CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA

imagem BRASILEIRA

imagem BRASILEIRA

Nº 1

Versão CD - 2007

BELO HORIZONTE
MINAS GERAIS

Copyright © 2001 by CEIB

Esta publicação ou parte dela pode ser reproduzido desde que citada a fonte.

Projeto Gráfico: Helena David
Revisão do texto: Alexandre Silva Habib
Beatriz Coelho
Maria Regina E. Quites
Colaboração: Bethania Reis Veloso

CEIB
Presidente: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Vice-Presidente: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
1ª. Secretária: Helena David de Oliveira Castello Branco
2ª. Secretária: Carolina Maria Proença Nardi
1ª. Tesoureira: Claudina Maria Dutra Moresi
2ª. Tesoureira: Maria Regina Emery Quites

CEIB/EBA/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627
301.270-010 Belo Horizonte , MG
Tel: (31) 3499 5290
www.ceib.org.br ceib@ceib.org.br

ISBN: 1519-6283

APRESENTAÇÃO

O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – CEIB – foi criado em 1996, com o objetivo de incentivar, favorecer e divulgar estudos e pesquisas sobre as imagens sacras brasileiras, cuja significação na memória artística e cultural do país e na própria formação da identidade vem adquirindo contornos cada vez mais nítidos, com a progressão dos inventários sistemáticos nas duas últimas décadas. Constituíram tema central do segmento dedicado aos séculos XVI, XVII e XVIII, na importante exposição comemorativa dos 500 anos da arte brasileira, realizada em São Paulo no ano passado, com grande sucesso de público e de crítica, revelando que a popularidade das imagens ainda continua viva, apesar da globalização e das novas diretrizes estabelecidas pelo Concílio Vaticano II, que restringiu drasticamente seu uso nas igrejas católicas.

A cada dia surgem novas revelações sobre os mais variados aspectos ligados ao estudo das imagens religiosas, incluindo iconografias desconhecidas, processos técnicos de execução e conservação, modalidades de seu uso em rituais litúrgicos e novos nomes de artistas e mestres regionais com obra identificada. Uma das mais espetaculares foi a existência de uma escola maranhense de imaginária religiosa com características próprias na região norte do país, vindo somar-se às escolas já conhecidas de Pernambuco, Bahia e Minas Gerais.

O Boletim do CEIB, já com 18 números publicados, vem divulgando regularmente o andamento de trabalhos e pesquisas sobre o tema, constituindo um importante veículo de comunicação e troca de idéias entre pesquisadores e interessados no estudo e conhecimento das imagens, em diversos estados do país. Faltava, entretanto uma revista científica para publicação de estudos de maior abrangência e tratamento mais sistemático dos assuntos, notadamente conferências e mesas redondas realizadas no âmbito das atividades do CEIB e comunicações apresentadas nos congressos.

A revista **IMAGEM BRASILEIRA** vem cumprir esse importante objetivo, congregando já no primeiro número vinte e um trabalhos inéditos de autores brasileiros e estrangeiros, agrupados em três seções temáticas: **História e Estilos, Autoria e Atribuições, Materiais e Técnicas, Iconografia** e **Aspectos Religiosos e Sociais**. Destina-se a um público amplo e não apenas aos especialistas, estando aberta a contribuições de todos os interessados no estudo das imagens sacras. Imagens estas cuja significação ultrapassa o campo religioso, constituindo um testemunho eloqüente dos variados matizes da cultura brasileira em suas raízes mais autênticas.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

Esta revista é dedicada à Professora Beatriz Coelho.

SUMÁRIO

ESCULTURA: HISTÓRIA E ESTILOS

A Escultura Religiosa em Portugal nos Séculos XVII e XVIII: Um Breve Relance
Carlos Alberto Moura - Lisboa/Portugal 1 1

Escultura Barroca Española: Aproximación a su Estudio al Filo del Siglo XXI
Miguel Angel Zalama - Valladolid/Espanha 3 3

Tres Casos Iconograficos
Héctor Schenone - Buenos Aires/Argentina 43

Escultura Religiosa Barroca en Bolivia
Pedro Querejazu - La Paz/Bolívia 51

Aspectos da Imaginária Luso-Brasileira em Minas Gerais
Olinto Rodrigues dos Santos Filho - Minas Gerais/Brasil 63

Os Passos do Aleijadinho e suas Restaurações
Myriam Ribeiro Andrade de Oliveira - Rio de Janeiro/Brasil 81

ICONOGRAFIA DO PERÍODO COLONIAL

As Esculturas de São Miguel Arcanjo no Rio de Janeiro Setencentista
Fátima Justiniano - Rio de Janeiro/Brasil 95

Iconografia das Santas Margaridas, particularmente a de Cortona, Terciária Franciscana
Gabriela Maria Ferreira Torres - MInas Gerais/Brasil 99

As Estátuas das Virtudes Cardeais da Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto:
Prudência, Justiça, Fortaleza, Temperança
Marco Elizio de Paiva - MInas Gerais/Brasil 107

TECNOLOGIA DA ESCULTURA POLICROMADA

Materiais Usados na Decoração de Esculturas em Madeira Policromada
no Período Colonial em Minas Gerais
Claudina Maria Moresi - Minas Gerais/Brasil 115

Tecnologia de Douramento em Esculturas em Madeira Policromada do
Período Barroco e Rococó em Minas Gerais
Gilca Flores de Medeiros e Luiz Antônio Cruz Souza - Minas Gerais/Brasil 121

Imaginária Processional: Classificação e Tipos de Articulações
Maria Regina Emery Quites - MInas Gerais/Brasil 129

IMAGINÁRIA: AUTORIA E ATRIBUIÇÕES

Francisco Vieira Servas: Anjos, Arcanjos e Querubins
Beatriz Coelho e Marcos César de Senna Hill - Minas Gerais/Brasil 137

A Policromia de Joaquim José da Natividade na Imaginária da Região dos Campos das Vertentes e Sul de Minas
Carlos Magno de Araújo - Minas Gerais/Brasil 147

Imagens e Escultores do Vale do Rio Piranga
Célio Macedo Alves - Minas Gerais/Brasil 151

O Barroco em Goiás: Veiga Valle e seu Ciclo Criativo
Elder Camargo de Passos - Goiás/Brasil 155

A Sagração do Barroco numa Nossa Senhora de Xavier de Brito
Luiz Fernando Ferreira Sá - Minas Gerais/Brasil 161

A Imaginária de Francisco Xavier de Brito: Atribuição e Especulação de Mercado
Marcos César de Senna Hill - Minas Gerais/Brasil 169

A Escultura na Bahia do Século XVIII: Autorias e Atribuições
Maria Helena Ochi Flexor - Bahia/Brasil 175

O Escultor Baiano Manoel Inácio da Costa: Dados Bibliográficos e Principais Obras Atribuídas
Suzane de Pinho Pêpe - Bahia/Brasil 183

ESCULTURA: ASPECTOS RELIGIOSOS E SOCIAIS

As Ordens Terceiras de São Francisco nas Minas Coloniais: Cultura Artística e Procissão das Cinzas
Adalgisa Arantes Campos - Minas Gerais/Brasil 193

ESCULTURA: HISTÓRIA E ESTILOS

A ESCULTURA RELIGIOSA EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XVII E XVIII: UM BREVE RELANCE*

CARLOS ALBERTO MOURA**

Alinhado no campo da Contra-Reforma por razões políticas e religiosas complexas, Portugal procede a essa escolha também por motivos de sensibilidade própria. Nela está envolvida uma concepção de religiosidade, vinda da Idade Média, em que o culto da Virgem e dos santos ocupava um lugar de destaque, e a autoridade do pontífice de Roma era acatada e prestigiada. Identificando-se neste particular com o seu vizinho ibérico, os dois países reconheciam mesmo o poder papal como árbitro supremo da Cristandade em matéria de direito internacional. Isso verifica-se, por exemplo, quando da assinatura do Tratado de Tordesilhas, em 1494, e subsequente divisão do globo em duas áreas de exploração marítima, factor diplomático que esteve na origem da colonização portuguesa no Brasil.

E prossegue nas posições defendidas pelos prelados peninsulares no concílio de Trento (1545-63), quando se fixam as normas reguladoras da ortodoxia católica e as suas relações com a arte. A função das imagens, tanto as pintadas como as esculpidas, adquire então uma importância de tal modo fundamental que se converte num dos tópicos centrais do Barroco. Elas são simultaneamente objecto de devoção e contemplação meditativa, não isentas, em determinados contextos místicos, de uma certa aura visionária. O que não é incompatível, em muitos casos, com a dimensão didáctica e celebrativa, particularmente desenvolvida pela iconografia das ordens religiosas, tanto as antigas quanto as modernas.

É aqui que se opera, porém, uma separação entre as duas vertentes ibéricas, que por sua vez condicionaram as suas zonas de influência no continente americano. Sobrepondo-se a um fundo comum, onde prevalecia o gosto pela refulgência das policromias e a madeira dourada, definiram-se dois modos não inteiramente coincidentes de exprimir sentimentos e emoções. Mais contidos perante o realismo de grande parte da escultura espanhola do século XVII, os artistas portugueses conservam uma tonalidade difusamente arcaizante, que dará lugar no período setecentista à agitação barroca de cunho italianizante. E cumprem programas iconográficos onde se repercutem as directivas nacionais dos diferentes sectores eclesiásticos que presidiam às respectivas encomendas.

A escultura religiosa representa pois, durante esta época, o sector dominante da produção portuguesa. Determinadas circunstâncias históricas, como a ausência da corte entre 1580 e 1640, a grande influência do sector monástico-conventual e a formulação das questões culturais em termos essencialmente religiosos, contribuiram para uma subalternização de outros domínios possíveis da criação escultórica. O retrato, a figuração alegórica e mitológica estão assim bastante arredados das iniciativas correntes, reflectindo-se tudo isto, numa articulação sociológica que não é possível desenvolver aqui, na inexistência também de uma arte funerária monumentalizada.

Prevalecem, deste modo, séries e tipologias mais ou menos fixas que atravessam estes dois séculos, garantindo com a sua continuidade a satisfação da necessidade de imagens destinadas ao culto. Saídas das oficinas localizadas nos grandes centros, com Lisboa à cabeça, mas também do Porto, Braga, Coimbra ou mesmo Faro, as esculturas devocionais encheram igrejas e conventos, sendo muitas delas enviadas para fora da Europa, designadamente para o Brasil.

De estatuto humilde, muitos dos seus autores (pertencentes por vezes a ordens

** Texto apresentado em sua forma original, de acordo com as normas ortográficas vigentes em Portugal.*

*** Professor de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa/Portugal*

religiosas) vivem uma existência de reduzida notoriedade, ainda que um ou outro possa aparecer referido como "insigne imaginário", revelando-se a documentação sobre eles bem inferior à dos pintores. Daí também a falta de uma reflexão teórica, inviável pela carência de uma academia e das suas práticas de ensino. A gravidade desta lacuna não deixa todavia de ser sentida em diferentes momentos, tanto no século XVII, como no seguinte. Mas é com Joaquim Machado de Castro (1731-1822), ao encerrar-se o ciclo do Tardo-Barroco setecentista, que uma consciência mais aguda do problema se manifesta. Exacto representante da geração a que, no Brasil, pertenceram Francisco Vieira Servas (c.1730-1811) e António Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814), o escultor português não apenas procurou integrar a sua actividade num plano de maior dignidade social, como fundamentá-la numa prática susceptível de conceptualização abstracta. Não obstante as limitações dessa tentativa, patentes nos seus textos, a figura do artista assumiu apesar de tudo uma projecção como nenhum outro escultor conhecera no País durante os séculos anteriores.

É no declinar do período medieval que encontramos alguns dos antecedentes marcantes desta escultura religiosa. A proliferação da pequena imagem devocional, colocada nos altares, é um dado relevante no século XV, prolongando-se naturalmente no XVI. Para isso contribuem diversos impulsos culturais, entre os quais devemos incluir o movimento da *Devotio Moderna.* A tradução da *Imitação de Cristo,* de Tomás de Kempis, e da *Vita Christi* de Ludolfo da Saxónia (esta, uma das primeiras obras a ser impressa em Portugal), sustentam uma espiritualidade interiorizada e uma relação mais directa com a experiência do sagrado. O aspecto contemplativo que lhe é inerente apelava, então, para a imagem enquanto representação mental, estimulada pela leitura e a percepção visual. Numa orientação análoga tomarão forma outras correntes posteriores, como os *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loiola, no âmbito já da Reforma católica, ou a *Arte de Orar,* publicada em 1630, em Coimbra, pelo também jesuíta Diogo Monteiro.

Esta cidade é, tradicionalmente, um dos principais centros de actividade escultórica. A exploração da pedra de Ançã, um calcário brando que se encontra nas suas imediações, e a qualidade do mecenato artístico nela promovido, explicam a presença dos mais significativos mestres entre os séculos XIV e XVI. Inúmeras figuras, sempre de tamanho inferior ao natural, são ali trabalhadas e distribuidas pela região central do País, havendo hoje excelentes colecções recolhidas no Museu de Arte Antiga de Lisboa e no Museu Machado de Castro de Coimbra. A Virgem com o Menino, a Senhora da Piedade, ou santos isolados e identificados pelo correspondente atributo, contam-se entre os temas mais frequentes, com soluções por vezes de grande simplicidade estrutural. Eles constituem como que um fundo inicial, ininterruptamente mantido, a que teremos de acrescentar os crucifixos de madeira, mais raros devido às vicissitudes sofridas pelo material.

Duas correntes de concepção estética diferenciada se sobrepuseram a este fundo no decurso do período quinhentista. Uma, com grande incidência na época de D. Manuel (1495-1521), é representada sobretudo por especialistas da talha de madeira, aflorando um realismo não excessivamente dramático, próprio do Gótico final de matriz flamenga. A outra, sustentada por especialistas do calcário e do mármore, de origem francesa, introduz o Renascimento no reinado de D. João III (1521-1557).

Nicolau Chanterene (act. 1511-1551) e João de Ruão (c. 1500-1580) foram as personalidades marcantes do triunfo do classicismo na escultura. Mas é a influência deste último, uma vez mais na região Centro, que consegue alcançar os estratos populares e, deste modo, divulgar alguns dos princípios da nova cultura. O retábulo de Nossa Senhora da Misericórdia, para a capela funerária de D. Jorge de Meneses, na Varziela (perto de Cantanhede,

distrito de Coimbra), estabelece por volta de 1530 um paradigma de rigor geometrizante e do vocabulário arqueológico da Renascença. Na predela, o busto da Virgem com o Menino, enquadrado pelos meios-corpos de quatro santas mártires, demonstra mesmo uma capacidade do entendimento da luz segundo os padrões toscanos como é raro voltar a suceder na sua obra.

É a visão serena, não isenta de uma certa doçura, que transparece das suas realizações. A Deposição de Cristo no túmulo, proveniente da igreja de Santa Cruz e hoje no Museu de Coimbra, confirma-o logo de seguida, retomando pela primeira vez em Portugal um esquema iconográfico largamente difundido desde o século anterior na Europa ocidental. Desencadeando uma série de réplicas até quase meados de Seiscentos, a Deposição tornou-se uma referência reinterpretada, como as Virgens e as Santas, de que se destaca, por exemplo, a Santa Inês de cerca de 1538, vinda do Mosteiro de Santa Clara, repolicromada no século XVIII e igualmente conservada no Museu Machado de Castro.

Também as imagens esculpidas e o seu agenciamento no interior dos edifícios religiosos começou a ser objecto de vigilância, a partir do último terço do período quinhentista, na continuidade das disposições acordadas na 25ª sessão do concílio tridentino. São banidas iconografias medievais julgadas menos convenientes e até se procede ao enterramento de peças consideradas indecorosas. Toda esta regulamentação surge estabelecida pelos sínodos diocesanos, que estipulam as suas constituições, sucessivamente confirmadas e acrescentadas sempre pela autoridade episcopal. Às imagens em si não se atribuia "Divindade alguma, senão só aos prototypos que significão", como se esclarece nas constituições sinodais do bispado do Algarve, em 1674. Mas o carácter de sacralidade que lhes fora incutido pela piedade barroca tinha consequências normativas, a que os escultores muito dificilmente se poderiam furtar.

A mais evidente consistia na própria natureza da produção, quase em massa, onde certos modelos canónicos se repetem artesanalmente e sem grandes oscilações criativas. O declínio da tradição oficinal do trabalho da pedra, aliado a questões de gosto, mas também de custos, tornará dominante o uso da madeira e complementarmente do barro. A importância crescente dos retábulos de talha dourada, um dos traços mais originais da arte portuguesa desenvolvido ao longo do século XVII, estimula essa prática a ponto de converter os recintos dos templos em ambientes de intensa refulgência.

Cerca de 1590, na capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz, em Carnide (hoje, fazendo já parte da área urbana de Lisboa), vamos encontrar um dos casos mais importantes da situação maneirista, antecedente imediata da solução depois generalizada. Dois retábulos preenchem este espaço. O do fundo, com o seu traçado inspirado no bem conhecido tratado de Serlio, composto por oito pinturas de Francisco Venegas e Diogo Teixeira, e o da direita, comportando onze nichos com estatuária. Sendo o primeiro de madeira, o segundo só por analogia poderá ser considerado um retábulo, pois a sua organização inscreve-se totalmente na parede lateral da capela. A Senhora da Luz, os quatro evangelistas e as restantes figuras ali expostas, todas de pedra, reflectem mais a cristalização deste sistema do que anunciam qualquer solução futura.

Caberia às ordens religiosas comprometidas com a nova dinâmica catequética e missionária, como os jesuítas, ou empenhadas na sua própria reforma institucional, como acontecia às mais antigas, sinalizar os rumos da escultura seiscentista.

Em S. Roque de Lisboa, o retábulo de madeira que os jesuítas encomendaram para a capela-mor da igreja, em 1625, não divergia estilisticamente do seu congénere de Carnide. A diferença residia apenas na presença de imagens esculpidas, a par da pintura, e na importância

que lhes é conferida ao representarem os quatro principais santos da Companhia. S. Francisco de Borja e S. Luís Gonzaga, ao alto, Santo Inácio e S. Francisco Xavier, em baixo, tornam visível os vultos destes novos heróis da Contra-Reforma, como tal elevados aos altares. Paradigmas da doutrina e da acção, o cânone frontalizado que os imobiliza pode concentrar uma enorme energia, sugerida no ritmo das pregas da roupeta, no gesto das mãos ou mesmo na fixidez do olhar. Numerosas réplicas destes modelos, cuja origem não é possível determinar, povoavam os seus templos, desde cerca de 1600, data a que provavelmente se reporta o Santo Inácio da igreja do Espírito Santo de Évora, a finais do século, período em que se deve situar, por exemplo, o S. Luís Gonzaga do Seminário Diocesano de Beja.

Não menos importante que as imagens agrupadas em retábulos, a escultura de teor narrativo complementava uma função essencialmente pictórica. Os ciclos onde se contam os episódios da história sagrada, ou da vida dos santos, desdobram-se em várias telas com tendência a ocupar parte das naves das igrejas ou determinados espaços privilegiados, como as sacristias. No século XVIII, os silhares de azulejos a azul e branco constituirão o campo preferido dos encomendantes portugueses, sem com isso prescindir da pintura. As composições em relevo, utilizando o entalhamento de madeira, são porém mais raras porque claramente secundarizadas nos programas do Barroco inicial. A orientação seguida pelas clarissas de Coimbra, ao entregarem, em 1692, aos mestres portuenses António Gomes e Domingos Nunes a decoração de onze retábulos da sua igreja de Santa Clara-a-Nova, é por conseguinte um facto invulgar. Ao conjunto, que compreende ainda mais três composições não documentadas, mas da mesma autoria, pode ligar-se também a totalidade dos dez espaldares do cadeiral da capela de S. Vicente no claustro da Sé do Porto, confiados dez anos antes ao mesmo Domingos Nunes e a Domingos Lopes, um outro parceiro. São dois casos que ilustram as vias seguidas pelo relevo narrativo, em que as temáticas bíblicas, de devoção mariana e hagiográficas se desenvolvem segundo fórmulas inspiradas ou extraídas de gravuras.

Uma outra corrente minoritária, ainda que vigorosa e relativamente original, é a que explora as possibilidades do barro policromado. O material pobre e perecível adequava-se, também pelo seu carácter simbólico, ao ideal religioso de algumas comunidades mais austeras, com particular destaque para os cistercienses. No seu mosteiro de Alcobaça funcionará assim, na segunda metade do século XVII, uma importante oficina dedicada a este tipo de escultura. S. Bernardo e outros santos da Ordem foram deste modo representados no retábulo da capela-mor da igreja, numa escala quase monumental, entre 1675 e 78. Ao que provavelmente se seguiu a Capela do Redentor, tal como a anterior desmontada e retirada do seu lugar, quando na década de trinta do nosso século se pretendeu reconstituir apenas o traçado gótico do edifício. Um Cristo algo solene e hierático entregava as chaves a Pedro nesta última capela, rodeado pelos apóstolos, numa invocação do acto fundacional da Igreja, por certo não indiferente à sensibilidade cultural destes monges tão dedicados à pesquisa histórica.

Mas é no Santuário das relíquias, de 1669-72, e, logo a seguir, na Capela da Morte de S. Bernardo, de 1687-90, que vamos encontrar as obras culminantes do roteiro da escultura alcobacense. No relicário combinam-se dois tipos de imagens. As de corpo inteiro, com a Virgem ao centro ladeada por S. Bento e S. Bernardo segundo a norma cisterciense, e as várias dezenas de bustos arrumados nos nichos em seis andares. Ambas apresentam um pequeno medalhão ao peito, onde se depositava a relíquia. Se o tratamento das vestes adensa o plasticismo das figuras maiores, é, sem dúvida, nos bustos que se acendem os efeitos mais intensos. Hirtos e frontais, muitos deles, com alusões a fórmulas já conhecidas (veja-se o caso do S. Francisco), tornam-se no entanto surpreendentes pela delicadeza de certas notas, nomeadamente das figuras femininas, ou o exotismo aparatoso de algumas personagens

masculinas. A flexibilidade do barro e o brilho da policromia são factores qualitativamente determinantes do seu impacte visual, no limiar do visionarismo barroco. Subordinados ao conjunto para que foram concebidos, os bustos-relicário são uma constante deste período, com antecedentes que na Bahia se manifestam na obra do beneditino Frei Agostinho da Piedade (1590-1661). Na morte de S. Bernardo domina, antes, a cenografia como processo ilustrativo do sermão edificante. O tema é assim proposto à meditação dos religiosos, retirando-lhe grande parte da carga dramática para acentuar toda a beleza da visão celestial. A aparição da Virgem sobre as nuvens recebendo a alma do santo, e os anjos-músicos que a acompanham, imobilizam o instante supremo do trespasse e relativizam a dor dos companheiros de S. Bernardo agrupados a seus pés.

A contemplação do sofrimento e a beatitude são dois motivos centrais da vivência religiosa do Barroco, e como tal reflectidos nas imagens. Existindo modelos consagrados para as exprimir, é a sua interpretação que dá sentido cultural e estético ao trabalho das oficinas e dos respectivos mestres. É neste contexto que podemos entender a obra do beneditino Frei Cipriano da Cruz (c. 1645-1716). Nascido em Braga, onde decorreu a sua formação, a entrada no mosteiro de S. Martinho de Tibães (perto desta cidade) significou a dedicação exclusiva da sua arte aos mosteiros da Ordem. A Nossa Senhora da Piedade, executada para a desaparecida igreja de S. Bento de Coimbra, entre 1685 e 90 (Museu Machado de Castro) e a Visão de Santa Lutgarda, de 1692-95, numa capela de Tibães, têm sido recentemente valorizados por nelas se abordar com mais evidente clareza os referidos motivos. Trabalhando sobretudo a madeira (só ocasionalmente se dedicou ao barro), Frei Cipriano foi autor de um extenso catálogo de santos de altar, polorizando-se nestas duas obras as tensões em que se desenvolve a sua poética. A Senhora da Piedade, que na escultura castelhana tivera em Gregorio Fernández (1576-1636) um dos grandes cultores, suaviza a tragédia pungente da cena pelo esbatimento do seu realismo. Não deparamos aqui, nem em qualquer outra obra do artista, com a crueza espasmódica dos Cristos jacentes ou o fácies lancinante de Maria. A estes aspectos, tão marcantes do repertório de Fernández, contrapõe-se uma interiorização silenciosa da dor que parece constituir a especificidade portuguesa. Como a visão de Lutgarda, elevada sobre as nuvens ao encontro do Crucificado que a abraça, se detem numa semi-idealização resplendecente, mais de ordem mental que sensorial.

O pendor arcaizante da generalidade das oficinas integrava estes valores na produção corrente, que ao perdurar no século XVIII, adquiriu uma aura semi-intemporal. Daí as dúvidas sobre a cronologia de variadas peças anónimas, conservadas muitas vezes em áreas regionais afastadas dos grande centros. O Cristo no Horto, da igreja alentejana de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja, é um bom exemplo da qualidade média destas oficinas, onde podem até surgir mestres de considerável reputação local. Um deles, também do Sul, é o algarvio Manuel Martins (1667-1742), a quem se deve, já em pleno período setecentista, o importante núcleo das sete imagens processionais da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Faro, em que se inclui o Cristo atado à coluna (Francisco Lameira).

Um modo sensivelmente diferente de conceber a escultura, e em particular a religiosa, vinha entretanto a propagar-se pela Europa barroca. A sua origem estava em Roma, no acervo das criações de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), e os seus fundamentos numa concepção fluida da forma, linearmente dissolvida na envolvência luminosa. Transbordantes de imaginação e energia, as idéias e os processos de Bernini foram continuados pelos seus numerosos discípulos e seguidores, A sua problemática inicial visava a superação do impasse maneirista, reformulando o confronto com a arte da Antiguidade Clássica num cenário urbano em transformação. A estatuária aplicada às fachadas, em fontes monumentais, no centro de

praças, sobre pontes ou nos interiores das igrejas, centrava-se fundamentalmente no virtuosismo do domínio do mármore e no alheamento absoluto da policromia.

A adopção destes princípios em Portugal teria que colidir, assim, com a corrente tradicional. As suas primeiras manifestações são, por isso, resultado da iniciativa de encomendantes, sobretudo eclesiásticos, identificados com o gosto italiano e os círculos romanos. A sua consagração definitiva só poderia ocorrer num programa régio, como aquele que D. João V (1707-1750) promove ao erguer o grandioso convento de Mafra.

Enorme pela sua vastidão, o projecto já não pode ser entendido nos dias de hoje como um mero assomo de megalomania. Ele enquadra-se antes na complexa política de afirmação do poder, tal como isso se impunha às monarquias europeias no século XVIII. Viabilizada pelas possibilidades favoráveis da conjuntura económica, a construção de Mafra envolve um significado de poder absoluto que a moderna historiografia tem vindo a demonstrar. Nomeadamente, a emergência da sua definição palaciana, onde em termos orgânicos a Coroa se apropria da legitimação religiosa (António Filipe Pimentel), sustentada por extenso discurso iconológico (José Fernandes Pereira).

A importação de esculturas da cidade pontifícia está implícita na natureza do programa, exigindo perto de seis dezenas de figuras para as capelas do templo, a ampla galilé de acesso e ainda a frontaria. Estatuária e relevo escultórico, devidamente adequados à sumptuosidade pretendida, reunem ali por iniciativa do rei de Portugal um dos mais significativos repositórios de escultura romana, datado de 1731 a 1733, existente fora de Itália. De certo modo comedida na fachada, a sua presença adensa-se junto ao eixo central da janela da benção, com o S. Domingos e o S. Francisco, para se acolher às extremidades do corpo central com a Santa Isabel de Hungria e Santa Clara, de cada lado da entrada. Ao alto, no tímpano, o medalhão com o relevo da Virgem, o Menino e Santo António pontua o vértice deste pequeno esquema triângular, nele residindo uma das chaves iconográficas da obra ligada ao voto de D. João V. Foi seu autor Giuseppe Lironi, atribuindo-se a Carlo Monaldi (1683-1760) e Giovanni Battista Maini (1690-1752) a execução das imagens dos santos e das santas.

Sendo estas atribuições bastante seguras, na maioria dos casos não há grandes dúvidas devido à inclusão da assinatura e data. Dos numerosos mestres abrangidos pela encomenda, Monaldi parece ter reunido algum favoritismo, como se depreende da responsabilidade dos desempenhos que lhe são distribuidos. Entre eles, avultam o S. Sebastião e o S. Vicente da galilé, imponentes blocos de quatro metros de altura, e dois bons exemplos dos modelos propostos a partir de agora por influência da corte. Complementares pela ilustração do tratamento seguido, à anatomia poderosa e articulada do primeiro acrescentava-se a consistente convicção plástica do segundo, gerada na sobreposição ondulante da dalmática e da alva.

A introdução de escultores portugueses neste circuito procurou fazer-se de imediato, com as dificuldades naturais devidas à inexistência de uma formação que o possibilitasse. O núcleo da capela-mor da Sé de Évora, sensivelmente contemporâneo da escultura de Mafra e também patrocionado pelo monarca, adquire por esse motivo uma importância equivalente à da sua coerência estética. A reconstrução daquele sector da velha catedral medieval, entregue em 1718 a Ludovice (o arquitecto de Mafra), criara um espaço renovado no qual se impunha a participação da escultura e da pintura. O italiano António Bellini, artista originário de Pádua mas radicado em Portugal, e Manuel Dias (?-1754), escultor lisboeta conhecido pelos seus Crucificados, são encarregados de cumprir essa tarefa, entre 1725 e 1726. Bellini trabalha exclusivamente o mármore, material em que são executadas as alegorias do friso superior, os anjos e os bustos de S. Pedro e S. Paulo; Manuel Dias talha o Cristo crucificado em madeira de cedro, partindo de um desenho de Vieira Lusitano (1699-1783), pintor de formação romana

que por esses anos se ocupava do mesmo tema numa das telas da sacristia da Patriarcal de Lisboa.

Documentado na correspondência trocada entre Lisboa e Évora, o facto tem especial relevância por duas razões: a de ilustrar o modo como era exercido o controle da coroa sobre as orientações que pretendia ver concretizadas (barroco romano) e a relação com a prática oficinal (o pintor começa por perguntar se o crucifixo seria de bronze vasado, de cedro ou de ébano). De Manuel Dias ficou esta obra, muito provavelmente o Cristo do Museu de Mafra e referências a outras análogas, confirmando-se a sua reputação em crónicas monásticas; como a do Carmo, onde se alude à Senhora do Socorro e ao Santo Anastácio entre as imagens dignas de menção da igreja lisboeta daquela ordem (desaparecidas no terramoto de 1755).

Para adquirir uma consciência diferente das vias que se abriam na época era necessário, porém, sair do País e estagiar em Roma. Nesse campo, a política joanina não se limitara a importar. A Academia Portuguesa ali estabelecida recebia os artistas, havendo mesmo quem prosseguisse uma carreira romana perfeitamente autónoma. Vieira Lusitano é quem melhor representa esta situação, pela sua biografia e *curriculum* de pintor. José de Almeida (c. 1700-1769) tê-lo-á tentado também, enquanto escultor. Discípulo de Monaldi e premiado na Academia de S. Lucas, regressa a Portugal a tempo de participar na campanha de Mafra ainda antes de 1730. Para a capela-mor da igreja recebe a incumbência de realizar um Crucificado entre dois anjos em adoração, dispositivo depois replicado em Évora. Sendo aquele conjunto de madeira, viria mais tarde a dar lugar a idêntica composição de mármore, do italiano Francesco Maria Schiaffino, transferindo-se o original para onde actualmente se encontra, a igreja de Santo Estevão de Alfama em Lisboa. Não dispomos de uma explicação satisfatória para esta despromoção, que nem é de resto o único paradoxo associado a José de Almeida. Na *Colecção de memórias* de Cirilo Volkmar Machado, de 1823, faz-se eco da fama que o aureolava como "o primeiro português do século XVIII que soube esculpir bem em pedra", frase fatal, sempre repetida a seu respeito. Mas não confirmada pelos santos de mármore que dele se conhecem. Um Santo Onofre de madeira, parcialmente mutilado (em depósito nas reservas do Museu de Arte Antiga de Lisboa), poderá eventualmente contribuir para o entendimento da sua personalidade e do modo como evoluia a escultura religiosa neste período. Se a figura esquálida do eremita egípcio corresponde, de facto, à imagem de madeira do Santo Onofre do mosteiro da Trindade, citada por Cirilo, a ela se ajusta o juízo crítico do referido memorialista: "e não obstante ser a sua maneira às vezes um pouco magra, os seus nus são tão bem desenhados, que podem sustentar-se ao pé das melhores estátuas". O cânone alongado da escultura, reiterado pelo efeito da massa capilar, a expressão extática da boca entreaberta, dos olhos (de massa vítrea), e, sobretudo, a sensibilidade das diferentes texturas sem policromia, indicia talvez o conhecimento e a procura de soluções bem determinadas. Resolvidas satisfatoriamente com a madeira, a sua passagem ao mármore revelar-se-ia de extrema dificuldade.

Donde, a modificação radical da produção tradicional. Um sintoma evidente do facto pode detectar-se no grupo dos quatro evangelistas da igreja jesuítica de S. Paulo, em Braga, datável do segundo quartel do século XVIII. Como é corrente nas igrejas da Companhia de Jesus, as quatro figuras aparecem-nos de livro aberto e identificadas pelo atributo. A novidade reside, agora, na abundância dos panejamentos em dobras escavadas de pregueados desencontrados, a ponto de os corpos, sobretudo do S. Lucas e do S. João, quase não influirem na disposição dos volumes. O que ali se pretendia comunicar era a força da inspiração divina, o instante, como é próprio do Barroco, em que a acção do Espírito se faz sentir. Mais do que a atitude, ou o realismo mitigado das cabeças, é a agitação convulsiva das roupagens o signo visual dessa ideia. A policromia tornava-se assim supérfula, ou pelo menos dispensável,

servindo a madeira de sucedâneo do mármore.

Só que, independentemente das correntes de gosto, o acabamento das imagens com as usuais técnicas de polimento e enrugamento das superfícies supunha especificidades nem sempre susceptíveis de serem ultrapassadas. Uma coisa é a versão de madeira que prepara ou antecede a passagem à pedra, outra a imitação de um material diferente. Definindo-se a estética barroca, num dos seus aspectos estruturais, precisamente por negar ou iludir as características físicas do suporte, o modo como isso foi captado no meio social português induziu os escultores no sentido que lhes era mais familiar - o do douramento e da policromia. A poética da refulgência, fundada no século anterior mediante os revestimentos totais de talha dourada, atinge na época de D. João V os limites consentidos pela sua orgânica decorativa. E transforma-se com o chamado estilo joanino: transposição para a madeira dos elementos marmórios dos retábulos romanos, do baldaquino berniniano de bronze da basílica de S. Pedro, dos anjos e atlantes, com uma modificação sensível da morfologia. As imagens sacras, e as alegóricas também, participam ainda mais intensamente deste fulgor, ora dissolvendo-se no magma luminoso, ora dele emergindo em aparição individualizada. Mais cenográficas que no período seiscentista, a movimentação que as anima não é apenas uma consequência da actualização divulgada em Mafra; ela é igualmente estimulada pela vibração dos interiores barrocos.

A igreja de S. Francisco, no Porto, inclui-se entre esses espaços dourados que tão prontamente caracterizam a cultura artística portuguesa. Construção gótica dos finais do século XIV, inícios do XV, a verticalização dos seus eixos e iluminação abundante surge obliterada, reordenada e finalmente metamorfoseada pelos sucessivos aditamentos de talha. Na capela de Nossa Senhora da Conceição, situada a meio da nave lateral esquerda, os portuenses António Gomes e Filipe da Silva ocuparam-se da realização do retábulo entre 1718 e 19 ao serviço da confraria respectiva. A eles se juntou um escultor de Santo Tirso (distrito do Porto), Manuel Carneiro Adão, com o encargo de fazer uma Árvore de Jessé para a tribuna. Compõem-na as doze figuras dos reis de Judá, nascidas do tronco originado por Jessé (reclinado, em baixo), pai de David (de pé, com a harpa); ao cimo, S. José antecede o grande nicho com a Senhora da Conceição, ladeada por Santa Ana e S. Joaquim. Enquadrando a Árvore, de ambos os lados, mostram-se ainda quatro santos franciscanos, todos com um livro aberto. Herança medieval repudiada pela Contra-Reforma, esta temática conservara-se em Portugal por exigência da sua leitura mariana. A geneologia simbólica do Messias, anunciado pelo profeta Isaías, fora assimilada à questão teologicamente debatida do imaculismo, causa de que os franciscanos tinham sido incansáveis paladinos. Ora isso vinha ao encontro da importância atribuida ao culto da Senhora da Conceição, sobretudo desde o difícil período da Guerra da Restauração (1640-1668). Pelo que a Árvore de Jessé assume uma feição luxuriante, atingindo-se nesta versão do Porto o ponto culminante da tipologia, em larga medida por via da relação dissolvência/emergência anteriormente enunciada.

Quando se trata de individualizar a imagem, as regras seguidas não podem ser apenas estéticas. As instituições eclesiásticas possuem normas iconograficas que têm de ser respeitadas, mas suficientemente flexíveis para se ajustarem aos sucessivos núcleos devocionais implantados nas igrejas. A hierarquização das representações acompanha, como é evidente, a dos espaços litúrgicos. O retábulo da capela-mor acolhe quase sempre as imagens mais importantes, embora em muitos casos a sua relevância acabe por ser idêntica a outras de diferente localização. O S. Domingos, desta mesma igreja de S. Francisco, acompanha entre as colunas pseudo-salomónicas do altar-mor a figuração do santo patrono do templo. Como mais adiante Santa Clara, ou a Rainha Santa Isabel, comparecem por razões óbvias noutros retábulos. As diferenças

de escala, a inclinação da cabeça e o próprio olhar dependem bastante da integração retabular, pois só por excepção estas esculturas funcionam com autonomia absoluta.

Os inúmeros mosteiros e conventos (masculinos e femininos), para além das igrejas catedrais e paroquiais, misericórdias e capelas de irmandades, até aos santuários de peregrinação e humildes ermidas, suscitaram invariavelmente a criação em série de escultura religiosa. Nela, os valores explodidos do Barroco e do Rococó são acolhidos num quadro estável de referências. Cristo e a Virgem são dois focos imagéticos constantemente reproduzidos na diversidade das invocações e das representações. A Crucifixão continua a ocupar uma posição importante, não apenas pelo seu carácter eminentemente escultórico, mas também pelo significado que reveste. A infância de Jesus (o Menino sozinho, ou acompanhando a Sagrada Família no grupo do Desterro) e os sofrimentos da Paixão (preso à coluna, flagelado, transportando a Cruz) reunem-se às antigas formulações da Senhora da Piedade e do Senhor Morto, que encontramos na escultura portuguesa desde o Gótico. A Virgem, frequentemente com o Menino, aparece ainda como a Senhora da Assunção, da Conceição, do Rosário, das Dores, e sob muitas mais invocações, idealizando-se por fim a sua morte nessa visão peculiar do século XVIII que é a Senhora da Boa Morte. À lista infindável dos santos, começada com os apóstolos, os evangelistas e os mentores das ordens religiosas, acrescem os cultuados da tradição medieval e popular, bem como os de canonização recente por influência da Contra-Reforma. A proliferação dos anjos repercute-se igualmente na escultura, desde o tradicional S. Miguel Arcanjo até aos anjos tocheiros ou candelários, agora bastante difundidos e entre os quais se contam exemplares de esmerada execução.

No Norte, os grandes centros de produção encontram-se no Porto e em Braga, ou mesmo Barcelos. Os escultores são muitas vezes também entalhadores, constituindo o trabalho de imaginária uma actividade associada. Em S. Francisco ficou demonstrada, como se viu, a qualidade dos mestres portuenses. Já no século XVI nascera no Porto um dos maiores escultores peninsulares, Manuel Pereira (1588-1683), cuja carreira se desenvolve em Madrid. Agora, são artistas vindos de fora, como o francês Claude Laprade (1682-1738) ou o lisboeta Miguel Francisco da Silva (?-1750) que se integram no ambiente da cidade; o primeiro episodicamente ao fazer os quatro santos do retábulo da capela-mor da Sé em 1723, o outro (que foi um dos entalhadores do retábulo) em definitivo, ao radicar-se nela até à sua morte. Os nomes do já citado Manuel Carneiro Adão, António Gomes, Filipe da Silva, Manuel da Costa Andrade (?-1756), Manuel Pereira da Costa Noronha (1707-dep.1759) e Francisco Pereira Campanhã (?-1776) destacam-se como entalhadores, imaginários ou escultores, tendo sido objecto de estudo recente (Natália Marinho Ferreira Alves).

Em Braga, Jacinto Vieira reflecte uma sensibilidade mais conservadora, independente de Mafra, manifestada no importante ciclo de imagens que executou para o mosteiro cisterciense de Arouca (distrito de Aveiro). Num outro sentido se movimenta a obra do seu contemporâneo de Barcelos, Miguel Coelho (1671-1743). Os seus dois anjos tocheiros, de 1718, da igreja do Senhor do Bom Jesus da Cruz, em rotação sobre o próprio eixo, imprimem um dinamismo que não se perderá nas representações deste tipo. Isto, trabalhando para um santuário de grande nomeada e uma irmandade rica, ligada ao mundo dos mareantes e dos negócios, de que faziam parte numerosos membros residentes no Brasil. Marceliano de Araújo (c.1690-1769) pontifica no panorama bracarense durante largo período do século XVIII, a ele se devendo, por exemplo, o grupo da Visitação do retábulo principal da Misericórdia e as alegorias do órgão da Sé. A obra imensa do beneditino Frei José de Santo António Vilaça (1731-1809), que se processa no domínio da arquitectura e da talha, abrange também a execução de imagens; desde o S. Martinho, S. Bento e Santa Escolástica do retábulo da capela-mor de Tibães, de

1757, até ao grupo de Nossa Senhora com Santa Ana e a Virgem ou os Cristos Crucificados da mesma abadia, e diversas outras disseminadas por mosteiros do Minho.

A conjugação de diferentes tipos de escultura religiosa, em interiores e ao ar livre, ocorre porém no santuário do Bom Jesus do Monte, na periferia de Braga. Com uma história que remonta aos finais do século XV, a sua renovação deve-se numa primeira fase ao arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles, a partir de 1723, prosseguida no terceiro quartel de Setecentos pelo empenho de Manuel da Costa Rebelo, um burguês abastado, e, por último, pelo arcebispo D. Gaspar de Bragança. Da natureza devocional da peregrinação ao sacro monte, do elaborado programa simbólico que lhe está subjacente e do somatório das ampliações verificadas, nasceu um dos principais monumentos barrocos portugueses (aqui e além com elementos rococó e até neoclássicos). A sua importância é europeia, influenciando outras realizações análogas, como o santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego, e o do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo, em Minas Gerais. No entanto, ao contrário do que acontece neste último (dominado pela arte magnífica do Aleijadinho), não se manifesta em Braga a afirmação de uma grande individualidade escultórica. Vários estratos cronológicos se sobrepõem, valendo o todo pela amplitude e coerência do discurso, em perfeita integração na paisagem. A Via Sacra, na base, o escadório dos Cinco Sentidos e o das Virtudes, depois, antecedendo a igreja e o Terreiro dos Evangelistas, comportam, com as respectivas capelas e fontes, abundante decoração escultórica. O granito das estátuas e dos relevos das fontes é o material escolhido, de acordo com a boa tradição do Norte, enquanto a madeira faz a sua aparição nos interiores das capelas. Destas, a da Unção ou Descida da Cruz é uma das mais importantes sob o ponto de vista da escultura policromada, ao reunir em torno do corpo de Cristo as santas mulheres, alguns discípulos e outras personagens. O entalhador Matias de Lis de Miranda executou o trabalho entre 1765-66, mas seguindo modelos ideados pelo padre Silvestre de Campos, escultor bracarense conhecido por notícias escritas (Robert Smith). Outro tanto aconteceu mais acima, com as três capelas do Terreiro dos Evangelistas, onde além de Lis de Miranda encontramos os nomes de António Monteiro e António Pinto de Araújo, e em muita da estatuária de pedra, obra de simples canteiros. Ainda assim, estátuas como as de José de Arimateia, Nicodemos, Pilatos e o Centurião, de 1769-72, talhadas no granito pelos pedreiros José e António de Sousa diante da igreja, na interpretação de desenhos já atribuidos a André Ribeiro Soares (Robert Smith), acabam por desempenhar com correcção o papel que lhes fora reservado naquela monumental encenação do drama da Paixão.

No Sul e no Centro a escultura tem como centros mais importantes Lisboa e Mafra, embora no domínio da talha a diversificação regional seja maior. A importância da capital, por nela residir a corte, é suficientemente grande para atrair artistas de todos os quadrantes. As *Memórias* de Cirilo registam "alguns escultores em madeira, que tinham laboratório público na calçada de Santo André", originários de Braga, do Porto e de Faro. O próprio Machado de Castro era natural de Coimbra, onde iniciou a sua aprendizagem com o pai, Manuel Machado Teixeira. Mas o que se tornou determinante na sua formação foi a estadia na oficina de José de Almeida, em Lisboa, e de seguida em Mafra, onde desempenha as funções de colaborador de Alessandro Giusti (1715-1799). Em Portugal desde 1747, este escultor romano viera encabeçar a escola de Mafra quando no tempo de D. José (1750-1777) foi nomeado escultor régio, responsável pelo novo ciclo de decoração escultórica, constituido pelos relevos marmórios dos retábulos da igreja. A metodologia seguida, a atenção dedicada à componente teórica e a coordenação do numeroso grupo de ajudantes, acabou por substituir o ensino académico de que Machado de Castro não pudera usufruir e facultar-lhe, tal como a outros companheiros, o conhecimento da prática italiana.

A confluência destes factores fará do escultor conimbricense o único português habilitado a concretizar o projecto monumental da estátua equestre, de bronze, do rei D. José para a Praça do Comércio em Lisboa. Inaugurada em 1775, ela acabou por ser a peça fundamental da escultura portuguesa da segunda metade do século; e a referência icónica indispensável (com as alegorias do pedestal) à leitura ideológica da cidade, em reconstrução pelo marquês de Pombal vinte anos após o terramoto. A publicação pelo autor da *Descripção analytica da execução da real estátua equestre,* acompanhada de estampas, em 1810, apenas indicia a consciência do facto e a necessidade de divulgação pública dos problemas da cultura artística.

O Iluminismo era a filosofia que inspirava conceptualmente o traçado urbano da Lisboa pombalina. Mas isso não significou a liquidação imediata dos valores do Barroco e do Rococó a que se opunha. Por integração, ou em oposição, eles subsistem na arte religiosa, perdurando no reinado seguinte de D. Maria I (1777-1799) e na regência do futuro D. João VI (1799-1816), contemporaneamente ao Neoclassicismo.

Os presépios são, porventura, uma das áreas onde melhor se revela essa continuidade. Nas representações da Natividade se plasmara, na verdade, uma expressão escultórica de apurado sentido espectacular, apreciada tanto no meio conventual quanto na corte, nos palácios das famílias nobres e dos negociantes endinheirados. A narração do nascimento de Jesus ampliara-se numa sucessão de episódios, facilmente articulados com cenas de costumes e tipos populares que relevavam da crónica social e do quotidiano da época. O pitoresco das situações e das acções não entrava em contradição com a historicidade dos acontecimentos, antes lhes acrescentava maior verosimilhança, fruto de uma actualidade festiva em plena ebulição.

O presépio do convento da Madre de Deus, em Lisboa, é um dos mais importantes que chegou até nós, embora desmontado e com muitas peças soltas, como infelizmente se tornou corrente. Executado nos meados do século, foi uma das grandes criações de António Ferreira, especialista do género, também celebrizado por um outro feito para a Cartuxa de Laveiras, nos arredores da capital, mas completamente perdido. As figuras da Virgem, S. José e o Menino, da Madre de Deus (hoje Museu Nacional do Azulejo), permitem medir até que ponto os novos ritmos introduzidos com o influxo italianizante tinham validade universal. A escala mais reduzida destas imagens e a plasticidade do barro concentram, numa tensão calculada, as atitudes e os panejamentos, tornando ostensivamente táctil a modelação do corpo do Menino. Ponto focal da composição, em torno dele gravitava uma multidão, convergente, em parte, mas bastante autónoma, também, por coesão das unidades narrativas que a constituiam. Caótico numa primeira abordagem, o Presépio obedecia a regras claras de ordenação espaço-temporal, onde se contavam os acontecimentos marcantes da infância de Jesus, se valorizava a Adoração (dos anjos, dos pastores e dos Magos) e se abria espaço à projecção do presente. Em António Ferreira, são especialmente animados os agrupamentos de personagens ligadas em cadeia, desde os pastores cantando acompanhados à viola, com mulheres ao lado fritando alimentos, até aos que seguem em marcha, transportando cordeiros e conduzindo as crianças pela mão; culminando nos desfiles das cavalgadas dos séquitos reais ou, inclusive, no horror da Matança dos Inocentes. Os anjos-músicos, com a sua graciosidade rococó, diferente da escala que encontramos em Alcobaça no século anterior, são outro exemplo do processo de aglutinação seguido nesta vasta galeria de intervenientes.

Trabalho colectivo de oficina, com tarefas repartidas, é importante sublinhar que os presépios são neste período obra de escultores e dos seus ajudantes. Familiarizados com o barro, material em que eram afeiçoados os estudos preparatórios, os artistas exploram de modo quase experimental a realidade humana e social, sobretudo popular, tirando partido da

maleabilidade do tema. O tocador de sanfona, o almocreve ou a lavadeira com o cesto à cabeça, os idílios junto à fonte ou a matança do porco, são lampejos de um universo rural não muito distante da cidade, encarado numa óptica colorida e substancialmente feliz. A sua transposição para o cenário sagrado, em atmosfera de júbilo, representou a oportunidade única de dirigir o olhar sobre as realidades próximas, da vivência do dia-a-dia, ainda que por um prisma de idealização miniatural e fragmentária.

