CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA

imagem BRASILEIRA

imagem BRASILEIRA

Nº 2 - 2003

BELO HORIZONTE
MINAS GERAIS
2003

Esta publicação ou parte dela pode ser reproduzida por
qualquer meio, desde que citada a fonte.
A revista não se responsabiliza pelo teor dos artigos assinados.

Projeto Gráfico: Helena David
Revisão do texto: Alexandre Silva Habib

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

CEIB/EBA/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627
30270-010 Belo Horizonte, MG
Tel: (31) 3409 5290
Home page: www.ceib.org.br
E-mail: ceibimaginaria@gmail.com

ISBN: 1519-6283

A P R E S E N T A Ç Ã O

Sete anos após sua criação, em dezembro de 1996, o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB - continua em franca expansão, prova do interesse crescente que as imagens sacras vêm alcançando como objeto de estudos e pesquisas nas universidades, museus e instituições ligadas à conservação e restauração do patrimônio móvel nas esferas oficial e privada. Atualmente, o CEIB conta com 95 associados no Brasil e no exterior.

Nosso Boletim, agora com 25 números publicados, vem cumprindo com regularidade sua missão de divulgar informações de interesse da área e pesquisas em andamento, colocando em contacto pessoas interessadas no estudo das imagens policromadas.

Este segundo número da Revista IMAGEM BRASILEIRA reúne, como o precedente, um número expressivo de trabalhos inéditos de autores brasileiros e estrangeiros, tratando de temas específicos ou afins, relacionados à imaginária religiosa e organizados em seções correspondentes ao enfoque metodológico predominante, distribuídos em quatro capítulos: aspectos históricos e sociais, autorias e atribuições, iconografia e conservação/restauração.

Na seção dedicada a autorias e atribuições, divulga-se a obra de três escultores praticamente desconhecidos, Valentim Correa Pais e os Mestres de Barão de Cocais e do Cajuru, todos da área de Minas Gerais, que passam a integrar os quadros referenciais da arte brasileira do século XVIII. São também apresentados cinco estudos sobre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, abordando diversos aspectos de imagens a ele atribuídas e, ainda, um esclarecedor ensaio sobre a imaginária maranhense do século XIX, que vem reforçar a necessidade de pesquisas abrangentes sobre uma época na qual a imaginária religiosa de tradição barroca manteve-se viva em diversos pontos do país, produzindo obras em condição de competir com a crescente voga de importações européias.

Três artigos apresentam resultados de pesquisas sobre aspectos sociais da vida na colônia, a organização do trabalho artístico e artesanal e o calendário festivo no barroco luso-brasileiro. Outros artigos discutem o valor simbólico dos pássaros usados em lampadários do setecentos em Minas Gerais e ainda conceitos e critérios nos estudos e intervenções na imaginária devocional policromada.

Há também análises de técnicas e materiais pouco utilizados na imaginária, como a madrepérola, a tela encolada e, ainda, o papel, empregado como material básico para a confecção de um oratório.

Contamos, neste número da revista, com a participação de quatro colaboradores estrangeiros, que apresentam artigos sobre a iconografia da Virgem da Candelária no Peru; os santeiros da região do Porto em Portugal; as análises e a restauração da Virgem de Montserrat e estudos comparativos com as Virgens de Tura e de Sant Cugat del Vallés; e, por fim, a origem e a evolução dos presépios napolitanos, com análise do presépio da coleção do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira deve a publicação deste segundo número da Revista IMAGEM BRASILEIRA à Lei Estadual de Incentivo à Cultura e à Companhia Energética de Minas Gerais - CEMIG-, sem as quais esse objetivo do CEIB dificilmente seria alcançado.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

SUMÁRIO

ASPECTOS HISTÓRICOS

Imaginária religiosa na região do Porto: subsídios para o seu estudo
José Manuel Tedim.....11

O presépio napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo
Luciano Migliaccio.....19

A vitalidade da imaginária maranhense no século XIX
Kátia Santos Bógea, Emanuela Souza Ribeiro e Stella Regina Soares de Brito.....33

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

Nossa Senhora da Piedade do Aleijadinho: confirmação de atribuição
Beatriz Coelho, Maria Regina Emery Quites e Moema Nascimento Queiroz.....41

