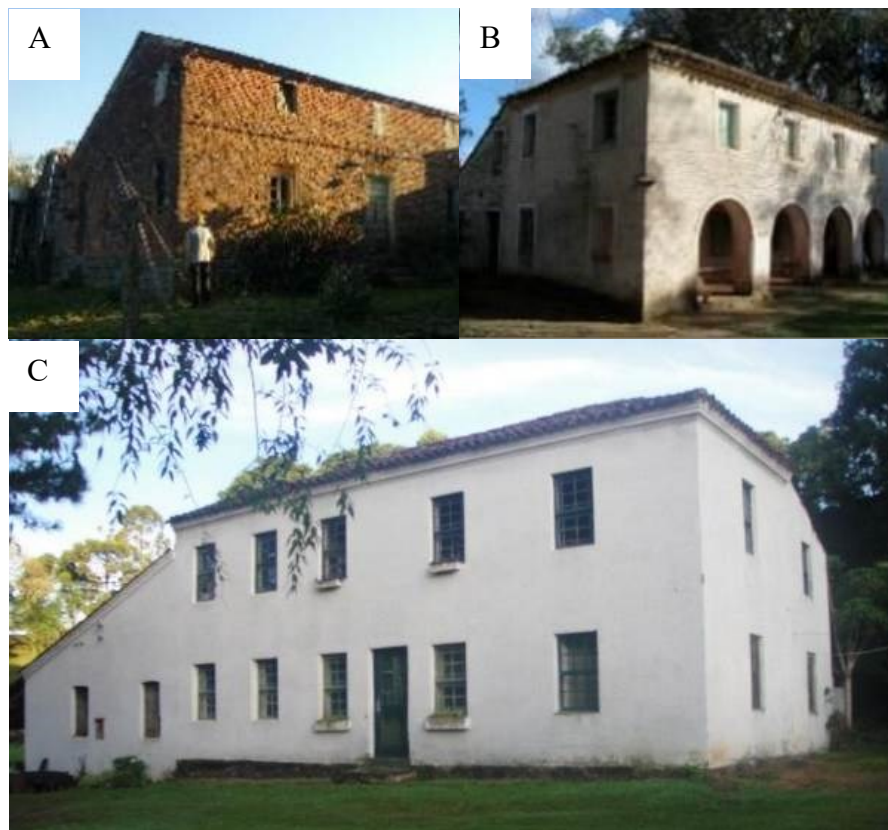
As demoras para distribuição dos lotes de terras foram ocasionadas pela falta de recursos do governo brasileiro para a demarcação de terras. Além disso, assistências (médicas, religiosas, escolares, etc.) eram solicitadas pelos diretores da Colônia, porém não eram atendidas pelo governo (FAGAN, 2015).

A solução do governo para a condição de miséria e insalubridade vivida nos barracões foi a de agilizar todas as demarcações e conceder a cada família um machado, uma enxada,

uma foice e um facão, além de sementes de milho, feijão e batatas e uma quantia de 80 mil réis destinados à construção da moradia (RIGHI, BISOGNIN, TORRI, 2001)<sup>2</sup>.

Desta maneira, o primeiro trabalho dos imigrantes italianos foi o de limpeza das terras, abrindo caminhos no mato, criando áreas apropriadas para plantio e a construção de casas. As primeiras moradias eram criadas provisoriamente, utilizando bambu, madeira bruta e telhados de palha. Após a organização da área das plantações, construíram casas definitivas de madeira. Com o decorrer do tempo, os imigrantes construíram casas mais resistentes, seguras e espaçosas com tijolo e cimento. A arquitetura de cada casa seguia as referências da região de onde cada imigrante veio (FAGAN, 2015) (Figura 12).

Figura 12 - (A) Casa colonial do interior de Silveira Martins; (B) Casa colonial em Vale Vêneto (São João do Polêsine); (C) Casa colonial do interior de Silveira Martins.



Fonte: (A e B) Cecchin (2019); (C) Thies (2018).

<sup>2</sup> Segundo Diniz (2021), em uma conversão hipotética, o valor de 1.000 réis equivaleria a aproximadamente 123 reais nos dias atuais, ou seja, 80 mil réis seria o valor aproximado de 9.840 reais atualmente.

A instalação das famílias se deu sem as mínimas condições para iniciar uma nova vida, pois faltavam roupas e alimentos. As ferramentas de trabalho e sementes para plantio eram escassas. Ademais, era preciso fazer economias para o pagamento da dívida pela aquisição da terra, que necessitava ser quitada em até 5 anos. Além disso, os meios de comunicação eram inexistentes, dificultando a integração em atividades comerciais com o restante do país (FAGAN, 2015).

A partir da criação das primeiras ferrovias ocorre o desencadeamento de mercado, permitindo que as colônias de imigração ampliem seus horizontes da produção que antes, quase exclusivamente, servia para o autoconsumo devido à falta de comunicação. Nesse mesmo momento, começam a surgir as primeiras cooperativas de produção e comercialização. Mesmo em um cenário de dificuldades, os imigrantes italianos conseguiram superar essas adversidades e se estabelecerem em território brasileiro (TRENTO, 1989, p.94)

A origem do nome “Silveira Martins” foi posterior à vinda dos primeiros imigrantes, ocorrendo em 1879 com a troca do nome “Colônia de Santa Maria da Boca do Monte” para “Colônia Imperial de Silveira Martins”. Um dos motivos para a escolha do nome se deu por influência do padre Marcelino Bittencourt, que era pároco de Santa Maria e prestava assistência religiosa aos colonos. Marcelino era admirador do político do partido liberal Gaspar Silveira Martins - este senador do Império no início da colonização italiana no RS – e foi responsável por criar uma imagem favorável deste político aos colonos (FAGAN, 2015).

A colônia Silveira Martins foi emancipada a partir de 1886, quando passa a deixar de ser responsabilidade do governo e é partida para três municípios: Santa Maria, Vila Rica (atual Júlio de Castilhos) e Cachoeira do Sul (VENDRAME, 2007). Atualmente, a região da Quarta Colônia abrange 9 municípios: São João do Polêsine, Silveira Martins, Faxinal do Soturno, Ivorá, Nova Palma, Pinhal Grande, Dona Francisca, Restinga Seca e Agudo. Estes últimos dois foram integrados posteriormente (PADOIN, 2021).

A região da Quarta colônia conta desde o início dos anos 1990 com o Projeto de Desenvolvimento Sustentável, o PRODESUS, que “visava promover o desenvolvimento de forma equilibrada em relação a preservação do meio ambiente e da cultura, de forma sustentável enquanto patrimônio da comunidade regional”. Os nove municípios da região fizeram parte do PRODESUS. Como forma de executar este projeto e da estipulação de uma política regional objetivando o desenvolvimento sustentável, cria-se em 1996 o Consórcio de Desenvolvimento Sustentável – CONDESUS Quarta Colônia (GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO, 2022).

Por agora ser um consórcio, a região recebe um novo significado além de colônia de imigração italiana. Como Consórcio, tem como objetivo o estabelecimento de metas para um desenvolvimento sustentável da região, envolvendo diferentes culturas e etnias presentes no território que abrange com turismo local. Já existem projetos que objetivam a elaboração de rotas Turísticas, Ecológicas e Gastronômicas na região. Um dos projetos concretizados é o Centro de Apoio a Pesquisa Paleontológica (CAPPA), localizado em São João do Polêsine, que tem previsão de ampliação. Além disso, o turismo paleontológico ganha força com a implantação de Geoparque (GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO, 2022; FAGAN, 2015).

Conforme afirma Itaquí (1998), o patrimônio da Quarta Colônia é formado por um patrimônio inestimável, composta por uma riqueza de espécies de animais, plantas e história carregada pelos colonizadores do local. Segundo Fagan (2015), a região possuiu um importante Centro de Pesquisas Genealógicas, localizado em Nova Palma. Neste local é possível encontrar informações sobre as histórias das famílias imigrantes.

A cultura de descendência italiana é tida como patrimônio cultural, entretanto é pouco reconhecida desta maneira. A preservação da religiosidade, costumes e gastronomia não é tida como algo de extremo valor, sendo repassada para as gerações sucessoras sem a preocupação com a sua preservação (FAGAN, 2015).

Contudo, a pesquisa tem papel imprescindível na investigação do patrimônio cultural presente em regiões com muita história, especialmente na diferenciação do que realmente é aspecto e característica do patrimônio cultural da região e o que é apenas especulação. Segundo Barreto (2002), o conceito de patrimônio cultural é

[...] definido como o conjunto de todos os utensílios, hábitos, usos e costumes, crenças e formas de vida cotidiana de todos os segmentos que compuseram e compõe a sociedade (BARRETO, 2002).

Desta forma, a construção da memória e entendimento da própria identidade são elementos muito importantes para a preservação de um patrimônio histórico e cultural de uma região (STEFANELLO, 2010). Por essas razões, a região da Quarta Colônia é incluída no Projeto Geoparques do Brasil e é denominada “Geoparque Quarta Colônia Aspirante UNESCO”, compreendendo atualmente os nove municípios citados anteriormente. Segundo Castro, Fernandes e Firmino (2015), o conceito de “geoparque” foi criado no final do século XX, na Europa, e é definido como

[...] um território, bem delimitado geograficamente, com uma estratégia de desenvolvimento sustentado, baseada na conservação do patrimônio geológico, em associação com os restantes elementos do patrimônio natural e cultural, com vista à melhoria das condições de vida das populações que habitam no seu interior, provendo valores endógenos de modo integrado (CASTRO; FERNANDES; FIRMINO, 2015, p.50).

Além disso, Delphim (2009, p.83) afirma que a premissa de um geoparque deve ser o desenvolvimento sustentável, estabelecendo condições para o desenvolvimento econômico e social, promovendo acesso ao conhecimento científico com integração à educação (DELPHIM, 2009, p.83). Neste contexto, a educação é entendida em seu sentido mais amplo, integrando a comunidade local, universidades, organizações não governamentais, escolas, institutos de pesquisas, setores imobiliários e turísticos entre outros (DELPHIM, 2009, p.83).

Assim, com a pretensão de estabelecer um maior vínculo com a população em geral e promover o patrimônio cultural da região Quarta Colônia, este trabalho objetiva a criação de uma coleção de joias que representam a estética e a expressão cultural de Igrejas Católicas da região.

Por meio do design de joias intenciona-se gerar uma relação de maior proximidade dos moradores locais e da população em geral com a região da Quarta Colônia e suas belas Igrejas, gerando maior valorização, cuidado e propagação dos templos religiosos e da fé Católica.

## 5. A FÉ NA IMIGRAÇÃO ITALIANA DA QUARTA COLÔNIA

A fé católica na região da Quarta Colônia é uma herança trazida juntamente com os colonos italianos no final do século XIX. A fé sempre esteve presente e gerou muita força durante a viagem migratória e na instalação na nova morada. Inicialmente, pela falta da presença de um sacerdote, a união entre as famílias imigrantes foi essencial para sentirem conforto e proteção, já que, segundo Manfroi (1997, p. 81) para os imigrantes a partida para a América era o abandono definitivo da terra natal, dos familiares, da estrutura sociocultural e sentimental, que eram muito importantes e familiares para o italiano.

Segundo Santin (1986) e Fagan (2015), o papel dos padres na Itália já era tido como essencial para a população, sendo ainda mais intenso na nova Colônia. Devido ao descaso do governo do Brasil com a situação dos colonos, o clero era visto muito mais que a autoridade espiritual pelos colonos, pois era presente em locais que, muitas vezes, as políticas de Estado não chegavam. No período inicial da colonização os párocos eram quem defendiam os problemas dos imigrantes, auxiliando na superação do sofrimento e de toda miséria e também eram tidos como conselheiros. Portanto, os imigrantes buscavam nos padres toda a proteção, a força e a coragem para superarem suas dificuldades com muito trabalho e fé. E, além disso, o clero era responsável por receber as declarações para os registros das terras dos colonos e por outras informações, assim como, anteriormente à instauração da República (quando se cria o registro civil), eram responsáveis pelos registros de nascimentos e óbitos.

A sede Silveira Martins deu início ao desenvolvimento da região da Quarta Colônia, tendo, além das casas dos imigrantes, a construção de capelas e centros comerciais de compra e venda de produtos coloniais (as chamadas “vendas”). Por vezes, as “vendas” também exerciam o papel de agência bancária, onde se depositava e se realizavam empréstimos (FAGAN, 2015). A capela e a “venda” eram os pontos de referência, sendo que geralmente a construção da igreja e a obtenção dos párocos eram iniciativas dos comerciantes locais como maneira de garantir o progresso da localidade (VENDRAME, 2007).

Segundo Fagan (2015), a “venda” também era local que reunia as pessoas para saberem das novidades e onde se discutia os acontecimentos da região, tanto nos aspectos político e econômico quanto no cultural e social. Deste modo, o comerciante exercia um papel de grande importância na comunidade, geralmente em conjunto com os padres. Assim, o local onde se construíam as Igrejas e a residência paroquial eram marcados pelo progresso e pelo desenvolvimento. Muitas vezes os locais de proximidade da capela eram disputados pelos



moradores, sendo que muitos ofereciam para doação parte de sua terra para a construção da igreja.

Desta maneira, as igrejas católicas da Quarta Colônia podem ser tidas como centros de convergência cultural pois, além de seus aspectos sociais e importância para a organização local, até hoje concentram o imaginário local na arte, arquitetura e nas relações interpessoais promovidas pelas mesmas. As igrejas são pedra basilar na formação da pessoa do imigrante e na construção de sua memória. Sendo as memórias construções sociais relacionadas ao espaço temporal e material (HALBWACHS, 1990), as décadas que se seguem a imigração da Quarta Colônia gravadas nas memórias de seus colonos através de suas ligações religiosas e sociais com a Igreja Católica - em especial, mas não somente, seus espaços físicos.

Entretanto, Vendrame (2007) ainda acrescenta que, apesar das celebrações religiosas serem os “acontecimentos sociais de maior dimensão e destaque”, não devem ser tidas como únicas atividades desse âmbito. Segundo a autora, atividades da vida religiosa e social não podem ser pensadas de modo hierárquico, uma vez que eram características interligadas. Porém, a existência da igreja e do sacerdote eram essenciais para garantir o sucesso político e econômico das comunidades, sendo a capela e a venda centros de convergência para, além de atividades sagradas, também profanas, já que haviam interesses econômicos envolvidos – principalmente, por parte dos comerciantes. Ademais, os colonos se reuniam em muitos momentos mais pela sua “italianidade”, questões que envolviam a identidade entre os imigrantes, do que pelo ânimo religioso.

### **5.1.A religiosidade dos italianos e seus descendentes**

Apesar da falta de assistência religiosa nos primeiros anos de imigração, a fé sempre esteve presente entre os imigrantes italianos e foi um grande alicerce para enfrentarem todas as dificuldades na nova terra (FAGAN, 2015). O papel da Igreja Católica foi fundamental durante o processo migratório e para o desenvolvimento das regiões de colonização e, segundo Vendrame (2007), as atividades religiosas iam além das necessidades espirituais, sendo capazes de possibilitar a organização social do meio onde viviam. Para os colonos, o cumprimento dos sacramentos da Igreja Católica - o Batismo, a Confirmação, a Eucaristia, a Penitência, a Unção dos Enfermos, a Ordem e o Matrimônio – eram essenciais pois marcavam as fases da vida.

Uma das primeiras iniciativas após a chegada dos imigrantes nos núcleos coloniais era a eleição de um padre-leigo. Essa pessoa era incumbida pela organização das atividades religiosas, coordenando a catequese, realizando a reza do terço, abençoando colheitas e doentes, fazendo orações fúnebres e até batizando crianças (Figura 13). Após o atendimento dos padres católicos às comunidades, os padres-leigos foram proibidos de algumas atividades. Apesar de não serem representantes oficiais e sua atuação gerar oposição por parte da Igreja Católica, o papel dessas pessoas era essencial para ministrar a vida religiosa e para a preparação de crianças para o rito da eucaristia (VENDRAME, 2007).

Figura 13 - À esquerda, de terno e gravata, o comerciante e farmacêutico Guido Carlos Passini assumiu o papel de catequista na década de 1910, na comunidade de Ribeirão Aquiles.



Fonte: SPONCHIADO (1996, p. 228).

Conforme o relato de Lorenzoni (1975), a primeira missa rezada no Barracão de Silveira Martins foi realizada em 19 de maio de 1878, pelo pároco de Santa Maria, José Marcelo de Souza Bittencourt. Para a ocasião, uma igreja foi improvisada com galhos de árvores, folhas grandes, flores silvestres, lençóis e colchas. Ainda segundo o autor, nesta primeira missa os imigrantes comungaram, muitas crianças foram batizadas e alguns

casamentos foram realizados. Vendrame (2007) ainda acrescenta que a realização de sacramentos ganhava também outros significados do ponto de vista dos imigrantes, fazendo com que se sentissem mais seguros perante as incertezas, dificuldades e aflições que viviam - uma espécie de solicitação de “auxílio divino” – gerando força, esperança, conforto e ajuda na hora da morte, por exemplo. Além disso, muitos imigrantes tinham a crença de que as doenças eram originadas por forças sobrenaturais e uma das maneiras de obterem a cura seria recorrendo aos párocos, ampliando o papel destes para além dos cuidados com a alma.

Além disso, Vendrame (2007) afirma que a prática do cumprimento dos sacramentos católicos, para além da demonstração da fé e religiosidade, tinham um significado social para os colonos, sendo vistos como ritos de passagem que sinalizavam as fases da vida dos indivíduos. Por exemplo, o batismo era tido como a acolhida oficial da criança na comunidade, assim como a eucaristia dava direito aos jovens participar de eventos que antes lhe eram proibidos, sendo tratados de maneira diferenciada. Ademais, a eucaristia fazia com que a população esperasse do jovem os deveres correspondentes a essa nova fase, como se comportar e se vestir de forma adequada e cobrada pelos olhos fiscalizadores da comunidade.

Lorenzoni (1975) afirmou que, após sua instalação em Silveira Martins, uma rústica cruz de madeira foi instalada no centro da cidade e que a população se reunia ao seu redor e rezavam com a orientação de um ancião. Comumente, rezavam o rosário cantavam ladainhas e cânticos sacros de outros tipos. Segundo Vendrame (2007), essas atividades promoviam instantes de contato com e de certa maneira regulavam o cotidiano dos colonos.

Deste modo, a Igreja Católica, além de trazer conforto espiritual para os imigrantes italianos também exercia “um papel fundamental na vivência dos imigrantes italianos” (VENDRAME, 2007, p.76). Conforme Biasoli (2005), a religião católica era o núcleo da vida social, acontecendo a partir e em função da Igreja Católica as atividades sociais, culturais e econômicas. Para os colonos era muito importante ter os passos da vida até a morte sacralizados, acontecendo o mesmo com comércio e a disseminação de valores necessários para terem a disciplina para o trabalho nas lavouras e para a constituição das famílias.

O espaço da igreja e seu entorno era um local de intensa sociabilidade. As celebrações religiosas eram momentos de festa e mobilizavam um grande número de pessoas, em que os colonos saíam da rotina de trabalho nas lavouras e se apresentavam na comunidade com suas melhores vestimentas e montados em seus cavalos. Eram ocasiões em que, além das ligadas à religião, as mais variadas relações eram estabelecidas entre os imigrantes e onde se encontravam parentes, amigos, conhecidos e vizinhos. Os armazéns próximos da igreja

também eram movimentados nesses momentos de celebração, assim como os botequins (VENDRAME, 2007).

Segundo Righi, Dotto e Righi (2006), a família e a religião foram os principais valores trazidos pelos italianos ao Brasil. Esses valores eram tão sagrados que ao chegarem na nova morada não mediram esforços para trazer sacerdotes da Itália para garantirem sua orientação na fé. Vendrame (2007) afirma que para os imigrantes era necessário manter os “costumes italianos” de exercerem as atividades da vida religiosa, sendo de grande importância a presença de padres para isso.

Assim, Paulo Bortoluzzi, morador e comerciante de Vale Vêneto - e uma figura de liderança na região - arrecadou os fundos necessários entre os imigrantes para um representante ir até a Itália e debater sobre a vinda de padres para a Quarta Colônia (RIGHI, DOTTO E RIGHI, 2006). Segundo Vendrame (2007, p.76), “O destaque dado pelos comerciantes para que as missas e demais ritos se realizassem, mostra o quanto essas lideranças eram preocupadas em promover a organização das comunidades”.

Os primeiros padres a chegarem na Colônia Silveira Martins foram Antônio Sório e Vítor Arnoffi. Depois de alguns desentendimentos, decidiu-se que o primeiro seria representante de Vale Vêneto e o segundo em Silveira Martins. Após o falecimento de Arnoffi, as comunidades entraram em conflito por conta do destino de padre Sório, sendo decidido que este iria residir em Silveira Martins. Descontentes, os moradores de Vale Vêneto organizam a vinda de novos padres e, deste modo, em 1886 chegavam os primeiros padres palotinos na região: Jacó Pfandler e Francisco Schuster. Graças aos palotinos, Vale Vêneto foi transformado em um centro educacional, com ensino por internato e externato (FAGAN, 2015).

Esta grande fé entre os imigrantes pode ser exemplificada pelo relato de Righi, Dotto e Righi (2006). Uma figura muito importante para a preservação da fé entre a família Righi e a comunidade onde viviam foi Domingos Righi, mais conhecido como Menegheto. Menegheto era filho de imigrante italiano, já nascido no Brasil, e conservou profundamente os valores da fé, da esperança e da caridade. Segundo os autores, Menegheto possuía um livro, escrito em italiano pelo pregador e teólogo Alfonso di Villegas di Toledo, edição de 1717. Atualmente, este livro encontra-se sob cuidado de descendentes. O livro, que possui mais de 1000 páginas e numerosas ilustrações, conta a trajetória sagrada da vida de Jesus Cristo e traz um Legendário da vida dos Santos conforme os meses e dias do ano. Menegheto estudou

assiduamente este livro e tornou-se famoso pelos ensinamentos que transmitia a partir do que aprendia com o livro aos seus familiares e pessoas de sua convivência.

Além de transmitir os ensinamentos sagrados de seu livro, Menegheto construiu um Capitel, uma pequena capela nas margens de um riacho que ficava no caminho para a sua lavoura. Até hoje, quando possível, missas são celebradas em homenagem a Menegheto no seu aniversário de falecimento, dia 1º de janeiro.

Menegheto e sua trajetória de ensinamentos de fé resumem os valores transmitidos entre as gerações descendentes dos imigrantes italianos. Como exemplo, Righi, Dotto e Righi (2006) citam as orações transmitidas entre as gerações de seus familiares, trazidas pelos ascendentes italianos: *Letanie Della Beata Vergine Maria*, *Satabat Mater* e *Prece à Nossa Senhora* (Anexos A, B e C). Ambas orações eram em latim, sendo a primeira oração a que concluía o Terço e podia ser rezada ou cantada; a segunda é própria para a Semana Santa pois narra o trajeto de Nossa Senhora durante a Paixão de Jesus Cristo.

A autora desta dissertação compartilha com os exemplos citados por experiência própria, pois também é descendente de imigrantes e a fé sempre foi um valor fundamental em sua família. Orações, participação de festividades que reuniam toda a comunidade católica, adoração de Santos, reza do terço, entre outros, sempre se fizeram presentes durante a vida da autora e de toda comunidade católica em que vive. E toda esta fé ainda estar viva na memória e nos corações de muitos descendentes até os dias atuais é a maior prova de sua enorme importância na vida dos imigrantes italianos, fato confirmado por Candau (2011, p.163), ao afirmar que “O patrimônio é menos um conteúdo que uma prática de memória, obedecendo a um projeto de afirmação de si mesma”. Razão pela qual ratifica a escolha das Igrejas Católicas ao propor uma coleção de joalheira.

## **5.2. Construção de Igrejas na Quarta Colônia**

Como visto no item anterior, a religião católica e a fé do imigrante italiano foram essenciais para sua instalação e sobrevivência na colônia. Desta maneira, segundo Werlang (2008), “a igreja era um local sagrado, adequado e indispensável na vida do italiano”. Assim, após sua chegada, uma dentre as várias tarefas dos imigrantes era a construção de uma igreja ou capela pois era muito importante ter um local onde pudessem realizar seus pedidos, suas súplicas e seus agradecimentos por graças alcançadas.

A ação de construção era conjunta, envolvendo toda a comunidade e, para quem participava ativamente desta obra, era motivo de orgulho e alegria. Todo este entusiasmo é porque os templos são “símbolo de fé, devoção e perseverança dos primeiros colonos chegados à região” (WERLANG, 2008). Desta maneira, a escolha pela utilização apenas das Igrejas matrizes das cidades se deu pelo fato de serem as igrejas principais da Quarta Colônia, aquelas que foram idealizadas e construídas pelos próprios imigrantes e que, por esse motivo, remontam às origens da Colônia e contam a história dessa região e desse povo em cada detalhe, sendo o epicentro de expressão cultural e de memória dos locais onde se encontram.

Segundo Halbwachs (1990), o nosso entorno material serve como um quadro, onde cada indivíduo e cada acontecimento deixa sua marca, assim como é formada a marca da sociedade que ali vive e a maneira como arranjamos os móveis em nossas casas e em como escolhemos e distribuimos os objetos refletem nossa cultura e nos conectam a “um grande número de sociedades, sensíveis ou invisíveis” (HALBWACHS, 1990). Para Candau (2011, p.24), a memória é representada como “um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros do grupo”. Assim, as igrejas e todos seus elementos (fachadas, estuques, relevos e baixos-relevos, aberturas, pedras, rebocos, objetos decorativos, etc.) são uma marca cultural e de memória da comunidade religiosa que as idealizaram e as construíram.

A seguir, apresenta-se as principais Igrejas matrizes construídas na região da Quarta Colônia, cujo mapeamento integra uma das etapas desta pesquisa.

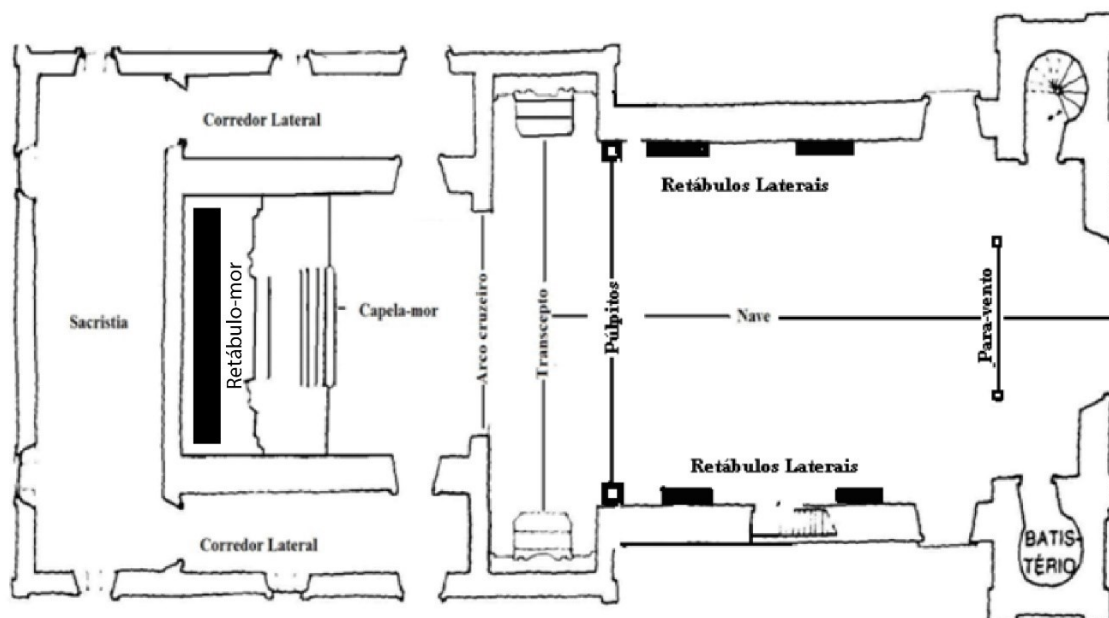
### **5.3.A Estrutura Geral das Igrejas**

Segundo Fabrino (2012), a classificação feita pelo IPHAN em relação aos bens patrimoniais de monumentos (edificações religiosas, militares e civis) é dividida entre bens integrados, móveis e imóveis. Por bens integrados entende-se aqueles que podem ser desmontados ou transferidos para outro local. Os bens de origem sacra podem ser definidos por: retábulos, acabamento do arco do cruzeiro, púlpitos, grades trabalhadas da nave e do coro, portadas e portas, nichos e móveis embutidos, pinturas de forres e de paredes e molduras esculpidas, revestimento azulejares e esculpidos, entre outros.

A pesquisa de Fabrino (2012) tem como foco a arte sacra das igrejas coloniais do Brasil, criadas entre o séc. XVII e XIX, porém a estrutura também se aplica às matrizes da Quarta Colônia de Imigração Italiana que estão sendo estudadas no presente trabalho. Assim,

o autor apresenta uma planta que determina de maneira genérica os espaços internos das igrejas coloniais assim como a disposição dos principais bens integrados presentes nesses ambientes (Figura 14).

Figura 14 - Planta baixa que indica de maneira genérica a estrutura disposição dos elementos integrados das igrejas coloniais brasileiras.



Fonte: Adaptado de Ávila (1984) apud Fabrino (2012), p. 7.

No Quadro 1 apresenta-se o que são e quais as funções assumidas por cada um desses elementos de uma igreja, com base em Fabrino (2012).

Quadro 1 - Descrição e função dos principais elementos de uma igreja católica.

ELEMENTO	DESCRIÇÃO E FUNÇÃO
SACRISTIA	“cômodo da igreja em que se guardam os paramentos e demais objetos cerimoniais e de culto. Geralmente, são dispostas atrás da capela-mor e se ligam a essas por corredores laterais, possuem sempre entradas independentes.” (p. 53).
CAPELA-MOR	“capela principal, onde fica o retábulo-mor de uma igreja.” (p.46).
ARCO CRUZEIRO	“delimita a passagem da nave para a capela-mor. A capela-mor

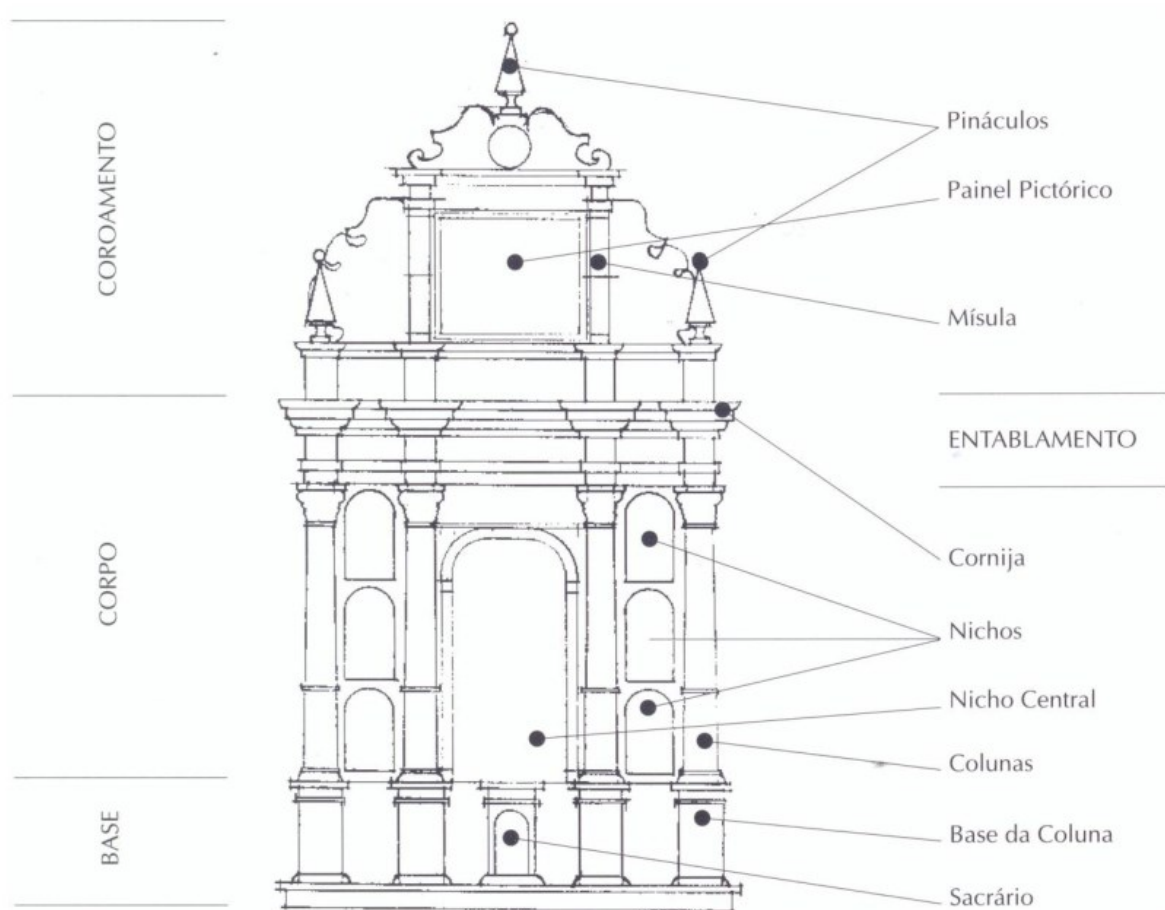
	representa o espaço de máxima importância dentro da sacralidade do culto católico e cabe ao arco cruzeiro fazer este papel de separação entre o mundano (nave) e o sagrado (capela-mor)” (p. 36).
PÚLPITO	“tribuna elevada no interior de igrejas, destinada às pregações do sacerdote.” (p. 52); “[...] utilizados nas pregações ou sermões dos sacerdotes. Geralmente, as igrejas coloniais possuem dois púlpitos, um do lado da epístola (lado direito de quem entra na igreja) e outro no lado do evangelho (lado esquerdo).”; “Sua forma sugere um pequeno camarote, podendo ser encontrado acostado na parede - de forma que o sacerdote suba por uma escada lateral - ou embutido, com a abertura de acesso na parte posterior da parede.” (p.30)
RETÁBULO	“[...] em do latim retro tabulam, que significa atrás da mesa (mesa do altar)”; “A estrutura retabular é composta por três partes bem definidas: base, corpo e coroamento. A base [...] sustenta o corpo onde estão inseridas as pilastras e colunas que ladeiam o camarim, podendo também conter nichos laterais para colocação de outras imagens. O coroamento é a parte estrutural que confere dignidade ao retábulo, por isso concentra a ênfase ornamental da estrutura.”; “Os elementos arquitetônicos, como pilares, colunas, entablamento, frontão, têm a função de dignificar, abrigar e destacar simbolicamente o sacrário, o nicho central e o trono.” (p. 13).
PARA-VENTO	“anteparo de madeira e vidro e grandes proporções, disposto internamente diante das portas das igrejas, para resguardo do vento e da visão interna.” (p. 132).

Fonte: Fabrino (2012).

Na Figura 15 estão identificadas as partes do retábulo.



