

ASPECTOS DA IMAGINÁRIA LUSO-BRASILEIRA EM MINAS GERAIS

OLINTO RODRIGUES DOS SANTOS FILHO*

O estudo da imaginária religiosa no Brasil ainda está em fase muito incipiente, praticamente em todas as regiões onde houve grande surto de produção de peças de devoção, como Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Com exceção de nomes de artistas destacados, dos quais se tem relativa quantidade de estudos, como Francisco das Chagas, o Cabra, na Bahia; Mestre Valentim, no Rio de Janeiro; o Aleijadinho, em Minas, ou mesmo a imaginária seiscentista de Frei Agostinho da Piedade,¹ não existem obras sobre a imaginária regional produzida por centenas de artistas anônimos por todo este extenso país. No caso de Mestre Valentim da Fonseca, conhecido há mais tempo dos estudiosos e público, embora haja muitas referências, a sua obra de imaginária religiosa comprovada restringe-se a poucos exemplares; o mesmo podemos dizer de Francisco de Chagas, o Cabra, que praticamente nada tem comprovado de sua autoria. Mais sorte tiveram os dois beneditinos Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus, mestres seiscentistas de imaginária de terracota, que tiveram em D. Clemente da Silva Nigra seu paciente estudioso.²

O caso de Minas Gerais não foge à regra do resto do país, pois só se conhece com certeza e prova documental a obra do mestre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

O território que hoje constitui o estado de Minas Gerais começou a ser povoado no final do século XVII e início do século XVIII, quando os paulistas começam a subir de suas vilas à procura das fabulosas riquezas minerais e vão revelando uma enorme quantidade de pontos de terra aurífera, em que o nobre metal aflora abundantemente. E é ainda na virada do seiscentos para o setecentos que capelas dos santos de sua devoção, da forma mais precária, são constituídas de madeira e barro e cobertas de palha. Poucas peças desse período subsistem no território mineiro, como a bela imagem de terracota de N. S. do Monte Serrat, localizada recentemente em depósito na Capela de Santo Antônio de Roça Grande, próximo a Sabará, ou a primitiva imagem de N. S. do Pilar da Matriz do Pilar de São João del Rei.³ Mas, já nos primeiro e segundo decênios do setecentos, começam a aparecer templos de melhor construção, mais duradouros e devidamente ornamentados, com sua talha dourada, e para eles torna-se imperativo a importação e confecção de imagens nas Comarcas de Ouro Preto e Sabará, como a Virgem do Pilar de Ouro Preto e a do Carmo, da futura cidade de Mariana.⁴ Ainda é venerada na Catedral de Mariana a imagem carmelita de cerca de um metro, esculpida em 1720 por Antônio Fernandes Braga, por encomenda da Câmara daquela vila. O autor possivelmente era natural de Portugal, mas vivia em Minas. É uma curiosa peça alongada, com panejamento muito caído, colado ao corpo, tendo o menino Jesus em posição incomum e uma curiosa base em globo de nuvens canhestamente executada. Parece ser a primeira imagem documentada, ainda identificável em Minas Gerais. No mesmo retábulo encontram-se duas imagens de São João Batista e São Sebastião, certamente contemporâneas da Virgem, de estilo semelhante, trazendo reminiscência da imaginária seiscentista.⁵

No período áureo das construções das matrizes, que vai de cerca de 1720 a 1760, grande foi o número de imagens importadas da metrópole para ornamentar os retábulos de estilo português e os belos retábulos joaninos. Assim é que vamos encontrar, ainda hoje, esse extenso e fascinante conjunto de peças que, embora não tenha documentação alguma, atribuímos a anônimos artistas reinóis. São imagens de tratamento quase erudito, geralmente de corpos

* *Historiador da Arte*
Coordenador do Inventário de Bens Móveis
do IPHAN/MG

1. *Francisco das Chagas, o Cabra, foi estudado por Marieta Alves e Manoel Raimundo Querino; Mestre Valentim, por Manoel Araújo Porto Alegre e outros; o Aleijadinho, por German Bazin, Sílvio de Vasconcelos, Myriam Ribeiro e outros.*

2. *Silva Nigra, D. Clemente M. da. Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João. Salvador, Universidade da Bahia, 1971.*

3. *A imagem de Nossa Senhora do Monte Serrat, encontrada na Capela de Roça Grande, próximo a Sabará, durante o Inventário de Bens Móveis, tem todas as características das peças litorâneas seiscentistas, e a imagem de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei é tida, pela tradição, como a primeira peça trazida pelos fundadores da localidade.*

4. *"... a Santíssima Imagem da Rainha da Glória. Há esta sagrada imagem de escultura de madeira incorruptível, e se vê com seu filho, doce fruto de seu puríssimo ventre sobre o braço esquerdo. Está a senhora colocada sobre o seu Pilar..."*, referindo-se à padroeira da Matriz de Ouro Preto. *"A Imagem da Senhora há de escultura de madeyra de cor do Carmo, sobre o braço esquerdo descança o Santíssimo Deus Menino, he ha direyta tem o escapulário... ambas estão coroadas de prata, a sua estatura são cinco para seis palmos"*, referindo-se à padroeira da Matriz de Mariana. (in *Santa Maria, Frei Agostinho. Santuário Mariano... Lisboa, Oficina de Antônio Pedroso Galram, 1723, (vol X).*

5. *Antônio FRZ Braga recebeu 60/8as de ouro "de feição da Imagem que fez da Srna do Carmo"* (Livro de Receita e Despesa das rendas e bens do Conselho e Câmara desta Villa, Fls. 71 v, arquivo da Prefeitura de Mariana).

cheios, rostos bem tratados, com largas testas, panejamento de tratamento complicado em muitas pregas, as vezes esvoaçantes, belas bases de desenhos complicados, em globos de nuvens com cabeças de anjos para o caso das virgens. A policromia esmerada em tons escuros, com o uso de revestimento total a ouro e detalhados esgrafitos, às vezes largos pastilhos em motivos de folhas de acanto e flora exótica. Neste grupo, incluem-se as belas imagens de Nossa Senhora do Rosário, conhecida como do Terço, para diferenciar dos Rosários dos Negros, entronizados nos altares de quase todas as matrizes da primeira metade do século XVIII. Um certo número de peças parece ter saído de uma mesma oficina. Citamos aqui as imagens do Rosário das matrizes de São João del Rei, de Tiradentes, Caeté, Mariana e o belo exemplar do Rosário de Sabará. Ainda neste conjunto de Virgens, incluem-se as requintadas imagens de N. S. de Nazareth do Morro Vermelho e do povoado de Santa Rita Durão, para não citar todas.

Infelizmente, muitas peças foram adulteradas pelas repinturas em voga na década de 20, como a Imaculada Conceição da Matriz de Tiradentes, ou a imagem de mesma invocação da Sé de Mariana.

