

IMAGINÁRIA LUSO-BRASILEIRA (SÉCULOS XVIII A XX): O PROCESSO ESCULTÓRICO DIFUNDIDO NAS OFICINAS E CORPORAÇÕES DE OFÍCIO

Alexandre Mascarenhas

Arquiteto-conservador

Doutor, mestre e especialista em Conservação e Restauro de Bens Culturais

Instituto Federal de Minas Gerais - IFMG

afmascarenhas@yahoo.com

Resumo

O estudo do uso recorrente e sequencial de técnicas específicas no processo de elaboração da escultura entre os séculos XVIII, XIX e XX torna-se crucial para a conservação e a salvaguarda da arte escultórica. Observamos que este saber-fazer é fundamental como instrumento de difusão e de preservação da obra em si, e, conseqüentemente, dos artistas, cuja importância é referencial de determinada comunidade. Dentro deste contexto, destacamos a obra de Antônio Francisco Lisboa, do italiano Alexandre Giusti ou do escultor português Machado de Castro - considerados marcos de identidade nacional e, portanto, patrimônio cultural luso-brasileiro. Assim, este artigo pretende resgatar e difundir o processo construtivo escultórico – risco, modelagem, moldes, moldagens e escultura final - disseminado por estes artistas em seus ateliês, oficinas e corporações de ofício em Portugal e no Brasil.

Palavras-chave: processo escultórico, imaginária luso-brasileira, difusão.

Introdução

Estudos teóricos e práticos realizados sobre o acervo escultórico de instituições acadêmicas e museológicas como reservas técnicas, ateliês, bibliotecas, museus e academias de belas artes em Portugal e Brasil contribuíram para entender a sequência processual usada e disseminada ao longo dos séculos entre escultores, auxiliares, ajudantes, aprendizes, desbastadores, entalhadores, modeladores, moldadores, fundidores ou oficiais em suas oficinas. Entre as etapas funcionais e hierárquicas do processo escultórico, destacamos o uso de modelos e moldes em gesso e barro como etapa inicial e essencial para se alcançar a escultura final.

Em Portugal, Alessandro Giusti elaborou manualmente os modelos em gesso dos retábulos que seriam executados em mármore e em dimensões maiores para a Basílica do Convento de Mafra a partir de meados do século XVIII. Com objetivos semelhantes e em épocas distintas, Joaquim Machado de Castro utilizou este processo na produção das esculturas monumentais de caráter religioso para a Basílica da Estrela e para o Palácio da Ajuda, ambos situados em Lisboa em princípios do século XIX.

Da mesma forma, no Brasil, percebemos quais foram as influências sociais e técnicas que alcançaram e contribuíram durante os séculos XVIII e XIX, em Vila Rica, para a produção artística da arquitetura, da escultura e das artes decorativas dentro das confrarias e oficinas “mineiras” onde se destacou Antônio Francisco Lisboa cujas práticas de aprendizado por hereditariedade, ocorridas com frequência em Portugal, pode ser aqui observada pela relação que cultivava com seu pai Manuel Francisco Lisboa e seu tio Antônio Francisco Pombal.

Nesta longa sistematização, vivemos atualmente um resgate e um renovado interesse, entre os profissionais de todo o mundo – sobretudo no Brasil e em Portugal – pelo estudo das técnicas ancestrais. Estas devem ser melhor conhecidas e (re)transmitidas às futuras gerações. Trata-se de um esforço exigente e conjunto de muitos profissionais, de diversas disciplinas, obrigando a parcerias com museus, ateliês, empresas de restauro e laboratórios especializados para que, juntos, possam contribuir para a efetiva salvaguarda deste comum patrimônio.

Oficinas de escultura: profissionais e corporações de ofício

A Idade Média apresentava uma estrutura organizacional regida por interesses políticos, econômicos e sociais, geralmente regulamentado pelos senhores feudais. Os núcleos urbanos mantinham as residências,

oficinas e as corporações de ofício dos artesãos a certa distância dos feudos murados, criando uma visível segregação espacial entre a burguesia e a classe “operária”. Estas corporações, também conhecidas como guildas, eram compostas por trabalhadores – mestres e aprendizes – de um mesmo ofício. Elas surgiram em função das transformações comerciais e urbanas pelas quais passavam as cidades e, representavam uma forma de tais profissionais protegerem seus interesses. Acatar as normas de funcionamento das oficinas, respeitar a hierarquização entre mestres e aprendizes, controlar a qualidade dos produtos, regulamentar a produção e a venda das “mercadorias” e, garantir, assim, melhores condições de vida estavam entre os itens a serem preservados. Nesta sociedade tão metodicamente organizada, todos os profissionais eram classificados como operários ou oficiais mecânicos – marceneiros, entalhadores, gravadores, prateiros, ourives, serralheiros e aqueles dedicados à arte decorativa e utilitária.