Figura 15 – Partes de um retábulo.



Fonte: Alvim *apud* Fabrino (2012).

Fabrino (2012), ainda acrescenta que a Arte Sacra do período de colonização brasileira nem sempre se enquadra em um mesmo estilo arquitetônico e artístico, devido à demora nas construções e adições ou substituições de elementos posteriormente. O mesmo se aplica às Igrejas abordadas no trabalho, das quais possuem elementos de diversas vertentes estéticas.

Apesar disso, o acervo de bens integrados brasileiro indica a evolução das artes plásticas no país, sendo a documentação de técnicas, vocabulário ornamental e demonstração da sensibilidade dos artistas e artesãos que trabalharam nessas obras (FABRINO, 2012). De mesmo modo, a arquitetura e outros elementos estéticos das Igrejas da Quarta Colônia estudadas nessa dissertação são indicativos do desenvolvimento dessas artes na região, além da maestria dos artistas envolvidos.

Ademais, os padroeiros, suas histórias e elementos simbólicos inspiraram diretamente na arquitetura e ornamentação das igrejas. Para a criação da coleção de joias objetivada nesse

trabalho, a história dos padroeiros das igrejas servirá de guia para a seleção de elementos simbólicos e que estejam relacionados com essas narrativas contadas de maneira visual nesses templos sagrados. Os padroeiros a quem foram dedicadas as igrejas matrizes da Quarta Colônia de Imigração Italiana são: São José (Ivorá, Dona Francisca e Pinhal Grande), Santo Antônio de Pádua (Silveira Martins), São Pedro (Arroio Grande), São Roque (Faxinal do Soturno) e São João Batista (São João do Polêsine). Atualmente, Arroio Grande é um distrito do município de Santa Maria e não pertence à região da Quarta Colônia. Porém, vale ressaltar que a escolha de inserir esta matriz dentre as referências para a criação da coleção de joias se dá pelo fato da região de Arroio Grande, que é muito próxima da atual cidade de Silveira Martins, historicamente pertencer à região de colonização italiana, sendo uma igreja idealizada e criada pelos colonos italianos da Quarta Colônia. A paróquia do distrito de Vale Vêneto, pertencente ao município de São João do Polêsine, tem como padroeiro *Corpus Christi*. Já a matriz do município de Nova Palma é dedicada à Santíssima Trindade. A seguir, apresenta-se a brevemente a história de cada padroeiro com base no livro “Iconografia Religiosa”, de Lorêdo (2002).

#### **5.4. Breve história e elementos iconográficos dos padroeiros das paróquias abordadas**

##### **5.4.1. São José**

São José é classificado por Lorêdo (2002) como santo secular não mártir. São José foi carpinteiro, esposo da Santíssima Virgem Maria e pai de Jesus Cristo. Por sua profissão, também é patrono dos carpinteiros e artesãos. A festa em sua honra acontece dia 19 de março. Sua indumentária na época medieval é uma túnica curta até os joelhos amarrada na cintura à maneira romana, traje simples de artesãos e de santos humildes. Na fuga para o Egito as vestes são capa e chapéu de abas ou turbante. A utilização de túnica talar e manto atravessado é moderna e a cor amarela e roxa de suas vestes é representação recente. A Figura 16 representa as vestes de São José.

Figura 16 – Representação das vestes de São José.



Fonte: Lorêdo (2002, p. 307).

Os atributos medievais presentes nas representações de São José são cesta ou gaiola com pombas, bastão curvo; no final do período gótico, vara ou bastão florido. O bastão florido, posteriormente, se transforma num ramo de açucenas, que é símbolo de seu casamento virginal. No Renascimento, é representado com uma vela. Como pai de Jesus, os atributos são vela de cera ou lanterna. Desde o Renascimento tem o Menino Jesus em seus braços ou em sua mão o bastão florido e ferramentas de carpinteiro. Os atributos que o representam como carpinteiro são serra, machado, esquadro e plaina. Ainda, é apresentado por dois tipos iconográficos, sendo na arte medieval velho, calvo e de barba branca e a partir do século XVI um homem com cerca de quarenta anos (LORÊDO, 2002).

O Quadro 2 apresenta as representações de São José em cenas.

Quadro 2 - Cenas em que São José é representado.

REPRESENTAÇÕES EM CENAS DE SÃO JOSÉ	
1	Com menino Jesus, carregando a vara florida;
2	Com uma açucena e carregando o Menino Jesus no braço direito;
3	Cercado de resplendor, com o Menino Jesus e segurando uma haste de lírios;
4	Segurando flores e com o Menino Jesus;
5	No peitoril de uma janela de bilha, sobre uma banca de ferramentas de carpinteiro;
6	Com o Menino Jesus, que, de pé, lhe coloca uma coroa de flores na cabeça. Em cima deles, está a Pomba do Espírito Santo;
7	Sentado e com o Menino Jesus em seu colo. A Pomba do Espírito Santo se encontra à esquerda.

Fonte: Lorêdo (2002, p.243).

#### 5.4.2. Santo Antônio de Pádua

Santo Antônio de Pádua ou de Lisboa foi um santo não mártir da ordem franciscana, e é considerado um dos Doutores da Igreja. Era português, nasceu e foi criado em Lisboa e viveu de 1195 à 1231. É o maior santo português sendo o franciscano de maior relevância depois de São Francisco de Assis, famoso taumaturgo e pregador. Inicialmente professou nos Cônegos Regulares de Santo Agostinho do convento de Santa Cruz de Coimbra. Mais tarde tornou-se franciscano para seguir o caminho dos santos mártires de Marrocos. Foi professor de Teologia em Bolonha e lutou contra a heresia dos albigenses e cátaros no sul da França. Estabeleceu-se próximo a Pádua, morreu neste local aos trinta e seis anos de idade e foi canonizado apenas um ano depois de sua morte. A festa em sua comemoração acontece dia 13 de junho e é invocado para o salvamento de naufrágios, pela liberação de prisioneiros e pela recuperação de coisas perdidas e questões de casamento (LORÊDO, 2002).

Ainda segundo Lorêdo (2002), em sua indumentária é representado com hábito (castanho ou cinza escuro) amarrado com o cordão nodoso, no qual comumente pendem rosários. Ainda, ocasionalmente, é representado vestido de menino de coro ou ainda de cônego,

vestindo batina, sobrepeliz e barrete tricórnio. É sempre representado sem barba, jovem e com larga tonsura monacal. Os atributos com que é representado frequentemente são o Menino Jesus, o livro (geralmente aberto) e açucenas. Também é retratado com atributos menos frequentes, como com um aspersório e hissopo e com um pão na mão. A Figura 17 retrata as vestes de Santo Antônio de Pádua.

Figura 17 – Vestes de Santo Antônio de Pádua.



Fonte: Lorêdo (2002, p.297).

As cenas frequentes em que Santo Antônio de Pádua é retratado são baseadas em seus milagres. O Quadro 3 apresenta essas cenas.

Quadro 3 - Cenas em que Santo Antônio de Pádua é representado.

REPRESENTAÇÕES EM CENAS DE SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA	
1	Segurando uma custódia na mão e um asno ajoelhado;
2	Pregando aos peixes;
3	Curando doentes ou trazendo um cadáver à vida;
4	Salvando um homem que despenca de uma casa sendo construída;
5	Mostrando o coração de um avarento dentro de um pequeno cofre;
6	Equivocadamente, às vezes é representado com as chamas, as quais são atributos de Santo Antônio Abade ou Antão;
7	Com frequência é associado a Santo Antônio Abade ou a São Francisco de Assis e, ocasionalmente, a São João Batista, exibindo o cordeiro sobre um livro.

Fonte: Lorêdo (2002, p. 179).

### 5.4.3. São Pedro

Segundo Lorêdo (2002), São Pedro é o apóstolo mais importante, sendo considerado “O Príncipe dos Apóstolos”. É natural da Galiléia e era pescador em Cafarnaum, sendo seu ano de nascimento desconhecido e falecendo no ano de 64. As comemorações em sua honra ocorrem no dia 29 de junho.

Juntamente com seu irmão André, foi um dos primeiros apóstolos a seguir Jesus Cristo. Originalmente se chamava Simão, porém Jesus concedeu-lhe o nome aramaico de *Kephas*, sendo em grego o equivalente a Pedro, que significa pedra - no sentido que Pedro seria a pedra fundamental de sua Igreja. Pedro tinha um caráter impetuoso e tem uma má compreensão inicial do messianismo de Jesus Cristo. Apesar disso, Pedro tem uma posição incomparável em relação aos outros discípulos, sendo companheiro de Jesus durante a vida pública e em sua agonia no monte das Oliveiras, fugindo no momento de ser preso e nega por três vezes conhecer Jesus no Pretório. Entretanto, foi o primeiro apóstolo a quem Jesus

apareceu depois de sua ressurreição, momento em quem teve suas responsabilidades como chefe da Igreja renovadas (LORÊDO, 2002).

Ainda segundo Lorêdo (2002), manteve-se em Jerusalém, onde foi preso por Herodes Agripa, mas acabou escapando por intervenção divina. Mais tarde foi para Roma, onde foi o primeiro Bispo e foi crucificado de cabeça para baixo no ano 64, sob Nero. Talvez seja o santo mais representado na iconografia religiosa. Nas representações de sua indumentária tem a cabeça e os pés nus desde a arte das catacumbas até o românico. Durante o período gótico é representado de pontifical e, a partir do século X, com mitra episcopal a princípio e tiara. Apesar das vestes episcopais representarem melhor sua posição hierárquica, passa a ser representado com túnica e pálio durante o Renascimento, adequando-se mais à história. Desde o século III é sempre representado de barba grisalha, curta e arredondada, além de larga tonsura clerical. No ocidente é calvo e com uma mecha de cabelos que lhe cai sobre a testa.

Os atributos que são retratados com sua imagem são chaves (sendo estas mais antigas e definitivas): por vezes uma, mas na maioria das vezes uma chave de ouro e outra de prata (do céu e da terra). Como o poder de abrir e fechar é apenas um, as chaves são ligadas juntas. Se forem representadas três chaves, simbolizam o poder tríplice do santo sobre o Céu, a Terra e o Inferno. Durante a arte barroca do século XVIII, também aparece com um galo empoleirado em uma coluna. As correntes também são elementos que aparecem comumente junto com as representações de São Pedro, referenciando suas prisões: em Antioquia, Jerusalém e Roma (LORÊDO, 2002).

Outros atributos mais específicos também são representados, como a cruz tríplice travessão, sendo um atributo como papa e simbolizando a dignidade papal, além da tiara nessa mesma categoria; o livro ou pergaminho são demonstrados como atributos como apóstolo de Jesus Cristo; como patrono dos pescadores, aparecem um ou dois peixes. Outros atributos podem aparecer com suas representações, como redes de pescador, a cruz do martírio (no Renascimento) e braço simbólico da Igreja, no qual ia um estandarte com o monograma de Cristo (LORÊDO, 2002). Na Figura 18, é apresentada a vestimenta comum entre os santos apóstolos.

Várias são as cenas em que São Pedro é comumente retratado, como mostra o Quadro 4, a seguir.

Quadro 4 - Cenas em que Santo Antônio de Pádua é representado.

REPRESENTAÇÕES EM CENAS DE SÃO PEDRO	
1	Recebendo as chaves de Jesus Cristo e ao fundo a Igreja Cristã;
2	Segurando as chaves na mão direita;
3	Sendo abençoado por Jesus Cristo, estando diante dEle de joelhos;
4	Segurando as chaves e a sua direita o galo sobre um pilar;
5	Com sua cabeça cercada de resplendor, com um livro e as chaves a sua frente e a sua direita um galo sobre um galho de árvore;
6	Juntamente com São Paulo, que segura uma espada;
7	Com um livro e as chaves;
8	Junto a São Paulo, ao lado de Nossa Senhora da Soledade de mãos postas;
9	Tentando ferir o servo Malco com uma espada, quando este se aproxima de Jesus Cristo;
10	Vestindo mitra, com o coração de Jesus na mão.

Fonte: Lorêdo (2002, p. 34).

Figura 18 – Vestes que representam os santos apóstolos.



Fonte: Lorêdo (2002, p.268).



#### 5.4.4. São Roque

Perante a lenda, era descendente de família rica de Montpellier, em Languedoc, na França. Repartiu suas riquezas e foi peregrinar à Roma. Exerceu caridade com os enfermos e contraiu a doença, retirando-se a um monte. Durante esse retiro, um cachorro lhe levava comida até São Roque ser curado por um anjo. Voltou a sua pátria, onde morreu na prisão em 1397, acusado de espião. As comemorações em sua honra acontecem no dia 16 de agosto e é invocado contra os males físicos (LORÊDO, 2002).

Conforme afirma Lorêdo (2002), a indumentária pela qual é representado é de peregrino, usando trajes nobres e a capa com esclavina e chapéu de abas, enfeitados com uma concha. Os atributos comuns aos peregrinos são bordão, cabaça, conchas, rosário ou saltério e sacola para pão. O atributo pessoal de São Roque é o cachorro com o pão na boca. Outro atributo, embora raro, é a sineta de leproso. Na Figura 19 são apresentadas as vestes comuns entre os santos peregrinos. No Quadro 5 expõe-se as principais cenas em que é representado.

Figura 19 - Vestes comuns entre os santos peregrinos.



Fonte: Lorêdo (2002, p. 301).

Quadro 5 - Cenas em que São Roque é representado.

REPRESENTAÇÕES EM CENAS DE SÃO ROQUE	
1	Com bordão de peregrino, descobrindo a ferida e a direita, a seus pés, o cão;
2	Usando chapéu de peregrino, descobrindo a ferida, com o cão ao lado.

Fonte: Lorêdo (2002, p.205).

#### 5.4.5. São João Batista

Segundo Lorêdo (2002), São João Batista foi o último profeta da Antiga Lei. A festa em sua honra é celebrada dia 24 de junho. Além dessa data, ainda há uma segunda festa no dia 29 de agosto em celebração a sua Paixão. Era primo de Jesus, filho de Zacarias e Isabel, prima de Maria. Viveu sua juventude no deserto, onde levou uma vida ascética e de penitência. Pregou a vinda de Jesus Cristo e, quando este começou sua vida pública, João o batizou nas águas do Jordão. Se tornou o primeiro mártir do cristianismo, sendo decapitado por ordem de Herodes. É padroeiro dos alfaiates, dos correios, dos peleiros, dos músicos, dos prisioneiros e dos condenados à morte.

Em suas representações antigas aparecia com túnica e pálio dos apóstolos, raras vezes com o pálio estilo dos filósofos gregos. A partir do século XIV sua túnica é rústica de pele de carneiro amarrada na frente com uma faixa nodosa grossa. Às vezes também é retratado com um nimbo poligonal, como os personagens do Antigo Testamento. Os atributos pessoais e constantes com que aparece são: o cordeiro e estandarte com a inscrição “*Ecce Agnus Dei*” (em português, Eis o Cordeiro de Deus); o cordeiro divino, envolto por nimbo crucífero, que São João segura em frente ao peito, sobre um livro ou o extremo de uma vara; a concha de batismo (LORÊDO, 2002). Na Figura 20 são apresentadas as vestes comuns entre os santos profetas. As cenas em que o Santo é representado são descritas no Quadro 6.

Quadro 6 - Cenas em que São João Batista é representado.

REPRESENTAÇÕES EM CENAS DE SÃO JOÃO BATISTA	
1	Sua cabeça cercada de resplendor, com o cordeiro coma cruz simbólica ao seu lado;

2	Sentado, brotando-lhe do braço um jato de sangue que é recebido por um anjo e, a seu lado, o cordeiro com a cruz;
3	Usando hábito de frade, com o cordeiro e a cruz com a inscrição “ <i>Ecce Agnus Dei</i> ”;
4	Beijando os pés do menino Jesus e com o cordeiro a sua direita;
5	Ajoelhado sobre um rochedo de mãos postas;
6	Abraçando o Menino de Jesus;
7	Segura um bordão em forma de cruz, com um cordeirinho a seus pés;
8	No momento de sua degola: Salomé transportando sua cabeça em uma bandeja, enquanto, aos pés dela, está seu corpo está no chão.

Fonte: Lorêdo (2002, p.210).

Figura 20 - Vestes comuns entre os santos profetas.



Fonte: Lorêdo (2002, p.302).

## 5.5. Igrejas Matrizes selecionadas para o trabalho

### 5.5.1. Igreja Matriz de Ivorá – São José

A construção desta matriz foi realizada em função da primeira capela do padroeiro São José ter se tornado pequena demais. Sua pedra fundamental foi lançada em 15 de novembro de 1893. A matriz foi solenemente benta em 12 de setembro de 1899, pelo Padre Valentin Rumpel (BELLINASO; MARCON, 1993). A torre da igreja começou a ser construída apenas em 1931, sendo concluída em 1932 e dedicada a Cristo Rei. A altura da torre é de 44 metros, tendo uma estátua de Cristo Rei em seu topo (BELLINASO, 1984). Nas Figura 21, Figura 22 e Figura 23 são apresentas imagens da matriz.

Figura 21 – Conjunto de imagens da Matriz São José, de Ivorá.



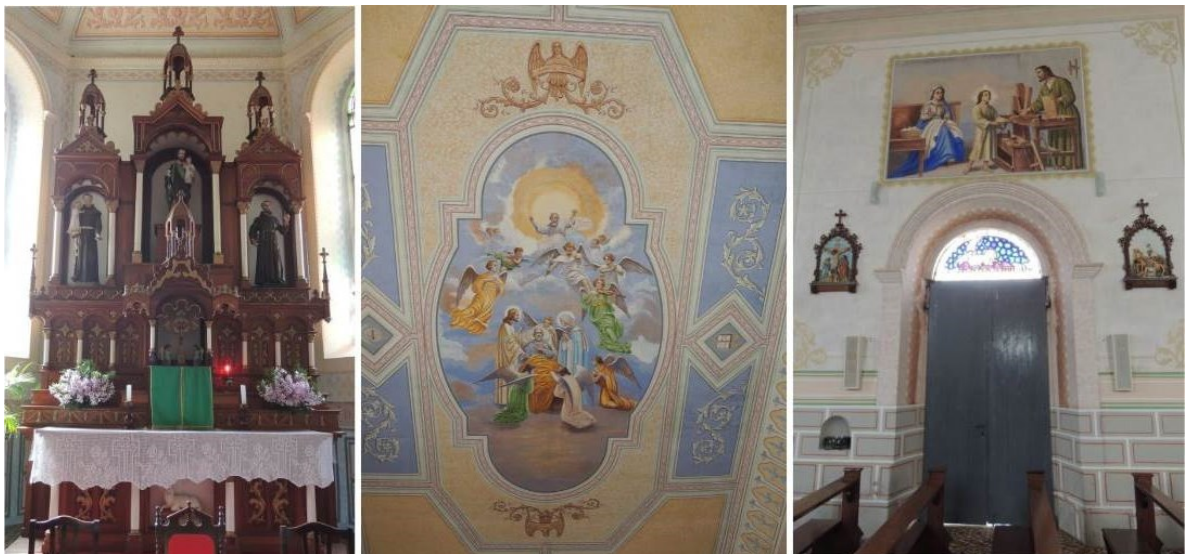
Fonte: Guerra (2021).

Figura 22 – Parte interna matriz São José.



Fonte: Ivorá: Marco de religiosidade (2022).

Figura 23 – Conjunto de imagens do retábulo-mor, pintura no teto e detalhe da porta lateral, com pintura acima.



Fonte: Ivorá: Marco de religiosidade (2022).

### 5.5.2. Igreja Matriz de Dona Francisca – São José

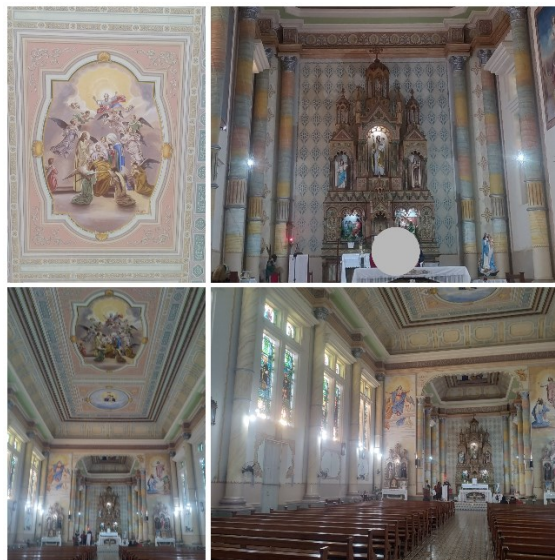
Esta matriz se originou no mesmo local onde 1892 foi erguida a antiga capela devotada a São José. Em 11 de fevereiro de 1942 foi inaugurada a atual Paróquia São José (BUZATTI; BISOGNIN, 2000), sendo o palotino alemão Padre Francisco Burmann o seu primeiro pároco. A matriz está representada da Figura 24 até a Figura 26.

Figura 24 – Conjunto de imagens da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Figura 25 – Conjunto de imagens da parte interna da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Figura 26 – Conjunto de imagens da parte interna do templo.

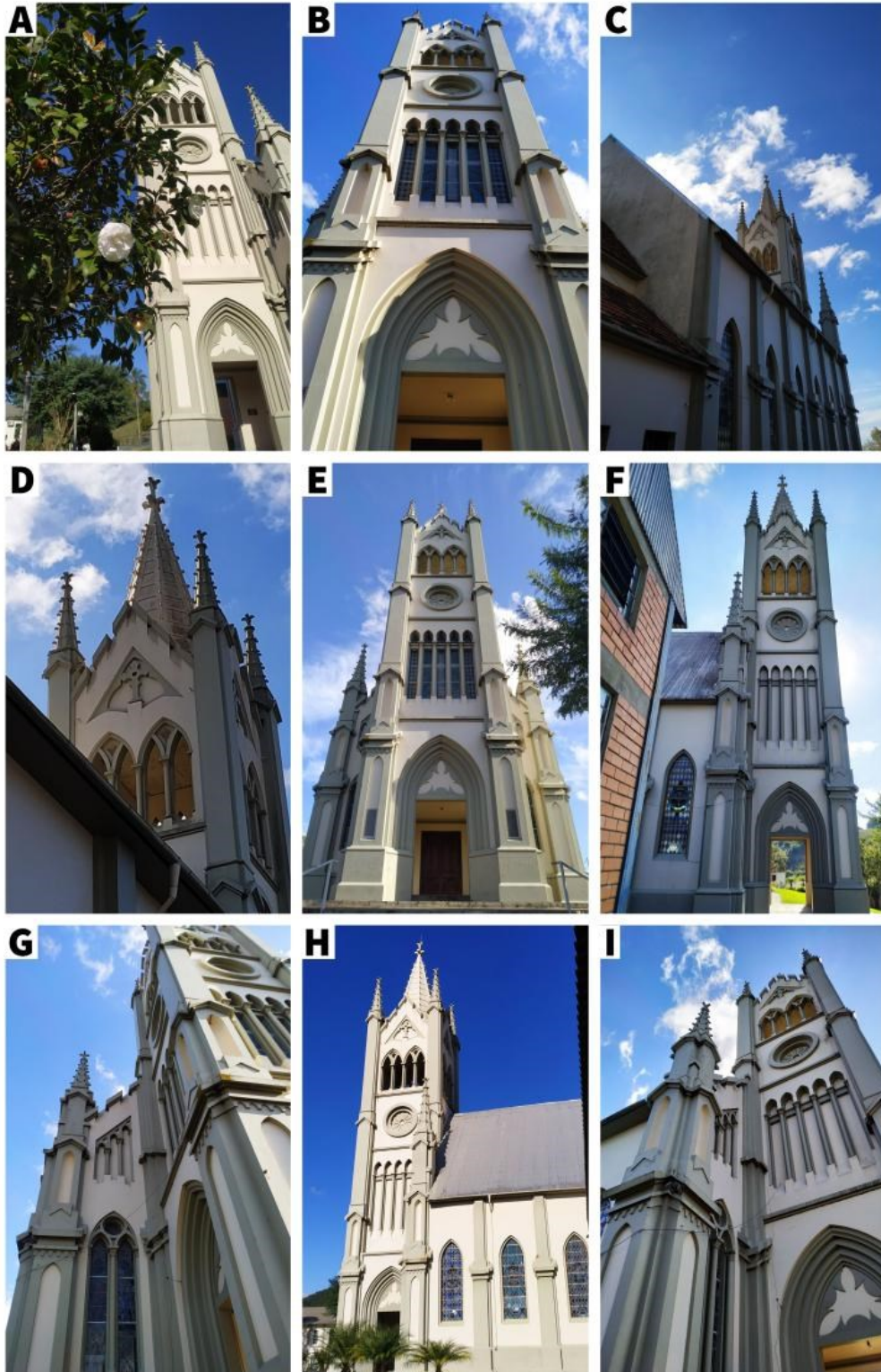


Fonte: Guerra (2022).

### 5.5.3. Igreja Matriz de Pinhal Grande – São José

A Igreja Matriz de Pinhal Grande tem como padroeiro São José, sendo criada em 1910. Segundo Dalmolin (2011), em meados de 1926 a capela foi erguida em madeira, já possuindo um campanário composto por três sinos. A atual construção desta igreja foi iniciada em 1930 e posteriormente passou a ser a Matriz. Da Figura 27 à Figura 31 encontram-se os registros fotográficos da Igreja.

Figura 27 - Conjunto de imagens da Igreja São José em Pinhal Grande.



Fonte: Guerra (2021).



Figura 28 – Altar da matriz.



Fonte: Paróquia São José - Pinhal Grande/RS (2022).

Figura 29 – Conjunto de imagens internas da paróquia.



Fonte: Paróquia São José - Pinhal Grande/RS (2022).

Figura 30 – Retábulo central da paróquia.



Fonte: Paróquia São José - Pinhal Grande/RS (2022).

Figura 31 – Porta principal da matriz.



Fonte: Guerra (2021).

#### 5.5.4. Igreja Matriz de Silveira Martins - Santo Antônio de Pádua

Intitulada Paróquia Santo Antônio de Pádua, a matriz de Silveira Martins foi confirmada canonicamente em 1884, tendo o lançamento da sua pedra fundamental pelo primeiro pároco da Igreja, Antonio Sorio, em 1890 e festividade de inauguração em 1893. A devoção a Santo Antônio veio com os imigrantes da província de Padova e a consagração a este santo foi oficializada apenas em 1928 (BARICHELLO, 2010).

O estilo da fachada da igreja tem estilo típico da região do Veneto, na Itália. A construção de seu campanário foi feita posteriormente, sendo a obra iniciada em 1912 e concluída em 1921. A torre possui 40 metros de altura, tem estilo bizantino e formato cônico, sendo inspirada nas torres das igrejas do norte italiano de Ravenna (dedicada a Sant'Apolinare Nuovo) e de Caorle (em Veneza). No seu topo possui a imagem fundida em ferro de Nossa Senhora do Bom Conselho (BARICHELLO, 2010). As pinturas internas da Igreja foram criadas na década de 1950 e são de autoria de Ângelo Lazzarini, discípulo do pintor italiano Aldo Locatelli, o qual é autor de quase todas as pinturas das igrejas da Quarta Colônia (VESTANA *et al.*, 2019). Imagens da matriz são apresentadas nas Figura 32.

Figura 32 – Conjunto de imagens da Matriz Santo Antônio de Pádua, em Silveira Martins.





Fonte: Guerra (2021).

### 5.5.5. Igreja matriz de Arroio Grande – São Pedro

Arroio Grande fica no meio do caminho entre Silveira Martins e Santa Maria, e atualmente é um distrito pertencente à cidade de Santa Maria. Essa região era dividida em duas jurisdições eclesíásticas: uma pertencente à Santa Maria e outra à ex-Colônia Silveira Martins. Essa divisão foi, ao que parece, a origem de muitos conflitos entre colonos e párocos, que prejudicaram a paróquia. Apesar dos confrontos, a construção da paróquia contou apoio dos palotinos (VENDRAME, 2007).

Segundo a placa em homenagem ao seu centenário, presente em frente à paróquia, seu ano de criação foi em fevereiro de 1919. A matriz tem como padroeiro São Pedro. A Figura 33 apresenta uma foto antiga da paróquia.

Figura 33 – Foto antiga da Igreja de São Pedro, construída com a ajuda dos padres Palotinos.



Fonte: Santin *apud* Vendrame (2007).

Segundo o site Galeria Paróquia São Pedro, em uma publicação do ano 2020, em 13 de dezembro deste mesmo ano foi inaugurado o novo retábulo-mor (da Figura 34 à Figura 37).

Figura 34 - Fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Figura 35 – Parte interna da paróquia com novo retábulo-mor.



Fonte: Galeria da Paróquia São Pedro (2022).

Figura 36 – Conjunto de imagens da fachada e portas externas.



Fonte: Guerra (2022).

Figura 37 – São Pedro no retábulo-mor da matriz.



Fonte: Galeria da Paróquia São Pedro (2022).

#### **5.5.6. Igreja Matriz de Faxinal do Soturno – São Roque**

Segundo Spochiado (1996), esta igreja foi inaugurada em 1939. Conforme Werlang (2008), destaca-se por ser espaçosa e ser muito artística. A origem dos seus sinos é alemã e foram adquiridos por encomenda feita pelo padre Rafael Iop. O padroeiro desta Igreja matriz é o mesmo do município, São Roque. As festividades ao padroeiro tiveram início em 1901 e é mantida até os dias atuais, com exceção ao período pandêmico de 2020 e 2021 (Figuras 38 à Figura 40).

Figuras 38 – Conjunto de imagens da fachada da Igreja, detalhe externo da porta principal e efeito dos vitrais na parte interna.



Fonte: Guerra (2022).

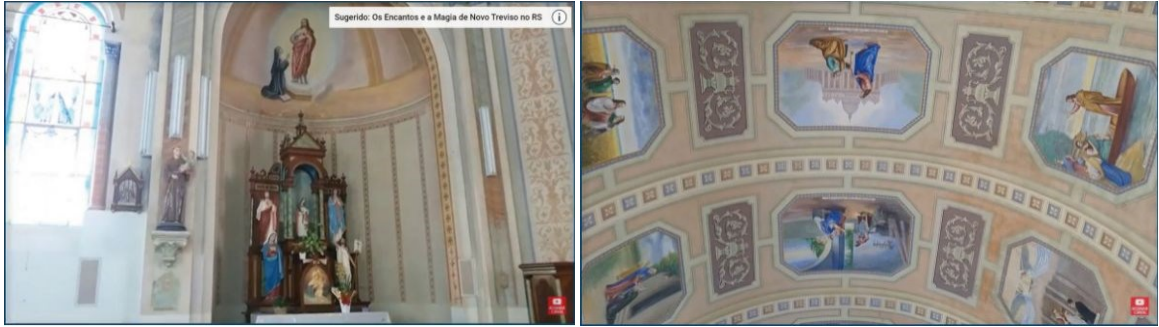


Figura 39 – Conjunto de imagens da parte interna da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Figura 40 – Conjunto de imagens: Retábulo secundário e pinturas no teto.



Fonte: Canal Arquitetura Abandonada (2022).

### 5.5.7. Igreja Matriz de São João do Polêsine – São João Batista

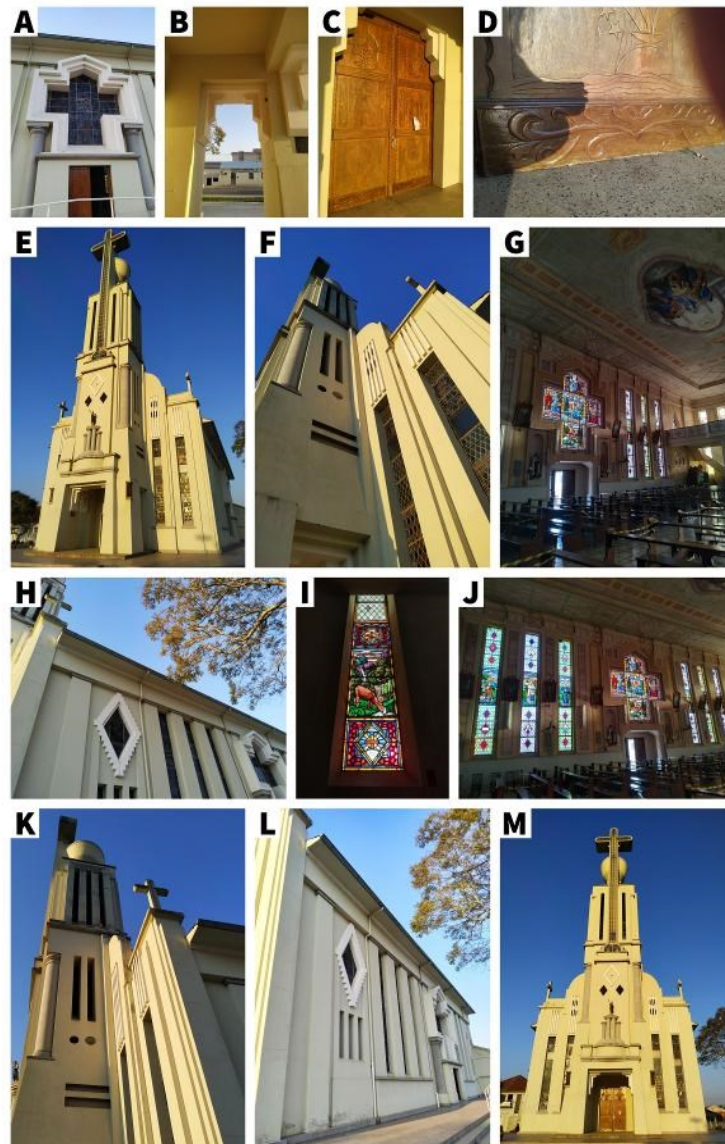
Dedicada a São João Batista, os moradores da cidade construíram três capelas de madeira entre os anos de 1898 a 1950, que foram substituídas pela atual matriz (Figura 41 e Figura 42). O projeto da igreja foi de responsabilidade do engenheiro Wilson Aita, de Santa Maria (RIGHI, BISOGNIN E TORRI, 2001).

Figura 41 – Primeira capela de São João do Polêsine, construída em madeira em um terreno doado. Neste mesmo local, anos depois, foi construída a atual paróquia, em alvenaria.



Fonte: Rigui *apud* Vendrame (2007).

Figura 42 – Conjunto de imagens da Matriz São João Batista, de São João do Polêsine.



Fonte: Guerra (2021).

### 5.5.8. Igreja Matriz de Vale Vêneto – *Corpus Christi*

Vale Vêneto é um distrito de São João do Polêsine. A construção de sua paróquia foi iniciada no ano de 1886 e primeiramente seu padroeiro foi São Francisco. Após 21 anos, uma inauguração solene determina uma nova dedicação: *Corpus Chirsti*. Esta mudança foi devido a uma promessa feita pela Condessa de Stacpool da Inglaterra, Giaorgia Maria Augusta, que realizou a oferta de 3 mil libras à Igreja, além de 3 sinos, castiçais, tabernáculo e várias alfaias (WERLANG, 2008) (Figura 43 e Figura 44).