O processo conclusivo da escultura religiosa no século XVIII encontra em Machado de Castro o seu principal impulsionador. Não tanto por razões de prestígio, que lhe vinha antes da estátua equestre, mas pelo sentido global da sua obra, onde se procurava a síntese possível das correntes recentes e o alargamento dos horizontes teóricos. O escultor régio era herdeiro da tradição mais artesanal do santeiro, que lhe fora legada pelo pai, bracarense de nascimento, mas também, como se disse atrás, do italianismo assimilado de José de Almeida, depois estruturado nos catorze anos de Mafra, com Giusti. Dali tinham saido muito dos seus colaboradores, a que se juntaram os discípulos entretanto formados pela sua docência, criando-se assim uma autêntica "escola de Lisboa", prolongamento da iniciada em Mafra com o escultor romano. Coordenando empreendimentos, desenhando e preparando modelos, tentando influenciar (nem sempre com êxito) com as suas opiniões e leituras, Machado de Castro é pois o mestre inquestionável da sua geração. Num meio artístico onde, apesar de tudo, prevalece a mediana e a irregularidade qualitativa, patente nas interpretações frouxas dos ajudantes.

Asfiguras de madeira, dos santos e da Virgem, foram numerosas e estilisticamente caracterizadas, o que as faz entrar com frequência no jogo das atribuições oficinais. As referências básicas encontram-se em imagens como a Santa Luzia, do Museu de Coimbra, ou a Nossa Senhora da Encarnação, para a igreja lisboeta daquela evocação. Aproxima-as a mesma ondulação suave do eixo compositivo e a inclinação leve da cabeça, dissimulando o corpo na massa excessiva dos panejamentos.

Solicitado,em 1803, pela Irmandade do Santíssimo Sacramento para realizar esta última, o escultor não a concluiria sem antes ter enfrentado dura controvérsia com a entidade contratante. Os pormenores da discussão e os argumentos aduzidos foram publicados dois anos depois sob o título *Análise grafic' ortodoxa e demonstração de que, sem escrúpulo do menor erro teológico, a escultura, e a pintura podem, ao representar o sagrado mistério da Encarnação, figurar vários anjos.* Dividido em duas partes e acompanhado de gravuras do autor, o texto discute aspectos formais e de conteúdo teológico num tom polemizante, sem antecedentes neste domínio. Cinco anos volvidos, seria a vez de se ocupar por escrito da estátua equestre. Duas pequenas dissertações, limitadas no seu pioneirismo por uma cultura de auto-didacta, das quais transparece o modo como se relacionavam escultores e encomendantes, e a condição tradicional de subalternidade dos primeiros.

Nessa sociologia complexa, em que a arte como emanação do poder é conduzida não apenas a falar de outros poderes, mas em larga medida de si própria, o plano escultórico da decoração da basílica do Sagrado Coração de Jesus, na Estrela, em Lisboa, serve-se pela última vez da exaltação barroca cobrindo todas as modalidades tradicionais. A estatuária de pedra na fachada e na galilé (tal como em Mafra, a que ideologicamente o edifício se liga), as imagens de madeira policromada nos altares e o Presépio de barro são os núcleos previstos, sendo Machado de Castro e a sua equipa os inevitáveis executantes.

Avançadas sobre as gigantescas colunas da frontaria, as representações da Fé, Devoção, Gratidão e Liberalidade enquadram o relevo central da Adoração do Coração de Jesus; nos nichos dos corpos laterais, Santo Elias à esquerda, e S. João da Cruz à direita, acompanham

nos nichos inferiores Santa Teresa de Ávila e Santa Maria Madalena de Pazzi, enquanto na galilé a Virgem e S. José antecedem a entrada do templo. Nunca, à excepção de Mafra, a escultura conhecera tamanha densidade no exterior de uma construção religiosa, como neste convento de carmelitas descalças, devido à acção da rainha D. Maria I e influência do poderoso arcebispo de Tessalónica, Frei Inácio de S. Caetano, seu confessor. No traçado do primeiro e segundo projectos ela está ausente; só no terceiro, do arquitecto pombalino Reinaldo Manuel dos Santos, a vemos inserir-se no prospecto da fachada, agora certamente com o parecer de Machado de Castro.

Luminosamente recortados na brancura da sua matéria, as estátuas e o alto-relevo central recapitulam uma teatralidade que por este meio sempre tivera dificuldade em impor-se. Pretendia agora provar-se, já no final do ciclo, que a poética do mármore era tão válida quanto a da refulgência dourada (como pretendera D. João V), senão mesmo imprescindível à monumentalização dos exteriores arquitectónicos. E que só esses valores poderiam servir a uma visão do sagrado fundada no envolvimento óptico, e não na subordinação fria à lógica geométrica a que estavam sujeitas as igrejas da cidade pós-terramoto. Mas a racionalidade pombalina é também o anúncio do Neoclassicismo, e o próprio Machado de Castro não deixa de reflectir igualmente essa circunstância, triunfante na viragem para o século XIX. A sociedade burguesa nascida da Revolução liberal de 1820 e a extinção das ordens religiosas, em 1834, ocasionariam profundas transformações mentais e estéticas. Num quadro cultural sentimentalmente romântico, não obstante os prolongamentos tardios da época anterior, a escultura passaria a exprimir de outro modo os conteúdos religiosos, deixando estes de ser a temática absoluta, ou sequer dominante, da sua produção.

XXXXXXXX

O texto aquipublicado reproduz no essencial, depois de refundido e ampliado, a conferência com o mesmo título proferida em Mariana, em 3 de Setembro de 1998. Desenvolvendo algumas reflexões pessoais sobre o tema, ele é devedor de uma bibliografia bastante extensa, onde se incluem entre outros os trabalhos já considerados clássicos de Diogo de Macedo, Reinaldo dos Santos, A. Nogueira Gonçalves, Flávio Gonçalves, Aires de Carvalho, Germain Bazin e Robert Smith. Optou-se, assim, por introduzir nesta nota apenas as obras publicadas nos últimos anos, onde o leitor interessado poderá também encontrar a lista completa dos títulos e monografias daqueles historiadores.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, C. A. Ferreira de, PEREIRA, José Fernandes. *Arquitectura e Escultura de Mafra, retórica da perfeição*. Lisboa: Editorial Presença, 1994;

ALVES, Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca.* Porto: Arquivo Histórico/ Câmara Municipal do Porto, 1989, 2 vols;

BORGES, Nelson Correia. *Do Barroco ao Rococó.* Lisboa: Publicações Alfa, 1986;

DIAS, Pedro. *A escultura maneirista portuguesa, subsídios para uma síntese*. Coimbra: Minerva Editora, 1995;

FALCÃO, José António. *As vozes do silêncio. Imaginária barroca da Diocese de Beja*. Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja/Editora Estar, 1997.

FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1977;

LAMEIRA, Francisco. *Itinerário do Barroco no Algarve*. Faro: Delegação Regional do Sul da Secretaria de Estado da Cultura, 1988;

MASSARA, Monica F. *Santuário do Bom Jesus do Monte - Fenómeno Tardo-Barroco em Portugal*. Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte, 1988;

MOURA, Carlos. *O Limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986;

PEREIRA, José Fernandes (direcção de), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989;

PEREIRA, Paulo (direcção de). *História da arte portuguesa. Do Barroco à contemporaneidade*. Vol.III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995;

LA ESCULTURA ESPAÑOLA: APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO AL FILO DEL SIGLO XXI

MIGUEL ANGEL ZALAMA*

En 1983 salía a la luz el libro *Escultura Barroca en España 1600/1770* obra del profesor Martín González. Aparecía como un manual, aunque superaba con mucho los mínimos que se suponen a este tipo de publicaciones[1]. El autor no se limitó a realizar una síntesis de las principales manifestaciones escultóricas y de los artistas sino que desarrolló una historia que, desde los puntos de vista filológico y formal, agotaba los conocimientos que se tenían hasta entonces: la presentación en grandes apartados, referidos a los principales centros de actividad escultórica; la división cronológica en tercios de siglo; el estudio biográfico de los artistas, etc., son aspectos difíciles de discutir por la exhaustividad con que se estudian. Buena parte de ese saber, en especial por lo que se refiere a la imaginería castellana, se debe al trabajo del mismo autor quien a lo largo de cuatro décadas había investigado incansablemente la escultura. En esta obra es difícil encontrar una omisión, y si esto ocurre siempre se trata de una cuestión secundaria, incluso en el apartado crítico donde se relacionan, y en buena medida se enjuician, prácticamente todas las publicaciones sobre el tema.

Tres lustros después de este libro apenas es gran cosa lo que se ha avanzado por el mismo camino. No es que haya decaído el interés por la escultura (ni tampoco las publicaciones, que se multiplican por doquier); la razón estriba en que en los aspectos filológico y formal no hay mucho más que decir. Los datos que proporcionan los archivos españoles referentes a los siglos XVII y XVIII, en especial al primero, son conocidos en buena medida. No obsta que se puedan encontrar nuevos contratos, nuevas obras, en definitiva nuevas referencias a esculturas, pero no parece, incluso en el supuesto de un sonado hallazgo, que se pueda aportar algo substancial que modifique nuestra concepción general. Por lo que se refiere al estudio de las imágenes, junto o más allá de los testimonios escritos, la posibilidad de adscripciones siempre está abierta, aunque también parece que esta vía muestra ya sus limitaciones si tenemos en cuenta el enorme peso que el formalismo como metodología artística ha tenido en España.

Con este panorama la labor de los actuales historiadores parece innecesaria, pues apenas hay margen para lo que no sea mera reiteración. Sin embargo, las cosas no son, o no deberían ser así. Volviendo una vez más al libro de Martín González, encontramos en cierta medida la respuesta a nuestra desesperación como historiadores del arte de finales del siglo XX. El autor dedica la introducción a enumerar cuestiones escasamente estudiadas pero que cada vez se hace más patente la importancia que tienen para comprender en toda su extensión el hecho artístico. Así, llama la atención sobre la clientela; sobre el artista, no en cuanto pura biografía sino en sus relaciones con el entorno, tema que él mismo desarrollará poco después[2]; sobre el proceso de elaboración de la escultura; sobre la iconografía; o sobre los géneros artísticos. Y son precisamente algunos de estos aspectos, y otros aquí no contenidos, sobre los que quiero incidir dada la gran importancia que tiene su conocimiento para el estudio de la escultura.

Bases teóricas en la creación de imágenes en el barroco

En los últimos años son cada vez más frecuentes los estudios de historia del arte en España que buscan su razón de ser en planteamientos teóricos. No ha sido fácil romper la inercia anterior que dejaba al margen cualquier reflexión especulativa sobre la obra de arte. La

** Doutor em História da Arte*
Professor da Univerdidad de Valladolid/ Espanha

1. MARTIN GONZALEZ, J.J., Escultura barroca en España 1600/1700. Madrid, 1983. Entre los numerosos trabajos sobre escultura barroca del autor cabe mencionar su Escultura barroca castellana. Madrid-Valladolid, 1958-1971, y El escultor Gregorio Fernández. Madrid, 1980.
2. MARTIN GONZALEZ, J.J., El artista en la sociedad española del siglo XVII. Madrid, 1984, y El escultor en el Siglo de Oro (Discurso de entrada en la Real Academia de BB.AA. de San Fernando). Madrid, 1985.

Martinez Montañés
Pintado por Velazquez
Museo del Prado
Madrid/España

base de esto está en el peso del formalismo y el afán documentalista, pero no hay que olvidar los furibundos ataques a la teoría artística española por parte de personajes como Menéndez Pelayo de los que se hizo eco Sánchez Cantón; éste, a pesar de ser el primer compilador de la tratadística hispana, consideraba que editar algunos manuscritos o reeditar otros era "labor de mucho coste, gran trabajo, largo tiempo y […] escasa utilidad [pues] a truque de caer en injusticias de detalle, puede asegurarse que solamente una quinta parte de cualquier tratado interesa al investigador actual"[3]. En realidad estos autores con sus críticas querían resaltar la, a su juicio, escasa calidad de los escritos artísticos españoles en comparación con los italianos. Sin embargo, la reacción de los historiadores ha sido de indiferencia por la teoría artística, tanto española –que tiene muchos aspectos de interés- como italiana, obviando cualquier debate[4].

Frente a esto se hace necesario plantearse problemas hasta la fecha sólo parcialmente resueltos. En primer lugar la propia amplitud del término barroco y su cronología. Decir que el barroco en España comienza en 1600 no sólo es convencional sino falso. Para que esto fuera así habría que concluir en primer lugar que en toda España se produjo la eclosión de un nuevo estilo a la vez, lo cual es notorio que no ocurrió dadas las considerables diferencias entre centros artísticos. Asimismo, es insostenible el comienzo del siglo XVII como punto de partida; en esos momentos la vigencia del manierismo es prácticamente total: Pompeo Leoni muere en 1608, fecha en la que se terminaron los bronces de los duques de Lerma, en los que colaboró Juan de Arfe; de Giambologna se instaló una escultura (*Sansón y el filisteo*) en 1604 en el Palacio de la Ribera de Valladolid; Juan Bautista Monegro vive hasta la década de 1620; y el peso del romanismo, definido por la claridad estructural de los retablos y la fuerte dependencia de modelos miguelangelescos en las esculturas, que permanece en vigor a comienzos del siglo XVII[5]. De nuevo se hace necesaria la reflexión teórica para delimitar que es el barroco y a su vez establecer las diferencias con el estilo que le precede. La formulación definitiva la realizó Bellori ya avanzado el siglo. Según él los artistas (que hoy llamamos barrocos) deben tomar sus modelos de la naturaleza, pero no como una simple copia – la mimesis del *Quattrocento* - sino formándose una *idea* por reflexión introspectiva. Para este teórico Dios creó la naturaleza "contemplándose intensamente a sí mismo" y de tal manera es como debe actuar el artista: "…los buenos pintores y escultores, imitando a aquel primer artesano [Dios], se forman también en la mente un ejemplo de belleza superior, y, contemplándolo, imitan a la naturaleza sin errar ni en los colores ni en las líneas. Esta *idea* […] se nos revela a nosotros y desciende sobre los mármoles y sobre las telas; creada por la naturaleza, supera su origen y se convierte en modelo del arte…"[6]. En estos párrafos se expresa la esencia del barroco: las mejores obras serán aquellas que más se acerquen a la *idea*, la cual, a su vez, está contenida en la naturaleza. Desde luego no es fácil establecer el límite entre *idea* y naturaleza, pues la primera no es posible sin la contemplación y superación de la segunda; el artista barroco oscila entre una y otra sin encontrar el equilibrio imposible y en esto se concreta su barroquismo[7], pero por lo que se refiere a la escultura española la referencia a la naturaleza, al ser humano de carne y hueso, fue más fuerte que a la *idea*, lo que conlleva un gran realismo.

La escultura barroca se basa en este principio que no tiene nada que ver con el manierismo, imperante en las primeras décadas del siglo XVII, donde se prescinde de la naturaleza como punto de partida para realizar la obra de arte; sólo importa el sujeto que es quien impone sus propias normas, su *maniera*, siguiendo los logros de los grandes maestros y despreciando al mundo como modelo[8]. Con todo el realismo de la escultura, especialmente de la talla policromada española, no se repite con la misma intensidad en la pintura, donde lo

3. MENENDEZ PELAYO, M., Historia de las ideas estéticas en España. Madrid, 1882-1891. SANCHEZ CANTON, F.J., Fuentes literarias para la historia del arte español. Madrid, 1923-1941, vol. I, p. X.
4. En los últimos años el interés por los aspectos teóricos ha aumentado considerablemente, si bien la mayoría de los estudios se refieren a la pintura. Cfr., por ejemplo, BROWN, J., Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII. Madrid, 1980 [1978]; CALVO SERRALLER, F., Teoría de la pintura del Siglo de Oro. Madrid, 1981; asimismo hay estudios monográficos como la edición crítica de El arte de la pintura de Francisco Pacheco, a cargo de B. Bassegoda i Hugas (Madrid, 1990).
5. Cfr. a modo de ejemplo, GARCIA GAINZA, M.C., La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta. Pamplona, 1969; y ANDRES ORDAX, S., La escultura romanista en Alava. Vitoria, 1973.
6. BELLORI, G.P., Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni. Roma, 1672, I, p. 3.
7. BOZAL, V., Historia de las ideas estéticas, I. Madrid, 1997, p. 90.
8. Sobre estas cuestiones teóricas es fundamental la obra de E. PANOFSKY, Idea. Madrid, 1989 [1924].

simbólico tiene mayor peso.

Otra cuestión a tener en cuenta es la de la valoración de la escultura en el barroco. Aquí también tiene considerable importancia el estudio de las fuentes literarias. De todos los escritos españoles de los siglos XVII y XVIII que han llegado hasta nosotros sólo uno hace referencia clara en su título a la escultura y con propiedad, dada la fecha en que se escribió (1604), no podemos considerarlo perteneciente al barroco[9]. Estos textos se reparten entre los concernientes a la arquitectura y a la pintura. Esta era considerada arte principal con relación a la escultura, y a ella se refieren la mayoría de las reflexiones teóricas, aunque en diferentes ocasiones también se cite la escultura pero casi siempre con un interés comparativo, en el que esta última sale mal parada, siguiendo el famoso *paragone* de las artes establecido al menos desde Leonardo da Vinci. Este es el caso de Francisco Pacheco quien publicó en 1649 su *Arte de la pintura* comparando ésta con la escultura[10]; como se puede suponer los argumentos de los pintores acallan a los escultores, pues siempre tienen la postrera palabra. El suegro de Velázquez no tuvo demasiadas complicaciones para encontrar las fuentes apropiadas a su tesis. Desde los inicios del renacimiento la pintura había gozado de preeminencia, identificándose en cuanto a su liberalidad con la poesía: *ut pictura poesis*, retomando la frase de Horacio, será el lema de los artistas desde el siglo XV. La escultura tenía su valedor en Miguel Angel, pero eran demasiadas las voces que clamaban por la superioridad de la pintura, incluso apoyándose en el más famoso escrito sobre las artes de la Antigüedad, la obra de Plinio[11]. En el fondo con la exaltación de la pintura se buscaba el reconocimiento de su práctica como un arte liberal, con todo lo que esto significaba –exención de impuestos, reconocimiento social, separación absoluta del artesanado…-, lo que en Italia se consiguió ya en el siglo XVI, pero en España este debate continuaba vigente en el barroco.

San Antón - Diego de Anicque
Iglesia de los SS. Juanes
Nava del Rey
Valladolid/España

El escultor y su mundo: clientela y obras

Hasta 1658 Velázquez no consiguió que se le concediese el hábito de Santiago. Era el primer artista español que alcanzaba una dignidad semejante y en el fondo se trataba del reconocimiento de la pintura como un arte noble. Pero Velázquez fue un caso excepcional, directamente apoyado en su solicitud por Felipe IV, pues aún Palomino a comienzos del siglo XVIII seguía insistiendo en la liberalidad de la pintura[12]. Para el escultor las cosas fueron incluso más difíciles. Al margen del argumento de mayor antigüedad que esgrimían los pintores, éstos también hacían hincapié en la inexistencia de trabajo físico en la elaboración de un cuadro. Manejar un pincel era como utilizar una pluma con la que escribir. Sin embargo, los escultores sí efectuaban esfuerzo físico a la hora de realizar su obra, lo que se identificaba con trabajo manual. Si a esto unimos el escaso interés que la escultura despertaba en círculos cortesanos, frente al auge de la pintura, se hace patente la poca consideración social de la que gozaron en el barroco. El grado de aceptación de Alonso Berruguete en el siglo XVI, que incluso llegó a ostentar un señorío, no se repitió en la centuria siguiente. Hubo escultores del rey, como José de Mora, La Roldana, Nicolás de Bussy o Pedro Duque Cornejo, pero su número es muy reducido en comparación con los pintores.

Limitadas las posibilidades en la Corte la escultura se desarrolló en los grandes centros de Valladolid, Sevilla y Granada – y otros de menor importancia - teniendo por clientela a una sociedad en la que lo religioso penetraba en los mínimos detalles de la existencia, dejando muy poco espacio a lo civil. Así, los principales comitentes de obras serán las parroquias, los monasterios y, como novedad, las cofradías. Las parroquias encargan grandes retablos, cuya traza en principio no corresponde al escultor, sino a un arquitecto – como es el caso del retablo mayor del monasterio de Guadalupe, trazado por Juan Gómez de Mora

9. CESPEDES, P. de, Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura. [1604] (Publicado por J.A. CEAN BERMUDEZ, Diccionario histórico…, Madrid, 1800, vol. V, pp. 269-352. Las biografías de Palomino sí que hacen alguna referencia a escultores, pero apenas son testimoniales comparadas con la atención que presta a la pintura.

10. PACHECO, F., Arte de la pintura. Sevilla, 1649. (Ed. moderna de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990). En el Libro I, capítulos II-IV y V, defiende la soberanía de la pintura sobre la escultura.

11. PLINIO, Naturalis Historia. Este autor da argumentos para los dos bandos. En el Libro 35, 55 defiende la antigüedad de la pintura, pero en el Libro 36, 15 expresa lo contrario. Ambos razonamientos fueron tenidos en cuenta por Pacheco quien los interpretó de forma laudatoria para la pintura.

12. PALOMINO, A., El Museo Pictórico y Escala Optica. Madrid, 1715-1724.

Gregório Fernandez
Retablo mayor de la Catedral
Plasencia/España

(1614) y cuyo dibujo conservamos -, aunque excepcionalmente el mismo artista puede encargarse de todo como hizo Alonso Cano, arquitecto, pintor y escultor, quien realizó los diseños de sus retablos (v. gr. el de San Andrés, Madrid, ca. 1642); asimismo en la fábrica de uno de estos grandes conjuntos interviene otro personaje, el ensamblador, hecho que obliga a tener presente las relaciones entre artistas a la hora de aproximarnos a los retablos. A su vez, y con las sucesivas beatificaciones y canonizaciones que se llevan a cabo desde comienzos del siglo XVII, son muchos los nuevos santos (o beatos) que requieren de imágenes para su veneración, y algunos son españoles – Santa Teresa, San Ignacio de Loyola, San Francisco de Borja, San Pedro de Alcántara -, lo que por su filiación les hace más próximos y queridos a la devoción popular. Los monasterios también se constituyeron en importantes clientes de los escultores, embelleciendo sus dependencias, destacando algunas intervenciones extraordinarias como las llevadas a cabo en las Cartujas de Granada y del Paular.

El caso de las cofradías es un tanto diferente. Entroncadas con los gremios de oficios adquieren un carácter religioso y gran auge a comienzos del siglo XVII después de que se regulara su constitución por los papas Clemente VIII y Pablo V[13]. Las de carácter penitencial encargaron obras escultóricas que representaban diferentes episodios de la Pasión, con la finalidad de sacarlas en procesión, especialmente en Semana Santa, lo que constituye un rasgo genuino español que se trasladará a América. Así se crearon los "pasos", que obligaban al escultor a realizar una obra que iba a contemplarse en movimiento y desde múltiples puntos de vista. En los de una sola imagen en principio bastaba con tallar la parte posterior de la pieza, pero en los conjuntos las relaciones espaciales suponían una extraordinaria complicación: por lo general el escultor opta por eliminar la visión frontal y abre el conjunto a todos los ángulos exigiendo la contemplación mediante el giro completo a la obra. En este sentido el movimiento es doble: al que se imprime a las propias esculturas hay que sumar el del espectador.

Si bien la mayor parte de losencargos que el escultor recibe son de carácter religioso, aunqueen algunos casos el comitente no lo sea (el Concejo de Nava delRey (Valladolid) costeó el retablo mayor de la iglesia parroquial de los Santos Juanes, con traza de Francisco de Mora (1612),ensamblaje de Francisco Velázquez y esculturas de Gregorio Fernández), también hay obra civil propiamente dicha (fachada del la Universidad de Valladolid, con esculturas en piedra de Antonio Tomé y de sus hijos Narciso y Diego realizadas en la segunda década del siglo XVIII). En todo caso es evidente la reducida presencia de la escultura civil con relación a las obras religiosas; prácticamente hay que ir enumerando cada intervención como un hito – esculturas del Palacio Real, que mandó retirar Carlos III, esculturas en la catedral de Jaén…-, que por su ubicación exterior se esculpieron en material menos perecedero que la madera. Nunca se han explicado suficientemente las causas del poco aprecio por la escultura fuera del ámbito religioso. No deja de ser sorprendente el gran interés que hay en los círculos cortesanos españoles por la pintura italiana y a su vez el desdén por la escultura. Sólo en el Palacio del Buen Retiro se colocaron algunas y, también como hecho excepcional, destaca la estancia en la Corte en 1635 de Martínez Montañés realizando un busto en arcilla de Felipe IV que se envió a Florencia para que Pietro Tacca pudiera completar la estatua ecuestre del monarca.

La práctica de la escultura

No es mucho lo que sabemossobre la formación y los progresos que tenía que demostrar el escultor en ciernes para alcanzar el grado de maestro. Los comienzos siempre pasaban por el taller de algún artista, a veces familiar, donde el joven se ejercitaba en todos los aspectos, por supuesto que también en los meramente artesanales. Esta relación entre el maestro y el

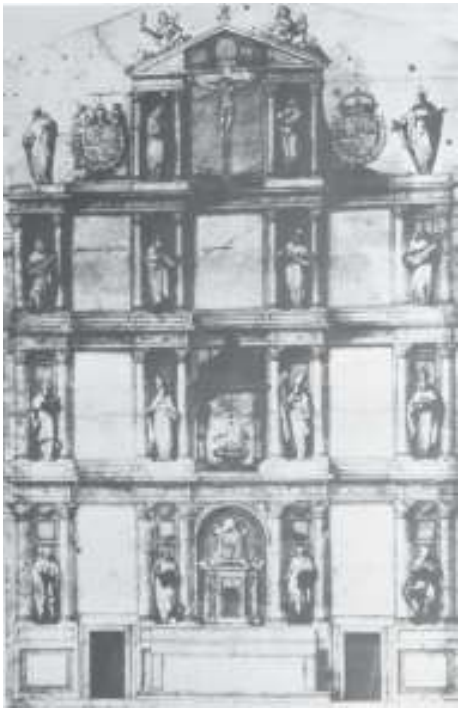
13. Las Constituciones promulgadas por estos papas fueron: Clemente VIII Quicumque (1604) y Pablo V Quae salubriter (1610).

aprendiz se pactaba mediante un contrato cuya duración por lo general se prolongaba por cuatro años, o incluso más. A partir de aquí parece que existen importantes diferencias entre las regiones. En Andalucía se constata un considerable número de cartas de examen según las cuales el postulante tenía que demostrar su capacidad ante un tribunal de maestros; si conseguía superar la prueba obtenía la cualificación para ejercer su arte, es decir, podía contratar las obras por sí mismo. Esta graduación tenía fundamentalmente un interés corporativo, que buscaba poner trabas a la intervención de un no examinado que pudiera hacerse con un encargo. De sobra es conocido el caso de Zurbarán, al que Alonso Cano quiso impedir que trabajara en Sevilla por no estar examinado allí, o cómo Francisco Pacheco denunció a Martínez Montañés quien, siendo escultor, contrató además del ensamblaje y la talla la policromía del retablo de Santa Clara en esa ciudad. El acotamiento de actividades, con el evidente cariz económico, estaba en la base de estas disputas, no la defensa de la calidad artística[14].

Frente a este sistema que se da en Andalucía en Castilla no está claro como se soluciona. No se han encontrado cartas de examen ni se tiene conocimiento de litigios entre artistas por la defensa de su actividad, lo que hace suponer que tal vez no se llevaran a cabo exámenes para la obtención del grado de maestro, aunque existe un documento donde los pintores de Valladolid reclamaban ciertos derechos declarando que los firmantes eran "la mayor parte de los examinados en la dicha arte"[15]. Si no se hicieron exámenes convencionales habría que pensar en algún otro tipo de regulación, pues resulta difícil aceptar que cualquiera pudiese ejercer la escultura y sólo el mercado, aprobando o rechazando su arte, acabara por determinar la aceptación o no de su obra. Lo que sí conocemos, más por la arquitectura que por la pintura o escultura, es que en Castilla algunos maestros en diferentes ocasiones trabajaban para otros de más renombre, sin duda en momentos en los que carecían de obra propia.

Tanto en el periodo de aprendizaje como cuando ya se es maestro, el artista está íntimamente ligado al taller. Se puede decir que era su verdadera casa. Además el maestro estaba auxiliado por colaboradores que se encargaban de hacer buena parte de las obras. En el trabajo de escultura, sobre todo cuando se trataba de grandes conjuntos – retablos, pasos…- no podía ser de otra manera. Es impensable en un único artista realizando toda la labor (sirva de ejemplo el retablo mayor y laterales que en 1621 contrató Martínez Montañés para la iglesia del convento de santa Clara de Sevilla, donde se constata la intervención de Francisco de Ocampo). El problema está en la escasez de datos que tenemos de los colaboradores, aunque excepcionalmente poseemos algunas noticias muy precisas, como las referentes al taller de Gregorio Fernández[16], quien contó con considerable ayuda en algunas obras como el retablo de la Catedral de Plasencia. Cualquier tipo de acuerdo con los clientes lo llevaba a cabo el artista principal, y la relación de éste con los miembros de su taller permanecía en el ámbito de lo privado. Por otra parte los oficiales debían seguir el "estilo" del maestro, sin que a veces sea posible establecer los límites utilizando el formalismo, o incluso aparece el problema invertido: lo que sin duda adscribiríamos a un escultor por la identidad formal resulta ser de otro; tal es el caso de la talla de *San Antón*, en la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey, documentada como de Diego Anicque pero muy próxima a la manera de hacer de Gregorio Fernández, y es que la creación de tipos en la escultura barroca española fue una constante; los grandes maestros consiguieron imponer modelos que se repitieron con frecuencia por otros artistas menos dotados que no tenían por qué ser necesariamente miembros de su taller.

En este entramado de colaboraciones el escultor con frecuencia se vio obligado a establecer asociaciones con otros artistas ajenos a su taller. Esto es muy frecuente respecto a los policromadores[17], pues la mayor parte de la escultura española barroca se realizó en madera – hay obra en alabastro y es escasa la utilización de otros materiales - lo que suponía



Juan Gomez de Mora
Retablo del Monasterio de Guadalupe
1614
Cáceres/España

14. Cfr. MARTIN GONZALEZ, J.J., El artista…, p. 17-24.
15. URREA, J., "La pintura en Valladolid en el siglo XVII" en Historia de Valladolid. Valladolid en el siglo XVII. Valladolid, 1982, p. 159.
16. FERNANDEZ DEL HOYO, M.A., "Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él" Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, XLIX (1983), pp. 347-374.
17. No son muchos los estudios que poseemos sobre la policromía. Cfr. SANCHEZ-MESA, D., Técnica de la escultura polícroma granadina. Granada, 1971.

Gregório Fernandez
Detalle del Cristo Muerto
Museo Nacional de Escultura
Valladolid/España

que la talla no se daba por terminada mientras no recibía el dorado y policromado, pero también con ensambladores cuando se trata de un retablo, y aquí sí tenemos más noticias por tratarse de personas con las que normalmente establecía un contrato formal. Con todo, son mucho más ricos los datos que poseemos de pintores que de escultores, lo que resulta lógico teniendo en cuenta la primacía que en el periodo barroco ejerció la pintura.

Los usos de la escultura barroca

Hay que insistir en que en los siglos XVII y XVIII la pintura se convierte en la manifestación artística más importante en España. Las clases cultas hacen acopio de pinturas creando algunas importantes colecciones (extraordinaria es la de Felipe IV, donde la escultura sólo alcanza valor testimonial). Sin embargo, el pueblo llano se siente más identificado con la escultura. La talla se presenta más inmediata: se desarrolla en el espacio y admite gracias la introducción de todo tipo de postizos, además de la policromía, alcanzar una sensación de realismo impensable en una pintura. Esta proximidad de la escultura va a ser utilizada por la religión en aras de resaltar sus dogmas como ya se había propugnado un milenio antes. Así, hacia el año 600 el papa San Gregorio Magno, ante la crisis iconoclasta que se avecinaba defendió las imágenes como Biblia de iletrados pues "…para los ignorantes que las contemplan [son] lo mismo que la escritura para los que saben leer...". El Concilio de Trento puso reparos a la representación de imágenes ante los nuevos iconoclastas que constituían los protestantes, pero jamás las prohibió, es más en la última sesión conciliar se reconocía su valor para adoctrinar ordenando que "Enseñen también con diligencia los obispos que, a través de las historias de los misterios de nuestra redención expresadas en pinturas y otras representaciones, el pueblo es ilustrado y confirmado en la conmemoración y en la asidua veneración de los artículos de la fe…".

En el barroco este mandato alcanzó su máxima expresión. Las imágenes, fundamentalmente esculturas, recordaban al pueblo los misterios religiosos y además servían de punto de referencia en muchos de los encendidos sermones que desde los púlpitos o en plazas públicas corrían a cargo de los predicadores[18]. Los enormes retablos permitían seguir los pasajes evangélicos o la hagiografía de algún miembro destacado de la Iglesia. Los pasos llevaban esto al paroxismo cuando recorrían las calles en procesión: escenas de prendimientos, crucifixiones, descendimientos, entierros, yacentes, piedades… llegaban a lo más profundo del sentimiento de la gente. No es difícil imaginarse lo que supuso esta práctica pues todavía hoy, a pesar de los profundos cambios en la religiosidad popular y cuando la luz eléctrica, los luminosos de neón, el ruido de los automóviles… inundan nuestras ciudades, contemplar el paso de una procesión el Jueves o Viernes Santo en Valladolid, Medina de Rioseco, Zamora, Granada o Sevilla, es un espectáculo inolvidable. En este sentido escultura y pintura tuvieron una incidencia opuesta en las clases cultas y en el pueblo llano; la última fue la manifestación artística preferida del entorno cortesano, mientras que la escultura fue más querida por la gente sencilla capaz de proyectar sus sentimientos sobre unas imágenes tan llenas de realismo que se antojaban de carne y hueso.

18. Cfr. DAVILA FERNANDEZ, M.P., Los sermones y el arte. Valladolid, 1980.

Francisco de Moure
Silleria del coro de la Catedral - 1621/1625
Lugo/España

TRES CASOS ICONOGRAFICOS

HÉCTOR H. SCHENONE*

La rica y variada iconografía de la pintura colonial incluye algunos casos interesantes. Entre ellos podemos citar "El bautismo de la virgen", "El paso del Cedrón "y "La defensa de la fe por la Monarquía española", tema éste muy repetido en la región andin.

El primeiro deriva de un texto de Sam Alberto Magno, el "Doctor universal ", teólogo de la maternidad divina y de la mediación de Maria, que le valió el título de secretario y escriba de la Madre de Dios. El Mariale es uno de sus escritos más importantes referidos a la Virgen y en él se origina la iconografía que estudiamos. Sin embargo, no Tuvo la trascendencia de otros livros suyos como la Suma de Teologia o los comentarios sobre los Evangelios.

Dicho tratado, que Ileva el título de Mariale sive quaestiones super Evangelium Missus est Angelus Gabriel, comenta los versículos 26-27 del primer capítulo del Evangelio de Sam Lucas. Es una obra de Juventud, compuesta hacia el año 1245 cuando el dominico ingresó em la Universidad de parís en calidad de Maestro. En su forma externa sigue el método escolástico, com el habitual y denso aparato erudito de los textos de ese momento y, para para quienes no están familiarizados, su lectura resulta un tanto compleja.

Plantea diversas cuestones en términos inquisitivos y en forma poco metótica, asuntos que ahora nos aprecen irrelevantes o nos dejan indiferentes tales como: si la Virgen tuvo la debida proporción en su cuerpo, o cuál fue el color de sus cabellos, o si sabía geometría, retórica, gramática, astronomia, etc. Es un livro de teología mariana en el que se unen la especulación teológica, la devoción y el sentido de la fe, y plantea algunos problemas que se desarrollaron con mayor fuerza en épocas posteriores.

El autor expone su hipótesis en la cuestión XXXVI onde prequnta si "En dicha plenitud están contenidos los sacramento", apoyándose em la anterior, en la cual investiga acerca de lo que significa la plenitud de gracia de María, concluyendo que Ilema de toda la gracia que puede hacerse partícipe una creatura. Dice en la citada cuestión XXXVI: Indaguemos ahora ordenadamente sobre la universidad de gracias contenidas en esa plenitud. Y primenro vamos a fijarmos en las gracias sacramentales, pues queremos saber si la plenitud de referencia contiene los sacramentos. Ante todo, inquirimos sobre "la gracia bautismal". después de proponer la cuestón en sentido afirmativo (Videtur quod sic)a partir de ocho razonamientos positivos y de seis objetones (vidertur quod non), arriba finalmente a la conclusión, pero el lector debe buscarla en la Segunda parte de la cuestón XLIII donde afirma que maria recibió el bautismo y com él la la impresión de carácter, el hábito de las virtudes y el aumento de méritos agregando más adelante que, el no celebrarse la fiesta de su bautismo, como de su purificación, quizás se deba a que el bautismo tuvo lugar en privado, y la oblación de su purificación en público.

En el monento de ser realizadas las pinturas (siglos XVII-XVIII) era un tratado de interés erudito, conocido en America, por lo menos em México y Perú, desde el momento que dio origen a las obras que estudiamos. Es posible sospechar el apoyo en textos posteriores pues en todos los casos Maria parece vestida de azul y blanco, los colores propios de la Imaculada concepción, creencia discutida por importante teólogos medievales y exaltada el momento en que se pintaron los lienzos. También es extraña al texto la presencia de San Pedro, no en su condición de apóstol sino de pontífice, con lo cual el tema aparece asociado a otras cuestiones.

* *Membro da Academia de Belas Artes da Argentina*

FIGURA 1 - Diego A. de Torres, de 1735
Bautisterio
Parroquia de Santa María Acuezcómac
Cholula/México

Además, son tan diferentes las obras registradas que no posible suponer, por ahora, la existencia de fuentes gráficas.

La pintura conocidas hasta el momento son cuarto americanas y una europea .Entre las primeras hay una debida a un maestro de México (se tiene noticia de existencia de obras dos) y tres producidas en talleres de la región andina. El lienzo mexicano es obra de diego A. de Torres quien lo realizó en 1735 y se encuentra en el bautisterio de Santa Maria Acuezcómac, iglesia del Municipio de San Pedro Cholula, en la región del misno nombre.

Es una composición dominada por un eje trinitario que parte de la solemne figura del todopoderoso, flanquedo por el sol y la luna y que, sentdo en un gran trono, apoya sus pies en el orbe. Más abajo, entre orquestras angélicas, desciende el Espíritu Santo que ilumina el bautismo de la Virgen, sacramento que le es impartido por su hijo, la Segunda persona de la trinidad, junto a una adornada pila. Asisten a la ceremonia los siete arcángeles (Rafael Ileva las crismeras) y otros de menor jerarquía que actuán como acólitos y portan cirios encendidos. A la izquierda de observador hay un grupo de Santos de Hinojos, presididos por el Apóstol Pedro, separado un tanto de los demás, al que le sigue Juan el Bautista.

Las mismas ideas están presentes en un cuadro de la iglesia cuzqueña de San sebastián, composición más sintética en la que jesús, ubicado en el centro, imparte el bautismo a su Madre, arrodillada a su derecha, despues de haber tomado el agua de la jarra que sostiene un ángel. En el lado apuesto y en igual actitud, se encuentra el Apóst que ha dejado las dejado las Ilaves en el suelo Hay en este cuadro una simetria de sentidos pues al tiempo que el señor bautiza a Maria, extiende su mano sobre la cabeza de Pedro en un gesto protector y confirmatorio. En el cielo empíreo aparece la Trindad en la difundida composión horizontal y como tres Personas iquales.

En este caso, como en el anterior, la relación se estabele entre Pedro, Primer pontífice, y María Madre de la Iglesia sobre la que ejerce un eficaz influjo operativo, ya sea como y figura de la Iglesia Histórica, ya en cuanto imagen y comienzo de la iglesia escatológica.

A diferencia de los cuadros anteriores el que se conserva en el templo de San Pedro de Lima resalta el carácter de la Virgen como Reina, título que le es otorgado por la tradición desde el siglo IV. María es reina, pues ha dado la vida a un el instante de su concepción era Rey y señor de todas las cosas, incluso como hombre por la unión hipostática de la naturaleza humana com el Verbo.

Siguiendo la escuela tomista, la realeza de María, com la de cualquier reina, es definida como la participación esponsal en la eminecia y poder del rey.

En esta pintura la escena del bautismo de desarrolla en un paisaje de frondosos árvoles. Ahi se ve a Nuestra Señora recibiendo las aguas bautismales de manos de la Segunda Persona de la trindad, detrás de la cual hay dos ángeles ministros. Uno de ellos tiene en sus manos el cetro y el manto real de color azul, mientras que el outro porta la corona, atributos que le serám impuestos a María. En lo alto Dios Padre con los brazos abiertos como recibiendo a la

Reina de los cielos, tal como parece manifestarlo la inscripción incompleta de una filacteria: *Hecce est Dilecta ....*

El paso del cedrón, otro de los asuntos propuestos, parece derivar más de tradiciones piadosas que de elucubraciones teológicas como en el caso que antes se trató . Las fuentes gráficas más antiguas conocidas hasta ahora son unas xilografías alemanas del siglo XV y del siguiente. También la ilustración de un librito del jesuita flameco Jodocus Andries que muestra a Jesús prisionero de dos sayones, medio sumergido en el agua del cedrón, rio de poco caudal que corre entre la ciudad de Jerusalén y el Monte de los olivos, cuyo cruce se efetuaba mediante puentes que la tradición evoca como de pequeñas dimeniones .

El hecho transcurre de noche, en algún lugar del citado valle después que jesús, traicionado por Judas y aprehendido por esbirros del Sanedrín, debe presentarse ante los sacerdotes. Para ello debe rehacer el camino hacia la ciudad y pasar por uno de los puentes, lugar donde los sicarios aprovechan la oportunidad para solazarse cruelmente. Esta tradición, conocida también en España, se mantuvo al parecer hasta el siglo XVIII pues la cita palomino cuando se refiere a las imágenes aquerópitas y en particular a las huellas prodigiosas que dejara el señor en las piedras del lugar.

FIGURA 2 - El Paso del Cedron
Anónimo cuzqueño del siglo XVIII
Colección privada
Lima/Perú

Son ejemplos de obras realizadas en Flandes la ilustración del libro del P. Andries, abierta por Antonio Sallaert y J. C Jegher y los dos cuadros de franz Francken II uno, muy expressivo, en la the Bob Jones University Gallery (greenville, U.S.A.) y outro, de amyor tamaño y abundante en detalhes, cuyo paradero se ignora.

Apartirde estos ejemplos se puede deducir un modo de representación de la escena: Jesús es arrastrado por las aguas y debe marchar con dificultad a causa de las sogas con que lo han amarrado y de la que tiran sin piedad los esbirros del sanedrín mientras otros le dan de puntapié,lo azotan y lo insultan groseramente. El puente, de escasa altura, es atravesado por los soldados que tiran de las cuerdas.

Las pinturas americanas se podrían ubicar temporalmente en el siglo XVIII. Todos,sea el mural en una de las bóvedas del Santuario de Atotonilco (México) como los óleos realizados en Ecuador, Perú y Bolivia, siguen una similar forma compositiva con variaciones en los detalhes. El puente es un gran arco donde se agolpan los soldados vestidos “a la romana“ que, de modo inverosímil, tienen a Jesús colgando horizontalmente en el vacío, mediante cadenas y sogas,unas atadas al cuello y otras en la manos puestas hacia atrás. Algunos de los sayones lo empujan con las lanzas,otros sostienen antorchas, y no falta quien prestes la linterna para mejor el lugar. Este personaje es malco, le sirviente del pontífice a quein,momentos antes, Jesús curó oreja que Pedro le habia cortado. También suele aparecer Judas, sosteniendo la bolsa y dando indicaciones a un soldado. En outro ejemplar existente en una colección peruana, el mayor tamaño de la tela permite mostrar la huida de los Apóstoles. Por lo general, se ve en el fondo la ciudad amurallada de Jerusalén con los edificios iluminados por la luz de la luna.

La fuente literaria en que se apoyaría dicho asunto sería el versículo 7 del salmo 110 (109): De torrente in via bibet : proptérea exaltabit caput (En el camino bebe torrente, por eso levanta la cabeza) que puede interpretarse de distinto modo como advierte la biblia de Jesusalén: el mesías bebe en el torrente de los sufrimientos o en el de las gracias divinas, sentido que

cuadraria mejor en el contexto. O también, es como el querrero que persigue a sus enemigos y que sólo se detiene un momento para beber en torrente .Asimismo, se aplica a Cristo doliente y glorificado.

Dicho salmo exalta las prerrogativas de Cristo como rey y sacerdote perpetuo que no se desprenden de ninguna investidura terrena ni tampoco del misterioso Melquisedec. Sin embargo, el P. Andries no la toma en cuenta cuando trata de este asunto en su vigésima consideración.

Respecto del tema citado en último término, "La defensa de la fe por la monarquía española", débese señalar en primer término su gran difusión en la zona andina. Las múltiples versiones conocidas, que van desde aquellos produtos que podríamos denominar "cultos" hasta ejemplares decididamente "populares", repiten los elementos que constituyen la idea principal: el monarca hispano, la columna, la Eucaristía y los enemigos de la fe.

Respecto del primero, en la mayoría de los casos es un joven, posible interpretación de Carlos II "el Hechizado", aunge hay ejemplares de siglo XVIII com las figuras de reyes posteriores. Com la de carlos III hay uno en colección privada de Bueno Aires y outro en el Museo charcas (Sucre, Bolivia) además de dos lienzos en los que la genérica efigie del monarca joven há sido reemplazada por la de Carlos IV. Este rey sería el que aparece también en un cuadro del museo de la moneda de la ciudad boliviana de Potisí.

El soberano se halla siempre a la izquierda del espectador con la espada desenvainada acompañado en ocasiones por soldados com armaduras sosteniendo estandartes, San Miquel, el ángel protector del reino o bien ángeles militares.

Se halla también junto a la columna sobre la cual se asienta la custodia con la Eucaristia, el Misterium fidei por excelencia. Hay casos, muy pocos, en que los que se ve el cáliz con la Hostia irradiante, pero lo más frecuente es el ostensorio de forma solar. En otros se mantiene el tipo a modo de baldaquino difundido durante los siglos XVI y XVII. Está apoyada sobre el libro de las Escrituras con siete sellos que representan los Sacramentos o sostenido por Santo tomás de Aquino, el gran expositor de este Misterio o por Santa Rosa de Lima, expresión de la americanidad. En ejemplos del siglo XVIII es la figura de la iglesia, en el cielo y sobre nubes, quien sostiene la custodia.

Excepcionalmente la custodia está sobre una mesa y de ella salen dos ramas que se entrelazan, en cujos roleos se ubican los doce Apóstoles, para encontrarse en el medio donde se hallan las figuras de la Inmaculada y de Cristo crucificado que remata el conjunto. Otro detalhe interesante de este cuadro es la actitud del rey asido a uno de los rayos del ostensorio. La columna puede ser de fuste cilíndrico o abalaustrado al pie de la cual hay uno o dos orbes sobre los que se apoya la corona real o el escudo español.

En el lado opuesto al rey, un grupo de "moros" o de "turcos", vieja convención en la pintura española, aunque se trate de soldadesca romana, síntesis del antagonismo com la fe, de la herejía, de la impiedad y del infiel, enemigos tradicionales, en fin, de la españa católica, han atado unas cintas a la custodia y tiran de ellas para derribarla. No faltan casos en aparece uno de ellos abrazado a la columna para tumbarla o la figura de la herejía vestida con sayo y capucha negros, sembrados de alacranes y arañas o una mujer rostro humano por delante y animal por detrás, sosteniendo un libro del cual caen serpientes e insectos. Débense citar asimismo un cuadro en el que los enemigos de la fe tienen vinchas en vez de turbantes y que parecerian ser indios y otro en el que un indigena está detrás de uno de los "moros".

A partir del esquema señalado hay muchas más variantes y agregados que sería largo desobrir. Sin embargo se debe citar una de la pintura de este tema que posee la iglesia cuzqueña de San Cristóbal cuya composición difiere de la habitual manteniendo, empero, los protagonistas. El rey, vestido de negro, impide, espada en mano, que avance un "moro"

o"turco". Detrás del soberano se ve alta custodia sobre un altar cubierto por dosel rojo. Dos personajes europeos, el reyno de fuesca y el Conde Mauristo pretenden derribar el ostensorio mediante las cintas que le han atado.

El primero puede ser el rey de Suecia Gustavo Adolfo, pudiéndose suponer que el outro es Mauricio, segundo hijo de Guillermo I de Orange, conde de Nassau ambos protestantes e implicados en la Guerra de los Treinta Años, por lo cual esta pintura adquire un significado histórico particular y la aleja de las demás cuyo sentido es genérico y alegorizante. La deformación de los nombres es cosa frecuente entre los pintores cuzqueños, indígenas por lo general iletrados, que se limitaban a copiar las leyendas de los grabados ignorando el valor de las letras como signo fonético y articulador del idioma.

La simetria de figuras, elementos y significados siempre están presentes, incluso en un lienzo mexicano de la iglesia de la Santa Cruz y Soledad de María. En el centro de esta pintura se halla la columna que en este caso es particularmente alta y gruesa y sobre ella se asienta un cáliz con la Hostia resplandecente. En el lado habitual está el monarca español, casi un niño y, en el opuesto, cinco figuras masculinas, una tocada con turbante, designadas como *Moro ,Herege, turco y Lapon,* que pretenden derribar el cáliz tirando de las cintas. Lo curioso es que el rey hace outro tanto evitando asi que se cumpliera el propósito de los enemigos de la fe cristiana.

Una vez más se debe pensar en la existencia de un grabado, quizas la portada de un libro no identificado, fuente gráfica que sirvió de apoyo tanto para realizar este lienzo como los difundidos en la región andina. La factura es netamente mexicana, propia de un maestro desconocido que siguió la manera difundida en méxico a partir de la obra de Juan Correa, por cual no se puede suponer que haja sido importada de Perú.