Nas cidades do mundo islâmico, este sistema de guildas se estendeu pelos diversos serviços que, além dos artesãos e mercadores, abarcaram também cantores, contadores de história, barqueiros, barbeiros, etc. Quase toda a população, independente do grau de riqueza, *status* social ou religião, pertencia a este sistema corporativo que era transmitido oralmente de geração em geração. A competência profissional do aprendiz só era adquirida e conquistada com muito esforço e dedicação sob a exigente supervisão do mestre. O artesão só alcançava a condição de mestre após ser submetido por um de exame de aptidão profissional que deveria ser aprovado pela “assembleia” daquela guilda.

Assim como aconteceu no medievo, agrupamentos semelhantes foram constantes no Renascimento onde os profissionais também mantinham o costume de se reunir em sociedades, separados por categoria de trabalho. Mesmo que fosse usual cada cidade apresentar suas associações de ofício, destacamos a força política, socioeconômica e cultural destas tradições artesanais em Florença. Aqui, cada corporação possuía seu estatuto e normas de produção que exigiam de seus componentes disciplina e profissionalismo. Era comum cada grupo de “ofício” se assentar em uma região particular da cidade em torno de uma praça ou ao longo de uma via. Em Florença, o ponto de encontro destas corporações era a Igreja de Orsanmichele, erguida com recursos destas associações, tratadas como “pontos comerciais” que ofereciam um tipo específico de serviço. Desta forma, para se “obter” uma oficina, era necessário que o mestre demonstrasse habilidade do seu ofício dentro do seu mercado de trabalho, além de saber ler, escrever e fazer contas. O trabalho em equipe de determinado ofício exigia respeito e apresentava clara situação social e hierárquica entre os profissionais, sendo fácil distinguir, nestes espaços, um aprendiz, um ajudante, um desenhador, um modelador, um mestre ou um agente comercial. Este último recebia a incumbência de vender as obras e buscar novos clientes. Apesar de funcionar bem, este sistema trouxe rivalidade entre as artes menores e maiores.

195

Ainda no Renascimento, o tratado de Leon Batista Alberti, *De re aedificatoria libri decem*, publicado em 1485, trazia informações sobre as práticas construtivas e as atribuições dos arquitetos. Esses teriam de integrar e inserir em seus projetos as responsabilidades destinadas aos mestres da construção assim como as artes menores e maiores. Além de Alberti, citamos Vasari, que em seu *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, discorre sobre a vida e algumas obras de artistas. Seus textos, porém, fornecem raras informações sobre as técnicas específicas dos ofícios, da cadeia hierárquica profissional das oficinas ou de suas corporações.

Sobre a particularidade da divisão de trabalho dentro das oficinas, ressaltamos que as associações relacionadas à escultura definiam bem suas funções (FIG. 1). O escultor era aquele profissional que, por meio de um cinzel, corta, talha e apara a pedra até alcançar a figura desejada – forma humana, animal ou vegetal. As esculturas podiam apresentar dimensões reduzidas ou de vulto. Era possível, também, a execução de relevos ou frisos, geralmente executados sobre uma “placa” única de pedra, não muito espessa, na qual as figuras eram representadas com pouca profundidade. O termo francês *ronde-bosse* designa aquelas esculturas que apresentam três quartos do volume real da figura – estátua, imagem, busto, etc. O mestre escultor apresentava ainda funções como conceber, dirigir e executar uma série de procedimentos que recebem terminologias distintas e que vão de acordo com a área específica de atuação. O *bustier* é especialista na execução de bustos; o *ornamentiste* executa a ornamentação em relevos, que incluem as estátuas; o modelador (modeleur) é o profissional que realiza os modelos em argila, em cera ou outros materiais plásticos a partir de modelos naturais ou de rascunhos, e o *mouleur* (de moule, molde; moulage, moldagem) é especialista na confecção do molde e da moldagem, reproduzindo cópias definitivas. Nesta última categoria existem,