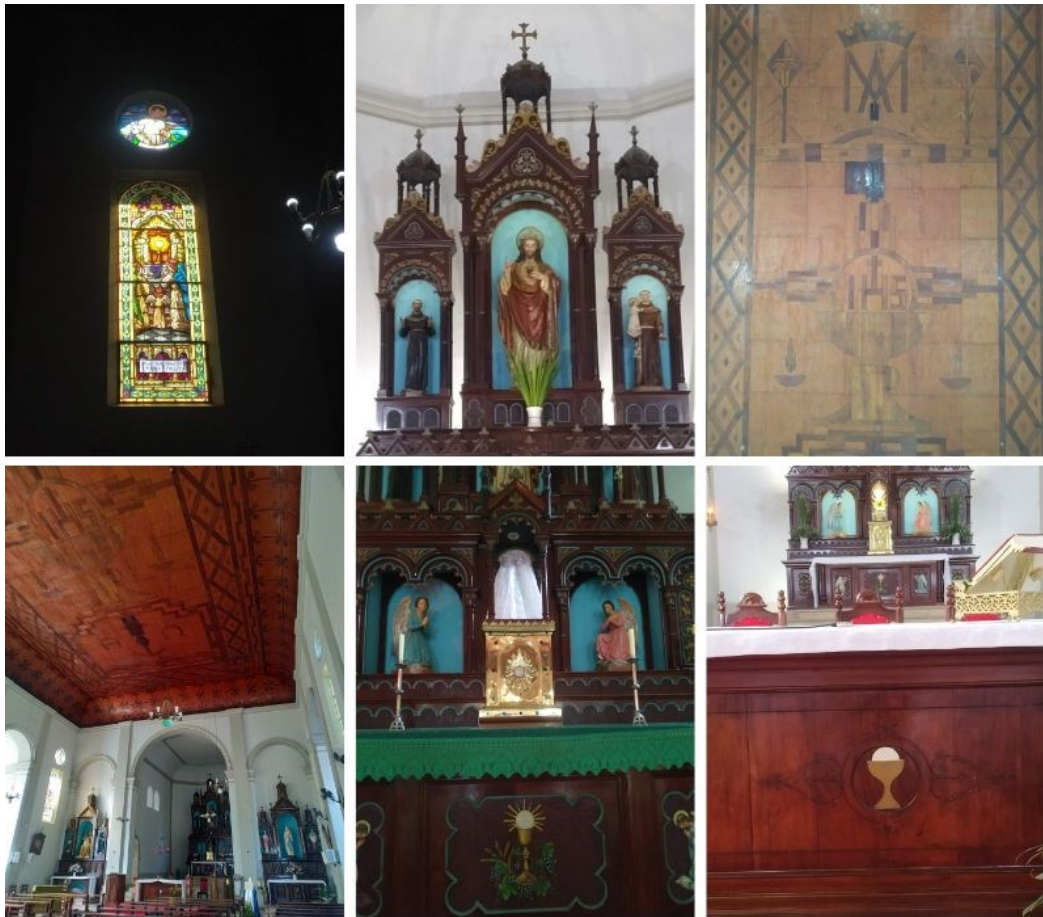
Para a Igreja Católica, o *Corpus Christi* (Corpo de Cristo) é representado pela eucaristia, sendo a consagração da Hóstia e do vinho o milagre da transubstanciação, transformando o pão e vinho realmente em Corpo, Sangue, Alma e Divindade de Cristo (Equipe Christo Nihil Praeponere, 2021). A celebração de Corpus Christi ocorre na primeira quinta-feira após a Oitava de Pentecostes (os 50 dias que precedem a Páscoa), e é uma Solenidade ao Santíssimo Corpo e Sangue de Cristo, momento destinado aos fiéis aumentarem sua fé, virtudes e repararem suas ofensas ao Santíssimo Sacramento por meio da adoração da Eucaristia (Equipe Christo Nihil Praeponere, 2018).

Figura 43 – Conjunto de imagens da Matriz Corpus Christi de Vale Vêneto.



Fonte: Guerra (2021).

Figura 44 – Conjunto de imagens dos detalhes internos da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

### 5.5.9. Igreja Matriz de Nova Palma – Santíssima Trindade

Projetada pelo arquiteto Vitorino Zarani, sua criação data em 11 de fevereiro de 1919. Seu interior é decorado com pinturas de autoria de Ângelo Lazarini, que realizou as obras entre 1954 e 1955, com destaque à pintura da Santíssima Trindade (Figura 45), a qual a matriz é consagrada, possuindo dimensões aproximadas de 9x6 metros (MOREIRA, 2002).

A Santíssima Trindade é um dogma da Igreja Católica e o mistério central da fé cristã, onde Deus é apenas um, mas constituído de três Pessoas divinas distintas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Por ser um dogma, não é uma verdade inventada pela Igreja, mas revelada por Jesus Cristo. Como explicação breve, a Trindade é Una e cada uma dessas três pessoas que a constitui são sua essência, sua substância ou sua natureza divina. Só existe um Deus e “Não pode haver mais que um Deus, pois este é absoluto” (FORMAÇÃO CANÇÃO NOVA, 2022),

porém as pessoas divinas são distinguidas entre si por sua relação de origem: o Pai gera; o Filho é gerado; o Espírito Santo é quem procedeu. Ou seja, ao Pai confere-se a Criação, ao Filho confere-se a Redenção e ao Espírito Santo confere-se a Santificação. Todas essas pessoas divinas tem o mesmo grau de importância e de dependência uma da outra. Pelas graças dos sacramentos, os católicos são chamados a compartilhar da vida da Santíssima Trindade, a confirmarem sua fé segundo a Palavra de Deus, serem testemunhos desta e levá-la por toda parte (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2022; FORMAÇÃO CANÇÃO NOVA, 2022).

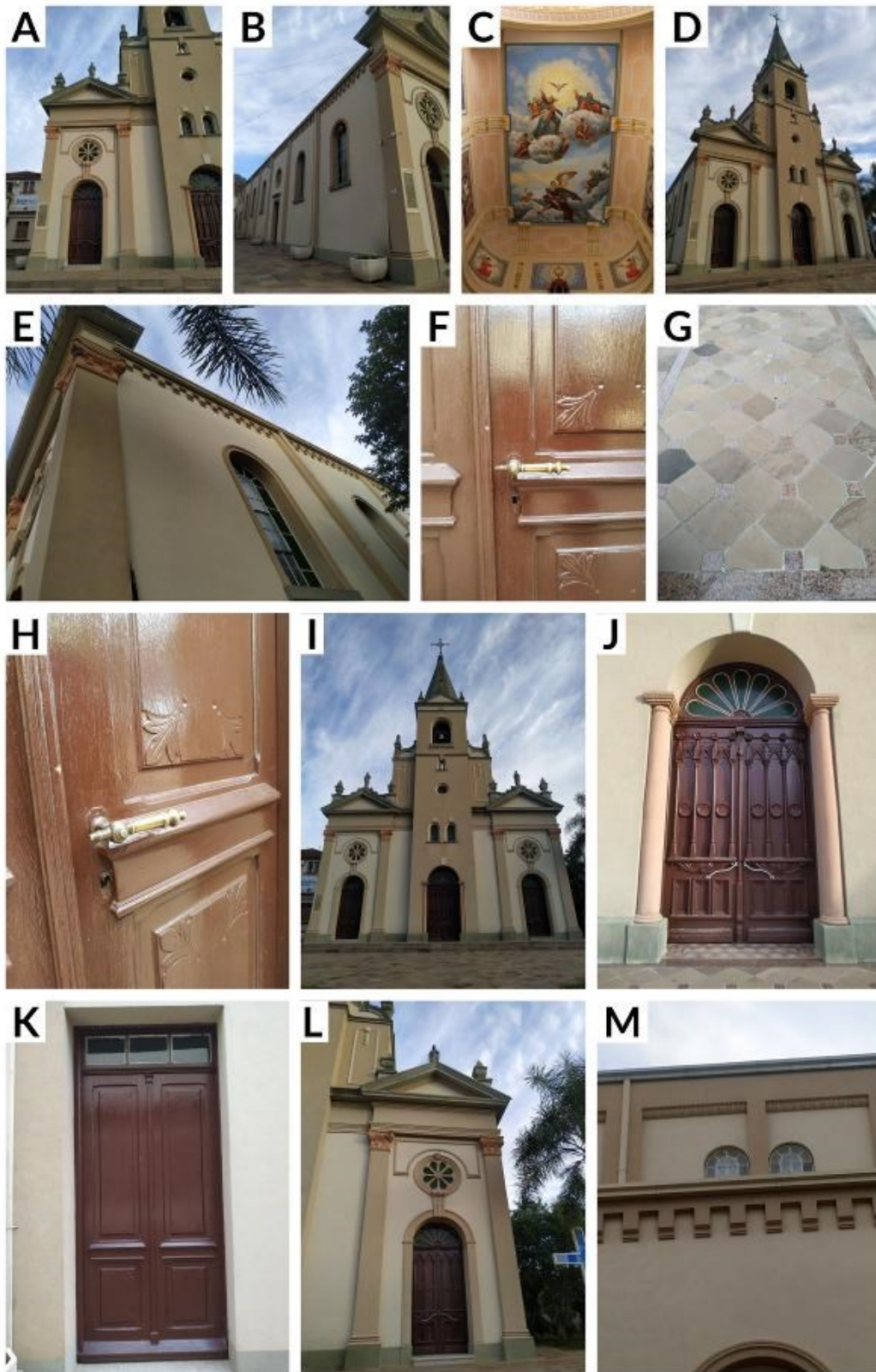
Figura 45 – Pintura da Santíssima Trindade de autoria de Ângelo Lazarini (1955), na Matriz de Nova Palma.



Fonte: Site Rádio Jornal Integração (2021).

O primeiro pároco desta matriz foi Padre Francisco Burmann, que fez um trabalho intenso de vocações sacerdotais, fazendo esta paróquia e o município de Nova Palma (Figura 46 à Figura 48) ter destaque entre a região por ter um grande número de sacerdotes - padres e irmãs (WERLANG, 2008).

Figura 46 – Conjunto de imagens da Matriz Santíssima Trindade de Nova Palma.



Fonte: Guerra (2021).

Figura 47 – Conjunto de imagens internas da paróquia.



Fonte: Paróquia Santíssima Trindade (2022).

Figura 48 – Conjunto de imagens internas da matriz.



Fonte: Site Rádio Jornal Integração (2021).



## **6. PROPOSTA DE PRODUTO**

O produto resultante desta pesquisa é uma coleção de joias utilizando como referência algumas Igrejas Católicas presente na região da Quarta Colônia, em especial das cidades com forte presença de imigração italiana. A coleção resultante utiliza os traços estéticos, simbólicos e iconográficos das Igrejas e seus padroeiros como base para a criação das joias.

Nas simulações, utilizou-se ouro na liga 18 quilates e prata 950. A seleção destes materiais ocorreu por serem metais nobres de alto brilho e capacidade de reflexão, possuindo alta maleabilidade, ductilidade e uma boa resistência química (LIMA, 2006), além de serem clássicos na joalheria. A autora possui experiência de trabalho com estes materiais, o que também justifica a escolha.

Além dos metais, utilizou-se gemas naturais. As gemas agregam valor estético e simbólico às peças. As gemas foram escolhidas de acordo com os resultados das pesquisas, por meio da análise estrutural e dos padroeiros das Igrejas catalogadas. Durante a pesquisa também se optou pela criação de uma joia para representar cada matriz, sendo o número total de nove joias compondo a coleção. O processo de produção idealizado para esta coleção utiliza prototipagem tridimensional unido a técnicas de produção manuais.

Todos os desenhos foram pensados para uma real produção e utilização do público em geral no dia a dia ou em ocasiões especiais, fato que possibilita uma maior proximidade da população em geral com a cultura da Quarta Colônia e sua fé. A pretensão por criar joias com designs que possam de fato ser usados é de que essa Coleção não fique restrita apenas no âmbito acadêmico ou a exposições.

### **6.1. Desenhos das alternativas**

As alternativas foram criadas com base nos elementos arquitetônicos e iconográficos das Igrejas da Quarta Colônia, levando em conta a história de cada padroeiro. A seguir, são apresentadas as análises das estruturas de cada Igreja e seleção de elementos que melhor lhes representam juntamente com o simbolismo e elementos iconográficos de cada padroeiro já abordados anteriormente. Na sequência de cada análise, é apresentado o processo criativo até o resultado final de cada joia.

### 6.1.1. Igreja Matriz de Ivorá – São José

A fachada é formada por bastante elementos geométricos, com linhas retas e arcos, possuindo os estuques nesse mesmo estilo, bem detalhados e com diferentes profundidades, características que se buscam trazer para a joia. O vitral presente acima da porta principal da igreja retrata São José com o menino Jesus no braço esquerdo e carregando um ramo de açucena na mão direita. As cabeças de Jesus Cristo e de São José estão por auréolas. São José também está representado em uma estátua no topo frontal da igreja, carregando o menino Jesus em seus braços (Figura 49).

Figura 49 - Análise fachada Matriz



Fonte: Guerra (2022).

No retábulo central, São José é representado carregando o menino Jesus em seu braço esquerdo e em sua mão direita leva um ramo de açucena. Além disso utiliza um manto atravessado em dois tons de verde (Figura 50).

Figura 50 - Análise do retábulo-mor da Matriz



Fonte: Guerra (2022).

Acima de uma das portas laterais, há uma cena retratando a Virgem Maria, o menino, Jesus e São José. O menino Jesus auxilia São José em seu trabalho de marcenaria (Figura 51).

Figura 51 - Pintura retratando cena da vida da Sagrada Família.



Fonte: Guerra (2022).

Na pintura principal do teto da matriz, São José é recebido por Maria e Jesus Cristo ao chegar ao céu. Um Anjo vem lhe entregar um ramo de açucena. Há pinturas florais nas laterais da pintura principal, com formas delicadas. A cor que prevalece em vários pontos da pintura principal é o amarelo, presente no manto que cobre São José, em dois anjos, na faixa que ata a túnica de um anjo e no halo por trás da representação de Deus (Figura 52).

Figura 52 - Pintura principal do teto da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Iniciaram-se os desenhos pela análise da fachada, arranjando os elementos de forma harmônica e pensando-se nas profundidades diferentes. Também se buscou referências na pintura principal do teto, principalmente nos detalhes florais das laterais (Figura 53).

Figura 53 - Primeiros esboços

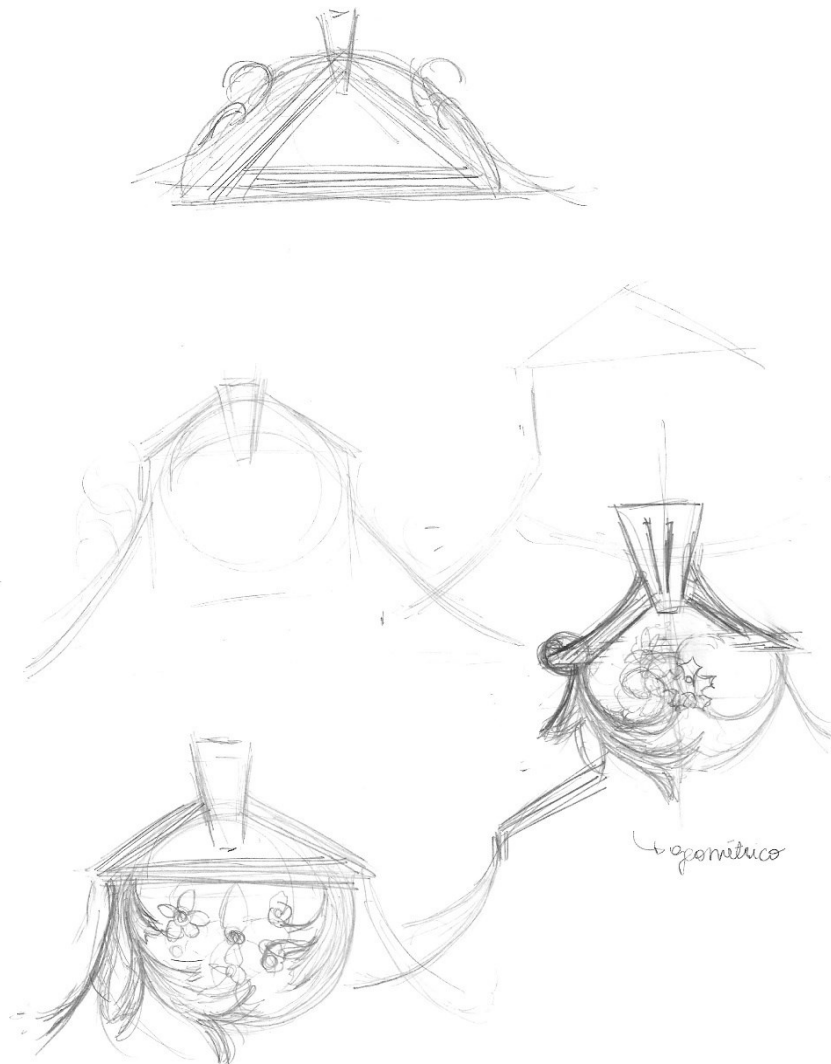


Fonte: Guerra (2022).

Os detalhes foram sendo analisados e optou-se por representar na joia detalhes da fachada juntamente com os detalhes florais em pintura do teto da Igreja. Essas ideias foram unidas e pela forma obtida no esboço percebeu-se que ficaria bem como um brinco. Na

evolução dos desenhos, observou-se que ficaria mais harmônico apenas uma açucena ao centro. Além disso, buscou-se a simetria e formas mais geométricas para a forma, embora também haja a presença do orgânico na flor central e em seus ramos. Essa evolução é registrada na Figura 54.

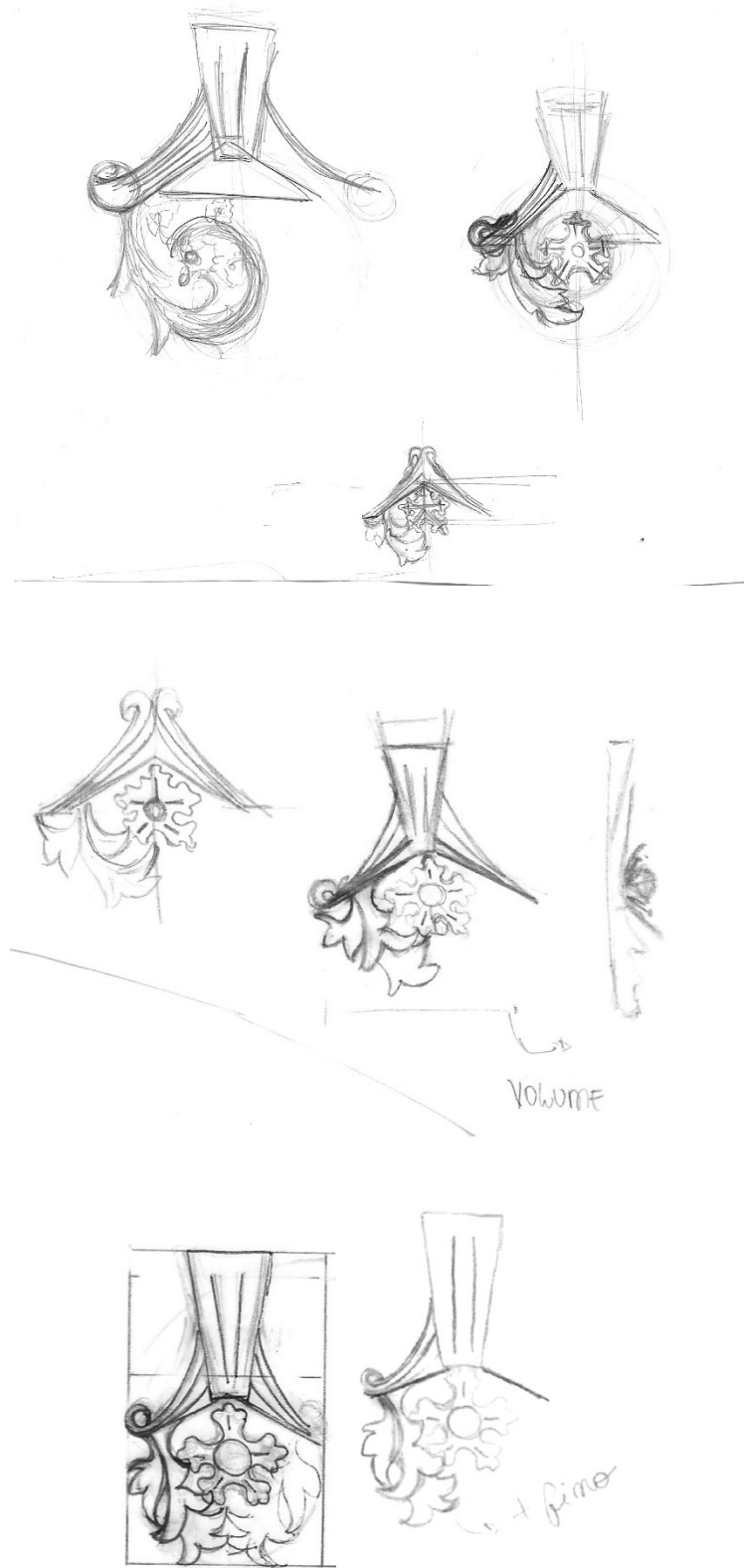
Figura 54 - Evolução dos esboços



Fonte: Guerra (2022).

Toda a forma foi detalhada e planejada conforme a Figura 55 para a posterior modelagem tridimensional realizada em um *software* de modelagem tridimensional.

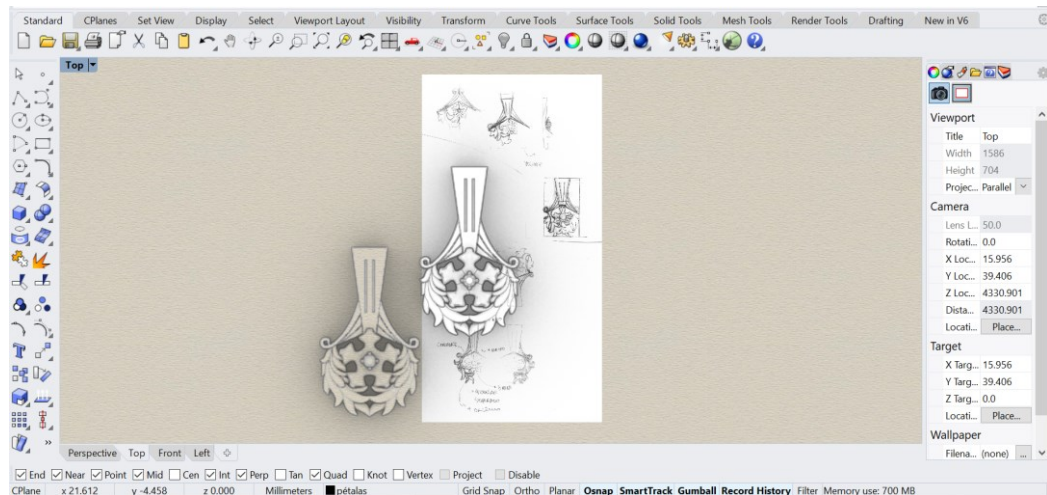
Figura 55 - Detalhamentos do desenho.



Fonte: Guerra (2022).

Para finalização, os desenhos no papel foram digitalizados e colocados ao fundo do *software* de modelagem tridimensional, como mostra a Figura 56. Nesse *software*, todos os detalhes foram definidos - como espessura, tamanho da gema, comprimento, largura, etc. - para que as proporções ficassem ergonômicas para o uso e viáveis para a produção.

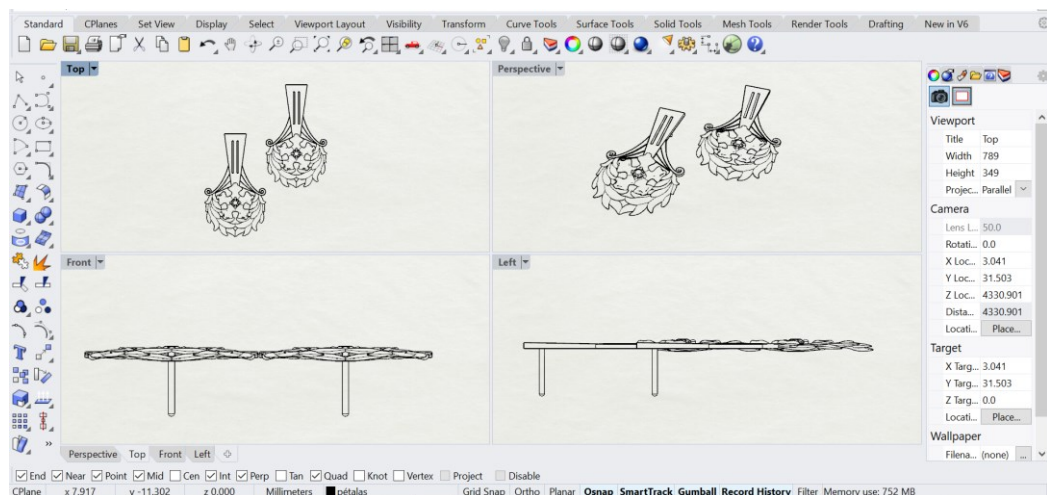
Figura 56 - Finalização no software de modelagem tridimensional



Fonte: Guerra (2022).

As quatro vistas da modelagem tridimensional são apresentadas na Figura 57.

Figura 57 - Finalização no software de modelagem tridimensional



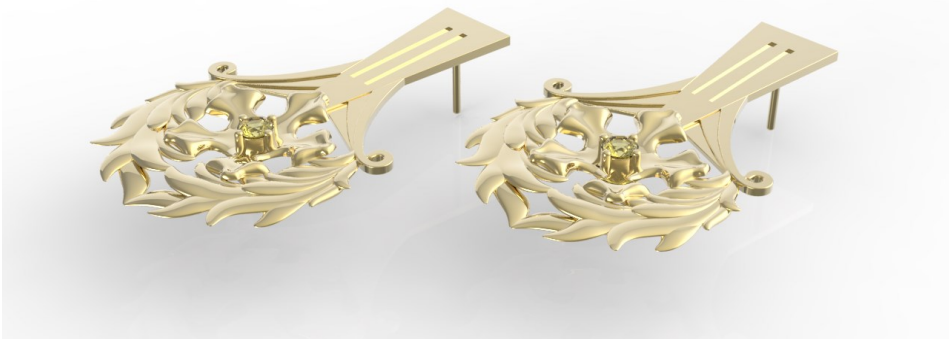
Fonte: Guerra (2022).



A seguir, apresenta-se as simulações realistas criadas a partir da estrutura tridimensional em vários ângulos para o maior entendimento das formas. A gema escolhida para utilização foi o citrino, por ter uma coloração amarela, cor que aparece em vários pontos da pintura principal do teto da Igreja, além de estar presente no miolo da açucena, flor carregada por São José. As simulações foram realizadas utilizando ouro e prata (Figura 58).

Figura 58 – Conjunto de imagens das simulações em diferentes ângulos da joia em ouro e prata







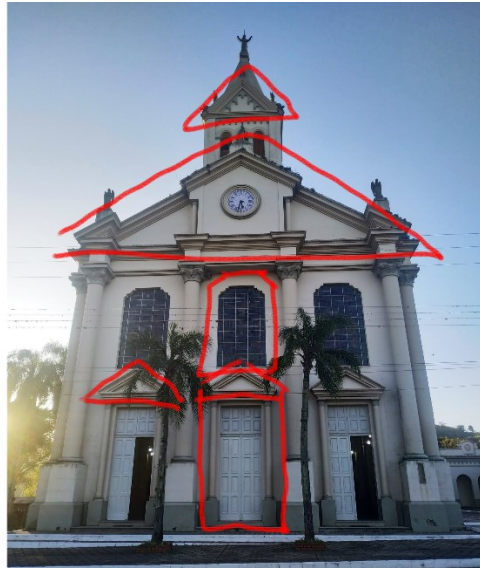
Fonte: Guerra (2022).

O desenho técnico para a produção dos brincos se encontra no Apêndice A.

### **6.1.2. Igreja Matriz de Dona Francisca – São José**

A fachada apresenta várias formas geométricas, e as que mais se destacam são as triangulares e as formas das janelas. Outro fato interessante sobre esta paróquia é que a torre se localiza acima da igreja, centralizada com a fachada (Figura 59).

Figura 59 - Análise da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Igreja com arco do Cruzeiro bem demarcado; muitos detalhes em pinturas no interior da paróquia, retratando cenas e formas em sua maioria geométricas, combinando com as formas da fachada. Os detalhes florais não tem muito destaque, ficando em segundo plano nas pinturas (Figura 60).

Figura 60 - Análise do interior da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

A cor do retábulo central e do manto de São José é marrom clara. A figura de São José é representada segurando menino Jesus no braço esquerdo e carregando um ramo de açucena na mão direita (Figura 61).

Figura 61 - Análise do retábulo central.



Fonte: Guerra (2022).

A pintura central do teto da igreja é a mesma encontrada na paróquia de Ivorá, em que São José é recebido por Maria e Jesus Cristo no céu enquanto um anjo lhe entrega um ramo de açucena. A imagem presente no retábulo central também é a mesma que se encontra em Ivorá, em que São José carrega Jesus Cristo menino em um dos braços e no outro carrega um ramo da açucena (Figura 62).

Figura 62 - Análise da pintura do teto da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Iniciaram-se os desenhos pela análise da fachada, arranjando os elementos de forma harmônica e pensando-se nas profundidades diferentes. Os elementos que foram buscados para o desenho foram o topo da torre do sino e os formatos dos vitrais da fachada. Também se buscou referências na pintura principal do teto, principalmente da moldura da pintura principal (Figura 63).

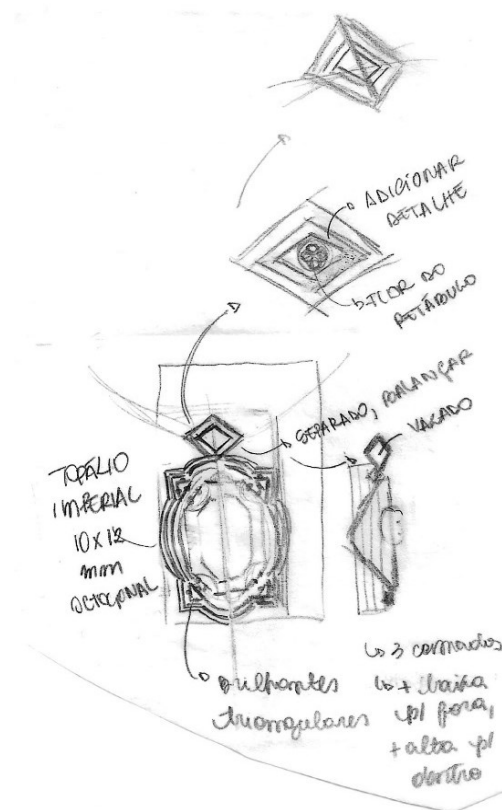
Figura 63 - Primeiros esboços.



Fonte: Guerra (2022).

A ideia inicial era a utilização dos detalhes florais orgânicos presentes no entorno da pintura principal do teto, como foi realizado na joia de Ivorá, porém com a evolução dos desenhos, optou-se pelas formas geométricas. Durante o processo, percebeu-se que as formas ficariam bem como um pingente. O detalhamento foi planejado no papel para a modelagem tridimensional, trabalhando com as camadas, como presente nos detalhes da fachada e interior da Igreja. Também foi definido o topázio imperial como gema utilizada para a joia, já que combina com o manto da representação de São José presente no retábulo central e também com o miolo da açucena, flor carregada por São José (Figura 64).

Figura 64 - Refinamento e especificações do desenho.

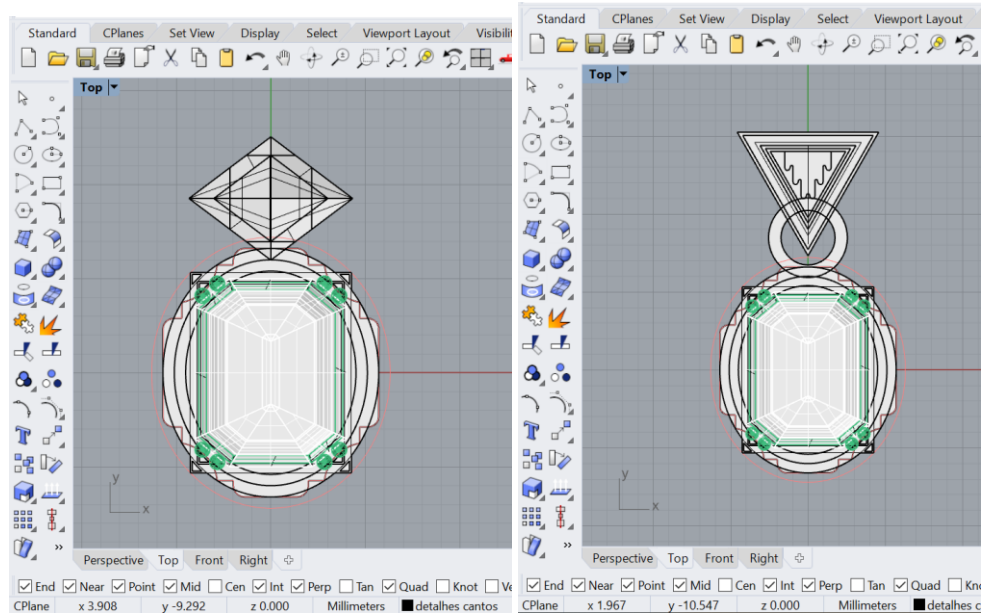


Fonte: Guerra (2022).

Na modelagem tridimensional, testou-se diferentes formas de contra argola para o pingente. Percebeu-se que a forma triangular, como do topo da torre da Igreja, ficaria mais harmônico. Foram realizadas as formas de cada uma das camadas também (Figura 65).



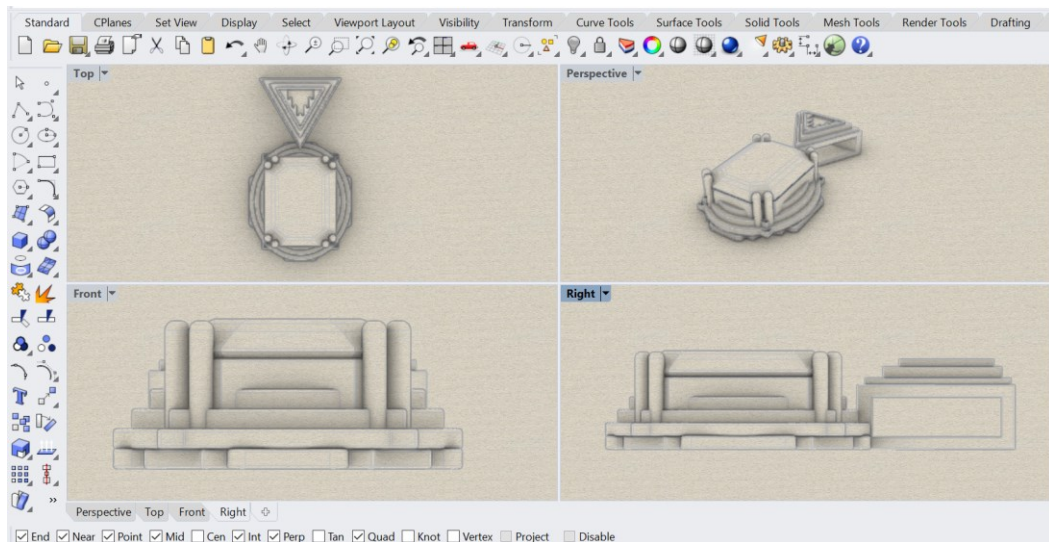
Figura 65 - Refinamento no software.