De um período ligeiramente posterior, mas certamente portuguesa, embora com policromia de fins do século XVIII, é a esplêndida representação de N. S. do Rosário, da igreja homônima, na cidade de São João del Rei. Peça excepcional, com cerca de dois metros de altura, de acabamento cuidadoso, rosto delicado, com certo ar lusitano, vestes complicadas, véu esvoaçante, assentada em base ampla de nuvens e cinco cabeças de anjos, constitui um dos melhores exemplos de imaginária portuguesa em Minas.⁶

Ao lado das virgens aparece extenso grupo de Santanas Mestras, de devoção muito arraigada no povo mineiro. Vamos encontrá-las em quase todas as matrizes e capelas, das formas mais esplendorosas, entronizadas em altas cadeiras, desde as mais elaboradas, até as mais populares. Seguem sempre uma mesma tipologia, na qual mãe aparece assentada com vestes roçagantes, geralmente com fisionomia de matrona, às vezes anciã, com a cabeça coberta por véu, com pontas esvoaçantes, tendo no regaço o livro entre as mãos. A Virgem Maria, ainda menina, aparece de pé, vestida com ampla túnica, com cintos e laçarotes, cabeça descoberta, caprichosamente penteada, ao gosto cortesão, olhos direcionados para o livro. As grandes variações ficam por conta das cadeiras de braços, com belos espaldares D. João V, em estofamentos imitando damasco ou brocado, pernas e amarração esculpidas. Tenho a impressão de que as cadeiras foram sendo substituídas ao gosto da época, em alguns casos. Dessas Santanas, posso citar as da Matriz de N. S. do Pilar de Ouro Preto, da Matriz do Pilar de São João del Rei, da Matriz da Conceição de Congonhas, da Matriz de São José da Lagoa em Nova Era e da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes. Esta última oferecida à igreja em 1760, mas certamente pouco mais antiga, com exceção da cadeira de origem mineira, feita por essa época. Duas destas peças, a de Tiradentes e a de Nova Era, parecem ter saído das mãos de um mesmo santeiro e têm especial esmero no pregueado minucioso do drapejamento e no estofamento excessivamente dourado e complicado.

As virgens que suponho de origem portuguesa, grande maioria é de invocação à Imaculada Conceição, na sua iconografia lusa dos séculos XVII e XVIII, esculpidas em caráter erudito, com expressões faciais suaves, os mantos levemente esvoaçantes, policromia baseada em vermelho, azul e ouro, pisando o crescente, e globo de nuvens com caprichosos querubins gorduchos. Estas imagens estão em todas as matrizes de Minas no ciclo aurífero, algumas repintadas, e as de menor porte em capelas, oratórios e coleções particulares.

Entre os santos, evidentemente, os mais populares são Santo Antônio e São Francisco. Inúmeras são as imagens do primeiro santo, de origem portuguesa, entronizadas em Minas.

6. A igreja onde se encontra esta imagem originou-se de pequena capela, em 1708, mas a peça pode datar da época da reconstrução do templo, por volta de 1754.

Algumas são estáticas com a túnica muito caída, ao gosto do século XVII, e podem datar dos primeiros anos do século seguinte, como o padroeiro das matrizes de Tiradentes e de Santa Bárbara do Mato Dentro. O maior número é de imagens eruditas e requintadas, datáveis da primeira metade dos setecentos, com túnica um pouco levantada, formando pregas, pés desencontrados e o menino assentado ou contorcido. Citamos as belas peças da igreja do Rosário de Sabará, da Matriz de Itaverava, entre muitas outras. Quanto a São Francisco, há uma grande variedade de imagens do santo que povoam as igrejas, capelas e oratórios particulares. Existem inúmeras peças de origem portuguesa, de caráter erudito, com belos estofamentos, em tamanho médio e pequeno, que datam de todo o século XVIII e as vezes do XIX. Seria longo enumerar exemplares desta imaginária transplantada para Minas Gerais.

É preciso lembrar, ainda, que às muitas imagens de roca de grande culto e que anualmente são levadas em procissões atribuiu-se origem lusitana, seja por sua antigüidade, por tradição, ou pelo caráter às vezes erudito. Neste interessante grupo de peças, a maioria é do Senhor dos Passos, da Senhora das Dores ou ligadas à Paixão de Cristo. Acredito que as partes esculpidas dessas peças (cabeça, pés e mãos) poderiam ter vindo do reino enquanto as estruturas eram feitas em Minas, como aconteceu com imagens do Carmo de Diamantina. Os Senhores mortos ou crucificados, de tamanho natural, de bela escultura dramática barroca, teriam vindo de Portugal? Difícil definir esta questão. Acreditamos, também, que para certas imagens de roca, feitas em Minas, importavam-se os pequenos meninos Jesus, que se colocavam nas mãos da Virgem ou de outro santo. Esses meninos são sempre gorduchos, com caprichosos cabelos encaracolados, ventre protuberante, ao contrário dos Meninos Deus feitos em Minas, que são mais esbeltos, com cabeleira mais comportada e às vezes com expressão não muito infantil, como uma peça encontrada em Sabará.

Imaginária Mineira

Em meados do século XVIII, a sociedade mineira começa a cristalizar-se, as vilas estão estabelecidas com seus arruados, matrizes quase concluídas, casas de câmara construídas, justiças funcionando e a população mulata em franco crescimento. Me parece que neste momento de efervescência, quando começaram a aparecer as ordens terceiras do Carmo e São Francisco, e as irmandades dos Pardos das Mercês, Amparo, São João Evangelista, São Gonçalo e Cordão de São Francisco constroem suas capelas, as imagens são ainda importadas da metrópole ou já feitas em Minas, seja por portugueses completamente aclimatados nos trópicos ou por mestiços originários do país. Torna-se, então, difícil definir com exatidão a procedência da imaginária intermediária, que tanto pode ser d'aquém ou d'além-mar. O fato é que há uma continuidade de importação de peças que perdura até o início do século XX, como podem atestar as peças adquiridas na casa Estrela do Porto, encontráveis em Minas.⁷

É na segunda metade do século XVIII que desponta uma imaginária que podemos nomear de "mineira", com características próprias, embora muito próxima da imaginária metropolitana. E ainda se incluem, no grupo de artistas, portugueses que, já arraigados no território mineiro, adquirem características do meio local, em convívio com os mulatos numerosos no período, trabalhando na produção artístico/artesanal. Portanto, consideramos mineira a imaginária produzida por esses portugueses de fins do setecentos, como Francisco Vieira Servas, contemporâneo de Aleijadinho.

Tomemos agora a imaginária a que chamamos mineira, de maior porte, exposta no seu local de origem, as igrejas ou em museus, além de coleções particulares.