El motivo central de la alta columna que sirve de apoyo y sostén del cáliz y la hostia aparece curiosamente en un grabado de Juan Van Noort que ilustra la doble portada de" Instrucción de eclesiásticos", libro escrito por fray Martin de la Vera, Publicado en Madrid en 1630. Se ve en dicha obra al rey Felipe III com Coraza y sosteniendo la bengala, que blande la espada com el brazo derecho en alto, en actitud de defender la Eucaristía ubicada como se señalo en el caso del cuadro mexicano. La escena transcurre en una especie de balcón abalaustrado que deja ver una batalha que deja ver una batalla entre moros y cristianos que tiene lugar en una campiña en cuyo fondo hay un monte, sobre él un castilho y la población concentrada en la ladera de la montaña.

La leyenda es claramente explícita: *Filipe III Rey de las Españas y de las indias/propugnaculo de la catholica fe, amparo de la christiana pie/dad, y defensa de la verdadera religion*, por lo cual esta lámina puede ser considerada como uno de los antecedentes del tipo iconográfico que se estudia.

Las razones que explicarían la gran difusión de este asunto en la zona de Cuzco y la amplia región que estuvo bajo su influencia y no en otras de la América hispana, es difícil de explicar por ahora. Lo cierto es que este tema de propaganda político-religiosa llegó hasta las capas más inferiores de la sociedad como lo demuestran los ejemplares de factura decididamente "popular" que aparecen hasta en poblaciones indígenas alejadas del centro del poder.

FIGURA 3 - La Defensa de la Fe por la Monarquia Española
Anónimo cuzqueño del Siglo XVIII
Colección privada

FIGURA 4 - Juan Van Noort
Doble portada de Instrucción de Eclesiásticos
Libro de Fray Martin de la Vera
Madrid, 1630

LA ESCULTURA VIRREINAL EN BOLIVIA

PEDRO QUEREJAZU*

Consideraciones preliminares

La escultura, en la medida en que es una expresión artística tridimensional, se prestó siempre a una mayor asimilación hacia lo representado, especialmente en la escultura policromada que, por tal, se aproxima más al realismo naturalista favoreciendo la devoción y religiosidad. Este aspecto, que es peculiar del arte europeo occidental, se vio acentuado en el ámbito andino con lo que la representación de imágenes escultóricas adquirió matices más complejos y ricos. En el mundo prehispánico andino la imagen escultórica era ídolo, es decir, las imágenes se consideraron como representaciones de la divinidad o de sus manifestaciones, pero al mismo tiempo adquirían la esencia de lo representado. La imagen es una representación, pero al mismo tiempo se convierte realmente en lo representado, con individualidad propia y válida por sí misma.

Esto explica la especial devoción por ciertas imágenes de altar, y así se puede entender que la imagen de la Virgen de Copacabana se haya repetido tantas veces y que se realizaran pedidos de esta advocación durante sesenta años. Explica también que algunas imágenes hayan sido representadas reiteradamente en la pintura, como el *Cristo de los Temblores* en Cuzco, la *Virgen de Copacabana* y la *Virgen de Pomata* en el Lago Titicaca, o la *Virgen de Sabaya* en Potosí.

El fenómeno de la humanización de la escultura llegó a su punto más alto durante el siglo XVIII, cuando las esculturas se hicieron tan verosímiles y realistas que podían representarse secuencias teatrales con ellas. Ejemplo de esto son las celebraciones religiosas de Semana Santa, en que con una imagen de Cristo, con cuello y hombros articulados, se representaban las escenas sucesivas del clavado en la Cruz, la erección de la Cruz, la agonía y muerte de Cristo, el descendimiento, la procesión y la colocación en la urna sepulcral. Esta secuencia era acompañada por las imágenes de la Virgen dolorosa, San Juan Evangelista, la Magdalena, y otras. Estas representaciones todavía se dan en varios lugares del país, especialmente en la región de Chiquitos.

Esta actitud fue llevada a extremos tales en que se borraron los límites de la escultura y de la realidad en las representaciones religiosas teatralizadas, los autos sacramentales, que hoy, además de teatro, podrían considerarse *happenings* artísticos, algunos de los cuales, trascendiendo el tiempo, se han convertido en danzas populares, como la *diablada* del Altiplano boliviano, en la que los danzantes, con vestiduras y máscaras policromadas, representan luchas celestiales entre los demonios y los siete pecados capitales contra legiones de ángeles, al final de las cuales todos los bailarines rinden pleitesía a la imagen de la Virgen María.

Por lo anotado, la escultura fue la máxima expresión del Barroco y de lo mestizo, por el sincretismo cultural y religioso en el que las imágenes recibieron trato individual y casi humano, diluyendo los límites entre ficción y realidad. Así, se empalman y superponen mutuamente las creencias y costumbres prehispánicas, las creencias cristianas del catolicismo y el sentido barroco del gran teatro del mundo de Calderón.

Desarrollo de la escultura colonial

Sobre la pervivencia prehispánica de la escultura en cerámica y piedra policromada se

* *Conservador e Historiador da Arte, La Paz/Bolívia*

sumó la tradición española de la escultura en madera policromada. La escultura virreinal boliviana, aunque formalmente al principio siguió la influencia estética del Renacimiento y Manierismo italianos, estuvo sujeta a la fuerte influencia de la escultura española.

Se puede hablar de tres períodos para la escultura virreinal en la Audiencia de Charcas, en Potosí en particular: el Renacimiento y Manierismo (1550-1630), el Barroco o Realismo (1630-1680), y el Barroco Mestizo (1680-1790). Con el Neoclasicismo (1790-1830) declinó la escultura hasta convertirse en una forma de expresión popular artesanal.

Fue muy significativa, por la influencia estética en los artistas de cada momento, la importación de piezas talladas y policromadas españolas a lo largo de todo el período virreinal, como la *Virgen de La Paz*, 1550, de la Catedral de La Paz, de autor anónimo; la *Virgen del Rosario* de Santo Domingo de Potosí; la *Inmaculada* de Martínez Montañés de la Catedral de Oruro; y otras que sirvieron de modelos especialmente a los escultores indios.

Durante la etapa del Renacimiento y Manierismo los maestros fueron casi todos españoles, como los hermanos Gómez y Andrés Hernández-Galván, autores del retablo mayor de la Merced de La Plata (Sucre, 1582), Diego Ortiz, autor del *Cristo crucificado*, 1580, de la Recoleta en Cochabamba, y que luego trabajó en Potosí. Participaron también artistas italianos como Bernardo Bitti, autor de los retablos de la iglesia de la *Asunción*, 1584, del pueblo de Juli en el Lago Titicaca y de la *Inmaculada* del pueblo de Challapampa, cerca de Juli, y Angelino Medoro, autor del *Cristo*, firmado en 1600, en la iglesia de Yotala, Chuquisaca, cerca de Sucre. Las características estilísticas de este período son las figuras largas y elegantes, con el cuerpo dispuesto en forma de "S"; las figuras son afrontadas, con rasgos que buscan destacar la belleza. Ejemplo importante del estilo es la *Santa Bárbara* de Manquiri del Museo de la Casa de la Moneda en Potosí, de autor anónimo.

Escultores indígenas muy importantes de ese período fueron Francisco Tito Yupanqui y Sebastián Acosta Túpac Inca, ambos activos en Copacabana entre 1582 y 1655. Tito Yupanqui aprendió la escultura en Potosí junto al español Diego Ortiz, y cuando se sintió preparado realizó la *Virgen de Copacabana*, tomando como modelo la imagen española de la *Virgen del Rosario* de Santo Domingo de esa ciudad. La famosa *Virgen de Copacabana* (1582) es en realidad una Virgen de la Candelaria que cambió de nombre al ser entronizada en la iglesia del pueblo de Copacabana en el Lago Titicaca. Dada la inmediata devoción que generó la imagen de Copacabana, el propio artista realizó muchas otras réplicas para otros lugares como Cocharcas en Perú; Cochabamba y Pucarani en Bolivia; Río de Janeiro (de donde viene el nombre de la bahía de Copacabana) en Brasil; y Sevilla en España. Sebastián Acosta Túpac Inca, por su parte, discípulo de Tito Yupanqui es autor del primer retablo mayor, 1618, de la iglesia de Copacabana en el lago Titicaca (actualmente en una de las capillas). Acosta realizó también varias imágenes de la Virgen, siguiendo el modelo de su maestro, como la *Virgen de Copacabana*, firmada y fechada en 1642, para el Convento de San Agustín de Cuzco (hoy en la capilla de Jesús, María y José), y otra que se encuentra en el convento de Santa Teresa de esa misma ciudad.

Las imágenes de esta primera etapa son de gran elegancia y esbeltez, y la peculiaridad de las realizadas por artistas indígenas es que son un tanto más tiesas y afrontadas, en contraposición con la mayor elegancia y ritmo de las hechas por europeos.

La escultura del Barroco en la Audiencia de Charcas tuvo dos facetas o formas de expresión: la primera, un barroco mesurado que se caracterizó por el realismo y la verosimilitud de las imágenes, de escuela sevillana; y la segunda, un barroco más dinámico y expresivo que culminó en el hiperrealismo esteticista del Barroco Mestizo. El principal centro escultórico del Barroco fue, sin duda, Potosí, seguido de cerca por la ciudad de La Plata.

El realismo fue protagonizado por discípulos y seguidores del gran maestro sevillano Juan Martínez Montañés. Las características del estilo son: figuras realistas que, sin dejar de ser bellas, son principalmente realistas, verosímiles; muchas de ellas son para ver en redondo, es decir, por todos los lados. A veces, en el afán de realismo, incorporan ojos de vidrio. El más destacado protagonista de esta tendencia fue el escultor Gaspar de la Cueva, nacido en Sevilla en 1589. Seguidor del estilo de Montañés, trabajó primero en Lima y estuvo en Potosí desde 1632 hasta su muerte, acaecida hacia 1650. Él mismo ejecutaba las tallas y luego las doraba y policromaba. En 1632 firmó un *Ecce Homo* que está en el convento franciscano de Potosí, obra que sirvió de base para identificar posteriormente toda su obra, respaldada por otra parte mediante contratos y otros documentos. El artista realizó un buen número de obras de gran calidad, como el *San Bartolomé*, firmado, de Sica-Sica en el departamento de La Paz, una *Trinidad* o *Coronación de la Virgen* de la que sólo queda el *Padre Eterno*, del retablo mayor de San Agustín. De ese mismo retablo son la *Santa Apolonia* y *Santa Magdalena*, y una *Santa Teresa*, que hoy se conservan en el convento franciscano de Potosí. En la iglesia de San Lorenzo se guardan dos magníficas obras como el *Cristo crucificado* y el *Cristo atado a la columna*. En la Sacristía de la Catedral se conserva otra magnífica obra del *Cristo atado a la columna*. Al parecer, su última obra fue el *Cristo de Burgos*, c.1650, de San Agustín.

Imitadores y seguidores del arte de Gaspar de la Cueva fueron el Maestro de San Roque y el Maestro de Santa Mónica, llamados así por obras que de ellos quedan en los respectivos templos potosinos. Otros escultores de la tendencia fueron el jerezano Luis de Espíndola, que también estuvo en Lima y trabajó en La Plata y Potosí entre 1638 y 1646. Son de él los relieves del retablo de *San Antonio de Padua* del convento franciscano de Potosí, así como un *San Juan Bautista* y un *San Juan Evangelista* del Museo Charcas de Sucre. Otro escultor del grupo fue Luis de Peralta, que firmó el *Cristo* del Asilo de Ancianos, antes capilla de San Roque en Potosí. De estilo vinculado con la escuela granadina son dos imágenes de *Cristo recogiendo sus vestiduras*, una en San Miguel de Sucre y otra en el Museo Nacional de Arte de La Paz, mientras que de influencia castellana se conserva un *San Francisco de Asís* en la Catedral de Sucre, y el *San Juan Bautista* de San Miguel, en Sucre.

Se encuentra, en la primera mitad del siglo XVIII, un notable grupo de esculturas que están vinculadas con el estilo pictórico de Melchor Pérez Holguín. Coincide que todas ellas representan imágenes de santos franciscanos o carmelitas, pero su peculiaridad y originalidad radica en que se asemejan en los rostros y manos a las pinturas de las caras y manos de los cuadros pintados por Holguín. Queda la interrogante de si estas imágenes fueron realizadas por Holguín, pues no es de extrañar que artistas que hacen pintura también trabajen en escultura. Ejemplos son el *San Pedro de Alcántara* del convento de Santa Teresa de Potosí, un *Santo franciscano* del convento de San Antonio de Padua de Potosí y el *San Francisco de Paula* de la iglesia de San Francisco de Sucre.

Tras la desaparición de los maestros españoles, el arte de la escultura quedó totalmente en manos de artistas indígenas y mestizos, la mayor parte anónimos, que pasaron del Manierismo al arte Barroco Mestizo, exhuberante e hiperrealista, pero que, al serlo, paradójicamente lo volvieron esteticista y se expresó por modelos muy fijados e industrializados. Las características del estilo barroco mestizo son: figuras de vestir, muchas de ellas procesionales, con mucho realismo en el tratamiento, ojos de vidrio, pelucas, paladares visibles, y, al ser de vestir, utilizan ricos ropajes normalmente trabajados con encajes y bordados. Ejemplo de esto es el *Cristo atado a la columna*, firmado en 1657 por el indio Diego Quispe Curo, que está en la Recoleta de La Plata. De este mismo tipo es el *Cristo crucificado* del antiguo convento de El Carmen de La Paz. Son características las imágenes de

vestir de este período como las de *San Pedro* y *Santiago* que existen en la mayor parte de las iglesias parroquiales de La Plata y Potosí y sus provincias.

Es preciso mencionar a escultores importantes como Luis Niño, que es autor de la imagen de la *Virgen de la Candelaria,* del retablo mayor de la iglesia del pueblo de Sabaya, ubicado al pie del volcán Sabaya, en el departamento de Oruro. Él mismo es autor de las afamadas pinturas de la *Virgen de Sabaya*, del Convento de la Recoleta de Sucre y del Museo de la Casa de Moneda en Potosí. Luis Niño también fue destacado orfebre, y como tal es autor de la *Custodia mayor* de la Catedral de La Plata, que está firmada. Otro notable escultor es Manuel Ignacio Córdoba, más conocido como pintor. Lázaro Coro es otro escultor indígena, conocido por contratos y referencias, cuya obra no se ha identificado aún. Ejemplo de la escultura hecha en los talleres indígenas es la *Virgen sedente* de colección particular de La Paz.

Capítulo aparte fueron los escultores indígenas de las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos, que sin el ancestro cultural y la tradición escultórica de los indios del Altiplano, formaron talleres de producción semi-industrial, que dentro del Hiperrealismo produjeron gran cantidad de imágenes articuladas, de vestir, con ojos de vidrio, pelucas naturales y otros detalles que las hacían muy realistas y verosímiles, y ejecutaron innumerables obras para las propias iglesias misionales y para la exportación. Se puede apreciar distintas calidades de trabajo, desde obras exquisitamente elaboradas, probablemente bajo la directriz de algún escultor conocedor del oficio, y otras producto de la improvisación en el arte, como las esculturas atribuidas al hermano jesuita Adalberto Maarterer, autor de los relieves de *Santiago*, *El Niño Jesús con los símbolos de la Pasión* y la *Aparición de la Virgen a San Xavier*, que provenientes de Moxos están en el Museo de la Catedral de Santa Cruz. Piezas destacables de la zona de Chiquitos son la *Inmaculada* de San Rafael, el *San Miguel* de San Miguel, el *Cristo yacente* de San Ignacio, o el *Cristo atado a la columna* de Santa Ana. Tambien realizaron escultura de gran calidad en cerámica.

Una expresión del Barroco, que ya quedó muy vinculada con la artesanía, fue la escultura en miniatura, ya sea de piezas aisladas, o de grupos o escenas, como los *Belenes*. Éstos eran de "caja" o de grupos de figuritas para armar en cada Navidad. Un ejemplo es la *Virgen Dolorosa*, de colección particular de Sucre, en cuyo pecho hay una miniatura menor aún, la *Flagelación de Cristo*. Un ejemplo de la transición estética entre el Barroco Mestizo y el Neoclasicismo es el *Santiago Matamoros* de colección particular de La Paz. En esta pieza se aprecian las peculiaridades de la técnica del maguey y tela encolada y la dinámica del Barroco, junto con una estética en los ropajes y una gama de colores que ya corresponden al Neoclasicismo.

Finalmente, se constata la pervivencia de la escultura a través de personajes transmutados por la obra artesanal de los maestros mascareros, bordadores y miniaturistas de *Alasitas*, fiesta de las ofrendas en miniatura, que en cada oportunidad reviven la magia de la escultura teatralizada y mantienen vivas las tradiciones de la técnica y del mito, pervivencia por ende, del Barroco como expresión mestiza, y del grotesco como expresión de la estética popular actual.

Retablos y púlpitos

A partir de los documentos contractuales de obra y por la presencia de determinados artistas en Potosí, sumados a la gran riqueza generada por las minas de plata, puede decirse que los mejores retablos y púlpitos estuvieron en Potosí. Sin embargo, precisamente a causa de la riqueza y pese a las variantes de la bonanza, las obras de arte fueron actualizándose

repetidamente a lo largo del tiempo. Hoy las iglesias potosinas están llenas de retablos de estilo neoclásico o académico, que reemplazaron los del Barroco Mestizo, así como éstos reemplazaron en su momento los del Renacimiento y Manierismo. Por lo expuesto, los mejores ejemplos de la arquitectura en madera se encuentran en la vecina ciudad de La Plata, que distaba a tan sólo 20 leguas. Allí se han conservado retablos y púlpitos de varias épocas.

Obra renacentista importante es el retablo mayor de la Merced de Sucre, de los hermanos Andrés y Gómez Hernández-Galván. Ellos también realizaron el que fuera retablo mayor de San Francisco de La Paz, y que desde hace dos siglos se encuentra en la iglesia del pueblo de Ancoraimes, cerca del lago Titicaca. Son ejemplos importantes de transición entre el Manierismo y el Barroco los retablos laterales de Copacabana en el lago Titicaca.

La iglesia potosina que guarda un buen trío de retablos de transición entre el Manierismo y el Barroco es la iglesia parroquial de Copacabana. De entre ellos destaca el de *La Soledad*, en el brazo izquierdo del crucero, obra del entallador Toro, realizado hacia 1685.

La llegada del Barroco al arte de la Audiencia de Charcas fue especialmente notoria en los retablos, y se caracterizó por el desarrollo de conjuntos de grandes dimensiones profusamente tallados, dorados y policromados, que cubrían el muro de cabecera de las iglesias y se extendían a veces hasta los costados, estableciendo relación plástica con los púlpitos y los marcos de los grandes lienzos de los muros laterales. Allí se reunieron elementos propiamente barrocos como la columna salomónica y la arquitectura mixtilínea, junto con arcaísmos, temáticas y tradiciones prehispánicas, medievales y manieristas en conjuntos abigarrados.

Existen numerosas referencias documentales de importantes retablos realizados en La Plata y Potosí, hoy desaparecidos, trasladados o destruidos por los cambios de moda del siglo XIX, como el segundo retablo mayor de la Catedral de La Plata, realizado por Giménez de Villarreal, autor también por los años de 1677 de la sillería del coro de San Francisco de la misma ciudad, y los retablos realizados por Fabián Jerónimo en 1634, y Luis de Espíndola en 1643, en la iglesia franciscana de San Antonio de Padua en Potosí. Otro tanto sucedió con los retablos documentados del entallador Obregón.

De los retablos que todavía han llegado al presente se pueden mencionar el retablo mayor de *San Juan de Dios* de Potosí, obra del entallador Ortega, el de *Nuestra Señora de los Dolores*, de 1682, de Juan de Ibarra, en el crucero izquierdo de Santo Domingo de La Plata.

En las obras propias del Barroco Mestizo, durante el siglo XVIII, la decoración se torna exhuberante, recubriendo la arquitectura, dominada por el *horror vacui*, en el que sirenas, tenantes, querubines, ángeles, papagayos, monos, frutas tropicales y litúrgicas se disputan el espacio decorativo y cubren los elementos arquitectónicos hasta hacerlos casi irreconocibles. Ejemplos de este momento son: el *Retablo del Cristo de los desagravios* y el retablo mayor, de 1695, de San Miguel de La Plata, obras de Juan de la Cruz. También el retablo mayor y púlpito de la iglesia de la Merced de La Plata, y el retablo mayor de San Benito de Potosí. En el área rural destaca la riqueza decorativa de los retablos mayores de Puna y el de Salinas de Yocalla en las cercanías de Potosí. Este último ha sido trasladado -y armado- recientemente a la iglesia del Convento de Santa Teresa de Potosí.

El Neoclasicismo dejó algunos ejemplos importantes. Las características de la arquitectura y de los retablos y púlpitos del Neoclasicismo en la Audiencia de Charcas son muy distintas del Neoclasicismo en Europa. Las obras se inspiraron mucho en los tratados del Barroco tardío como la *Perspectiva* del Padre Pozzo, incorporando con frecuencia elementos decorativos del Rococó, como la *rocalla*. Por otra parte, la mayoría de estos retablos y púlpitos ya no fueron hechos en madera tallada y dorada, sino en mampostería pintada de blanco o imitando mármol, con detalles específicos dorados con pan de oro. Dentro de este

estilo Manuel Sanahuja, autor de la Catedral de Potosí, diseñó y realizó los altares y retablos laterales de esta iglesia, así como también el *Retablo del Cristo de la Vera Cruz* que hiciera para la iglesia franciscana de Potosí. En La Plata son ejemplos los retablos laterales y el púlpito de la Catedral de La Plata, los retablos y el púlpito de la iglesia conventual de Santa Teresa y el retablo del crucero de Santo Domingo.

Artesonados y cubiertas de madera

Una de las peculiaridades del arte en la Audiencia de Charcas es la pervivencia de la tradición mudéjar de cubiertas de artesonado. De los existentes en Potosí, el más antiguo es el de Santo Domingo. La construcción de la iglesia se realizó entre 1581 y 1609. El artesonado es obra de Lázaro de San Román, que hizo su obra en planta rectangular, decorando la parte inferior de los pares con lazos y estrellas de a ocho. Otros artífices realizaron obras en Santo Domingo, como Juan de Andrada, que construyó el desaparecido artesonado de la capilla mayor, así como Pedro Durán, que hizo el coro en 1633.

La iglesia potosina de La Merced fue construida entre 1570 y 1620. Entre 1629 y 1630 Lázaro de San Román y Alonso Góngora construyeron el artesonado de la nave. El artesonado tiene el almizate totalmente cubierto de lacería en la que alternan ruedas de ocho con pinjantes de ruedas de lazo de nueve y en el declive de los pares la armadura tiene dos fajas de lacería de estrellas de a ocho.

El gran monumento potosino de la arquitectura mudéjar es la iglesia de la parroquia de indios de Copacabana, construida por los agustinos durante el siglo XVII, en conmemoración de la milagrosa Virgen de Copacabana, cuyo santuario, en el lago Titicaca, estaba también bajo la tutela de la Orden. La iglesia estaba concluida para 1685. Es de cruz latina con artesonados octagonales sobre el presbiterio y brazos del crucero. Tiene en su crucero una bóveda de media naranja sobre pechinas, ejecutada íntegramente en madera, siguiendo modelos de Serlio. Estos artesonados son obra de Lucas Hernández. La cúpula tiene siete hileras de casetones, las cuatro inferiores de casetones octogonales, una de casetones heptagonales y las dos superiores de hexagonales, todos irregulares, que se van estrechando y alargando, acentuando el sentido de grandiosidad y perspectiva, convergiendo en líneas radiales en el punto geométrico central de la cúpula, donde está la linterna.

Obra más sencilla es el artesonado de la capilla del convento potosino de Santa Teresa. La iglesia se edificó hacia 1692. La cubierta es armadura de par y nudillo, ricamente policromada, con la decoración propia del barroco mestizo y data de principios del siglo XVIII. El artesonado de la capilla de Jerusalén, también en Potosí, repite el esquema constructivo y decorativo.

En la ciudad de La Plata se conservan varios artesonados. La iglesia de San Francisco tiene cuatro de ellos. El principal es el del crucero de la iglesia, octogonal regular, cuyo almizate está compuesto por una estrella de dieciséis puntas. El presbiterio, muy corto, tiene un ochavo común. Es importante el de la capilla del lado de la Epístola, también octogonal como el del crucero, aunque algo rectangular y más pequeño. El artesonado del crucero es obra de Martín de Oviedo, quien trabajó en sociedad con Diego de Carvajal. Ellos provenían de Potosí donde habían trabajado durante un tiempo. El artesonado de la nave es de par y nudillo y está totalmente policromado.

La iglesia de los jesuitas en La Plata se concluyó en 1620, de planta en cruz latina, de una sola nave. Es el más rico ejemplo de cubierta de armadura mudéjar del Virreinato del Perú. No se conoce el autor ni de la construcción arquitectónica ni de las armaduras. El artesonado del crucero es octogonal a semejanza del de San Francisco, aunque el trabajo de lazos sobre los

paños tiene tres fajas horizontales en las que alternan estrellas de seis y heptágonos. El almizate es abierto en su parte central y tiene una linterna cuyo interior está decorado con grutescos. El presbiterio y los brazos del crucero tienen ochavos. La nave principal, de armadura de par y nudillo con lacería, es sencilla en su decoración.

La iglesia de la Merced de Sucre fue trazada por Juan de Vallejo, y en 1582 tenía ya el retablo mayor, obra de los Galván. Si bien las cubiertas de la nave central son abovedadas, las capillas son estructuras de madera, destacando la del derecho, que tiene un precioso artesonado octogonal alargado. Este artesonado es atribuido al arquitecto Rodríguez Matamoros. Otros ejemplos son: la iglesia de San Roque y las capillas de los conventos de Santa Clara y Santa Teresa.

El ejemplo mudéjar más importante de la arquitectura rural es la iglesia de San Luis de Sacaca, en el departamento de Potosí. Es de planta de cruz latina y nave alargada, y tiene la cubierta de armadura vista de par y nudillo con harneruelo. En el presbiterio y capillas laterales tiene artesonados independientes, siendo el más importante el del presbiterio, octogonal, con el almizate central decorado con lacería compuesta por estrellas de ocho y pinjante de mocárabes.

Los ejemplos mencionados, los ilustrados y los que forman parte de la exposición dan testimonio del notable desarrollo que tuvo la escultura y la arquitectura en madera en la Audiencia de Charcas y particularmente en Potosí y su región. Estos ejemplos también son testimonio del uso que se hacía del arte en esa época para evangelizar, encender la fe y transmitir ideas estéticas, religiosas y políticas.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO IÑIGUEZ, Diego; MARCO DORTA, Enrique; BUSCHIAZZO, Mario. *Historia del arte hispanoamericano*. Salvat. 3 vols. Barcelona. España. 1955.

CASTEDO, Leopoldo. *Historia del arte iberoamericano, 1 y 2*. Sociedad Quinto Centenario. Alianza Editorial. Madrid. España. 1988.

CAJIAS, Fernando. *Retablos en Bolivia*. Arte y Arqueología No 7. La Paz. Bolivia. 1981.

CHACON, Mario. *Arte virreinal en Potosí*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Sevilla. España. 1973.

DUNCAN, B; GISBERT, T; HERZBERG, J; QUEREJAZU, P. *Gloria in Excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*. Center for Inter American Relations. New York. U.S.A. 1986.

HART TERRE, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima. Perú. 1977.

KELEMEN, Pal. "Barroque and Rococo in Latin America". Dover Publications, Inc. New York. U.S.A. 1951.

MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas*. "Ars Hispaniae", Vol. XXI. Ed. Plus Ultra. Madrid. España. 1973.

MESA, José de, y GISBERT, Teresa. *Escultura Virreinal en Bolivia.* Academia Nacional de Ciencias. La Paz. Bolivia. 1972.

QUEREJAZU, Pedro. *Sobre las Condiciones de la Escultura Virreinal en la Región Andina*. Arte y Arqueología 5 y 6. UMSA. La Paz. Bolivia. 1978.

QUEREJAZU, Pedro. *The Sculpture in Maguey, Dough and Glued Cloth in Bolivia and Perú*. Ponencia presentada en el 5º ENCUENTRO TRIENAL DEL COMITÉ DE CONSERVACIÓN DEL ICOM. Zagreb. Yugoslavia. 1978.

QUEREJAZU, Pedro. *La Virgen de Copacabana*. Revista ARTE Y ARQUEOLOGÍA 7. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz. Bolivia. 1981. pp.83-94.

QUEREJAZU, Pedro. *Materials and techniques of the andean painting*. In: "GLORIA IN EXCELSIS, THE VIRGIN AND ANGELS IN THE VICEREGAL PAINTING OF PERU AND BOLIVIA". Center for Inter-American Relations. Americas Society. New York, N.Y. U.S.A. 1986. pp. 78-82.

QUEREJAZU, Pedro. *Santiago en el Arte de Bolivia, Chile y Perú*. En: "SANTIAGO Y AMÉRICA". Catálogo de la Exposición. Compilado por Ramón Gutiérrez y Cristina Esteras. Santiago de Compostela. España. 1993. pp. 163-179, 387,390-393,395,403,409,411.

QUEREJAZU, Pedro. *El equipamiento artístico en las Misiones de Chiquitos*. En: "LAS MISIONES JESUÍTICAS DE CHIQUITOS". Editado y compilado por Pedro Querejazu. Ed. Fundación BHN. La Paz. Bolivia. 1995. pp. 651-658.

QUEREJAZU, Pedro. *La escultura en el Virreinato del Perú y la Audiencia de Charcas*. En: "PINTURA, ESCULTURA Y ARTES ÚTILES EN IBEROAMÉRICA, 1500-1825". Coordinador: Ramón Gutiérrez. Ed. Manuales de Arte CÁTEDRA. Ediciones CÁTEDRA S.A. Madrid, España, 1995. pp. 257-270.

QUEREJAZU, Pedro. *Pintura y Escultura Barroca en la Audiencia de Charcas*. En: "ARTE DEL NUEVO MUNDO. EL BARROCO DE

LOS ANDES A LAS PAMPAS". Compilado por Ramón Gutiérrez. Ed. Jaca Book. Milán. Italia. 1997.

RIBERA, Adolfo Luis, y SCHENONE, Héctor. *El Arte de la Imaginería en el Río de La Plata*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires. Argentina. 1948.

VARIOS. NIERI, Luis Editor. (J. Bernales, R. Estabridis, T. Gisbert, J. de Mesa, J. Lambarri, L.E. Tord, A. Castrillón). *Escultura en el Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima. Perú. 1991.

WETHEY, Harold. *Colonial Architecture and Sculpture in Perú*. Harvard University Press. Cambridge. Massachusets. 1949.

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 canhestramente 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, Silvio 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. Hé 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 hé de escultura de madeyra de cor do Carmo, sobre o braço esquerdo descança o Santíssimo Deos 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 feitio da Imagem que fez da Snra do Carmo" (Livro de Receita e Despesa das rendas e beins 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 carnação 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 esgrafitada. 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-pretana, 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 Silvio 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 excluímos 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'Avila
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, Silvio. 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.

locais. Criou um tipo de retábulo mais simplificado que o do Aleijadinho, mas de muita graça, com o coroamento recurvo, em forma de arbaleta. 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 outraárea 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 Santeiro[17], 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 prizão, 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 arrocalhadas sobre a fronte, olhos amendoados, nariz ligeiramente adunco, sobrancelhas 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 sobrancelhas 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 Eterno[25].

"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 Efigênias, 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 vitrine[30], 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 fímbrias 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 fímbrias 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 Athaíde.[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 Athaíde, 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, cruzes, 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. I*magem 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 substiutída 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, Vittório. *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.

OS PASSOS DO ALEIJADINHO E SUAS RESTAURAÇÕES

MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA*

Apesar de sua lógica necessária, as relações fundamentais que envolvem a História da Arte e a Restauração raramente são assumidas com o devido rigor pelos profissionais dos dois setores, com grande prejuízo para as obras de arte. O caso dos Passos do Aleijadinho em Congonhas, que tive a oportunidade de acompanhar de perto ao longo das últimas décadas, constitui um exemplo que deveria servir como advertência e estimular, quem sabe, ações mais efetivas de intercâmbio entre as duas disciplinas num futuro próximo.

A escultura das imagens

O conjunto dos Passos totaliza a impressionante soma de 64 imagens esculpidas em cedro rosa, divididas em sete cenas: Ceia, com 15 personagens, sendo nove em meio-corpo, Horto ou Agonia no Jardim das Oliveiras com cinco personagens, Prisão com oito personagens, Flagelação com seis personagens, Coroação de espinhos com 8 personagens, Cruz-às-costas com 11 personagens e Crucificação ou Caminho do Calvário com 11 personagens.

Executadas entre 1O de agosto de 1796 e 31 de dezembro de 1799, essas imagens pertencem à fase final da carreira artística do Aleijadinho, assim como os Profetas, esculpidos logo em seguida, entre 1800 e 1805. Em ambas as obras o artista, já idoso e alquebrado pela doença, trabalhou em colaboração com numerosos "oficiais" auxiliares, com os quais dividia as quantias que lhe eram pagas anualmente, conforme indicado nos recibos conservados no Arquivo do Santuário. As modalidades desse trabalho de colaboração podem ser detectadas pela análise formal e estilística, conjugada ao estudo iconográfico das esculturas e das cenas representadas na tradição da arte cristã ocidental.

No caso das esculturas dos Passos, é possível observar que o Aleijadinho reservou para si os personagens principais de cada grupo, deixando a cargo dos auxiliares as figuras secundárias, a maioria consistindo em representações de soldados romanos. Entretanto, há variações a esta regra, podendo seu trabalho pessoal ser detectado em figuras secundárias de maior impacto na ação dramática das cenas, e a intervenção de auxiliares em partes menos visíveis de personagens principais.

As imagens de maior importância são evidentemente as sete representações do Cristo, todas elas feitas pessoalmente pelo Aleijadinho. Em seguida, são de sua autoria as representações dos apóstolos dos dois primeiros grupos (Ceia e Horto), o Anjo do segundo Passo e um dos soldados romanos do grupo da Flagelação, provavelmente destinado a servir de modelo aos demais. Finalmente, sua intervenção parcial pode ser identificada em alguns personagens de maior relevo na ação dramática das cenas representadas, como São Pedro e Judas Iscariotes no grupo da Prisão, a mulher que enxuga suas lágrimas no Passo da Cruz-às-costas e as figuras da Madalena, dos dois ladrões e do Centurião no conjunto da Crucificação.

Embora terminados na parte escultórica em dezembro de 1799, longe estavam os Passos de Congonhas de sua conclusão definitiva, devendo as imagens receber ainda policromia e olhos de vidro (personagens principais) e serem "arranjadas" em suas capelas respectivas para composição das diversas cenas. Ora, ao contrário do que seria de se esperar, essas capelas ainda não haviam sido construídas quando o Aleijadinho assinou seu último recibo,

** Doutora em História da Arte*
Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

FIGURA 1 - Passo da Ceia
Situação anterior à restauração de 1957
Congonhas/MG
Foto: IPHAN

ficando as esculturas alojadas provisoriamente em um galpão de madeira nas imediações da igreja.

A policromia e a organização dos grupos nas capelas

A história da policromia das imagens e da construção das capelas destinadas aos diversos Passos na esplanada de acesso ao Santuário do Bom Jesus teve uma complicada trajetória que se arrastou por mais de 70 anos ao longo do século XIX. As três primeiras capelas, Ceia, Horto e Prisão, foram construídas entre 1800 e 1819, sendo suas imagens policromadas pelo pintor Manoel da Costa Athaide no mesmo período. É mais do que provável que o próprio Athaide tenha sido também responsável pela organização desses três primeiros Passos em suas respectivas capelas, já que foi pago pela pintura dos cenários nas paredes internas de pelo menos duas delas, como informa o Livro 1O de Despesas do Santuário. Tudo leva a crer que esses trabalhos não tiveram a supervisão do Aleijadinho (falecido em 1814), pois já nessa época um dos apóstolos da Ceia foi erroneamente identificado, como será visto mais tarde.

Após a conclusão dessas três primeiras capelas, a obra dos Passos ficou inexplicavelmente interrompida durante quase meio século, sendo finalmente retomada a partir de 1864 e concluída 10 anos mais tarde. Nesta ocasião o programa original de construção de sete capelas foi reduzido para apenas seis, por motivos de ordem econômica, tendo os grupos da Flagelação e da Coroação de espinhos sido alojados em uma única capela. Não se tem notícia da autoria da policromia desses dois grupos nem da dos últimos Passos, de qualidade nitidamente inferior à de Manoel da Costa Athaide, e com emprego de tonalidades mais fortes e agressivas. De qualquer forma, é possível tomar o ano de 1875 como o do *terminus ad quem* da obra das capelas, pois um Inventário geral dos bens do Santuário nesse ano relaciona todas as seis capelas com suas respectivas imagens, totalizando 64 peças, como atualmente. Dois anos mais tarde, o sítio foi ajardinado e cercado por um tapume para vedar a entrada de cabras e porcos que circulavam livremente no local. Finalmente, em 1935 foi construído o jardim definitivo, com canteiros geométricos, calçadas de paralelepípedos e escadarias de acesso às capelas do lado direito, tornadas necessárias em função do desnível do terreno.

A primeira obra geral de repintura ou "nova encarnação" das imagens ocorreu no ano de 1891, seis anos apenas após a conclusão definitiva das capelas. Várias outras se sucederam, motivadas tanto pelo cuidado com a conservação dos Passos, quanto pela necessidade de apresentá-los com a melhor aparência possível na época dos Jubileus, que anualmente congregam no mês de setembro (Festa da Exaltação da Santa Cruz) milhares de peregrinos, atraídos à região pela fama dos milagres operados pelo Cristo Crucificado de Matozinhos. Mudanças de posição das imagens dos Passos ocorreram, portanto, inúmeras vezes, tanto em função dessas obras de conservação periódicas, quanto pelo fato de as capelas permanecerem abertas aos romeiros, que interagiam com as imagens como se fossem pessoas reais, interpelando o Cristo e agredindo fisicamente seus algozes.

Uma antiga tradição relatada pelo viajante inglês Richard Burton, que esteve em Congonhas no ano de 1867, menciona o hábito dos romeiros que visitavam a capela da Ceia

de golpear o olho do traidor Judas, servindo-se da faca que ficava junto ao seu prato na mesa, razão pela qual, já nessa época, um profundo corte varava o rosto da imagem do lado esquerdo.[1] Outras histórias que recolhi em 1968 mencionavam casos de imagens picadas de canivete, narizes arrancados e até mesmo tiros desfechados contra a figura de Judas. Essa situação, aliada às espessas camadas de repinturas grosseiras que recobriam todas as imagens, explica o fato de a maioria dos estudiosos até então duvidarem da autoria do Aleijadinho nas imagens dos Passos, comparativamente aos Profetas do adro. Em 1906, o pintor italiano Angelo Clerici, convocado a fazer uma avaliação do estado de conservação dos Passos em vista de uma nova "restauração", deixou consignadas em carta dirigida à administração do Santuário as seguintes observações:

> *"A meu ver, quase todos os Passos precisam de abundantes retoques de goivas e formões, e o único que talvez escape incólume aos retoques do escultor é o Passo do Jesus no Horto. Os demais quase todos abundam em imperfeição, e muito precisaria para trazê-los à altura em que os conhecimentos modernos hoje ensinam, notando-se porém que brevemente e amiúdo será preciso nova limpeza, não só das figuras componentes dos Passos como das respectivas Capelas, e jamais se conseguirá aquele grão de perfeição estética sem um remédio radical...".*[2]

FIGURA 2 - Passo do Horto
Figura do Anjo anteriormente à restauração de 1957
Congonhas/MG
Foto: IPHAN

A Restauração de 1957

Em princípios do ano de 1957, uma equipe de restauradores da então Diretoria (hoje Instituto) do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, sob a chefia do professor Edson Motta, empreendeu a necessária tarefa de restaurar todo o conjunto dos Passos, já então incluídos na relação de bens tombados em nível federal pela instituição. Em 1968, tive oportunidade de entrevistar o prof. Edson Motta, que me passou as informações que se seguem sobre essa restauração, na qual trabalharam cerca de 21 técnicos do IPHAN, secundados por auxiliares locais. A obra, que teve duração aproximada de cinco meses, processou-se de acordo com as seguintes etapas: tratamento da madeira das imagens, atacadas pelo fungo e pela ação de térmitas, com um composto de cera, resinas naturais e pentaclorofenol; remoção das repinturas (cinco a seis camadas sobrepostas) com processos mecânicos e solventes orgânicos (toluol, xilol, tetracloreto de carbono e acetona; recomposição de partes quebradas (dedos, narizes e olhos de vidro danificados) e impregnação de fenda e rachaduras com um composto de cera e resina de Damar; recomposição das cenas "segundo princípios lógicos" e pintura das paredes das capelas em tons neutros, com colorações escolhidas em função da valorização das esculturas e tons predominantes de sua policromia.

Os resultados dessa restauração pioneira ultrapassaram todas as expectativas. Recuperadas em seu aspecto original, as esculturas dos Passos voltaram a ocupar lugar de destaque no conjunto da obra do Aleijadinho, ao mesmo título que os Profetas, tradicionalmente reconhecidos como sua obra-prima. O crítico de arte Lourival Gomes Machado, que acompanhou de perto os trabalhos de restauração, publicou em um jornal de São Paulo uma série de entusiasmadas reportagens sobre o tema, reunidas posteriormente em livro com o sugestivo título de "Reconquista de Congonhas" [3]. Em 1963, Germain Bazin, que viu os

1. BURTON, Richard. Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho, Belo Horizonte, 1976, p.154. Tradução do original inglês publicado em 1869.
2. Carta datada de 29 de novembro de 1906. Arquivo Arquidiocesano de Mariana, seção Congonhas do Campo, papéis avulsos.
3.MACHADO, Lourival Gomes. Reconquista de Congonhas, Rio de Janeiro, 1960. Republicado na coletânea Barroco Mineiro, São Paulo, Editora Perspectiva,1973, p. 301-360.

Passos já restaurados, pode escrever, na monografia fundamental que consagrou ao Aleijadinho:

> *"Com os Passos de Congonhas do Campo, o Aleijadinho pôde, no último período de sua vida ativa, apesar da enfermidade crescente, produzir, num tema à sua altura, as estátuas que são talvez a expressão suprema do seu gênio, reunindo todos os resultados de sua experiência, que não era somente a de artista, mas a do homem sofredor. Só há pouco tempo tornou-se possível admirar a beleza dessas estátuas, que se deixavam apenas entrever sob as camadas de cor – ou melhor de confusão de cores – que se acrescentaram à policromia original felizmente recuperada pelos técnicos da DPHAN em 1957 e 1958, (esta policromia) revelou-se de notável qualidade, própria para realçar com todos os recursos do pincel os matizes do modelado".*[4]

Tendo a recuperação das imagens do Aleijadinho em seu "primitivo esplendor", constituído objetivo fundamental desta restauração, compreende-se que o critério básico que a norteou privilegiasse de forma quase exclusiva o aspecto estético das esculturas, tanto individualmente quanto em grupo. A supressão dos cenários pintados nas paredes das capelas, substituídos então por "fundos em tons neutros que valorizassem as esculturas" resultou desta lógica, bem como a ênfase nos acordos cromáticos e na harmonia visual para os arranjos grupais então estabelecidos. O testemunho do crítico Lourival Gomes Machado é revelador a este respeito: "Feita a limpeza das tintas, a Ceia ressurgiu toda colorida em tons baixos, de pastel. O azul, o verde pálido, o cinza dão a dominante discreta que se recorta, para maior apoio cromático, em zonas acessórias de amarelos, castanhos e vermelhos. A discrição cromática veio completar a revelação dos componentes escultóricos e, por seu intermédio, a afirmação de uma continuidade total que, indo de uma peça a outra, as funde num mesmo conjunto. Por isso mesmo, é de crer que, na Ceia, a cor possibilitou a reposição do arranjo".[5]

Embora não se ponha em dúvida a validade do critério estético, ainda mais em se tratando de obra de tamanha importância para o patrimônio artístico brasileiro, a restauração de 1957 ressentiu-se da falta de outros critérios adicionais necessários à compreensão da obra enquanto totalidade histórico-artística, notadamente os relacionados à iconografia e estilística do barroco religioso, em seus valores e intencionalidade próprios.

Nas conclusões de minha dissertação de mestrado apresentada na Universidade Católica de Louvain (Bélgica) em 1969, cujo tema foram precisamente os Passos de Congonhas[6], indiquei alguns aspectos importantes a serem levados em conta em futuras restaurações, a começar pela necessidade da recuperação dos cenários pintados nas paredes das capelas. A significação desses cenários, dois dos quais documentalmente de autoria do pintor Manoel da Costa Athaide (Horto e Prisão), decorre da intencionalidade teatral, típica do barroco, ligada à proposta original da representação de "quadros vivos" nestas cenas da Paixão, destinadas ao estímulo devocional e não à contemplação em museus.

Relacionei ainda nessa época uma série de sugestões de mudanças no arranjo dos diversos grupos, a partir das conclusões da tese. Essas sugestões foram ditadas pelo estudo da tradição iconográfica das sete cenas da Paixão representadas na arte cristã ocidental, e pela análise individual das imagens, em seu tratamento escultórico e carga expressiva, aliados ao apelo emocional de interação com outros personagens do mesmo grupo.

A Restauração de 1974

A segunda restauração geral dos Passos foi realizada em 1973-74 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA/ MG - onde eu já

4. BAZIN, Germain. O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil, 2a Edição, Rio de Janeiro, s.d., p. 28l.
5- MACHADO, Lourival Gomes. Op. cit., p. 350.
6. TAVARES, Myriam Ribeiro Silva. Les "Passos" de Congonhas do Campo. Contribution à l'étude de l'oeuvre de Antônio Francisco Lisboa, dit O Aleijadinho, Université Catholique de Louvain, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire del'Art, Septembre de 1969.

trabalhava na época. Seus alvos principais foram a conservação das capelas e o tratamento paisagístico da área do jardim, que recebeu configuração moderna, com um ajardinamento de Burle Marx, nos mesmos moldes de suas obras de Brasília, com amplos espaços gramados, pontuados por árvores e palmeiras isoladas. Quando foram arrasados os canteiros geométricos do antigo jardim, ficaram a descoberto as fundações de uma capela não construída, em posição fronteira à atual capela do Horto, fato que revela o plano original de situação dos Passos, com o total previsto de sete e não seis capelas como atualmente.

As obras nas capelas tendo exigido a retirada das esculturas, tive a oportunidade única de testar, quando de sua reorganização nas capelas, algumas das mudanças de posição que havia sugerido em 1969 e outras que se tornaram evidentes no momento, tendo em vista a coerência iconográfica das cenas e a compreensão da gestualidade das imagens. Na maior parte dos casos, essas mudanças de posição favoreceram também o lado estético, passando as esculturas a apresentar seu ângulo de visão mais favorável ao espectador postado à entrada das capelas. As de maior impacto foram as seguintes:

1 - Passo da Ceia

a) Colocação da figura de São Pedro à esquerda do Cristo, posição de honra que ocupa normalmente nas representações da Última Ceia, na qual a disposição dos apóstolos em volta da mesa segue em princípio sua ordem de entrada no Cânon da Missa. Essa posição favorece a identificação correta do personagem, confundida pelo próprio pintor da imagem, que deu às suas roupagens cores diferentes das que traz nos Passos do Horto e Prisão.

b) Troca de posição entre o último apóstolo à esquerda da mesa e o segundo do lado direito, possibilitando inteligibilidade do gesto de recuo e desprezo daquele apóstolo, o único a identificar o traidor Judas sentado a seu lado, com a cabeça baixa e o saco de moedas na mão esquerda.

c) Disposição dos demais apóstolos a partir da diretriz básica da ordem oficial do Cânon da Missa, conjugada à análise técnica. As esculturas completas, feitas para serem vistas diretamente pelo espectador a partir da entrada da capela, ocupam os extremos da mesa, podendo ser identificadas como as dos últimos apóstolos da seqüência - São Mateus, São Simão, São Judas Tadeu e Judas Iscariotes. As talhadas em meio–corpo ficam atrás da mesa, sendo os lugares de honra mais próximos do Cristo ocupados pelos três apóstolos diletos, São Pedro, São João (com a cabeça reclinada no ombro do Mestre) e São Tiago Maior, juntamente com Santo André, o primeiro discípulo chamado e o mais velho do grupo. Finalmente, em situação intermediária, temos os apóstolos restantes São Bartolomeu, São Tomé, São Tiago Menor e São Felipe.

2 - Passo do Horto

Reposição da figura de São Pedro em sua correta posição assentada, e não deitada, como anteriormente se via. Esta mudança, que favoreceu grandemente a imagem do ponto de vista estético, enfatizando seu melhor ângulo de visão e dando inteligibilidade ao caimento das pregas e à posição dos pés, tem também respaldo técnico e iconográfico, proporcionando melhor equilíbrio à escultura e atitude de vigília ao personagem, mais condizente com a personalidade irrequieta do apóstolo Pedro.

3 - Passo da Flagelação

Destaque para a figura de soldado romano cuja análise estilística demonstrou como sendo inteiramente da mão do Aleijadinho.