Fonte: Guerra (2022).

A seguir, apresenta-se a modelagem final da joia (Figura 66).

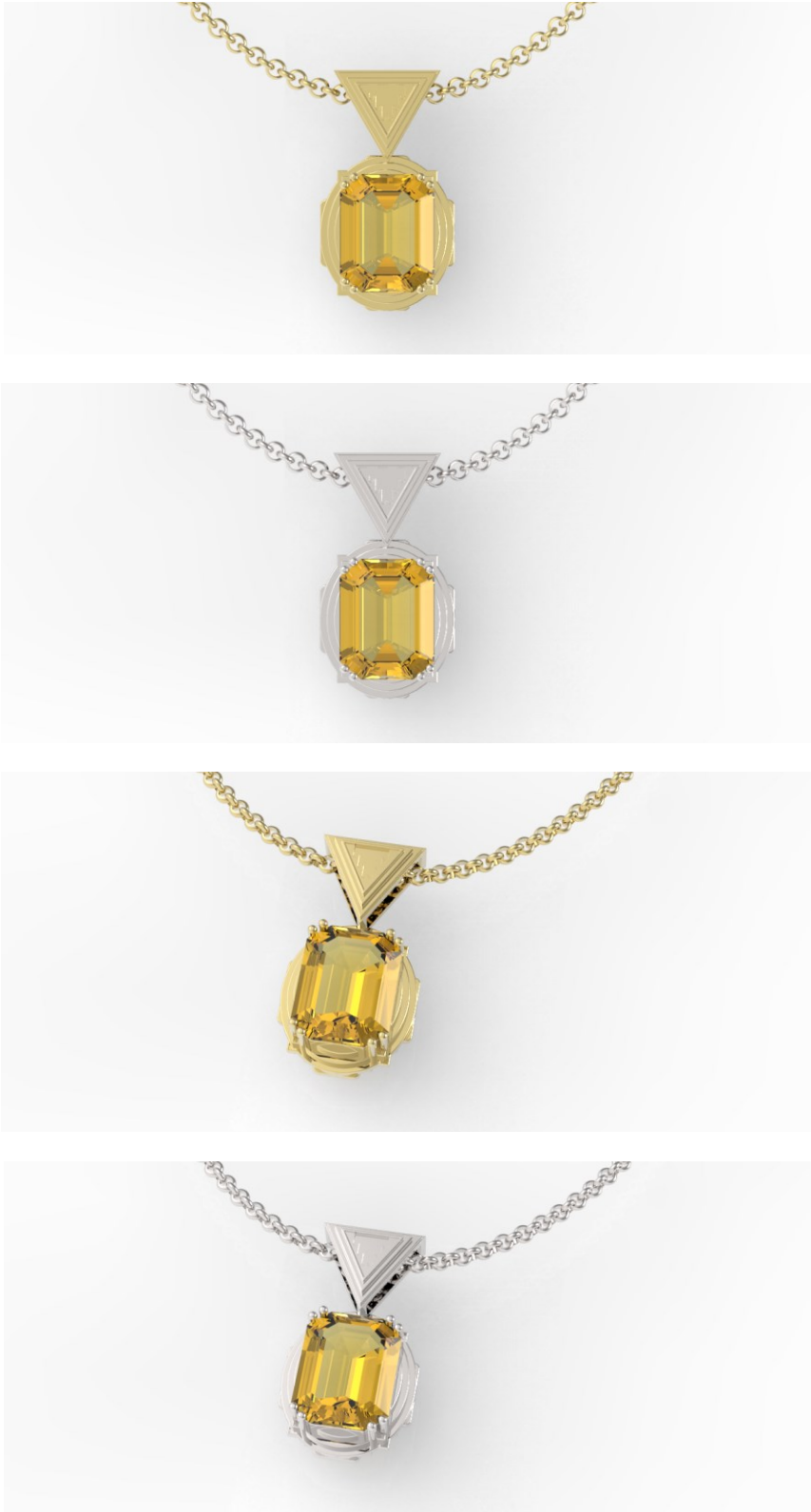
Figura 66 - Modelagem final da joia.



Fonte: Guerra (2022).

Nas próximas figuras, apresenta-se as simulações realistas do pingente em ouro e prata em diferentes vistas (Figura 67).

Figura 67 - Conjunto de imagens com simulações da joia em diferentes ângulos em ouro e prata.







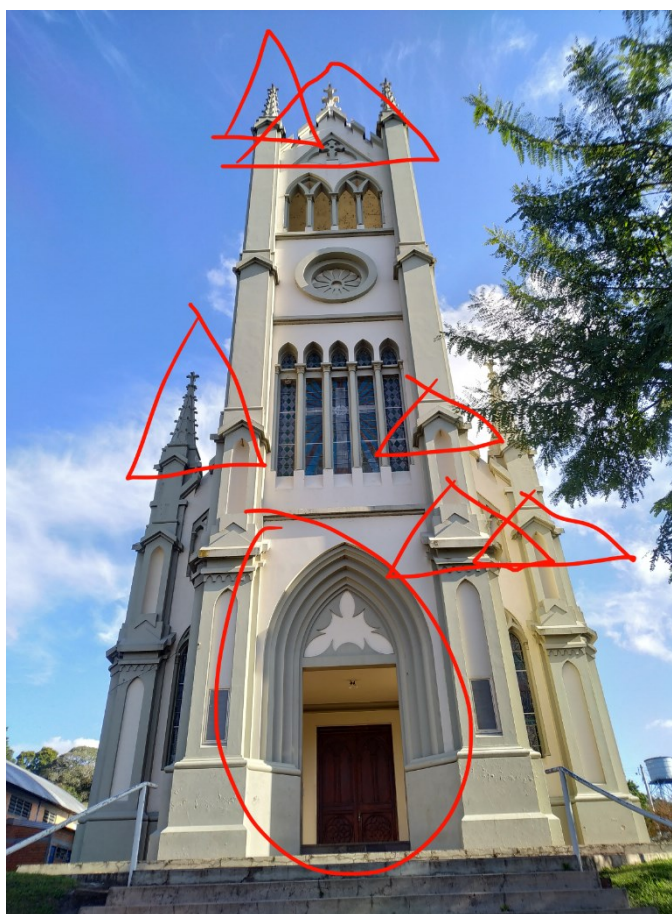
Fonte: Guerra (2022).

O desenho técnico para a produção dos brincos se encontra no Apêndice B.

### 6.1.3. Igreja Matriz de Pinhal Grande – São José

Paróquia de proporção vertical e estilo gótico, possuindo torre central, como a Catedral de Dona Francisca. Possui muitos detalhes geométricos (principalmente triangulares) e pontiagudos. Detalhe da entrada em forma ogival e com relevo, passando a sensação de profundidade (Figura 68).

Figura 68 - Análise da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

A porta principal da igreja segue o mesmo padrão geométrico de toda a fachada. As torres externas e a parte de cima dos retábulos apresentam a mesma estrutura pontiaguda (Figura 69 e Figura 70).

Figura 69 - Análise da porta principal da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Figura 70 - Análise da lateral da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

O arco do cruzeiro é bem demarcado, com forma ogival. O interior da igreja é minimalista, apenas com elementos em relevo e em forma pontiaguda, sem pinturas (Figura 71).

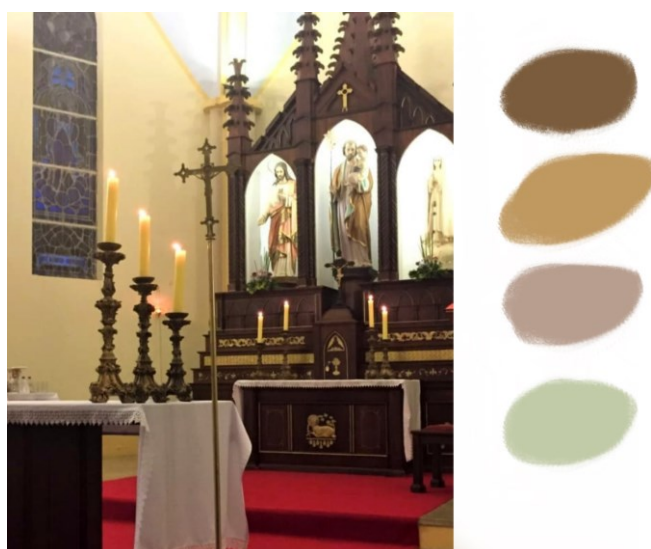
Figura 71 - Análise do interior da matriz.



Fonte: Adaptado por Guerra (2022).

O retábulo central segue a mesma linguagem da arquitetura da Igreja, tendo São José representado ao centro com o menino Jesus em seu braço esquerdo e um ramo de açucena na mão direita. As cores do manto de São José estão representadas na Figura 72, tendo predominância o rosa claro e o marrom claro.

Figura 72 - Análise do rtábulo-mor da matriz.

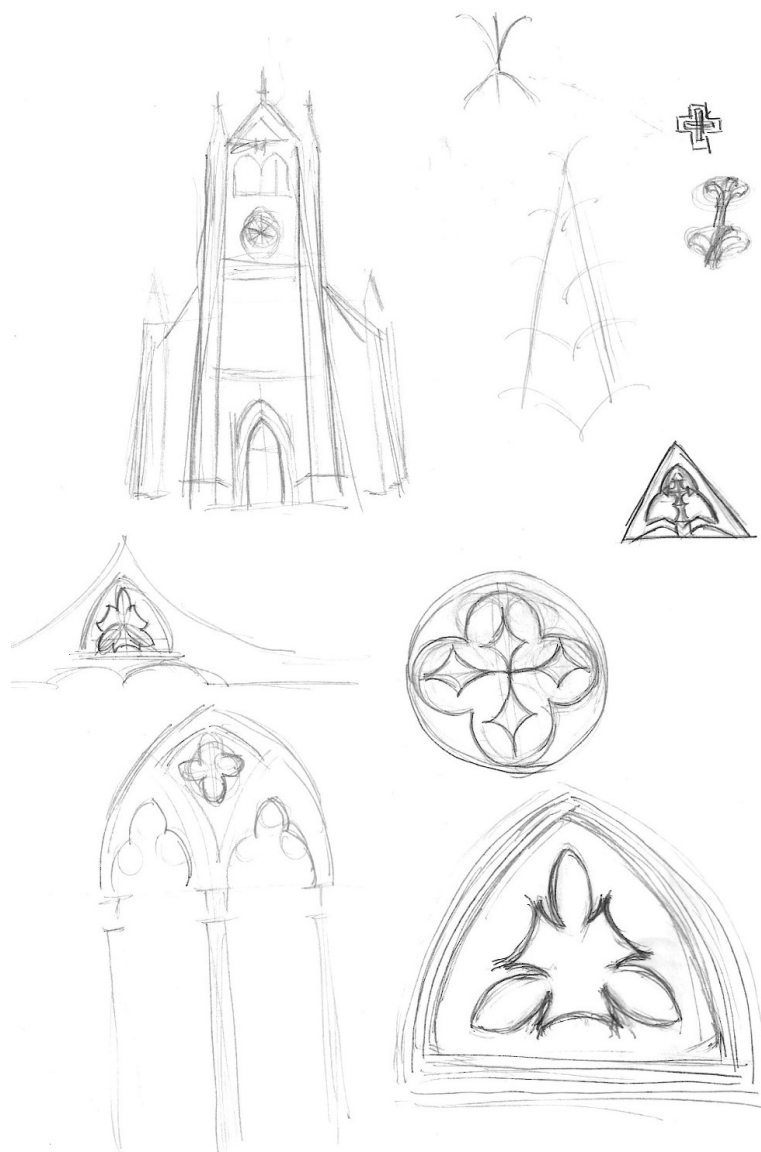


Fonte: Adaptado por Guerra (2022).

Iniciou-se os esboços com base na fachada, principalmente no detalhe acima da porta principal. Os detalhes entalhados na porta e nas laterais da torre também foram utilizados

como base para os desenhos. Os detalhes das pontas das torres da Igreja e do retábulo central lembram açucenas, e por serem as flores carregas por São José, também foram utilizados para a criação das formas (Figura 73).

Figura 73 - Primeiros esboços.

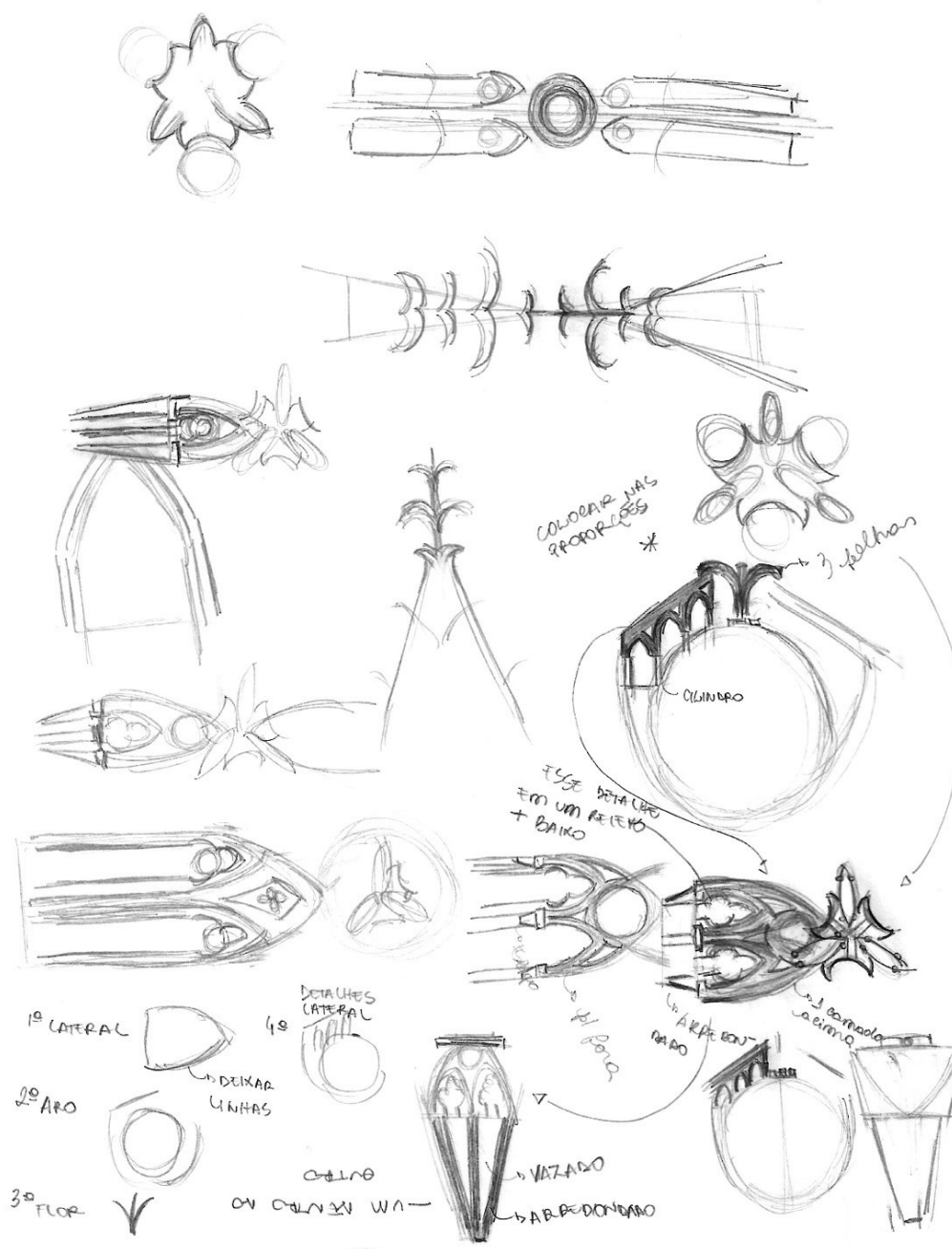


Fonte: Guerra (2022).

Com a evolução dos desenhos e a união dos elementos, percebeu-se que ficariam harmônicos em forma de anel. Assim, procedeu-se a criação de várias alternativas unindo os elementos (Figura 74).



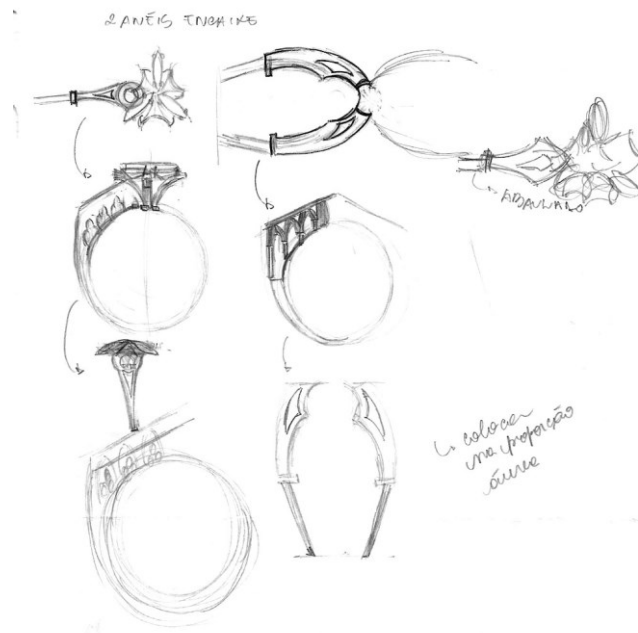
Figura 74 – Esboços com várias ideias.



Fonte: Guerra (2022).

A ideia inicial era a criação de um par de anéis que se encaixassem um no outro. Porém, na finalização das ideias percebeu-se que a ideia ficaria muito complexa para a finalização durante este trabalho. Assim, executou-se apenas uma das ideias (Figura 75).

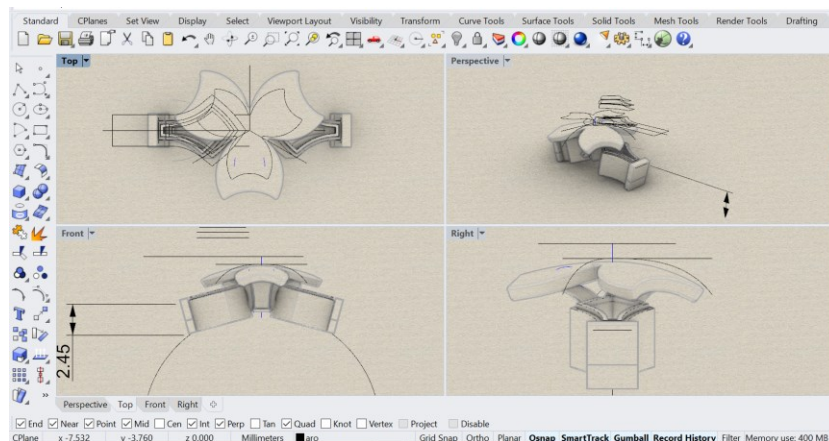
Figura 75 - Refinamento da alternativa selecionada.



Fonte: Guerra (2022).

A finalização foi realizada no *software* tridimensional. Os tamanhos de cada forma foram adaptados para que fossem proporcionais e adequados às medidas ergonômicas e de produção. Alguns testes de dimensões foram realizados antes da escolha da melhor opção de dimensão de cada elemento (Figura 76).

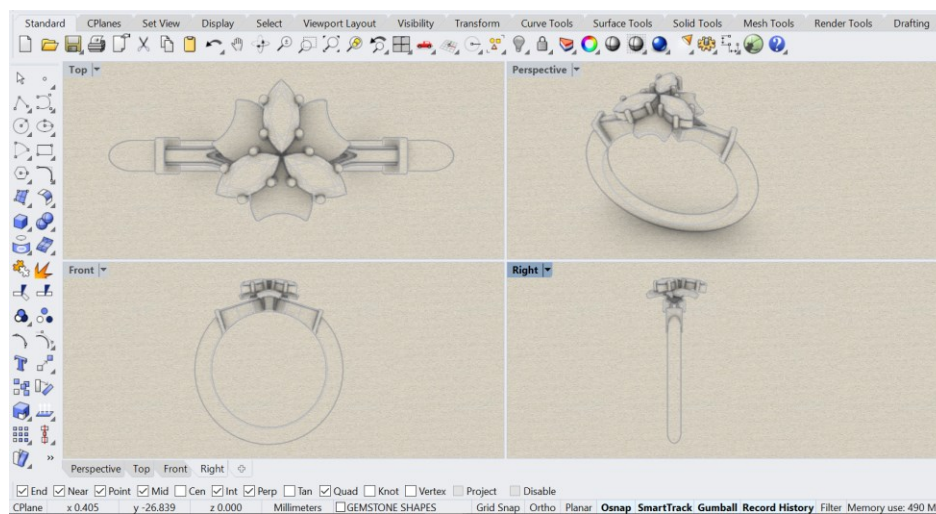
Figura 76 - Refinamento das formas no software de modelagem tridimensional.



Fonte: Guerra (2022).

A modelagem da forma final é apresentada na Figura 77.

Figura 77 - Vistas da modelagem tridimensional final.



Fonte: Guerra (2022).

A seguir, apresenta-se a simulação realista da joia, em ouro e prata. As gemas utilizadas foram quartzos rosa, escolhidas por conta da cor rosa presente no manto da representação de São José presente ao centro do retábulo central (Figura 78).

Figura 78 - Conjunto de imagens com simulações da joia em vários ângulos em ouro e prata.









Fonte: Guerra (2022).

O desenho técnico para a produção dos brincos se encontra no Apêndice C.

#### **6.1.4. Igreja Matriz de Silveira Martins – Santo Antônio de Pádua**

A característica mais marcante da fachada com certeza é a torre, que é cilíndrica e tem estilo bizantino, assim como toda a fachada. Possui elementos retos, janelas e portas em arco, com detalhes em relevo.

Possui a representação em estátua de Santo Antônio presente na fachada, alocado em um nicho acima da porta principal. Nela, Santo Antônio carrega o menino Jesus no braço esquerdo e um ramo de açucena no braço direito (Figura 79).

Figura 79 - Análise da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

A porta principal possui detalhes entalhados representando a uva, detalhes florais, o Sagrado Coração de Jesus e outros detalhes que remetem a sagrada Eucaristia. O Espírito Santo também é representado nesses detalhes entalhados (Figura 80).

Figura 80 - Análise da porta principal da matriz.



Fonte: Guerra (2022).



Nas portas laterais estão representadas açucenas, o Sagrado Coração de Jesus e outros detalhes florais (Figura 81).

Figura 81 - Análise da porta lateral da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

O retábulo central é fixado na parede, tendo seus nichos representados por pinturas de molduras e forma de arco. O altar é trabalhado em madeira esculpida, representando um cálice ao centro, de onde saem uvas e trigos (Figura 82).

Figura 82 - Análise do retábulo-mor da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Retábulo lateral com detalhes florais. Detalhes florais em relevo também na parte inferior; ao centro, uma açucena (Figura 83).

Figura 83 - Análise do retábulo lateral da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

A pintura central do teto retrata Santo Antônio acima das nuvens, olhando para o menino Jesus, um livro acima de uma mesa e açucenas no “chão”. Vários detalhes florais decoram a pintura do teto e as paredes. Essas representações possuem pinturas geométricas imitando molduras (Figura 84).

Figura 84 - Análise da pintura principal do teto da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Ladrilhos com padrão floral, nas cores verde, vermelho, amarelo, marrom e branco (Figura 85).

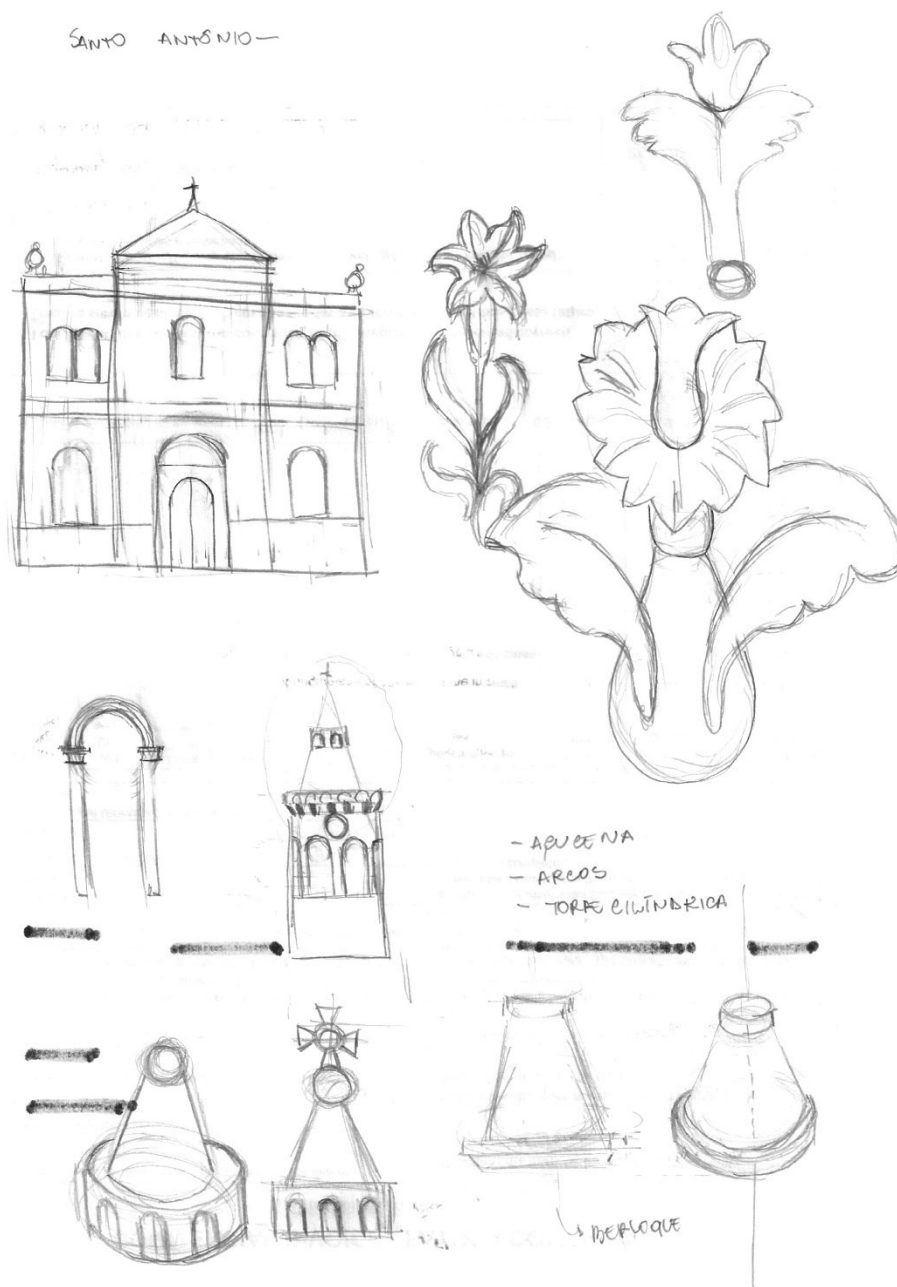
Figura 85 - Análise dos ladrilhos da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Os desenhos foram iniciados pelo estudo da fachada, sendo a torre o principal elemento que se buscou representar. Além da torre, as açucenas presentes em vários elementos também foram estudadas pois são elementos presentes na representação de Santo Antônio de Pádua (Figura 86).

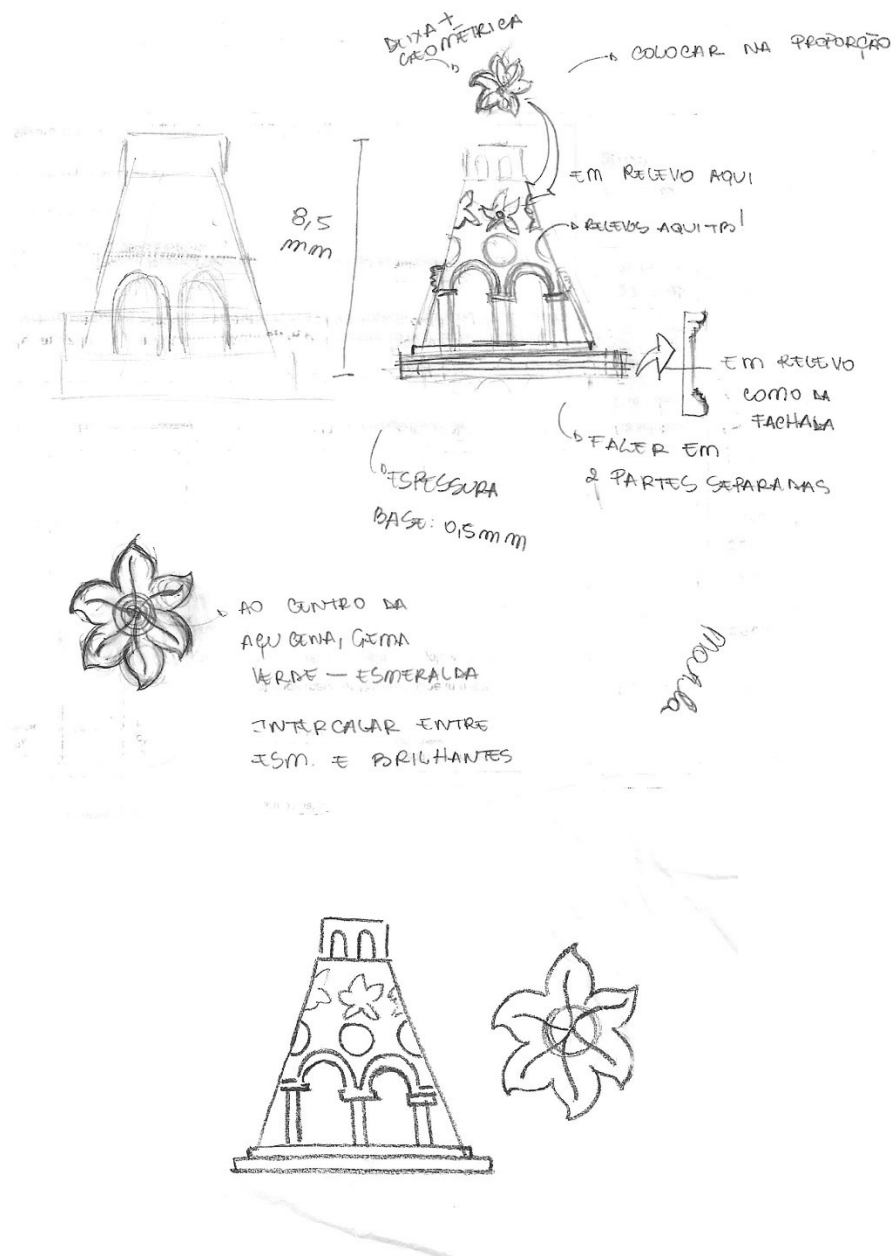
Figura 86 - Primeiros esboços.



Fonte: Guerra (2022).

As especificações foram feitas no papel para a produção do modelo tridimensional. As proporções foram pensadas para serem harmônicas entre si e para tornar possíveis a produção e o uso de forma ergonômica. Decidiu-se a criação de um pingente no estilo de berloque, criado em duas partes iguais que necessitam de soldagem para formarem o pingente (Figura 87).

Figura 87 - Especificações das formas para o modelo final.

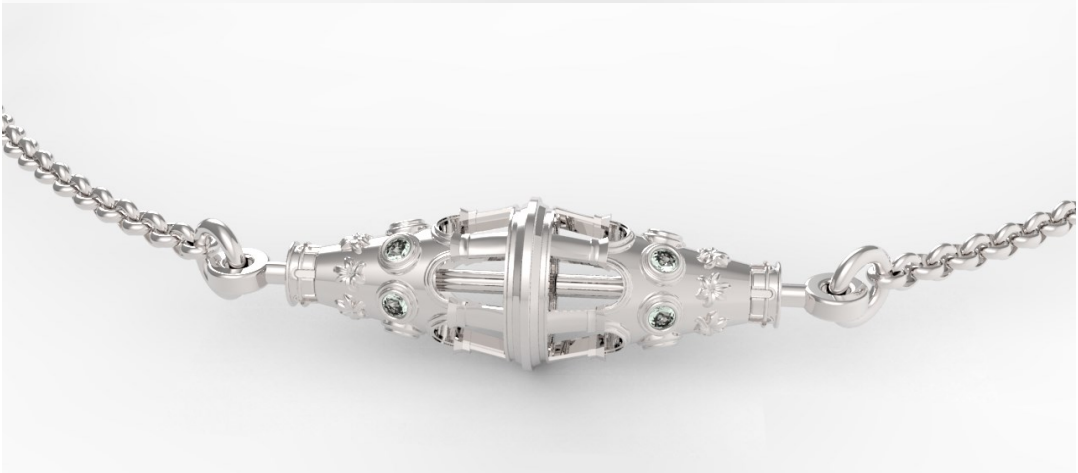


Fonte: Guerra (2022).

A ideia inicial foi a utilização de esmeraldas e diamantes. Esmeraldas como representação das açucenas pela cor verde e o diamante pelo branco das pétalas. Porém, no modelo final optou-se apenas pela utilização das esmeraldas, como mostra as simulações utilizando ouro e prata na Figura 88 a seguir.

Figura 88 - Conjunto de imagens com simulações em vários ângulos da joia finalizada em ouro e prata.











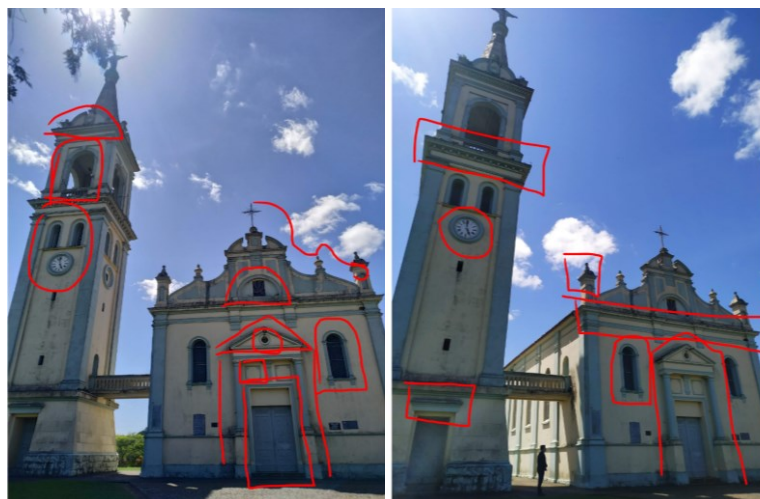
Fonte: Guerra (2022).

