

AS ESCULTURAS DE SÃO MIGUEL ARCANJO NO RIO DE JANEIRO SETECENTISTA

FÁTIMA JUSTINIANO*

A presente comunicação pretende demonstrar os resultados obtidos, na dissertação de Mestrado, defendida no departamento de História e Crítica da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1977. Foram analisadas as representações do Arcanjo Miguel na escultura em madeira policromada, remanescentes nas igrejas do Rio de Janeiro colonial. Para a realização deste intento, utilizou-se a metodologia corrente na História da Arte, abordando o objeto de estudo através de análise material e técnica, formal e estilística e iconográfica.

O tema é de grande relevância no âmbito da religiosidade colonial. Fato demonstrado pela quantidade de igrejas do Centro do Rio de Janeiro que ainda possuem imagens do Arcanjo Miguel do século XVIII. Na verdade, a devoção ao Arcanjo Miguel correspondia a uma necessidade religiosa bastante antiga e enraizada na cultura católica/cristã.

No Brasil colonial, cada templo acomodava diversas irmandades, que veneravam seus santos patronos em altares laterais. Elas tinham, dessa maneira, a função implícita de representar, social e politicamente, os diversos grupos sociais e ocupacionais da Colônia. A irmandade de São Miguel e Almas cuidava de proporcionar aos seus irmãos uma boa morte e, mais importante, supria os mortos de uma quantidade suficiente de missas para o alívio e redenção das almas pecadoras.

No Rio de Janeiro do século XVIII, a vida social gravitava em torno da Igreja, das suas procissões, festividades e cultos. Tal fato pode ser demonstrado através do relato dos viajantes estrangeiros que por aqui circularam, aos quais causava grande surpresa a maneira tão evidente de a população exteriorizar as suas crenças. O poder político em associação com o religioso, herança portuguesa, eram as únicas fontes de controle oficial desta sociedade, impondo a moral e os bons costumes numa terra longe da civilização.

O Barroco foi o movimento artístico que valorizou o uso da imaginária, das festividades, das grandes encenações teatrais pela igreja, que soube de maneira apropriada se utilizar da arte para fins propagandísticos, catequizando, educando, impondo conceitos morais e sociais às populações em crescimento da América Latina. Os santos tornaram-se, portanto, os principais 'atores' dessas manifestações culturais.

O artífice era o grande idealizador desses atores, seguindo os padrões estabelecidos pela Igreja. Num primeiro momento, eram monges ou irmãos das ordens religiosas, mas, a partir do século XVIII, já se encontram civis na produção da nossa imaginária. O artífice da madeira, antes de ser um artista, via-se como um devoto que, através do seu trabalho, estaria colhendo os frutos de uma vida futura no Paraíso Celeste, ao lado dos seus santos.

Os exemplos das esculturas da arte portuguesa demonstram que a representação do São Miguel português seguiu, até o século XVII, o padrão estabelecido pela escola italiana, ou seja, o arcanjo na cena da expulsão do demônio, tendo este último sob seus pés. Com exceção de alguns poucos exemplos, foi só no século XVIII que a figura do demônio foi suprimida. Pode-se notar, ainda, a mesma transformação na indumentária. No começo, usava uma túnica comprida, cingida na cintura. Passou-se um período de transição quando se adotou a armadura



FIGURA1 - São Miguel Arcanjo
Igreja de Santa Rita
Rio de Janeiro
Madeira policromada
Foto: IPHAN

* Mestre em História da Arte
Conservadora/Restauradora da Universidade Federal
Fluminense/Rio de Janeiro



*FIGURA 2 - São Miguel Arcanjo
Igreja de Nossa Senhora dos Remédios
Parati - Rio de Janeiro
Madeira policromada
Foto: IPHAN*

de época e, finalmente, a partir do século XVI, ele figura de soldado romano.

A cidade do Rio de Janeiro desconheceu no século XVIII o tipo de iconografia consagrada na Itália. Prevaleceu aqui a sua representação na cena do Juízo Final, em que ele aparece com uma balança, um estandarte, mas sem o demônio, como demonstram os exemplos escultóricos encontrados na cidade do Rio de Janeiro e arredores (Parati e Campos dos Goitacazes). Portanto, tanto o centro produtor como os centros periféricos, mantiveram a mesma fonte iconográfica na representação das esculturas do Arcanjo Miguel (Fig. 1, 2, 3 e 4).