Podemos apontar como características deste vastíssimo acervo, ainda pouco estudado, os seguintes modos: corpos esbeltos e elegantes, contrastando com as cheias imagens



*Nossa Senhora Nazaré
Século XVII/XVIII
Matriz de Cachoeira do Campo, MG*

7. Encontra-se na igreja da Ordem Terceira de São Francisco de São João del Rei uma imagem do Senhor Morto, datada de 1909, com a marca AA Estrela, Porto.

portuguesas; panejamentos fartos caindo em pregas miúdas, de movimentos verticais, às vezes tendendo a diagonais, com certa dureza nos mantos e véus esvoaçantes, pois a tentativa de movimento nem sempre é bem-sucedida; barras das vestes cobrindo os pés em curiosas ondulações; feições de caráter ingênuo, com olhos amendoados, lábios recortados e carnção ora muito clara, ora extremamente carregada. As posições das mãos geralmente antagônicas, e das pernas ensaiando um passo à frente, com colocação dos pés em ângulo, conferem movimentação ao conjunto da peça. No caso das imagens que aparecem sobre nuvens (geralmente a imaginária mariana), estas têm curioso desenho em espirais ou volutas concêntricas, de efeito decorativo. As peanhas facetadas mostram-se simples, pintadas em cores vivas à imitação de mármore, processo conhecido pelo nome de “faiscado” ou “marmoreado”. A policromia ou estofamento, geralmente bem tratado no século XVIII, não tem muita variedade de cor, sendo, portanto, mais sóbrias, com uso comedido de dourados, mesmo nas peças recobertas totalmente de folha de ouro e esgratada. A presença de esgrafito delicado, com flores rococó, leques, escamas e espirais difere das exóticas padronagens baianas, pernambucanas e portuguesas. Há ainda uma imaginária em que o uso de ouro se reduz ao mínimo (fímbrias das vestes) ou desaparece totalmente; isto acontece com a imaginária popular e mesmo algumas de caráter erudito, mas extremamente sóbrias, de fins do setecentos e primeira metade do século XIX.

Ao lado da imaginária acima citada, de tendência nitidamente rococó, aparece um outro grupo de maior expressividade dramática, reservada principalmente às imagens de Cristo da Paixão, que têm seu ápice nas figuras de Cristo dos Passos da Paixão de Congonhas, obra de Aleijadinho, e nas de São Francisco de Assis, invocado como São Francisco da Penitência. Os panejamentos tornam-se angulosos e em diagonais, os rostos trágicos e macerados, com barbas nervosas e sobrancelhas contraídas, como nas imagens de São Francisco da Penitência, existente na Catedral e igreja da Ordem Terceira de São Francisco, ambas em Mariana.

A imaginária a que nos atemos é a de maior porte. São imagens de tamanho superior a 50 centímetros, até cerca de dois metros, que estão em contato direto com o público, seja para o culto ou para a admiração do visitante, e justamente esta imaginária é a menos estudada, ao contrário da imaginária de menor porte, que interessa mais aos antiquários e colecionadores. Esta última mereceu alguns estudos.⁸ Deste extenso grupo voltaremos a tratar em outro trecho deste trabalho.

É preciso que se diga algo sobre os homens que produziram esse acervo, embora a esmagadora maioria continue e talvez venha a continuar ignorada por falta de elementos documentais. Dos nomes conhecidos, iniciaremos por Francisco Xavier de Brito, natural de Portugal, tendo trabalhado inicialmente no Rio de Janeiro.⁹ Transferiu-se para Minas Gerais por volta de 1741/42, onde realiza a obra do retábulo da Matriz do Pilar de Ouro Preto, com várias figuras de anjos e atlantes. Pode-se atribuir a ele algumas peças de imaginária independente, como dois anjos do Museu do Carmo da mesma cidade, uma Nossa Senhora no Museu Arquidiocesano de Mariana, e algumas peças de coleções particulares, além da Madalena do Museu de Arte Sacra de São Paulo.¹⁰ Há ainda quem acredite que o Cristo Flagelado do Museu da Inconfidência, em tempos passados, atribuído ao Aleijadinho, seja de sua autoria. Para além desse escultor, que morre em meados do século XVIII, citaremos três santeiros contemporâneos, da segunda metade do setecentos. O primeiro, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738/1814), dispensa maiores comentários, por se tratar do maior expoente da arte colonial brasileira. Mulato, como é sabido, e filho de um grande mestre construtor português, deixou no campo da imaginária independente razoável número de peças e quantidade

8. Hestavw, Stanislaw - *Imagens Religiosas do Brasil*. SP, 1956 e Etzel, Eduardo - *Imagens Sacra Brasileira*. SP, Melhoramentos, 1979.

9. Francisco Xavier de Brito, entre 1735 e 1739, executou a talha do arco cruzeiro, da cimalha e capelas laterais da nave, da Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro.

10. Com exceção do par de anjos, hoje no Museu do Carmo de Ouro Preto, que faziam parte do retábulo do Pilar ouro-pretano, as outras peças geralmente foram atribuída ao artista por Orlandino Seitas Fernandes, antigo diretor do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

maior atribuída ao seu atelier. De seus santos, apenas as imagens de São João da Cruz e São Simão Stock, da igreja Carmelita de Sabará, têm data confirmada por documentação,¹¹ além do conjunto dos Passos de Congonhas. O estilo pessoal desse artista é hoje bastante conhecido e divulgado a partir de trabalhos de especialistas como Lúcio Costa, German Bazin e Silvío de Vasconcelos.¹² Deste último citamos o elenco de 10 características básicas do artista: “1 - posição dos pés em ângulo reto; 2 - panejamento com dobras convergindo a ângulos agudos; 3 - proporção quadrangular das mãos e unhas, com polegar bastante recuado e alongado, o indicador e o mínimo afastado, com os dois médios unidos e de igual comprimento. Nas figuras femininas os dedos se afunilam e ondulam, elevando-se em seus terços médios; 4 - queixo delineado em duas saliências distintas; 5 - boca entreaberta e de lábios ligeiramente carnudos; 6 - nariz fino e saliente, narinas bem delineadas e profundas; 7 - olhos amendoados e rasgados, com lacrimais acentuadas e as pupilas planas. Arcadas superciliares alteadas e iniciadas em nítidas linhas em V do nariz; 8 - bigodes nascendo das narinas, afastados dos lábios e mergulhando nas barbas; estas por sua vez recuadas das faces e queixos, sobre os quais biparte; 9 - braços curtos e um tanto rígidos, especialmente nos relevos; 10 - cabelos estilizados em rolos sinuosos estriados, terminando em volutas”.¹³