O desenho técnico para a produção dos brincos se encontra no Apêndice D.

### **6.1.5. Igreja Matriz de Arroio Grande – São Pedro**

Fachada no mesmo estilo da paróquia de Ivorá, lembrando o estilo das igrejas coloniais brasileiras. São encontradas formas geométricas como o retângulo e o triângulo da porta principal, assim como quadrados, círculo, semicírculo e arcos. O elemento que mais chama atenção é o topo da fachada, que é composto por um semicírculo trabalhado com cortes, de onde partem formas mais orgânicas lembrando arabescos. A torre se localiza na lateral direita da igreja. Possui formas semelhantes a fachada da igreja com semicírculo arcos e círculo. Todas as formas possuem relevos ao seu redor, como se fossem molduras (Figura 89).

Figura 89 - Análise da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

A porta principal possui elementos entalhadas na madeira. Na parte de cima, são representados cachos de uva, trigos, a sagrada Eucaristia e um símbolo representando Maria, com uma cruz, flores e uma açucena. Um cordeiro com halo é representado segurando uma bandeira, assim como o símbolo pontífice (que é representado atrás dos brasões papais). Na parte inferior estão representados Ramos de Açucena (Figura 90).

Figura 90 - Análise da porta principal da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

A parte interna da paróquia S. O arco do Cruzeiro é bem demarcado por um arco, assim como os retábulos laterais são demarcados por arcos menores, todos em relevo. O restante na parte interna da paróquia é simples, possuindo pinturas que imitam molduras e algumas formas arabescas e também geométricas. As cores de mais destaque são as dos vitrais (Figura 91).

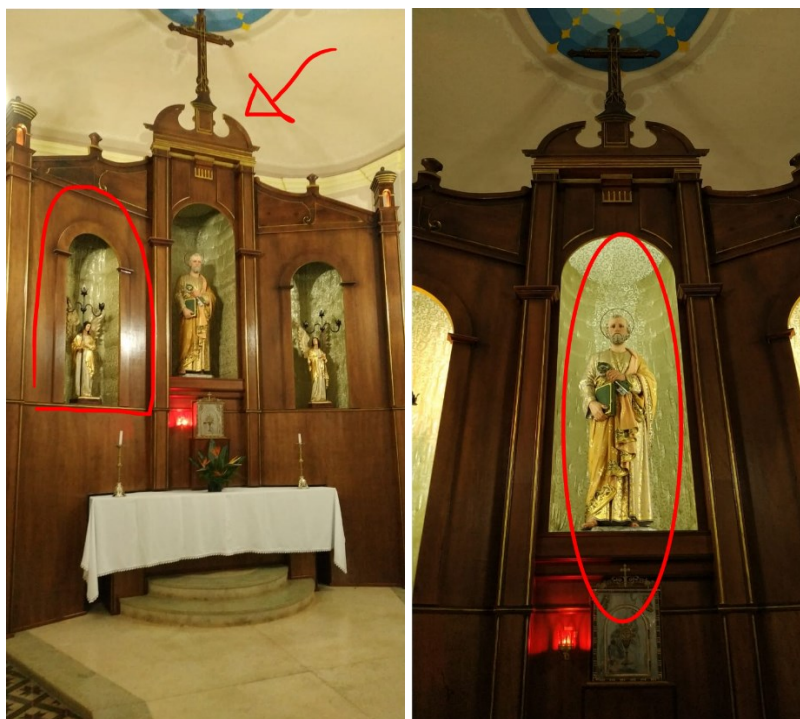
Figura 91 - Análise da parte interna da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

O retábulo central foi inspirado na fachada da igreja, possuindo três nichos, abrigando a representação de São Pedro no nicho central. Nessa representação, São Pedro veste roupas douradas e está com duas chaves na mão esquerda e segurando um livro verde com a mão direita (Figura 92).

Figura 92 - Análise do retábulo-mor da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Os ladrilhos possuem um padrão geométrico que lembra uma estrela, nas cores marrom, verde e branco (Figura 93).

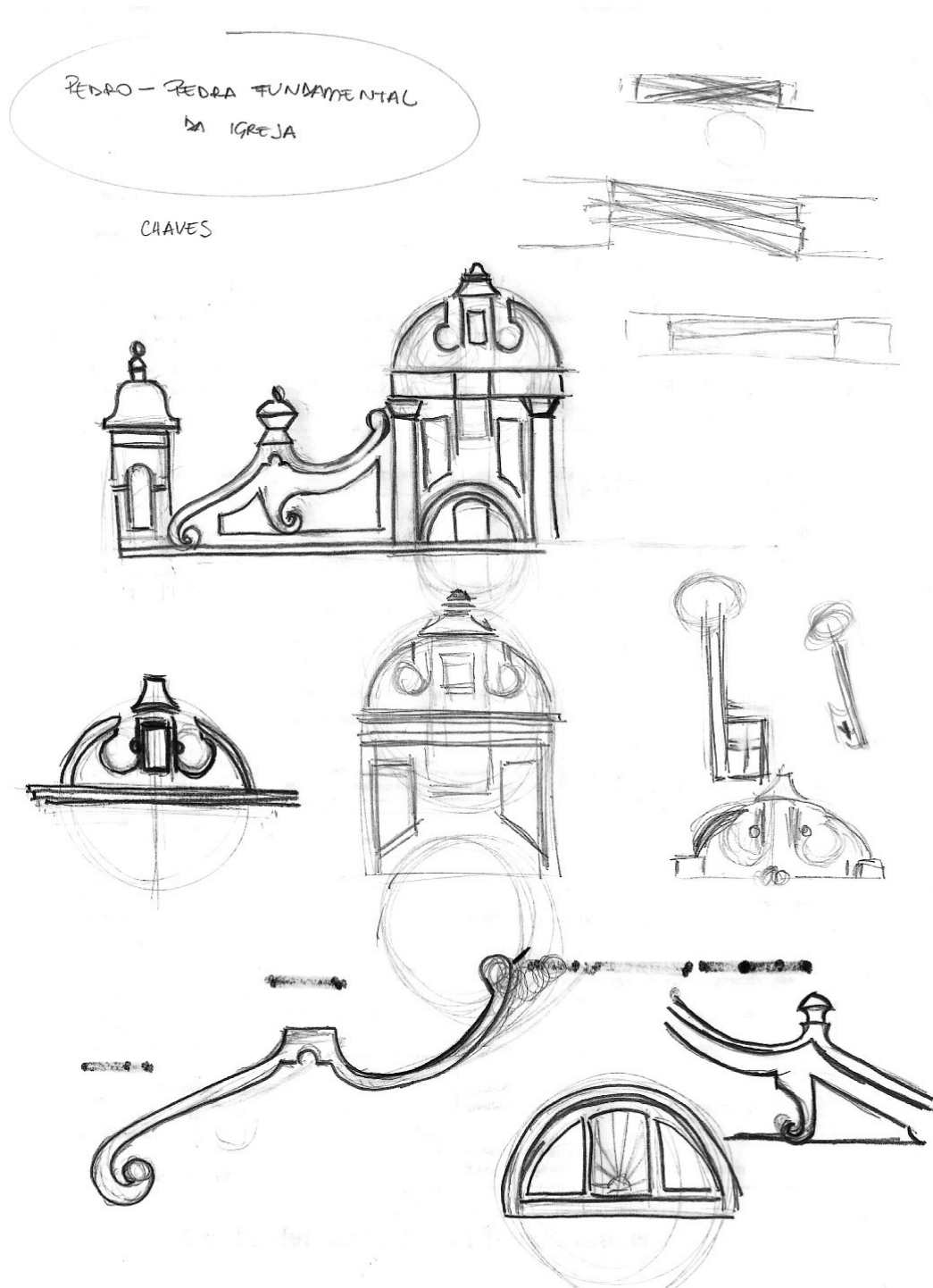
Figura 93 - Análise dos ladrilhos da matriz.

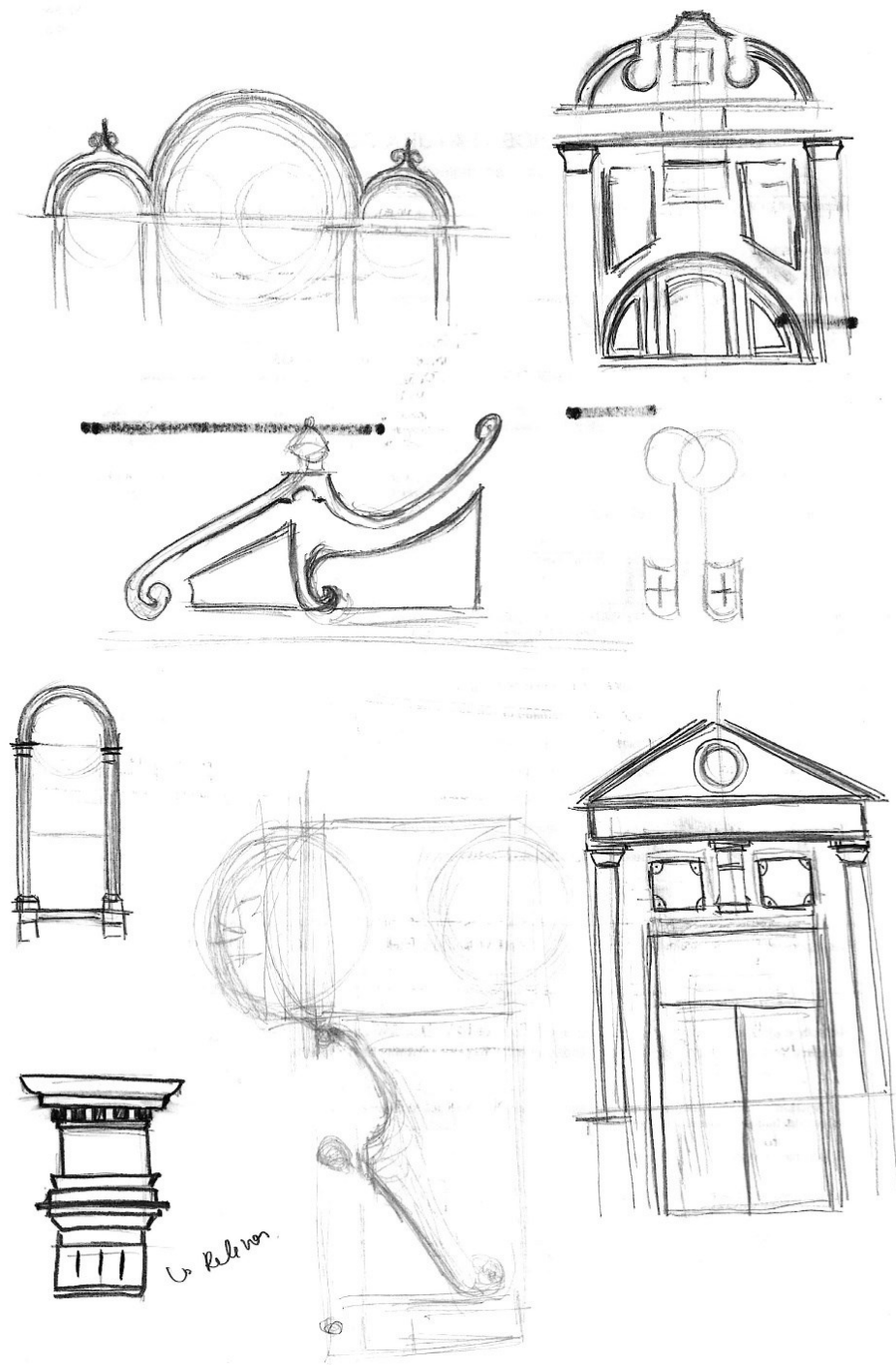


Fonte: Guerra (2022).

A parte superior da fachada da Igreja foi o principal elemento que se procurou retratar na joia. Conforme os desenhos foram evoluindo, percebeu-se que esse formato se adaptaria bem a um pingente. Os relevos também foram elementos trabalhados na joia (Figura 94).

Figura 94 - Esboços em papel.

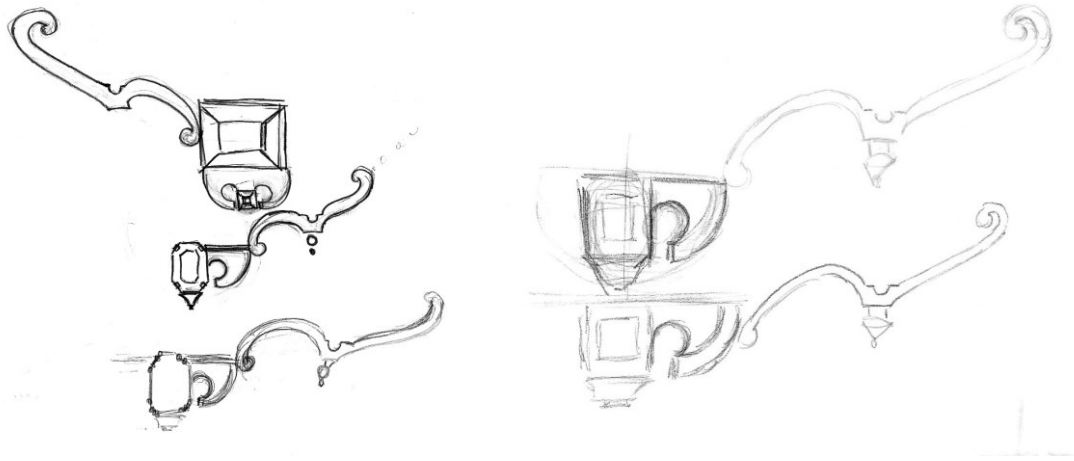




Fonte: Guerra (2022).

As formas foram refinadas para que se adaptassem da melhor forma possível, resultando em uma forma orgânica e viabilizando a produção e a ergonomia durante o uso (Figura 95).

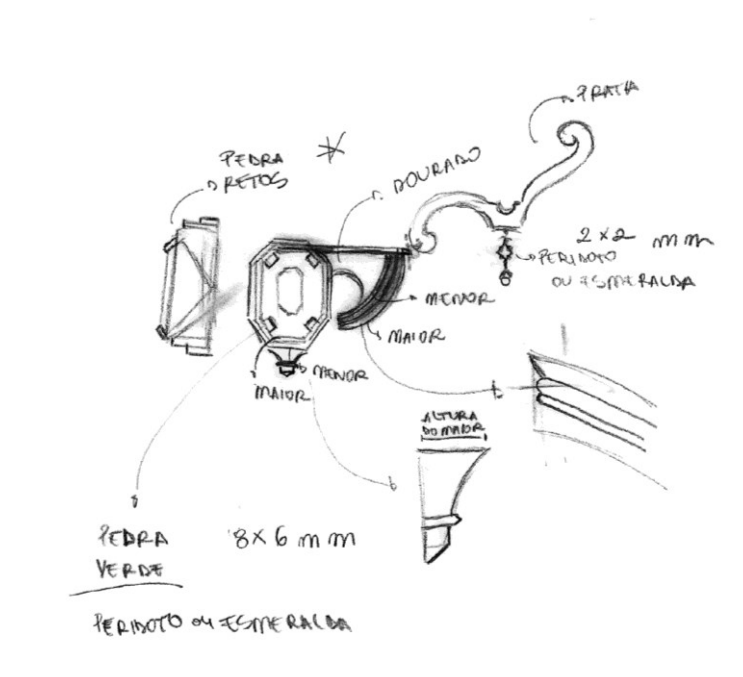
Figura 95 - Evolução dos esboços.



Fonte: Guerra (2022).

As especificações foram feitas no papel para a produção do modelo tridimensional, com proporções harmônicas entre si e para tornar possíveis a produção e o uso de forma ergonômica (Figura 96).

Figura 96 - Especificações para a modelagem tridimensional.



Fonte: Guerra (2022).

Na sequência, as Figuras apresentam a simulação do pingente em ouro e prata. Optou-se pela utilização da gema peridoto, que é verde, cor presente no livro da representação de São Pedro no retábulo central e também nos ladrilhos da Igreja (Figura 97).

Figura 97- Conjunto de imagens com simulações em vários ângulos da joia finalizada em ouro e prata.









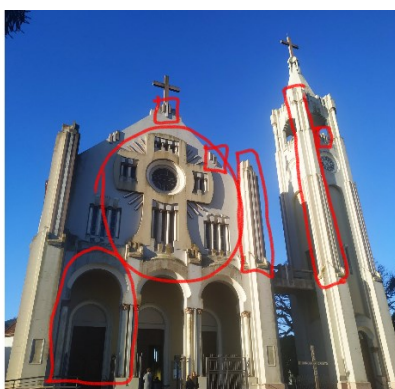
Fonte: Guerra (2022).

O desenho técnico para a produção dos brincos se encontra no Apêndice E.

### 6.1.6. Igreja Matriz de Faxinal do Soturno – São Roque

O elemento que mais chama atenção nessa igreja é o formato de cruz na fachada. A disposição dos elementos dá a impressão da igreja ser mais vertical do que realmente é. A principal característica são as linhas verticais e os arcos que compõem a maioria dos elementos. A torre se localiza no lado esquerdo e separada da igreja (Figura 98).

Figura 98 - Análise da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

O retábulo central tem estilo que lembra o gótico. A imagem de São Roque fica no nicho central, onde o santo é representado carregando o bastão com cabaças, vestido de peregrino, mostrando a ferida e ao lado o cão com o pão na boca (Figura 99).

Figura 99 - Análise do retábulo-mor da matriz.



Fonte: Adaptado por Guerra (2022).

No teto, pinturas representam cenas de Jesus Cristo. As cenas estão inseridas em pinturas de molduras em forma geométrica. Ao fundo da igreja as pinturas estão inseridas em formas geométricas também, representando instrumentos musicais e outras cenas religiosas (Figura 100).

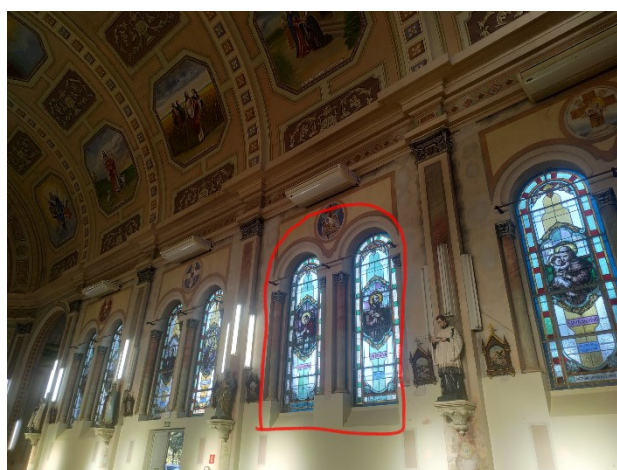
Figura 100 - Conjunto de imagens das análises das pinturas da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

A paróquia ainda conta com um belo conjunto de vitrais presentes nas paredes laterais da igreja, sendo emoldurados por formas em arco e colunas (Figura 101).

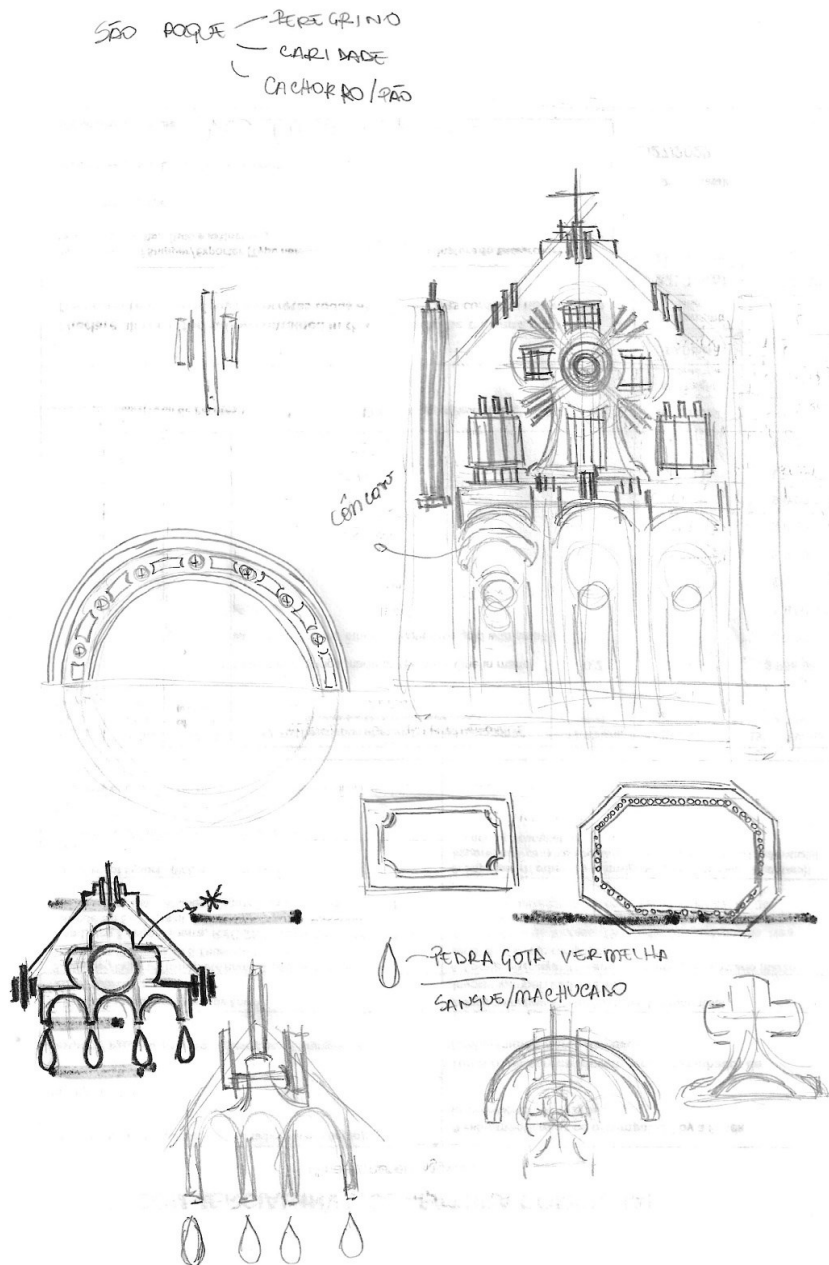
Figura 101 - Análise dos vitrais da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

As alternativas começaram a ser geradas principalmente com base na fachada da Igreja. Somado aos elementos da fachada, buscou-se representar São Roque e sua ferida, uma de suas principais características. A ferida foi representada por rubis em formato de gota. As formas foram adaptadas para brincos (Figura 102).

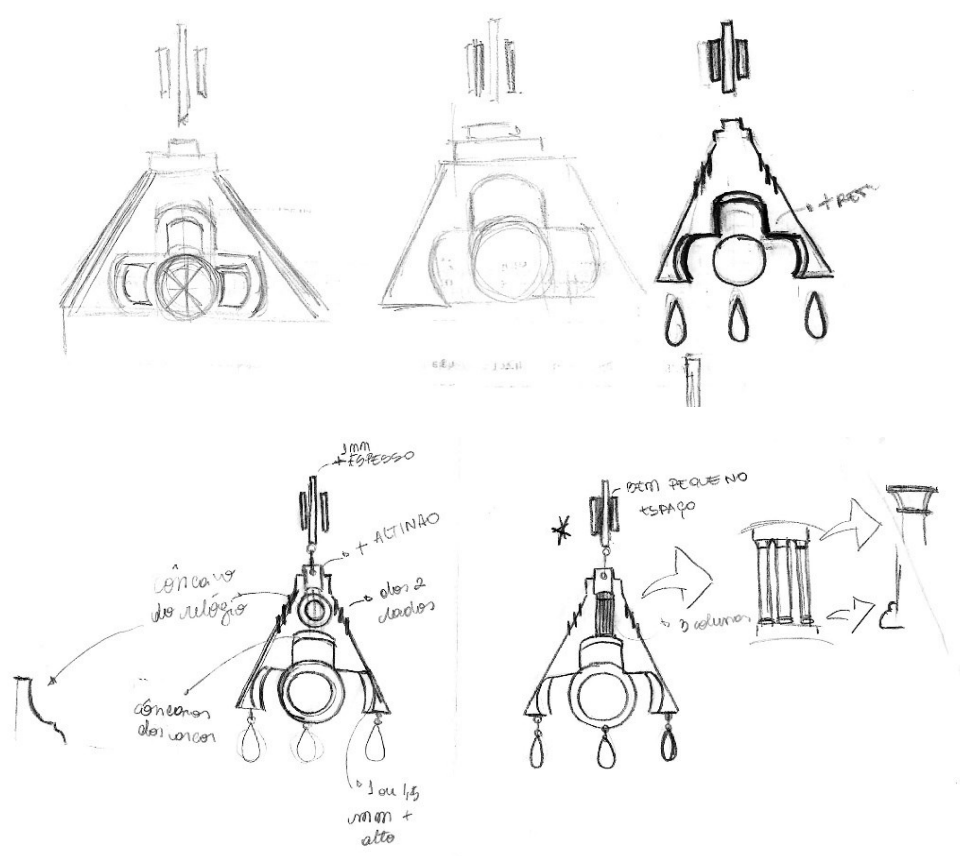
Figura 102 - Esboços iniciais.



Fonte: Guerra (2022).

Os desenhos foram refinados, deixando a versão final harmônica e com formato ergonômico. Optou-se por se utilizar três gotas de rubi pois o número três é o que representa a Santíssima Trindade, sendo relacionado ao significado religioso da joia criada. Ao centro, utilizou-se um cristal de quartzo incolor no formato cabochão, para que o destaque fossem os rubis. A especificação foi feita no papel para possibilitar a criação da modelagem tridimensional (Figura 103).

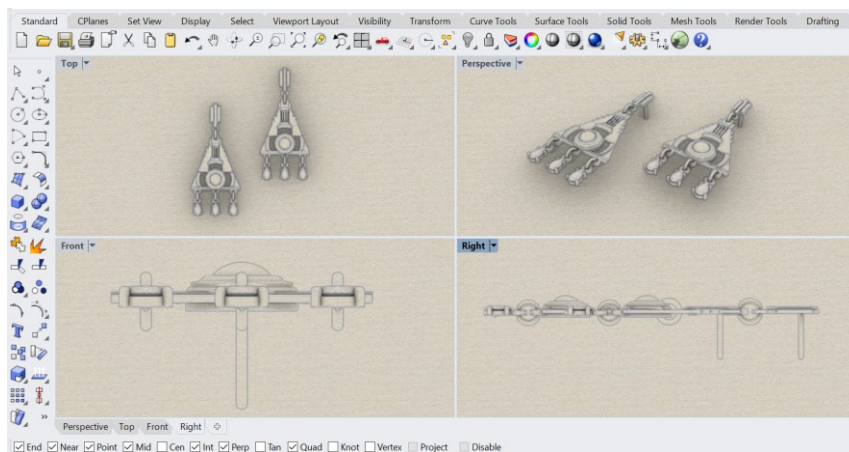
Figura 103 - Especificações para a modelagem tridimensional.



Fonte: Guerra (2022).

A modelagem tridimensional foi criada com base nos desenhos, sendo alguns detalhes modificados para adaptar espessuras e viabilizar a produção pela prototipagem tridimensional (Figura 104).

Figura 104 - Modelagem tridimensional no software.



Fonte: Guerra (2022).

A seguir, as Figuras apresentam a simulação dos brincos em ouro e prata (Figura 105).

Figura 105 - Conjunto de imagens com simulações finais dos brincos em diferentes vistas, em ouro e prata.









Fonte: Guerra (2022).

O desenho técnico para a produção dos brincos se encontra no Apêndice F.

#### **6.1.7. Igreja Matriz de São João do Polêsine – São João Batista**

Fachada em estilo *art déco*, com elementos verticais e geométricos típicos desse estilo. A torre principal é centralizada, localizada na parte frontal da igreja. Em frente a torre, encontra-se uma cruz com proporções mais verticais, que é iluminada durante a noite. Acima da Torre é representado um cálice com a santa Eucaristia, em formas tridimensionais e em grande proporção (Figura 106).

Figura 106 - Análise da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

O que mais chama atenção nessa fachada é a verticalidade dos elementos representados em sua maioria por retângulos. Uma pequena inclinação na área ao redor da porta central cria um detalhe sutil. Uma imagem de São João Batista está disposta acima da porta central sobre colunas. Nessa representação, São João Batista aparece vestindo uma túnica rústica, segurando um bordão em forma de cruz com a mão esquerda, tendo o seu braço direito erguido e um cordeiro ao lado esquerdo, a seus pés, como descrito por Lorêdo (2002, p.210) (Figura 107).

Figura 107 - Análise da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

As laterais também possuem o mesmo estilo da fachada, com muitas faixas verticais em formatos de retângulo. Os destaques são das molduras dos vitrais que são em relevo e em formas geométricas, em retângulos, losango e também em formato de cruz, sendo essas duas últimas formas mais destacadas pelo relevo e também pela cor branca (Figura 108).

Figura 108 - Análise das molduras dos vitrais da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

A porta central está emoldurada com formas em relevos nos cantos superiores. Os entalhes na porta representam símbolos católicos e também possuem detalhes geométricos no estilo da fachada da igreja (Figura 109).

Figura 109 - Análise da porta principal da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

A parte interna da matriz possui muitos detalhes em relevos, pinturas, vitrais e ladrilhos. Os elementos de destaques são os inúmeros vitrais, que são responsáveis por gerar muitos efeitos de cor no interior da matriz. O vitral que está emoldurado na forma de cruz do lado direito ao entrar na igreja representa as várias cenas de São João Batista, descritas por Lorêdo (2002), com a cena do batizado de Jesus Cristo ao centro.

A pintura do teto representa Jesus Cristo com os apóstolos, e, acima, a pomba representando o Espírito Santo, envolta em uma auréola luminosa. Esta cena é emoldurada por uma pintura de estilo mais clássico. Nas paredes da igreja percebe-se muitas figuras geométricas de cores diversas (Figura 110).

Figura 110 - Análise dos elementos interiores da matriz - vitrais e pinturas.



Fonte: Guerra (2022).

O retábulo central é bem colorido. Seu estilo é divergente do estilo da fachada, tendo muitos detalhes e lembrando o estilo gótico. Possui a representação de São João Batista com semblante mais jovem do que a representação presente na fachada. Além disso, São João Batista veste roupas mais nobres, com cores vermelha, verde e dourada. Está com sua mão direita erguida e carrega o Cordeiro em seu braço esquerdo (Figura 111).

Figura 111 - Análise do retábulo-mor da matriz.

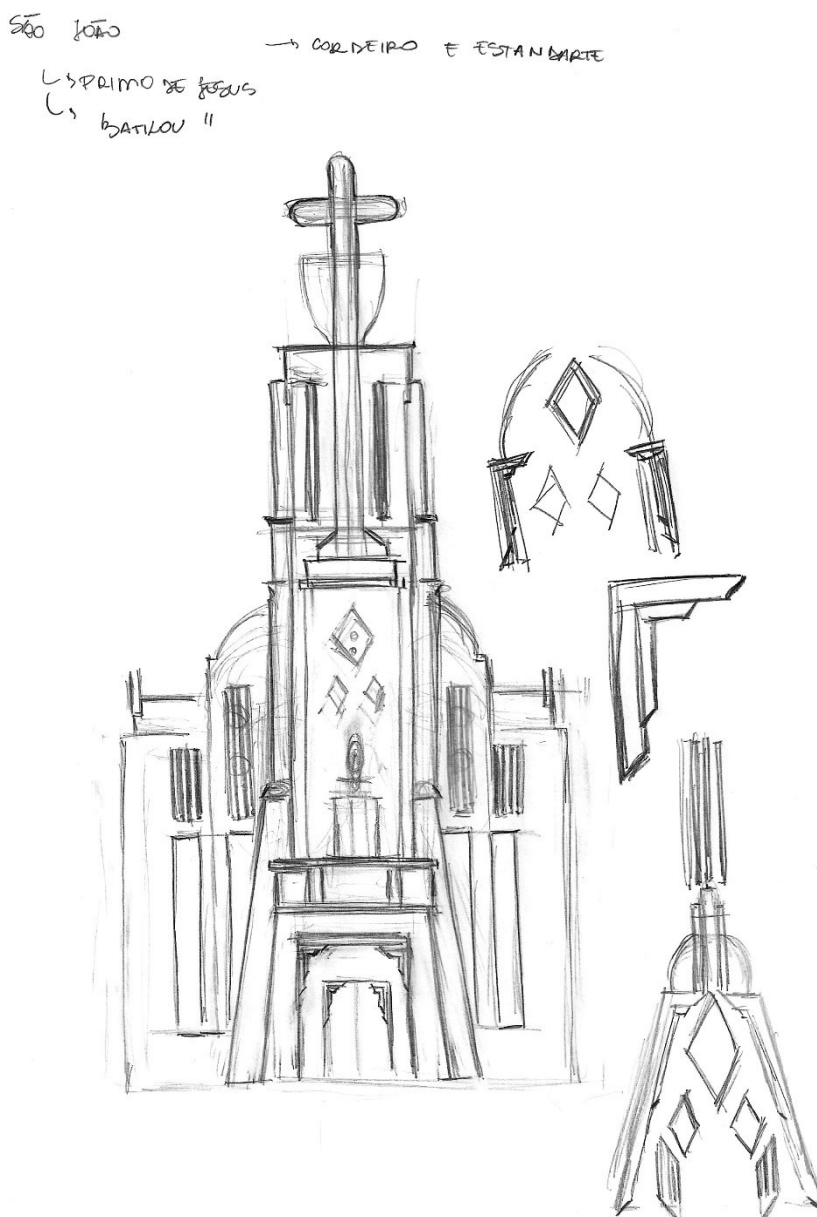


Fonte: Guerra (2022).

Iniciaram-se os desenhos pela análise da fachada, arranjando os elementos de forma harmônica e pensando-se nos elementos mais marcantes. Os elementos que foram buscados

para o desenho foram o topo da torre do sino e os formatos dos vitrais da fachada. Por ser uma fachada mais vertical, automaticamente se pensou em um par de brincos para essa joia (Figura 112).

Figura 112 - Esboços iniciais.

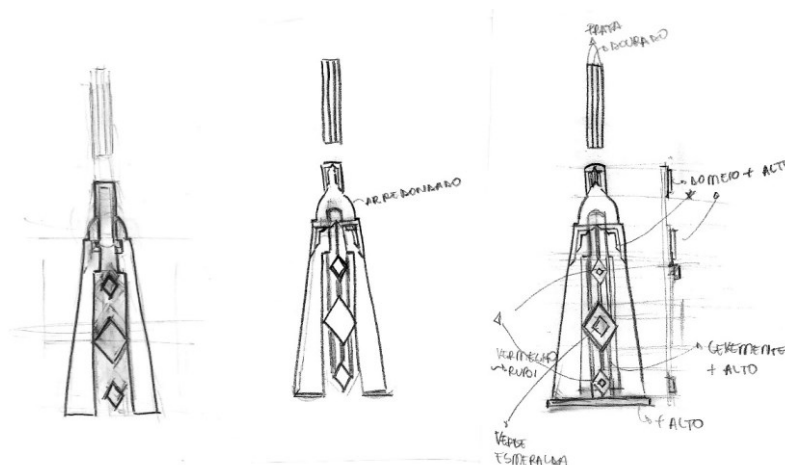


Fonte: Guerra (2022).