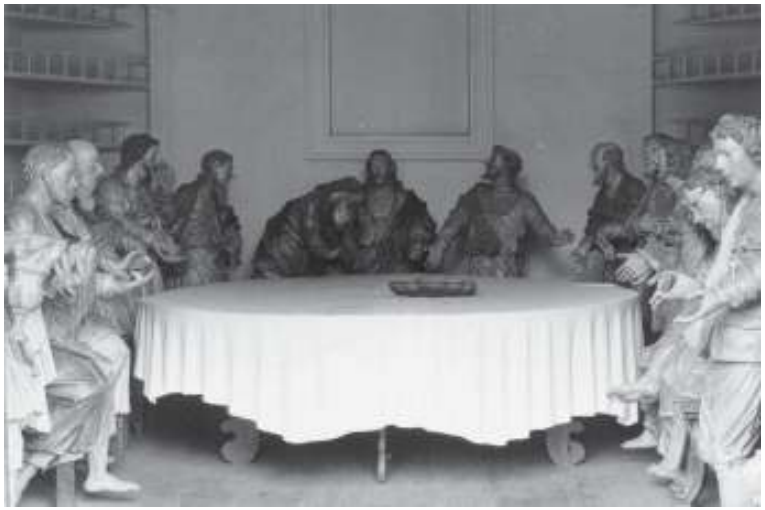


FIGURA 3 - Passo da Ceia
Aspecto geral posteriormente à restauração de 1974
Comparar com FIGURA 1
Congonhas/MG
Foto: Myriam Ribeiro

4 - Passo da Cruz-às-costas

Ênfase na idéia de cortejo sugerido pelo tema da marcha de Cristo para o Gólgota, trazendo mais para a frente a figura do arauto e posicionando os demais soldados em fila processional. Paralelamente, buscou-se a convergência dos olhares do Cristo e da mulher que enxuga suas lágrimas. Nessa breve pausa no caminho da Via Crucis, Jesus volta-se para consolar as mulheres de Jerusalém que o seguiam em prantos, conforme relatado no Evangelho de São Lucas. Não foi possível na época fazer retornar ao grupo da Crucificação a figura do menino com um cravo na mão, colocada nesta capela na Restauração de 1957 e onde ela não tem função específica.

A situação atual - novas sugestões de organização das cenas e recuperação dos cenários.

Vinte e cinco anos se passaram desde a última restauração, e os Passos voltam a necessitar de obras urgentes de limpeza, imunização e tratamento contra o fungo e a ação de térmitas, bem como recomposição de fendas e rachaduras. Nas visitas que continuei a fazer a Congonhas ao longo desses anos e em estudos mais recentes que fiz sobre o tema, foram aos poucos aparecendo outros erros de posicionamento de imagens, revelados simultaneamente pela iconografia e pela analise estética das imagens, que passo a relacionar:

1 - Passo do Horto

Não tenho dúvidas hoje de que a posição mais correta para a figura do Anjo é a parede dos fundos da capela, onde se encontrava efetivamente antes da Restauração de 1957, provavelmente desde a instalação do Passo em 1819, feita pelo próprio pintor Athaide, como tudo leva a crer.

Em nome de uma melhor visibilidade estética, foi naquela época deslocado para a parede lateral à esquerda do espectador, defrontando o Cristo, colocado contra a parede do lado direito. Se este resultado foi alcançado, perdeu-se em contrapartida a ligação psicológica direta ente os dois personagens, uma vez que o olhar do Anjo dirige-se agora para a porta, perdendo-se também o sentido da magnífica torção do corpo do Cristo em direção à aparição. Uma alternativa, caso se deseje manter a visibilidade próxima da figura do Anjo seria a troca de posição com a figura do Cristo.

2 - Passo da Prisão

A organização deste grupo é mais complexa, já que três ações diferentes, normalmente representadas de forma separada, apresentam-se integradas em instantâneos sucessivos. Essas ações são o beijo de Judas, a reação violenta de São Pedro decepando a orelha de Malco, servo do Sumo Pontífice de Jerusalém e o milagre da cura pelo Cristo. A análise do grupo de Congonhas revela que as duas primeiras aconteceram no momento imediatamente anterior à última ainda em curso, como sugere atitude do Cristo, que avança em direção à vítima ajoelhada com a orelha decepada em sua mão direita.

A comparação deste Passo com o correspondente do Bom Jesus de Braga, Santuário do norte de Portugal, reconhecidamente fonte de inspiração para o de Congonhas, revela dados interessantes. Possibilitada por um documento de época que me chegou às mãos em

época recente, o desenho panorâmico do sítio levantado em 1789 pelo engenheiro Carlos Amarante, esta comparação desvenda entre outras a significação da atitude ambivalente de Judas, que parece avançar e recuar ao mesmo tempo. Sua posição mais correta seria, ao que tudo indica, imediatamente atrás do Cristo que ele acaba de beijar, constituindo com o mesmo um conjunto escultórico integrado, ao invés de relegado ao fundo da capela como atualmente.

Por outro lado, há necessidade de posicionar corretamente a figura de Malco, cuja espada, além que não ter respaldo na iconografia do personagem, que tradicionalmente traz uma lanterna, seciona em duas partes a imagem do Cristo, prejudicando sua visão. Com a retirada desse acessório e o direcionamento do personagem para o Cristo, a cena ganharia maior clareza iconográfica e visibilidade estética.

3 - Passo da Crucificação

Como no Passo da Prisão, diferentes ações ocorrem em relação de simultaneidade neste grupo, sem dúvida o de maior complexidade em toda a série. A atual disposição data de 1957, quando a cruz do Cristo, então em diagonal contra a parede do fundo, foi trazida para a frente, deslocando para o lado direito da mesma os dois soldados ocupados na ação de fixar os cravos. Essa disposição, destinada a enfatizar a visão estética do Cristo, apresenta os inconvenientes de desestruturar o sentido da ação (o soldado previsto para pregar a mão direita do Cristo passa a se ocupar de seus pés), além de ser extremamente desfavorável à figura da Madalena, concebida para ser vista de perfil.

Por outro lado, um estudo mais detalhado revela que tanto essa representação da Madalena ajoelhada, quanto a do Centurião (canonizado pela Igreja como São Longuinho) e as dos dois soldados que disputam nos dados a túnica do Cristo, estão deslocadas neste Passo, onde não têm função iconográfica precisa. Essas figuras, além de não encontrar situação correta na cena, desviam a atenção da ação principal e das figuras dos dois ladrões, Gestas e Dimas, essenciais à sua compreensão.

Como no caso do Passo da Prisão, encontrei a chave para a explicação deste problema no aludido desenho de Carlos Amarante. Esse desenho registra, na seqüência das capelas dos Passos existentes no Santuário de Braga em 1789, a construção circular da "Capela Principal", onde se situava um grupo do Calvário, composto das seguintes figuras: "Bom Jesus Crucificado, Maria Santíssima, Santa Maria Madalena abraçada na cruz, o santo Evangelista (São João), as Marias, São Longuinho, vários soldados e dois jogando a túnica". Não é difícil concluir que os personagens que parecem atualmente deslocados no grupo da Crucificação de Congonhas teriam sido originalmente concebidos para integrar uma cena de Calvário não concluída, provavelmente para o camarim da "igreja principal", como no Santuário de Braga.[7]

Resta falar da recuperação dos cenários pintados nas paredes das capelas, que sugeri sem êxito quando participei da Restauração de 1974 e cuja necessidade sempre enfatizei em palestras e publicações. Embora nas últimas décadas os Passos não tenham sido submetidos a projetos globais de restauração, essa recuperação foi finalmente empreendida por iniciativa de um restaurador local de Congonhas, funcionário aposentado do IPHAN, com apoio da prefeitura de Congonhas. Realizados, entretanto, sem a colaboração técnica do órgão oficial de conservação do patrimônio e novamente prescindindo da consultoria de historiadores da arte com conhecimento abalizado da obra e suas vicissitudes ao longo do processo histórico, os resultados dessa intervenção deixam muito a desejar, revelando mais uma vez as deficiências do trabalho unilateral de restauradores, ainda que bem intencionados.

Iniciado em 1986, esse trabalho prosseguiu de forma intermitente, achando-se atualmente paralisado, após intervenções nas capelas da Ceia, Horto e Prisão. A única capela

FIGURA 4 - Passo da Crucificação
Figura da Madalena vista corretamente de perfil
Congonhas/MG
Foto: Myriam Ribeiro

7. A inusitada posição da figura da Madalena nesta cena (de joelhos e com os olhos voltados para o alto em atitude de desespero) chamou também a atenção do historiador Luís de Moura Sobral, que apresentou interessante comunicação sobre o tema no 1º Congresso do Barroco no Brasil, realizado em Ouro Preto em 1981. Cf. A Madalena da Crucificação de Congonhas: Uma discrepância iconográfica ou um Passo esquecido? In: Revista Barroco 12, Belo Horizonte, 1982/83, pp.191-196.

FIGURA 5 - Passo da Ceia
Aspecto atual com cenários recuperados
Congonhas/MG
Foto: Myriam Ribeiro

concluída foi a do grupo da Ceia, onde a remoção de seis camadas de repinturas desvendou um barrado com motivos em losangos correndo ao longo das paredes, os marmorizados das estantes de prateleiras dos cantos e, sobretudo, uma janela com meia-cortina ao fundo, cujas vidraças deixam entrever um céu escuro, sugerindo que a cena se passava já no início da noite. O efeito final teria sido entretanto menos contundente sem a repintura forçada das lacunas, incluindo a repartição das paredes em quadrados retilíneos, tentando imitar blocos de pedra, de desastroso efeito estético.

A definição do tipo de tratamento a ser dado às perdas e lacunas constitui sem dúvida um problema complicado na restauração desses cenários. Descartada a hipótese da reintegração com repintura total, que não deu bons resultados na capela da Ceia, resta a da reintegração com *tratteggio* preconizada por Cesare Brandi ou ainda a de manter as perdas, dando-lhes uma coloração neutra que interfira minimamente na visão geral da obra. De qualquer forma, seja qual for o princípio adotado, este não pode ser decidido por um profissional apenas, por mais competente que seja, mesmo com a assessoria dos institutos de patrimônio responsáveis, em nível estadual ou federal.

A convocação de um amplo debate entre especialistas de reconhecida autoridade, tanto em História da Arte quanto em Restauração, seria altamente aconselhável, tendo-se em vista que a significação dos Passos de Congonhas extrapola o âmbito brasileiro, constituindo obra de importância universal, como demonstrado pela sua inscrição em 1985 na lista do Patrimônio Mundial da UNESCO.

FIGURA 6 - Passo da Prisão
Aspecto atual com cenários
parcialmente recuperados
Congonhas/MG
Foto: Myriam Ribeiro

FIGURA 7 - Passo do Horto
Aspecto atual mostrando extensão das perdas nas
pinturas dos cenários
Congonhas/MG
Foto: Myriam Ribeiro

ICONOGRAFIA DO PERÍODO COLONIAL

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

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

ICONOGRAFIA DAS SANTAS MARGARIDAS, PARTICULARMENTE, A DE CORTONA, TERCIÁRIA FRANCISCANA

GABRIELA MARIA LADEIRA FERREIRA TORRES*

Santa Margarida de Cortona
Igreja São Francisco de Assis - Ouro Preto

As representações iconográficas de Santa Margarida na Biblioteca Real do Palácio da Ajuda, em Lisboa, demonstram a variedade de seus cultos e devoções e quantas "Margaridas Santas" são veneradas, não só em Portugal, onde o culto difundiu-se especialmente a partir da Contra-Reforma, vindo para o Brasil, como em toda a Europa. Somam-se a estas as "Margaridas Beatas" e as "Veneráveis", também muito queridas e, ainda hoje, muito cultuadas.

Retratos em livros de Margarida Maria Alacoque, Santa, Santa Margarida de Antióquia e Olibrio, Santa Margarida de Cortona e as imagens do Convento do Bouro e de São Francisco de Bragança.

A destacarem-se as imagens de Santa Margarida de Cortona na Igreja dos Santos Mártires no Chiado, em Lisboa, Santa Margarida Maria de Alacoque na Igreja de Santa Madalena, ao pé da Sé de Lisboa, as imagens, uma em terracota e outra em pedra de ançã no Museu das Janelas Verdes e, de particular expressão, a pintura do tríptico, à entrada lateral e mais utilizada da Igreja de São Gonçalo do Amarante, em Amarante, no norte de Portugal, onde se representa, ricamente trajada e adornada, Santa Margarida Maria.

Ora, não ocorre com Santa Margarida em Portugal o que se passa, por exemplo, com Santa Juliana, que, ainda que muitas vezes seja a de Falconieri, imagem que temos representada no altar-mor da Capela de Nossa Senhora da Boa Morte em Ouro Preto, de roca e severa, quando em Portugal os cultos se misturam e vêmo-la representada, por exemplo, como uma menina-fada, portando uma vara com estrela na ponta, na Igreja da Graça, em Lisboa, a seus pés a inscrição: Santa Juliana.

Talvez devido ao seu culto tão difundido na Itália, por exemplo, onde Dante elege o orago para a Capela que manda erigir ao lado do seu palácio em Florença, para a celebração de suas núpcias com a jovem e bela Gemma, ou em França, possuindo o Louvre de Paris uma belíssima tela de Rafael de Santa Margarida de Antióquia, que é também representada numa miniatura no mesmo Museu de J. Fouquet. Talvez pelas quatro visões de Santa Margarida Maria associarem-na definitivamente ao Sagrado Coração de Jesus e Santa Margarida de Cortona ter escolhido trabalhar exatamente entre os fransciscanos.

O fato é que o culto a Santa Margarida não se mistura e ela é reconhecida como de Cortona, ou Maria de Alacoque, ou de Antióquia, etc..

No Brasil, a maior difusão dá-se através dos franciscanos, com Santa Margarida de Cortona presente no bem-querer popular a ponto de ouvir-se narrar sua história com grande autenticidade e riqueza de detalhes. São Francisco de Assis de Ouro Preto possui não só o painel pintado por Ataíde sobre o coro-alto com sua representação (Santa Margarida de Cortona), como uma escultura no consistório, também trajando o hábito negro, sentada sobre o rochedo em contemplação, em penitência de reclusão quase total, como terminou sua vida mais ou menos aos 50 anos de idade, em 1297.

Em Mariana, na Igreja de São Francisco de Assis, ela está inventariada em rol de 1855,

* *Arquiteta*

Imagem de Santa Margarida de Cortona
Consitório
Igreja de São Francisco de Assis
Ouro Preto/MG

como imagem de roca, ou processional, trajando o hábito franciscano. Também mantém-se o registro de sua presença na procissão da quarta-feira de cinzas, do após guerra, quando o aparato processional de São Francisco foi de tal ordem que chegou-se a dizer na cidade que naquele ano, esse, sim, havia sido o famoso carnaval mariano. Na sacristia, duas imagens femininas de roca podem ser alegadamente de Santa Margarida de Cortona, postadas em conjunto significativo de roca de que faz parte inclusive o Papa Inocêncio III, sentado em trono ornado em *chinoiserie*, deliberando verbalmente a São Francisco licença para professar em nome de Deus. Uma delas tem os olhos postos no observador, como a representação que Emille Mälle reproduz no seu XVII éme-Siécle, mas nesse caso tratar-se-ia de Margarida Maria, que aponta a luz e expõe seu coração. Para tal seus braços são perfeitamente articulados. A outra imagem tem as feições mais delicadas e os olhos mais baixos, penitentes, mas já não possui os braços. Não se encontram expostas.

São designados na liturgia pelo epíteto comum de Santos Auxiliares, 14 santos particularmente célebres pela eficácia da sua intercessão. Representam-nos ordinariamente juntos. A devoção do povo a esses santos tão compassivos com as necessidades dos homens tem origem na maior parte das vezes nalgum mosteiro célebre que possuía as suas relíquias. Todos, exceto São Gil, sofreram o martírio. O culto de alguns: São Jorge, por exemplo, de São Cristóvão, de Santa Bárbara, de Santa Catarina, de Santa Margarida, espalharam-se pelo velho mundo durante a Idade Média e originam novos costumes e divertimentos populares. O nome deles conserva ainda grande popularidade.

Citamo-los: São Jorge (23 de abril); São Brás (3 de fevereiro); São Erasmo (2 de junho); São Pantaleão (27 de julho); São Vito (Guido) (15 de junho); São Cristóvão (25 de julho); São Dionísio (9 de outubro); São Ciríaco (8 de agosto); São Acácio (8 de maio); São Eustáquio (20 de setembro); São Gil (1^0 de setembro); Santa Margarida (20 de julho), quer pelo dragão que tem acorrentado, é invocada nas dores de rins e pelas mulheres que estão para dar a luz; Santa Bárbara (4 de dezembro) e Santa Catarina (25 de novembro).

Santa Margarida Maria Alacoque, virgem, nasceu em 1647, na diocese de Autum. Fez, muito jovem ainda, voto de virgindade perpétua e aos 23 anos entrou para o Convento das Visitandinas de Paray-le-Monial. Lá tem três (ou quatro) visões de Jesus em que Ele pede a Margarida Maria que promova a devoção dos homens ao Sagrado Coração. Repousa sobre a laje no coro da Capela das Visitandinas, à beira da grade onde se ajoelhava quando o Senhor lhe apareceu. Foi beatificada por Pio IX em 1864 e canonizada por Bento XV em 1920. O Papa Pio XI estendeu a sua festa à Igreja Universal e é comemorada aos 17 de outubro.

Santa Margarida, virgem e mártir, martirizada na Antióquia em fins do Século III. Os gregos a chamavam de Marina. Ao tempo das Cruzadas seu culto se estende pela França, Inglaterra e Alemanha, por onde se distribuem suas relíquias. Celebrada no martirólogo romano aos 20 de julho.

Santa Margarida, martirizada na África em 11 de fevereiro de 304, império de Diocleciano, uma dos muitos mártires companheiros de São Saturnino.

Santa Margarida, rainha da Escócia, filha de Eduardo e Águeda, nascida na Hungria, em 1046 e morta em Edimburgo a 16 de novembro de 1093. É comemorada aos 10 de junho.

Santa Margarida, martirizada por seu próprio esposo, Horlon, aos 25 de outubro de 1176 na Dinamarca.

Santa Margarida, virgem fundadora das religiosas de Bom Jesus de Ravena, na Itália, nascida em 1442 e morta aos 23 de janeiro de 1505.

Santa Margarida, a Descalça, viúva, celebrada pelo martirólogo romano aos 27 de agosto, morta aos 5 de agosto de 1395 em Septémpda, onde hoje se venera São Severino.

Algumas Margaridas a Igreja honra com o título de Beatas, citamos algumas:

Margarida, dominicana, nascida em Iprés, em 1216 e morta em 20 de julho de 1237.

Margarida de Gerines, dominicana convertida na Bélgica, Vale Ducisa, morta em 1470.

Margarida, religiosa beneditina do Mosteiro de Sauve-Benoite, diocese de Puy, na França, da Congregação Cisterciense. É húngara e de mãe inglesa, com a qual peregrinou a Jerusalém.

Era somente Santa Margarida, que logo depois foi apelidada de "Cortona", lugar onde ela fez sua penitência e foi sepultada. Nasceu em Laviano, na Toscana em 1249.

Perdeu sua mãe aos 8 anos de idade e por falta de um pulso forte e educação seguiu a libertinagem e o deleite, fazendo todo o tipo de desordem de que era capaz uma donzela desvairada e sozinha no mundo; não ligava para religião e sua consciência não funcionava.

Entregou-se a um fidalgo de Monte Pulciano, que em uma de suas noitadas foi assassinado violentamente, e não se sabe quem e muito menos quantos os culpados.

Possuía uma cadelinha à qual ela tinha um fraternal amor. Essa cadelinha tinha seguido o fidalgo no dia em que foi morto e sepultado no mesmo lugar. Uma semana depois a cadelinha começou a puxar a saia de Margarida com tanta insistência, que ela seguiu e foi quando a cadela raspou com as patas o lugar onde o infeliz havia sido enterrado, e ela continuou a desenterrar o corpo já putrefato; ela chorou um pouco e pensou em sua vida pregressa, e foi aí a hora em que "Deus" se serviu para convertê-la, dado o seu grande arrependimento.

Lembrou-se da sua vida pregressa e ficou estarrecida de horror. A graça de "Deus" começou a tocar aquele coração que tinha culpas, culpas e grandes culpas. Para sair do abismo em que se meteu, iniciou-se uma série de penitências, as quais ela se impetrava.

Tão compenetrada ficou que foi lançar-se aos pés de seu pai e pediu perdão por tudo que o fez sentir. Foi difícil, porque a cólera que o pai tinha era grande e havia o gênio da madrasta que a detestava, por causa das desonras da família.

Margarida passou por cima de tudo. Foi para um jardim na casa de seu pai e sentou-se debaixo de uma figueira disposta a morrer de fome. Olhava para os céus e dizia: "Dulcíssimo Salvador é possível", não me abandoneis e fazei de mim como fizestes a Madalena, "a pecadora", e jogai sobre mim a vossa misericórdia.

No convento de São Francisco, um confessor a alentou a ser fiel à graça e entregar-se à penitência, e assim ela fez.

Os primeiros passos que ela deu para sua conversão fez pasmar muitos que não acreditavam nela. Ela mesma se fazia sofrer dando repetidos golpes no rosto com uma pedra, o que talvez transfigurasse seu semblante,l já embebido de sangue. Passava quase toda a noite rezando, ajoelhada e contemplando os céus. Comia somente pão embebido com gotículas de água.

Depois de tanto sofrimento, Deus já a tinha perdoado, para que vivesse mais contrita e sem muita mortificação.

Um dia foi tentada novamente e solenemente ajoelhada aos pés de um crucifixo assim falou: "Faça de mim o que quiseres" e com palavras doces ouviu: "Tem ânimo minha filha, por mais violentos que sejam os esforços do demônio; pois eu estou contigo neste combate e sairás sempre vitoriosa, confie cada vez mais na minha bondade, desconfia de ti mesma, e com o socorro de minha graça triunfarás sobre o inimigo". Ela já era assistida pelo seu Santo Anjo da Guarda. Ela queria padecer sempre mais e mais do que Jesus e por ele. Fazia estratagemas oferecendo-lhe enfermos em quem ela tocava e ficavam curados.

Viveu 23 anos assim até que Deus anunciou a ela sua partida para o céu, no dia 22 de

Detalhe
Imagem de Santa Margarida de Cortona
Consitório
Igreja de São Francisco de Assis
Ouro Preto/MG

Pintura de Mestre Ataíde
Santa Margarida de Cortona
Igreja de São Francisco de Assis
Ouro Preto/MG

fevereiro de 1297, com 48 anos de idade.

Foi enterrada debaixo de muitas lágrimas, no Convento de São Francisco, época em que absoluto patrono do trono de São Pedro era o Papa Leão X.

Sua beatificação foi em 1623, pelo Papa Urbano VIII. Canonizada em 1728, pelo então Papa Bento XIII. Seu hábito era da Ordem Franciscana (Tradição oral).

Na nave central da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, vemos quatro pinturas do mestre Ataíde dispostas nos quatro ângulos. Nas pinturas do lado esquerdo, figuras masculinas, e nas do lado direito, figuras femininas, como era o costume antigo de reservar o lado esquerdo aos homens e o direito às mulheres.

Na primeira pintura situada à direita, acima do coro, está retratada uma mulher ajoelhada, há uma gruta ao fundo, está vestida com um hábito talar (até os tornozelos): touca, véu, capa, cordão com vários nós, tendo a seu lado objetos penitenciais: disciplina, açoite de ramos ensangüentados, coroa de espinhos com sangue, uma caveira, crucifixo, livro e rosário. A seu lado vemos um cachorro.

Essas primeiras pinturas, por retratarem lugares ermos com cavernas e tendo em destaque os instrumentos penitenciais, concluímos serem santos penitentes franciscanos, pelo hábito marrom cingido pelo cordão da ordem. Afirmo ser esta, e não outra pintura do lado direito no arco-cruzeiro, Santa Margarida de Cortona, discordando assim das afirmações do Cônego Raimundo Trindade no livro "São Francisco de Assis de Ouro Preto", que a apresenta como Santa Clara. Na iconografia de Santa Margarida de Cortona, é muito comum encontrá-la em lugares ermos, como penitente, tendo a seu lado um cachorro, o qual saiu à caçada com seu amante, voltou só e levou -a ao encontro do cadáver dele, fato este que a levou à conversão e ao ingresso na Ordem Terceira Franciscana. Torna-se uma grande leiga penitente. Na arte sacra cristã, a iconografia de Santa Clara é representada geralmente trazendo nas mãos um cibório, senão um ostensório e um báculo de abadessa. Narram que o ostensório e o cibório foram usados milagrosamente na expulsão dos serracenos que invadiram seu mosteiro. Não há casos nem exemplos de representação de Santa Clara com um cachorro.
Texto oferecido pela Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto

"As Santas Fransciscanas, Santa Clara, Santa Margarida de Cortona, Santa Isabel formavam um gracioso conjunto. Coisa curiosa, a seráfica Santa Clara foi representada num episódio de sua vida onde ela havia feito prova de viril coragem. Contava-se que no tempo do Imperador Frederico II, os Sarracenos tinham chegado a Assis. Eles invadiram o Claustro de São Damião, quando Santa Clara, intrépida no meio dos religiosos trêmulos, avançava ao encontro dos inimigos, com o ostensório às mãos. Os infiéis, tomados pelo pânico, abandonaram o convento e a cidade. O ostensório nas mão de Santa Clara, que vemos aparecer no final da Idade Média, tornou-se, no século XVII, seu atributo constante. A Ordem, ela mesma, o tinha escolhido. Ela o carrega no teto da Basílica em Santos dos Apóstolos de Roma, ela segura o ostensório na Igreja de Santo Antônio de Granada, ela também o segura no quadro que Michel Serre pintou para as Clarissas de Marseille. A escolha do atributo é significativa: sente-se mais uma vez o desejo de provar a heresia da virtude divina do Santíssimo Sacramento.

Santa Margarida de Cortona era a própria imagem do arrependimento; era como a Santa Madalena.

Três belos quadros resumem sua vida numa das capelas de Aracoeli. Jovem, ela deslumbrava a Umbria por sua beleza, e como diz Wadding, antevendo os clássicos,

"arrastava todos os corações". Um dia, guiada por um pequeno cão, ela descobria num lugar solitário o corpo de um de seus amantes, morto por paixão, já atormentado. Este espetáculo a encheu de horror e ela sentiu subitamente o vazio de sua vida.

No quadro de Aracoeli, a bela pecadora, magnificamente vestida, recua de terror diante do cadáver. Mas no quadro seguinte, vestida com uma túnica de burel da Ordem Terceira de São Francisco, está desmaiada, meio morta, abandonada por todos, salvo o seu pequeno fiel cão. Ela apóia-se num pedestal e sua profunda angústia seria o seu coração. É o início de uma nova vida, desta vida heróica, onde ela iguala-se, por suas austeridades, aos penitentes mais célebres. O artista não relatou sobre ela, porém sobre a sua morte. Um padre administra a extrema unção e toca com o santo óleo os seus olhos, antes muito belos e agora fechados: cena plena de verdade, como as do Caravaggio, mas espiritualizada pela doçura da morte.

As duas Santas, Isabel da Hungria e Isabel de Portugal, todas as duas da Ordem Terceira de São Francisco, se confundem às vezes, por suas vidas; pela ternura diante dos pobres, a devoção aos doentes, os milagres quase idênticos. Todas as duas carregam rosas milagrosas na cesta e na sua roupa. No entanto, Santa Isabel de Portugal foi canonizada por Urbano VIII, em 1625, em solenidade particular, na presença de inúmeros peregrinos vindos a Roma, na ocasião das festas do Jubileu, fazendo esquecer, no século XVII a Santa Isabel da Hungria. O famoso quadro de Murilo, que ficava na Caridad de Sevilha e está hoje no Prado, não representa, como comumente, Santa Isabel da Hungria curando os doentes, mas Santa Isabel de Portugal. A coroa que ela carrega é suficiente para prová-lo. Trata-se mesmo da rainha de Portugal e não da mulher do Rei da Hungria. No século XIII, na Espanha, sabia-se o verdadeiro nome da heroína do quadro. Como escreveu Cean Bermudez, Murilo representou no hospital da Caridad de Sevilha "Santa Isabel, rainha de Portugal, sonhando com os pobres enfermos".

Detalhe da pintura do Mestre Ataíde
Santa Margarida de Cortona
Igreja de São Francisco de Assis
Ouro Preto/MG

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Artistas coloniais*. Serv. Dct, Rio de Janeiro: 1958.

Apoftegmas e sabedoria dos antigos monjes. Trad. do grego e notas de D. Estevão Bittencourt OSB. Rio de Janeiro: Ed. Lume Cristi.

ATANAZIO, Santo. *Vida e conduta de Santo Antão*. Ed. Paulinas, 1991.

BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. publ. PHRN - MES, Rio de Janeiro: 1938.

BAZIN, A. Germain. L' *Architecture Religieux Barroque du Bresil* - Tomo I, Editions D' Histoire e D' Art Librairie Pon, Paris.

CULOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*, Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias, São Paulo: 1984.

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, publ. DPHAN nº 20, Rio de Janeiro, 1958.

ENYLEBER, Omer. *La Fleus des Saint*. 1980.

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. A religião em Ouro Preto. Belo Horizonte: 1975.

LEHMANN, João. B. S. V. D. *Na Luz Perpétua.* 2 vol. 1935.

LEITE, José. S. J. *Santos de cada dia,* Editorial A O, Braga.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1949.

MÂLE, Émile, "L' Art Religieux du XVII e Siècle". Paris: Armond Colin Editem, 1984.MARIA, Antôni. *Pequeno dicionário católico*, Rio de Janeiro: SED 1966.

MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto*.

PE. CROISIT S. J. *Anmo cristão,* 15 volumes, 1923.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*, 2 tomos - trad. Clado Ribeiro Lessa. Comp. Ed. Nacional, 1938, p. 475, cap. 3 SFA.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Segunda viagem pelas províncias do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo*, 1822 - trad. Affonso de E. Taunay - Brasiliana vol. V.

SÃO FRANCISCO DE ASSIS. *Escritos e crônicas de São Francisco de Assis - Crônicas e outros testemunhos de primeiro século franciscano*. Ed. Vozes, 1986.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *São Francisco de Assis.*

AS ESTÁTUAS DAS VIRTUDES CARDEAIS DA CASA DE CÂMARA E CADEIA DE OURO PRETO: PRUDÊNCIA, JUSTIÇA, FORTALEZA, TEMPERANÇA

MARCO ELIZIO DE PAIVA*

As imagens das quatro virtudes cardeais colocadas nos quatro ângulos externos do edifício da antiga Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto, hoje Museu da Inconfidência, reclamam-nos um entendimento iconográfico mais amplo, visto serem parte importante do prédio, por suas posições de destaque estrategicamente planejadas e pelo significado ético que configuram. Malgrado o primitivismo de suas execuções, elas são documento de uma intenção civilizatória que está contida no próprio prédio enquanto imponência heróica em um cenário de localização privilegiada. Portanto, se os novos valores arquitetônicos da construção registram em Ouro Preto a substituição do gosto barroco e rococó pelo desejo de uma arquitetura educacional neoclássica, esta função foi auxiliada pela estatuária alegórica que ansiamos explicar.

As quatro figuras das virtudes são de autoria atribuída a **Antônio José da Silva Guimarães.** Esta atribuição foi citada por Feu de Carvalho na obra *O Aleijadinho*, edição de 1934, à página 97. Esse artista estava vivo em 1846, pois há referência de ter recebido pagamento por uma avaliação de obra de pedra que faltava na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar naquele ano (10 de julho) (Judith Martins. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Publicacões do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, 1974. p. 320). Como 1846 foi o ano em que o antigo chafariz da ponte de Ouro Preto, na parte baixa da cidade, foi transferido para a frente da escadaria da Casa de Câmara e Cadeia e adaptado ali como comemoração à maioridade de Dom Pedro II, imperador do Brasil, podemos supor que as quatro alegorias de pedra no topo do prédio podem também datar desta época, fazendo parte das conclusões da ornamentação do prédio. Como alegoria das virtudes cardeais (principais, fundamentais), a Prudência, a Justiça, a Fortaleza e a Temperança foram bem adequadas para o coroamento da construção. Apesar do prédio datar de 1785, as figuras colocadas bem mais tarde completam seu significado e testemunham o gosto estóico que se queria demonstrar.

Prudência

A primeira das virtudes cardeais, a **Prudência**, foi colocada à esquerda da parte frontal do prédio. O artista a representou como uma donzela segurando uma serpente e um espelho. Do espelho só resta o pedestal em sua mão esquerda. Não temos notícia se ele era ali realmente um espelho de metal ou apenas uma escultura em pedra que se quebrou. Notadamente, a Prudência pode também ter duas cabeças (para olhar para dois lados ao mesmo tempo), mas em Ouro Preto o artista a preferiu do modo mais convencional. Devemos entender esta alegoria de modo clássico: a serpente é símbolo universal do mal e das forças das trevas. Se o homem é símbolo do esforço evolutivo, a serpente é o início deste mesmo esforço. A Prudência, segurando a serpente, simboliza a qualidade de quem age com cautela e precaução, reconhecendo suas origens primárias e evitando as fontes dos erros e dos danos que impedem a ascenção espiritual. Como o prudente deve especular, averiguar minuciosamente e examinar com atenção antes de agir, é natural que a Prudência segure também o espelho. De s*peculum* (espelho) em latim originou-se a palavra "especulação"; originalmente, "especular" era observar o céu e as estrelas com o auxílio de um espelho. Conseqüentemente, o espelho, símbolo da

** Mestre em História da Arte*
Professor da Universidade Federal de Minas Gerais

Justiça

verdade e da sinceridade, serve à Prudência para guiá-la ao caminho espiritual da ascenção celeste e do autoconhecimento. No entanto, o mais correto é considerar o espelho, nas mãos da Prudência, como um instrumento divinatório, capaz de revelar a verdade para que não haja erro em suas decisões e em seus atos. A virtude da prudência ajuda a inteligência a perceber com clareza, por qualquer dos sentidos, os meios adequados ao fim sobrenatural. A Prudência é também a virtude cardeal necessária para o exercício da segunda, a Justiça.

Segunda das virtudes cardeais, a **Justiça** foi representada à direita da parte frontal da Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto. O artista a representou como uma donzela segurando uma balança e uma espada, seus atributos tradicionais. A balança, símbolo em diversas culturas da pesagem dos atos e do julgamento preciso, é também símbolo de sabedoria, de quem sabe pesar os atos e as obrigações. O equilíbrio simbolizado pela balança indica um retorno à unidade, o fim da desordem. A espada (símbolo universal da virtude guerreira e da bravura) é aqui símbolo destruidor da injustiça, força mantenedora da paz. Como fiel da balança ela simboliza a separação do bem e do mal e o castigo do culpado. A espada e a balança são também os símbolos das duas maneiras pelas quais, segundo Aristóteles, se pode ver a justiça: a espada, seu poder distributivo, sua obrigação de fazer obedecer às leis; a balança, sua missão de equilíbrio social. A balança é também, nas figurações mais eruditas, mostrada imóvel, símbolo de precisão. Em Ouro Preto, o artista a planejou sendo mostrada pelo braço esquerdo erguido, enquanto o braço direito segura a espada ameaçadoramente. Neste caso fica bem evidente a condição ingênua e popular do artista extravasando o mero símbolo em uma encenação teatral. Em sua configuração mais tradicional, a Justiça tem os olhos vendados, o que foi omitido em Ouro Preto. A venda sobre os olhos, símbolo da cegueira, deriva de Têmis, deusa mitológica da justiça e da lei, filha do Céu e da Terra. Seus olhos vendados significavam a imparcialidade de suas sentenças. Na ordem sobrenatural, a imagem da justiça impõe que se dê a Deus o que é de Deus e ao mundo o que é do mundo; por isso, nem sempre as decisões da justiça são aceitas unanimemente. Em Ouro Preto, apesar de omitir a clássica figuração dos olhos vendados, o artista deu à Justiça um capacete militar; provavelmente, um esforço para ligá-la a alguma deusa guerreira da antigüidade, e assim demonstrar erudição, ou uma ingênua associação da Justiça com a força militar de seu tempo.

A terceira virtude cardeal, a **Fortaleza** (ou Força), foi colocada ao fundo do edifício, à direita. Nas versões mais eruditas, a Fortaleza (qualidade ou virtude dos fortes) é representada por uma donzela coroada com uma tiara em forma de muralha ou castelo, segurando ou pisando uma coluna *(suporte, solidez, estabilidade, força).* Às vezes pode segurar também um leão, abrindo-lhe a goela com as duas mãos, sem esforço aparente (a virtude da fortaleza não é força bruta, é força moral, espiritual; vitória do espírito sobre a matéria, domínio das paixões). A alegoria da fortaleza pode ser vista, mais literalmente, como um castelo fortificado, símbolo universal de refúgio interior e abrigo.

Em Ouro Preto, a virtude da força foi representada como um homem forte (Hércules) segurando uma clava. Essa escolha demonstra, mais uma vez, a formação popular do artista. Hércules (ou Héracles) é, na mitologia clásssica, o representante idealizado da força combativa: o símbolo da vitória da alma humana sobre as suas fraquezas. Em um sentido mais amplo, Hércules como alegoria da força pretende sugerir ânimo para enfrentar as adversidades e tentações. Muitas vezes é necessária a força para a prática das demais virtudes.

A quarta virtude cardeal, a **Temperança**, é quase sempre representada por uma donzela segurando dois copos ou potes em atitude de derramar o conteudo de um em outro. Pode trazer também um freio na própria boca ou pode trazê-lo seguro por uma das mãos. Em Ouro Preto, o artista a idealizou assim, um freio real pendente na mão esquerda e apenas um

copo sobre uma bandeja sustentada pela mão direita. Este resumo da alegoria denota novamente as qualidades primitivas deste artista, que, principalmente nesta estátua, foi mais evidente. Além do mais, como na preferência popular pela figura de Hércules para personificar a virtude da Força, aqui ele representou a virtude da Temperança como uma criada, usando uma touca típica de serviçal.

A temperança, qualidade de quem é comedido, significa o domínio do desejo, a moderação, a medida. Os dois vasos, entre os quais se trocam os líquidos, (às vezes podem ser um de prata e outro de ouro) simbolizam, no plano psicológico, o difícil equilíbrio interior que devemos manter entre nossos apetites e paixões e a sobriedade, os dois pólos opostos do nosso ser, a matéria e o espírito. O freio é um símbolo simples do comedimento e da moderação, pelo que significa de frear os impulsos, pôr freio nos desatinos, disciplinar-se. Devemos lembrar que o freio é um símbolo universal de controle. Os dois vasos da temperança significam também a ação de discernir entre o prazer e a medida certa, visto que o líquido derramado de um recipiente ao outro não se perde, mas se mistura proporcionalmente. Como uma transfusão espiritual esta mistura simboliza a entrada do espírito na matéria, alma do comedimento. Algumas representações da Temperança mostram o líquido entornado de um copo ao outro de forma ondulada e não natural. Isto representa o fato de que a conciliação entre paixões e espírito é disciplina difícil, que depende de controle e não das leis da natureza.

As Casas de Câmara e Cadeia foram construídas, através dos séculos de colonização portuguesa, sempre com esforço peculiar ao seu significado e importância; daí, suas desejadas imponências e seus destaques nas malhas construtivas urbanas da época, com a finalidade de significar, dignamente, a salvaguarda das atividades do poder municipal de então. A Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto, com sua figura de palácio-fortaleza, coroada pela torre sineira necessária às convocações municipais, não foge ao significado educativo que esses tipos de casas deveriam ter: o estabelecimento do poder municipal, um panteão dos valores e ideais que deveriam dirigir a qualificação da conduta humana. Esta imagem é mais compreensível ainda quando lembramos que prédios como esse abrigavam funções judiciais. Tornam-se reveladoras, portanto, sua forma retangular fechada e clássica, as simétricas escadarias externas e internas, a portada dupla emoldurada por sólidas colunas de capitéis jônicos, o balcão coroado por um frontão emblemático e pela torre centralizada e as figuras alegóricas das virtudes cardeais nos quatro ângulos, como sentinelas vitoriosas a representar o seu papel moralizador por sobre as sacadas de um terraço imaginário que lhes permite o "domínio" da praça. Aqui, a intenção neoclássica por um cenário didático moral transfigurava, pela primeira vez em Ouro Preto, a perseverança retórica do barroco e a elegância volátil do rococó. Os condicionamentos culturais a serem enaltecidos pertenciam então ao universo do gosto do século XIX. O próprio governador da província, Luis da Cunha Menezes, o projetou e construiu, usando significativamente *"mão-de-obra de prisioneiros - negros e vadios, submetidos a trabalho forçado"*. Mesmo causando indignação, essa intenção educativa por parte do governador revela ainda mais o significado que se pretendia para aquela construção: civilidade e educação, erudição e historicismo; "calma grandeza e nobre simplicidade", no entender dos neoclássicos conhecedores das idéias de Winckelmann. Esses valores educativos acadêmicos oitocentistas continuaram a ser consolidados até nos tempos modernos; significativamente, o prédio se tornou o Museu da Inconfidência em 1938 e Panteão da Inconfidência Mineira em 1942. Apesar de seu monumentalismo rude, a intenção dos artistas que planejaram tão bela obra seria causar nos cidadãos que a contemplassem a ataraxia, um estado em que a alma, levada pelos ideais de moderação e espiritualidade da construção, atingisse o ideal máximo da felicidade coletiva: o entendimento da ordem, da serenidade e da

Fortaleza

Temperança

imperturbalidade social. Conseqüentemente, não caberiam outras alegorias, exceto as das virtudes cardeais, no coroamento desta construção.

NOTAS

Verbete: estóico
[Do gr. stoikós, pelo lat. stoicu.]
S. m.
1. Partidário do estoicismo (1).
2. Indivíduo estóico.
Adj.
3. Relativo ao estoicismo.
4. Austero, rígido.
5. Impassível ante a dor e a adversidade.

Verbete: estoicismo
S. m.
1. Filos. Designação comum às doutrinas dos filósofos gregos Zenão de Cício (340-264) e seus seguidores Cleanto (séc. III a.C.), Crisipo (280-208) e os romanos Epicteto (?-125) e Marco Aurélio (121-180), caracterizadas sobretudo pela consideração do problema moral, constituindo a ataraxia o ideal do sábio.
2. Austeridade de caráter; rigidez moral.
3. Impassibilidade em face da dor ou do infortúnio.

A prática das virtudes cardeais pode derrotar os quatro gigantes da alma que, se não dominados completamente, desorganizam a vida humana ameaçando a organização social: o **medo**, a **ira**, o **amor** - três complexas reações neuropsicológicas humanas - e o **dever** - força repressiva gerada pelas imposições do meio social. O medo pode ser vencido pela Força, a ira deve ser dominada pela Temperança, o amor é magnífico quando controlado pela Prudência e o dever é digno quando governado pela Justiça.

TECNOLOGIA DA ESCULTURA POLICROMADA

MATERIAIS USADOS NA DECORAÇÃO DE ESCULTURAS EM MADEIRA POLICROMADA NO PERÍODO COLONIAL EM MINAS GERAIS

CLAUDINA MARIA DUTRA MORESI *

Introdução

As imagens em madeira do período colonial, em Minas Gerais, foram esculpidas com técnica elaborada e apresentam rica policromia. A madeira recebia várias camadas de tinta e folhas metálicas de ouro ou prata. Após o entalhe, a madeira era polida e na maioria das vezes recebia camada de cola animal para impermeabilizá-la, técnica denominada encolagem. A preparação era aplicada em várias camadas com pincel e geralmente consistia de carbonato de cálcio ou gesso e cola. O caulim, argila branca disponível na região de Minas Gerais, foi também utilizada pelos artistas em Minas Gerais em substituição ao gesso importado (MORESI, 1994). No panejamento foram utilizadas técnicas como o esgrafiado e pintura a pincel. O esgrafiado, de origem italiana, constitui-se de técnica decorativa de desenhos pintados sobre a folha metálica. A folha de ouro, ou de prata, é aplicada na escultura já preparada com camadas brancas de preparação e ocre de bolo. A camada colorida é aplicada sobre o douramento e antes de sua secagem completa é removida com um instrumento adequado em determinadas áreas para formar os desenhos do esgrafiado. A pintura a pincel consiste em camada de tinta aplicada com pincel sobre a preparação nas áreas de panejamento ou sobre o esgrafiado. Ornamentos tridimensionais, tais como pastiglio, pingo de sangue e outros adereços como corda e coroa de espinhos eram utilizados para realçar a dramaticidade e o realismo do barroco (KUHN, 1986). Por exemplo, na Espanha no tempo da Contra-Reforma, uma forma extrema de naturalismo foi desenvolvida: as figuras tinham olhos de vidro e laços na decoração que eram representadas com cordas verdadeiras embebidas de preparação, etc. O pastiglio, técnica de origem italiana (BOMFORD et al., 1992), consiste em decoração em relevo imitando rendas, insígnias e outros elementos decorativos nas áreas de panejamento. O barbante ou o próprio material usado como preparação, gesso ou carbonato de cálcio, eram usados como relevo do pastiglio. Várias camadas de gesso eram aplicadas e o desenho modelado com instrumento adequado, obtendo-se finalmente o "pastiglia", em italiano. De acordo com a literatura, outros ornamentos tridimensionais eram sempre cravados na preparação enquanto esta estava ainda úmida. Pingos de sangue, lágrimas e ferimentos eram representados com sementes cravadas, lã, barbantes e outras coisas embutidas na preparação (KUHN, 1986).

Neste trabalho, serão apresentados os estudos realizados no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - CECOR em três esculturas provenientes de Museus e Igrejas das cidades históricas de Minas Gerais. As técnicas e os materiais utilizados nas esculturas foram comparados com a literatura. O estudo científico da obra de arte consiste em identificar e caracterizar os materiais usados pelos artistas através de métodos físico-químicos de análise. Este trabalho contribui para um maior conhecimento da tecnologia da obra de arte.

FIGURA 1 - Bom Jesus do Matosinhos
Sala dos Milagres
Santuário do Bom Jesus do Matosinhos
Santo Antônio do Pirapetinga/MG

Imagens estudadas

O estudo de três esculturas em madeira policromada são exemplos de materiais e técnicas comumente encontradas em imagens mineiras dos séculos XVIII e XIX já estudadas até o momento. As peças escolhidas para serem apresentadas neste trabalho são atribuídas à

* *Doutora em Química*
Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis/UFMG

FIGURA 2 - Cristo da Coluna
Museu Regional
São João del Rei/MG

escola do Mestre de Piranga, catalogadas durante pesquisa coordenada pela autora (MORESI et al., 1992):

1. Bom Jesus do Matozinhos, tamanho natural, localizada na sala dos Milagres do Santuário do Bom Jesus do Matozinhos, em Santo Antônio do Pirapetinga, distrito da cidade de Piranga (FIG. 1);
2. Cristo da coluna, imagem de pequeno porte, proveniente do Museu Regional de São João del Rei (FIG. 2);
3. Nossa Senhora da Conceição, medindo 54,5cm de altura, proveniente da cidade de Barra Longa. Encontra-se exposta no Museu Regional de São João del Rei (FIG. 3 e 4).

Metodologia

Para estudar as diversas camadas de tintas, vernizes e outros materiais constitutivos das obras de arte, microamostras com alguns milímetros quadrados são removidas em locais discretos da peça, preferencialmente em áreas de perda ou no verso da obra. Tais amostras são submetidas a uma série de análises físico-químicas, identificando-se a composição dos materiais utilizados.

O estudo das diversas camadas aplicadas na escultura é realizado através de cortes estratigráficos que permitem a identificação de camadas originais e intervenções. A microquímica, técnica de análise que utiliza pequena quantidade de material, permite a identificação de pigmentos, cargas, folhas metálicas e fibras, juntamente com a microscopia ótica. A espectrometria de energia dispersiva de raios-X acoplada ao microscópio eletrônico de varredura identifica os elementos químicos presente na amostra. A análise de aglutinantes, a qual identifica a técnica da pintura, é realizada através da fixação de corantes específicos, teste de solubilidade e reações químicas.

Tecnologia da Policromia

Na imagem do Cristo Bom Jesus do Matozinhos (Fig. 1) foi detectada a presença de cola animal aplicada sobre o suporte em madeira. A preparação do Cristo é branca, consistindo de mistura de carbonato de cálcio e branco de chumbo e cola animal em duas subcamadas de diferente composição. Na primeira delas, o carbonato de cálcio está presente em maior quantidade na mistura. Na última camada de finalização da preparação o pigmento branco de chumbo predomina, proporcionando um fundo mais branco para receber as camadas de pintura. Na carnação, áreas que imitam a pele, as camadas aplicadas sobre a preparação apresentam técnica a têmpera oleosa e camadas rosa coberta por camada branca. Na representação de hematomas, a última camada da carnação é ligeiramente azulada, contendo o pigmento azul da Prússia misturado ao rosa claro. O pigmento azul da Prússia foi descoberto em 1704 pelo alemão Diesbach, fabricante de cores. Esse pigmento tem grande importância na história dos materiais usados em pinturas, contribuindo para datação da obra. O azul da Prússia foi geralmente utilizado em pinturas na Europa no final do século XVIII e século XIX (GETTENS, 1942).

Na representação das chagas, os escorridos de sangue são em camada vermelha, pigmento vermelhão a têmpera oleosa, coberta com laca vinho. As gotículas vermelhas que imitam sangue mostram a presença de arsênio e enxofre em sua composição, elementos químicos característicos do mineral ouro-pigmento. Estes resultados foram obtidos pela análise por espectrometria de energia dispersiva de raios-X ao microscópio eletrônico. Uma receita da época explica em detalhes a fabricação dos pingos de sangue, citando o uso do ouro-

pigmento (sulfeto de arsênio III): "*Mette ouropimenta em hum destes vidros de vintem que tem com pouca differença tanto de altura como de diametro, tapa-o deixando-lhe hum pequeno buraco para que não estale, e põem-o em banho maria até que o ouro pimenta se derreta, e eleve em vapor, que hirá descorrendo outra vez pelo vidro ao redor do colo; tira então o vidro do fogo, deixa-o esfriar, e quebra-o para lhe tirar os taes pingos, que imitarão perfeitamente pingos de sangue. Quanto maior, e mais redonda for a volta do vidro em cima, melhores sahiráõ os taes pingos.*" (SEGREDOS ..., 1794). Quando aquecido em tubo de vidro fechado, o ouro-pigmento, de cor amarelo-ouro, ao sublimar e, em seguida resfriar-se, transforma-se em substância de coloração vermelha com brilho resinoso (SINKANKAS, 1974). Na tradição oral e mesmo em descrições de revistas de arte, tais gotas são chamadas de 'rubis' ou 'resina vermelha' pelos estudiosos e apreciadores da arte barroca, mas na verdade as características físico-químicas do material não se aproximam daquelas da pedra preciosa da qual tirou o nome e muito menos das de uma resina. Confirmando o realismo e a dramaticidade do barroco, esses pingos de sangue são encontrados em tamanhos variados, colados sobre a carnação das esculturas. Esse mesmo material foi usado em outras esculturas mineiras do período colonial estudadas.