Figura 1: Gravura apresentando o processo escultórico dentro de uma oficina. Fonte: FECIT, s/d. Planche I.

ainda, duas classes de profissionais: o figuriste, escultor ou *mouleur* responsável pela execução de figuras em gesso e em estuque, e, o *mouleur-répareur*, responsável pela confecção de moldes destinados à execução e acabamento da primeira prova. Esta “primeira prova” - moldagem | cópia definitiva - recebia procedimentos de acabamento e era colocada sobre um pedestal e, ao lado deste, o artista situava, sobre outro pedestal, um bloco de pedra, onde eram transferidas as medidas, por meio de esquadros e compassos, dos “pontos” marcados na moldagem de gesso para o bloco pétreo.

Assim, o profissional esculpia, retirando as partes, e alcançava a forma desejada, ou seja, a partir do modelo - neste caso a “primeira prova” - moldagem | cópia definitiva - que podia apresentar tamanho reduzido, aumentado ou dimensão real da escultura encomendada a ser talhada.

196

Em Portugal, nas oficinas de escultura se distinguiam os coroplástias e os ofícios decorativos, onde alguns profissionais modelavam o barro, a cera, o estuque, talhando santos em pedra e madeira. A partir dos séculos XIII e XIV a escultura estaria direcionada praticamente para a execução de jazigos funerários reais ou elementos arquitetônicos e apresentavam simbolismo teológico baseado no goticismo tradicional francês. Nicolau Chanterène executa obras onde adapta seu *savoir faire* ao construir e mesclar agrupamentos monumentais e elementos arquitetônicos como a porta principal do Mosteiro dos Jerônimos em Belém, o Portal da Majestade da Igreja de Santa Cruz em Coimbra ou o retábulo do Palácio da Pena em Sintra.

Assim, na história de Portugal, encontramos muitos artistas anônimos que foram batizados como Mestre deste ou daquele lugar, deste altar ou daquele núcleo de obras com afinidades formais e estilísticas semelhantes. Desta forma podemos citar os Mestres de Viseu, de Palmela, de Santiago, o dos retábulos de Santa Clara, de Abrantes, do Funchal, entre outros. O Mestre Mateus Fernandes e sua oficina trabalharam nas capelas imperfeitas do Mosteiro da Batalha e “aqueloutra misteriosa e excepcionalmente bem dirigida, que em Alcobaça talhou e rendilhou os sepulcros reais de D. Pedro e D. Inês, no claustro famoso que o Mestre Domingo Domingues e o Mestre Diogo delinearão e construíram, pouco antes” Em Lisboa apresentamos ainda os Mestres Afonso Gonçalo, Rodrigo Anes, Gomes Martins e o mestre imaginário João Garcia que prestou serviços no Convento do Carmo desta cidade.

Entretanto, será apenas no século XVIII, quando se inicia a ‘criação’ propriamente dita de mão de obra portuguesa especializada nos ofícios da cantaria, imaginária, estatuária e estucaria onde estabeleceriam em suas oficinas ou escolas vínculos hierárquicos entre ajudantes, aprendizes, desbastadores, entalhadores, modeladores, moldadores, fundidores, mestres ou oficiais. Este processo de divisão de trabalho nas oficinas de escultura pode ser notoriamente percebido na *Escola de Escultura de Mafra* coordenada por Alexandre Giusti para a execução dos retábulos para a Basílica do Convento de Mafra; no *Laboratório* de Machado