As gemas selecionadas para a joia foram esmeraldas e rubi, para representar as cores das vestes usadas na representação de São João Batista no retábulo central: o verde e o

vermelho. As formas e relevos foram pensadas antes de se iniciarem os desenhos tridimensionais no *software* (Figura 113).

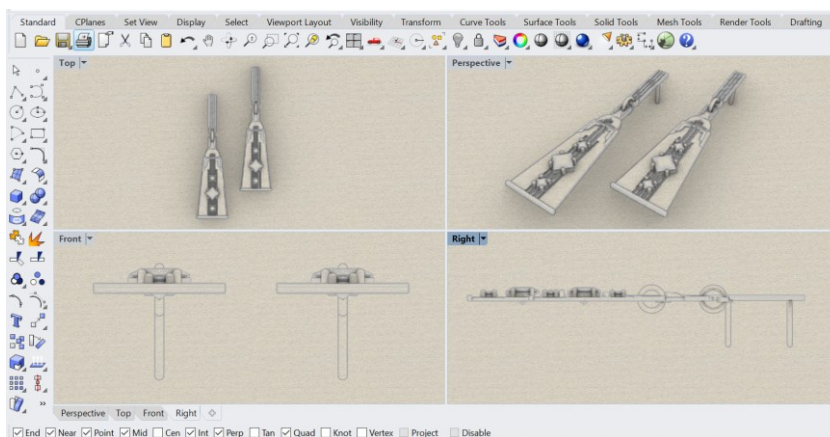
Figura 113 - Finalização dos desenhos e especificações para a modelagem tridimensional.



Fonte: Guerra (2022).

No *software* tridimensional as formas foram refinadas e finalizadas. Todas as dimensões e espessuras foram criadas para viabilizar a produção e uso confortável da joia (Figura 114).

Figura 114 - Modelagem tridimensional finalizada da joia.



Fonte: Guerra (2022).

Na sequência, apresenta-se as simulações finalizadas em ouro e prata (Figura 115).

Figura 115 - Conjunto de imagens com simulações em diferentes ângulos das joias em ouro e prata.







Fonte: Guerra (2022).

O desenho técnico para a produção dos brincos se encontra no Apêndice G.

### 6.1.8. Igreja Matriz de Vale Vêneto – Corpus Christi

A fachada da igreja é toda geométrica apresentando as formas triangulares quadrados e círculos. Também há a presença de colunas verticais. Essas formas principais da matriz possuem vários detalhes em relevos e também nas cores - tom de bege mais escuro que o predominante e verde (Figura 116).

Figura 116 - Análise da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

As colunas possuem como detalhamento formas orgânicas de folhas em seu topo. As portas possuem forma de arco e possuem elementos geométricos esculpidos. Os vitrais da fachada estão inseridos em molduras em forma de arco e círculo (Figura 117).

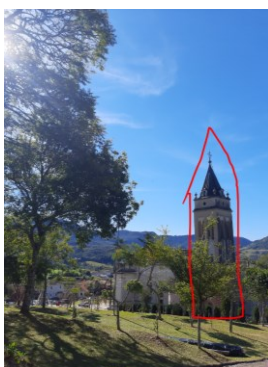
Figura 117 - Análise da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

A torre da igreja se localiza em seu lado esquerdo e possui a mesma estética da fachada (Figura 118).

Figura 118 - Análise da torre da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

O interior da igreja segue a mesma linguagem das formas da fachada. A parte interna não possui pinturas de representações de cenas ou com artes elaboradas nas paredes ou teto. O teto é em madeira e possui detalhes em relevo do mesmo material e de formas geométricas. Tem como imagem principal a representação de uma Eucaristia e um cálice. A forma é rodeada de símbolos cristãos (como o símbolo de Maria, mãe de Cristo, acima) e é emoldurada com estampas geométricas - ainda na parte de madeira (Figura 119).

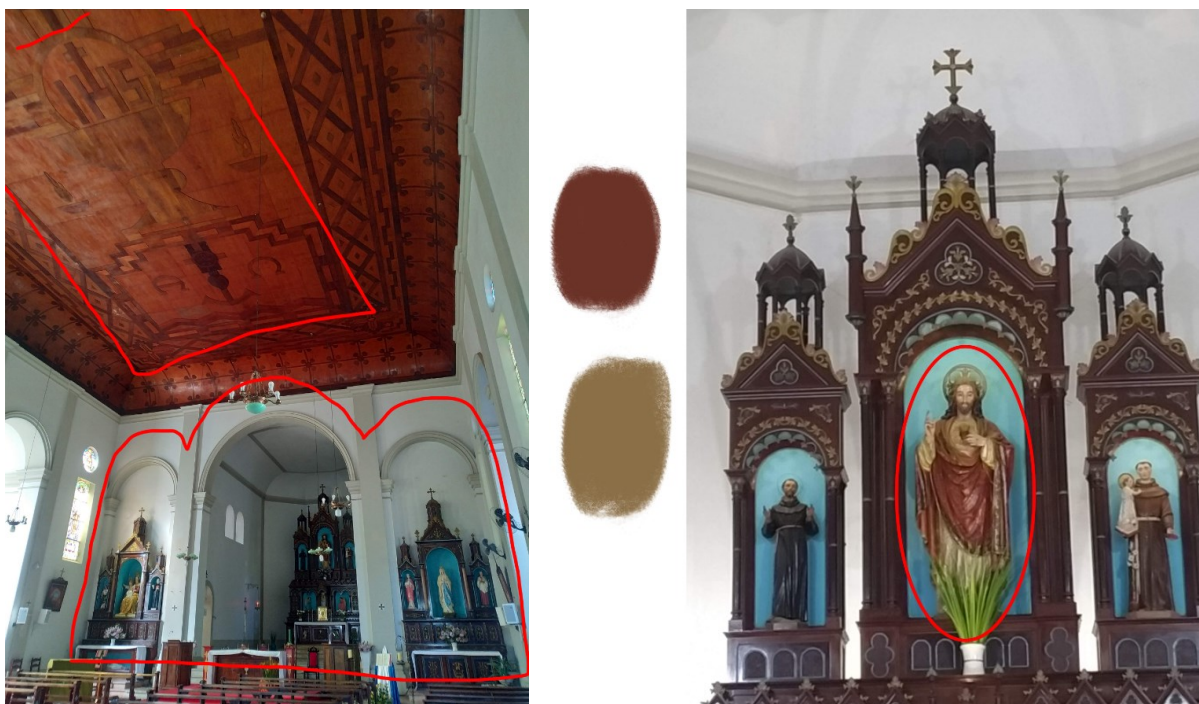
Figura 119 - Análise do interior da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

O arco do cruzeiro e bem demarcado por arcos, sendo os retábulos de um estilo mais clássico, embora com estrutura geométrica. O retábulo central possui a imagem do Sagrado Coração de Jesus Cristo inserida no nicho principal. Nela, Cristo possui uma auréola com detalhes florais, veste túnicas da cor vermelho e bege claro, mostra seu coração, aponta com o indicador direito para o céu, tendo seu olhar para baixo, em direção ao sacerdote e aos fiéis presentes na igreja durante as celebrações (Figura 120).

Figura 120 - Conjunto de imagens com análise do interior da matriz e retábulo-mor.



Fonte: Guerra (2022).

As formas da Sagrada Eucaristia estão presentes em vários elementos da Igreja, como no altar e no suporte do Círio Pascal. O sacrário também possui representação da eucaristia (Figura 121).

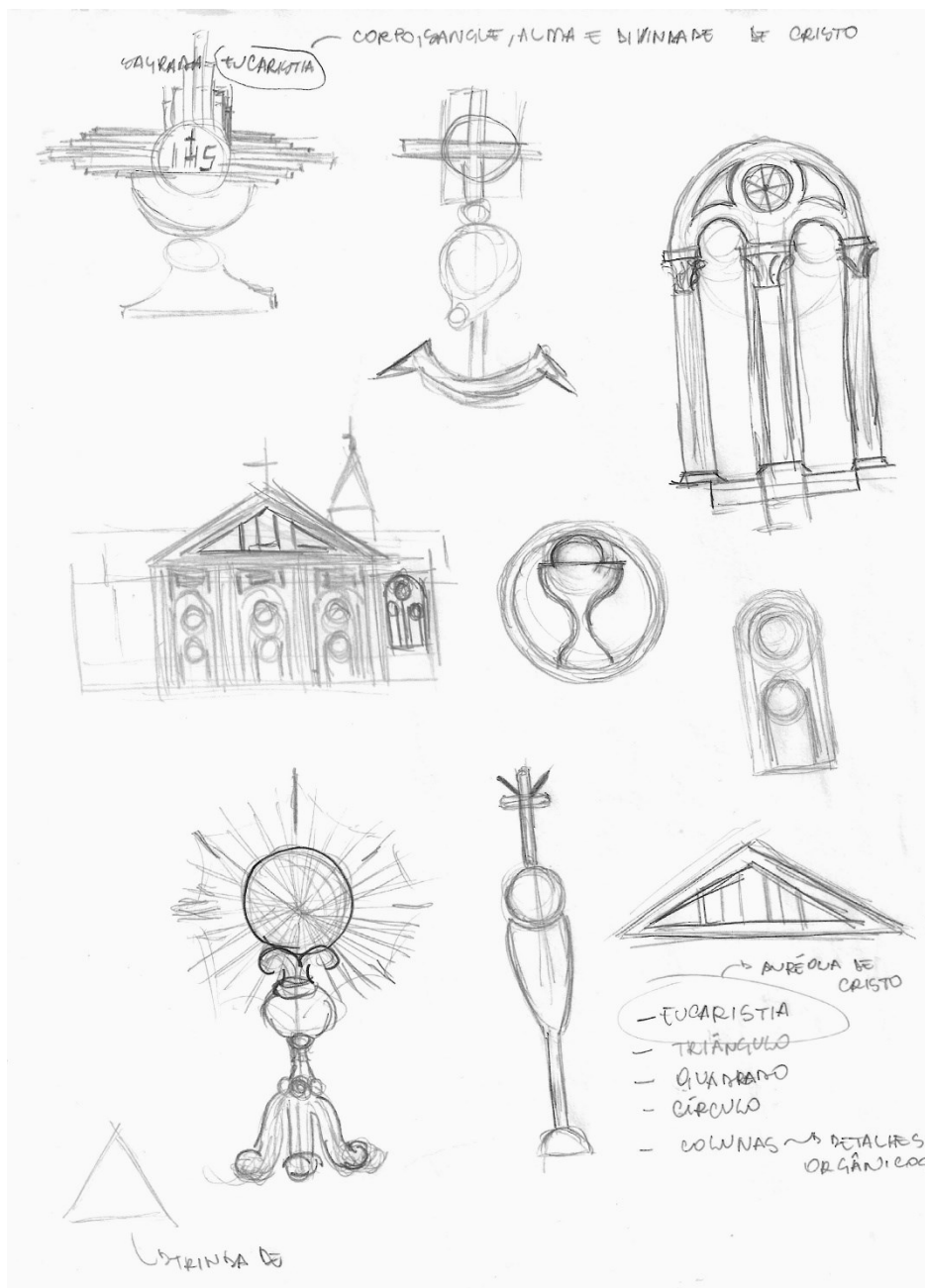
Figura 121 - Conjunto de imagens com análise de elementos do altar, sacrário e vitrais Igreja.

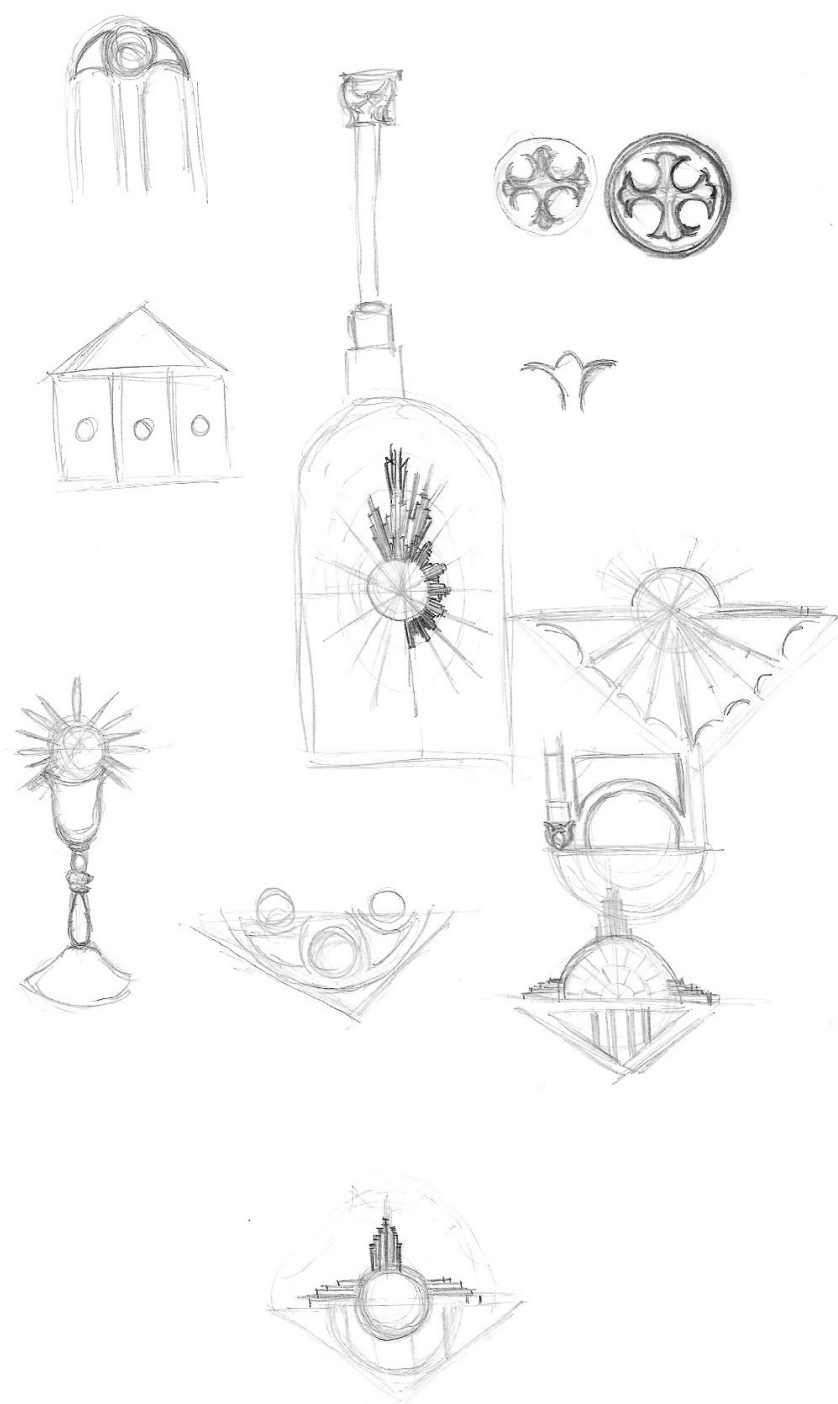


Fonte: Guerra (2022).

Iniciaram-se os desenhos com base nas formas geométricas da fachada e buscando representar a Sagrada Eucaristia nas formas. Analisou-se os vitrais, figuras do teto e outras representações da Santa Eucaristia na Igreja (Figura 122).

Figura 122 – Esboços em ordem de evolução.

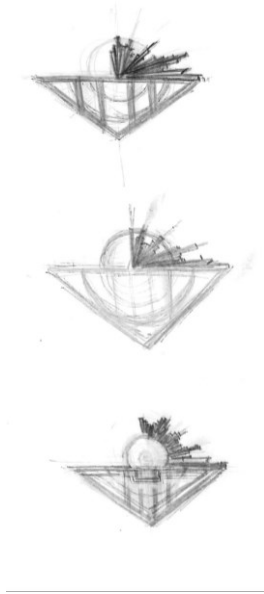




Fonte: Guerra (2022).

Com o decorrer da evolução dos desenhos, percebeu-se que as formas se adaptariam para um pingente. Assim, finalizou-se a melhor alternativa (Figura 123).

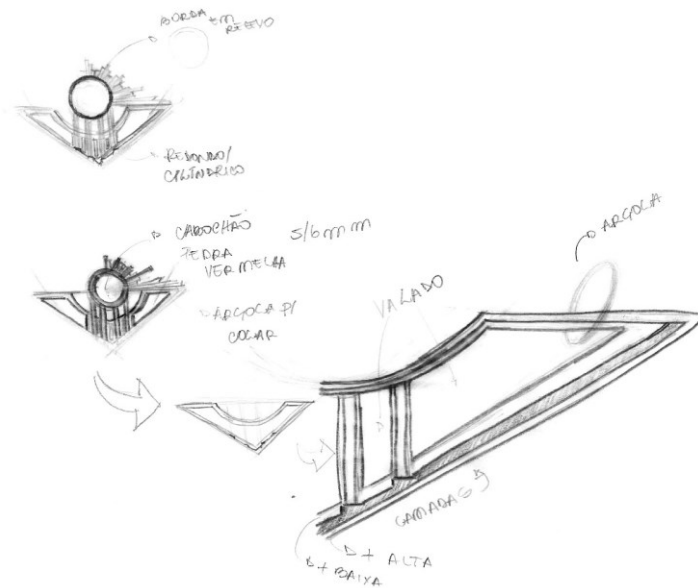
Figura 123 - Finalização das ideias.



Fonte: Guerra (2022).

As especificações da forma foram realizadas antes da joia ser finalizada no *software* de modelagem tridimensional (Figura 124 e Figura 125).

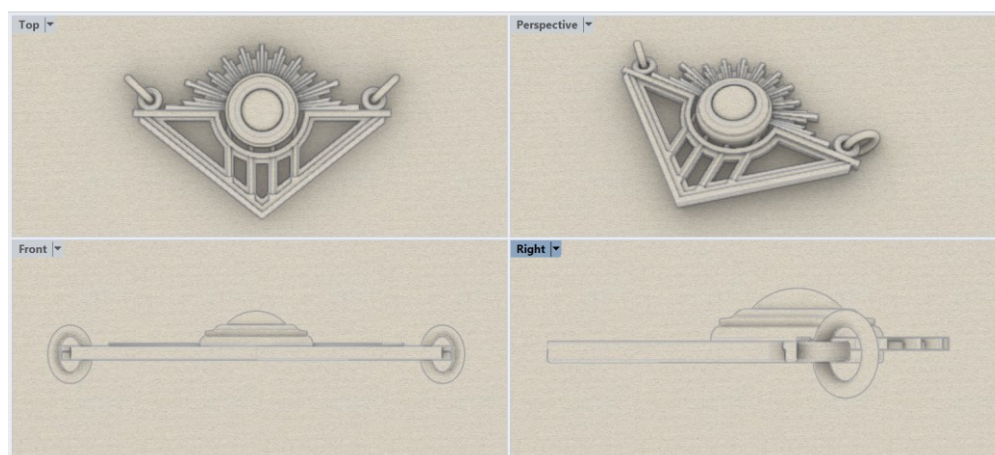
Figura 124 - Especificações para a modelagem tridimensional.



Fonte: Guerra (2022).



Figura 125 - Modelagem tridimensional no software.

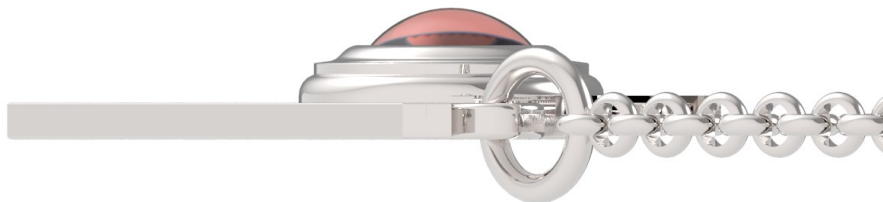


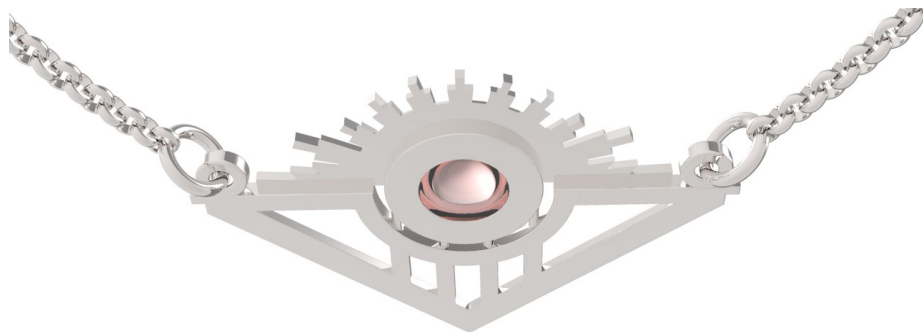
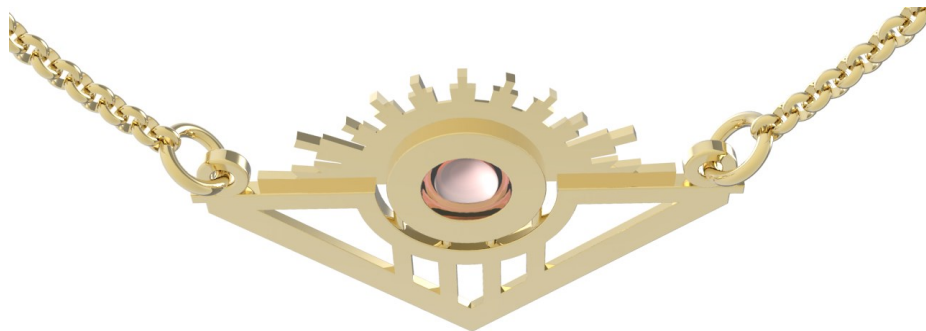
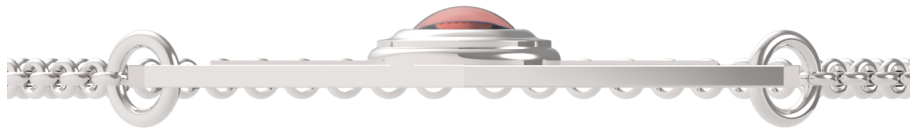
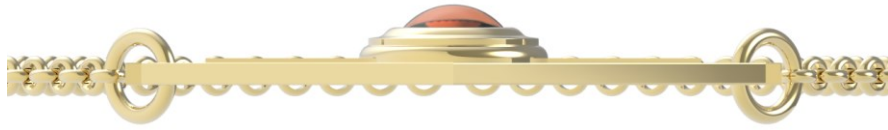
Fonte: Guerra (2022).

A seguir, as Figuras apresentam a simulação do pingente em ouro e prata. Optou-se pela utilização da gema rubi no formato cabochão, para representar o Corpo de Cristo (Figura 126).

Figura 126 - Conjunto de imagens com simulações em diferentes ângulos das joias em ouro e prata.









Fonte: Guerra (2022).

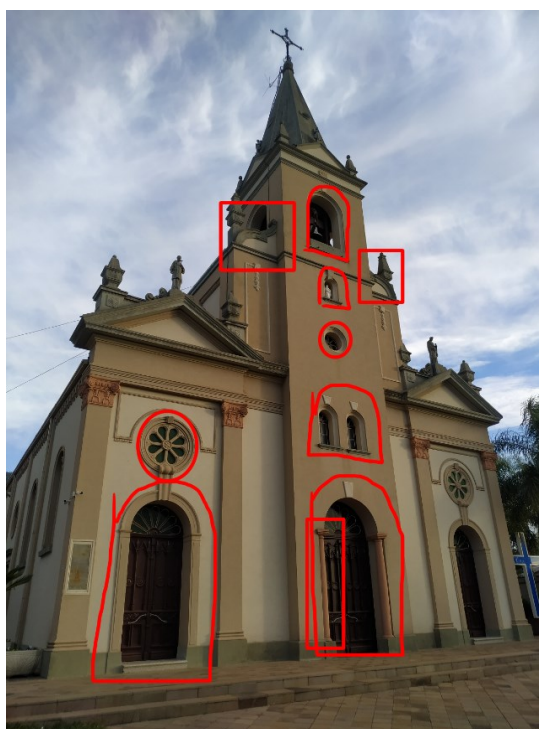
O desenho técnico para a produção dos brincos se encontra no Apêndice H.

### 6.3.9. Igreja Matriz de Nova Palma – Santíssima Trindade

A fachada da igreja tem uma combinação de estilos das igrejas construídas durante a colonização do Brasil com formas geométricas - triângulos, retângulos, círculos e arcos. A torre que abriga o sino localiza-se centralizada no topo da fachada, com aberturas em arco. Acima da porta principal há dois vitrais inseridos em uma moldura de arco. Acima destes, há um vitral inserido em uma forma de círculo e acima deste vitral, há um pequeno nicho em forma de arco com uma imagem de Nossa Senhora. Acima do nicho, há o sino.

Acima das portas laterais há vitrais em forma de círculo, com detalhes em relevo e os vitrais inseridos em formas gotas. Esses dois vitrais são elementos de grande destaque na fachada. Além destes, outros elementos que se destacam na fachada são os detalhes em relevo nas laterais da torre do sino (Figura 127).

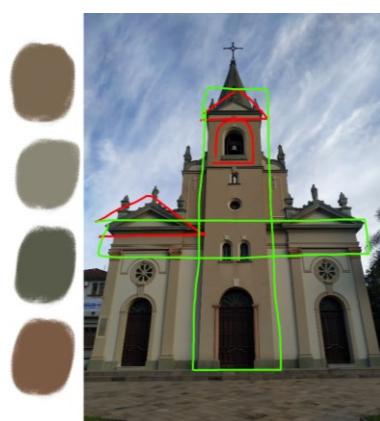
Figura 127 - Análise da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

As cores são dois tons de bege, verde e rosa. A tonalidade mais escura do bege colore a parte da torre e porta principal, assim como as colunas que demarcam as portas laterais, as molduras dessas portas e molduras dos vitrais acima das portas laterais. O bege mais escuro também colore uma faixa horizontal, demarcando latitudinalmente o meio da igreja. O verde colore as bordas dos triângulos, dos detalhes mais orgânicos nas laterais da torre, alguns relevos e a faixa em relevo presente na base da igreja. O rosa está nos detalhes, nas colunas laterais da porta principal e o topo das colunas próximas às portas laterais (Figura 128).

Figura 128 - Análise da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

O topo das colunas possui detalhes em arabescos e com folhagens orgânicas (Figura 129).

Figura 129 - Análise de detalhes da fachada da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

As portas principais são em formato de arco, sendo a central maior que as demais e com colunas nas laterais. Na parte superior das portas, há vitrais em semicírculos com os vidros inseridos em formatos de gota. Os detalhes em madeira das portas principais também se destacam na estética da igreja (Figura 130).

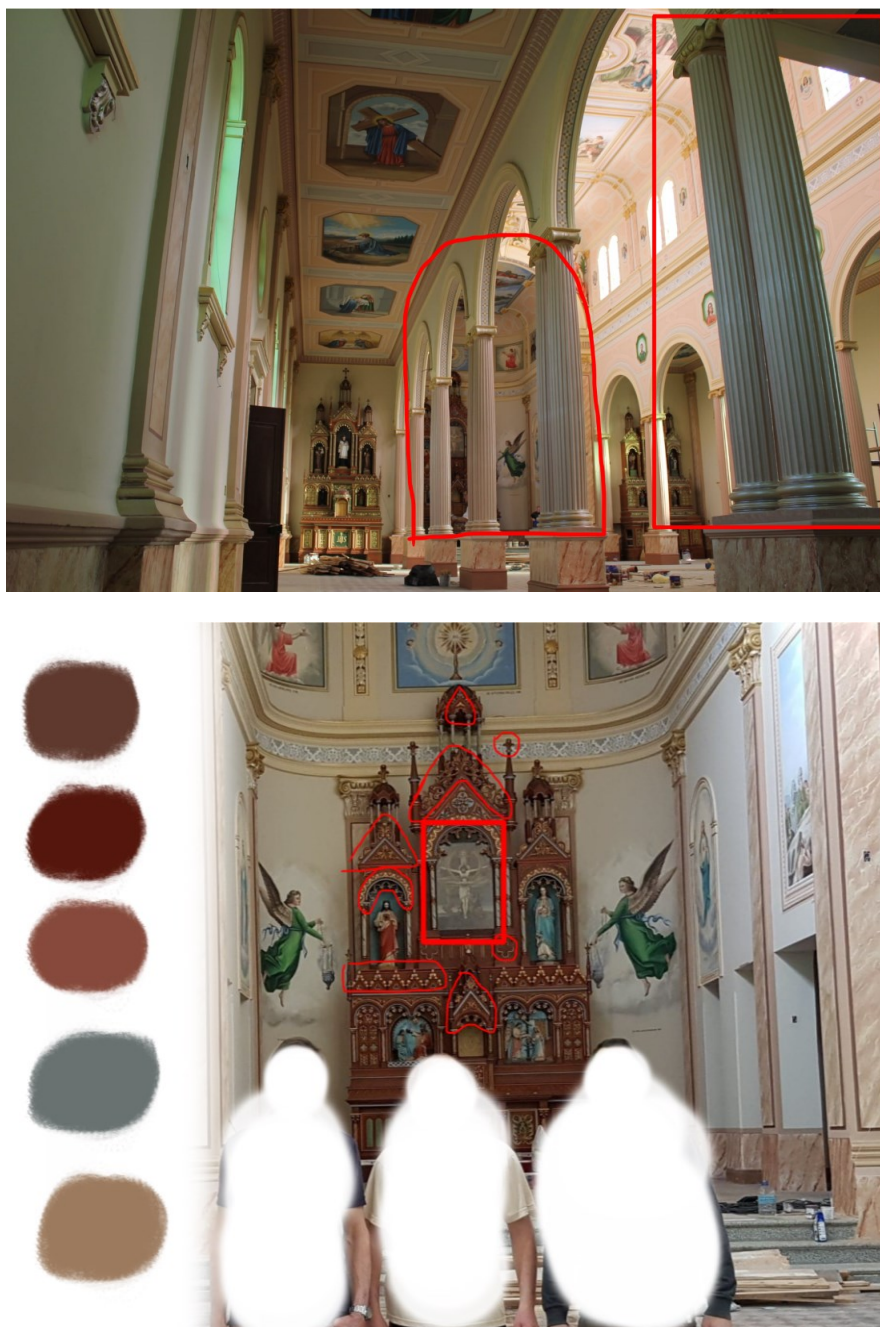
Figura 130 - Análise da porta principal da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

O arco do cruzeiro é bem demarcado, em forma de arco. O retábulo central é bem detalhado, com muitos arabescos, colunas e formas geométricas como o triângulo. As cores presentes são o marrom de madeira, dourado e detalhes em vermelho e azul claro. A imagem do nicho central é bidimensional, de Jesus Cristo crucificado, em preto e branco (Figura 131).

Figura 131 - Análise da estrutura interna da Igreja e do retábulo-mor.



Fonte: Guerra (2022).

Todo o interior da matriz é muito detalhado, tanto na estrutura arquitetônica quanto nas pinturas. Possui muitos arcos com bases em forma de coluna, que dividem. A cor predominante é o bege claro e possui muitos detalhes em mármore e pinturas que imitam a textura desse material (Figura 132).



Figura 132 - Análise da estrutura interna da Igreja.



Fonte: Guerra (2022).

As imagens do teto representam várias cenas vividas por Jesus Cristo, sendo a pintura de maior destaque presente acima do retábulo central, retratando a Santíssima Trindade, a qual a igreja é dedicada. Na pintura estão presentes a pomba, representando o Espírito Santo; o Pai, sendo representado por um senhor de cabelos e barba longos e grisalhos sentado em uma nuvem carregada por anjos; e o Filho, em cima de uma nuvem também carregada por anjos, com o peito desnudo e carregando uma cruz com auxílio de anjos. Essa pintura possui uma moldura em formato retangular com bordas em dois tons de azul e dourado. Os detalhes ao redor da pintura possuem forma geométrica e em relevo, de coloração rosa claro, branco e dourado (Figura 133).

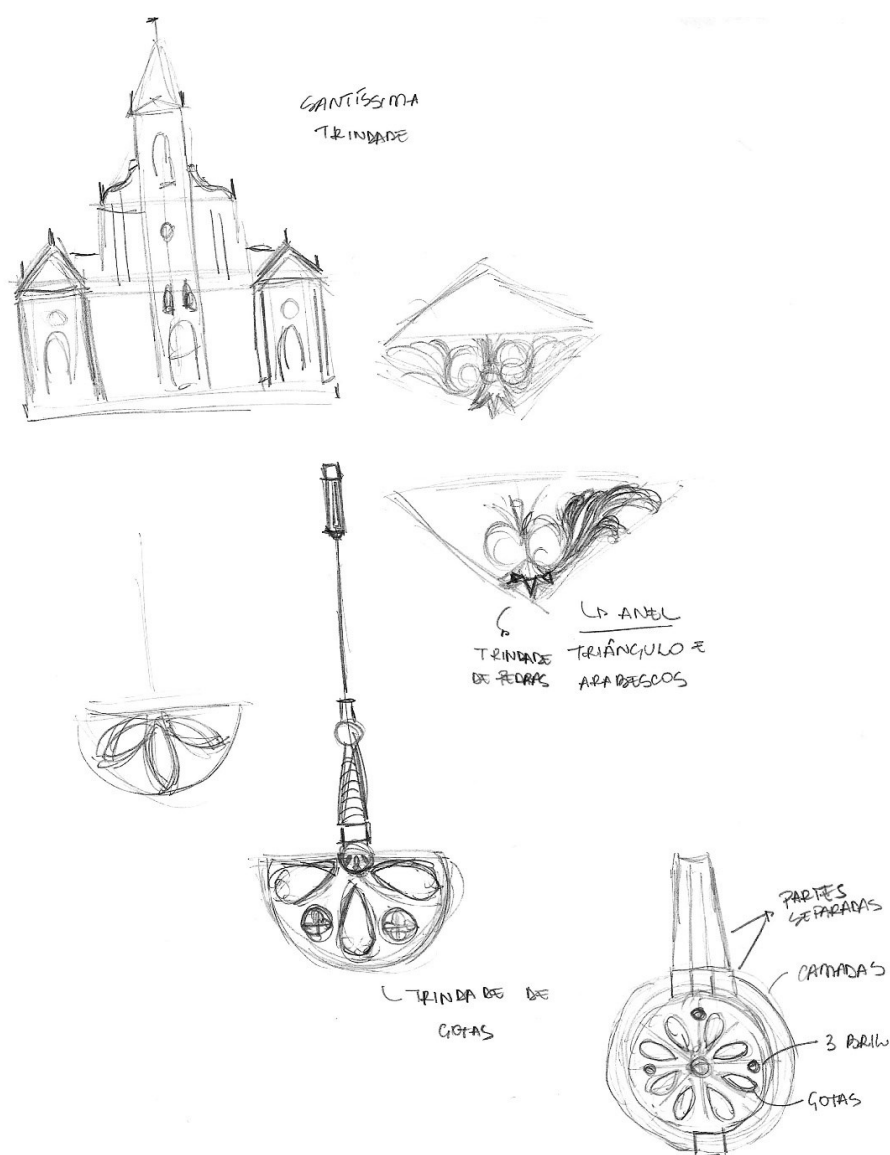
Figura 133 - Análise da pintura principal do teto da matriz.