Se excluirmos o conjunto das 64 figuras dos Passos da Paixão, esculpidas pelo Aleijadinho e seus ajudantes, entre 1796 e 1799, por tratar-se de conjunto excepcional, concebido para compor o cenário do sacro monte de Congonhas, não é muito extensa a sua obra imaginária. Três ou quatro virgens (Nossa Senhora do Carmo, no Museu da Inconfidência, e outra na Matriz de Caeté, Nossa Senhora do Pilar de Nova Lima, Nossa Senhora das Dores do Museu de Arte Sacra de São Paulo); três santos nas capelas franciscanas de São João del Rei (São João Evangelista, São Gonçalo do Amarante e Santo Antônio), um crucifixo na Matriz de Catas Altas, o São Jorge do Museu da Inconfidência, três peças no Museu Arquidiocesano de Mariana (São Joaquim, Santana e São Francisco), figuras do presépio no Museu da Inconfidência, algumas peças de coleções particulares, como Santana, de Leda Nascimento Brito, o Santo Bispo de coleção de São Paulo, além de outras peças de atribuição duvidosa, sem esquecer as emocionantes imagens de São João e São Simão Stock de Sabará, além de uma Santana da Capela da Terra Santa, na mesma cidade. Para este pequeno grupo de peças, executadas em uma longa vida de escultor, entalhador e arquiteto, existe um extenso acervo de peças certamente saídas das mãos de “oficiais” e outros seguidores de seu estilo, muitas vezes atribuídas ao mestre, pelo desejo de valorizar comercialmente a peça ou valorizar o acervo de um museu. Apesar de certos pontos de convergência com o estilo do escultor, não têm o grafismo, a pujança e a força dramática da obra do mestre.¹⁴

Outro santeiro desse período foi o meio-irmão de Aleijadinho, Pe. Felix Antônio Lisboa (1755/1838), branco, filho da mulher legítima de Manoel Francisco Lisboa. Sabe-se que ele executou, em 1829, para a Capela Terceira Franciscana de Ouro Preto, duas imagens de São Francisco, certamente de roca, como quase todas dessa igreja, ainda não identificadas, e as imagens de São Pedro e São Paulo, da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos do pequeno Arraial do Bacalhau.¹⁵ em 1807, além de uma imagem de Nossa Senhora das Dores, sem documentação. A ele ainda se atribuem imagens na Igreja do Rosário de Ouro Preto. São peças de certa dureza na confecção, com panejamento muito caído, rostos inexpressivos, com certa dose de ingenuidade, mas com talhe baseado no do irmão famoso.

Concorrente de Aleijadinho, mas de menor talento, foi Francisco Vieira Servas, natural de Conselho de Vieira, Comarca de Guimarães. Certamente veio muito cedo para o Brasil, pois em 1753 já estava trabalhando como entalhador e só veio a falecer em 1811. Deixou extensa obra de talha em retábulos de Mariana, Sabará, Barra Longa, Caeté e outros



*Santa Tereza d'Ávila
Portugal, 2ª. metade do século XVIII
Igreja de Nossa Senhora do Carmo
Diamantina, MG*

11. Antônio Francisco Lisboa recebeu 50 oitavas de ouro pelo feito dos Santos, em 1779, ver Passos, Zoroastro Viana. *Em torno da História de Sabará - Publicação do IPHAN*, n.º 5, MÊS, Rio de Janeiro, 1940, p. 164. 12. Ver bibliografia deste trabalho.

13. Vasconcelos, Silvío. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Companhia Editora Nacional, 1979, p. 30 e 31.

14. Hoje, há no Brasil grande número de peças em coleções particulares e mesmo museus que são atribuídas ao Aleijadinho, mas muitas são obras de seus ajudantes, várias vezes citados em documentos; outras são, não raro, estranhas ao seu estilo.

15. Selma Melo Miranda. *Arquitetura Religiosa no Vale do Piranga*, in: *Revista Barroco* 13, Belo Horizonte, 1984/85, p.74.

loais. Criou um tipo de retábulo mais simplificado que o do Aleijadinho, mas de muita graça, com o coroamento recurvo, em forma de arbalista. De sua obra de imaginária independente não há nada documentado, além de quatro anjos tocheiros que fez para o Santuário do Bom Jesus do Matozinhos de Congonhas, no ano de 1777, mas não é difícil identificar algumas peças de sua autoria, quando confrontadas com seus anjinhos de retábulos, de rostos inconfundíveis. Entre 1770 e 1775 trabalhou no altar-mor da Capela do Rosário dos Pretos de Mariana, tendo nessa época, certamente, esculpido as belas imagens da igreja.¹⁶ São elas: Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia, São Benedito e um São Domingos, de roca, além do Crucifixo do altar-mor. As imagens têm corpo esbelto, apresentando drapejamentos em dobras de quina viva, bem coladas ao corpo, um tanto duras e pouco naturais, parecendo carecer de acabamentos. Os rostos são ingênuos, com grandes olhos, boca recortada, faces cheias, nariz delicado, meio arrebitado e ampla depressão entre o nariz e a junção dos supercílios. A virgem tem bela peanha com cabeças de anjos com as mesmas feições dos encontrados nos retábulos. Em algumas imagens o manto forma uma dobra triangular bem na frente, sobre um joelho, canhestramente executada. Além das peças do Rosário dos Pretos, atribui-se a Servas um par de anjos tocheiros, do acervo do Museu da Inconfidência, outro par da Capela da Confraria de Mariana, uma Santa Efigênia na Capela do Rosário em Santa Rita Durão e um São José na Matriz de Itaverava.

Em outra área do território mineiro, mais ao sul, na região do Rio das Mortes, dois nomes de artistas de épocas diferentes chegaram até nós. O primeiro, Antônio da Costa Santeiro¹⁷, atuou na antiga Vila de São José do Rio das Mortes, hoje Tiradentes, e dele só sabemos o nome e a época em que viveu, fins do século XVIII e início do XIX.¹⁸ Esse escultor executou, em 1798, um conjunto de seis imagens de Cristo da Paixão, para o consistório da Irmandade dos Passos. São imagens de porte, em cedro rosa, bastante duras, de feições apáticas, inexpressivas, pernas e braços torneados, peitos lisos, sem relevo na musculação, veias ou nervos. Realizou, também um par de anjos trombeteiros para a caixa do órgão, em 1788, igualmente inexpressivos, e podemos lhe atribuir o curioso São Jorge processional da mesma Matriz, datado do início do século XIX, figura quase caricatural, originalmente pertencente ao Senado da Câmara.