No cabelo, o suporte em madeira recebeu encolagem e não apresenta camada de preparação branca, constituindo-se da superposição de três camadas em tons marrons a têmpera.

A imagem apresenta na cabeça do Bom Jesus uma coroa de espinhos, sendo o suporte um cipó com policromia verde aplicada sobre preparação branca. Esta preparação constitui-se de mistura de pigmentos branco de chumbo, gesso, sílica e cola animal. O verde utilizado é um verde de cobre artificial.

No Cristo da Coluna (FIG. 2), o realismo da obra consiste no uso de corda em juta que passa pelo pescoço do Cristo, cruza nas costas e amarra os seus punhos na coluna. Em outras esculturas estudadas, como iconografias de São Sebastião, cordas naturais foram utilizadas.

A imagem de Nossa Senhora da Conceição (FIG. 3) é toda dourada nas técnicas de esgrafiado e pintura a pincel. A técnica utilizada foi o douramento à base d'água, que consiste na aplicação de folha de ouro sobre camada denominada bolo. O bolo apresenta coloração ocre, sendo constituído de terra argilosa misturada ao preto de carvão vegetal e cola animal. A preparação da escultura é branca, em gesso e cola animal. Na folha metálica brunida foram aplicadas camadas coloridas e, antes de secas, com instrumento adequado eram removidas as partes correspondentes ao desenho, mostrando a folha de ouro na técnica de esgrafiado. A folha de prata foi aplicada na mesma técnica do douramento. Motivos de flores foram aplicados a pincel sobre a pintura do esgrafiado.

O pastiglio, decoração em relevo, foi utilizado na barra da túnica, as bordas do manto e do véu. O pastiglio foi modelado em três dimensões com o mesmo material usado como preparação. Nesta imagem, o relevo do pastiglio é em gesso e mede 0,9 mm de altura.

FIGURA 3 - Frente
Imagem de Nossa Senhora da Conceição
Museu Regional
São João del Rei/MG

Conclusões

As esculturas atribuídas ao mestre de Piranga apresentam o realismo do barroco mineiro, sendo esculturas com a policromia bem elaborada. Elas apresentam materiais e técnicas comumente utilizados em esculturas mineiras do período colonial. Os pigmentos utilizados, tais como branco de chumbo, azul da Prússia, vermelhão e gesso são encontrados também em pinturas de cavalete. O uso de fibras naturais foi comum em esculturas barrocas européias (KUHN, 1986). O relevo do pastiglio é confeccionado com o mesmo material da preparação. Em outras esculturas mineiras já estudadas, este é sempre o material usado, o

FIGURA 4 - Verso
Imagem de Nossa Senhora da Conceição
Museu Regional
São João del Rei/MG

mesmo pigmento da preparação.

Como elemento tridimensional usado na decoração de esculturas mineiras, foram encontrados os pingos de sangue fabricados com mineral natural, ouro-pigmento, nas esculturas mineiras do século XVIII e XIX, conforme descrito em manual português da época. Não encontramos referência sobre o uso desse material em esculturas européias e hispano-americanas.

BIBLIOGRAFIA

BOMFORD, D. et al. *Art in the making; Italian painting before 1400.* London: National Gallery, 1992.

GETTENS, R. J. & STOUT, G. L. *Panting materials; a short encyclopaedia.* New York: D. Van Nostrand, 1942, p. 149-51.

KUHN, H. *Conservation and restoration of works of art and antiquities.* Translated by Alexandra Tone. London: Butterworths, 1986, p. 22-4.

MORESI, C. M. D. Estudo científico de policromias da imaginária mineira do período colonial. IN: SEMINÁRIO DA ABRACOR, VII, 1994, Petrópolis. *Panorama atual da conservação na América Latina*, Rio de Janeiro, ABRACOR, 1994, p.133-8.

MORESI, C. M. D., FANTINI, M. S. Mestre Piranga - Study and conservation of brazilian religious sculptures from the eighteenth century. IN: CONGRESS IIC, XIV, 1992. Madrid. *Preprints the conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage.* London: International Institute for Conservation, 1992, p. 94-8.

Segredos necessarios para os officios, artes, e manufacturas, e para muitos objetos sobre a economia domestica., 1794. Lisboa: Offic. de Simão Thadeo Ferreira. t.2 Cap. I: Modo de moer, e destemperar as tintas, p.41.

SINKANKAS, J. *Gemstone and mineral data book*. New York: Collier Macmillan, 1974. p.204.

TECNOLOGIA DE DOURAMENTO EM ESCULTURAS EM MADEIRA POLICROMADA DO PERÍODO BARROCO E ROCOCÓ EM MINAS GERAIS

GILCA FLORES DE MEDEIROS*
LUIZ ANTÔNIO CRUZ SOUZA**

Introdução

Este trabalho foi desenvolvido por Gilca Flores de Medeiros como tema de pesquisa para o Mestrado em Artes Visuais – área de concentração: Conservação/Restauração, na Escola de Belas Artes da UFMG, sob a orientação do Prof. Luiz A. C. Souza. O tema está inserido na linha pesquisa que vem sendo desenvolvida pelo Laboratório de Ciências da Conservação do Cecor/EBA/UFMG, que investiga a policromia das esculturas em madeira policromada em Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX: os materiais, as técnicas de execução e os processos de deterioração.

Nas esculturas em madeira policromada em Minas Gerais, um dos recursos mais freqüentes de ornamentação encontrado é a técnica do douramento, sobre a qual os artistas ainda se utilizavam de técnicas de ornamentação e camadas de acabamento, como vernizes e veladuras, para obter uma nova gama de variações no resultado final do douramento. Apesar de bastante freqüentes, as diversas técnicas de acabamento de douramento e prateamento são pouco conhecidas pelos profissionais, devido à escassez de publicações sobre este tema. Esse desconhecimento pode gerar equívocos ao se efetuar limpezas e remoções de vernizes ou veladuras de obras de talha ou esculturas policromadas, com o risco de ser removida uma camada original que cumpria função específica no resultado final da policromia.

FIGURA 1 - Detalhe de ornamento da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas/MG: veladura mate ao fundo, realçando o brilho do relevo brunido.

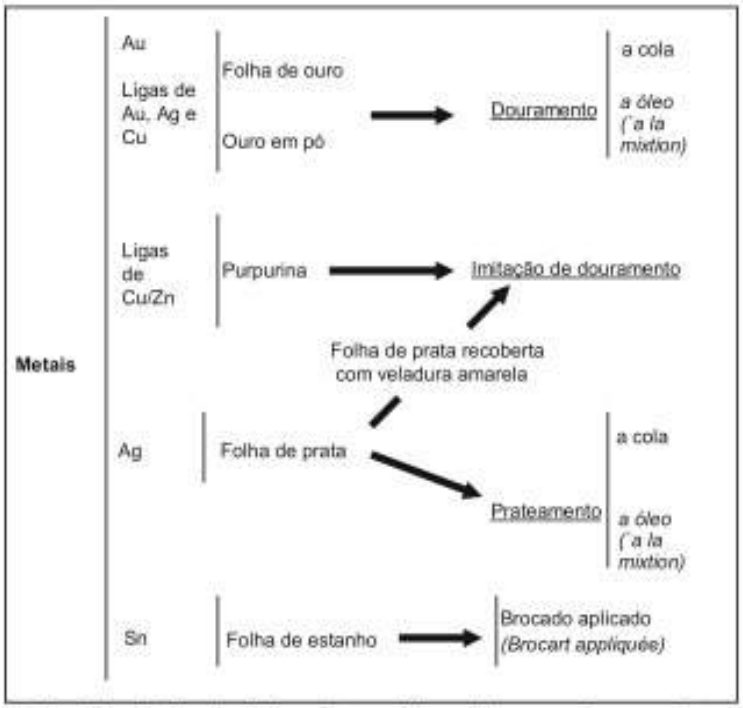
As técnicas de acabamento de douramento

Para a execução desses douramentos, diversas técnicas podem ser empregadas, conforme o Quadro 1(SOUZA, 1996).

Além dessa variedade técnica, os artistas se utilizavam também do recurso de aplicar sobre os douramentos técnicas de ornamentação como esgrafito, punção, pastiglio e pintura a pincel, e, ainda, camadas de acabamento, que lhes conferiam outra gama de efeitos: camadas de proteção, vernizes e veladuras coloridas. Essas camadas de acabamento são bastante comuns e, no entanto, seu desconhecimento é tal que, na maior parte das vezes, os restauradores não reconhecem ou consideram a possibilidade da presença de camadas de acabamento sobre o douramento.

Estudamos essas técnicas de douramento e suas camadas de acabamento, com o objetivo de ampliar nosso conhecimento, principalmente no que diz respeito à sua execução, gerando fac-símiles sobre os quais alguns estudos puderam ser elaborados. Além de remoção de amostras para análises pontuais, alguns fac-símiles foram submetidos ao processo de envelhecimento acelerado, no XENOTEST.

** Mestre em Artes/Especialista em Conservação*
*** Doutor em Química*
Professor da Universidade Federal de Minas Gerais



Quadro 1 - Sumário dos tipos de decoração com folhas metálicas empregados em esculturas em madeira policromada. (Os termos *à la mixtion* e *Brocart appliqués* são termos franceses correntemente utilizados na literatura técnica da área).

Pesquisa bibliográfica

Nossa pesquisa consistiu, inicialmente, na leitura de manuais artísticos antigos, onde buscamos conhecer os materiais sugeridos, suas formulações e modo de aplicação, segundo cada autor. Os principais manuais estudados foram:

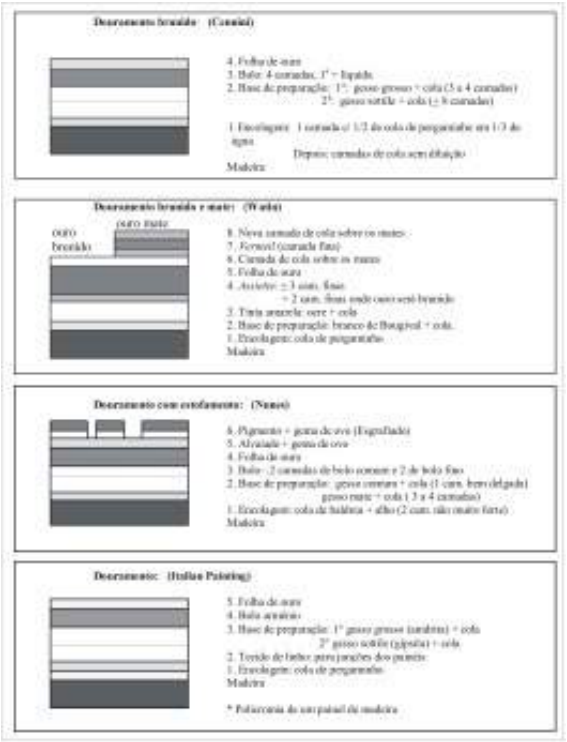
1. Arte da pintura, simetria e perspectiva - Philippe Nunes (Portugal, 1615)
2. Il libro dell'arte - Cennino Cennini (Itália, séc.XV)
3. L'art du peitre, doreur, vernisseur - Watin (França, 5ª edição 1802/ 1a ed. 1772)
4. Segredos necessários para os officios, artes, e manufacturas (Lisboa, 1794)
5. Artists' techniques in golden age Spain - Six Treatises in Translation (Cambridge, 1986)

Outras fontes úteis para a compreensão das técnicas foram:

6. Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar - Luiz A. C. Souza.
7. Les polychromies baroques et rococos du XVIIIème siècle: Etude et rescontituition de quelques techniques de polychromie - Cristine Cession, 1987/88.

8. Art in the marking - Italian Painting before 1400 (Londres, 1992)
9.Tratado del dorado, plateado y su policromia - tecnología, conservación y restauración - Enriqueta Gonzáles-Alonso Martínez.

Concluímos que, embora as receitas apresentem diferenças na forma de preparo e de aplicação (modo e número de camadas), os autores concordam com respeito ànecessidade de se preparar a madeira com encolagem e base de preparação e, no caso de douramento aquoso, bolo armênio (Quadro 2). Para maior compreensão das técnicas, analisamos estudos anteriores sobre o assunto (fontes n° 6 a 9 citadas acima).



Quadro 2

Trabalho experimental

Executamos algumas receitas dos manuais, na forma de fac-símiles. Utilizamos como suporte o cedro, em placas cujas dimensões eram de 12x4x0,4cm.[1] Para cada técnica, utilizamos três placas. A policromia foi aplicada de forma integral nas duas primeiras e de forma escalonada na terceira, possibilitando a visualização das camadas aplicadas de modo didático.

As placas de cedro foram lixadas e encoladas com cola de coelho a 10%. Tínhamos a intenção de preparar a cola de pergaminho, muito citada nas receitas dos manuais como cola muito clara e freqüentemente utilizada pelos artistas da época, porém não conseguimos contato com nenhum curtume que trabalhasse com aparas de pergaminho, inviabilizando a reprodução da cola. Dessa forma, optamos pelo uso da cola de coelho, de natureza semelhante e também de boa qualidade. Essa mesma cola foi empregada em diversas outras camadas onde o uso de uma cola se fez necessário.

1. Como submeteríamos posteriormente as placas ao processo de envelhecimento acelerado no XENOTEST, essas dimensões obedeciam às necessidades de encaixe ao suporte de corpos de prova do equipamento.

A base de preparação foi realizada em duas fases, conforme indicações dos manuais, a primeira sendo conhecida como gesso grosso, e a segunda, gesso fino (ou *sottile*). Para a primeira base, o gesso (sulfato de cálcio; encontrado no mercado como gesso rápido) foi peneirado. A cola de coelho a 10%, usada como aglutinante, foi aquecida em recipiente de vidro e o gesso foi sendo acrescentado aos poucos até saturar a cola. Depois de bem misturado e sendo mantido aquecido em banho-maria, o gesso foi aplicado com um pincel sobre a placa encolada. No total, aplicamos quatro camadas.

O gesso fino exige um preparo específico, que consiste em misturá-lo em recipiente com bastante água, aos poucos, e deixando-o decantar 24 horas. Após esse tempo, a água é dispensada e colocada nova água, sendo esse procedimento repetido por vários dias. No nosso caso, o gesso foi tratado por vinte dias. Depois, o gesso foi coado e deixado secar na forma de "pães". No momento da aplicação, o pão de gesso é deixado em recipiente com água para uma diluição espontânea, após a qual ele é coado e misturado à cola aquecida. Aplicamos quatro camadas de gesso fino, sendo a primeira com os dedos (o que permite maior aderência ao gesso grosso) e as demais com pincel.

O bolo armênio foi aplicado nas placas em que realizaríamos o brunimento do ouro. Não reproduzimos a receita do bolo, utilizando um bolo vendido comercialmente como *Assiette a dorer - rouge* (Lefranc Et Bourgeois). No momento da aplicação, esse bolo foi diluído com cola de coelho para obtermos consistência que permitisse a aplicação com pincel.

Para feitura do esgrafito, estendemos a têmpera (a ovo) sobre todo o ouro, decalcamos sobre ela o motivo a ser esgrafiado[2] e removemos a têmpera nas áreas em que o ouro deveria aparecer, com auxílio de um palito de madeira.

Para as camadas de acabamento, os corantes utilizados (açafrão, urucum, sangue de dragão) foram extraídos numa solução de álcool etílico. Reproduzimos quatro tipos de acabamentos, seguindo as receitas dos manuais, e ainda uma veladura mate (composta de cola, caulim e hematita), cuja presença foi observada em algumas obras que estavam em restauração no Cecor, enquanto realizávamos esta pesquisa. O quadro abaixo apresenta as técnicas executadas em nosso trabalho experimental.

Análise das técnicas aplicadas

Selecionamos uma placa de cada grupo para ser mantida como de referência, e destas foram removidas amostras de cada policromia para montagem de cortes estratigráficos, dispersões e coleta do espectro de infravermelho por FTIR e outros (trabalho realizado por Lílian Cavalcante de Melo, bolsista de iniciação científica). A segunda placa de cada grupo foi levada à câmara do equipamento XENOTEST para passar por um processo de envelhecimento acelerado. A terceira de cada grupo, cujas camadas foram aplicadas de forma escalonada, foi guardada para uso didático.

O XENOTEST possui uma câmara onde são simuladas determinadas condições de temperatura, umidade e iluminação e nos permitiu analisar as amostras comparativamente quanto à resistência, modificações das propriedades óticas, atuação ou não das diferentes camadas de acabamento como proteção dos douramentos, etc. É importante dizer, porém, que não há como comparar diretamente o envelhecimento acelerado no XENOTEST com o envelhecimento real sofrido pelas obras, pois não há como determinar quantas horas na câmara do XENOTEST corresponderia a uma quantidade determinada de meses ou anos em tempo real.

O material produzido, bem como o resultado das análises, nos serviram para avaliações comparativas de materiais e técnicas encontradas em obras com douramento e servirão para

2. Para criação do motivo decorativo do esgrafito nos baseamos em registros que nos foram cedidos pela Profª Beatriz Coelho, de esgrafitos de esculturas mineiras por ela estudadas em sua pesquisa.

futuras análises desta natureza a serem realizadas no Laboratório de Ciências de Conservação/ Cecor/EBA/UFMG.

GRUPO DE PLACAS	CAMADAS INICIAIS	TÉCNICA DE DOURAMENTO	TÉCNICA DE ORNAMENTAÇÃO	TÉCNICA DE ACABAMENTO
Grupo 1	Encolagem Gesso grosso e fino Bolo armênio	Ouro brunido (todos os brunimentos foram feitos com espátula de ágata)	Esgrafito, vermelho (têmpera a ovo + cinábrio)	"Ventiz para ouro" -veladura amarela (goma laca+açafrão, urucum+sangue de dragão)
Grupo 2	Encolagem Gesso grosso e fino Relevo c/ gesso fino Bolo armênio	Ouro brunido e ouro mate (Relevos brunidos, fundos mates)	*Pastiglio*	Camada de cola e de *Vermeil* (goma arábica + açafrão urucum + sangue de dragão)
Grupo 3	Encolagem Gesso grosso e fino Goma laca Mordente	Ouro mate (com mordente)	Nenhuma	Nenhuma
Grupo 4	Encolagem Gesso grosso e fino Bolo armênio	Ouro mate (sobre bolo, porém sem brunimento)	Nenhuma	Cola de coelho à 10º
Grupo 5	Encolagem Gesso grosso e fino Bolo armênio	Ouro brunido	Esgrafito, branco	Veladura mate (Cola + caulim + hematita)
Grupo 6	Encolagem Gesso grosso e fino Bolo armênio	Ouro mate	Nenhuma	Clara de ovo (pura)
Grupo 7	Encolagem Gesso grosso e fino Bolo armênio	Ouro brunido	Esgrafito, verde 1º alvaiade+ ovo 2º acetato de cobre+ ovo	Nenhuma

FIGURA 2 – Materiais corantes e os resultados (cores) obtidos.

FIGURA 4 – Placas do grupo 5: esgrafito branco e acabamento com veladura mate (cola+caulim+hematita).

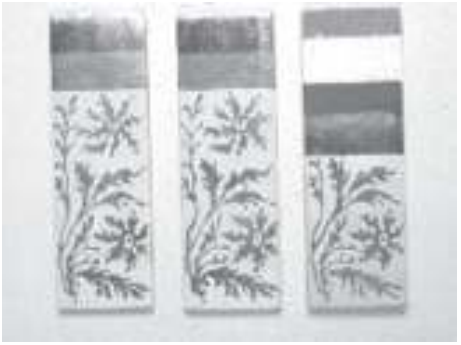


FIGURA 4 - Camada de vermeil e cola realçando o brilho do relevo.

FIGURA 5 - Camada de vermeil e cola sob luz UV.

Conclusão

No que concerne à eitura das policromias, os conhecimentos anteriores foram sendo confirmados. As descrições dos manuais a respeito das camadas de encolagem, base de preparação, douramento e acabamento, coincidem com as estratigrafias já estudadas anteriormente no Cecor, de obras em madeira policromada pesquisadas ou restauradas naquela instituição. De modo geral, a descrição das técnicas e materiais citados na bibliografia estudada é bastante coincidente. Isso ocorre porque a técnica da policromia sempre seguiu conceitos tradicionais, que percebemos estarem baseados num profundo conhecimento que o artista possuía dos materiais e técnicas dos quais se servia para seu trabalho.

Com a leitura dos manuais, confirmamos a existência de várias receitas de técnicas de acabamento apresentadas como recursos para conferir às folhas metálicas maior variação de texturas, cor e brilho. Confirmamos também a possibilidade de haver sobre os douramentos camadas finais muito sutis, como uma demão de cola protéica ou de clara de ovo, ou mesmo uma veladura pouco colorida. Embora saibamos que com o tempo essas camadas podem não se apresentar tão evidentes, cumprimos nosso objetivo de viabilizar, com esta pesquisa, o acesso ao conhecimento de que essas possibilidades existem e devem ser consideradas no trabalho de conservação de restauração de obras com douramento.

Nossos objetivos iniciais foram cumpridos na medida em que aprofundamos nossos conhecimentos sobre a policromia de esculturas em madeira e principalmente no que diz respeito às técnicas de acabamento de douramentos. Com este trabalho, temos a intenção de contribuir de forma objetiva, chamando a atenção dos profissionais de conservação e restauração para as várias possibilidades técnicas existentes no douramento, fazendo com que os procedimentos de limpeza e remoção de vernizes contem com um estudo preliminar mais aprofundado, para que não se removam camadas sem a real compreensão da policromia que se está tratando. Trata-se de um tema extenso e este trabalho não o esgota, sendo parte dos estudos que continuarão a ser desenvolvidos pelo Laboratório de Ciências da Conservação/ Cecor/ EBA/UFMG.

Agradecimentos

À equipe do Laboratório de Ciências da Conservação: Lílian Cavalcante de Melo, Selma Otília e João Cura D'Ars, pela contribuição constante em todo o processo da pesquisa.
À FAPEMIG, CNPq, VITAE - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social e IPHAN.
As pessoas que de alguma forma contribuíram para o bom desempenho dessa pesquisa, em especial à Profª Beatriz Coelho, Prof° José Luiz Pedersolli, Cristina Miranda, às alunas do 12° Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - EBA/UFMG.

Ao Cláudio Nadalin por toda a documentação fotográfica

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BOMFORD, David et al. *Art in the marking - italian painting before 1400*. With contributions from Jo Kirby. London: National Gallery Publications Ltd, 1992.

CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte*. Paris: Éditions Berger-Levrault, 1991.

CESSION, Cristine. *Les polychromies baroques et rococos du XVIII^{éme} siècle*: etude et reconstitution de quelques techniques de polychromie. Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre. Travail de fin d'etude - Cinquème année - Conservation et Restauration des Ouvre d'Art - Année académique 1987-1988.

MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaide*. Série: Biografias de artistas mineiros. Belo Horizonte: Edições Arquitetura/UFMG, 1965.

NUNES, Felipe. *Arte da pintura, simetria e perspectiva* (Fac-símile da edição de 1615 com um estudo introdutório de Leontina Ventura). Porto: Editorial Paisagem,1982.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII:* o interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. Belo Horizonte: Departamento de Química/UFMG, 1996. (Tese, Doutorado)

VELIZ, Z. (editor e tradutor) *Artists'techniques in Golden Age Spain* - six treastises in translation. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

WATIN, Jean-Félix. *L'art du peitre, doreur, vernisseur*. Paris, 1802. 5ª ed.

IMAGINÁRIA PROCESSIONAL: CLASSIFICAÇÃO E TIPOS DE ARTICULAÇÕES

MARIA REGINA EMERY QUITES*

Introdução

As imagens propostas para estudo e objetivo principal deste trabalho sempre possuem articulações, e podem ser subdivididas de acordo com outras características de seu sistema de construção. Assim, o estudo da tecnologia de construção é um ponto relevante neste trabalho e nos leva à classificação desta imaginária em categorias.

Estas categorias – Imagens Articuladas, Imagens de Vestir e Imagens de Roca – são sempre relegadas a segundo plano e consideradas como uma arte menor em detrimento da imaginária de talha inteira.

O objetivo principal deste trabalho é o conhecimento destas obras e a conseqüente discussão a respeito de suas características e qualidades artísticas e tecnológicas, considerando-as como parte integrante de nosso acervo escultórico, portanto merecedoras de atenção e pesquisa.

Outro aspecto que nos despertou grande interesse foi sua utilização em Minas Gerais, desde o século XVIII até os dias de hoje, quando continua desempenhando sua função social e religiosa, reunindo grande parte das comunidades nas procissões e encenações religiosas da Semana Santa, sendo um dos objetos de culto religioso mais populares da região.

Metodologia

Este trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla na qual foi estudada a imaginária processional utilizada na Semana Santa em Minas Gerais. As cidades pesquisadas foram: Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará, importantes por suas manifestações religiosas. Pretendemos apresentar apenas alguns aspectos que foram estudados. Quanto à técnica construtiva foram investigados o suporte, a policromia, as vestes, os anexos e acessórios que compõem cada escultura. Foi observado também o estado de conservação e as intervenções posteriores.

Paralelamente, foram realizadas documentações fotográficas, em preto e branco e slides. Devido à grande quantidade de dados colhidos na pesquisa de campo, optou-se pela criação de um banco de dados, visando facilitar o trabalho de averiguação, comparação e classificação desta imaginária.

Ampliou-se, finalmente, a pesquisa bibliográfica, buscando referências nacionais e internacionais sobre essas categorias, visando um estudo comparativo.

Resultados

Classificação da Escultura Policromada em Madeira

A partir de nossos estudos, e de referências anteriormente encontradas, classificamos as esculturas em quatro categorias, de acordo com seu sistema construtivo em relação à sua vestimenta:

- Imagem de Talha Inteira
- Imagem Articulada
- Imagem de Vestir

FIGURA 1 - Imagem articulada
Cristo da Coluna - Sabará

** Mestre em Artes/Conservação*
Professora da Universidade Federal de Minas Gerais

FIGURA 2 - Imagem de vestir
Nossa Senhora das Dores
Santa Bárbara

· Imagem de Roca

Imagem de Talha Inteira

As imagens de Talha Inteira são também conhecidas como de "Talha Completa" nos países da América Hispânica. São totalmente entalhadas, definidas em uma única posição, não possuindo articulações; ou seja, não há possibilidade de alteração na gestualidade dessas esculturas. Estas, na maior parte das vezes, se apresentam totalmente policromadas e caracterizam-se por ter as áreas de panejamento sempre representadas com a utilização de ricas técnicas de ornamentação, tendo por objetivo imitar o tecido em todas as suas texturas.

Imagem Articulada

Estas imagens são uma categoria de transição dentro desta classificação. Possuem alto nível de elaboração da talha e da policromia como nas imagens de Talha Inteira, porém com articulações. Como estas imagens não possuem vestes de tecido sobre o corpo, as engrenagens das articulações são cobertas originalmente por pelica e posteriormente policromadas. Estas esculturas na maior parte das vezes possuem cabelos esculpidos e policromados e os olhos podem ser esculpidos e policromados, ou de vidro. (FIG. 1)

Imagens de Vestir

São esculturas que possuem a parte da talha, que fica escondida sob as vestes, resolvida de forma simplificada, como um "manequim", ou seja, o corpo está definido com todas as suas formas, porém esculpido de forma simplificada ou tosca, deixando, portanto, muito explícita a intenção do artista, de cobri-la posteriormente, com uma veste de tecido natural. A policromia se resume às áreas de carnação, havendo geralmente partes do corpo monocromadas representando vestes de baixo ou, então, totalmente sem policromia, deixando aparente a madeira. As partes visíveis, como rosto, mãos e pés recebem tratamento esmerado na talha e na policromia. Possuem articulações, cabelos e vestes naturais e os olhos podem ser esculpidos na madeira e policromados, ou de vidro. (FIG.2)

Imagens de Roca [1]

O termo Roca, utilizado para definir uma categoria de imaginária, foi encontrado em Portugal e no Brasil; na Espanha e hispanoamérica não encontramos referência a essa terminologia. Acreditamos que, de acordo com os vários significados para a palavra Roca, podemos considerar, por analogia ao termo, o significado das imagens que possuem sustentação realizada através de ripas.

Essas esculturas têm uma estrutura bem mais simplificada que as anteriores, possuindo um gradeado de ripas de forma arredondada, em substituição aos membros inferiores, ou uma espécie de armação substituindo toda a área escondida sob as vestes. O tratamento esmerado da talha e da policromia está presente somente nas mãos e cabeça, e às vezes pés. Os cabelos e as vestes são naturais, possuem articulações, e os olhos podem ser esculpidos e policromados, ou de vidro. (FIG. 3)

Classificação das Articulações

A utilização da articulação como recurso para propiciar movimento é muito antiga, tendo sido encontrada em um sarcófago romano, uma boneca do século I em madeira – carvalho – com articulações nos ombros, cotovelos, coxas, joelhos, dedos das mãos e pés.[2]

A articulação utilizada na imaginária processional tem duas funções específicas: a

1. ROCA - Vara ou cana que tem numa das extremidades um bojo em que se enrola a rama do linho, do algodão ou da lã destinada a ser fiada. Cada uma das peças de madeira que se põem em roda de um mastro fendido ou rendido, no sítio da rendedura, em guisa de talas. Tiras estreitas que se usavam ao comprido das mangas dos vestidos e separadas umas das outras para deixarem ver o estôfo subjacente. Imagem de roca, a que tem só a descoberto o busto ou meio corpo e os braços, sendo o resto formado por um disco de madeira assente sobre uma balaustrada e tabuinhas, tudo encoberto com o vestido da imagem. Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa - F. J. Caldas Aulete - IV volume.
Nos dicionários de língua portuguesa, entre as diversas definições para o termo roca, encontramos uma específica para a imaginária: "Imagem de Roca & de vestidos - He a que tem armação de paos, cuberta de veftidos, q a fuftenta da cintura até os pés."
BLUTTEEU, Pe. Rafael. Vocabulário Portuguez e Latino, Tomo VII, 1720, p. 350. Referência gentilmente cedida pelo Prof. Carlos Alberto Moura - Universidade Nova de Lisboa.
2. LA MADERA, Barcelona, editora Blume, 1978, p. 212

primeira é que, através dela, se pode alterar a gestualidade da escultura, possibilitando a mudança das representações iconográficas. Outra função exercida pela articulação é promover maior facilidade no ato de vestir as imagens. Assim, a articulação é peça fundamental nesse trabalho, caracterizando o sistema construtivo das categorias de imagens processionais em estudo.

Através deste estudo classificamos e denominamos cinco modelos, tendo por base suas características formais:

- Esfera Macho/Fêmea
- Macho/Fêmea Simplificado
- Esfera Bipartida
- Esfera Maciça
- Dobradiça

Esfera Macho/Fêmea

A articulação mais complexa encontrada foi denominada de Esfera " Macho/Fêmea", pois tem um sistema de conexão central macho/fêmea em forma de uma esfera, e a união dessas partes é realizada por um pino central. Neste modelo, as partes que compõem a articulação propriamente dita são separadas das representações dos membros que compõem o corpo humano. Estas peças têm um prolongamento em cilindro, com um entalhe na extremidade, o qual se insere nas partes anatômicas com a finalidade de permitir o movimento e ao mesmo tempo impedir que essas peças se desprendam. Este sistema possibilita a execução de movimentos, verticais e horizontais, em uma rotação de 360° (FIG. 4).

"Macho/Fêmea" Simplificado

Neste modelo, a conexão central é realizada por um sistema "macho/fêmea", onde as partes que compõem os membros do corpo humano fazem parte do sistema da articulação. A articulação se compõe de apenas uma peça solta que possui o prolongamento em cilindro com um entalhe em sua extremidade por onde passa um pino, permitindo também nesta área uma rotação de 360°. A outra parte é formada por algum membro da anatomia que se fixa à articulação e acompanha a movimentação da primeira (FIG. 5).

Esfera Bipartida

Neste modelo, as peças que compõem a articulação são isoladas das que representam os membros do corpo humano, e a conexão central forma uma esfera partida ao meio unida por um pino ao centro. Estas peças possuem um prolongamento, formando um cilindro, com um entalhe em sua extremidade, por onde atravessa um pino fixo. Este modelo se diferencia do primeiro apenas na forma de conexão, que é uma esfera bipartida e não uma esfera com conexão em "macho e fêmea" (FIG. 6).

Esfera Maciça

Encontramos em uma única escultura um sistema de articulação diferenciado dos demais, ao qual denominamos esfera maciça. Este sistema é formado por uma única peça de madeira em forma de esfera maciça com um prolongamento em forma de cilindro e com um entalhe na extremidade, o qual se insere no ombro da imagem. Dessa esfera sai uma tira de couro que se comunica e se fixa aos braços. A área do braço é côncava, encaixando no convexo da esfera, e a tira de couro promove a união e o movimento (FIG. 7).

FIGURA 3 - Imagem de roca Nossa Senhora das Dores Sabará

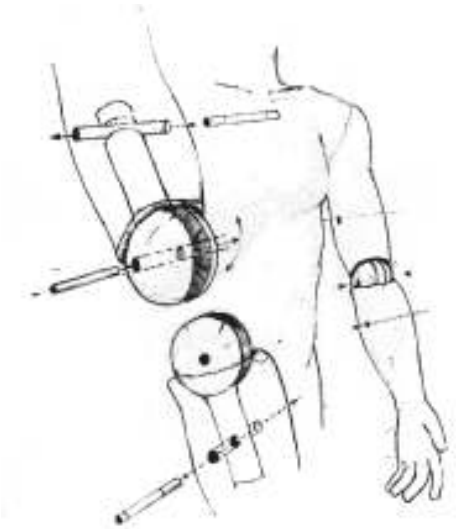
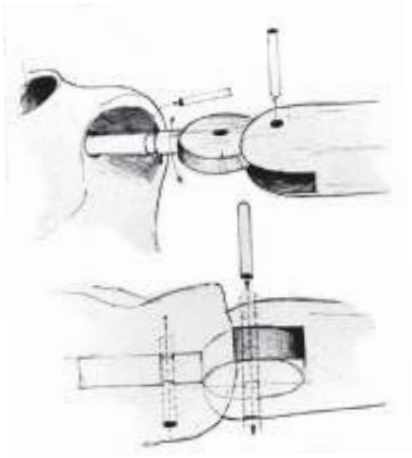


FIGURA 4 - Articulação esfera "macho e fêmea"

FIGURA 5 - Articulação "macho e fêmea" simplificada



Dobradiça

Finalmente, temos um sistema mais simplificado, no qual a articulação é promovida por uma dobradiça de metal. Encontramos este exemplo em um São Jorge do Museu do Ouro de Sabará. A escultura é uma imagem processional, que pode ser montada no dorso de um cavalo, tendo, portanto, articulações em dobradiça na junção das pernas com a área pélvica. Quando a imagem se apresenta de pé são inseridas cunhas de madeira e um gancho de metal faz a fixação das pernas nesta posição, auxiliada por um apoio de madeira que se encaixa entre as pernas e a base.

Conclusão

Este estudo teve por objetivo principal o conhecimento da tecnologia de construção das esculturas. Foram classificadas três categorias a saber: Imagens Articuladas, Imagens de Vestir e Imagens de Roca. Analisando essas esculturas sob o aspecto de seu sistema construtivo, podemos dizer que possuem características técnicas de execução da talha, equiparáveis à qualidade encontrada nas imagens de Talha Inteira.

Merece um destaque a presença de articulações que, peculiares a estas categorias, mostram um alto nível de elaboração, com vários modelos identificados, demonstrando eficiência, conhecimento técnico e criatividade para a função pretendida. Quanto à policromia, o destaque está nas carnações, que são executadas também com alto grau de conhecimento técnico.

No caso das imagens de Vestir e de Roca, a sua concepção original engloba a talha, a policromia e as vestes, sendo a associação desses elementos muito importantes para a verdadeira compreensão e valorização destas categorias.

Consideramos muito importante a participação desta imaginária na Semana Santa, quando continua exercendo sua função processional, desde o século XVIII até os dias de hoje, demonstrando um grande valor sócio-cultural e religioso.

Apesar deste mérito, essas imagens são consideradas como uma arte menor e, muitas vezes, depreciadas por museus, instituições e estudiosos da arte em geral.

Esperamos com esta pesquisa demonstrar a existência em Minas Gerais de um acervo de imaginária processional de grande valor técnico, artístico, histórico, social e religioso, merecedor de atenção e prestígio.

Essas categorias escultóricas são importantes, principalmente devido ao seu caráter de obra de arte participativa, podendo ser melhor entendidas se compreendermos que elas existiram e existem plenamente quando exercendo sua função processional, presente nas encenações, procissões e em contato direto com seus fiéis.

Acreditamos que este estudo amplia o conhecimento sobre o acervo da imaginária processional mineira e leva à sua conseqüente valorização. Faz-se necessário, ainda, um trabalho de concientização e divulgação, envolvendo os responsáveis diretos, indiretos e o público em geral, sobre a importância deste patrimônio, remetendo ao presente e ao futuro o valor da identidade sócio-cultural e religiosa do povo de Minas Gerais.

BIBLIOGRAFIA

CUNHA, Maria José de Assunção. *Imagens de roca, imagens de vestir*. Anuário do Museu da Inconfidência, Ouro Preto: v.6, p. 247-257, 1979.

MARQUES, Lúcia. *Metodologia para o cadastramento de escultura*

sacra imaginária. Salvador: Contemp Ed., 1982.

PAIVA, Marco Elísio de. Imagens religiosas articuladas, o teatro místico do barroco. Mamulengo, *Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos*, Belo Horizonte: n. 8, 1974.

QUITES, Maria Regina Emery. *A imaginaria processional em Minas Gerais. Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em 26 de outubro de 1997.

SANT'ANA, Gilca e PARANHOS, *Valdete. Imagens barrocas de roca da Bahia.* Revista *Barroco*, Belo Horizonte: n. 12., p.113-126 dez/81.

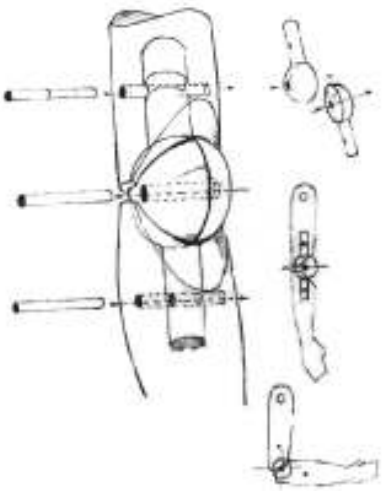
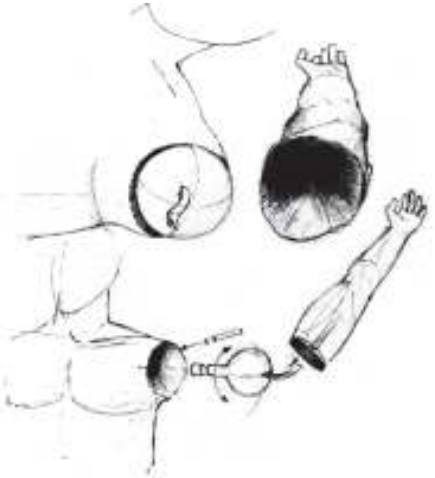


FIGURA 6 - Articulação esfera bipartida

FIGURA 7 - Articulação esfera maciça



IMAGINÁRIA: AUTORIA E ATRIBUIÇÕES

FRANCISCO VIEIRA SERVAS: ANJOS, ARCANJOS E QUERUBINS

BEATRIZ COELHO*
MARCOS CÉSAR SENNA HILL**

Introdução

Em Minas Gerais, há muitas referências a Francisco Vieira Servas, mas, até hoje, quase não há estudos publicados sobre ele. Por outro lado, embora sejam conhecidos vários documentos sobre pagamentos a Servas por obras de talha, só há um conjunto de imagens de sua autoria sobre o qual há documento conhecido. De acordo com Edgar de Cerqueira Falcão[1], foram pagos pela Basílica do Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais, em 1777, "85 / 8.^{vas} ao mestre entalhador Francisco Vieira Servas, por quatro anjos grandes". Judith Martins[2] também cita este documento, havendo, entretanto, uma diferença de data que, no seu livro, consta como 1778. Estes e outros documentos, como o que comprova o pagamento a Vieira Servas pela irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas e o Inventário de Bens Móveis e Integrados do IPHAN, foram os pontos de referência bibliográfica para o desenvolvimento de nossa pesquisa sobre este importante entalhador e escultor português. Utilizamos como fonte primária as próprias obras, submetendo-as a análises técnicas, formais e estilísticas. Esta pesquisa teve o apoio financeiro e duas bolsas de aperfeiçoamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

Metodologia

Inicialmente, fizemos um levantamento cuidadoso dos livros e artigos que fazem referência a esse importante entalhador português. Analisamos seu atestado de batismo, testamento e atestado de óbito. Visitamos 13 locais históricos de Minas, examinamos mais de 30 imagens de vulto, 31 retábulos, além de observar e documentar outros objetos, como credências, pias batismais, tapaventos e balaustradas. Fizemos comparações, tanto da tecnologia como dos aspectos formais e estilísticos, utilizando, inclusive, recursos de computação. Os locais visitados foram: Catas Altas, Mariana, Sabará, Congonhas, Caeté, Santa Rita Durão, Barra Longa, Itaverava, Ouro Preto, Nova Era, Itatiaia, São Domingos do Prata e o antigo Colégio do Caraça. As obras estudadas foram observadas detalhadamente e documentadas com fotografias, anotações, vídeos, fitas cassetes, sendo os dados obtidos registrados em um banco de dados informatizado.

Um aspecto que consideramos relevante, e que facilita a análise comparativa, é o da iconografia utilizada pelo artista. Por este motivo, escolhemos peças com a mesma iconografia, ou iconografia semelhante, para elaborarmos este trabalho. Nas obras pesquisadas encontramos as seguintes representações iconográficas: querubins, anjos atlantes (8), anjos tocheiros (13), São Miguel Arcanjo (3), Santa Ifigênia (2), São Benedito, São José (2), Santo Antônio, São Domingos, São Francisco, Crucifixos, representação da Eucaristia (ramos de trigo e de videira, representando o pão e o vinho) e coração em chamas encimado por cruz, espada e ramos de açucenas (representando Cristo, Maria e José), sendo estas duas últimas iconografias encontradas em portas de sacrários.

Uma pesquisa desse tipo deve ser iniciada sempre pelo estudo das obras documentadas;

** Conservadora/Restauradora*
Professora Emérita da Universidade Federal de Minas Gerais
*** Mestre em História da Arte*
Professor da Universidade Federal de Minas Gerais

1. FALCÃO, Edgard de Cerqueira. "A basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo". Sl: Brasiliensia Documenta, 1962, p.90.
2 . MARTINS, Judith. "Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais". Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. v.II, p.216.

FIGURA 1 - Querubim
Ilhargas da Matriz
Catas Altas/MG

por isso, tomamos como referência os anjos tocheiros da basílica do Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas, e as figuras de anjos e querubins, de Catas Altas, em cuja obra de talha, Servas, comprovadamente, trabalhou.

Para a análise comparativa, sempre apresentaremos em primeiro lugar a análise formal, na seqüência: anatomia, indumentária e relação entre ambas, seguida da análise tecnológica: estrutura e policromia.

Neste artigo, buscaremos apresentar algumas conclusões relativas a uma parte da obra escultórica, especificamente anjos, arcanjos e querubins, dos quais apresentamos fotografias de alguns rostos, por acharmos que exemplificam bem as semelhanças que queremos enfatizar.

Dados biográficos

Francisco Vieira Servas foi batizado[3] em 2 de janeiro de 1720, em um lugar chamado **Servas**, da freguesia de Eira Vedra, conselho de **Vieira**, comarca de Guimarães, arcebispado de Braga, no Norte de Portugal. Seus pais eram Teresa e Domingos Vieira. Servas estava no Brasil aos 33 anos, pois alguns documentos, citados por Judith Martins, referem-se a pagamentos que recebeu em 1753, pela participação nas obras de talha da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas, Minas Gerais[4]. Essas obras haviam sido ajustadas por Manoel Gonçalves Valente, que faleceu, sem concluí-las, tendo sido substituído em 1755 por Francisco de Faria Xavier. De acordo com Germain Bazin, participaram das obras de talha da matriz, além de Francisco Vieira Servas, outros oficiais: "Martinho Gonçalves Ferreira, Manoel Pinto Lopes e Felício Pereira", não se sabendo, exatamente, os trabalhos de cada um.[5]

Conforme seu testamento,[6] Servas era branco, solteiro e morou em Catas Altas, em Caeté e em São Miguel do Piracicaba, hoje Rio Piracicaba, onde faleceu em 1811. Foi enterrado em São Domingos do Prata em um túmulo "do arco cruzeiro para cima",[7] que não nos foi possível localizar, pois a primitiva capela, construída em 1768, foi demolida em 1840, por ocasião da construção da nova matriz, que, por sua vez, foi também demolida, "por volta de 1960, [...] para dar lugar à construção da atual"[8] em local próximo, um pouco mais elevado, não restando atualmente nada do que foi a igreja ou do seu cemitério.

Servas chegou a possuir uma fazenda perto do córrego do Ferreiro em São Miguel do Piracicaba e outra, em parceria com Juliana Maria da Anunciação, em São Domingos do Prata, por onde passa o córrego de São Nicolau. Essa fazenda ficou conhecida como Fazenda do Servas, cujo nome foi sendo alterado com o passar do tempo, para Fazenda do Selvas, sendo assim conhecida até hoje. A senhora Anita Alves, que morou nessa fazenda durante 40 anos,[9] desconhece a razão do nome da fazenda e nunca ouviu falar no escultor Francisco Vieira Servas. Recentemente, em 1997, foi colocada, na porteira dessa fazenda, uma placa com o nome "Fazenda da Selva, por erro do entalhador, segundo informações obtidas com a família do atual administrador.

Servas participou de várias irmandades religiosas, sendo irmão professo da irmandade de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica, hoje Ouro Preto, irmão remido da Irmandade das Almas em Vila Nova da Rainha (Caeté) e da Casa Santa de Jerusalém, em Mariana e, provavelmente, da irmandade de São Domingos, em São Domingos do Prata, uma vez que foi enterrado na capela deste santo. Era, como se costuma dizer, "um homem temente a Deus", considerando-se a enorme quantidade de missas (320!) que determinou fossem rezadas após sua morte, para si, seus familiares e escravos falecidos.

3. A certidão foi encontrada nos arquivos de Braga e fornecida a nós pelo pesquisador português Eduardo Pires de Oliveira.
4. MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. IPHAN: p. 214
5. BAZIN, Germain. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Rio de janeiro: Record, 1983.
6. Arquivo do IPHAN. Casa de Borba Gato, Sabará, MG.
7. Atestado de óbito. Transcrição no Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: Ministério da Educação e Cultura, Diretoria do IPHAN. v. IV, 1955/1957.
8. SANTIAGO, Frei Thiago. São Domingos do Prata. Belo Horizonte: Santa Edwiges, 1995. p. 35/6
9. Entrevista realizada com a senhora Anita Alves Torres no dia 20 de março de 1997 em São Domingos do Prata.

Esculturas analisadas

O arcanjo São Miguel e os tocheiros de Congonhas e do Museu da Inconfidência

Como dissemos acima, as únicas imagens de Francisco Vieira Servas que têm atribuição documentada são quatro anjos grandes da Basílica do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas. Há, entretanto, uma dificuldade para identificá-las: o documento refere-se a quatro anjos grandes e, na basílica, encontram-se, no trono do camarim, dois pares de anjos grandes e um par de anjos um pouco menores e, na parte baixa da capela-mor, mais um par de anjos grandes, todos tocheiros. Compondo elementos decorativos da capela-mor encontram-se, ainda, mais quatro anjos. Adriano Ramos, em artigo sobre Vieira Servas,[10] afirma: "esses quatro anjos na verdade são os dois do arco-cruzeiro e os que encimam a arbaleta do retábulo-mor". Existem, realmente, outros anjos na basílica, mas são seis e não quatro: dois no arco-cruzeiro, e quatro no coroamento do retábulo-mor. Por que o pagamento deveria se referir a apenas quatro? E por que esses quatro não estavam juntos?

Até prova em contrário, portanto, preferimos considerar que os de autoria de Servas, aos quais o pagamento se refere, são os dois grandes, que se encontram no trono da capela-mor: 1º - por serem imagens de vulto, portanto independentes de outros elementos artísticos, o que justificaria a referência no pagamento apenas à expressão "por quatro anjos grandes"; 2º - por serem eruditos, estando de acordo com as origens de Servas – Norte de Portugal – que já constava como oficial, nos livros da Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja matriz de Catas Altas, em 1753. Quais seriam então os outros dois? Levantamos a hipótese de que poderiam ser do ateliê de Servas os outros dois anjos grandes, que estão na parte baixa da mesma capela-mor, que têm risco semelhante aos primeiros, apresentando, entretanto, fatura popular, os quais analisaremos mais adiante.

Na igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas, onde o artista trabalhou durante alguns anos (segundo documentos conhecidos, recebeu pagamentos entre 1753 e 1757), encontramos, no retábulo-mor, nas ilhargas da capela-mor e nos púlpitos, muitas obras de talha e várias esculturas, policromadas ou não, algumas com fatura semelhante, representando querubins (FIG.1), anjos atlantes (FIG. 2 e 3) e um arcanjo São Miguel (FIG 4).