Aspectos preliminares do levantamento e identificação da obra do "Mestre do Cajuru" e sua escola
Carlos Magno de Araújo.....49

A obra de Valentim Correa Pais como referencial para identificação de uma "escola" na região de São João del Rei e sul de Minas Gerais
Edmilson Barreto Marques.....55

Mestre de Barão de Cocais: uma "assinatura" revelada
Carolina Maria Proença Nardi e Moema Nascimento Queiroz.....61

A capela da fazenda da Jaguara e o mestre Aleijadinho
Olinto Rodrigues dos Santos Filho.....67

ASPECTOS SOCIAIS

Pintores, policromia e o viver em colônia
Célio Macedo Alves.....81

O trabalho artístico e artesanal na Vila Rica setecentista
Jeaneth Xavier de Araújo.....87

Cultura artística e calendário festivo no barroco luso-brasileiro: as Ordens Terceiras do Carmo
Adalgisa Arantes Campos.....99

Nossa Senhora das Mercês: um caso de interesse para a Justiça
Beatriz Coelho, Helena David e Maria Regina Emery Quites.....111

A imagem de Nossa Senhora das Mercês de Ouro Preto: O resgate de uma devoção
Antônio Fernando B. dos Santos.....119

ICONOGRAFIA

La Virgen Candelaria en el arte virreinal peruano
Ricardo Estabridis Cárdenas.....129

Investigações formais e iconográficas sobre um crucifixo de madeira, revestido de madrepérola
Marco Elizio de Paiva.....137

O valor simbólico do pássaro presente nas hastes dos lampadários das igrejas de Minas
Marcos Hill.....147

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

Análisis científico de la Virgen románica de Montserrat y estudio comparativo con otras dos esculturas de la misma época: la Virgen del Tura y la de Sant Cugat
Josep Maria Xarrié i Rovira.....159

Obras em tela encolada em Minas Gerais: estudo e catalogação
Gilca Flores de Medeiros e Eliane Monte.....169

Esculturas em madeira plicromada: deteriorações ou vandalismo?
Mário A. Souza Júnior.....175

Análise da policromia de três esculturas atribuídas ao Aleijadinho
Claudina Maria Dutra Moresi.....181

Oratório de Diamantina: complexidade de materiais, critérios e técnicas adotados no tratamento
Lucienne Maria de Almeida Elias.....185

Anjos Toucheiros: a remoção de repinturas propiciando a legibilidade de duas esculturas em madeira policromada
Luciana Bonadio.....189

ASPECTOS HISTÓRICOS

IMAGINÁRIA RELIGIOSA NA REGIÃO DO PORTO: SUBSÍDIOS PARA O SEU ESTUDO*

JOSÉ MANUEL TEDIM**

Desde os princípios da nacionalidade portuguesa que as imagens aparecem como solução para divulgar uma mensagem pedagógico-dictática orientada no sentido de conduzir os comportamentos e as consciências dos devotos e seguidores do ideal da Fé Cristã. Esse comportamento encontramos, na região do Porto, nas decorações da arquitectura românica, logo em meados do Séc. XII.

Além disso, ao longo dos séculos que se seguiram à formação da nacionalidade a escultura sempre fez parte integrante da cultura artística portuense. Dominicanos e Franciscanos, primeiro, Beneditinos, Jesuítas, Lóios, Agostinhos e Oratorianos, depois, integraram nos seus programas catequéticos as imagens religiosas, produzidas nas oficinas que pela cidade se foram instalando no decurso da História.

As orientações propostas pelo Concílio de Trento foram rigorosamente seguidas pelas Instituições da urbe portuense o que provocou uma onda de oficinas que se encarregariam de produzir um leque, iconograficamente variado, de imagens de vulto e relevos que encheram os cadeirais e os novos altares que então se fizeram erguer por toda a parte.

No Século XVIII, o Porto, impulsionado pela dinâmica que o incremento da produção e comercialização do vinho, dito do Porto, e pela chegada das *riquezas do Brasil*, acompanhou esse entusiasmo e furor económico com uma constante renovação dos espaços litúrgicos que teve como consequência o recurso à utilização da talha como solução ornamental de altares, colunas e todos os outros espaços estruturais, originando aquilo que se convencionou chamar de *Igrejas revestidas de talha*.