O segundo nome é de Joaquim Francisco de Assis Pereira, natural e atuante em São João del Rei, no século XIX, trilhando o caminho dos santeiros setecentistas.¹⁹ Nascido em 1813, Assis Pereira atuou na segunda metade do oitocentos como entalhador, escultor e ourives de prata. Muito religioso, fez imagens de santos por devoção. A ele são atribuídas várias imagens, como o Cristo Crucificado do Monte Alverne, da Capela de São Gonçalo Garcia; o Santo Antônio de roca da Capela do Rosário dos Pretos e, também de roca, a Nossa Senhora da Boa Morte e a da Glória da Matriz sanjoanense. Há, na Igreja do Carmo, um par de anjos tocheiros, grandes, com excelente policromia, a ele atribuídos, mas me parecem de data um pouco anterior. Ainda para a Ordem Terceira do Carmo, realizou uma imagem de São Felipe de Neri, em 1881. O artista provinciano seguiu o estilo da imaginária que estava acostumado a ver desde criança, sem se ter dado conta do neoclassicismo vigente no resto do mundo. Suas peças são bastante rígidas na composição, as figuras têm rostos ingênuos, muito personalizados. Se considerarmos de sua autoria os anjos do Carmo, usou fartos panejamentos complicados, cabeleira revolta, além de estofamento complicado. Esse artista é a prova mais contundente de apego dos mineiros a suas reminiscências barrocas. A sua família lhe atribui, ainda, um magnífico presépio de terracota, com enorme quantidade de figuras, muito semelhante aos presépios portugueses setecentistas.²⁰ Embora fora de Minas Gerais, devemos lembrar que, em Goiás, José Joaquim da Veiga Vale, contemporâneo de Assis Pereira, realizou obra de

16. Servas contratou a obra do retábulo da Capela-mor, em 21 de janeiro de 1770, mas é evidente que os dois retábulos laterais, tocheiros e castiçais são também de sua mão. O entalhador só veio a receber pagamento pela obra após acionar a irmandade na justiça, em 1796.

17. Esse escultor, do qual não temos mais referências, assinava "Santeiro". Em abril de 1793, contratou com a Irmandade dos Passos a feitura de seis imagens para o consistório, "a saber: do orto, da prisão, da coluna, de coroão, da cana verde e da cruz às costas", por "noventa oitavas de oiro, fazendo as de Porte e altura cete palmos..." (Livro de Acordão da Irmandade do Bom Jesus dos Passos, f. 73 Arquivo Paroquial de Tiradentes).

18. No Rol de Confessados da Freguesia de Santo Antônio da Vila de São José de 1795 consta: "3. Cap. am Anto. Da Costa Santro cro (crioulo) S. (solteiro) 49 (anos)" e quatro escravos: Antonio, de 35 anos, Caetano de 30 anos, Joaquim de 35 anos e Manoel de 75 anos, todos de nação angola.

19. Joaquim Francisco de Assis Pereira (1813/1893), além de escultor foi pintor e ourives de prata, executou várias peças para as igrejas de São João del Rei. Exerceu os cargos de Delegado de Polícia e Vereador no ano de 1889.

20. O presépio de terracota pertence, hoje, à família de Aluizio Viegas, descendente de Assis Pereira, morador em São João del Rei.

imaginária de nítido caráter rococó em plena segunda metade do século XIX.²¹

Outras imagens que encontramos em nosso trabalho de inventário, podem ser agrupadas segundo o estilo de um escultor anônimo, como é o caso do “Mestre de São Francisco de Sabará”,²² do qual conhecemos uma quantidade razoável de imagens na Igreja de São Francisco e Matriz da Conceição sabarense e no Museu Mineiro de Belo Horizonte. Esse artista produziu uma imaginária fortemente influenciada pelo Aleijadinho, com cabeleiras em mechas, terminando em volutas e arrocadas sobre a fronte, olhos amendoados, nariz ligeiramente adunco, sobrelhas salientes na escultura, maçãs do rosto angulosas e queixo em montículo. Mas o que mais chama a atenção é o curioso desenho das orelhas longas, muito recortadas, com lóbulo muito comprido e terminado em forma de voluta. Dele são as excelentes imagens de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, São Francisco, Senhor Morto e outras imagens de roca da referida igreja franciscana de Sabará, a encantadora Imaculada Conceição da Matriz sabarense e a Nossa Senhora da Soledade exposta atualmente no Museu Mineiro de Belo Horizonte.

Em Mariana, encontramos outro grupo de imagens na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na Ordem Terceira do Carmo e na Confraria do Cordão de São Francisco dos Pardos. São imagens mais ao gosto popular, quase todas de roca, com feições apáticas, nariz um pouco aberto, cabelos em estrias. São deste autor o São Domingos e Santa Clara, os cardeais acólitos do conjunto de São Francisco, recebendo a bula de aprovação da Ordem das Mãos do Papa, entre outras imagens de roca. Um traço muito curioso desse escultor são os votos das imagens profundamente escavados. Tratar-se-ia de Manoel Dias, que, em 1805, recebeu pagamento por fazer várias imagens para a Ordem Terceira de São Francisco.²³

Outro belo conjunto datável da segunda metade do século XVIII é constituído pelas imagens da Capela de Nossa Senhora do Socorro, no povoado Socorro, distrito de Barão de Cocais. São imagens de Nossa Senhora do Rosário e Santo Antônio, ainda no local de origem; São Sebastião, Santana e São José com o menino tranqüilamente dormindo nos braços, hoje parte do acervo do Museu Mineiro, além de Nossa Senhora do Carmo da Matriz da cidade de Santa Bárbara. O estilo pessoal desse artista nos mostra imagens de proporções atarracadas, com panejamento caindo em pregas verticais frisadas, e, quando tenta movimentar, saem curvas duras e quebradas. O rosto bem marcado pelo queixo em montículo exagerado, olhos grandes, nariz aberto e sobrelhas retas. As cabeleiras são tratadas em estrias grossas, superpostas.

Na cidade de Tiradentes, localiza-se um grupo de imagens na Capela de São João Evangelista, certamente de princípios do século XIX, de mesmo autor, de muito interesse. São imagens de proporções roliças, panejamentos muito fartos, cabeleiras em mechas, e certa expressão frugal nos rostos, apesar da ingenuidade. Desse grupo fazem parte Santa Catarina, Santa Cecília, Nossa Senhora das Dores, São João Evangelista, Nossa Senhora da Soledade e Nossa Senhora dos Remédios.²⁴ Na mesma cidade existem imagens de grande porte, também de um só santeiro, de fins de setecentos e de grande força. A imagem do Pai Eterno, única em Minas, está assentada em trono de nuvens, coroada por tiara, tendo no peito o Espírito Santo. Tem panejamento muito colado no corpo, de formas simplificadas, mãos com dedos longos e delicados, unhas de corte quadrangular. O rosto longo tem nariz fino e reto, olhos com as pálpebras em globo, ressaltadas, lábios retos e muito finos. A Virgem das Mercês, padroeira da Capela dos Pardos, parece uma dama entrando na corte, sustentando com as mãos o manto que forma pregas regulares. A excelente policromia com fundo em ziguezague, as flores de cores vivas lhe conferem graça rococó. A terceira peça é o São Francisco de Paula, figura mais sóbria com vestes repintadas, mas com a expressão de velho bonachão, com suas longas



*Nossa Senhora do Rosário
Norte de Minas ou Bahia
Matriz de Nossa Senhora da Conceição
Serro, MG*

21. Ver Salgueiro, Heliana Angotti. *A singularidade da obra de Veiga Vale*, UCG, Goiânia, 1983.

22. Esse artista foi objeto de uma comunicação que apresentamos no IV Encontro de Pesquisadores do Barroco Mineiro em Congonhas, no ano de 1987.