O São Miguel Arcanjo, imagem de vulto do retábulo da irmandade de São Miguel, tem anatomia bem executada, com proporções corretas: rosto oval, com maçãs salientes, olhos grandes, sobrancelhas arqueadas e ligadas ao nariz por arestas; boca pequena entreaberta, nariz comprido, com ponta exagerada e asas bem marcadas; queixo saliente e em montículo. Os cabelos escondem as orelhas e são estriados e distribuídos em mechas, lisas sobre a testa – uma vez que usa um elmo metálico –, bem movimentadas nas laterais, menos movimentadas e curtas na parte posterior. Veste-se como soldado romano, com armadura, manto, túnica curta e botas. Traz um manto sobre as costas, onde se encaixa um par de asas, totalmente policromado. O panejamento acompanha a anatomia, mas a túnica curta termina, nas laterais, com movimento artificial ascendente que lembra, no seu interior, a forma da orelha de um animal.

Em relação à técnica, o São Miguel é oco e confeccionado em cedro – *Cedrella fissilis Vell*, de acordo com análise do Doutor em Botânica, Pedro Luiz Braga Lisboa – apresentando grande abertura com tampa bem aderida às costas. Os olhos são esculpidos e pintados. Divergindo de outras peças por nós analisadas neste artigo, o São Miguel tem uma belíssima policromia, com folhas de ouro brunido revestindo toda a indumentária.

Pode-se comparar o São Miguel que acabamos de descrever com os dois grandes

FIGURA 2 - Atlante
Retábulo-mor da Matriz
Catas Altas/MG

10. RAMOS, Adriano. Francisco Vieira Servas: o grande artista português do barroco mineiro. Telas & Artes. Belo Horizonte, Ano 1, n.7,1997.

FIGURA 3 - Atlante
Púlpito da Matriz
Catas Altas/MG

anjos tocheiros que estão no trono da capela-mor da basílica do Bom Jesus de Matozinhos (FIG. 5). Os três são eruditos, têm anatomia e proporções semelhantes, além da postura do corpo, dos pés e da posição de uma das mãos, que, no São Miguel, segura uma lança e, nos tocheiros, segura a tocha. Os cabelos têm, na parte de trás, fatura semelhante, sendo que os tocheiros têm mechas estriadas e revoltas sobre a testa e nas laterais da cabeça, enquanto o São Miguel tem lisa essa parte da cabeleira para colocação do elmo. As orelhas estão encobertas.

Quanto à indumentária, todos usam veste de militar romano, apresentando peças e detalhes – túnica curta, armadura, franjas e lambrequins da armadura, decotes, mangas, botas, uma faixa (que cai como um retângulo vazado sobre a armadura), e borlas que prendem a faixa em três lugares – com as mesmas características. É curioso observar que um dos anjos da basílica, (FIG. 5) menos elaborado,[11] tem a forma das costas e os berloques representados de maneira mais rígida e artificial. Podem ser observadas as pontas do saiote, que fazem um movimento para cima, com uma curva no seu interior, criando a forma toda especial, auricular, considerada cacoete de Vieira Servas, e que vai se repetir no panejamento dos tocheiros de Congonhas e de outras esculturas por nós examinadas. Os dois de Congonhas se apóiam em escudos de forma irregular, porém simétrica, que lembra um filactério.

Quanto à tecnologia, todos são ocos, porém o São Miguel tem uma abertura com tampa nas costas, enquanto os tocheiros de Congonhas apresentam duas aberturas, com tampas, e separadas por uma parte de madeira inteiriça na altura da cintura. Não encontramos explicação para esta divisão na abertura, mas, sendo uma solução rara, torna-se bem interessante no estudo comparativo da tecnologia. Contrastando com a policromia do São Miguel, a dos tocheiros é simples, com douramento apenas nas bordas da vestimenta, botas e borlas, ou sob a forma de reservas. Os saiotes estão repintados com motivos fitomorfos, na parte anterior, impedindo uma visão correta do trabalho original, que é em esgrafito. Não há policromia na parte de trás, exceto nos cabelos, estando a vestimenta, nas costas, coberta apenas com preparação branca. Os olhos são esculpidos e pintados.

No artigo publicado por nós nos anais do VIII Congresso da ABRACOR,[12] fazemos uma análise detalhada sobre esses anjos. Como afirmamos nesse artigo, este par não foi feito por uma única mão. A graça e a sinuosidade de um deles (o do lado do Evangelho que segura a tocha com a mão direita) contrastam com a rigidez apresentada pelo do lado da Epístola, que segura a tocha com a mão esquerda. No anjo mais erudito, o tratamento dado aos cabelos é executado com mais refinamento do que no seu par.

Continuando nossa análise, vamos comparar esses anjos com dois tocheiros grandes da sala de Nossa Senhora do Rosário do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. A postura e as soluções anatômicas têm semelhanças, as proporções são corretas e as pernas fortes e bem proporcionadas. Como os do trono de Congonhas, estes também não têm asas. A representação da anatomia é perfeita, porém não chega a ter a elegância e o requinte de sinuosidade do anjo do trono que fica no lado do Evangelho. Os rostos, com interferências de restaurações, não chegam a ser tão bem executados, mas são muito expressivos. Os cabelos têm o mesmo desenho, revoltos na testa e nas laterais do rosto, caindo quase lisos e mais curtos sobre as costas, com execução de boa qualidade. As orelhas estão encobertas. A indumentária apresenta diferenças, deixando a parte superior do tórax semidesnuda, porém um dos lados tem uma manga com, exatamente, o mesmo desenho das mangas dos de Congonhas. O panejamento e os detalhes da borda do saiote são praticamente iguais aos da Basílica do Bom Jesus de Matozinhos. Nas bordas do saiote pode ser observado o cacoete típico do ateliê de Vieira Servas, já citado. Os anjos portam uma faixa, resquício de manto, com colocação e movimento iguais aos de Congonhas.

11. COELHO, Beatriz, HILL, Marcos. Francisco Vieira Servas e os anjos tocheiros de Congonhas. ABRACOR, Anais do VIII Congresso. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
12. COELHO, Beatriz, HILL, Marcos. Francisco Vieira Servas e os anjos tocheiros de Congonhas. ABRACOR, Anais do VIII Congresso. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

Quanto à tecnologia, eles são feitos com muitas peças de madeira e, como os anteriores, possuem duas aberturas nas costas, interrompidas por uma parte de madeira maciça na altura da cintura; porém estão sem as tampas, vendo-se no seu interior, as marcas de goivas e formões. Os olhos são esculpidos e pintados. A policromia é bem simplificada, com folhas metálicas de ouro apenas nas bordas da vestimenta e das botas. Como nos anteriores, a parte posterior foi deixada na preparação branca, com policromia apenas nos cabelos, e na faixa que cobre a cintura na parte de detrás.

Na parte baixa da capela-mor da basílica do Bom Jesus de Matozinhos, e na capela de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, da Arquiconfraria da Ordem Terceira de São Francisco, em Mariana, há dois outros pares de anjos tocheiros, mas com características populares. Os de Congonhas são maiores e mais despro-porcionados, os de Mariana menores, esguios e mais elegantes. A postura desses anjos tocheiros, sua anatomia, o desenho da vestimenta, os cabelos e o arremate do saiote têm risco e detalhes semelhantes aos tocheiros do trono da mesma basílica, ao São Miguel de Catas Altas, ou, ainda, aos grandes tocheiros do Museu da Inconfidência, porém a execução é bastante diferente, com rigidez de postura e desproporções anatômicas nos de Congonhas. O formato do rosto também é diferente: enquanto o São Miguel de Catas Altas, os tocheiros do trono do retábulo-mor de Congonhas, e os do Museu da Inconfidência têm rosto oval, os da parte baixa da basílica de Congonhas apresentam rostos retangulares e os de Mariana rostos pequenos e finos, com narizes e queixos muito pronunciados. Os que estão no piso da capela-mor da basílica do Bom Jesus de Matozinhos também portam escudos com a mesma forma pouco comum dos tocheiros do trono. Eles têm duas aberturas com tampas nas costas, exatamente nos mesmo locais dos tocheiros do trono e do Museu da Inconfidência, mas são totalmente policromados. Apesar de estarem sem asas, foram feitos para recebê-las, tendo, para isto, duas perfurações nas costas, exatamente no mesmo local do arcanjo São Miguel de Catas Altas. Os olhos também são esculpidos e pintados.

Continuando, passamos a analisar o São Miguel da matriz de Santo Antônio de Itaverava, que tem sabor popular, sendo bem diferente, portanto, do São Miguel da matriz de Catas Altas. Ele tem algumas características que lembram o atlante do retábulo-mor de Catas Altas de que trataremos mais adiante, como: olhos, tipo de cabelos e elmo. Na borda do manto pode ser observada a forma auricular já referida. É interessante observar que quatro das esculturas aqui analisadas possuem capacete: o do São Miguel Arcanjo da matriz de Catas Altas, confeccionado em metal e os dos atlantes do altar-mor de Catas Altas, bem como o de Itaverava, em madeira, sendo as formas semelhantes.

Quanto à tecnologia, o São Miguel de Itaverava é constituído por vários blocos, oco, com uma abertura com uma tampa nas costas e, embora de fatura popular, em alguns aspectos tem semelhanças com o de Catas Altas. A policromia original está totalmente escondida sob repintura de mau gosto, que impossibilita a análise da original. Tem olhos esculpidos e pintados, como as demais esculturas analisadas neste trabalho.

FIGURA 4 - São Miguel
Altar de São Miguel da Matriz
Catas Altas/MG

Querubins

Na matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas, encontramos vários querubins nas ilhargas da capela-mor. Eles têm rostos retangulares, com maçãs e bochechas salientes, olhos arredondados com o canal lacrimal bem marcado, sobrancelhas bem arqueadas com arestas ligando-as ao nariz; bocas pequenas mas com lábios carnudos e ligeiramente entreabertos, depressão naso-labial marcada por duas arestas afastadas, queixo em montículo e marcas de refegos nos pescoços. Os cabelos têm estrias mais e menos

FIGURA 5 - Tocheiro
Basílica do Bom Jesus de Matosinhos
Congonhas/MG

profundas, distribuídas em mechas sinuosas e volumosas que escondem as orelhas (FIG.1).

Podemos comparar estes querubins com os que se encontram na ornamentação do retábulo-mor das capelas de Nossa Senhora do Rosário de Mariana e da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará – obras com autoria comprovada de Servas. Os do Rosário de Mariana, como os do altar-mor de Sabará, têm algumas semelhanças, como os cabelos e as asas, mas não têm a mesma perfeição anatômica, sendo o nariz muito reto e pronunciado.

Anjos Atlantes

Os anjos atlantes do retábulo-mor da matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas (FIG. 2) e os que sustentam os púlpitos (FIG. 3) apresentam as seguintes características formais: rostos ovais com maçãs salientes; nariz comprido com asas bem marcadas; queixo em montículo; cabelos idênticos aos dos querubins, escondendo as orelhas, depressão naso-labial marcada por duas arestas afastadas. Os do púlpito são esguios, e têm pernas e braços com anatomia bem representada, panejamento movimentado e acompanhando a anatomia, características de erudição. Os do retábulo-mor foram policromados e têm olhos esculpidos e pintados, enquanto os do púlpito ficaram inacabados, tendo sido deixados com toda a preparação aparente.

Outros Anjos

O Museu da Inconfidência possui quatro anjos que podem ser atribuídos a esse mesmo ateliê, e que estão na Sala dos Oratórios: um anjo designado "esvoaçante" (FIG. 6) que, segundo Myriam Ribeiro de Oliveira, com a qual concordamos, seria mais um anjo orante ou adorador, – o par está na reserva técnica do museu – e outro par de tocheiros, pequenos (FIG.7), que, possivelmente, foram feitos para algum retábulo. Todos foram deixados na madeira, sendo os tocheiros bem menores do que os já analisados neste artigo. Esses anjos têm semelhança marcante com os querubins (FIG.1) e com anjos atlantes da capela-mor (FIG.2) e dos púlpitos (FIG.3) da matriz de Catas Altas. A fatura é a mesma na boca, nos olhos e nas sobrancelhas, com diferenças apenas na representação como crianças ou jovens. Os cabelos também apresentam o mesmo tipo de mechas, encobrindo completamente as orelhas. A fatura desses anjos é também bastante erudita, com anatomia e proporções corretas.

Conclusões

· Todas as peças analisadas neste artigo têm traços comuns, nas formas utilizadas ou na tecnologia adotada.

· Há fortes semelhanças tecnológicas, anatômicas e de panejamento que unem o São Miguel da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas, os quatro anjos da Basílica do Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas, os dois tocheiros grandes do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, o São Miguel da matriz de Santo Antônio, em Itaverava e, ainda, os tocheiros da capela de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, em Mariana.

· Todos os querubins, os anjos atlantes da capela-mor e dos púlpitos da matriz de Catas Altas, bem como os pequenos tocheiros e os "anjos esvoaçantes" do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, apresentam características comuns na anatomia, cabeleira e panejamento (os que não estão despidos).

· Como características formais de todas essas peças destacamos: cabelos estriados e distribuídos em mechas sinuosas e volumosas, especialmente nas laterais e no alto do rosto e, quando compridos, com a parte de trás mais curta que a da frente; orelhas quase sempre

encobertas; narizes compridos, com asas marcadas e com arestas ligando-os às sobrancelhas; maçãs dos rostos salientes, bocas pequenas, lábios entreabertos e depressão naso-labial marcada.

· As características técnicas especiais encontradas em algumas dessas esculturas são: duas aberturas nas costas, separadas por parte maciça na cintura, e esculturas concluídas, porém com as costas deixadas totalmente sem policromia, havendo, além disso, uma predileção desse ateliê pelos olhos esculpidos e pintados, ao invés de olhos de vidro e por uma policromia simples, com pouco douramento, e uso de reservas, exceto no caso do São Miguel de Catas Altas.

· Algumas dessas esculturas têm características de erudição: os querubins, os atlantes e o São Miguel de Catas Altas; os tocheiros do trono de Congonhas e do Museu da Inconfidência de Ouro Preto; outras têm características populares: os tocheiros do piso da capela-mor de Congonhas, o São Miguel de Itaverava e os tocheiros da capela de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, de Mariana.

· Esse ateliê era, portanto, bem diversificado, e dele faziam parte artífices com trabalho erudito e outros com características populares.

· Consideramos que o Mestre desse importante ateliê foi Francisco Vieira Servas, tendo com ele trabalhado, na matriz de Nossa Senhora da Conceição em Catas Altas, mais três oficiais: Martinho Gonçalves Ferreira, Manoel Pinto Lopes e Felício Pereira. A execução das imagens com características populares pode ser decorrência da participação de dois escravos que comprovadamente com ele trabalharam: José Angola, oficial entalhador, e Silvério Dias, aprendiz em Mariana, durante sete anos.

FIGURA 6 - Anjo adorador
Museu da Inconfidência
Ouro Preto/MG

Agradecimentos

Agradecemos ao CNPq e às bolsistas: Moema Nascimento Queiroz, Renata Prieto Boscán, Soraya Fernandes Lages, Nilza da Silva Morais, Jeaneth Xavier de Araújo e Sílvia Maria Feliciano Silva, que participaram de algumas etapas deste trabalho. Agradecemos, também ao CECOR - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG por permitir que continuássemos a realizar ali nossa pesquisa mesmo depois de nossa aposentadoria. Agradecemos ainda, especialmente ao Dr. Pedro Luiz Braga Lisboa, pela análise das madeiras, e a Maria Regina Emery Quites, pelas sugestões. Queremos registrar que o São Miguel de Catas Altas foi restaurado por Nilza da Silva Morais no curso de especialização em Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG e os tocheiros de Mariana estão em processo de restauração no CECOR.

FIGURA 7 - Tocheiro pequeno
Museu da Inconfidência
Ouro Preto/MG

A POLICROMIA DE JOSÉ JOAQUIM DA NATIVIDADE NA IMAGINÁRIA DA REGIÃO DOS CAMPOS DAS VERTENTES E SUL DE MINAS

CARLOS MAGNO DE ARAÚJO*

Nascido em São João del-Rei, provavelmente na segunda metade do século XVIII, pouco ainda se sabe sobre a vida de Joaquim José da Natividade.

Judith Martins, em seu "Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais"[1], faz referência ao artista como apenas executante de trabalhos menores no Santuário de Congonhas, entre 1785 e 1790. Myriam Ribeiro[2] sugere a possibilidade de Natividade ter aprendido seu ofício com João Nepomuceno Correia e Castro, artista responsável pelas pinturas da nave e capela-mor do santuário de Congonhas. Após ter encontrado uma nota informativa sobre a história da Igreja Matriz de São Tomé das Letras, procedente de uma fonte do século XIX, o "Almanaque Sul Mineiro para 1884" de Bernardo Saturnino da Veiga que atribuía as pinturas da referida igreja a "Joaquim José da Natividade, natural de São João del-Rei...", Myriam Ribeiro, através de confronto estilístico, identificou dois novos trabalhos deste artista, ou seja, as pinturas das naves das Matrizes de São Miguel em Arcângelo e Nossa Senhora da Conceição em Conceição da Barra de Minas.[3]

Atualmente, já identificamos, também por confronto estilístico, inúmeras obras de Natividade distribuídas por várias localidades da região dos Campos das Vertentes e Sul de Minas, podendo-se citar: São João del-Rei, Lavras, Prados, Liberdade, Carrancas, São Vicente de Minas, Baependi, dentre outras.

No decorrer de nossa pesquisa, a cada localidade onde nos deparávamos com a palheta inconfundível de Natividade, começamos a perceber uma grande semelhança nos partidos dos templos bem como no risco dos retábulos, cuja talha se apresentava com a mesma volumetria e repetição de elementos. Tamanha afinidade entre esses templos nos fez indagar a possibilidade da existência de uma escola, ligada ao nome de Joaquim José da Natividade que, aglutinando mestre de obras, pintores e entalhadores, erigiram muitos monumentos nessa região.

Um outro fator que nos chamou a atenção foi a constância de imagens, distribuídas pelas localidades e templos onde se manifesta a presença de Natividade, com características afins de policromia.

Essas imagens se destacam das demais pela exuberância da policromia, cujo tratamento esmerado se deve a mãos extremamente hábeis, que possuíam a capacidade de miniaturizar com perfeição elementos complexos, como rocalhas e arranjos florais.

O douramento, nessas imagens, quase sempre recebe punção, e o esgrafiado é bastante variado, embora os motivos se repitam em peças diferentes. As túnicas e os lados direitos dos mantos recebem douramento total ou parcial, e, sobre este, desenvolvem-se medalhões tramados em rocalhas ou ramagens, com luz e sombra ou tons em degradê. As cores empregadas nesses medalhões variam de acordo com a iconografia da imagem, mas, talvez pelo tratamento cromático, mesmo santos de ordens religiosas, como por exemplo Santo Antônio (em cujas vestes predomina o marrom), adquirem efeitos extraordinários pelos degradês e esgrafiados. As túnicas e/ou mantos das imagens que não representam santos de ordens religiosas recebem ainda, entre um e outro medalhão, arranjos florais que se constituem sempre por três flores

** Conservador/Restaurador*

1. C.F. Judith MARTINS. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. 2º vol. Rio de Janeiro, 1974, p. 67.

2. C.F. Myriam RIBEIRO. A pintura de perspectiva em Minas Colonial - Ciclo Rococó. ***In:*** *Revista BARROCO, nº 12, Belo Horizonte, 1982/83*

3. Idem. p. 176.

principais (uma rosa e duas dálias) com variações em azuis e vermelhos. Essas flores estão presentes em todos os forros, camarins e arranjos pintados por Natividade, o que de certa forma pode ser quase considedo como sua assinatura.

Característica marcante também nessa imaginária é o emprego do metalizado, isto é, a aplicação de velatura colorida sobre a folha de ouro ou prata. Este recurso é sempre usado pelo pintor para os avessos de mangas e mantos ou para asas de querubins. Algumas vezes, estampa pequenas ramagens e flores ou, no caso de asas, finos traços imitando penugem, entre o foleamento e a velatura colorida, criando assim um curioso efeito.

As imagens, em sua quase totalidade, possuem tratamento porcelanizado nas carnações e próximo aos cabelos e barbas; delicados fios avançam sobre a carnação, dando maior leveza e realismo às feições.

Imagens retabulares, talvez pelo porte, possuem pastíglio de variados motivos, normalmente aplicados nas bordas dos mantos e túnicas. As imagens pequenas ou de oratórios, em sua grande maioria, não possuem pastíglio, mas ganham delicadas rendas douradas que, extrapolando o volume da escultura, lhes proporciona impressionante leveza.

Esculpidas por artistas diversos, as imagens estudadas atestam o prestígio deste pintor por vários santeiros e devotos. Obras de Antônio Francisco Lisboa, Mestre de Piranga e Valentim Corrêa Paes,[4] artistas de regiões distantes para as Minas de fins do século XVIII e início do XIX, chegaram até suas mãos para a execução dos trabalhos de policromia.

Joaquim José da Natividade vem se revelando, a cada dia, um dos grandes gênios do Barroco Mineiro, não só pela qualidade de sua obra mas também pelo tamanho de seu legado. Poucos artistas foram tão polivalentes e conseguiram atravessar quase dois séculos de "desmemória" com um acervo tão vasto e quase intocado. A necessidade de se aprofundar nas pesquisas documentais para resgatar maiores informações sobre sua vida se torna imprescindível, mas disto independe o reconhecimento de seu trabalho e a reverência da qual é merecedor.

4. Os pesquisadores Edemilson Barreto Marques e Aluízio José Viegas vêm identificando por confronto estilístico, a partir de uma imagem com documentação de autoria de Valentim Corrêa Paes, dezenas de outras imagens, na região de São João del-Rei, com características irrefutáveis do autor.

IMAGENS E ESCULTORES DO VALE DO RIO PIRANGA

CÉLIO MACEDO ALVES*

O vale do rio Piranga é atualmente conhecido pelas imagens do *Mestre de Piranga*, santeiro que esculpiu suas imagens com algumas características peculiares, de cunho um tanto popular, que o colocaram na mira de alguns pesquisadores da nossa imaginária, bem como de muitos colecionadores.

No entanto, o referido vale guarda um acervo rico de imagens, com características escultóricas distintas, algumas de fatura mais erudita, que denunciam a atuação, naquela região, de outros tantos bons escultores, cujos nomes ainda se encontram desconhecidos.

Pesquisas mais recentes em documentos até então pouco manuseados, têm revelado nomes de alguns desses artistas. É o caso do meio irmão do Aleijadinho, o Pe. Félix Antônio Lisboa, que faturou para o Santuário de Bom Jesus de Matozinhos de Santo Antônio do Pirapetinga – distrito de Piranga, as imagens de São Pedro e São Paulo (Recibo – anos 1806/1807) e, por atribuição, as imagens de São Francisco de Assis (OLIVEIRA, 1997, p. 2-3) e Nossa Senhora das Dores; ou do escultor Manoel Dias da Silva, autor do expressivo Senhor do Matozinhos do altar-mor do mesmo santuário (Recibo – ano 1805).

Mas essa elegante igreja rococó conta ainda com um conjunto de seis imagens e dois crucifixos, faturados por um mesmo artista, que não os dois acima referidos – pelo menos não o primeiro. O nome que mais se ajusta a uma possível atribuição, neste caso, é o do entalhador Vicente Fernandes Pinto. Os indícios para isto são bastante significativos, pois vejamos:

Em 1806, o artista passa um recibo (Recibo – anos 1805-1806) referente ao entalhe de *hua tarja* [do arco-cruzeiro] *e hua chrus e duzia e meia de castiçais;* em 1808, um outro recibo (Recibo – anos 1807-1808), onde se comprova a fatura da *grade do corpo da capella... o goarnessimento do arco cruzeiro, o feixo e capiteis de talha;* e, em 1809, um outro recibo, referente a mais seis castiçais *recortados em talha.*

A constatação destes serviços, todos documentados, leva-nos a interessantes suposições:

1- Através da comparação da talha destas peças, se pode isolar alguns elementos característicos, e repetitivos, típicos do vocabulário desse entalhador, como o recorte assimétrico e sinuoso dos concheados, frisos e, notadamente, a presença de pequenas flores, de cinco ou seis pétalas, com ramicelos sinuosos, de duas, três ou quatro pontas. Isto é bem visível na coluna dos castiçais (Fig. 1), base dos crucifixos da banqueta dos retábulos colaterais, nas pilastras da grade e nos capiteis do arco - cruzeiro - este, já com uma flor maior.

2- Uma primeira implicação que se pode inferir daí é que a esse artista se deve imputar a fatura dos dois retábulos colaterais, onde se nota o mesmo vocabulário decorativo, inclusive com a presença das pequenas flores e seus ramicelos (Fig. 2). Aliás, esses dois retábulos diferem do altar-mor, contratado em 1781 com o entalhador português José de Meirelles Pinto (MIRANDA, 1984/85, p. 69), principalmente em seu vocabulário decorativo.

Acompanhando a lógica imposta por estas comparações, pode-se ainda concluir que um oratório com seu crucifixo, da sacristia, teve a mão do mesmo entalhador, já que os mesmos elementos decorativos estão presentes, inclusive, uma vez mais, a pequena flor com seus ramicelos sinuosos.

O mais interessante disto tudo, e agora entrando no ponto crucial deste comunicado,

FIGURA 1 - Castiçal da banqueta
Um dos retábulos colaterais
Igreja Bom Jesus do Matozinhos
Pirapetinga/MG

* *Doutorando em História pela USP*

FIGURA 2 - Retábulo colateral de São Francisco de Assis (lado direito)
Detalhe onde se observa as flores e seus ramicelos
Igreja Bom Jesus de Matozinhos
Pirapetinga/MG

FIGURA 3 - Imagens de Nossa Senhora e São João Evangelista do oratório,
ao lado da imagem de Santa Bárbara,
todas do mesmo escultor
Igreja Bom Jesus de Matozinhos
Pirapetinga/MG

é que na base do crucifixo, em seus dois plintos laterais, aparecem as pequenas imagens (cerca de 18 cm de altura) de Nossa Senhora e São João Evangelista (Fig. 3). A razão pode, então, fazer-nos crer que foram estas imagens esculpidas pelo autor do oratório e, por conseguinte, das outras peças documentados e citadas, ou seja, o mesmo Vicente Fernandes Pinto.

Trilhando ainda pelo caminho das comparações, pode-se concluir que essas duas pequenas imagens têm as mesmas características escultóricas de quatro outras, de maiores dimensões (cerca de 40 cm), que ficam nos altares colaterais: São Roque, São Jerônimo, Santa Clara e Santa Bárbara (Fig. 4).

Aliás, as características dessas imagens são o corpo ligeiramente torcido à direita, o rosto sereno, ainda que inexpressivo, cabelos em estrias finas, partidos ao meio, com uma mecha torcida lateralmente, braços rígidos e mãos firmes, pés em ângulo e panejamento em longos caimentos sinuosos, evidenciando a discreta movimentação do corpo; as bases, em escócia, são idênticas, exceto nas duas pequenas, mais retas.

Do mesmo autor, pode-se atribuir ainda os dois crucificados das cruzes das banquetas dos altares colaterais, que guardam características comuns com as imagens, notadamente no cabelo, movimento do perizônio e expressão serena do rosto. Quanto à imagem do Cristo do crucifixo do oratório, que tem seu par no Cristo de uma outra cruz que fica na capela-mor, parece ser de um outro artista, certamente, de Manoel Dias da Silva, que para a mesma irmandade faturou, como se disse, *hua imagem do mesmo senhor* (do Matosinhos grande, que fica no altar-mor) *e duas piquenas de palmo* (Recibo - ano 1805).

Corrobora ainda em favor destas suposições, as informações passadas por Judith Martins, em seu insubstituível *Dicionário de Artistas e Artífices Mineiros*, segundo as quais, em 1824, o mesmo Vicente Fernandes Pinto recebia 6$600 réis *pelo feitio de duas imagens do Sto. Pe. para as presidias* da Ordem 3ª dos Franciscanos de Mariana; e, em 1826, apresentava-se como testemunha no litígio envolvendo o pintor Manoel da Costa Ataíde e a Irmandade do Rosário de Mariana. Nessa oportunidade, declarava-se *pardo, casado, morador em Mariana*, vivendo de *sua arte de entalhador*, com a idade de 48 anos (MARTINS, 1974, p. 137).

Tratando-se, então, do mesmo Vicente Fernandes Pinto, e tudo indica que sim, se pode creditar a ele a autoria desse interessante acervo de imagens, faturadas quando este se aproximava dos seus 30 anos de idade. Isto, é claro, levando-se em conta que a fatura das imagens do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos, bem como dos retábulos colaterais tenha se dado entre os anos de 1806 e 1809, período em que passou os recibos pelos outros serviços.

Fica aberta, pois, uma pista para se estudar melhor a atuação desse artista como entalhador e escultor, mapear novas obras e levantar novos e reveladores documentos. Deve-se, também, analisar melhor o entrosamento entre esse artista e o escultor Manoel Dias da Silva e o próprio José de Meirelles Pinto - morto em 1808 -, já que aparecem atuando juntos nas mesmas igrejas e em períodos iguais. Haveria entre eles uma espécie de sociedade? Neste caso, que tarefas caberia a um e outro? Não poderia ter sido o jovem Vicente um aprendiz desses dois já experientes entalhadores ou, supondo de forma mais arrojada, dado o mesmo sobrenome *Pinto* e sua cor parda, não se poderia tê-lo por filho meio torto do próprio entalhador português?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974, 2º volume.

MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaíde.* Belo Horizonte: Edições Arquitetura, 1965.

MIRANDA, Selma Melo. *Arquitetura religiosa no vale do Piranga*. *Barroco,* nº 13, Belo Horizonte: 1984/5, p. 53-80.

OLIVEIRA, Míriam Ribeiro de. Padre Félix Antônio Lisboa. *Boletim do CEIB,* Ano I/Nº II, março, 1997, p.2-3.

TRINDADE, Raimundo (Cônego). A igreja de São Francisco de Assis de Mariana. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* nº 7. Rio de Janeiro, 1943, p. 57-77.

FIGURA 4 - Imagens de São Roque e de Santa Clara Igreja Bom Jesus do Matosinhos Pirapetinga/MG

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM):

- Livros nos 6 e 26 - Irmandade do Senhor Bom Jesus de Matosinhos do Bacalhau.

- Recibos:

Ano 1805 - *Recebi do Senhor Alferes João José de Oliveira como tizoureiro da Irmandade do Senhor Bom Jesus de Matozinhos do Arraial do Bacalhao vinte e coatro oitavas de oiro de hua imagem do mesmo Senhor e duas piquenas de palmo tudo para a mesma Irmandade...* ***Manoel Dias da Silva.***

Ano 1805/1806 - *Recebi do Senhor Tenente João Jozé de Oliveira como tizoreiro da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Matozinhos do arraial do Bacalhao vinte e duas oitavas de ouro porcedidas de hua tarja e hua chrus e duzia e meia de castiçais entalhados que fiz para a mesma capela...* ***Vicente Fernandez Pinto.***

Ano 1806/1807 - *Recebi do Senhor Tenente João Jozé de Oliveira Tezoreiro da Irmandade do Senhor Bom Jesus de Matozinhos do Arrayal do Bacalhao vinte e quatro oitavas de ouro esmolla* (?) *da factura de duas imagens de S. Pedro e S. Paulo que fiz para a dita Capella...* ***O Pe. Felix Antonio Lisboa.***

Ano 1807/1808 - *Recebi do Senhor Tenente João Jozé de Oliveira como tezoureiro da Irmandade do Bom Jesus do Bacalhao a quantia de oitenta e oito oitavas de ouro porssedidas da grade do corpo da capella do mesmo senhor e o goarnessimento do arco cruzeiro o feixo e capiteis de talha...* ***Vicente Fernandez Pinto.***

Ano 1809 - *Recebi do Tezoreiro da Irmandade do Senhor Bom Jesus de Matozinhos do Bacalhau o Senhor João Jozé de Oliveira doze oitavas de oiro de fazer seis castiçais recortados com talha a roda* (sic)... ***Vicente Fernandez Pinto.***

O BARROCO EM GOIÁS: VEIGA VALLE E SEU CICLO CRIATIVO

ELDER CAMARGO DE PASSOS*

A convivência com as obras de Veiga Vale vem desde os tempos de nossa meninice, quando participávamos das festas religiosas da cidade, no relacionamento com as imagens ali cultuadas, nas novenas, procissões, etc.

Assim, crescemos vendo com a maior naturalidade todo o acervo cultural que a Cidade de Goiás, antiga Capital do Estado de Goiás, usava e guardava através de suas tradições, de seu espírito religioso e de sua fé.

Aos poucos fomos sendo despertados pelos fatos históricos, seus prédios, monumentos, seus artistas, intelectuais, jornalistas, como também pelas histórias contadas por nossos pais e pessoas mais velhas da cidade.

Começamos a anotar todos os fatos e a pesquisar os autores que no século passado e neste escreveram sobre nossa cidade. Com isso uma nova fase se abriu para nós, mostrando-se verdades e fatos, muitos deles esquecidos pelo tempo. Assim, acabamos por nos tornar estudiosos das coisas da Cidade de Goiás.

O início da colonização de Goiás se deu quase nos meados do século XVIII, quando ali os bandeirantes paulistas ergueram os seus primeiros arraiais para a cata do ouro.

O Arraial de Santana foi fundado em 1727 por Bartolomeu Bueno da Silva, filho de Anhanguera. Em 1739 o Arraial foi elevado à categoria de Vila com o nome de Vila Boa de Goiás, tornando-se cidade em 1818, sendo Capital da Província e assim ficando até 1937, quando então foi construída a nova Capital, que é Goiânia.

Durante esse período a sua evolução cultural foi lenta, cresceu isoladamente na distância e nas dificuldades de comunicação com a Corte e as cidades beira-mar de onde vinham as lições de cultura para o Brasil em formação.

As notícias, os materiais de comércio e a cultura vinham em lombo de burro, cujas viagens duravam meses para que essas preciosidades pudessem chegar às vilas e arraiais provincianos.

A cultura, então, vinha a passo de tartaruga. Tivemos o 1º jornal - "A Matutina Meiapontense" - editado em 1830 em Meia Ponte. Mais tarde surgiram outros jornais, agora já na Capital.

As suas maiores movimentações culturais eram ligadas à igreja através das festas religiosas, realizadas com toda pompa, mescladas de manifestações populares e o prolongamento das mesmas como meio de divertimento da população.

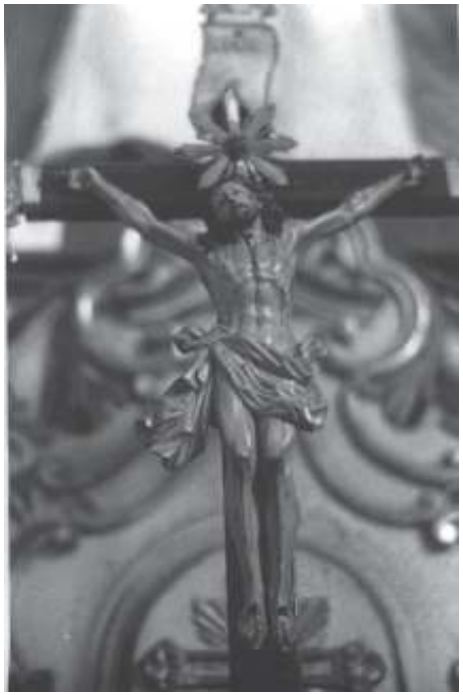
Dentre as manifestações religiosas destacam-se a Semana Santa, a festa do Divino Espírito Santo e a Festa de N.S. do Rosário dos Pretos. Nelas, a partir de 1850 começaram a aparecer composições sacras, e, algum tempo depois, populares, como as modinhas.

Surgem poetas e contistas. Anteriormente, podemos registrar a passagem de alguns pintores e entalhadores que, contratados pelas irmandades, adornavam com seus trabalhos as igrejas. As imagens existentes até então eram portuguesas, baianas ou mineiras, ornavam os altares e os oratórios de residências particulares.

Só por volta de 1820 é que temos notícia do surgimento de José Joaquim Veiga Valle, natural de Meia Ponte, hoje Pirenópolis, sendo ele o genial santeiro goiano.

São Miguel

** Advogado e Professor de História*



Cristo

Veiga Valle - O Cidadão

Nasceu José Joaquim da VEIGA VALLE em 9 de setembro de l806 no arraial de Meia Ponte, filho do Capitão Joaquim Pereira Valle e de Ana Joaquina Pereira da Veiga.

Descendente de família simples, mas de projeção social naquela cidade, seu pai possuía o título honorífico de Capitão da Guarda Nacional e, no dizer do historiador Jarbas Jaime, "homem de autoridade e respeito onde exerceu a advocacia, estendendo as atividades a Traíras e Pilar".

Veiga Valle ocupou várias funções públicas, em Meia Ponte e depois em Goiás; dentre elas destacamos:

1. Membro do Conselho da Sociedade Defensora da Liberdade e da Independência Nacional.
2. Membro da irmandade do Santíssimo Sacramento (1833).
3. Vereador de Meia Ponte (1836-1841).
4. Nomeado pelo Presidente da Província ao Cargo de Deputado Provincial (1839-1841).
5. Assume interinamente o Cargo de Juiz Municipal em l841, casa-se neste mesmo ano em Goiás com a filha do Presidente da Província.
6. Participa da Guarda Nacional, ocupando o posto de Alferes e Major.
7. Exerceu ainda atividades de comerciante, escultor, santeiro e pintor em Meia Ponte, antes de se mudar para Goiás.
8. Deputado Provincial de 1858 a 1871, passando por várias legislaturas.
9. Casa-se em l841 com Joaquina Porfíria da Veiga Jardim. Em l862, entra para a Irmandade do S. Bom Jesus dos Passos (fundada em l845).

O Trabalho Escultórico

Trabalhava Veiga Valle na sua quase totalidade com a madeira cedro, espécime de sua predileção por ser macia, cheirosa e de grande durabilidade. Os cepos de madeira eram cortados em vários tamanhos e passavam por processo rudimentar de imunização, que consistia no seu cozimento, em grande tacho de cobre, em água preparada em infusão de vários vegetais, com o objetivo de retirar as resinas ainda existentes e dar maior dilatação nos poros da madeira, a fim de evitar rachaduras no futuro, visto ser o nosso clima tropical e seco.

Após os cepos estarem bem secos é que se iniciava o trabalho escultórico. Veiga Valle então esculpia as suas imagens fazendo composições plásticas evolutivas com panejamentos esvoaçantes, apresentando ricos e variados movimentos em ondulações largas. A maioria de suas peças não eram inteiriças. Braços, mãos e faces eram esculpidas à parte e, posteriormente, encaixados.

A concepção de seus mantos apresenta-se, na maioria das vezes, soberba, ora em diagonal, ora em forma de V e nas madonas, com movimento em forma de S.

Uma de suas características é o tratamento e forma que dá às dobras do manto, por meio de cavidades feitas a goiva, que lembram o aspecto de bainhas côncavas de folhas vegetais.

Veiga Valle demonstra conhecimento de morfologia, podendo ser observado através do modelado na parte exposta das figuras, sendo roliço e suave.

O rosto de suas imagens, principalmente femininas, apresenta uma beleza angelical, bem proporcionado, de delicado perfil. As mãos têm modelado cheio, com dedos longos e fusiformes destacando as falanges, unhas e algumas cavidades. São elas bem traçadas, achando-se geralmente os dedos mediano e anular juntos.

Os véus esvoaçantes das virgens sugerem brisa, ambiência etérea e celestial; são eles quase sempre em arranjos felizes que os tornam diáfanos e belos.

A base de suas peças e peanhas, na maioria das vezes, compõe-se de dois paralelepípedos e retângulos com cantos quebrados, escalonados e superpostos, ou então retangulares talhados a cinzel, com cantos quebrados. Um globo é o intermediário entre a base e a imagem.

Devemos afirmar que o santeiro Veiga Valle, de posse de seus meios, soube tornar vivas as posições do corpo, dando a impressão, em algumas peças, de terem movimento, conservando ainda nas suas imagens uma ponderação clássica, própria da escultura portuguesa de um século anterior e que, no Brasil, fora prolongada até o século seguinte.

Carnação, Policromia e Efeitos

Carnação:

A carnação de suas peças, segundo relato de seus familiares, era uma composição sua e foi revelada apenas a seu filho Henrique, também santeiro, não passando a técnica a mais ninguém.

As imagens têm uma textura em tom rosa pálido, dando a ilusão de fino e delicado "biscuit". Segundo consta, para tal composição, o santeiro ia buscar na Serra Dourada, localizada nas mediações da Cidade de Goiás, umas pedras brancas, recobertas de uma camada amarela-avermelhada, e que depois de trituradas e acrescidas de tintas, óleo de linhaça e secante, formavam a composição acima mencionada. Segundo nossa pesquisa, a pedra branca trata-se de "caulim", argila branca que tem como principal constituinte um mineral argiloso caulínico.

Policromia

Logo depois, era a peça recoberta por fina camada de gesso, objetivando corrigir defeitos. Em cima desta, ele aplicava cola especial à base de clara de ovo, ou então boldo africano(mistura ardente em tom arroxeado), como base para fixar as folhetas de ouro ou prata (pão de ouro), que importava da Alemanha. Sobre o ouro, Veiga Valle aplicava a pintura em cores suaves e harmoniosas, fazendo um revestimento esgrafiado em belos adamascados. Analisando a variedade de temas explorados por Veiga Valle na decoração das túnicas, véus, mantos, lenços, mangas, saiotes, coletes, hábitos e almofadas, percebemos que jamais um motivo é repetido, aparecendo de seis a oito motivos diferentes de padronagem dos adamascados nas vestes de uma só peça.

Quanto à tonalidade das tintas usadas pelo santeiro, pouca coisa podemos acrescentar às informações já existentes, quando são apontadas sementes, folhas, cascas, raízes, flores, terra e animais, como pigmentos naturais largamente usados pelos pintores. A título de exemplificação, podemos citar alguns recursos regionais, com as respectivas cores obtidas.

1. Sangue de drago	vermelho claro
2. Urucum	vermelho forte
3. Açafrão	amarelo
4. Anil	azul
5. Casca de jabuticaba	bonina
6. Amora	roxa
7. Jenipapo	preto
8. Caparrosa	marrom claro
9. Caroço de abacate	marrom médio
10. Barbatimão	vinho

São João

São José de Botas

Veiga Valle usava uma camada de tinta fina, que variava nas cores azul, verde esmeralda e vinho, colocada em cima do ouro ou prata, dando o resultado de cor metálica, o que constitui um dos traços identificadores de sua policromia.

Intrigou-nos a quantidade e a variedade de temas usados, visto a dificuldade de informação, principalmente no interior do Brasil. Com uma análise comparativa mais profunda, fomos identificando desenhos iguais ou parecidos com outros ornamentos em alto relevo estampados na prataria portuguesa, baiana e carioca existentes nas nossa igrejas. Esses motivos variam entre folhas de acanto, frutos, pinhas, conchas, guirlandas, treliças ou guilhochês, rosáceas muitas vezes iguais, parecidas ou desenvolvidas de acordo com sua criatividade.

Outras fontes de motivos variados estavam presentes em ornamentos de inúmeras porcelanas importadas, como: jarras, pratos e aparelhos de chá, café e jantar, jarros e bacias, pertencentes aos acervos das residências goianas. Também elementos que se assemelham nos bordados dos adamascados dos paramentos religiosos, frontais de altares, véus e outras peças da indumentárias litúrgica ou nas alfaias bordadas a fio de ouro, vindas da França, Itália e Portugal, usadas nos pontificais.

Notamos que a fonte de inspiração era vasta: às vezes de um tema base ele criava inúmeras variações e adornos que enriqueciam mais ainda o tema original.

É interessante ressaltar que essa pintura se torna mais atraente se levarmos em conta que, decorrido mais de um século, continua vibrante o frescor das cores de suas tintas em contraste com o brilho do ouro em baixo relevo.

É verdadeiramente um trabalho que envolve paciência, técnica, arte e bom gosto, que por si só o tornou imortal, sem se levar em conta a beleza de seu talhe.

Veiga Valle, após o trabalho escultórico, aplicava uma base de gesso, colava folhetas de ouro ou pão de ouro importadas da Alemanha. Sobre essa base dourada era feita a aplicação de camadas de tinta na coloração desejada. Presumimos que, após meia secagem da tinta, o santeiro aplicava os ornamentos, que consistiam na retirada paciente da tinta com estilete próprio, riscando e fazendo os desenhos do ornamento desejado. Logo depois ele a completava com contornos dando um jogo feliz de luz e sombra, ou, então, contornava pétalas e folhas deixando-as apenas no ouro para contraste. Todo esse trabalho nos lembra muito a imitação em desenho da arte filigranada de ourivesaria.

A precisão de seus traços demonstra uma capacidade intuitiva do seu risco, mostrando delicadeza na composição, bom gosto e maleabilidade de formas, dando queda natural às configurações usadas pelo artista em estudo.

Vejamos as imagens de Nossa Senhora. Nelas às vezes podemos encontrar de seis a oito temas diferentes em seus ornatos. No ápice da peça, um véu esvoaçante, sendo que sua decoração é feita com motivos pequenos de flores campestres, pontos, estrelas, etc., mantendo os mesmos motivos também no verso, dando-lhe uma certa leveza diáfana. Sobre os ombros, por cima da túnica, aparece comumente um xale ornado em listras verticais nas cores azul, verde, amarelo e vermelho, intercaladas com listras douradas. Para o acabamento do xale, às vezes o coloca inteiriço, às vezes prende suas pontas sobre o busto com um botão ou barrete dourado. Quanto às túnicas, são presas à cintura por faixas ou cintos e apresentam pintura geralmente em azul-claro.

Veiga Valle preenche os espaços vazios com desenhos em linhas nas formas paralelas, horizontais, verticais, transversais, côncavas, convexas, oblíquas, dependendo da queda do tecido e da sua criatividade. As mangas da camisola e do vestuário que vem por baixo da túnica são visíveis apenas do cotovelo ao punho, em cores e desenhos diferentes, que contrastam

com as tonalidades suaves e homogêneas da túnica, sempre em tons rosa forte com xadrez dourado, centrada por pontos ou rosáceas douradas. As mangas da túnica que aparecem dobradas apresentam um contorno em verde metálico.

Ainda sobre as Nossas Senhoras, podemos dizer que na visão frontal, vemos a frente e o verso dos mantos, sendo que o verso apresenta tonalidade forte, como fundo, para destacar a beleza do conjunto. São pintados nas cores vermelho-rubi ou verde-esmeralda em cor lisa e camada fina sobre folheta de ouro ou prata, cujo acabamento dá a impressão de pintura metálica.

Quanto aos mantos que se sobrepõem ao vestuário, apresentam-se comumente na visão frontal esvoaçantes, mostrando a evolução dos motivos decorativos, vindos da parte posterior, onde apresentam uma pintura mais detalhada. Um desenho central nas costas é o ponto de convergência de todos os motivos usados, evoluindo conforme a necessidade de seu enchimento. Ora florão, ora uma pinha, todos ornados graciosamente, preenchendo as curvas e quedas do tecido.

A imagem comumente está pisando numa esfera em tom azul escuro com aplicações de cabeças de querubins com asas. A esfera é presa em rica peanha em formato de almofada, com pintura imitando o mármore rosado ou esverdeado.

Assim, podemos concluir que Veiga Valle, o maior santeiro do Centro Oeste, além de ser um autodidata, é um "inspirado", no dizer do Prof. Luiz Curado, ao conseguir efeitos grandiosos tanto no talhe quanto principalmente na decoração de suas peças, usando uma variedade imensa de temas e combinação de cores, cujo frescor assemelha-se à pintura recente e de bom gosto. A maior parte da obra sacra do santeiro em estudo encontra-se no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, na Cidade de Goiás.

Nossa Senhora do Parto

A SAGRAÇÃO DO BARROCO NUMA NOSSA SENHORA DE XAVIER DE BRITO

LUIZ FERNANDO FERREIRA SÁ*

Apesar da escassez documental e de pesquisas sobre a obra de Francisco Xavier de Brito, pode-se dizer que ele foi o principal artista estatuário de origem portuguesa a trabalhar em meados do século XVIII no entalhe de obras sacras em Minas Gerais. No segundo quartel do XVIII, quando o estilo joanino chegou às Minas Gerais, temos em Xavier de Brito a assinatura máxima nas composições marcantes do barroco. Na peça em questão, o universo mágico do barroco de Xavier de Brito se dá a ver menos pela segurança de um contrato de compra e mais pormenorizadamente pelo senso de unidade de fatura. Trata-se, pois, de utilizarmo-nos da estilística e de um método comparativo para atribuir a imagem de N. Sra., que ora estudamos, ao referido mestre escultor.

De acordo com os arquivos da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro e da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, Francisco Xavier de Brito foi o executor da ornamentação do arco-cruzeiro e dos seis retábulos laterais da nave na Capela franciscana e co-autor de inúmeras talhas na obra de reforma da Matriz do Pilar, sobretudo como mestre arrematante da capela mor (Martins 1974:128-131). Importa-nos, pois, assinalar que Xavier de Brito confirmadamente trabalhou em Minas Gerais entre 1741, data de seu ingresso na Irmandade de São Miguel e Almas de Ouro Preto, e 1751, "quando assinou o termo de consentimento, louvação e aprovação que registra a avaliação da sua obra de talha para a capela da Matriz ouropretana" (Hill 1996:47).[1] O mestre estatuário faleceu em 24 de dezembro de 1751, tendo trabalhado em obra de escultura para a Irmandade de N. Sra. do Rosário dos Pretos do Arraial do Padre Faria e executado obra de talha para a Matriz de N. Sra. da Conceição na região de Catas Altas.

O estilo Xavier de Brito, da Penitência à Igreja de N. Sra. do Pilar (e até mesmo Santa Ifigênia em Ouro Preto), se traduz por uma vigorosa movimentação e clara interpretação do estilo joanino. O mestre substituiu as colunas torsas por quartelões por sobre os quais assentou o arco do arremate encimado por um grupo escultórico. Segundo Germain Bazin (1971:97), esse é o "segundo estilo da talha em Minas, impondo à anarquia vegetal do barroco o espírito arquitetônico e estatuário que se havia manifestado em Lisboa mais de 20 anos antes." Xavier de Brito inova, em Minas Gerais, o coroamento do retábulo com dossel, sanefa e lambrequins que sustentam ora a Santíssima Trindade envolta por serafins e anjos (Igreja do Pilar), ora a figura de Cristo e Deus Pai ladeando um globo, e, em torno desses, serafins e anjos (a ele é atribuído o coroamento de retábulo proveniente do primitivo altar-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio da cidade de Santa Bárbara e que hoje se encontra no Museu da Inconfidência em Ouro Preto). Ao reservar maior expressão e teatralidade aos registros superiores, Xavier de Brito elaborou superfícies e dimensões inteiras de intensa ondulação e assimetria. Constata-se, então, a importância de Xavier de Brito, que nos chega do Rio de Janeiro, onde dera mostras de dominar os segredos da talha erudita, e possivelmente esculpe a N. Sa. em questão.