Fonte: Guerra (2022).

Como a intenção da Coleção de Joias é a representação de elementos simbólicos, iconográficos e arquitetônicos de cada Igreja, buscou-se a escolha das gemas para a joia na pintura principal da paróquia, que retrata o Pai, o Filho e o Espírito Santo. O Espírito Santo se localiza no meio e é representado pela pomba, em cor amarela, motivo pelo qual optou-se pela gema citrino, de coloração também amarelada. Nas laterais encontram-se Pai e Filho, ambos vestidos com tons de azul, o que justifica a escolha das gemas água-marinha nas laterais do anel (Figura 134).

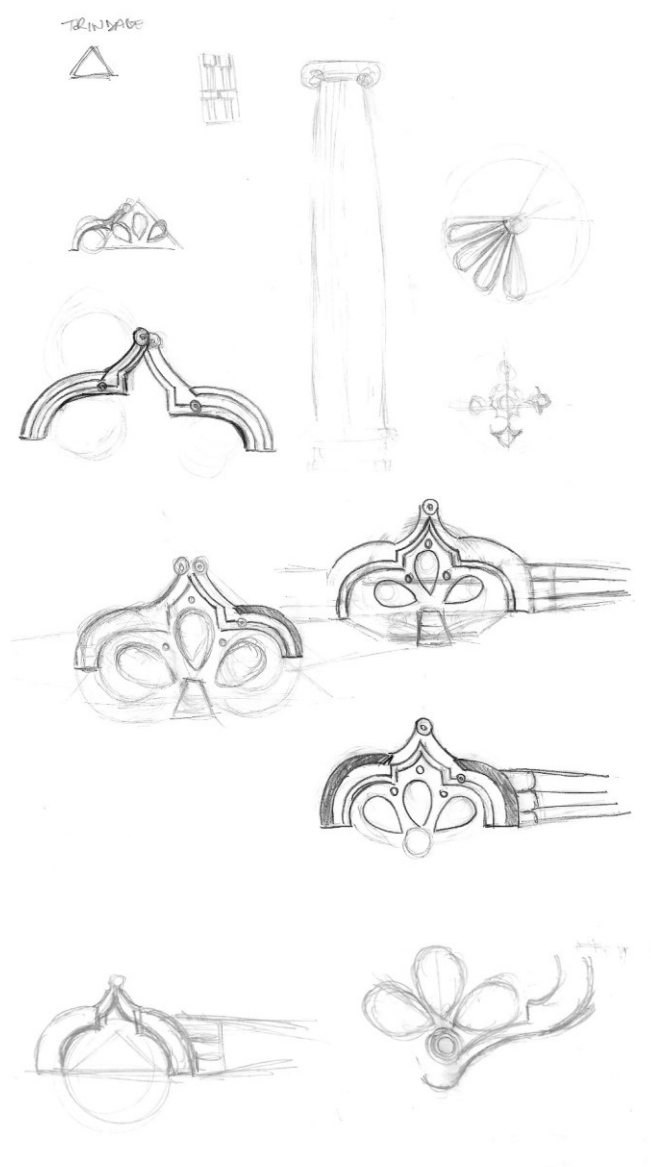
Figura 134 - Esboços.



Fonte: Guerra (2022).

Durante o processo criativo, buscou-se representar os elementos da fachada com elementos que simbolizassem a Santíssima Trindade. Como os vitrais com formato de gota são elementos que chamam atenção na fachada, buscou-se trazer esse formato para as gemas. As três unidades foram colocadas para representar a trindade. Outro detalhe que também chama atenção na fachada da Igreja são os detalhes laterais da torre. Com a união desses elementos em desenho, percebeu-se que funcionariam de forma harmônica em um anel (Figura 135).

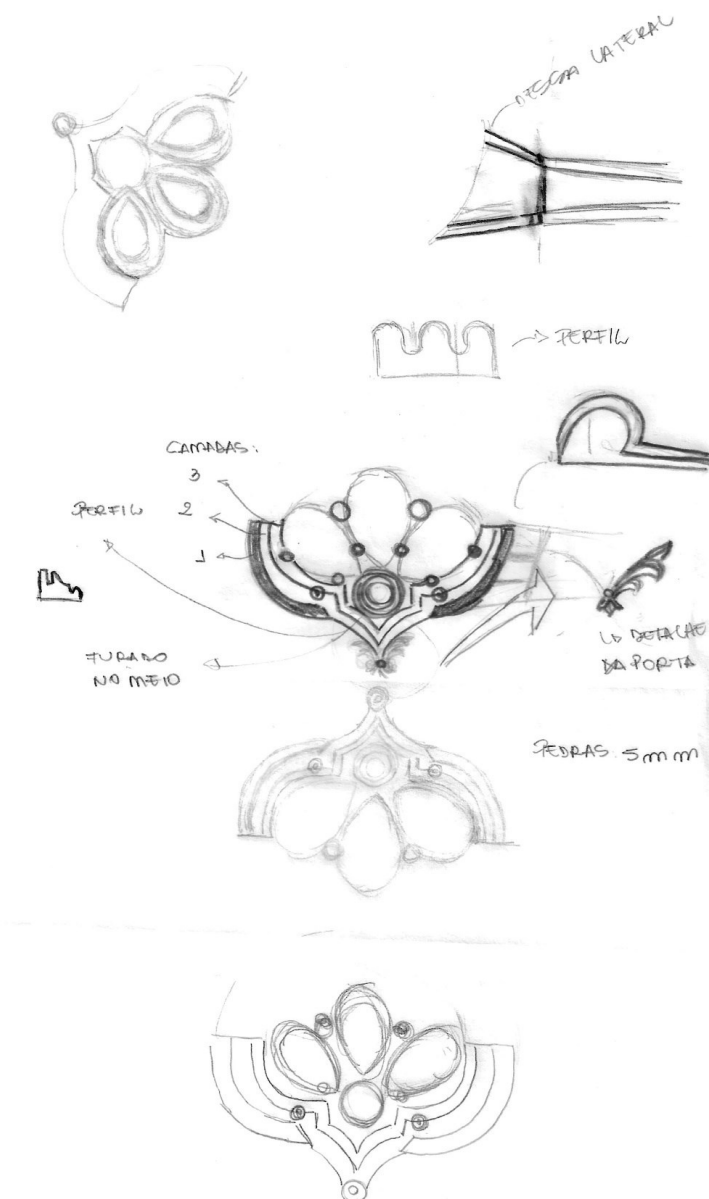
Figura 135 - Evolução dos esboços.



Fonte: Guerra (2022).

O planejamento da joia foi realizado em papel para possibilitar a criação do modelo tridimensional (Figura 136).

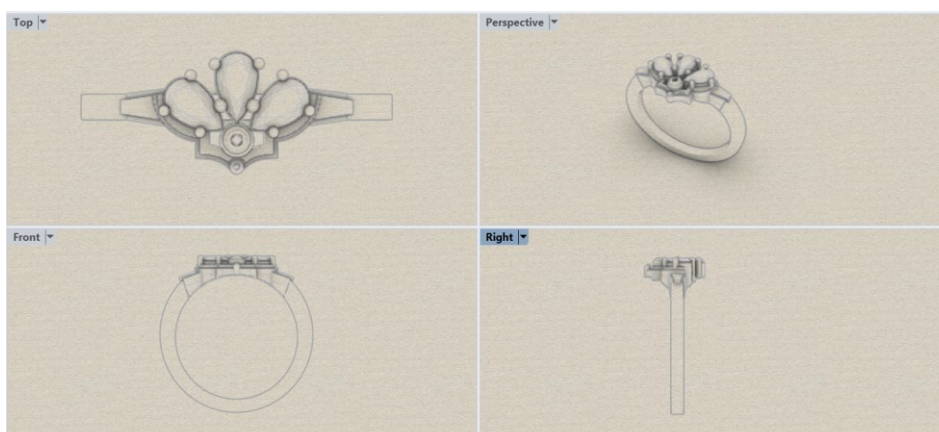
Figura 136 - Detalhamentos e especificações para a modelagem tridimensional.



Fonte: Guerra (2022).

A finalização foi criada no software de modelagem tridimensional, em que dimensões foram estabelecidas levando em conta critérios de harmonia, ergonomia e produção por prototipagem (Figura 137).

Figura 137 - Modelagem tridimensional com as vistas do software.



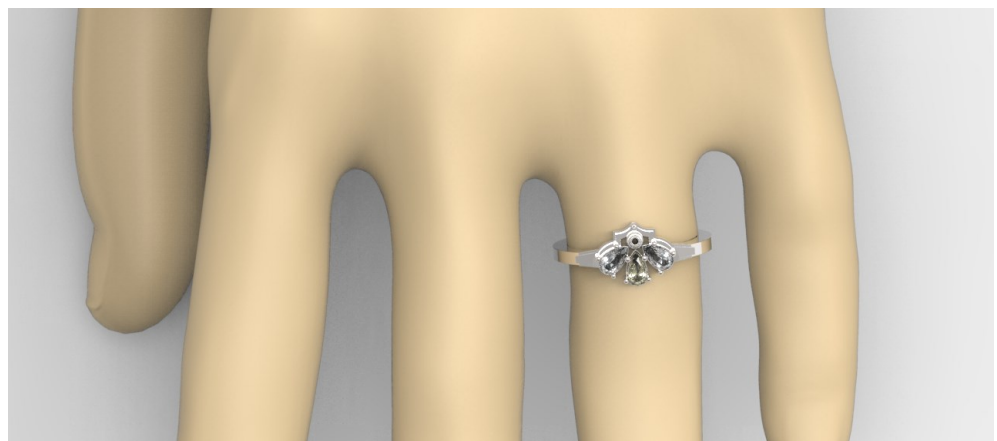
Fonte: Guerra (2022).

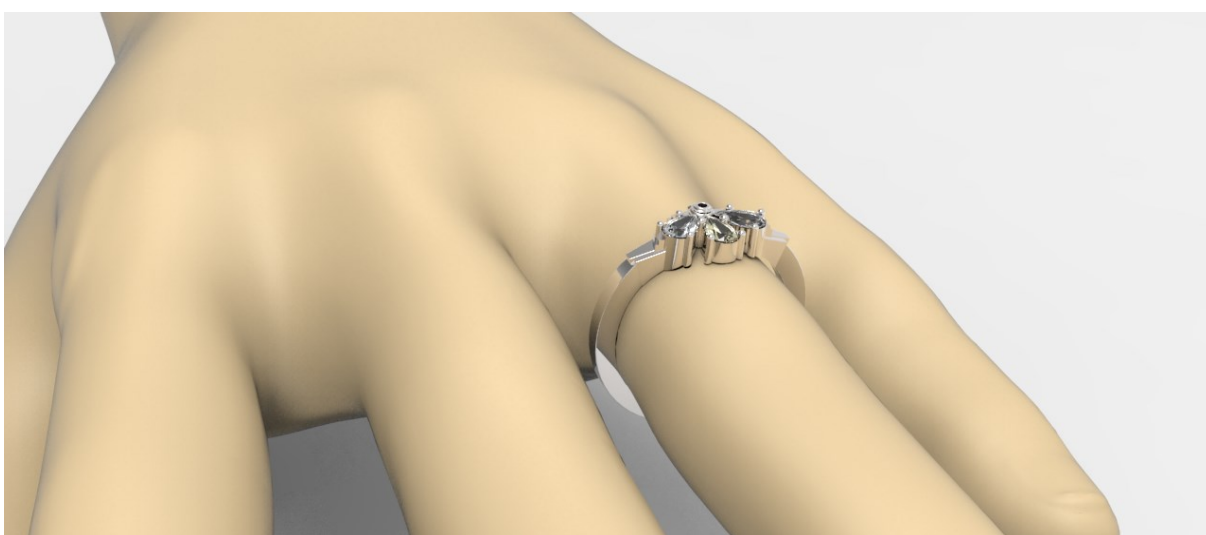
São apresentadas as simulações em ouro e prata da joia na sequência (Figura 138).

Figura 138 - Conjunto de imagens com simulações em diferentes ângulos das joias em ouro e prata.









Fonte: Guerra (2022).

O desenho técnico para a produção dos brincos se encontra no Apêndice I.



## 7. CONCLUSÕES FINAIS

A motivação principal que justifica a escolha da temática relacionando design de joias com as principais matrizes da Quarta Colônia de Imigração Italiana se deve pela vontade da autora em compreender, preservar e difundir as próprias origens por meio de sua atual profissão. Descendente de imigrantes italianos, a autora buscou representar toda a importância que o catolicismo teve e ainda tem na vida das pessoas que vivem na região da Quarta Colônia. A Igreja Católica é o epicentro de todas as cidades formadas pela colonização italiana da região, sendo a principal edificação da cidade.

No decorrer da pesquisa, pode-se compreender a grande importância da Igreja Católica na formação das cidades, onde os principais comércios e pontos de encontro da comunidade se formaram próximos à matriz religiosa, e como essa centralidade se mantém até hoje, seja no aspecto religioso, seja no turístico por conta da beleza dessas edificações. Ou seja, além da fé transmitida por gerações, a Igreja teve e continua tendo papel social fundamental na Quarta Colônia Italiana.

As Igrejas matrizes selecionadas foram: i) Igreja Matriz São José, de Ivorá; ii) Igreja Matriz São José, de Dona Francisca; iii) Igreja Matriz São José, de Pinhal Grande; iv) Igreja Matriz Santo Antônio de Pádua, de Silveira Martins; v) Igreja Matriz São Pedro, de Arroio Grande; vi) Igreja Matriz São Roque, de Faxinal do Soturno; vii) Igreja Matriz São João Batista, de São João do Polêsine; viii) Igreja Matriz Corpus Christi, de Vale Vêneto; ix) Igreja Matriz Santíssima Trindade, de Nova Palma. A escolha apenas das matrizes se deve pelo fato que foram as primeiras e principais Igrejas criadas em cada comunidade, sendo a figura central de onde irradiam a fé, o comércio, atividades culturais e outras capelas e capitéis. Além disso, foram idealizadas pelos próprios imigrantes italianos ao chegarem na região. Apesar da Quarta Colônia abranger atualmente mais municípios e uma diversidade enorme de cultura, etnias, idiomas, entre outras pluralidades, a escolha destas nove matrizes se deve pelo foco do trabalho tratar da imigração italiana, sendo esses templos construídos pelos imigrantes pertencentes a essa cultura.

O design de joias é inserido nesse contexto com a intenção de representar em formas esses aspectos estéticos e sociais fundamentais que constituem e representam as Igrejas dessa região. Durante a história da humanidade, objetos como as joias têm sido produzidas para enfeitar, agradar e seduzir. Entretanto, as joias carregam em si muito mais que beleza, e, podem ser consideradas uma linguagem que comunica significados atrelados à identidade de

um povo, marcando momentos históricos, identificando relações entre indivíduos e informam os meios de produção existentes no momento em que foi criada.

É papel do designer projetar produtos inovadores e criativos que gerem valor e criem identidade com quem os utiliza. Além disso, cabe a este profissional pensar em todos os aspectos ergonômicos do uso do produto, ser ciente de todas as fases de produção e optar pelo melhor material para a produção do produto, a fim de que seja confortável sua utilização e que sua produção seja viável. É, também, tarefa do designer criar uma identidade ao produto que seja assimilada pelo consumidor. Desta forma, a principal função social atrelada às joias resultantes deste trabalho é justamente a resposta à pergunta inicial: “Por que representar em uma coleção de joias a força da estética e da iconografia religiosa das Igrejas Católicas da Quarta Colônia?”.

Para que a coleção de joias produzidas como resultado desta pesquisa transmitisse e representasse toda a simbólica e significados presentes nas Igrejas matrizes selecionadas da Quarta Colônia, buscou-se compreender a estrutura estética desses templos, assim como entender a história e aspectos iconográficos dos padroeiros a quem essas construções foram dedicadas. Encontrou-se essas representações em alguns elementos arquitetônicos, embora estivessem mais evidentes nas pinturas de Ângelo Lazzarini, artista responsável pela maioria das pinturas presentes nesses templos.

A preocupação em relação ao design desenvolvido nesse trabalho foi além da entrega do produto em si, buscando transmitir formas e significados de forma conjunta, unindo a estética com o que esta representa de forma iconográfica e simbólica. Buscou-se, por meio das joias, fazer uma evocação aos templos, aos padroeiros, à religiosidade e a toda iconografia que carrega a simbologia referente a estes. Além disso, as próprias joias possuem uma permanência em si, seja pelos materiais elegidos (o ouro e a prata), quanto pelas suas formas atemporais e suas simbologias. Assim, a evocação da permanência é justificada pela escolha dos templos e dos materiais escolhidos para a produção das joias. Fatores estes que atribuem aos resultados um caráter inovador, interdisciplinar e conservador da cultura, memória e identidade, contribuindo para o desenvolvimento dos estudos acerca da Quarta Colônia e a proposta de Geoparque.

Analisando-se os resultados obtidos, é possível observar a relação passado-presente que se buscou criar, em que elementos arquitetônicos e iconográficos das Igrejas Católicas selecionadas como referência estão presentes na coleção de nove joias - cada uma representando um dos templos. Trazer essas formas cheias de simbologia e significado para o

contexto atual representadas em joias possibilita a disseminação de características culturais e patrimoniais que constituem a história da Quarta Colônia, de sua imigração italiana e de toda religiosidade que esse povo trouxe consigo. A coleção é constituída por joias, mas o principal destaque deste trabalho é para os detalhes cheios de história de cada Igreja estudada durante essa pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Santíssima Trindade**. Disponível em <<https://arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/santissima-trindade>>. Acesso em 23 mar. 2022.
- ATLAS ECONÔMICO RIO GRANDE DO SUL. **Evolução Administrativa (1809 a 2013)**. Disponível em <<https://atlassocioeconomico.rs.gov.br/evolucao-administrativa-1809-a-2013>>. Acesso em 24 abr. 2022.
- AZEVEDO, C. M. M. **Onda Negra medo Branco: o negro no imaginário das elites do século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BARRETO, M. **Turismo e Legado Cultural**. Campinas: Papirus, 2002.
- BARRICHELO, C. A. **Patrimônio cultural religioso e negociação da identidade do imigrante italiano da Quarta Colônia Imperial de Silveira Martins e região central do Rio Grande do Sul**. 2010. 114 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.
- BELLINASSO, Severino T. **IVORÁ 100 anos de História 1883-1983**. 3ª ed., Santa Maria: Editora Pallotti, 1984.
- BELLINASSO, S.; MARCON, F. **Paróquia de Ivorá: 1918-1993, 75 anos de fé**. Santa Maria: Editora Pallotti, 1993.
- BENUTTI, Maria Antonia. **Adornos e Jóias: materiais, ferramentas e técnicas através dos tempos**. X World Congress on Communication and Arts. Salvador, Brasil: 23-26 abr., 2017, p. 42-47.
- BIASOLI, Vitor Otávio F. **O catolicismo ultramontano e a conquista de Santa Maria da Boca do Monte (Rio Grande do Sul – 1870/1920)**. 2005. Tese (doutorado) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2005.
- BILLION RATES. **Preço histórico do Ouro nos últimos dois anos em Reais Brasileiros (BRL)**. Disponível em <<https://pt.bullion-rates.com/gold/BRL/Year-2-chart.htm>>. Acesso em 10 ago. 2021.
- BUZATTI, L. B.; BISOGNIN, E. **A pintura sacra nas igrejas da Quarta Colônia de imigração italiana do Rio Grande do Sul**. Disc. Scientia. Série: Artes, Letras e Com., Santa Maria, v. 1, n. 1, p. 93-97, 2000.
- CANAL ARQUITETURA ABANDONADA. **A Igreja de São José no Município de Dona Francisca no RS**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=8-4O80HeKpc>>. Acesso em 20 jan. 2022.
- CANAL ARQUITETURA ABANDONADA. **A Igreja de São Roque em Faxinal do Soturno RS**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yalDuL-Wzfs>>. Acesso em 21 jan. 2022.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Ed. Contexto, 2011, 219p.

CECCHIN, D. N. **Integração do Patrimônio Cultural ao Natural como recurso geoturístico na implantação do projeto do geoparque Quarta Colônia, RS, BR**. 2019. 406 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019.

CIDADE, Mariana Kuhl. **Caracterização e padronização do processo de gravação a laser em ágata aplicado ao design de joias**. 2012. 172 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CIDADE *et al*, Mariana Kuhl. Inovações tecnológicas em gemas: aplicação de microcápsulas aromáticas em ágata gravada a laser. In: **Gemas, Joias e Mineração: Pesquisas Aplicadas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: IGEO/UFRGS, 2016. p. 38-47.

CIDADE *et al*, Mariana Kuhl. **Método para determinação de parâmetros de gravação e corte a laser CO2 com aplicação na joalheria contemporânea**. Design & Tecnologia, v. 12, p. 54-64, 2016.

CORBETTA, Gloria. **Joalheria de Arte**. Porto Alegre: AGE, 2007.

DALMOLIN, C. **A Revitalização do Museu Histórico de Pinhal Grande – RS**. 2011. 148 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

DIÁRIO DE SANTA MARIA, Jornal. **Addio, Italia! Há 140 anos, primeiros imigrantes italianos partiam do Porto de Gênova ao Brasil**. Santa Maria, 30 e 31 de maio de 2015.

DIÁRIO DO COMÉRCIO, Jornal. **Demanda por ouro mantém o aquecimento diante de crise**. Disponível em <<https://diariodocomercio.com.br/economia/cotacao-do-ouro-mantem-niveis-elevados>>. 13 mar. 2021.

DINIZ, Bruno. **Conversão hipotética dos réis para o real**. Disponível em <<https://www.diniznumismatica.com/2015/11/conversao-hipotetica-dos-reis-para-o.html>>. Acesso em 11 ago. 2021.

ESPINOZA, Cristina. **Inovação na criação de joias: uma reflexão sobre design, cultura e tecnologia**. 2013. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

EQUIPE CHRISTO NIHIL PRAEPONERE. **Uma visão e um milagre: a origem de “Corpus Christi”**. Disponível em <<https://padrepauloricardo.org/blog/uma-visao-e-um-milagre-a-origem-de-corpus-christi>>. Acesso em 16 fev. 2022.

EQUIPE CHRISTO NIHIL PRAEPONERE. **Corpus Christi não acabou!**. Disponível em <<https://padrepauloricardo.org/blog/corpus-christi-nao-acabou>>. Acesso em 15 fev. 2022.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Raphael João Hallack Fabrino. IPHAN – 2012. 147 f.

FAGAN, E. B. **Quarta Colônia: terra, gente e história.** São João do Polêsine, RS. 2015. 136 p.; il.

FORMAÇÃO CANÇÃO NOVA. **Entenda: O mistério da Santíssima Trindade.** Disponível em <<https://formacao.cancaonova.com/igreja/doutrina/o-misterio-da-santissima-trindade/>>. Acesso em 23 mar. 2022.

GALERIA DA PARÓQUIA SÃO PEDRO. **Novo altar central.** Disponível em <<https://galeria.paroquiасаopedro.com.br/altar-central>>. Acesso em 12 nov. 2021.

GIMENO, Alejandro Jesus Fenker. **Apropriações e Comércio de Terras na Cidade de Cachoeira no contexto da Imigração Europeia (1850-1889).** 2014. 110 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2014.

GOLA, Eliana. **A joia: história e Design.** 2 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

GOOGLE MAPS. **Igreja Matriz São João Batista.** Disponível em <[https://www.google.com/maps/uv?pb=!1s0x9503abc6140553af%3A0xfd2e290750c151e9!3m1!7e115!4shttps%3A%2F%2F5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipOb6kqkqLU7mYzuR7yy03a36BTCYzHbB4vbC5P%3Dw116-h117-n-k-no!5smatriz%20s%C3%A3o%20jo%C3%A3o%20do%20polesine%20-%20Pesquisa%20Google!15sCgIgaQ&imagekey=!1e10!2sAF1QipPYXdXjvhIdDowFuN\\_4gBBC\\_N7IpLrF4zpTb34I&hl=pt-BR](https://www.google.com/maps/uv?pb=!1s0x9503abc6140553af%3A0xfd2e290750c151e9!3m1!7e115!4shttps%3A%2F%2F5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipOb6kqkqLU7mYzuR7yy03a36BTCYzHbB4vbC5P%3Dw116-h117-n-k-no!5smatriz%20s%C3%A3o%20jo%C3%A3o%20do%20polesine%20-%20Pesquisa%20Google!15sCgIgaQ&imagekey=!1e10!2sAF1QipPYXdXjvhIdDowFuN_4gBBC_N7IpLrF4zpTb34I&hl=pt-BR)>. Acesso em 20 fev. 2022.

GUERRA, A. L. S. **Design e joalheria contemporânea: desenvolvimento de uma coleção de joias com óleos essenciais.** 2018. 120 f. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2018.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva.** Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

ITAQUI, J.; VILLAGRÁN, M. A. **Educação Patrimonial: A Experiência da Quarta Colônia.** Santa Maria: Editora Pallotti, 1998.

IVORÁ: MARCO DE RELIGIOSIDADE. **Conjunto Arquitetônico da Matriz.** Disponível em <<https://sites.google.com/site/ivoramarcodereligiosidade/conjunto-arquitetonico-da-matriz>>. Acesso em 7 abr. 2022.

LIMA, M. A. M. **Introdução aos Materiais e Processos para Designers.** Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

LÖBACH, Bernard. **Desenho Industrial, base para a construção de novos produtos.** São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

LORENZONI, Júlio. **Memórias de um imigrante italiano.** Porto Alegre: Sulina, 1975, p.55.

LORÊDO, Wanda Martins. **Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação.** Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

MANFROI, Olívio. **A colonização italiana no Rio Grande do Sul: implicações econômicas, políticas e culturais.** Porto Alegre: GRAFOSUL, 1997.

MATTÉ, V. et al. **Método Projetual Experimental.** Santa Maria: UFSM, 2012.

MOREIRA, A. M. **Questões sobre as obras de Ângelo Lazzarini, e de Aldo Locatelli, nas Igrejas da Quarta Colônia.** 2002. 13 f. XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte. CBHA. 2002.

PADOIN, Maria Medianeira. História, território e política: a construção da Quarta Colônia. In: **Educação patrimonial em territórios geoparques** [recurso eletrônico]: uma visão interdisciplinar na Quarta Colônia / organizadores Maria Medianeira Padoin, Adriano Figueiró, Jorge Alberto Soares Cruz. – Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2021. 1 e-book: il. p. 67-88.

PARÓQUIA SANTÍSSIMA TRINDADE. **Todas as fotos.** Disponível em <<https://www.facebook.com/paroquia.santissimatrindade.3/photos/>>. Acesso em 2 abr. 2022.

PARÓQUIA SÃO JOSÉ - PINHAL GRANDE/RS. **Todas as fotos.** Disponível em <[https://www.facebook.com/paroquiasjpg/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/paroquiasjpg/photos/?ref=page_internal)>. Acesso em 13 abr. 2022.

POZZOBON, Z. F. **Uma odisséia na América.** Caxias do Sul: EDUCS, 1997.

GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO. **Breve História da Quarta Colônia.** Disponível em <<https://www.geoparquequartacolonia.com.br/territorio/historia-da-quarta-colonia>>. Acesso em 5 de abr. 2022.

RÁDIO JORNAL INTEGRAÇÃO. **Finalizada a restauração das pinturas da Igreja Matriz de Nova Palma.** Disponível em <<http://radiojornalintegracao.com.br/finalizada-a-restauracao-das-pinturas-da-igreja-matriz-de-nova-palma/>>. Acesso em 27 jul. 2021.

RIGHI, J. V.; BISOGNIN, E. L.; TORRI, V. **Povoadores da Quarta Colônia.** Porto Alegre: Edições EST, 2001.

RIGHI, V.; DOTTO, D. M. R.; RIGHI, V. M. **Família Righi: raízes na Itália - vida no Brasil.** Santa Maria: Ed. Pallotti, 2006.

RLALIQUE.COM. **The Address For: The Worldwide Gathering Place Of René Lalique Enthusiasts & R. Lalique Collectors.** Disponível em <<https://rlalique.com/rene-lalique-butterfly-nymph-brooch-10133>>. Acesso em 3 ago. 2021.

ROCHE, J. **A colonização Alemã e o Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Ed. Globo, 1969. Cap.V, v. I, p. 319.

SANTIN, Silvino. **A imigração esquecida.** Porto Alegre: EST, 1986

SANTIN, S. **História da Quarta Colônia**. Correio Riograndense. Porto Alegre, Edição de 08.05.2002, n. 4.782.

SPONCHIADO, Breno Antônio. **Imigração & 4ª Colônia – Nova Palma Pe. Luizinho**. Santa Maria: Editora UFSM, 1996.

STEFANELLO, L. Z. **História, memória e patrimônio: fundamentos e sensibilizações da comunidade de Nova Palma (Centro de Pesquisas Genealógicas e Museu Histórico)**. 2010. 172 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2010.

STEFANELLO, L. Z.; PADOIN, M. M. **O Museu na Materialização da Identidade**. XIII Encontro Latino Americano de iniciação científica e IX Encontro Latino Americano de Pós-Graduação. Universidade do Vale da Paraíba, Paraíba. Disponível em <[http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC\\_2009/anais/arquivos/RE\\_0888\\_0448\\_01.pdf](http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2009/anais/arquivos/RE_0888_0448_01.pdf)>. Acesso em 13 out. 2019.

THIES, C. L. O. **Inventário de sete edificações em alvenaria de tijolo na zona rural de Silveira Martins – RS**. 2018. 182 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, 2018.

TOFOLLI, D. M. **Coleção de jóias inspirada na vida e obra de Roberto Burle Marx**. 2008. 113 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) - Universidade do Vale do Itajaí, Balneário Camburiú, 2008.

TRENTO, Angelo. **Do Outro Lado do Atlântico: Um século de Imigração Italiana no Brasil**. São Paula: Livraria Nobel, 1989.

TRIPADVISOR. **Foto de: Dona Francisca - Igreja Matriz e paisagens do Interior do Município na Localidade de Formoso**. Disponível em <[https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g4137333-d8272954-i134995762-Igreja\\_Matriz\\_Sao\\_Jose-Dona\\_Francisca\\_State\\_of\\_Rio\\_Grande\\_do\\_Sul.html](https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g4137333-d8272954-i134995762-Igreja_Matriz_Sao_Jose-Dona_Francisca_State_of_Rio_Grande_do_Sul.html)>. Acesso em 1 mai. 2022.

TRIPADVISOR. **Igreja São Roque - Faxinal do Soturno**. Disponível em <[https://www.tripadvisor.com.br/Attraction\\_Review-g4137335-d10784159-Reviews-Igreja\\_Sao\\_Roque-Faxinal\\_do\\_Soturno\\_State\\_of\\_Rio\\_Grande\\_do\\_Sul.html](https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g4137335-d10784159-Reviews-Igreja_Sao_Roque-Faxinal_do_Soturno_State_of_Rio_Grande_do_Sul.html)>. Acesso em 12 fev. 2022.

VARELA, J. V. **Os amuletos egípcios: formas animais**. 2015. 30 f. Trabalho para a disciplina de História Comparada das Religiões Pré-Clássicas (Mestrado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015.

VENDRAME, Máira Inês. **Lá éramos servos, aqui somos senhores: a organização dos imigrantes italianos na ex-colônia Silveira Martins (1877-1914)**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007.

VESTANA, M. H. *et al.* A integração do patrimônio geomorfológico com a cultura do território: um estudo de caso no Geoparque Quarta Colônia – RS – Brasil. In: **III Encontro**



**Luso-brasileiro de Patrimônio Geomorfológico e Geoconservação “A geoconservação no contexto do antropoceno: desafios e oportunidades”**. Guimarães: CEGOT-UMinho, 2019. p. 122-136.

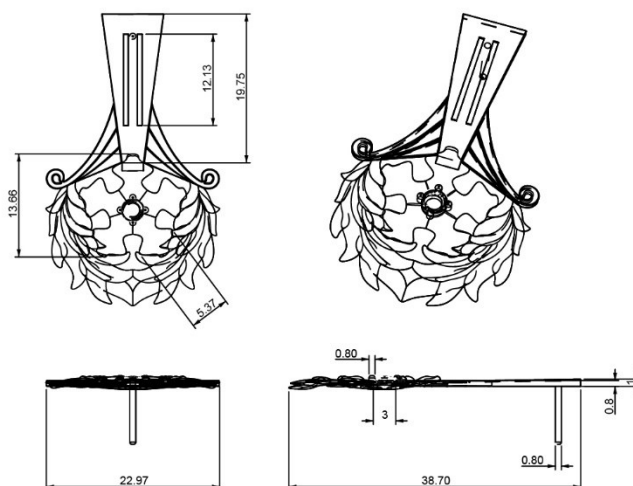
VIZZOTTO, J. M. P. **História de fé e trabalho: bens culturais de Vale Vêneto**. 2014. 259 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2014.

WERLANG, Edilse Antônia Piccolo. **A fé como alicerce: levantamento dos templos religiosos da Quarta Colônia de Imigração Italiana**. 2008. 70 f. Monografia (Especialização) - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2008.

ZARTH, Paulo Afonso. **Do Arcaico ao Moderno: O Rio Grande do Sul Agrário do Século XIX**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2002.

ZUGLIANI, Giovana Mara. **Arte e Jóia: uma análise da joalheria contemporânea brasileira**. 2010. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2010.