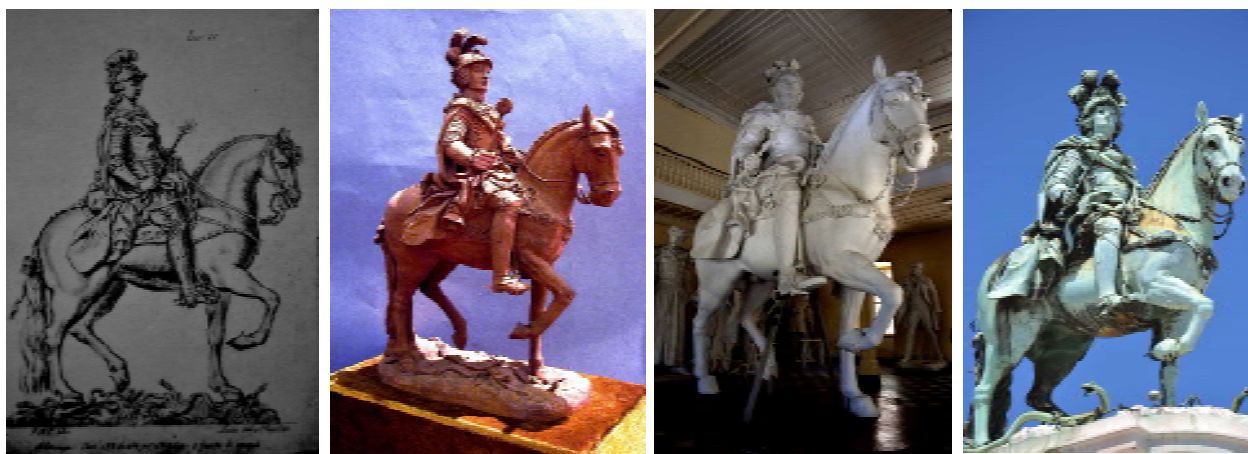


Figura 2: Machado de Castro: metodologia para construção da estátua equestre: Croqui | Modelo em barro cozido (40 X 14 X 30 cm), acervo do Museu de Arte Antiga | Moldagem em gesso (altura: 693 cm) acervo do Museu Militar de Lisboa | Escultura fundida em bronze (altura: 693 cm) instalada na Praça do Comércio, Lisboa. Fonte: CASTRO, 1810 | Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2012.

de Castro a partir de final do século XVIII e início do século XIX, assim como nas oficinas administradas tardiamente pelos escultores Soares dos Reis, Teixeira Lopes, Leopoldo de Almeida, Barata Feyo, Domingos Soares Branco, Pedro Anjos Teixeira ou ainda por Bordalo Pinheiro.

Entretanto, toda esta estrutura organizacional dividida por classes de ofícios e interesses semelhantes seria, ainda, difundida no Brasil, no período colonial, com maior ênfase, a partir de meados do século XVIII, sobretudo em Minas Gerais, onde também surgiriam as confrarias e irmandades que agrupavam mestres dos variados ofícios para o desenvolvimento urbanístico, artístico, arquitetônico, escultórico e ornamental das edificações religiosas, civis e militares das cidades, sobretudo em Vila Rica, que recebeu grande parte da obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

197

O processo escultórico

As oficinas escultóricas eram e ainda são compostas por um grupo de profissionais onde cada artífice executa uma tarefa. Não necessariamente aquele mestre-escultor que cria o modelo em gesso, em barro ou em cera será o responsável pela execução final da peça em cantaria. O processo escultórico seguia uma sequência de atividades como o estudo da anatomia, a execução do desenho, a modelagem do objeto para se alcançar o modelo, a elaboração de moldes e fundição de moldagens e finalmente, a construção da escultura final.

O desenho, a gravura e o estudo da anatomia humana

Uma prática usual é essencial e necessária antes de se construir qualquer ornato, objeto ou figura em volumetria tridimensional: risco | croqui | esboço | desenho | rabisco. Esta etapa sempre esteve presente nas oficinas de marcenaria, escultura, carpintaria, estucaria, imaginária, gravura e pintura.

Francesco Squarcione (século XV) ocupava seus discípulos na arte da perspectiva e no aprendizado do estudo anatômico. No Renascimento, artistas como Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo e Rafael impulsionaram a abertura das Escolas ou Academias de Desenho, onde o estudo da anatomia foi bastante difundido. Neste período, obras teóricas e tratados produzidos por Alberti, Vignola, Palladio, Cellini, Sério ou Scamozzi foram reeditadas e se transformaram em “bíblias de mão” entre os estudantes da arte.

Em Portugal, Machado de Castro seria o responsável pela divulgação desta atividade nas oficinas de escultura e que também alcançou os ateliês de estucaria. Ele defendia não apenas a execução de um exímio modelo, mas ressaltava a importância da habilidade de criar bons esboços os quais serviriam de base para iniciar o processo de construção tridimensional daquele objeto (FIG. 2). Em 1805 publicou o “Discurso sobre as Utilidades do Desenho” onde destacou a relevância desta prática elevando-a ao mesmo nível laborial que o ato de se esculpir na pedra ou de entalhar a madeira. Castro gerenciava o *Laboratório de Escultura* na

Repartição de Obras Públicas e ainda desenvolveu o “Diccionario arrazoado ou filosofico d’alguns termos technicos pertencentes à Bella Arte da Escultura” que somente, em 1937, seria publicado com o título de “Dicionário de Escultura”. O capítulo destinado ao Desenho engloba um conjunto de dicas sobre os elementos a serem copiados no exercício desta prática tais como estampas e gravuras ou a realização de esboços a partir de um modelo vivo humano para se aperfeiçoar nos detalhes anatômicos.