23. Martins, Judith. *Obra citada*, pag. 224.

24. A Capela de São João Evangelista de Tiradentes, onde se encontram essas imagens, data de fins do século XVIII e só foi aberta ao culto nos primeiros anos do século XIX, devendo as imagens datar, portanto, desse período.

barbas em cascatas, semelhante ao Pai Eterno²⁵.

“Mestre Piranga” foi o batismo de um possível santeiro dessa região mineira (Vale do Rio Piranga), mais conhecido dos antiquários e colecionadores, pois suas peças já não se encontram mais em seu local de origem. Na verdade, pensamos que se trata de um atelier regional, pois as peças têm semelhanças, mas vão desde características quase eruditas até as mais populares. São imagens com feições negróides, nariz largo, olhos esbugalhados. Os panejamentos com muitas pregas, mas pouco movimentados, base ampla, com nuvens em círculos concêntricos, com o panejamento sobre os joelhos. Neste terreno é difícil trilhar, pois não conhecemos muitas peças e há entre os colecionadores a denominação de “piranguinha”, para as peças mais populares. O certo é que a imaginária é ímpar e muito curiosa.

Ao par destes santeiros identificados ou apenas sugeridos, os arquivos registram nomes,²⁶ cuja obra não se conhece, não se conseguiu identificar ou estudar. São eles Lourenço Rodrigues de Souza, que em 1764 fez “dois cativos” para a Capela das Mercês e Perdões de Ouro Preto; Manoel Dias de Assis e Souza, que em 1780 fez cinco imagens para o Rosário de Mariana; Garcia de Souza, autor das imagens do Senhor Ecce Homo, Senhor Preso e Senhor da Pedra Fria para a Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, em 1749; Silvério Dias, que foi aprendiz de Vieira Servas; Pedro Gomes, que fez imagens para o Carmo de Mariana, em 1774; Pedro Miranda, que, em 1758, fez crucifixo para a Câmara de Ouro Preto; Joaquim de Nossa Senhora de Nazareth, autor de um presépio doado à Igreja do Amparo de Diamantina, em 1797; Antônio Fernandes Peixoto, autor de um crucificado e uma Senhora do Parto para o Rosário de Itabirito, em 1821; Manoel Ribeiro Peixoto, que fez um crucificado para a Matriz do Serro; Manoel Vieira Pinto, que reparou a imagem de São Cristóvão da Câmara de Ouro Preto, em 1721; Vicente Fernandes Pinto, que, em 1824, fez duas imagens de São Francisco para a Ordem Terceira de Mariana; Jacinto Ribeiro, que em 1738/44 fez uma imagem de Cristo e outra de Nossa Senhora do Rosário para a Capela do Rosário de Mariana; Feliciano Manoel da Costa, autor de duas Santas Efigênicas, em 1796, para a Capela homônima de Ouro Preto; Justino Ferreira de Andrade, discípulo do Aleijadinho, que, em 1821, fez dois anjos para o retábulo do Carmo ouropretano; Vitorino Tavares do Rego, que, em 1805, fez as imagens de São Pedro Nolasco e São Raimundo Nonato para a Capela das Mercês de Mariana. Estas últimas imagens ainda existem e são peças muito populares, de roca, bastante inexpressivas.

Além desses autores o vereador de Mariana, Joaquim José da Silva,²⁷ cita em 1790 Luiz Pinheiro como autor das imagens dos novos templos de Ouro Preto e São João del Rei. Ainda não foram identificadas as peças desse artista. Seria ele o autor dos anjos sorridentes do retábulo do Carmo e São Francisco de São João del Rei? Em São João del Rei, esses anjos são atribuídos a Manoel Rodrigues Coelho, mestre carpinteiro. O restaurador Jair Inácio, de Ouro Preto, atribuiu uma imagem a José Coelho de Noronha, entalhador dos retábulos da Matriz de Caeté e colaterais da Sé de Mariana. Trata-se de uma imagem de São José, pertencente ao acervo do Museu Mineiro.²⁸

Imaginária de Culto Particular

A população mineira nos séculos XVIII e XIX tinha intimidade muito grande com seus santos de devoção, que eram tratados de maneira particular. A eles, os fiéis recorriam nas aflições cotidianas, com eles falavam, prometiam, a eles cobravam soluções e faziam até pequenos negócios, como se pode ver deste bilhete encontrado debaixo de uma imagem de Santo Antônio, datável do fim do século passado “Devo q pagarei ao Snr Santo Antonio a

25. Todas as três imagens citadas localizam-se em capelas de fins do século XVIII e inícios de XIX. As imagens devem datar do último quartel do setecentos, ligeiramente anteriores as da Capela de São João Evangelista.

26. Todos esses santeiros constam do *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, de Judith Martins, anteriormente citado.

27. *Relação de Fatos Notáveis Ocorridos na Capitania de Minas Gerais, escrita pelo 2º Vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, em cumprimento da Ordem Régia, de 20 de julho de 1782. O documento perdeu-se, mas uma parte foi citada por Rodrigo José Ferreira Bretas, nos “Traços Biográficos Relativos ao Finado Antônio Francisco Lisboa”, publicado nos números 169 e 170, do “Correio Oficial de Minas”, 1858.*

28. *Catálogo da Exposição de Arte Sacra, Coleção Geraldo Parreiras, Belo Horizonte, 1972.*

quantia de um vintém e meio fazendo o milagre q com elle me pego. Anna”²⁹ Esse culto muito particular e doméstico forçou o aparecimento de alguns milhares de pequenas imagens entre 10 e 30 centímetros, muitas de cunho erudito, com vestes elaboradas, com policromia excelente, constituindo pequenas jóias da escultura rococó, e também enorme quantidade de imagens mais simplificadas, de caráter popular. A grande maioria é de madeira, copiando as imagens de porte das igrejas, mas bem simplificadas, com policromias discretas, apenas as fímbrias das vestes realçadas com pinturas a ouro. O campeão dessas representações é Santo Antônio, o santo de maior culto em Minas Gerais, todos segundo a mesma iconografia setecentista portuguesa, seguido de perto pelas Virgens, Santanas e São Francisco. Hoje, essa imaginária está deslocada para coleções particulares dos grandes centros e ainda é encontrada no comércio de antiguidades. Também se inclui nesta modalidade de imagens os Meninos Deus, nus, levando o globo terrestre nas mãos ou a abençoar, cuidadosamente vestidos com várias peças de roupas, confeccionadas pelas donas-de-casa. E as pequenas imagens de roca de extrema simplicidade, com rostos muito vulgares, expressões apáticas, mas as vezes com belas vestimentas que eram trocadas anualmente, nos dias de festas.