## APÊNDICE A – DESENHO TÉCNICO BRINCO SÃO JOSÉ DE IVORÁ

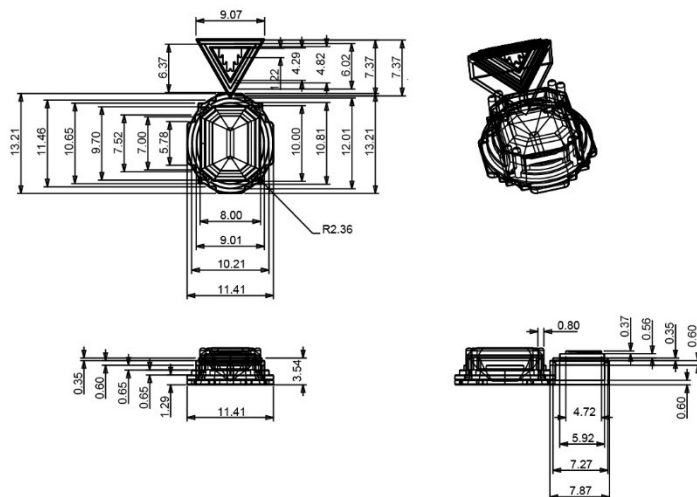


### NOTAS GERAIS

- 1- GEMAS UTILIZADAS E TAMANHOS:  
CITRINO REDONDO 3MM;
- 2 - PARA PRODUÇÃO EM PRATA ESTIMA-SE 6,5g DO MATERIAL
- 3 - PARA PRODUÇÃO EM OURO 18K ESTIMA-SE 9,6g DO MATERIAL
- 4 - ACABAMENTO POLIDO
- 5 - MONTAGEM: SOLDAGEM DOS PINOS E CRAVAÇÃO DA GEMA (COM GARRAS)
- 6 - PRODUÇÃO POR PROTOTIPAGEM 3D E FUNDIÇÃO

 <b>UFSM</b> PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL - PPGPC MESTRADO PROFISSIONAL EM PATRIMÔNIO CULTURAL		<b>TÍTULO DA DISSERTAÇÃO</b> DESIGN E IDENTIDADE: COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO		
<b>MESTRANDA E DESIGNER</b> ANA LUIZA SEEGER GUERRA	<b>ORIENTADOR</b> FLAVI FERREIRA LISBOA FILHO	<b>UNIDADE</b> mm	<b>ESCALA</b> 1/1	<b>DATA</b> 07/2022
<b>DESENHO TÉCNICO DA JOIA</b> <b>BRINCOS SÃO JOSÉ DE IVORÁ</b>		<b>ARQUIVO ELETRÔNICO</b> BRINCO-SAOJOSE-I.STL		<b>PRANCHA</b> <b>1/9</b>
		<b>VOLUME TOTAL DA PEÇA (METAL)</b> 617,37 mm <sup>3</sup>		

## APÊNDICE B – DESENHO TÉCNICO PINGENTE SÃO JOSÉ DE DONA FRANCISCA

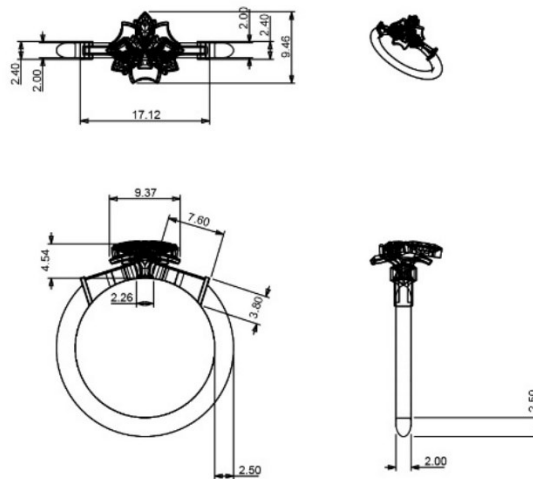


### NOTAS GERAIS

- 1- GEMAS UTILIZADAS E TAMANHOS:  
TOPÁZIO IMPERIAL OCTOGONAL 8X10MM
- 2 - PARA PRODUÇÃO EM PRATA ESTIMA-SE 2g DO MATERIAL
- 3 - PARA PRODUÇÃO EM OURO 18K ESTIMA-SE 2,9g DO MATERIAL
- 4 - ACABAMENTO POLIDO
- 5 - PRODUÇÃO POR PROTOTIPAGEM 3D E FUNDIÇÃO

 <b>UFSM</b> PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL - PPGPC MESTRADO PROFISSIONAL EM PATRIMÔNIO CULTURAL		<b>TÍTULO DA DISSERTAÇÃO</b> DESIGN E IDENTIDADE: COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO		
<b>MESTRANDA E DESIGNER</b> ANA LUIZA SEEGER GUERRA	<b>ORIENTADOR</b> FLAVI FERREIRA LISBOA FILHO	<b>UNIDADE</b> mm	<b>ESCALA</b> 1/1	<b>DATA</b> 07/2022
<b>DESENHO TÉCNICO DA JOIA</b> <b>PINGENTE SÃO JOSÉ DE DONA FRANCISCA</b>		<b>ARQUIVO ELETRÔNICO</b> PINGENTE-SAOJOSE-DE.STL		<b>PRANCHA</b> <div style="font-size: 2em; font-weight: bold;">2/9</div>
		<b>VOLUME TOTAL DA PEÇA (METAL)</b> 185,83 mm <sup>3</sup>		

## APÊNDICE C – DESENHO TÉCNICO ANEL SÃO JOSÉ DE PINHAL GRANDE



### NOTAS GERAIS

- 1- GEMAS UTILIZADAS E TAMANHOS:  
3 QUARTZO ROSA NAVETE 2,5X5MM;
- 2 - PARA PRODUÇÃO EM PRATA ESTIMA-SE 3,3g DO MATERIAL
- 3 - PARA PRODUÇÃO EM OURO 18K ESTIMA-SE 4,81g DO MATERIAL
- 4 - ACABAMENTO POLIDO
- 5 - MONTAGEM: CRAVAÇÕES
- 6 - TAMANHO 18
- 7 - PRODUÇÃO POR PROTOTIPAGEM 3D E FUNDIÇÃO



**UFSC**

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL - PPGPC  
MESTRADO PROFISSIONAL EM PATRIMÔNIO CULTURAL

### TÍTULO DA DISSERTAÇÃO

DESIGN E IDENTIDADE: COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO

MESTRANDA E DESIGNER  
ANA LUIZA SEEGER GUERRA

ORIENTADOR  
FLAVI FERREIRA LISBOA FILHO

UNIDADE  
mm

ESCALA  
1/1

DATA  
07/2022

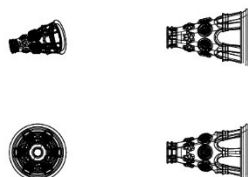
DESENHO TÉCNICO DA JOIA  
**ANEL SÃO JOSÉ DE  
PINHAL GRANDE**

ARQUIVO ELETRÔNICO  
ANEL-SAOJOSE-PG.STL  
VOLUME TOTAL DA PEÇA (METAL)  
309,27 mm<sup>3</sup>

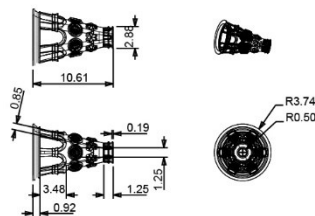
PRANCHA  
**3/9**

## APÊNDICE D – DESENHO TÉCNICO PINGENTE SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA DE SILVEIRA MARTINS

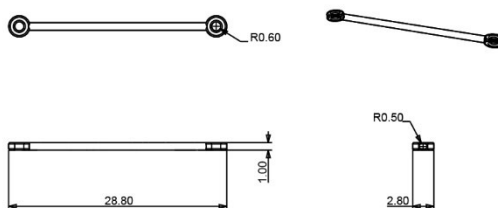
METADE DO PINGENTE  
(METADES IGUAIS)



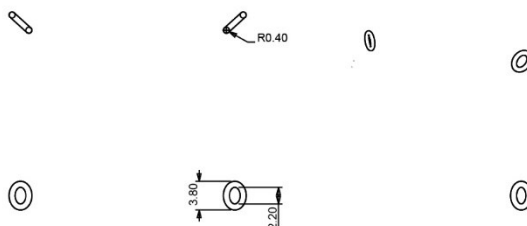
METADE DO PINGENTE  
(METADES IGUAIS)



FIO INTERNO E CONTRA ARGOLAS



ARGOLAS

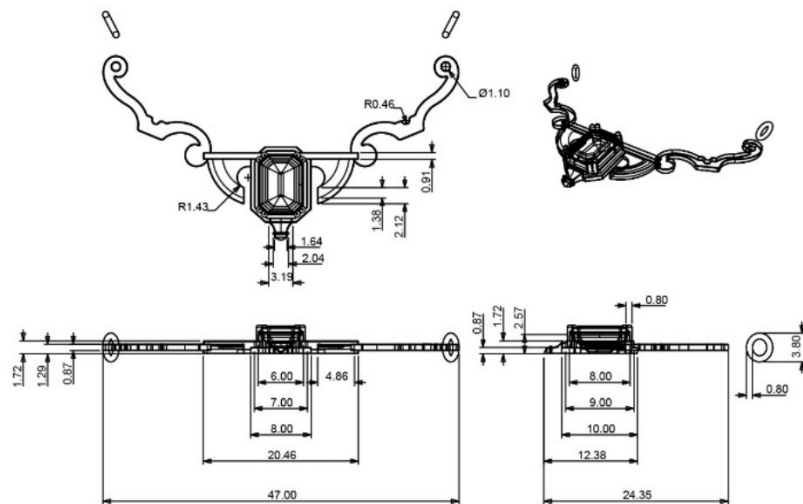


NOTAS GERAIS

- 1- GEMAS UTILIZADAS E TAMANHOS:  
12 ESMERALDAS REDONDAS DE 1,25MM
- 2 - PARA PRODUÇÃO EM PRATA ESTIMA-SE 1,9g DO MATERIAL
- 3 - PARA PRODUÇÃO EM OURO 18K ESTIMA-SE 2,8g DO MATERIAL
- 4 - ACABAMENTO POLIDO
- 5 - MONTAGEM: SOLDAGEM DAS 2 PARTES, PRODUÇÃO MANUAL DO FIO INTERNO E CONTRA ARGOLAS, CRAVAÇÕES E PRODUÇÃO DAS ARGOLAS
- 6 - PRODUÇÃO POR PROTOTIPAGEM 3D E FUNDIÇÃO

<b>UFSC</b> PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL - PPGPC MESTRADO PROFISSIONAL EM PATRIMÔNIO CULTURAL		<b>TÍTULO DA DISSERTAÇÃO</b> DESIGN E IDENTIDADE: COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO		
<b>MESTRANDA E DESIGNER</b> ANA LUIZA SEEGER GUERRA	<b>ORIENTADOR</b> FLAVI FERREIRA LISBOA FILHO	<b>UNIDADE</b> mm	<b>ESCALA</b> 1/1	<b>DATA</b> 07/2022
<b>DESENHO TÉCNICO DA JOIA</b> <b>PINGENTE SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA DE SILVEIRA MARTINS</b>		<b>ARQUIVO ELETRÔNICO</b> PINGENTE-SANTOANTONIO-SM.STL <b>VOLUME TOTAL DA PEÇA (METAL)</b> 174,41 mm <sup>3</sup>		<b>PRANCHA</b> 4/9

## APÊNDICE E – DESENHO TÉCNICO PINGENTE SÃO PEDRO DE ARROIO GRANDE

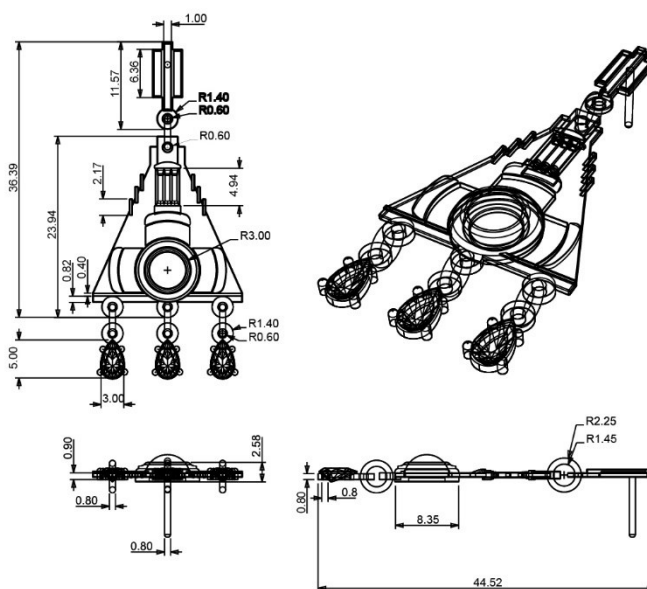


### NOTAS GERAIS

- 1- GEMAS UTILIZADAS E TAMAÑOS:  
PERIDOTO OCTOGONAL 6X8MM
- 2 - PARA PRODUÇÃO EM PRATA ESTIMA-SE 2,4g DO MATERIAL
- 3 - PARA PRODUÇÃO EM OURO 18K ESTIMA-SE 3,5g DO MATERIAL
- 4 - ACABAMENTO POLIDO
- 5 - MONTAGEM: PRODUÇÃO MANUAL E SOLDAGEM DAS ARGOLAS E CRAVAÇÃO INGLESA
- 6 - PRODUÇÃO POR PROTOTIPAGEM 3D E FUNDIÇÃO

<b>UFSM</b> PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL - PPGPC MESTRADO PROFISSIONAL EM PATRIMÔNIO CULTURAL		<b>TÍTULO DA DISSERTAÇÃO</b> DESIGN E IDENTIDADE: COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO		
<b>MESTRANDA E DESIGNER</b> ANA LUIZA SEEGER GUERRA	<b>ORIENTADOR</b> FLAVI FERREIRA LISBOA FILHO	<b>UNIDADE</b> mm	<b>ESCALA</b> 1/1	<b>DATA</b> 07/2022
<b>DESENHO TÉCNICO DA JOIA</b> <b>PINGENTE SÃO PEDRO DE ARROIO GRANDE</b>		<b>ARQUIVO ELETRÔNICO</b> PINGENTE-SAO PEDRO-AG.STL <b>VOLUME TOTAL DA PEÇA (METAL)</b> 221,01 mm <sup>3</sup>		<b>PRANCHA</b> <span style="font-size: 2em; font-weight: bold;">5/9</span>

## APÊNDICE F – DESENHO TÉCNICO BRINCOS SÃO ROQUE DE FAXINAL DO SOTURNO

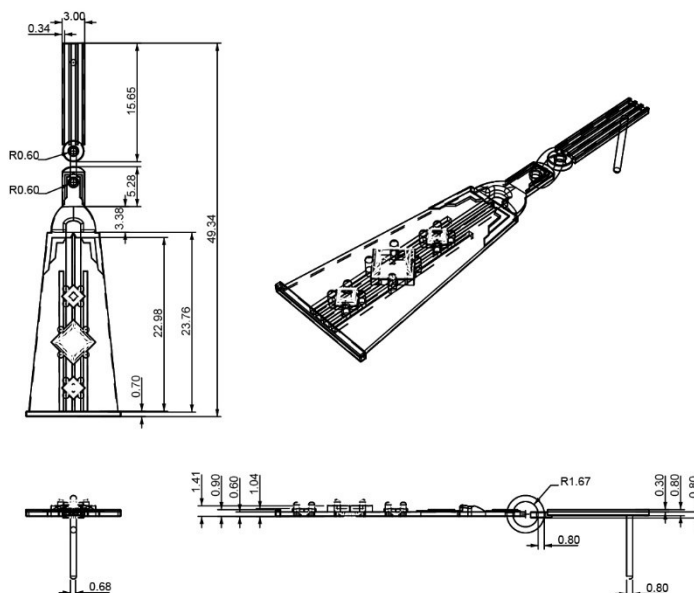


### NOTAS GERAIS

- 1- GEMAS UTILIZADAS E TAMANHOS:
  - 2 TOPÁZIO INCOLOR CABOCHÃO 6X6MM;
  - 6 RUBI GOTA 3X5MM;
- 2 - PARA PRODUÇÃO EM PRATA ESTIMA-SE 5,7g DO MATERIAL
- 3 - PARA PRODUÇÃO EM OURO 18K ESTIMA-SE 8,4g DO MATERIAL
- 4 - ACABAMENTO POLIDO
- 5 - MONTAGEM: SOLDAGEM DOS PINOS E UNIÃO DAS CAIXAS DE PEDRAS PELA PRODUÇÃO MANUAL E SOLDAEM DAS ARGOLAS
- 6 - PRODUÇÃO POR PROTOTIPAGEM 3D E FUNDIÇÃO

<b>UFSM</b> PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL - PPGPC MESTRADO PROFISSIONAL EM PATRIMÔNIO CULTURAL		<b>TÍTULO DA DISSERTAÇÃO</b> DESIGN E IDENTIDADE: COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO		
<b>MESTRANDA E DESIGNER</b> ANA LUIZA SEEGER GUERRA	<b>ORIENTADOR</b> FLAVI FERREIRA LISBOA FILHO	<b>UNIDADE</b> mm	<b>ESCALA</b> 1/1	<b>DATA</b> 07/2022
<b>DESENHO TÉCNICO DA JOIA</b> <b>BRINCOS SÃO ROQUE DE FAXINAL DO SOTURNO</b>		<b>ARQUIVO ELETRÔNICO</b> BRINCO-SAOROQUE-FS.STL		<b>PRANCHA</b> <span style="font-size: 2em; font-weight: bold;">6/9</span>
		<b>VOLUME TOTAL DA PEÇA (METAL)</b> 539,04 mm <sup>3</sup>		

## APÊNDICE G – DESENHO TÉCNICO BRINCOS SÃO JOÃO BATISTA DE SÃO JOÃO DO POLÊSINE



### NOTAS GERAIS

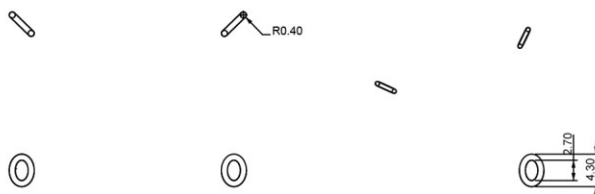
- 1- GEMAS UTILIZADAS E TAMANHOS:
  - 2 ESMERALDAS CARRÊ 4X4MM;
  - 4 RUBIS CARRÊ 2X2MM;
- 2 - PARA PRODUÇÃO EM PRATA ESTIMA-SE 4g DO MATERIAL
- 3 - PARA PRODUÇÃO EM OURO 18K ESTIMA-SE 6g DO MATERIAL
- 4 - ACABAMENTO POLIDO
- 5 - MONTAGEM: SOLDAGEM DOS PINOS E CRAVAÇÕES
- 6 - PRODUÇÃO POR PROTOTIPAGEM 3D E FUNDIÇÃO

 <b>UFSM</b> PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL - PPGPC MESTRADO PROFISSIONAL EM PATRIMÔNIO CULTURAL		<b>TÍTULO DA DISSERTAÇÃO</b> DESIGN E IDENTIDADE: COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO		
<b>MESTRANDA E DESIGNER</b> ANA LUIZA SEEGER GUERRA	<b>ORIENTADOR</b> FLAVI FERREIRA LISBOA FILHO	<b>UNIDADE</b> mm	<b>ESCALA</b> 1/1	<b>DATA</b> 07/2022
<b>DESENHO TÉCNICO DA JOIA</b> <b>BRINCO SÃO JOÃO BATISTA DE SÃO JOÃO DO POLÊSINE</b>		<b>ARQUIVO ELETRÔNICO</b> BRINCO-SAOJOAOBATISTA-SJP.STL		<b>PRANCHA</b> <b>7/9</b>
		<b>VOLUME TOTAL DA PEÇA (METAL)</b> 382,64 mm <sup>3</sup>		

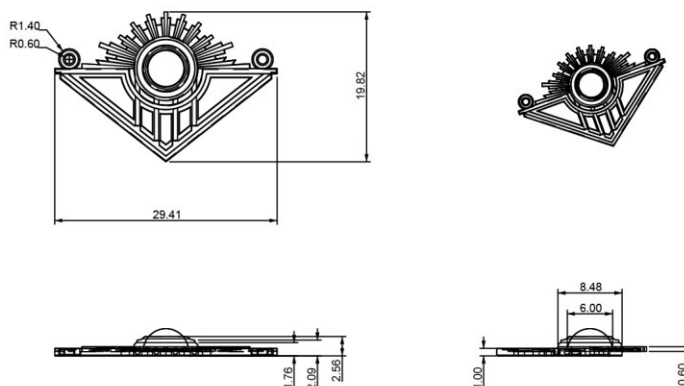


## APÊNDICE H – DESENHO TÉCNICO PINGENTE CORPUS CHRISTI DE VALE VÊNETO

### ARGOLAS



### PINGENTE

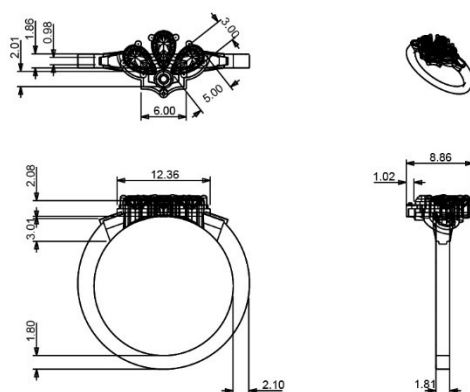


### NOTAS GERAIS

- 1- GEMAS UTILIZADAS E TAMANHOS:  
RUBI CABOCHÃO REDONDO 6X6MM
- 2 - PARA PRODUÇÃO EM PRATA ESTIMA-SE 2,2g DO MATERIAL
- 3 - PARA PRODUÇÃO EM OURO 18K ESTIMA-SE 3,3g DO MATERIAL
- 4 - ACABAMENTO POLIDO
- 5 - MONTAGEM: PRODUÇÃO MANUAL DAS ARGOLAS E CRAVAÇÃO INGLESA DA GEMA
- 6 - PRODUÇÃO POR PROTOTIPAGEM 3D E FUNDIÇÃO

<p><b>UFSC</b> PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL - PPGPC MESTRADO PROFISSIONAL EM PATRIMÔNIO CULTURAL</p>	<p><i>TÍTULO DA DISSERTAÇÃO</i></p> <p>DESIGN E IDENTIDADE: COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO</p>			
<p><i>MESTRANDA E DESIGNER</i> ANA LUIZA SEEGER GUERRA</p>	<p><i>ORIENTADOR</i> FLAVI FERREIRA LISBOA FILHO</p>	<p><i>UNIDADE</i> mm</p>	<p><i>ESCALA</i> 1/1</p>	<p><i>DATA</i> 07/2022</p>
<p><i>DESENHO TÉCNICO DA JOIA</i></p> <p><b>PINGENTE CORPUS CHRISTI DE VALE VÊNETO</b></p>		<p><i>ARQUIVO ELETRÔNICO</i> PINGENTE-CORPUSCHRISTI-VV.STL</p>		<p><i>PRANCHA</i></p> <p style="font-size: 2em;"><b>8/9</b></p>
		<p><i>VOLUME TOTAL DA PEÇA (METAL)</i> 208,75 mm<sup>3</sup></p>		

# APÊNDICE I – DESENHO TÉCNICO ANEL SANTÍSSIMA TRINDADE DE NOVA PALMA



### NOTAS GERAIS

- 1- GEMAS UTILIZADAS E TAMANHOS:
  - 1 CITRINO GOTA 3X5MM;
  - 2 AGUAMARINHA GOTA 3X5
- 2 - PARA PRODUÇÃO EM PRATA ESTIMA-SE 3,2g DO MATERIAL
- 3 - PARA PRODUÇÃO EM OURO 18K ESTIMA-SE 4,8g DO MATERIAL
- 4 - ACABAMENTO POLIDO
- 5 - MONTAGEM: CRAVAÇÕES
- 6 - TAMANHO 18
- 7 - PRODUÇÃO POR PROTOTIPAGEM 3D E FUNDIÇÃO

<b>UFSC</b> PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL - PPGPC MESTRADO PROFISSIONAL EM PATRIMÔNIO CULTURAL		<b>TÍTULO DA DISSERTAÇÃO</b> DESIGN E IDENTIDADE: COLEÇÃO DE JOIAS CRIADA A PARTIR DE ELEMENTOS DE IGREJAS CATÓLICAS DO GEOPARQUE QUARTA COLÔNIA ASPIRANTE UNESCO		
<b>MESTRANDA E DESIGNER</b> ANA LUIZA SEEGER GUERRA	<b>ORIENTADOR</b> FLAVI FERREIRA LISBOA FILHO	<b>UNIDADE</b> mm	<b>ESCALA</b> 1/1	<b>DATA</b> 07/2022
<b>DESENHO TÉCNICO DA JOIA</b> <b>ANEL SANTÍSSIMA TRINDADE DE NOVA PALMA</b>		<b>ARQUIVO ELETRÔNICO</b> ANEL-SANTISSIMATRINDADE-NP.STL		<b>PRANCHA</b> <span style="font-size: 2em; font-weight: bold;">9/9</span>
		<b>VOLUME TOTAL DA PEÇA (METAL)</b> 304,79 mm <sup>3</sup>		

## ANEXO A - Oração Letanie Della Beata Vergine Maria.

Latim	Português
<i>Kyrie eleison</i> <i>Christe eleison</i> <i>Kyrie eleison</i> <i>Christe, audi nos</i> <i>Christe, exaudi nos</i> <i>Pater de coelis Deus, miserere nobis.</i> <i>Fili Redemptor mundi Deus, miserere nobis.</i> <i>Spiritus Sancti Deus, miserere nobis.</i> <i>Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis</i>	Senhor, tende piedade de nós Cristo, tende piedade de nós Senhor, tende piedade de nós Cristo, ouvi-nos Cristo, atendei-nos Deus, Pai do Céu, tende ... Deus Filho, Redentor do mundo Deus Espírito Santo, tende.... Santíssima Trindade, tende....
<i>Sancta Maria, ora pro nobis.</i> <i>Sancta Dei genitrix, ora pro nobis.</i> <i>Sancta Virgo Virginum, ora pro nobis.</i> <i>Mater Christi, ora pro nobis.</i> <i>Mater divinae gratiae, ora pro nobis.</i> <i>Mater purissima, ora pro nobis.</i> <i>Mater castissima, ora pro nobis.</i> <i>Mater inviolata, ora pro nobis.</i> <i>Mater intemerata, ora pro nobis.</i> <i>Mater amabilis, ora pro nobis.</i> <i>Mater admirabilis, ora pro nobis.</i> <i>Mater creatoris, ora pro nobis.</i> <i>Mater salvatoris, ora pro nobis.</i> <i>Virgo prudentissima, ora pro nobis</i> <i>Virgo veneranda, ora pro nobis.</i> <i>Virgo praedicanda, ora pro nobis.</i> <i>Virgo potens, ora pro nobis.</i> <i>Virgo clemens, ora pro nobis.</i> <i>Virgo Fidelis, ora pro nobis.</i>	Santa Maria, rogai por nós Santa Mãe de Deus, rogai por nós Santa Virgem da Virgens, rogai ... Mãe de Jesus Cristo, rogai ... Mãe da divina graça, rogai ... Mãe puríssima, rogai por nós Mãe castíssima, rogai por nós Mãe imaculada, rogai por nós Mãe intacta, rogai por nós Mãe amável, rogai por nós Mãe admirável, rogai por nós Mãe do Criador, rogai por nós Mãe do Salvador, rogai por nós Virgem prudentíssima, rogai ... Virgem venerável, rogai por nós Virgem louvável, rogai por nós Virgem poderosa, rogai por nós Virgem clemente, rogai por nós Virgem fiel, rogai por nós
<i>Speculum justitiae, ora pro nobis.</i> <i>Sedes sapientiae, ora pro nobis.</i> <i>Causa nostrae laetitiae, ora pro nobis.</i> <i>Vas spirituale, ora pro nobis.</i> <i>Vas honorabile, ora pro nobis.</i> <i>Vas insigne devotionis, ora pro nobis.</i>	Espelho da justiça, rogai por nós Sede da sabedoria, rogai por nós Causa de nossa alegria, rogai ... Vaso espiritual, rogai por nós Vaso digno de honra, rogai ... Vaso insigne de devoção, rogai ...
<i>Rosa mystica, ora pro nobis.</i> <i>Turris davidica, ora pro nobis.</i> <i>Turris eborea, ora pro nobis.</i> <i>Domus aurea, ora pro nobis.</i> <i>Foederis arca, ora pro nobis.</i> <i>Janua coeli, ora pro nobis.</i>	Rosa mística, rogai por nós Torre de Davi, rogai por nós Torre de Marfim, rogai por nós Casa de Ouro, rogai por nós Arca da Aliança, rogai por nós Porta do Céu, rogai por nós
<i>Stella matutina, ora pro nobis.</i> <i>Salus infirmorum, ora pro nobis.</i> <i>Refugium peccatorum, ora pro nobis.</i> <i>Consolatrix afflictorum, ora pro nobis.</i> <i>Auxilium christianorum, ora pro nobis.</i>	Estrela da manhã, rogai por nós Saúde dos enfermos, rogai por nós Refúgio dos pecadores, rogai por nós Consoladora dos aflitos, rogai ... Auxílio dos cristãos, rogai por nós
<i>Regina angelorum, ora pro nobis.</i> <i>Regina patriarcharum, ora pro nobis.</i> <i>Regina prophetarum, ora pro nobis.</i> <i>Regina apostolorum, ora pro nobis.</i> <i>Regina martyrum, ora pro nobis.</i> <i>Regina confessorum, ora pro nobis.</i> <i>Regina virginum, ora pro nobis.</i> <i>Regina sanctorum omnium, ora pro nobis.</i> <i>Regina sine labe originali concepta, ora pro nobis.</i>	Rainha dos Anjos, rogai por nós Rainha dos Patriarcas, rogai por nós Rainha dos Profetas, rogai por nós Rainha dos Apóstolos, rogai por nós Rainha dos Mártires, rogai por nós Rainha dos Confessores, rogai ... Rainha das Virgens, rogai por nós Rainha de todos os Santos, rogai ... Rainha sem pecado original, rogai por nós
<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine.</i>	Cordeiro de Deus, que tiras os pecados do mundo, perdoa-nos Senhor
<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine.</i>	Cordeiro de Deus, que tiras os pecados do mundo, ouvi-nos Senhor
<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i>	Cordeiro de Deus, que tiras os pecados do mundo, tende piedade de nós
<i>Ora pro nobis, sancta Dei genitrix.</i>	Rogai por nós, Santa Mãe de Deus
<i>Ut digni efficiamur promissionibus Christi.</i>	Para que sejamos dignos das promessas de Cristo
<i>Oremus. Gratiam tuam, quaesumus, Domine, mentibus nostris, infunde; ut qui, angelo nunciante, Christi Fili tu incarnationem cognovimus, per passionem ejus et crucem ad resurrectionis gloriam perducamur. Per eundem Christo Domino Nostro. Amen.</i>	Oremos. Pela tua graça pedimos Senhor, ilumina a nossa mente, a fim de que conheçamos a encarnação de Cristo, teu Filho, anunciada pelo anjo e aspiremos a glória da ressurreição alcançada pela sua paixão e morte na Cruz. Pelo mesmo Cristo Senhor Nosso. Amém

Fonte: Righi, Dotto e Righi (2006, p. 48).

## ANEXO B - Oração Satabat Mater.

Latim	Português
<i>Satabat Mater dolorosa Juxta crucem lacrymosa, Dum pendeat filius.</i>	Junto à Cruz d'onde pendia, Jesus, sua Mãe chorosa, Triste estava e dolorosa.
<i>Cujus animam gementem, Contristatam et dolentem Pertransivit gladius.</i>	D'alma lhe partem suspiros, Porque lhe tem transpassada, De dor uma aguda espada.
<i>O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater Unigeniti.</i>	Ó quanto esta Virgem Mãe, Entre as mulheres benditas, Em tristeza estava aflita.
<i>Quae moerebat et dolebat Pie mater dum videbat Nati poenas incliti.</i>	Tanta foi a pena e a dor, Vendo o Filho padecer, Que a fez sem rigor tremer.
<i>Quis est homo, qui non fletet Christi matrem si videret In tanto supplicio?</i>	Que homem vendo a Mãe de Deus, Suportar tormento tanto, Porá limites ao pranto?
<i>Quis non posset contristari, Christi matrem contemplari Dolentem cum filio?</i>	Quem não se contristará, Se atento for contemplando, A Mãe e o Filho pensando?
<i>Pro peccatis suae gentis Vidit Jesum in tormentis, Et flagellis subditum.</i>	Por nossas iniquidades, Jesus foi atormentado, E como escravo açoitado.
<i>Vidit suum dulcem natum, Moriendo desolatum, Dum omisit spiritum.</i>	Vê que expira em desamparo, Terna Mãe, envolta em luto, Do seu ventre o doce fruto.
<i>Eja, mater fons amoris, Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam</i>	Permiti, do amor a fonte, Que brotais água tão pura, Sofra da vossa tristeza.
<i>Fac ut ardeat cor meum, Im amando Christum Deum Ut sibi complaceam.</i>	E que meu coração seja, Para que Deus se compraza, Do seu amor viva brasa.
<i>Sancat mater istud agas, Crucifixi fige plagas Cordi meo valide.</i>	Nele do crucificado, As chagas, Rainha augusta, Imprimi com mão robusta.
<i>Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide.</i>	Das penas que Jesus quis, Padecer por mim, amante, Me fazei participante.
<i>Fac me tecum pie flere, Crucifixi condolere, Donec ego vixero.</i>	E dele compadecido, Convosco lágrimas piás, Derrame todos os dias.
<i>Juxta crucem tecum stare, Et me tibi sociare In planctu desidero.</i>	Com elas desejo e quero, Ir também em pena tanta, Desta Cruz regando a planta.
<i>Virgo Virginum praeclara, Mihl jam non sis amara, Fac me tecum plangere.</i>	Enquanto eu não conseguir, A companhia amargosa, Será da Virgem ditosa.
<i>Fac ut portem Christi mortem Passionis faz consortem, Et plagas recolere.</i>	As chagas, paixão e morte, De Cristo, trágica história, Sinta e traga a memória.
<i>Fac me plagis vulnerari, Fac me cruce inebriari, Et cuore filii.</i>	Seja eu com chagas ferido, E transportado na cruz, Com o sangue de Jesus.
<i>Flammis ne urar succensus Per te virgo sim defensus, In die judicii.</i>	E lá, no dia da conta, Que o fogo em mim não prenda, Vosso amparo me defenda.
<i>Christe, cum sit hinc exire Da per matrem me venire Ad palmam victoriae.</i>	Meu Jesus, por vossa Mãe, Dai-me da vitória a palma, Quando o corpo deixe a alma.
<i>Quando corpus morietur, Fac ut animae donetur Paradisi gloria. Amem.</i>	E da alma, já morto o corpo, Seja o prêmio da vitória, Lá no Paraíso a glória. Amém.

Fonte: Righi, Dotto e Righi (2006, p.50).

### ANEXO C - Oração Prece à Nossa Senhora.

Latim	Português
<i>Salve regina Rosa Spina</i>	Salve Rainha, Rosa Mística
<i>Rosa d'amore,</i>	Rosa de Amor,
<i>Madre de Nostro Signore,</i>	Mãe de Nosso Senhor
<i>Donême tanta grasia</i>	Dai-me estas graças
<i>Ca no more peccatore,</i>	Que eu não morra pecador,
<i>Ca no more malamente,</i>	Que não morra mal,
<i>Ca no posa confesare,</i>	Que eu possa confessar-me
<i>Ca no mora in peccato mortale,</i>	Que não morra em pecado mortal,
<i>Che l Nemigo e l Falso</i>	Que o inimigo e o falso
<i>No me vegna tentare,</i>	Não venham me tentar,
<i>nè de di nè de note,</i>	Nem de dia, nem de noite,
<i>fin al punto de la me morte;</i>	Até o momento de minha morte
<i>e po ala morte mia,</i>	E, depois de minha morte,
<i>Signore e madonna</i>	Meu senhor e Minha Senhora
<i>Ve racomando l'anima mia</i>	Recomendo-vos a minha alma

Fonte: Righi, Dotto e Righi (2006, p.52).