O processo de identificação iconográfica de imagem sem atributos específicos é extremamente complexo, ainda mais se pensarmos na diversidade de invocações a Nossa Senhora no Brasil colônia e em Minas Gerais. No entanto, oferecemos a seguir três possibilidades de leitura, sendo que iremos privilegiar a primeira opção: essa imagem é, muito

** Doutorando em Literatura*
Professor da Universidade Federal de Minas Gerais

1. Ver também a tese de mestrado do Prof. Marcos Hill intitulada "Le sculpteur Francisco Xavier de Brito: état de la question et analyse de son oeuvre de la chapelle de la 'Penitência' de Rio de Janeiro". Louvain-La-Neuve, 1992.

provavelmente, uma N. Sa. do Rosário. A iconografia associada a N. Sa. do Rosário é de certa forma livre de complicações. Ela é representada com o Menino Jesus, geralmente no braço esquerdo, é elevada por nuvens ou por penca de querubins, e segura na mão direita o seu atributo especial: o Rosário. A imagem em questão, diversamente das Nossas Senhoras do Rosário de vários escultores - como por exemplo a seleção pertencente à coleção Geraldo Parreiras do Museu Mineiro -, encontra-se na postura como que de manter o Rosário junto aos pés do Menino Jesus (infelizmente falta-lhe o Menino). Em vez de conceber nos parâmetros da Mariologia uma N. Sa. com a mão direita estendida apresentando o Rosário, Xavier de Brito parece seguir o estilo iconográfico de um Portugal seiscentista e distante.

Pode-se associar, no entanto, essa imagem da Virgem Maria, de caráter essencialmente dominicano e ligada ao culto da Virgem da Misericórdia, a N. Sa. do Rosário e também a N. Sa. dos Prazeres.[2] A primeira alternativa é confirmada por uma imagem de N. Sa. do Rosário do acervo do Museu Mineiro (N° Reg. MMI 0998.0015) e outra apresentada por Adriano Reis Ramos como exemplo de movimentação do período barroco (1993/6:205): as duas peças mantêm o braço direito junto ao Menino Jesus e estendem somente a mão. Quanto à segunda alternativa, "conta-se que em meados do século XVI uma imagem da Virgem Maria apareceu junto à fonte da quinta dos Condes em Alcântara, Portugal," e foi desde então "invocada por todos sob o título de Senhora dos Prazeres" (Megale 1986:120). N. Sa. dos Prazeres é geralmente representada segurando o Menino Jesus nu com o braço esquerdo, tocando os seus pés com a mão direita, e sendo elevada por querubins e nuvens (ver, por exemplo, a seleção de peças em Biezus e Lemos 1979:35,37, ou Etzel 1979:16).

Em Minas Gerais, as igrejas dedicadas a essa invocação estão em Diamantina e Lavras Novas, regiões afastadas histórica e geograficamente do âmbito de atuação de Xavier de Brito. Além disso, é muito mais provável que o mestre escultor tenha tido uma encomenda de uma N. Sa. do Rosário para oratório doméstico (como no caso da imagem em questão) nas circunvizinhanças ouropretanas, do que de uma N. Sa. dos Prazeres, cuja invocação como orago de igreja é ausente na área de Ouro Preto e cuja popularidade se estabeleceu mais ativamente no séc. XVII. A terceira alternativa iconográfica é a N. Sa. do Parto. Esta invocação está associada ao nascimento do Menino Jesus, quando a Virgem se encontra em pé segurando o recém-nascido e alegrando-se com tão divino acontecimento.

No Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, tivemos a oportunidade de estudar uma N. Sa. do Parto praticamente com as mesmas características de postura da N. Sa. em questão. A saber: a Virgem está sobre querubins, sustenta o Menino Jesus com o braço e mão esquerda, segura com a mão direita o pé do Menino, e mesmo o panejamento em curvas e dobras nos remete à N. Sa. estudada. No entanto, essa N. Sa. do Parto, de 82 cm e de origem bahiana, olha fixamente o Menino, uma característica que difere drasticamente da N. Sra. que parece olhar e entregar ao devoto não só a promessa de redenção na figura do Menino Jesus, mas também a possibilidade de relembrar tal redenção na oração do Rosário.

Resta-nos apenas conjecturas. Concluo tentativamente, portanto, que a imagem em questão é uma N. Sa. do Rosário, um prolongamento da Virgem da Misericórdia, com sua coroa de rosas (o rosário), que mantém uma estreita união com a Senhora dos Prazeres, com suas sete flores correspondentes às suas maiores alegrias. A esse par iconográfico, junta-se ainda a N. Sa. do Parto, com sua divina alegria em relação ao nascimento do Redentor. Em suma, esta Virgem do Rosário parece alegrar-se ao sintetizar elementos que celebram concomitantemente a liturgia dos pobres e iletrados (representada no Rosário) e a liturgia do prazer da palavra (representada na alegria maior do nascimento da redenção).

O Rosário desta N. Sa., embora perdido, funde-se ao Menino Jesus ausente, cai por

2. Enquanto 'Virgem Maria' é o termo mais genérico, 'Virgem da Misericórdia' está associada à exegese teológica em contraste com 'Virgem do Apocalipse'. Por sua vez, N. Sa. do Rosário e N. Sa. dos Prazeres são representações iconográficas.

sobre um manto sinuoso em "S", e assegura à peça uma (virtual) solidez de unidade justaposta às arestas esvoaçantes e a um movimento praticamente sacrossanto. Esse movimento de síntese e celebração do divino pode também ser vislumbrado no arco-cruzeiro da Penitência, quando Xavier de Brito cumpre com seu grupo escultórico "não só uma função estrutural e decorativa", mas reveste-o, como fez com a N. Sa. do Rosário, de "características simbólicas definidoras da Fé" (Hill 1996:48). Decoração e fé são simbolizados na escultura religiosa de Xavier de Brito com muita criatividade, refinamento e candura (ver, por exemplo, uma Nossa Senhora Rainha dos Anjos de Francisco Xavier de Brito que se encontra no Museu Arquidiocesano de Mariana).

A figura de N. Sa. do Rosário, que ora atribuímos a Francisco Xavier de Brito, tem o corpo cheio, com cintura alta, cabeça com cânone de aproximadamente seis módulos, mão esquerda com dedos longos e bem articulados, panejamento artificial excessivamente movimentado, e se encontra sobre uma nuvem em volutas cercada por dois querubins. De 23 centímetros, esta N. Sa. do Rosário tem o cabelo partido ao meio em mechas de estrias grossas, cabeleira vasta cuja queda lateral perfaz com o sobremanto um plano horizontal (logo abaixo da cabeça) em contraposição ao Menino Jesus. O drapejamento bastante exuberante contrasta com a ingenuidade das feições: fronte relativamente achatada, nariz triangular com narinas recortadas, olhos pequenos e amendoados, sobrancelhas em linhas quase retas, boca pequena com lábios carnudos, queixo em montículo bem pronunciado, e pescoço curto e torneado.

Junto ao exuberante douramento, outra característica que enquadra a peça à monumentalidade do barroco em Xavier de Brito é que todas as vestes caem em pregas verticais e voltam a subir nas extremidades; como uma ponta à altura do joelho em dobras vivas e imprevistas, e uma outra ponta que cai sob o manto que apoiaria o Menino Jesus, agora imaginado. Cumpre ainda registrar que os mancheteados e as flores de malabar no estofamento surpreendem pela vitalidade que se manifesta na silhueta robusta e simultaneamente leve, articulando uma assimetria axial na paradoxal amplitude do gesto contido e no raro potencial dinâmico.

Imagem de extrema erudição barroca, esta N. Sa. do Rosário ainda sobressai como obra de Xavier de Brito não só na sua dignidade ao comunicar a fé do Rosário peculiarmente conectada ao Menino Jesus, e numa leitura estilística, mas, também, se comparada às quatro figuras de madeira policromada, atribuídas a Xavier de Brito (Leite 1979:242-243), que compõem o acervo do Museu de Arte Sacra do Mosteiro da Luz em São Paulo. As quatro esculturas, encontradas na região de Mariana e levadas inicialmente para Itu, são: Maria Madalena, São João Evangelista, N. Sa. das Dores e Cristo na Cruz. Tais esculturas dividem com a N. Sa. do Rosário características marcantes do mestre: esculturas bojudas e altamente sinuosas, rostos surpreendentemente iguais ao desta N. Sa., amplitude de um gestual contido, e eixos centrais que deixam de dividir as massas simetricamente. A Maria Madalena, por exemplo, veste uma túnica cujas mangas e sobre-mangas são do mesmo partido adotado por Xavier de Brito na N. Sa. do Rosário. Ademais, seus longos dedos e unhas bem definidas são outra peculiaridade que as esculturas têm em comum.[3] Os longos cachos de cabelo da Madalena, que caem por sobre o ombro, e o cabelo partido ao meio e com volumosas dobras laterais do São João Evangelista são pormenores que realçam a semelhança deste grupo com a N. Sa. do Rosário. Uma constatação de tal ordem nos leva a traçar uma comparação da N. Sa. em questão com outras peças que apresentem a "assinatura" Xavier de Brito, e a pontuar que a assimetria nas peças do mestre é compensada não somente pelo panejamento, pois o é mais fortemente alcançada num posicionamento dos braços e das mãos que nos faz entrever uma

3. Essas figuras, embora atribuídas a Xavier de Brito, apresentam características um tanto quanto diferentes das esculturas de fatura comprovada do mestre.

ascensão em espiral.

Composição inclinatório-ascencional parece ser um marco dos conjuntos escultóricos de Xavier de Brito. Na Capela da Penitência, por exemplo, encontramos um tondo (medalhão bidimensional) com a representação de Nossa Senhora da Soledade (detalhe da ilharga esquerda, lado do Evangelho) com as mesmas feições desta N. Sa. do Rosário, inclusive com uma certa inclinação da cabeça para a esquerda. Já em Minas, o entablamento lateral esquerdo e direito da capela-mor da Igreja Pilar de Ouro Preto (o par de Virtudes teologais Caridade, Prudência, e o par Fé e Esperança, respectivamente) bem como o coroamento do retábulo-mor (Cristo e Deus Pai), apresentam um conjunto de esculturas cujas cabeças ensaiam a mesma inclinação e demonstram as mesmas características gerais de fatura desta N. Sa., a saber: um leve movimento com a cabeça que enseja uma ondulação geral da escultura em curvas e contra-curvas, boca e olhos pequenos, nariz triangular e queixo em montículo. As cabeleiras, repartidas ao meio e caindo em mechas laterais volumosas, são outras características que o grupo escultórico do Pilar de Ouro Preto e a N. Sa. do Rosário têm em comum.

A seguir, enumeraremos algumas outras obras com atribuição Francisco Xavier de Brito que pudemos analisar, ressaltando os pontos de contato com a N. Sa. do Rosário em questão:

1. N. Sa. da Conceição do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: feições do rosto, mechas volumosas que flutuam sobre o ombro direito, mãos grandes com dedos finos e unhas curtas. Importante também é a decoração pictórica das nuvens.
2. Anjo em madeira entalhada do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: bochechas rechonchudas, narinas abertas, olhos amendoados, cabelo repartido em lado com topete – o mesmo partido adotado por Xavier de Brito nos anjos do conjunto escultórico da Santíssima Trindade no Museu da Inconfidência e no par de anjos na peanha da N. Sa. do Rosário.
3. Anjo Adorador do Museu da Matriz do Pilar em Ouro Preto: gola da veste em dobra dupla, ou seja, em relevo no centro.
4. São Francisco de Paula da coleção João Moreira Garcez e presente no catálogo da exposição *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro* (1998:142): o que mais nos chama a atenção nesta peça atribuída a Xavier de Brito são as dobras inferiores do manto do Santo. Os profundos sulcos centrais e laterais de tais dobras são da mesma fatura da N. Sa. do Rosário. Além desses, a leve inclinação da cabeça de São Francisco de Paula para a esquerda e o seu expressivo olhar nos fazem entrever o mestre estatuário que concebeu a N. Sa. do Rosário. Por fim, as curvas sinuosas em "S" e "C" da cabeleira e gola da N. Sa. do Rosário podem ser justapostas à elaborada barba desse fundador da Ordem dos Mínimos.
5. N. Sa. do Rosário da Igreja de N. Sa. do Rosário dos Brancos do Padre Faria (Ouro Preto): apesar de ter o braço direito estendido apresentando o Rosário, esta imagem, atribuída a Xavier de Brito, tem o rosto igual à N. Sa. do Rosário estudada. A gola da veste em dobra central formando um "S" é também uma característica que nos encaminha a uma aproximação autoral entre as duas imagens.

Cabe ainda ressaltar a influência exercida por Xavier de Brito em mestres escultores como Francisco Vieira Servas ou Antônio Francisco Lisboa, e reiterar a maneira particular com que aquele mestre estatuário luso-brasileiro e originário das redondezas de Lisboa trabalhou as irregularidades da arte nascente na colônia. Nem a obra de Xavier de Brito se define tão somente por uma elegante e criativa interpretação terrena dos símbolos da religião nem a de Antônio Francisco Lisboa se esgota na "permanente e goticizante representação das realidades

metafísicas" (Frota 1982:21). Não podemos denominar decorativa a talha de Xavier de Brito para a Penitência ou Pilar porque ela não constitui ali, juntamente com a douração e a pintura penumbrista, uma simples ocupação do espaço, vivendo ao longo da linha. Todas as artes participam nesses templos, como nas igrejas trabalhadas pela mão do Aleijadinho, de um concerto orgânico de uma realidade tropical simultaneamente exuberante e hostil, e de uma ascensão em espiral estabelecida sobre uma combinação complexa de elementos que, além da talha e do "cromo", é também simbólica do espaço arquitetônico-religioso. Sob o impulso do fervor religioso e do vigor admirável dos cânones artísticos provenientes da contra-reforma, Xavier de Brito parece ter inaugurado, senão "autorizado", o universo rígido e paradoxalmente etéreo da vertente joanina do barroco mineiro. Mais ainda: ele tributou-nos uma N. Sa. do Rosário firmando-a com sua assinatura indelével, mesmo que, no presente, só imaginável.

BIBLIOGRAFIA

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Marisa Murray (Trad.). Rio de Janeiro: Record, 1971.

BIEZUS, Ladi, e LEMOS, Carlos A. *Escultura colonial brasileira*. Munique: Gorbach, 1979.

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

FROTA, Lélia Coelho. *Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

HILL, Marcos. *Francisco Xavier de Brito:* Um artista português desconhecido no Brasil e em Portugal. *IFAC*, n. 3, p. 46-51. Dez. 1996.

HILL, Marcos. Igreja da Ordem Terceira da Penitência. In: *Igrejas do Centro Histórico do Rio de Janeiro: Dia das portas abertas*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.

IEPHA. *Iconografia da Virgem Maria*. Belo Horizonte: 1982.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Fascículos 12 e 18.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos sécs. XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974. v. 27.

MEGALE, Nilza Botelho. *112 invocações da Virgem Maria no Brasil: história, folclore e iconografia*. Petrópolis: Vozes, 1986.

Museu Arquidiocesano de Mariana. São Paulo: Ambrosiana, s/d.

Museu de Arte Sacra Mosteiro da Luz. São Paulo: Editora Artes, 1987.

Museu Mineiro - Coleção de Arte Sacra. Belo Horizonte: Rona Gráfica e Editora, 1994.

O Museu da Inconfidência. São Paulo: Banco Safra, 1995.

O universo mágico do Barroco brasileiro. Emanuel Araújo, curador. São Paulo: Sesi, 1998.

RAMOS, Adriano Reis. Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no séc. XVIII em Minas Gerais.*Barroco*, n. 17, p. 193-207.1993/6.

ZANINI, Walter (Ed.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles - Fundação Djalma Guimarães, 1983.

A IMAGINÁRIA DE FRANCISCO XAVIER DE BRITO: ATRIBUIÇÃO E ESPECULAÇÃO DE MERCADO

MARCOS CÉSAR DE SENNA HILL*

"O conhecedor de arte e o detetive podem muito bem ser comparados, cada um descobrindo, através de pistas despercebidas por outros, o autor de um crime em um caso, e de uma pintura em outro." Carlo GINSBURG.

Baseada nas análises formal e estilística, a teoria dos "cacoetes" inaugurou uma metodologia imprescindível para a prática da atribuição correta de autoria. Criada na segunda metade do século XIX por Giovanni MORELLI, médico italiano e profundo conhecedor da Pintura, ela tem servido como importante parâmetro para a avaliação de obras anônimas, desde que, nos anos 60, Edgar WIND definiu-a como exemplo de uma proposta mais moderna para os trabalhos de arte, tendendo para uma apreciação tanto dos detalhes como do conjunto[1] .

Como o próprio MORELLI recomenda, deve-se primeiramente abandonar a convenção de concentrar os esforços nas características mais óbvias das obras de arte, porque elas são mais facilmente mutáveis. Em contrapartida, torna-se necessária a concentração em detalhes menores, especialmente aqueles menos importantes do estilo típico da própria escola do artista[2] .

Apontada por Carlo GINSBURG[3] como uma maneira diferente de se construir o conhecimento, essa sutileza na percepção dos detalhes formais pouco visíveis é o procedimento que temos adotado para afastar "achismos" infundados nas análises atributivas das obras de arte, como pode-se constatar na avaliação que se segue.

No Brasil, a obra documentada do entalhador português Francisco Xavier de Brito inclui a talha do arco-cruzeiro (1734) e dos seis altares laterais (1736) da Capela da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro, assim como a da capela-mor (1746) da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto.

Como é peculiar na talha joanina, nesse vasto conjunto ornamental, alguns elementos antropomórficos destacam-se pelas dimensões e pela qualidade da fatura escultórica, integrando parte importante do *corpus* que deve fundamentar qualquer estudo ou identificação do estilo desse mestre, tanto na talha quanto na imaginária.

Se rigorosamente analisada, a forma já indica impasses de atribuição no caso carioca. Entre os dois pares de anjos do coroamento do arco-cruzeiro e os tantos outros de *putti*, espalhados por entre as pilastras misuladas dos retábulos laterais, poderíamos reconhecer, pelo menos, duas mãos. Ambas com fatura incontestavelmente portuguesa, sendo que uma se destaca por seu específico grau de refinamento e erudição.

Nos exemplos do arco-cruzeiro, o par de anjos esvoaçantes que, na parte central mais alta do arco, sustenta uma monumental cartela, deve ser atribuído à mão mais talentosa. Trata-se de belas silhuetas anatômicas, andróginas como se deve, com seus corpos parcialmente cobertos por um dinâmico tecido molhado, onde o escultor materializou sua grande maestria na representação do vento invisível e da atectonia necessários a imagens deste tipo.

Seus congêneres do nível mais baixo do coroamento não possuem nem a mesma leveza nem a mesma sutileza no entalhe. Situação idêntica acontece com os *putti* dos retábulos, ocorrendo inclusive o fato de, no mesmo retábulo, o *putto* de cada um dos lados pertencer a uma autoria diferente.

** Mestre em História da Arte*
Professor da Universidade Federal de Minas Gerais

1. Apud GINSBURG, Carlo. Morelli, Freud e Sherlock Holmes: Pistas e o Método Científico. Tradução de Francisco A. S. Grossi. In: History Workshop Journal, nº 9, 1980, p. 4.
2. Idem, ibidem.
3. Ver nota 1.

FIGURA 1 - Imagem de N. Sa. do Rosário
Capela do Padre Faria
Ouro Preto/MG
Atribuída a Francisco Xavier de Brito
Foto: Marcos Hill

Analisando mais precisamente suas características formais, podemos certamente mencionar uma correspondência de estilos entre os antropomorfos do arco e os dos retábulos, presumindo que nos dois casos, a incumbência de esculpi-los tenha sido dividida entre dois artífices. O admirável é que, até aqui, a historigrafia que tratou de publicar informações sobre Francisco Xavier de Brito nunca tenha mencionado as visíveis diferenças formais e estilísticas dos vários personagens existentes na primeira grande obra a ele integralmente atribuída.

Mesmo que a documentação conhecida sobre a Penitência do Rio de Janeiro não mencione outro autor que Francisco, passa a ser ligeira toda e qualquer análise que não considere as tais diferenças entre esses elementos antropomórficos. Sendo assim, um primeiro complicador surge na definição do tão decantado "Estilo Brito", que, com Bazin, já não sublinhava objetivamente as reais questões de atribuição. Certamente como ele, os historiadores que o sucederam nesse estudo não dispuseram do tempo necessário para um olhar mais atento. Além dos já historicamente conhecidos Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, existiria, pelo menos, um terceiro entalhador que teria igualmente participado do programa ornamental carioca.

Todas as anteriores certezas se relativizam com esta constatação. Dentre os elementos do arco-cruzeiro e dos seis retábulos, quais os atribuíveis a Xavier de Brito? Seriam os mais ou os menos eruditos? Como reiniciar esta análise se nas Escrituras de Obrigação e nos Termos de Compromisso que chegaram até nós só se lê o nome de Francisco?

Felizmente, os documentos da arrematação da talha do Pilar ouropretano foram conservados. Se, por um lado, temos a certeza da autoria de Xavier de Brito, por outro um novo complicador se apresenta. Em Vila Rica, Francisco teve um sócio na empreitada, o ilustre desconhecido Antonio Henriquez Cardozo, citado pela primeira vez no Termo de Entrega da Mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, pelos oficiais que serviram durante o ano de 1745/46 aos eleitos para 1746/47[4].

Já com base na Penitência carioca, fica mais fácil a identificação de uma mão reincidente que surge de modo acessível ao olhar nos belíssimos quartelões do retábulo-mor do Pilar ouropretano. Semelhantes aos da fatura erudita carioca, dois *putti* instalam-se sobre mísulas, nos fustes destas pilastras. No presente caso, não somente a solução *putto*-quartelão é reiterada. A fineza da fatura encontrada no coroamento deste retábulo é a mesma presente na Penitência do Rio de Janeiro.

Do mesmo modo, a historiografia apressada generalizou a atribuição, esquecendo de mencionar Antonio Henriquez Cardozo como co-autor da obra. No entanto, todos os atlantes do retábulo analisado, tantas vezes atribuídos a Xavier de Brito, não poderiam sê-lo se considerada a proximidade formal e estilística evidente entre os eruditos *putti* do Rio e os existentes no Pilar de Ouro Preto. Aqui igualmente a autoria deve ter sido repartida entre Francisco, Antonio e outros possíveis anônimos, podendo ser reconhecida nos elementos com maior qualidade técnica e artística a mão de Xavier de Brito.

O fato é que, aproximando a talha do Rio de Janeiro e a de Ouro Preto, passa-se a contar com um efetivo conjunto, a partir do qual, sem a menor pressa, deve-se iniciar a identificação do estilo de Xavier de Brito. Na extensa produção mineira do mestre, pode-se ainda associar aos *putti* dos quartelões e aos antropomorfos do coroamento do retábulo-mor do Pilar outros elementos semelhantes que compõem o fragmento de coroamento do acervo do Museu da Inconfidência. Por sua vez, este exemplo deve também ser aproximado da talha do retábulo-mor de Santa Ifigênia do Alto da Cruz e do retábulo do transcepto direito da Sé de Mariana, completando assim as principais referências atribuíveis a Xavier de Brito e existentes no âmbito monumental de Minas.

4. Termo de entrega que fazem os oficiais que serviram nesta Irmandade do Santissimo Sacramento o ano de 1745 para o de 1746 aos novos eleitos que de prenste entram a servir de 1746 para o de 1747 ao mesmo senhor e na mesma Irmandade. Ouro Preto, arquivos da Igreja Matriz de Nossa Senora do Pilar, Livro 72, folio 54. Primeira transcrição por Manoel de Paiva Júnior, conservada na Coordenadoria de Registro e Documentação do IPHAN do Rio de Janeiro - pasta: Ouro Preto - igreja do Pilar III. Segunda transcrição pelo Centro de Estudos do Ciclo do Ouro da Casa dos Contos de Ouro Preto.

Dentre as imagens "brasileiras" ditas do escultor, nenhuma possui documentação conhecida. Gostaria de destacar dois importantes exemplos mineiros cujas análises podem garantir algumas certezas. São eles as imagens de Nossa Senhora do Rosário, pertencente ao acervo da Capela do Padre Faria de Ouro Preto (FIG.1) e a de Nossa Senhora dos Anjos, do Museu Arquidiocesano de Mariana (FIG. 2)[5].

Colocadas lado a lado, imediatamente surgem correspondências que indicam a mesma autoria. Na gestualidade reside a característica mais geral que define o estilo do mestre. Com formas volumétricas semelhantes, as cabeças obedecem à mesma suave inclinação para a direita do observador. Os braços direitos de ambas coincidem em movimentos e estruturas similares, assim como as pernas dos meninos e as das próprias santas, descrevendo um correto contraposto que concentra o peso do corpo sobre a perna esquerda.

As mesmas coincidências da gestualidade são acompanhadas pela volumetria do panejamento, que, pontualmente, adere aos corpos, delineando de maneira explícita detalhes da anatomia. Dentre eles, pode ser destacada a forma como o escultor conjugou as dobras das túnicas com os pequenos seios apenas sugeridos (FIGS. 3 e 4). Analisando comparativamente este detalhe, torna-se evidente a similaridade da fatura e do estilo que, inclusive, aparece em outra imagem atribuída a Xavier de Brito: a Madalena ajoelhada do Museu da Arte Sacra de São Paulo.

Nas respectivas golas, as dobras não têm formas iguais, mas correspondem-se na fatura. As cinturas aparecem na mesma altura, e os joelhos das pernas direitas, projetados para a frente, surgem por entre dobras que praticamente definem um único desenho. Outro detalhe recorrente localiza-se num pequeno volume formado por dobras e sobredobras que, à direita das santas, movimentam as barras de suas túnicas.

Além das já enumeradas, existe uma característica encontrada nas duas imagens que também pode ser verificada nas obras de talha do Rio de Janeiro assim como nas do Pilar e de Santa Ifigênia de Ouro Preto, no fragmento de coroamento do Museu da Inconfidência e no retábulo do transepto direito da Sé de Mariana. Ela reside na forma como o escultor resolve a estrutura e a volumetria das cabeças de *putti* e de anjos.

Por outro lado, entre os vários detalhes formais das testas, olhos, narizes e bocas, um constitui importante pista para uma identificação mais segura do estilo do mestre. Trata-se de duas pequenas covas que, em todos os casos citados, aparecem na parte inferior do queixo, delimitando sua largura e ressaltando seu volume (FIG. 5). Sendo este o mais constante "cacoete" que permeia a obra de talha documentada e a da imaginária atribuída, talvez fosse interessante considerá-lo como uma das características referenciais para futuras atribuições.

Penso que outras possíveis atribuições poderiam pautar-se por metodologia semelhante, já que, respaldado por exame minucioso, este tipo de procedimento evita conclusões infundadas, neutralizando assim a avidez especulativa do mercado que já possui tantos Xavieres de Brito, Coelhos de Noronha, Aleijadinhos, Mestres Pirangas, Borboletas e Vieiras Servas que uma só vida não bastaria a nenhum deles na realização de tal quantidade de obras.

Assim como a talha, a imaginária "mineira" de Xavier de Brito tem grande importância para a História da Escultura Colonial, na medida em que, através de específicos valores formais, anuncia a transição estética do período joanino para o rococó.

Uma preocupação cada vez mais visível em ressaltar a silhueta graciosa da anatomia feminina, a conjugação de dobras curvas e arredondadas com dobras angulosas e em arestas, e as seqüências de dobras e sobredobras descrevendo formas membranosas são algumas das características encontradas nas duas imagens analisadas. Através de pesquisa constantemente realizada constata-se que tais características permearão, durante a segunda metade do século

FIGURA 2 - Imagem de N. Sa. dos Anjos
Museu Arquidiocesano
Mariana/MG
Atribuída a Francisco Xavier de Brito
Foto: Marcos Hill

5. Gostaria de registrar meus especiais agradecimentos ao Sr. Wilson Ferreira, responsável pela Capela do Padre Faria e à Srta. Maria da Conceição Fernandes, museóloga do Museu Arquidiocesano de Mariana por terem generosamente permitido que eu fotografasse as duas imagens em estudo.

XVIII, a escola mineira da imaginária.

Sob esta perspectiva, a obra de Xavier de Brito ganha valor de parâmetro necessário para o aprofundamento do estudo sobre a escultura colonial tanto no âmbito regional quanto no nacional, sugerindo maiores certezas sobre o tão movediço campo das atribuições.

FIGURA 3 - Detalhe do colo
Imagem de Nossa Senhora do Rosário
Capela do Padre Faria
Ouro Pret/MG
Foto: Marcos Hill

FIGURA 4 - Detalhe do colo
Imagem de Nossa Senhora dos Anjos
Museu Arquidiocesano
Mariana/MG
Foto: Marcos Hill

FIGURA 5 - Detalhe da parte inferior da imagem
Nossa Senhora dos Anjos
Museu Arquidiocesano
Mariana/MG
Foto: Marcos Hill

A ESCULTURA NA BAHIA DO SÉCULO XVIII: AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

MARIA HELENA OCHI FLEXOR*

A historiografia da arte baiana, relativa ao século XVIII, não é muito grande e, por isso mesmo, tornou-se repetitiva e, pior que isso, viciosa. Por isso, resolveu-se tomar, a partir da produção escultórica, o estudo de alguns historiadores, tentando, além de analisá-los, contextualizá-los para compreender seus escritos.

Marieta Alves, em seu Dicionário de artistas e artífices na Bahia, de 1976, identificou 38 escultores entre 1589 e 1930. São muito poucos se for considerado o espaço de tempo e se se comparar com os outros artistas e artífices identificados pela autora. Desses, apenas 16 tiveram algumas poucas obras identificadas, embora exista, em documentos os mais variados possíveis, o registro de escultores e entalhadores, e outros artistas e artífices, que nunca trabalharam para as instituições religiosas, cujos nomes passaram desapercebidos.

A falta de referência na documentação baiana não quer dizer, necessariamente, que os escultores fossem em número reduzido. Embora, já de longa data, os escultores trabalhassem independentemente dos artífices, a prática de oficina, ou tenda de minha oficina, como dizia Manoel Inácio da Costa, continuava a mesma. Em conseqüência dessa prática, o trabalho era coletivo, reunindo mestre, oficiais e aprendizes que, conjuntamente executavam diferentes tarefas de acordo com o grau de conhecimento. Como não tinham, como acontecia com os artífices (FLEXOR, 1974), de registrar suas cartas de exame no Senado da Câmara e pedir licença para exercer a função publicamente, a identificação de seus nomes é bastante dificultosa. Os únicos artífices cuja identificação é mais fácil, e corrente, são os ourives, pois, por trabalharem com ouro e prata, estavam obrigados, além de seguir o protocolo dos outros artífices, a registrar suas marcas na Câmara. Pela mesma causa, seus nomes são sempre indicados na documentação eclesiástica para quem realizaram obras de ourivesaria.[1] Os escultores, ao contrário, na grande maioria das vezes, eram designados por mestre escultor, sem que seu nome fosse declinado. Os pintores estavam na mesma condição. Isto levou a própria Marieta Alves a uma conclusão simplista: decididamente, os escultores eram relegados a plano inferior. Seus nomes quase nunca figuram nos documentos e notícias sobre imagens... Essa ausência de nomeação nos documentos levou a autora a concluir, também, que Manoel Inácio da Costa foi o principal escultor da primeira metade do século XIX (ALVES, 1967, p. 59, 60) e, junto com Francisco das Chagas, o mais importante mestre da imaginária baiana.

O anonimato da grande parte das esculturas se deve também ao fato de que essas obras eram realizadas, muito mais do que as outras atividades artísticas, em equipe e por diversos artífices, envolvendo várias especializações. Ao escultor, em específico, cabia dar o que se pode chamar de forma interna, isto é, desbastava a madeira, criando a estrutura básica da obra. O documento de 7 de setembro de 1758, que previa a contratação de Francisco das Chagas "para a feitura de trez Imagens para a Procição do Enterro do Senhor a saber de Christo S[enho]r nosso crucificado; a do Senhor centado na pedra: e a do Senhor com a cruz as costas previa que as mesmas fossem entregues em tempo abel para o mestre Pintor as poder encarnar para o tempo em que hão de servir na Quaresma, de 1759" (Livro de Termos, 1745, f. 41. Cit. p. ALVES, 1967, p. 53). A encarnação, a pintura e o douramento cabiam, portanto, ao pintor, sem se falar no alfaiate que executava as vestimentas, o cabeleireiro a

** Doutora em História da Arte*
Pesquisadora do CNPq

1. Por exemplo, nos Autos de Devassa dos implicados na chamada Revolução dos Alfaiates, de 1798, aparecem referências a José Roberto de Santa Ana (entalhador), que fez o retábulo da capela de Jequiriça; a Florêncio José de Miranda (entalhador); Estulano e Joaquim, irmãos pintores residentes a Rua do Sodré (ANAIS do APEB, v. 36, p. 225, 444 e ANAIS da Biblioteca Nacional, v. 45, p. 182), cujos nomes não foram registrados Por Marieta Alves.

peruca, no caso da presença destas e, em especial, o ourives que fazia os acessórios de prata, presença fundamental na ornamentação eclesiástica do setecentos.

Se se considerar esse trabalho executado por diferentes artistas e artífices, e cada qual com sua própria equipe, poder-se-ia questionar: quem eram os autores das esculturas se o escultor apenas desbastava a madeira e o pintor dava seu aspecto final?

Até o advento das academias de belas artes essa identificação não era necessariamente importante, tendo em vista que, como trabalho coletivo e diversificado, a grande maioria das obras era anônima.

Esse anonimato tem causado problemas na contemporaneidade para a identificação dos autores das obras subsistentes nos monumentos religiosos, museus, coleções particulares. Isto levou aos curiosos, estudiosos, colecionadores e historiadores da arte a salientar a autoria de algumas obras, mas, sobretudo, a atribuir grande número delas a uns poucos artistas identificados.

Tentando recuperar a visibilidade da igreja no conjunto do Convento de São Francisco, Salvador, no século XVIII, verificou-se que, documentadamente, nenhuma imagem tem seu autor declinado. Como na última década do setecentos foram feitas reformas em vários altares, e como o escultor Manoel Inácio da Costa estava em atividade no período, Manoel Querino não teve dúvidas em atribuir àquele artista a autoria do famoso São Pedro de Alcântara, parece que baseado em autor anônimo, dos meados do século XIX, cujos escritos estão na Biblioteca Nacional (OTT, 1947, p. 197-218). Além dessa imagem, Querino atribuiu ao mesmo escultor outras como as de Santo Antônio e Nossa Senhora da Conceição e uma Santana, formalmente muito diferentes daquela de São Pedro de Alcântara. De acordo com a documentação, as imagens da Conceição e de Santo Antônio foram entronizadas, entre 1779 e 1780, em nichos novos, época em que seus altares sofreram reformas e quando Manoel Inácio tinha 16 anos de idade e, quando muito, era ainda um aprendiz. Como essas atribuições, foram feitas inúmeras outras por Querino, incluindo a figura do Caboclo que ainda desfila anualmente nas festividades do 2 de Julho, data da Independência da Bahia, em 1823.

A obra que, documentadamente, se deve a esse artista é a imagem de São Domingos, feita em 1833, para a Ordem 3ª de São Francisco, e foi encomendada ao mesmo artista, na mesma ocasião, a modernização (torná-las neoclássicas) das demais imagens.[2] Essa prática de modernização era comum e foi praticada até o presente século como a efetuada por Pedro Ferreira,[3] com uma imagem do século XVII da igreja da Graça (cit. Por ARGOLO, 1997, p. 5).

Vários autores repetiram as atribuições das imagens do conjunto franciscano feitas por Manoel Querino até bem recentemente. Até a criteriosa Marieta Alves, nos seus trabalhos mais antigos, chegou a repetir essa atribuição, inclusive no Pequeno Guia das Igrejas da Bahia e outras obras. O guia sobre o Conjunto de S. Francisco foi multiplicado em outras edições, a partir de 1949, e distribuído em número muito grande entre turistas e estudiosos e, com isso, essa informação se divulgou largamente (PREFEITURA, 1949, p. 8, 12). Na comunicação feita ao Primeiro Congresso de História da Bahia, em 1951, Marieta Alves ainda confirmava a atribuição de S. Pedro de Alcântara a Manoel Inácio da Costa. Embora nessa comunicação tratasse de algumas notas à margem do livro "Artistas Bahianos", de Manoel Querino, não o afrontou, nem o desmentiu diretamente (ALVES, 1951, p. 540). Logo, porém, que começou a buscar dados nos arquivos eclesiásticos, não só corrigiu muitas de suas publicações, como revelou lista de outras criações cujos nomes não coincidem com nenhuma das atribuições de Manoel Querino (QUERINO, 1911, p. 17-22. ALVES, 1967, p. 56-61).

Carlos Ott foi mais longe, atribuindo a imagem de São Pedro de Alcântara à criação de algum espanhol (OTT, 1988, p. 26; IDEM, 1989, p. 24; IDEM, 1990, p. 42), argumentando

2. Por causa, sobretudo, da obrigação do registro das marcas, Marieta Alves, no mesmo período, entre 1589 e 1930, identificou 314 ourives. ALVES, 1976.

3. Provavelmente trabalhou apenas a imagem de São Francisco, que ficou deformada e desproporcional, pois as outras tiveram a policromia retirada, mas as curvas barrocas permanecem até o presente.

que na Bahia não existia escultor capaz de executá-la. Esse autor deixou bem claro em seus estudos a antipatia que nutria por Manoel Inácio da Costa (IDEM, 1947, p. 202).

Outro escultor, a quem foram atribuídas várias obras, é Francisco das Chagas, que Manoel Querino cognominou O Cabra.[4] Marieta Alves identificou poucas obras de Chagas nos arquivos da Ordem 3ª do Carmo e que foram citadas acima. Daquelas três esculturas Carlos Ott substituiu o Cristo Crucificado pelo Senhor Morto para justificar a atribuição feita por ele a Chagas da magnífica imagem existente naquela Ordem. Valentim Calderon a atribuiu a Manoel Inácio da Costa (cit. por OTT, 1990, p. 28-30).

Como dizia Marieta Alves, os que escreveram sobre o celebrado escultor baiano apontaram-no como autor de muitas imagens, existentes em várias Igrejas da Bahia, e até do Estado de Santa Catarina..., afirmação feita, provavelmente, baseada em Manoel Querino (ALVES, 1967, p. 54; QUERINO, 1913, p. 18-19). E em outro lugar nada mais sabemos, documentadamente, de Francisco das Chagas, a quem são atribuídas tantas imagens, sem indicação das fontes. Seus próprios dados biográficos não serão esclarecidos com facilidade, em virtude do grande número de Franciscos das Chagas, que se encontram nos Livros de Casamentos e de Óbitos do Arquivo da Cúria (ALVES, 1959).

São poucas as obras cujos autores foram identificados. Nem sempre a aparência pode dar alguma pista para a identificação das esculturas e, de forma alguma, deve-se utilizar a metodologia de Ott que afirmava que, à mingua de documentos comprobatórios, poderíamos, por comparação, chegar a saber se a imagem do Senhor da Redenção, existente na igreja do Corpo Santo, assim como outras imagens do mesmo gênero que se encontram nas igrejas do Desterro e de Ajuda, são da autoria do mesmo Chagas (Ott, 1947, p. 202). Por ter utilizado essa metodologia, ao falar das obras de Manoel Inácio da Costa e de Francisco das Chagas, Jacques Résimont tornou frágil grande parte de suas análises. Partiu de comparações entre obras diferentes, a maioria atribuídas a Manoel Inácio da Costa, por exemplo, e concluiu que o que se impõe é que o artista teria praticado dois estilos diversos contemporaneamente (RÉSIMONT, 1986/1987, p. 104), o que não era impossível, mas pouco provável.

Não é impossível, porque a prática, ainda na primeira metade do século XIX, até o advento das academias de belas artes, era de se copiar um modelo, ou obra-prima, anterior. Isto explica a repetição de um mesmo modelo indefinidamente. Basta colocarem-se as imagens da Conceição, de palmo e meio ou dois, para verificar-se essa repetitividade. Essa repetição, Carlos Ott atribuiu aos negros, a seu ver os únicos capazes de se repetir devido ao costume tribal (com muito preconceito) ou ao plágio,[5] e as classificou como sem nenhuma qualidade artística e, portanto, classificando-as de populares. A repetição era regra,[6] pois as Constituições Primeiras da Bahia não só determinavam as devoções setecentistas, quanto o grau de veneração que lhe era devida (CONSTITUIÇÕES, 1858, p. 8-9). Não se pode esquecer que a multiplicidade de devoções ou de imagens, fora dos modelos existentes, estavam sob os olhos da Inquisição, que poderia confundir a multiplicação de devoções com idolatria.

A comparação também não pode ser admitida se se considerar que, de tempos em tempos, as esculturas eram submetidas a restaurações, quando não eram totalmente substituídas por novas. Os próprios escultores e pintores cuidavam das restaurações. Além disso, deve-se, ainda, considerar que as imagens podiam ser instituídas por irmandades, padroado passado por escritura ou doadas para as igrejas pelos devotos em cumprimento de promessa, preferência devocional, etc. ou como patrocínio de obra maior, especialmente em conjunto com o próprio altar da devoção, tendo, pois, origens diversas (CAMPOS, 1967, p. 51). É difícil identificá-las, especialmente as vindas de Portugal, ou de outras regiões, a não ser que se retire a pintura e a encarnação. Mesmo assim há dificuldades de identificação, tendo em

4. Autor do conjunto que está no altar-mor da Igreja de São Francisco, colocado em 1930. Não se sabe de onde vem esse apelido, visto que a documentação eclesiástica não se refere a ele. Além do apelido, dizem alguns autores que esse escultor enlouqueceu (RUY, 1965, p. 16). Marieta Alves afirmou que foi Manoel Querino que lhe deu o apelido de o Cabra (QUERINO, 1911, p. 11), tendo em vista que até bem pouco tempo esse escultor só era conhecido somente por Chagas (ALVES, 1967, p. 53). Se se considerar que Manuel Querino tirou algumas de suas informações do texto anônimo, existente na Biblioteca Nacional (OTT, 1947, p. 203-217), o cognome advém daí, porém, mudando a informação do citado autor anônimo que escreveu: "há um século que um gênio admirável existiu na pessoa de um baiano, de qualidade homem de côr escura, vulgarmente cabra, e cognominado Chagas». O autor queria dizer que, normalmente, os homens de cor escura eram cabra e não que Chagas fosse o Cabra.

5. E até auto-plágio, quando nem um nem outro conceito ainda existia. Pensava, como Querino, que no século XVIII os artistas usassem modelos como nas academias de belas artes do século XIX. Querino confundiu até as imagens de roca com os modelos.

6. Os artistas só eram considerados mestres se copiassem os grandes mestres. Circula-vam, inclusive, inúmeras gravuras que ser-viam de modelo, tanto para os escultores, quanto os pintores.

vista que muita madeira era enviada para o Reino, especialmente destinada para a execução de imagens.

No geral, Querino, com exceção do período que presenciou os fatos, baseou sua obra na tradição oral, o que não a credencia como contendo dados verdadeiros, pois sabe-se da fragilidade desse tipo de documento, quando usado sem critérios rígidos. Depois de quase 90 anos, os autores continuam a indicá-lo como fonte indiscutível.

Marieta Alves, e é preciso resgatar seu mérito tão solapado por Carlos Ott, fez trabalho seríssimo em arquivos, e é necessário, antes de tudo, louvar-lhe o pioneirismo e precocidade nesse tipo de trabalho na Bahia. Carlos Ott, tentando diminuí-la, chamava-a de professora primária. Entretanto, segundo o próprio testemunho da autora, não conseguiu terminar a Escola Normal, porém, foi muito criteriosa em suas pesquisas e suas publicações. Embora não tivesse método de análise, justamente por ter sido auto-didata, trouxe ricas informações, cujas anotações, eventualmente, substituem os documentos que, com o tempo, desapareceram dos arquivos ou foram consumidos pelos papirófagos e pelos homens...

Para todas as suas afirmações, Carlos Ott tomou como referência a época em que viveu, escrevendo sobre os baianos, portugueses, negros e índios, a partir dessa ótica, e impressões pessoais, tendo sempre como parâmetro a Alemanha, país nórdico, branco, desenvolvido, rígido, sério... Sua obra é plena de preconceitos, além de desrespeitar seus pares. Como trocou o Cristo Crucificado pelo Cristo Morto, da Ordem 3ª do Carmo, para dar uma autoria a este último, questiona-se também a autenticidade de suas informações. Devem ser usadas buscando-se os originais, quando possível.

Usando um ou outro desses autores e seus métodos, alguns outros, como frei Pedro Sinzig, o monge D. Clemente da Silva-Nigra, Valentim Calderon, José Valladares, Clarival Valladares, Afonso Ruy, Carlos Eduardo da Rocha escreveram pontual, ou extensivamente, sobre a escultura, mas em se tratando de autorias não documentadas e atribuições, é preciso rever e reanalisar as informações e não repeti-las como se fossem eterna e definitivamente verdadeiras.

O trabalho coletivo, próprio do período barroco, e que já o fora no período medieval, fez omitir o nome da maioria dos autores das imagens cultuadas na Bahia. Compreendendo esse fato, pode-se concluir que é desnecessário, inútil (e quase impossível), buscar as autorias, o que, ao contrário do que dizia Marieta Alves, não tira o valor artístico das mesmas (ALVES, 1967, p. 51).

BIBLIOGRAFA

ALVES, Marieta. Ainda uma vez... reforma de Igreja, Salvador, *A Tarde*, 12.1.1959.

_____. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia / Conselho Estadual de Cultura, 1976. 210 p.

_____. Enquanto o ferro desafia o tempo. *A Tarde*, Salvador, 9.3.1959.

_____. Escultura. In: ALVES, Marieta; SMITH, Robert; OTT, Carlos e RUY, Affonso. *História das artes na cidade do Salvador.* Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1967. p. 47-65, 173-207. (Comemorativa ao IV Centenário da Cidade; Col. Evolução Histórica da Cidade do Salvador, IV).

_____. Escultura, arte de escol. In: Arquivo Pessoal: Produção Intelectual; anotações, transcrições, diversos, Arquivo do Estado da Bahia, 29.4.1959, 3 fl. (datilografado).

_____. Escultura, arte de escol, Salvador, *A Tarde*, 20.4.1959.

_____. *História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1848. p.7.

_____. Mestres entalhadores naturais da Bahia e suas obras, Salvador, *A Tarde*, 19.1.1959.

_____. Notas à margem do livro "Artistas Bahianos" de Manoel Querino. In: *Anais do Primeiro Congresso de História da Bahia*, Bahia, v. 5, p. 535-543, 1951 (publicado pelo Instituto Geográfico e Histórico da Bahia).

ARGOLO, José Dirson. Pedro Ferreira: escultor, policromador e restaurador. *ABRACOR Boletim*, Rio de Janeiro, nº 2, ano 4, p.4-5, jun. jul. ago. 1997.

CAMPOS, Silva J. da. Procissões tradicionais da Bahia. In: *Anais do Arquivo Público da Bahia*, Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1941, v. 27.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, feitas e ordenadas... D. Sebastião Monteiro da Vide. São Paulo: Typ. 2 de Dezembro, 1858.

FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador.* Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1974. 90p.

OTT, Carlos. *O Carmo e a Ordem 3ª do Carmo da Cidade do Salvador*. Salvador: Alfa, 1989. 53p.

_____. *Filosofia da arte portuguesa e da brasileira*; segunda parte, de 1650-1900. Salvador: Alfa, 1990.

_____. *Igreja e Convento de São Francisco*. Salvador: Alfa, 1988. 60p.

_____. Noções sobre a procedência d'arte da pintura na Província da Bahia. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro*, nº 11, p. 197-218, 1947.

PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR. Convento de S. Francisco. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1949. 25p. (Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, III).

QUERINO, Manoel R. *As artes na Bahia; escorço de uma contribuição histórica*, 2. ed. Bahia: Diário da Bahia, 1913. 241p.

QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas bahianos; indicações biographicas*. 2. ed. Bahia: A Bahia, 1911. 260p.

RÉSIMONT, Jacques. Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, "O Cabra". *Revista Barroco*, Belo Horizonte, no 14, p. 101-117.

RUY, Affonso. *Igreja do Convento do Carmo*, 2. ed. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1965 (Pequeno Guia das Igrejas da Bahia).

O ESCULTOR BAIANO MANOEL INÁCIO DA COSTA: DADOS BIBLIOGRÁFICOS E PRINCIPAIS OBRAS ATRIBUÍDAS

SUZANE DE PINHO PÊPE

Esta comunicação trata de questões levantadas na fase preliminar da pesquisa intitulada *Manoel Inácio da Costa e a escultura do seu tempo*, que estamos desenvolvendo no quadro do Curso de Pós-Graduação *lato sensu* em nível de Especialização da Universidade Federal de Ouro Preto, sob a orientação das doutoras Myriam Ribeiro de Oliveira e Maria Helena Ochi Flexor. O objetivo deste trabalho é contribuir para a reconstituição de aspectos da vida e da obra de Manoel Inácio da Costa, fornecendo dados que ajudem a traçar o perfil da escultura sacra baiana e do contexto social e artístico na cidade de Salvador nos séculos XVIII e XIX.