Também aparecem nas casas mineiras antigas, as encantadoras miniaturas de santos em madeira, com cerca de cinco centímetros, guardadas em caixinhas, ou no caso de Santo Onofre, guardado na bolsa de dinheiro, para que o dono nunca ficasse sem numerários.

Também são encontradas em Minas imagens em menor quantidade em barro, que não sabemos se são originárias da região, mas muito diferente das imagens “paulistinhas” de terracota. Dessas, a maioria se quebrou com o tempo e hoje encontramos muitos fragmentos em barro de cores variadas, algumas de tratamento um tanto erudito. Há a possibilidade de algumas dessas peças serem originárias de Portugal. Em meados do século XIX, com as Minas Gerais em decadência econômica, a imaginária produzida nesse setor era bastante popular e rústica. Importavam-se nessa época imagens das oficinas da Bahia, que funcionaram até o início do século atual, e também as pequenas imagens de terracota paulista, conhecidas como “paulistinhas”, feitas em série, do mais curioso gosto popular, das quais encontramos vários exemplares em Minas.

Em fins do século XVIII e primeira metade do século XIX, Minas Gerais produziu uma grande quantidade de oratórios de vitrine³⁰, de estilo Dom José, com uma ou três faces envidraçadas, em talha dourada, prateada ou policromada, onde se colocavam muitas pequenas imagens de silicato de magnésio (pedra de cor clara), muitas vezes sem policromia, além da carnação e frisos dourados. Esses oratórios são conhecidos como “oratórios mineiros”. Os mais requintados levam duas maquinetas, tendo na superior um crucifixo e várias outras imagens e no inferior um presépio resumido às figuras principais da sagrada família e reis magos. As imagens, em torno de 15 centímetros, têm invariavelmente a base em madeira moldurada e faiscada, os corpos esbeltos, os panejamentos em pregas largas, bem caídas, às vezes formando sob o braço direito, no caso das imagens com mantos. No seu todo têm leveza e graça de caráter rococó. Os atributos e acessórios são, às vezes, em ouro e comumente em metal banhado a ouro. Excepcionalmente aparecem peças um pouco maiores nesses oratórios, como é o caso de uma peça do Museu Mineiro, onde está representada a visita de Nossa Senhora a sua prima Santa Isabel. Discute-se, até hoje, a região de Minas que foi o centro de produção dessas peças. Parece que em Santa Bárbara do Mato Dentro e em Santa Luzia de Sabará houve grande produção delas, mas é certo que a região de São João del Rei também as produziu.



*Nossa Senhora do Carmo
Século XVIII (final)
Antônio Francisco Lisboa
Igreja de São Bartolomeu, MG*

29. Bilhete proveniente da Fazenda Lima, na Zona da Mata, arquivo do autor.

30. Esse tipo de oratório é dado como criação mineira, pois não existe em outra parte do Brasil obra semelhante. Curiosamente, na obra de Reinaldo Santos, “Oito séculos de arte portuguesa”, aparece reproduzida uma dessas peças sem as imagens, não definindo a origem. Seria originária de Portugal ou levada de Minas?



*Padre Eterno com Espírito Santo
Conjunto da Santíssima Trindade
Último quartel do século XVIII
Igreja da Santíssima Trindade
Tiradentes, MG*

Materiais e Técnicas

A maioria das imagens mineiras são de madeira policromada, mormente as de porte, expostas nas igrejas. A madeira usada, com poucas exceções, foi o cedro mineiro de cor rosada, o “cedro rosa”, por ser fácil de trabalhar, de grande duração e bom acabamento. Algumas poucas peças são de jacarandá claro, mineiro ou outra madeira dura. As imagens européias são de madeiras comuns em Portugal, muito marcadas por sucessivos veios. Podem aparecer imagens de cedro, esculpidas em Portugal com madeira levada do Brasil. As peças de maior porte são escavadas no cedro para evitar rachaduras e ficarem mais leves, com um tampo fixado definitivamente nas costas da figura. As peanhas geralmente são feitas separadas e fixadas por pregos; as mãos encaixadas e a cabeça cortada para a colocação de olhos de vidro, às vezes em época posterior, fixados internamente com cera.

A carnação da primeira metade do século XVIII é a óleo brilhante, dando aspecto liso de porcelana aos rostos; posteriormente se usaram têmperas nas carnações. A policromia era tratada com base de preparação em gesso e cola, folheamento a ouro, depois pintura a óleo ou têmpera, mais comum têmpera em cores escuras para a imaginária mais antiga, e mais clara para os fins do século XVIII, onde se tratava com esgrafitos, formando desenhos fitomorfos em acanto para as primeiras, flores exóticas para as mais recentes. A presença, também, de leques, escamados, ziguezague, espirais são comuns; sendo raro o “caminho sem fim” da imaginária nordestina. Por cima dos esgrafitos pintava-se, a têmpera, pequenas e delicadas flores rococó, como rosas e flores diversas. Os pastílios largos e complicados, imitando galões e rendas são mais comuns em imagens portuguesas e na imaginária de Sabará, de fins de setecentos, que difere de outras regiões de Minas. É comum o uso de rendas de linha, enrijecidas com cola e banhadas a ouro, colocadas nas fimbrias das vestes das imagens, prática usada nos fins do século XVIII e princípios do XIX.

Já no século XIX e na imaginária popular, desaparece a base de preparação, e a têmpera apóia-se direto na madeira, enquanto o ouro aparece como pintura apenas nas fimbrias das vestes e em alguns detalhes. É comum nas imagens rococó a técnica de “reserva de ouro”, constituída por folhas esparsas, coladas apenas sob o lugar onde se fará uma flor ou ornato. É comum também a total ausência de ouro, como nas figuras dos Passos de Congonhas, pintadas por Manoel da Costa Athaide.³¹

Outro material usado, ainda no século XVIII, foi a tela enrijecida com cola ou banho de gesso, apoiada em estrutura de madeira, depois policromada. Essa técnica foi muito usada nas imagens da América Espanhola, de onde deve ter vindo. Alguns exemplares dessas peças podem ser vistos na Matriz e Igreja das Mercês de Tiradentes. Mais raro é o uso de papel machê, que aparece já no século XIX.