A gravura foi outro instrumento fundamental para a difusão da arte e serviu de inspiração para os artistas na produção de suas obras. Estas ilustrações transitavam pela Europa e apresentavam facilidade de acesso, sobretudo pelo grande tráfego de artistas que se movimentavam de um país a outro com o intuito de buscar e adquirir conhecimento e prática no exercício de suas funções nos distintos ateliês de cada ofício.

Esta ferramenta “impressa” também contribuiu para o entendimento iconográfico de personagens da mitologia greco-romana assim como adereços e atributos das figuras heráldicas, a representação de alegorias das artes entre outros elementos.

O desenho e a gravura foram, portanto, práticas comuns na Itália, na França, na Espanha, em Portugal e em Vila Rica, no Brasil entre os séculos XVIII e XIX.



Figura 3: Auguste Rodin finaliza um modelo em gesso. Fonte: Museu Rodin, Paris.



Figura 4: Modelo em gesso de Machado de Castro. Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.

A modelagem, o modelo, o molde, a moldagem e a escultura final

A modelagem realizada a mão livre é considerada a técnica mais primitiva para gerar um modelo e, para tal, se utilizam materiais plásticos. A argila, o barro e o gesso foram provavelmente os materiais mais recorrentes para esta prática. Para a armação interna eram usados pedaços de madeira, fibra natural vegetal ou algum tipo de metal. Estes modelos eram comumente cozidos para serem guardados e preservados. A modelagem consiste, portanto, na segunda etapa do processo escultórico que além do gesso e da argila, podia-se também utilizar a cera. (FIG. 3 e 4)

Inicialmente, executa-se o “modelo preparatório”, termo que designa o modelo em dimensões reduzidas. A partir deste, realiza-se o “modelo definitivo”, considerado a “prova original”, já que apresenta as proporções em tamanho real. Raramente os modelos definitivos em argila eram conservados, e a cera somente era usada quando este modelo possuía pequenas dimensões, pois era um material de alto custo. Em função disso, o escultor realizava um molde de gesso daquele “modelo definitivo”. Do molde, geralmente em gesso, se produzia uma primeira moldagem, no mesmo material, sendo considerada, a partir de então, o modelo-base para se executar a escultura final. Esta moldagem recebia procedimentos de acabamento e era colocada sobre um pedestal. Ao lado deste, o artista trabalhava sobre o bloco pétreo e, por meio de esquadros e compassos, esculpia (retirando as partes) alcançando a forma desejada.



Figura 5: Pontos marcados no modelo de gesso para serem transferidos ao bloco de mármore por Canova. Foto: Alexandre Mascarenhas, 2011.

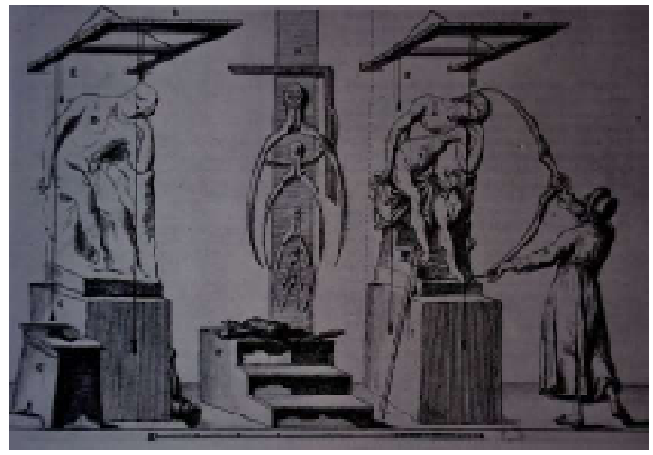


Figura 6: Gravura apresentando transposição dos pontos do modelo para o bloco de mármore. Fonte: BAUDRY, 2005.