No início do século XIX, Salvador contava com cerca de 50 mil habitantes distribuídos em 11 freguesias, cada qual associada a uma igreja matriz.[1] O comércio concentrava-se na Cidade Baixa, próximo ao porto, nas freguesias de Nossa Senhora do Pilar e de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Nesta última, além de amontoarem-se os produtos prontos para a exportação e chegados da Europa, existiam lojas dedicadas à venda de pedras preciosas e armazéns, onde eram vendidos negros recém-chegados ao Brasil. Na freguesia de Nossa Senhora do Pilar, moravam detentores de grandes fortunas feitas do comércio, e trabalhadores que foram sendo atraídos pelas atividades portuárias. Na Cidade Alta, residia a maior parte da população, concentrada principalmente na freguesia da Sé, centro político-administrativo da cidade, que também tinha vida residencial e algum comércio. Nas freguesias do centro: Sé, Passo, Santo Antônio Além do Carmo, Santana e São Pedro, coexistiam residências que abrigavam senhores de engenho, comerciantes, funcionários civis e eclesiásticos, e casas de adobe térreas levantadas em terrenos foreiros, ocupados por famílias negras pobres e escravos alforriados, dedicados ao pequeno artesanato, ao comércio ambulante, ao transporte de cadeiras e à lavagem de roupa. As freguesias periféricas tinham características específicas. A freguesia da Vitória, ao sul da cidade, atraía a população rica; as de Brotas e de Nossa Senhora da Penha, devido à localização, assistiram à formação de quilombos e terreiros de Candomblé.[2]

Nos três primeiros quartéis do século XVIII, a concorrência com o mercado estrangeiro abalou a exportação do açúcar, principal produto da economia baiana. Na última década do mesmo século, criaram-se novos e ampliaram-se velhos engenhos de açúcar no Recôncavo Baiano. A cultura de outros produtos, como o fumo, o couro e o algodão também foi incrementada, concorrendo para que a balança comercial de Portugal se mantivesse positiva.

A importação de escravos negros cresceu significativamente, do final do século XVIII até cerca de 1830. Entre 1812 e 1830, as importações legais dobraram, comparadas ao século anterior, chegando ao Brasil cerca de 7 mil escravos por ano. Esse número nos dá uma idéia da formação da sociedade e sua base escravista, que perdurou por mais algumas décadas. Mesmo que fossem pequenas as distinções entre "escravos e forros, crioulos e africanos, negros e pardos, ou mesmo pardos e brancos pobres", elas existiam. Tratava-se de uma sociedade cuja "distinção hierárquica baseava-se na cor, na ocupação e na posição social", segundo palavras de Stuart Schwartz.[3]

Integradas à cidade, estavam as irmandades religiosas e ordens terceiras formadas por leigos preocupados em garantir boa vida espiritual e material. A admissão nas irmandades dependia da categoria social e racial a que pertencia o indivíduo. Podemos citar o exemplo da

FIGURA 1 - Senhor do Bom Caminho
Igreja de Nossa Senhora do Pilar
Salvador/Bahia

* *Decoradora*

1. *MATTOSO, Kátia M. de Queirós. Família e Sociedade na Bahia do Século XIX. Trad. James Amado. São Paulo Corrupio/Brasília: CNPq, 1988, p. 22.*
2. *REIS, João José. A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 30-31.*
3. *SCHWARTZ, Stuart B. Segredos Internos. Engenhos e Escravos na Sociedede Colonial. 1550-1835. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 378.*

FIGURA 2 - São Domingos
Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis
Salvador/Bahia

Santa Casa de Misericórdia, da Ordem Terceira de São Francisco e da Ordem Terceira do Carmo nas quais ingressavam apenas brancos, bem situados. Logo, foram aparecendo no Brasil associações religiosas de negros e pardos, que, como as primeiras, exerceram importante papel na sociedade colonial. Além de comportarem-se como bons cristãos, os irmãos deviam pagar anuidades e participar de cerimônias civis e religiosas. Em contrapartida, essas associações ofereciam enterros decentes e ajuda para compra de alforria a seus associados.

No século XVIII, tanto em Portugal, quanto no Brasil, a arte refletiu o desejo de propagação da fé pregado pelo Concílio de Trento. Intensificou-se o culto aos santos e conseqüentemente a produção de imagens religiosas para integrar programas iconográficos das igrejas. Produziram-se imagens de santos para retábulos, procissões, grupos escultóricos e oratórios.

Como observa Myriam Ribeiro, na segunda metade do século XVIII, coincidindo com o processo de urbanização, formaram-se nos principais centros produtores da imaginária religiosa brasileira – Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Maranhão – "escolas regionais" com características técnicas e formais específicas.[4]

As imagens produzidas na Bahia no século XVIII e início do século XIX têm boa policromia, panejamento pintado de flores grandes que formam ramalhetes com folhas douradas e brancas, lembrando folhas de acanto ou plumas. Elas perderam a rigidez que possuíam no século XVIII, tornando-se mais naturalistas, exuberantes e movimentadas. Receberam olhos de vidro, cabelos e roupas. No século XIX, a imaginária baiana não ficou insensível ao gosto neoclássico, o que pode ser verificado no modelado do rosto e do corpo das imagens, que se tornou mais liso; no panejamento, que perdeu movimento, sem perder subitamente os caracteres da arte barroca do século XVIII.

Em oficinas baianas, desenvolveu-se a produção de imagens do tipo devocional, destinadas aoratórios residenciais. Produzidas em série, muitas foram exportadas para outras regiões do país. Certas peças desse tipo demonstram a falta de conhecimento das proporções e da anatomia da figura humana, ao lado de policromia e douramento sofisticados.

Os santos representados na Bahia nos séculos XVIII e XIX eram, na sua maioria, os pregados pela Contra-Reforma. Predominaram as representações de Cristo, Nossa Senhora da Conceição, Santana e Nossa Senhora, a Sagrada Família, Santo Antônio, São Francisco Xavier, São José, além de santos penitentes, arrependidos, fundadores de ordens, doutores da Igreja e apóstolos. Apareceram também os santos negros, como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia. Encontramos também aqueles que têm correspondência no sincretismo religioso entre divindades africanas e católicas.[5]

No *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia* (1976), Marieta Alves apresentou o nome de mais de 20 escultores em atividade na cidade do Salvador entre os séculos XVIII e XIX. Verificamos, através de análise criteriosa dessa fonte, que alguns nomes são relevantes para o estudo da escultura baiana, por terem realizado imagens que possuem documentação arquivística. Esses nomes são: Manoel Inácio da Costa, Félix Pereira Guimarães, Feliciano de Souza Aguiar, Pedro Alexandre, Domingos Pereira Baião, José Guilherme da Rocha, Manoel Pedro de Barros, Antônio de Souza Paranhos e Francisco das Chagas.[6]

O artigo de Jacques Résimont *Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, o Cabra*, publicado na *Revista Barroco,*[7] recém-publicado no catálogo da exposição *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro,*[8] abriu novas perpectivas metodológicas para o estudo das imagens sacras baianas, servindo de ponto de partida para o tema aqui desenvolvido.

Manoel Inácio da Costa nasceu na Vila de Cairu no sul da Bahia, por volta de 1763,[9]

4. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. Revista Barroco, Belo Horizonte, n.13, 1984/85, p. 8-9.
5. FLEXOR, Maria Helena Ochi. A religiosidade popular e imaginária na Bahia do século XVIII. In: Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte; A arte no espaço Atlântico do Império Português. Évora/Cáceres, fev. 1995, p. 27-28.
6. ALVES, Marieta. Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976, Passim.
7. RÉSIMONT, Jacques. Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, "o Cabra". Revista Barroco, Belo Horizonte, n.14, 1986/89, p.101-117.
8. O UNIVERSO MÁGICO DO BARROCO. Curador: Emmanoel Araújo. São Paulo: SESI, 1998.
9. COSTA, Manoel Inácio. Testamento 03/1228/1697/24, Seção Judiciária, Capital, 1857. Arquivo Público do Estado da Bahia, 6 fls. ms.

e faleceu em Salvador a 23 de maio de 1857.[10] No seu inventário, conservado no Arquivo Público do Estado da Bahia, Manoel Inácio da Costa declarou que era solteiro e que teve três filhos com Ana Joaquina, também solteira.[11] Ele também declarou que pertencia à Ordem Terceira de São Francisco de Assis, à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Santana e à Irmandade das Almas da mesma freguesia; à Irmandade de Brotas e à de Nossa Senhora da Fé.[12]

No final da sua vida, Manoel Inácio da Costa tinha boa situação financeira. Ele possuía um sobrado e cinco casas térreas em Salvador, duas delas à Rua do Carmo: uma, onde morava; e outra, onde funcionou a *tenda* da sua *oficina*. Esta última era a casa de número 7, *com salla feixada, porta e janella.*[13]

Entre as obras enumeradas por Marieta Alves, executadas por Manoel Inácio da Costa, para irmandades religiosas de Salvador, que possuem documentação nos arquivos estão: uma imagem de Cristo realizada para a Santa Casa de Misericórdia, em 1794; a imagem do Senhor do Bom Caminho, mandada fazer pela Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora do Pilar para o altar-mor da sua igreja, em 1834; uma imagem de São Domingos, encomendada em 1833, pela Ordem Terceira de São Francisco para um dos altares laterais da igreja desta ordem; e sete crucifixos mandados fazer em 1835, para serem colocados nos altares laterais e no altar-mor da mesma igreja. A Ordem Terceira de São Francisco também delegou a Manoel Inácio da Costa o desbastamento das outras imagens dos altares laterais.[14]

Há documentos relativos a trabalhos realizados por Manoel Inácio da Costa, sem especificação das obras. Eles foram encomendados para a Igreja do Bonfim, entre 1818 e 1819; para a Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, em 1820; e para o Convento do Desterro, entre 1824 e 1825.[15]

Além de Marieta Alves, autores como: Manoel Querino, Carlos Ott, Dom Clemente da Silva-Nigra e Jacques Résimont, atribuíram obras a Manoel Inácio da Costa.

Manoel Querino deve ser reconhecido por seu pioneirismo, ao escrever sobre a arte sacra do período colonial; no entanto, a sua visão é de cronista. Limitou-se a fazer atribuições baseadas na tradição oral e em opiniões pessoais, transmitindo mitos criados em torno das obras e dos seus possíveis autores. Em *Artistas bahianos. Indicações biográphicas*, Querino fez um número exaustivo de atribuições a Manoel Inácio da Costa, que somam trinta e uma, entre esculturas isoladas e conjuntos escultóricos, que estariam em Salvador. Algumas teriam pertencido a coleções particulares; outras, ao Hospital das Quintas dos Lázaros, e, a maioria delas, a igrejas dessa cidade. Duas obras atribuídas a Manoel Inácio, por Querino, não são obras sacras: o Anjo da Fama, no Teatro São João (incendiado), e o Caboclo, escultura que em um carro alegórico sai às ruas de Salvador, no dia 2 de julho.[16] A análise individual das obras atribuídas a Manoel Inácio por Manoel Querino revela que essas atribuições devem ser vistas com cautela.

Há duas obras documentadas de Manoel Inácio da Costa que se encontram nos seus lugares de origem. Elas foram encomendadas num curto espaço de tempo, mas apresentam estilos bem distintos. Trata-se do Senhor do Bom Caminho da Igreja de Nossa Senhora do Pilar (FIG.1) (deliberação da Mesa: após 02/9/1834) e do São Domingos de Gusmão da Ordem Terceira de São Francisco (FIG.2) (deliberação da Mesa: 24/06/1833). A imagem do Senhor do Bom Caminho caracteriza-se pela expressão fisionômica interiorizada, pela elegância das proporções, pela perfeição da anatomia do corpo e pelo equilíbrio do panejamento; a de São Domingos de Gusmão, ao contrário da primeira, peca pela falta de expressividade e pelo academicismo. Rígida e pesada, ela foi concebida sob influência da tendência neoclássica, em voga no século XIX. Como vimos acima, Manoel Inácio da Costa foi contratado para desbastar

10. RÉSIMONT, J. Op. cit., p.102.
11. COSTA, M. I. Op. cit.
12. Idem, Ibidem.
13. Idem, Ibidem.
14. ALVES, M. Op. cit., p.56-57.
15. Loc.cit.
16. QUERINO, Manoel Raymundo. Artistas Baianos. Indicações Bibliográficas. Salvador: Officinas da Empreza "A Bahia", 1911, p.17-18.

FIGURA 3 - Senhor da Pedra Fria
Museu de Arte Sacra - UFBA
Salvador/Bahia

as outras imagens feitas para altares laterais da mesma igreja. Não é difícil perceber que a imagem de São Francisco sofreu intervenções, o que não fica claro em Santa Isabel de Hungria, São Luís de França, Santa Isabel de Portugal e São Ivo. Presumimos que Manoel Inácio da Costa teve que seguir o estilo das imagens já existentes e certamente desbastou a de São Francisco.

Dom Clemente da Silva-Nigra atribuiu a Manoel Inácio três imagens conservadas no Museu de Arte Sacra (UFBA), provenientes do Convento de São Raimundo: o Senhor da Coluna; o Senhor da Pedra Fria e o Senhor Ressuscitado com Madalena.[17] Essas atribuições não se baseiam em documentos, mas apenas em comparações estilísticas. A escultura que representa o Senhor da Pedra Fria (FIG.3) tem traços fisionômicos semelhantes à do Senhor do Bom Caminho da Igreja do Pilar, o que aproxima essas imagens, levando à possível atribuição a Manoel Inácio da Costa. Quanto à imagem do Senhor da Coluna (FIG.4), o modelado do corpo assemelha-se à do Senhor da Pedra Fria. Jacques Résimont sugeriu que sejam ambas de Manoel Inácio da Costa, sendo o Senhor da Coluna provavelmente anterior.[18] Realmente é pertinente a relação estílistica entre o Senhor da Pedra Fria e o Senhor do Bom Caminho, assim como a que existe entre o Senhor da Pedra Fria e o Senhor da Coluna, apesar de não serem claras as semelhanças entre esta última e o Senhor do Bom Caminho.

A terceira imagem conservada no Museu de Arte Sacra, atribuída a Manoel Inácio da Costa por Dom Clemente da Silva-Nigra é o Cristo Ressuscitado com Maria Madalena. Essa imagem devocional foi associada, por Jacques Résimont, a outras imagens do mesmo gênero que o autor atribui provavelmente à oficina de Manoel Inácio da Costa: Cristo Ressuscitado, e Santa Maria Egypcíaca, conservados na Ordem Terceira do Carmo; além de Santa Maria Madalena, exposta na Capela do Senhor Morto do Convento do Desterro, convento para o qual Manoel Inácio executou alguns trabalhos.[19] As que mantiveram a policromia original caracterizam-se pelo brilho do douramento e pela dinâmica dos motivos florais pintados. São esculturas de modelado liso, rosto oval, nariz arrebitado, olhos e sobrancelhas curvas, cabelos ondulados partidos ao meio que caem em mechas e panejamento movimentado. Apesar dessas imagens demonstrarem falta de erudição no tratamento da anatomia e na proporção do corpo, apresentam-se ingênuas e graciosas.

Possivelmente, origina-se da mesma oficin, a imagem de Nossa Senhora da Saúde e da Glória , localizada no altar da igreja de mesma invocação, do lado do Evangelho. Manoel Inácio da Costa trabalhou, de fato, para essa igreja, o que viria a contribuir para hipótese levantada por Jacques Résimont de ser obra proveniente da sua oficina.[20] Encontra-se, na mesma igreja, uma segunda imagem de Nossa Senhora da Saúde e da Glória dentro do nicho do altar-mor, que foi encomendada em 1791, a Félix Pereira Guimarães (c.1736-1809). A semelhança entre essas duas peças é impressionante, o que pode ajudar a confirmar as relações de trabalho entre Manoel Inácio da Costa e Félix Pereira Guimarães, considerado por Manoel Querino mestre do primeiro.[21] Filho de português, Félix Pereira Guimarães era natural de Salvador e foi noviço da Ordem Terceira de São Francisco. É o autor de São João e Santa Maria Madalena da Ordem Terceira do Carmo, feitas em 1780.[22]

Acreditamos que ainda resta encontrar um documento preciso que confirme a relação de Manoel Inácio da Costa com alguma das imagens de devoção citadas, para que possa ser confirmada a autoria das mesmas, assim como a hipótese de que Félix Pereira Guimarães foi realmente mestre de Manoel Inácio da Costa.

17. O MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Editor: Pedro Moacir Maia. São Paulo: Banco Safra, 1987, p. 91-95.
18. RÉSIMONT, J. Op. cit., p.109.
19. Idem, Ibidem., p.106-108.
20. Idem, Ibidem, p.108.
21. QUERINO, M. Q. Op. cit., p.17.
22. ALVES, M. Op. cit., p.85.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia.* Salvador: Universidade Federal da Bahia. Centro Editorial e Didático. Núcleo de Publicações, 1976.

ALVES, Marieta et al. *História das artes na cidade do Salvador.* Salvador: Publicação da Prefeitura Municipal do Salvador, 1967.

BOSCHI, César Caio. *Os leigos e o poder.* São Paulo: Editora Ática, 1986.

CALDDÉRON, Valentim. *50 peças do Museu de Arte Sacra da Bahia.* Salvador: Universidade Federal da Bahia/Dow Química, 1981.

COSTA, Manoel Inácio. Testamento 03/1228/1697/24, Seção Judiciária, Capital, 1857. Arquivo Público do Estado da Bahia, 6 fls. ms.

ETZEL, Eduardo. *Imagem sacra brasileira.* São Paulo: Melhoramentos/ Editora da USP, 1979.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A religiosidade popular e imaginária na Bahia do século XVIII. *Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte; A arte no espaço Atlântico do Império Português*. Évora/Cáceres, fev. 1995, p. 27-28.

___*Autorias e atribuições. A escultura na Bahia nos séculos XVIII e XIX.* Mimeog.

___*Oficiais mecânicos na cidade do Salvador.* Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador. Departamento de Cultura, 1964.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Família e sociedade na Bahia do Século XIX*. Trad. James Amado. São Paulo: Corrupio/Brasília: CNPq, 1988.

O MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Editor: Pedro Moacir Maia. São Paulo: Banco Safra, 1987, p.91-95.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n.13, 1984/85, p.7-32.

PEQUENO GUIA DE IGREJAS DA BAHIA. Salvador: Prefeitura: Prefeitura Municipal do Salvador, 1977.

QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas baianos. Indicações bibliográficas*. Salvador: Officinas da Empreza "A Bahia", 1911, p.17-18.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FIGURA 4 - Senhor da Coluna
Museu de Arte Sacra - UFBA
Salvador/Bahia

RÉSIMONT, Jacques. Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, "o Cabra". *Revista Barroco,* n. 14, Belo Horizonte, 1986/89, p.101-117.

RUSSEL-WOOD, A J. R. *Fidalgos e filantropos. A Santa Casa de Misericórdia da Bahia, 1550-1755.* Trad. Sérgio Duarte. Brasília: Universidade Federal de Brasília, 1981.

SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos internos. Engenhos e escravos na sociedede colonial. 1550-1835.* Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

O UNIVERSO MÁGICO DO BARROCO. Curador: Emmanoel Araújo. São Paulo: SESI, 1998.

ESCULTURA: ASPECTOS RELIGIOSOS E SOCIAIS

AS ORDENS TERCEIRAS DE SÃO FRANCISCO NAS MINAS COLONIAIS: CULTURA ARTÍSTICA E PROCISSÃO DE CINZAS

ADALGISA ARANTES CAMPOS*

Levantei a presente documentação no projeto Pompa Barroca e Semana Santa na Cultura Colonial Mineira, contando com uma bolsa do CNPq e bolsista AP/CNPq Maria Teresa Gonçalves Pereira (UFOP).

O estudo contempla a atuação das ordens terceiras de São Francisco da Penitência nas Minas Gerais no domínio da produção artística, das manifestações rituais, notadamente a Procissão de Cinzas. As fontes privilegiadas são os livros internos dessas ordens de leigos e as imagens processionais.

As ordens terceiras de São Francisco da Penitência: seus templos**

As ordens terceiras de São Francisco surgiram nas Minas após 1740, muitas vezes dentro da igreja paroquial, estabelecendo-se em altar próprio ou em nicho emprestado, onde colocavam a imagem do patriarca. Constituíram uma vasta jurisdição denominada "presídia", principalmente a congênere de Vila Rica, abrangendo vários arraiais visitados vez por outra pelo cobrador da ordem. Em grandes concentrações urbanas, chegaram a edificar templo próprio, através de obras que muito se delongavam, como Vila Rica (1766-1837), Mariana (1762-1822), São João del Rei (1774-1827), Diamantina (1766-1798).[1]

Ponderando sobre essa demora na conclusão dos templos de Mariana e de Vila Rica, Raimundo Trindade considerou as despesas avultadas para se conseguir breves (documentos pontifícios contendo uma decisão ou declaração de caráter privado) e indulgências, os inúmeros processos na Justiça contra o Cabido marianense (em razão de conflito de jurisdição), o Vigário Capitular, a Arquiconfraria de São Francisco dos Pardos e até contra os construtores José Pereira Arouca e Domingos Moreira de Oliveira e seus herdeiros.[2]

Todos esses confrontos se deram porque, no setecentos, os terceiros compartilhavam de uma visão de mundo hierárquica, um sentimento de retaliação, de soberba, de profunda afeição à pompa barroca e aos sinais visíveis da fé, buscando sempre privilégios e favores espirituais. A ordem tinha um sentimento de corporação, aspirando à isenção da jurisdição ordinária, autonomia e regalias.[3] Encontrava-se submetida à Província Franciscana da Imaculada Conceição, instalada no Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, não raro apelando diretamente ao papa. No setecentos, elas defenderam os valores de uma religião tridentina, evitando-se, na medida do possível, as contaminações culturais. A mais destacada, verdadeira cabeça na difusão da espiritualidade franciscana, era a de Vila Rica, considerada por Röwer como um oásis do franciscanismo nas Minas.[4]

Na ausência de ordens regulares, os terceiros constituíam uma alternativa entre a experiência religiosa secular e a monástica, efetivada através da preparação religiosa denominada noviciado, que culminava no rito solene da profissão. A ordem terceira seguia a regra franciscana, excetuando o voto de castidade e de clausura. Seus membros sempre disputariam os lugares principais em cerimônias, usando para isso o argumento de que não eram simples confraria. Para obter os lugares de destaque nas procissões, as irmandades geralmente alegavam o critério de antigüidade, que pouco serviria aos terceiros, que se agremiaram tardiamente.[5] Ser terceiro significava jejuar, confessar-se e comungar com maior freqüência (cerca de quatro vezes ao ano), em datas específicas do calendário religioso; fazer um ano de noviciado para o

** Doutora em História da Arte*
Professora da Universidade Federal de Minas Gerais

*** **Siglas**:*
AEAM - Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana;
APNSC - Arquivo Paroquial de N. Sa. da Conceição de Ouro Preto;
REB - Revista Eclesiástica Brasileira.

1.Data da patente: Vila Rica (1746), Mariana (1748), Conceição do Mato Dentro (1757), Caeté (1783), Santa Bárbara (1805), Gaspar Soares (1818), Tejuco (1766), Vila do Príncipe (1782), São João del Rei (1740), São José del Rei (1820) cf. BOSCHI. Os leigos e o poder. p. 214-24.
2. TRINDADE. Instituições de Igrejas ...p. 187/8.
3. Cf. excelente estudo de AGUIAR. Tensões e conflitos entre párocos e irmandades na Capitania das Minas . In: Textos de História –Revista de pós-graduação em História da UNB. 5, 2(1997): 45 -104.
4. RÖWER. A contribuição franciscana na formação religiosa da Capitania das Minas Gerais In: REB, v.3, fasc. 4 (1943): 972-82.
5. Cf. litígios entre irmandades In: BOSCHI. Op. cit. p. 232-3.

Altar da Cúria ou dos Cardeais,
que compunha o andor respectivo
Capela da Ordem 3a. de São Francisco
São João del Rei/MG
Foto: Adalgisa Arantes Campos

aprendizado dos valores da Regra, quando então o irmão elaborava o seu primeiro testamento, que deveria ser renovado de cinco em cinco anos e arquivado pela ordem; interiorizar e defender a visão hierárquica, tão bem representada nos cargos da mesa administrativa e nas manifestações rituais. Nas procissões iniciava-se com o menos graduado até atingir o mais importante: irmãos noviços, irmãos professos mais modernos, professos mais antigos, irmãos sacerdotes e por último irmãos de Mesa. A hierarquia geral da ordem terceira era: Comissário geral (sede em Madri), Ministro provincial (Convento de Santo Antônio situado no Rio de Janeiro), Reverendo Comissário (jurisdição espiritual, era funcionário remunerado da ordem e irmão professo), irmão ministro (jurisdição temporal), vice-ministro, secretário, síndico, escrivão e tesoureiro, doze definidores, o irmão mestre de noviços e a irmã mestra de noviças, irmão zelador e irmãos presidentes de ruas. Tinha-se ainda o vigário do culto divino, funcionário contratado. Esse conjunto hierárquico era distribuído em duas alas.[6]

O projeto espiritual/ideológico da ordem terceira demorou algumas décadas para se aclimatar nos trópicos, pois prendia-se a normas de comportamento mais rígidas, à necessidade da mortificação da carne (jejuns e abstinência em determinadas datas sagradas) e à penitência. Portanto, dois séculos depois, propagava-se na Capitania o ideal tridentino. No plano social, esses devotos mais ou menos abastados não se destacaram pela caridade externa ao grupo, zelando sobretudo pelos interesses e carências dos próprios irmãos, parentes, amigos e benfeitores, os quais deveriam ser ajudados na necessidade, doença e morte.[7]

Quanto ao perfil econômico social desses irmãos, não pode ser reduzido a abastados comerciantes, funcionários da Coroa e intelectuais. Muitos construtores, artífices e artistas participaram de seus quadros, como, por exemplo, João Gomes Batista (+1788), Henrique Gomes de Brito (+1782), José Pereira Arouca (+1795), Manoel Francisco de Araújo (+1799) e Manoel da Costa Ataíde (1830).[8] Personalidades dotadas de uma piedade eremítica, como Feliciano Mendes (+1765) de Congonhas e o irmão Lourenço (+1819) do Caraça, também foram franciscanos professos.[9]

Por ocasião do surgimento desses sodalícios, a mineração já se encontrava em franco declínio, estimulando-se mais a diversificação da economia; a sociedade se achava bastante estratificada e também miscigenada, demonstrando a existência de grandes fortunas individuais. Os terceiros foram responsáveis por um grande surto na arquitetura e ornamentação a partir do terceiro quartel, quando ascendia o gosto artístico rococó (1760-1840). Esse período de assentamento das populações revelou obras aclimatadas, que empregaram a mão de obra, os materiais e feições raciais locais.

Ritos penitenciais e cultura artística

Já consideramos em estudos sintéticos os rituais e a cultura artística diretamente relacionados à quaresma e Semana Santa na cultura colonial mineira. Agora contemplamos tão somente os específicos dos terceiros franciscanos. Estes faziam ordinariamente a cerimônia da profissão de seus membros, a procissão da Penitência na Quarta-feira de Cinzas; celebravam a Quinta-feira Santa ou de Endoenças (do latim *indulgentiae*) com sermão do Mandato, Lava-pés e Exposição do Santíssimo à veneração dos devotos; exercícios espirituais às segundas, quartas e sextas-feiras da quaresma; Sermão da Paixão e da Soledade na Sexta-feira da Paixão; a festa da padroeira (N. Sa. da Porciúncula) em 2 de agosto; Quinqüena das Chagas nos cinco dias anteriores ao 17 de setembro, a festa do Patriarca em 4 de outubro e aquelas referentes aos santos franciscanos.[10] Era um calendário festivo essencialmente articulado com a Paixão e morte de Cristo, com aspectos da vida do padroeiro (Francisco) e dos santos leigos e, por isso, voltado para o reconhecimento dos pecados, ênfase no arrependimento, introspecção,

6. Cf. APNSC. Estatutos da Ordem 3ª de São Francisco, anos 1760 e 1820. caps. 11, 13, 15, 17-22.
7. Cf. APNSC. Estatutos da Ordem Terceira de São Francisco -1754. f. 32.
8. Cf. MARTINS. Dicionário de artistas e artífices... 2 vols.
9. Cf. TETTEROO. Subsídios para a história da Ordem III de S. Francisco em Minas In: REB, v. 6, fasc. 2 (1947): 349-359; v.7, fasc.2, 3 (1947): 333- 356 e 561-573.
10. Cf. APNSC. Ordem 3ª de São Francisco de Assis - estatutos 1754, 1760, 1820. As sextas- feiras interessavam aos terceiros de Vila Rica que desde 1754, quando ainda celebravam em altar lateral da matriz da Conceição (paróquia do Antônio Dias), faziam os exercícios espirituais, prática religiosa acompanhada de sermão exortativo às virtudes cristãs.

mortificação da carne e expiação pública.[11] Ritos e práticas de religiosas para aplacar a ira divina e purificar a alma, visando alcançar a sua salvação dentro da concepção rigorosa de Santo Inácio de Loyola e do poverello.

Na documentação consultada até então, não consta ter havido a procissão de Cinzas na primeira metade do setecentos mineiro, mas tão somente o ritual de imposição das cinzas, que era de alçada do vigário paroquial.[12] As cinzas configuradas em cruz na testa do devoto apontam para a brevidade da vida, para a necessidade de se fazer penitência e para a promessa de ressurreição àquele que compreende a natureza precária do mundo terreno. Contudo, já no século XVII, os terceiros faziam a mencionada procissão com exclusividade, em diversos lugares da Colônia, conforme estudos de Marieta Alves e frei Adalberto Ortmann. Em Salvador eles chegaram até a edificar em meados do oitocentos uma casa com 25 nichos para neles guardar os santos processionais.[13] Em São Paulo também fizeram a casa dos andores para evitar os estragos nas imagens que saíram em procissão por mais de dois séculos.[14]

Do ponto de vista da cultura artística, a procissão de Cinzas sempre foi muito mais relevante que o ofício propriamente dito. Curt Lange levantou os gastos verificados com a música pela ordem 3ª de Vila Rica, entre 1751 a 1828, empregando muitas vezes a presença de quatro ou cinco coros.[15] Contemplando a documentação desses terceiros, confirmamos despesas anuais expressivas também com sermão, feitio de tochas, cera (vela), olear perucas, pregos, alfinetes, taxas, latão, tecidos variados, pincéis, armação de andores, vestimentas e alimentação (cartuchos de amêndoas) de anjos, consertos em geral etc.[16]

Na Bahia, o cortejo saíra pela primeira vez em 1649, passando por reformas em 1767, com a exclusão de várias figuras à trágica que, no entender da mesa diretora, "mais se prestavam à função de triunfo do que de cinza".[17] Em 1862 extinguia-se a procissão, pois era impossível manter vultuosos gastos com a armação de 13 andores, enquanto se fazia o asilo Santa Isabel e as catacumbas no cemitério público. Em São Paulo, foi feita de 1686 à extinção em 1886;[18] em Recife entre 1710-1864, contando com 17 imagens ainda existentes no Museu franciscano de arte sacra daquela cidade. O fato é que a procissão fora considerada dispendiosa e até espalhafatosa, conforme a racionalização em curso no oitocentos, defensora de uma contrição mais interiorizada e de formas rituais mais pobres.

Nas Minas, a procissão de Cinzas alcançou maior longevidade, mantendo-se até meados do próprio século XX.[19] A disposição dos andores no cortejo, com os respectivos santos franciscanos, só modificou-se no século XIX, quando os terceiros de Ouro Preto se abriram à participação de outras irmandades, portanto ao acréscimo de outros padroeiros, a saber, São Francisco de Paula, Santa Efigênia, São Sebastião, etc.

Na Procissão de Cinzas saíam originalmente os santos leigos (penitentes), a padroeira da ordem – N. Sa. da Conceição –, cenas alusivas à vida do poverello e algumas extraídas do Gênesis, relativas à criação do homem, à desobediência e à punição de Deus através da imposição da morte (Gn 3, 19). Eram essas as invocações básicas do cortejo, com o sentido de mostrar ao devoto a narrativa da criação e da queda, o martírio e a redenção de Jesus, de suscitar nele uma reflexão sobre a morte corporal, a vaidade e transitoriedade de tudo que é mundano (Ec 1, 2, 3). Considerava-se a mortificação em vida indispensável à salvação, como dissera Vieira: "Todos nascemos para morrer, e todos morremos para ressuscitar".[20] O *memento mori* e a *vanitas*, temáticas tão freqüentes nas pregações, práticas rituais e na ornamentação dos templos dos terceiros, apresentavam laços indissolúveis com a cerimônia de entrada na quaresma.

Na Procissão de Cinzas de Vila Rica e, com inexpressivas modificações nas outras congêneres, estavam presentes em 1751: a cruz da penitência com dois ciriais, a morte

11. Cf. sacramento da penitência Concilio tridentino sessão XXIV, caps. 1 a 9.
12. Devo muitas destas informações ao amigo José Bento Ferraz.
13. Cf. ALVES. História da Venerável Ordem 3ª da Penitência ... p. 103.
14. Cf. ORTMANN. História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência... p. 131.
15. Cf. LANGE. História da música nas irmandades de Vila Rica... ps. 202, 207-256.
16. Cf. APNSC. Avulsos–Receita e Despesas 1744-1816.
17. Cf. ALVES. Op. cit. p. 194.
18. Cf. ORTMANN. Op.cit.
19. CF. APNSC. Ordem 3ª de São Francisco - Avulsos XX. 3l/0l/1951; MENEZES. Igrejas e Irmandades de Ouro Preto In: Publicações do IEPHA/MG, 1 (1975): 121.
20. Semana de Quarta Feyra de Cinza, Em Roma: na Igreja de S Antonio dos Portugueses... In: Sermões do Padre António Vieira. v. 1. p. 1041-1118. cit. p. 128.

Imagem de São Francisco da Penitência
que saía em andor na Procissão das Cinzas
Capela de São Francisco de Assis
Ouro Preto/MG
Foto: Adalgisa Arantes Campos

(representada por pessoa com vestido dotado de pintura com esqueleto), a árvore da ciência (com uma cobra enrolada), Adão e Eva, um querubim com espada, a árvore da penitência (com espinhos e sem folhas), o rei penitente (Davi) e as duas salvas, os inocentes (que morreram em Marrocos), o turco (o herege), o anjo defensor (do Paraíso) com sua lança, a cruz da Ordem, o andor da Ordem (São Francisco recebendo as Chagas do Cristo Crucificado); os andores da Conceição, de São Francisco, da Cúria (São Francisco recebendo a Regra escrita de Honório III, ladeado por dois cardeais), de São Luiz (Rei de França), de Santa Isabel (Rainha de Portugal), do Amor Divino (São Francisco abraçando Cristo na cruz), de São Roque, de São Ivo, dos Bem Casados (São Lúcio e Santa Bona) etc.[21]

E, dentro desse escalonamento simbólico, aparecia o andor com Cristo Crucificado, finalizando o cortejo. Cada andor possuía quatro sanefas e até complicados arranjos de tecidos sustentados internamente por varas de madeira formando montes (por ex. o Alverne), nuvens, elementos caracterizadores da cena histórica ou da aparição sagrada.

A relação mencionada pode ser complementada com os andores de Santa Rosa de Viterbo e Santa Isabel (rainha de Hungria), acrescentados ainda na segunda metade do setecentos, conforme se nota no livro de Inventário de Alfaias 1751-1802.[22] Constava também a presença de anjos, inicialmente 11 depois 21, cada um portando um cutelo de folha de flandres na cabeça e uma placa de papelão explicativa: "Bandeyras com seus Letreyros que levão os Anjos".[23] No sobredito Inventário, há lançamento de 12 hábitos com as cintas de cordas para os santos mártires (ou inocentes), os quais portariam uma corrente de ferro com 12 colares.

A congênere de São João del-Rei apresentava na composição do cortejo elementos mais escatológicos, alguns essencialmente macabros, tais como a ampulheta, duas figuras sustentando bandejas com cinzas, caveira e ossos e a representação do "desprezo das vaidades", segundo descrição de 1781.[24] Uma outra figura levava uma árvore de espinhos, sem folhas, com dois cilícios, disciplinas ou correias para açoites e livrinho.[25]

Durante o século XVIII mineiro, o número básico de andores se manteve em torno de nove a onze. A referida estruturação recebeu acréscimos já em fins do setecentos, quando os leigos franciscanos se abriram a outras irmandades, convidando até os terceiros carmelitas para participarem com o respectivo andor.[26] A integração, na mesma Vila, dos pardos de S. Francisco de Paula e de outras irmandades de cor mostrava, décadas depois, um abrandamento dos padrões culturais de feição aristocrática e a possibilidade de trocas culturais mais freqüentes.

Já em fins do setecentos, a tendência assumida pela procissão de Cinzas foi no sentido de inflacionar o número de imagens, andores e figuras vestidas à trágica, o que resultava em uma composição caótica, comprometedora inclusive da intenção original de desbastar a vaidade, de mostrar que somos pó e ao pó retornaremos. Já no presente século, Geraldo Dutra de Morais, assistindo a uma dessas monumentais procissões em Conceição do Mato Dentro, descreveu-a comportando: o Anjo Açucena, Adão e Eva, Caim e Abel, Isac, Noé, Cam, Judite, o Rei Tirano, Sansão, Jafé, Davi, os "Desprezos do Mundo em número de 5", quatro profetas, Moisés, José, dez fradinhos, dez "Anjos do Açoites", Golias e mais inúmeros santos perfazendo um total de 46 figuras e 47 andores.[27] O montante de santos ultrapassava em muito o hagiológio franciscano, mostrando aquela inclinação declarada para difundir um ritual antes restrito a um grupo social privilegiado.

No 1º terço do oitocentos, as ordens terceiras tornaram-se mais flexíveis, abrindo-se para trocas culturais entre grupos socialmente diversos. Passaram a aceitar a presença de mulatos em seus quadros e na própria Procissão de Cinzas. Na verdade, desde o século passado os pobres das Minas revelavam afeição a São Francisco, sob grande intolerância dos

21. Em São Paulo a morte era representada por um negro que recebia uma pataca (cf. Ortmann. op. cit. pp. 114-5). A Ordem 3ª de Vila Rica possuía duas cobras, uma para o andor de Nossa Srª da Conceição, outra para a árvore da Ciência (cf. APNSC. Livro 1º de Inventário dos bens e fábrica 1751-1802).

22. Cf. APNSC. Ordem 3ª de São Francisco de Assis. Inventario de Alfaias - 1751-1802. As imagens de S. Roque, S. Ivo, S. Francisco das Chagas, o Pontífice e os dois cardeais (andor da Cúria), S. Luiz, os 12 serafins, foram novamente encarnadas em 1807 por Manoel da Costa Ataíde, cf. TRINDADE. São Francisco de Assis de Ouro Preto. p. 407.

23. Cf. APNSC. Inventário de Alfaias... f. 2, 4 a 6.

24. Cf. CINTRA. Efemérides de São João del Rei. v. I, p. 70-71. O livrinho certamente representava o manual denominado Palestra da Penitência.

25. A procissão em Mariana foi realizada pela primeira vez em 1759, cf. imagens arroladas por TRINDADE. Instituições de Igrejas ... p. 176-8.

26. Cf.TRINDADE. São Francisco ...p113-4

27. Cf. MORAIS. História da Conceição do Mato Dentro. p. 56-8.

leigos franciscanos. A existência das irmandades de pardos do Cordão de São Francisco em Vila Rica, Mariana, Sabará indica a presença de níveis distintos, no âmbito da devoção de um mesmo santo. Foi exatamente essa popularização do culto que mereceu a ressalva de Debret, que a considerou uma procissão de "prestígio" entre o povo, mas ao mesmo tempo "ridícula".[28] O olhar ilustrado do artista destacou a variedade e popularidade da composição do cortejo, o peso dos andores, a fadiga, o caráter penoso para os participantes e ainda o espalhafatoso da pompa inerente ao barroco, já em estado residual. Essa percepção de ridículo confirma a interpretação mais pragmática de Debret.

A tendência a vulgarizar o rito, desencadeada em diversas partes da Colônia em fins do setecentos e ou inícios do século XIX, e como decorrência imediata o crescimento desmedido do cortejo, foi observada por Marieta Alves em Salvador, e por Debret no Rio de Janeiro. Constituía uma maneira de incorporar fiéis de condição humilde, que não faziam parte do quadro das ordens terceiras, mas eram devotos de Francisco, por isso a procissão teve prestígio entre os setores populares.

A difusão da espiritualidade franciscana nas Minas foi feita pelos eremitas, frades esmoleres da Terra Santa e do convento de Santo Antônio (Rio de Janeiro), visitadores diocesanos (Dom frei de Guadalupe) e, de uma maneira mais sistemática, pelas ordens terceiras. Tem-se então a transplantação de crenças, invocações e práticas voltadas à expiação, dotadas de um programa iconográfico específico, bastante influenciado pelas ordens regulares, bem diferente da temática dos demais sodalícios do período. Na arte dos terceiros são abundantes os crucifixos, a representação da palma do martírio, cravos, disciplina, cilícios, chicotes, ampulhetas, crânios, rosário, atributos para ajudar na penitência e na santificação.

Já em meados do setecentos, a roca dominava as imagens dos terceiros, ricas em detalhes e materiais, envolvendo roupas, peles de carneiro, perucas, sapatos, cabacinha, cachorrinho, caveiras, dentre outros atributos. Na Procissão de Cinza, pessoas representavam Adão e Eva, revestidas de peles ou folhas; a morte trazia uma vestimenta com uma estampa de esqueleto e portava uma foice e os anjos sustentavam cartelas com frases explicativas daquela passagem. Tudo isso dava uma feição muito natural e materializada à experiência religiosa. Até serpentes existiam, uma para a Senhora da Conceição, outra para a árvore da Ciência.[29] A devoção se manteve afeita a representações bastante realistas.

Os rituais dos terceiros se condensavam preferencialmente no tempo forte da quaresma, através dos exercícios espirituais às segundas e quartas e de uma via sacra às sextas-feiras. No Domingo de Ramos os confrades do Seráfico, em ato interno, recorriam ao salmo *Miserere mei, Deus*...(Tem piedade de mim...) e à disciplina feita pelo reverendo padre comissário, que era um ato típico de contrição (Sl 50, hebr. 51). Tomar disciplina significava observar os preceitos da Regra. Nos santos exercícios, os irmãos meditavam sempre sobre um passo da Paixão de Cristo ou um dos quatro novíssimos do homem (a Morte, o Juízo, o Inferno e o Paraíso), acompanhado de salmo afim.[30]

A maioria das cerimôniasapresentava o mesmo conteúdo espiritual, isto é, a lembrança da morte (*memento mori)*, da vaidade humana (a *vanitas*), e do sacrifício à maneira do Cristo.[31] A procissão de Cinzas foi enformada por esses três elementos, com uma tendência crônica a decair no segundo, isto é, no culto das aparências, fato barroco por excelência.

No setecentos mineiro, a efervescência do tríduo começava de fato na Quinta-feira Santa. O conteúdo que sustentava as cerimônias desse dia girava em torno da Última Ceia, na qual Cristo instituiu o sacramento da eucaristia e o Mandato do amor fraterno, através do Lava-pés (Mt 26, 26-31; Mc 14, 22-26; Lc 22, 14-20). Esse dia era sublinhado pelos terceiros, ilustrado inclusive na ornamentação da capela-mor do templo ouropretano, onde painéis

28. DEBRET. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. v. II. p. 36.

29. Cf. APNSC. Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Avulsos, receita e despesa - 1744-1816.

30. Cf. APNSC. Ordem Terceira de São Francisco de Assis - estatutos, 1760, cap. IV § 1 e 2.

31. Cf. o sentido penitencial da iconografia da ordem 3ª franciscana cf. HILL. Fragmentos de mística e vanidade na arte de um templo de Minas: a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto. In: Revista do IAC/UFOP, 2 (1994): 38-48.

Andor do Amor Divino
São Francisco ajudando o Cristo no Descenimento
Sacristia da Capela de São Francisco de Assis
Ouro Preto/MG
Foto: Adalgisa Arantes Campos

parietais da autoria de Ataíde apresentam como iconografia a Ceia e o Lava-pés. No exemplo desses leigos foi clara a conexão estabelecida entre a representação artística e a preferência ritual da ordem, a qual celebrava o Mandato do Lava-pés, isto é, a recomendação de Jesus ao princípio do amor: "Chama-se Mandato esta ceremonia do lavapés, por ocasião da prescrição que fez o Mestre aos Discípulos de entre si fazerem como lhes fizera Elle..."[32] A lição de amor e humildade inerente ao Lava-pés também suscitou cerimônia da confraria do Cordão de São Francisco, de Mariana. Os irmãos pardos geralmente davam um jeito de seguir, apesar da arraigada oposição, a ritualística própria dos terceiros franciscanos.[33]

A cerimônia do Lava-pés emprega a presença de 12 crianças, representando os apóstolos, e uma autoridade eclesiástica no papel de Jesus. Durante o lavatório, o recurso auditivo está presente através de uma pregação exortativa do amor – o sermão do Mandato –, que muitas encomendas suscitou no âmbito da Colônia e das Minas. À religiosidade barroca era indispensável a recorrência às artes plásticas, armações de cenário e teatro litúrgico, visando dar uma figuração precisa às passagens bíblicas e ao relato da vida dos santos penitentes. O devoto das Minas dava continuidade à mentalidade de matriz medieval, já saturada segundo Huizinga "dos conceitos de Cristo e da Cruz". O imaginário barroco levou ao máximo essa tendência a representar com muito naturalismo o sofrimento.[34] No redimensionamento das práticas religiosas promovido pelo Concílio de Trento, os padres tiveram que considerar a forte tradição popular de se cultuar o drama da Paixão e, nesse sentido, ao invés de se restringir o já abundante número de imagens alusivas ao sofrimento de Jesus, a tendência geral no decorrer do setecentos mineiro foi de desdobrá-las. Tais obras dotadas da capacidade de predispor sentimentos atingiram grande difusão no Brasil Colonial, apoiada na tradição devocional dos colonizadores e na própria legislação tridentina.

FONTES MANUSCRITAS E IMPRESSAS

AEAM. Missas, Oficios na Cathedral e nas igrejas de São Francisco, Sant'Ana, São Gonçalo e Seminário, Mariana 1751-1792.

APNSC. Estatutos da Ordem 3ª de São Francisco de Assis, anos 1754, 1760 e 1820.

APNSC. Ordem 3ª de São de Assis - Avulsos XX .

APNSC. Livro 1º de Inventário dos bens e fábrica da Ordem 3ª de S. Francisco de Vila Rica 1751-1802.

APNSC. Ordem 3ª de São de Assis - Avulsos e receita e despesa 1744-1816.

APNSC. Ordem 3ª de São Francisco de Assis - Inventario de Alfaias - 1751-1802.

DEBRET, Jean-Baptista. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: EDUSP, Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. v. II.

Sermões do Padre António Vieira. São Paulo: Anchieta,1944. v.1.

32. GOFFINE. Manual do Christão. p. 435.
33. cf. AEAM. Missas, Oficios na Cathedral e nas igrejas de São Francisco, Sant'Ana, São Gonçalo e Seminário, Mariana 1751-1792, f. 91v e 92v.
34. Cf. gosto pelas cenas de sofrimento In: WEISBACH, Werner. El Barroco, Arte de la Contrarreforma. Cf. citação In: HUIZINGA, J. O declínio da Idade Média. p. 197.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Marcos M. Tensões e conflitos entre párocos e irmandades na Capitania das Minas. In: Textos de História – *Revista de pós-graduação em História da UNB*. 5, 2(1997): 45-104.

ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem 3a da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Salvador: Publicação da Mesa Administrativa. 1948.

BOSCHI, Caio C. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A visão nobiliárquica nas solenidades do setecentos mineiro. *Anais do X Encontro Regional de História* - ANPUH/MG. Mariana: UFOP, 1996, pp. 111-122.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Quaresma e tríduo sacro nas Minas setecentistas: cultura material e liturgia. *Barroco*, 17 (1993/6) 209-219.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del Rei*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.

DENZINGER, Enrique. *El magisterio de la iglesia*. Barcelona: Herder, 1963.

FRANCASTEL, Pierre. A Contra Reforma e as artes na Itália no fim do século XVI *In: A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 371-421.

GOFFINE. *Manual do Christão*. Rio de Janeiro: Colégio da Imaculada Conceição, 1906.

HILL, Marcos S. Fragmentos de mística e vanidade na arte de um templo de Minas: a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto. *Revista do IAC/UFOP,* 2 (1994): 38-48.

HUIZINGA, J. *O declínio da Idade Média*. Lisboa: Ulisséia. s.d.

LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica - freguesia de Nossa Sra. da Conceição de Antônio Dias*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura. p. 202, 207-256 .

Cruz Processional da Ordem 3ª. com representações do padroeiro e no verso das Chagas
Capela de São Francisco de Assis
Ouro Preto/MG
Foto: IFAC/UFOP

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

MENEZES, J. Furtado. Igrejas e Irmandades de Ouro Preto (notas de Ivo P. de Menezes). In: *Publicações do IEPHA/MG*, 1 (1975): 121.

MONTEIRO, Alexandrino SJ. *Exercícios de Santo Inácio de Loyola*. Petrópolis: Vozes, 1950.

MORAIS, Geraldo D. História da Conceição do Mato Dentro. Belo Horizonte: Biblioteca Mineira de Cultura. 1942.

ORTMANN, frei Adalberto. *História da antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676-1783*. Rio de Janeiro: Publicações do DPHAN, 1951. p. 131

RÖWER, frei Basílio. A contribuição franciscana na formação religiosa da Capitania das Minas Gerais. *REB*, v.3, fasc.4 (1943): 972-82.

TETTEROO, frei Samuel. Subsídios para a história da Ordem III de S. Francisco em Minas. *Revista Eclesiástica Brasileira*, v. 6, fasc. 2 (1947): 349-359; v.7, fasc.2, 3 (1947): 333-356 e 561-573.

TRINDADE, Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Publicações do DPHAN, 1951.

TRINDADE, Raimundo. *Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: Ministério de Saúde, 1945.

WEISBACH, Werner. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe. 1948.