A pedra sabão, material abundante na região, foi usada a partir de 1760/70 para relevos e esculturas, que deveriam ser colocadas em nichos externos, expostos às intempéries, como é o caso das imagens de São Miguel da Capela de Bom Jesus das Cabeças, em Ouro Preto e o São João Batista da Matriz de Barão de Cocais, sem nos esquecermos dos profetas de Congonhas do Campo, já em nível de escultura monumental. Imagens para interiores e de pequeno porte são pouco encontráveis nesse material, mas conhecemos algumas na região de Ouro Preto. Nos oratórios mineiros foi usado o silicato de magnésio, de cor clara, para confecção de pequenas imagens que recheavam as maquiNETas.

O barro parece ter sido usado, com raríssimas exceções, em imaginária pequena, de culto particular, na sua maioria de caráter popular. Pelos fragmentos que temos recolhidos ao longo dos anos, notamos a presença de barro vermelho, muito bem cozido, com peças ocadas até o meio; barro rosa mais claro, barro branco com áreas escuras por deficiência do cozimento

31. As figuras dos três primeiros Passos do Santuário de Congonhas do Campo (Ceia, Horto e Prisão) foram pintadas por Manoel da Costa Athaide, entre 1808 e 1818, praticamente sem uso de ouro, exceto no Anjo da Amargura, contrastando com a rica policromia dos Santos Simão Stock e João da Cruz, do Carmo de Sabará, datados de trinta anos antes.

e muitas peças de barro cru, geralmente danificadas pela fragilidade do material. Encontramos em Itabira duas peças de terracota do início do século XIX, certamente portuguesas, e em Tiradentes conhecemos um presépio de terracota (hoje, no Museu de Presépios, em São Paulo), também de possível origem portuguesa. O barro cru foi usado em peça média, proveniente de uma capela rural de Tiradentes e em peça da Igreja das Mercês da mesma cidade, já no início do século XX.³²

Outros materiais são raramente encontráveis, como chumbo e estanho, do qual são feitas algumas imagens de crucifixos de banqueta. Em prata, apenas algumas peças de crucifixos de origem portuguesa ou vindas do Rio de Janeiro, enquanto que em ouro encontram-se apenas miniaturas raríssimas para se usar como pingentes.³³

Atributos e Acessórios

Toda a imaginária das igrejas de Minas tem seus atributos em metal precioso, em prata lavrada, geralmente importados de Portugal, feitos no Rio de Janeiro, ou não raro de execução local, embora sem contraste ou marcas. A enorme variedade de resplendores, dos mais elaborados até os mais simples; coroas fechadas para as virgens e coroas abertas para as santas rainhas e virgens romanas. Há, também, cruzeiros, palmas, penas, salvas, cajados, varas crucíferas com estandartes, tudo na melhor prata, alguns de ouro e outros metais banhados a prata e ouro.

É comum o uso de resplendores de folha de flandres ou outros atributos de madeira para o ordinário e de metal para o uso nos dias festivos. Existem ainda curiosos resplendores de madeira entalhados, como os das imagens do Carmo de Sabará. As jóias das Virgens são hoje raras, tendo se perdido com o tempo ou sido furtadas, mas apesar disso algumas santas têm jóias antigas e belas, como a Nossa Senhora das Mercês e Dores de Tiradentes, ou as belas comendas da Ordem de Cristo do Senhor dos Passos e de São Sebastião de São João del Rei. São geralmente em prata e ouro, com pedraria, mormente brilhantes, rubis e minas-novas.

BIBLIOGRAFIA

Anuário do Museu da Inconfidência. O entalhador Francisco Vieira Servas - óbito e testamento. Ouro Preto, 1955/57, n. IV, p. 42/44.

ASSIS, Djalma. Joaquim Francisco de Assis Pereira. *Tribuna Sanjoanense*, Caderno Especial. São João del Rei: 15 de outubro de 1983.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.

ETZEL, Eduardo. *Imagem sacra Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

ETZEL, Eduardo. *Arte sacra, berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

ETZEL, Eduardo. *Nossa Senhora da Expectação ou do Ó*. São Paulo: Bovespa, 1985.

Exposição de Arte Sacra, Coleção Geraldo Parreiras. Texto de Jair Afonso Inácio, Palácio das Artes, Belo Horizonte: 1972.

32. A imagem de Nossa Senhora da Saúde, proveniente da Capela do Pilar do Padre Gaspar - Tiradentes, foi substituída por outra deste século, por ter se quebrado em procissão e ficar muito danificada. Hoje, foi recuperada em parte e pertence a um particular. A imagem de São Geraldo Magela, existente na Igreja das Mercês de Tiradentes, é de autoria de Joaquim Vicente do Carmo, santeiro do início do século XX, ambas em barro cru.

33. Os crucifixos de banqueta de prata, quando suas imagens não são de chumbo, são de prata, em todas as que conhecemos. Outra modalidade para uso particular é a imagem em prata, sobre o lenho de madeira.

Fundação Nacional de Arte. Museu da Inconfidência, Texto de Francisco Iglésias e Rui Mourão. Rio de Janeiro: 1984.

HERSTAL, Stanislaw. *Imagens religiosas do Brasil*. São Paulo: 1956.

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Museu Mineiro, catálogo, s/d.

LANARI, Vittorio. *A imaginária mineira, a fascinante aventura de uma descoberta*. O ESTADO DE MINAS, Belo Horizonte: 21 de dezembro de 1988.

MARTINS, Judith. *Dicionário dos artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1974, 2 vol.

O culto de Santo António na região de Lisboa. Catálogo da Exposição Comemorativa dos 750º Ano da Morte de Santo Antonio, na Sé Patriarcal, Câmara Municipal de Lisboa, 1981.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar*. REVISTA BARROCO 13, Belo Horizonte, 1984/85.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Mestre de São Francisco, um santeiro sabarense*. Comunicação apresentada no IV Encontro de Pesquisadores do Barroco Mineiro - Congonhas: 1987.

Santuário Mariano. Santa Maria, Frei Agostinho. Lisboa, Oficina de António Pedro do Galram, 1723, vol. X.

SPHAN - Fundação Nacional pró-Memória. *Inventário de Bens Móveis e Integrados/Minas Gerais*. Vols. Sabará, Caeté, Nova Lima, Raposos, Mariana e Congonhas, 1986/1990.

TÁVORA, Bernardo Fernão de Tavares e. *Imaginária Luso-Oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa - Casa da Moeda, 1983.

VASCONCELOS, Silvio de. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1979.