O italiano Antônio Canova (1757 – 1822) é considerado como um dos maiores mestres escultores neoclássicos. O artista produziu grande quantidade de estátuas, baixos-relevos (frisos), monumentos funerários e bustos. Grande parte dos modelos em gesso e terracota foi preservada e se encontra em exposição permanente em instituição museológica na Itália destinada à pesquisas das técnicas e ofícios da escultura. (FIG.5)

O escultor português Pedro Anjos Teixeira (século XX) registrou sua *expertise* no livro “Tecnologias da Escultura” onde descreveu o processo de ampliação e redução de esculturas: estátuas e baixos-relevos. O escultor relata que apenas na primeira metade do século XIX, um tipo específico de máquina teria sido criado para reduzir ou aumentar esculturas. No entanto, ele concluiu que o processo mais fácil e econômico de se construir é o sistema de réguas graduadas que formam uma estrutura retangular vazada com peças instaladas nos sentidos vertical e horizontal. Desta forma, se possibilita a pontuação das alturas e larguras, geralmente marcadas em centímetros e a transposição das medidas de um objeto para sua redução ou ampliação.

Sculpture:méthode et vocabulaire (BAUDRY, 2005) é outra publicação onde estão detalhados os materiais e as ferramentas utilizadas no processo construtivo da escultura (FIG.6). No decorrer dos séculos XVIII e XIX, no Brasil, em Vila Rica, Antônio Francisco Lisboa teria ainda se familiarizado com as padronagens eruditas ilustradas em missais e bíblias que transitavam e estavam em voga na Corte em Lisboa, com destaque para as gravuras de arquitetura e elementos ornamentais rococós que já corriam por toda a Europa. Gravuras germânicas assinadas pelos Irmãos Joseph Sebastian e Johan Baptist Klauber, especializados em temas religiosos, certamente alcançaram as terras brasileiras.

Aleijadinho, em meados de sua vida ativa como escultor, ornamentista e arquiteto, começou a sofrer, a partir de 1777, de um tipo de enfermidade que dificultaria o uso de suas mãos ao esculpir diretamente sobre os suportes rígidos, como a madeira e a pedra sabão. Desta forma, é possível supor que o artista mineiro, a partir de determinado momento de sua carreira artística e projetual manteve, durante um longo período, uma oficina composta por aprendizes, ajudantes, moldadores, canteiros e desbastadores, onde executavam os serviços comuns a um ateliê de escultura baseado nos moldes europeus. No final de sua vida é provável ainda que o mestre escultor tenha se dedicado unicamente a realizar esboços, riscos, modelos em barro ou gesso (FIG. 7 e 8) - materiais mais leves e, conseqüentemente, mais fáceis de serem manuseados -, coordenar e administrar seus ajudantes e oficiais a executarem as obras conforme idealizava cada uma delas.



Figura 7: Fragmento em barro cozido (século XVIII), Ouro Preto. Foto: Alexandre Mascarenhas, 2012.



Figura 8: Risco original de Aleijadinho para a fachada da Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei (1774). Fonte: Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

200

Considerações finais

Acreditamos ter evidenciado a importância de resgatar e valorizar o processo metodológico construtivo utilizado nas oficinas de escultura em Portugal e no Brasil entre os séculos XVIII e XX. Ressaltamos a qualidade dos artistas destas nacionalidades que floresceram e despontaram em contexto nacional e destacamos a importância de se conservar os modelos em dimensão reduzida ou em escala natural que eram utilizados como base para a construção da escultura em pedra ou na madeira. Atualmente, estas técnicas são fundamentais para a conservação e a salvaguarda da arte escultórica e consideradas instrumentos de proteção e difusão, uma vez que este “saber fazer” é parte integrante da cultura imaterial e material de nossa história.

Referências

- BAUDRY, Marie-Thérèse. *Sculpture: méthode et vocabulaire*. Paris: Imprimerie Nationale, 2005.
- CASTRO, Joaquim Machado de. *Descrição Analytica da execução da Estátua Equestre, erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. JOSÉ I*. Lisboa: Imprensa Régia, 1810.
- FARIA, Alberto. *A coleção de desenho antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto*. Lisboa: Fim de Século – Edições, Sociedade Unipessoal Lda, 2011.
- FECIT, Benard. *Sculpture em tous genres*. (54 estampas). s/d.
- MASCARENHAS, Alexandre. *Moldes e moldagens: instrumentos de proteção, preservação e perpetuação da obra de Antônio Francisco Lisboa*. Tese de doutorado defendida em junho de 2013 pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Arquitetura da UFMG. Belo Horizonte. 2013.
- MACEDO, Diogo de. *Sumário histórico das artes plásticas em Portugal*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1946.