No Rio de Janeiro, a maior dificuldade para o estudo da imaginária religiosa é o total desconhecimento das diferenças entre as escolas 'portuguesas' e, por conseguinte, da influência destas escolas sobre a produção da Colônia. Sabe-se que grande parte da produção carioca foi de obras eruditas devido ao comércio intenso com a Metrópole. Verificou-se, também, ser relativamente cedo para tentar classificar essa produção, uma vez que o nosso conhecimento ainda incipiente do contexto português impede uma reflexão mais amadurecida sobre o assunto.

Através dos exemplos cariocas, no entanto, pode-se constatar, além da constância iconográfica, a existência de duas tipologias formais para a escultura de São Miguel: uma forma mais rechonchuda, atarracada e de ornamentação pesada e rebuscada, atribuída ao segundo quartel do século XVIII (1725-1750), correspondente à talha do estilo Joanino, classificada por Robert Smith (Fotos 1 e 2), e uma segunda topologia de forma mais alongada e elegante, de decoração sofisticada, correspondendo à segunda metade do século XVIII (1750-1800), englobando a passagem do barroco joanino para o rococó, que se deu mais para o último quartel do século (Fotos 3 e 4). Duas imagens que poderiam ser atribuídas, sem dúvida, ao rococó, pois apresentam o aspecto final alongado e bastante sofisticado e o elemento 'rocaille' na sua decoração: o exemplo da Igreja de Sant'Ana e o da Ordem Terceira do Carmo.

Dos 10 exemplares trazidos nesta comunicação, dois são pertencentes ao Museu de Arte sacra e podem ser classificados como do início do século XVIII, pois apresentam-se num eixo frontal, possuindo pouca movimentação do panejamento e gesticulação concisa. Foram, então, atribuídos, ao primeiro quartel do século XVIII, dentro da primeira fase barroca de Robert Smith, o Nacional.

Com relação à análise das técnicas empregadas nestas esculturas, pode-se constatar o uso de uma técnica erudita na grande maioria das imagens cariocas do século XVIII. Mesmo quando distinguimos no entalhe problemas de anatomia, a boa qualidade da técnica pictórica superou as falhas e o resultado final foram peças primorosas. Através das análises dos elementos construtivos e decorativos, observou-se, nas imagens do segundo quartel do século XVIII, a utilização de recursos, como o esgrafiado, o puncionamento e, principalmente, o pastiglio. Já a segunda metade do século se caracteriza pela simplificação na decoração, passando a ser mais suave, harmoniosa e elegante. O esgrafiado se manteve ao longo de todo o século XVIII como a principal técnica decorativa, havendo uma diminuição considerável do puncionamento e do pastiglio. Os principais motivos utilizados no esgrafiado foram o tipo escama para a área da couraça; vermiculure (ou caminho sem fim) na capa e bota; fitomorfo formando um barrado na capa e no saiote; e ainda, bolinhas ou células nas botas e nuvens. Tem-se, ainda, o uso de olhos de vidro e, em alguns exemplares, o uso de dentes de marfim, dentro da tradição na imaginária brasileira do século XVIII.

As esculturas deste estudo apresentam-se em bom estado de conservação, com exceção das três imagens do Museu de Arte Sacra – com problemas de fixação e perda da policromia – e a da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios de Parati – em estado deplorável. Esse fato demonstra que, além das razões sociais e culturais, quando uma obra de arte é

produzida para cumprir determinada função, deve permanecer sempre em seu lugar de origem, sendo fechada em museus somente em casos extremos.

É importante lembrar a grande diversidade da produção escultórica colonial carioca e a dificuldade de uma leitura das características próprias a esta imaginária, por muitas razões, entre elas, a falta de documentação e a carência, em Portugal, de estudos especializados que identifiquem as várias escolas portuguesas. Torna-se, portanto, difícil identificar, na produção carioca, o que é fonte de inspiração do Reino e o que já poderia ser uma variante local.

Para tanto, seria necessária uma maior abrangência e diversificação dos exemplos cariocas, fugindo da iconografia única, do São Miguel, assim como um maior conhecimento da produção lusa. Este estudo representou, portanto, o ponto de partida para um futuro trabalho sobre a produção carioca.



*FIGURA 4 - São Miguel Arcanjo
Sacristia
Igreja da Ordem Terceira do Carmo
Rio de Janeiro
Madeira policromada
Foto: IPHAN*



*FIGURA 3 - São Miguel Arcanjo
Igreja do Santíssimo Sacramento
Rio de Janeiro
Madeira policromada
Foto: IPHAN*