A par deste movimento ornamental, os escultores-imaginários, muitas vezes confundidos com os próprios entalhadores, deram corpo a programas escultóricos que completaram as intenções dos encomendadores, ora membros do clero, ora da burguesia da cidade representada nas Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras.

Este fenómeno proporcionou um espólio fantástico e muito próprio de imagens que, ainda hoje, constituem uma parte importante do património religioso da cidade.

Santa Efigénia – Século XVIII
Igreja do antigo Convento de Santa Clara

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

*** Doutor em História da Arte.*
Professor Associado da Universidade Portucalense – Infante D. Henrique, Porto.

Nossa Senhora da Guia - Século XVIII
Igreja do antigo mosteiro de São João Novo

O Barroco, enquanto arte cénica, encontrou na solução da talha dourada uma forma excelente de transmitir uma mensagem de grandeza, de força e de poder e ao mesmo tempo de, através da expressão luxo, persuadir e encaminhar as consciências dos fieis católicos para comportamentos que se enquadrem nos valores que as Instituições Contrarreformistas pretendiam alcançar, privilegiando as directrizes da XXV Sessão do Concílio de Trento, adaptadas pelos Concílios Diocesanos às particularidades de cada região. Desta forma a Igreja surge-nos como o maior encomendador de obras de arte religiosas, controlando, em nome da decência, e do princípio do nihil profanum, nihil inhonestum e nihil insolitum, ao mesmo tempo os artistas e o programa iconográfico das encomendas[1], reafirmando vincadamente a tradição do culto às imagens, cujas origens teríamos que procurar logo nos primeiros tempos do Cristianismo[2] e que em Portugal encontrámos nos programas do Românico, do Gótico, do Manuelino e dos movimentos artísticos que se seguiram.

A par deste fenómeno decorativo, assiste-se à multiplicação de imagens que atingem e afectam todos os campos da expressão artística. Pintura, escultura e outras artes são usadas para acompanhar este entusiasmo reformador. Este fenómeno fez praticamente abafar a escultura profana que, na região do Porto, não existe desde que se puseram em prática as normas reguladoras Tridentinas e se regulou a actividade dos ofícios mecânicos em 1572, com a legislação de Duarte Nunes Lobo.
Ora, o Porto cidade vocacionada para o comércio e outros ofícios sempre impediu que factores estranhos aos seus valores sociais alterassem a norma historicamente imposta. Além disso, e no intuito de manter esse status quo, foi-se organizando de forma a não perder o controlo das instituições urbanas. Daí a sua pouca receptividade para tudo o que lhe era estranho.

Mas e apesar desta pouca apetência pelo novo é durante os Sécs. XVI e XVII que vemos instalar-se por toda a cidade conventos e mosteiros das Ordens mais variadas que se vieram juntar aos inúmeros que já aqui estavam desde séculos anteriores. A par deste movimento religioso, os mesteirais e a burguesia local, desde os princípios da centúria de seiscentos, que se vem organizando em Irmandades e Ordens Terceiras, respectivamente, funcionando ou em capela própria dentro dos já existentes Mosteiros ou Conventos, ou fazendo levantar, de raiz, edifício próprio.

O Século XVIII acentuou esta tendência aproveitando as circunstâncias económicas e sociais favoráveis. Assiste-se, nesta centúria, a um movimento de renovação artístico que afectou todas as artes. Na arquitectura é bem visível a intervenção de artistas nacionais, como António Pereira, e estrangeiros, como Nicolau Nasoni, onde tanto um quanto outro deixaram bem visível a sua marca. Na pintura sente-se a acção renovadora de João Baptista

1. ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e técnica)*. Porto: C.M.P., 1989, p.39, v. II.

2. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *A imagem religiosa no Brasil*. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. ARTE BARROCA. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p.39.

Paquini. Na talha dourada é notória a afectação do gosto portuense por este fenómeno artístico. Por todo o lado sucedem-se as intervenções, cada vez mais complexas, numa competição cada vez mais feroz que leva ao exagero de encher capelas e, em alguns casos, todo o interior das igrejas de complicados, mas coerentes, programas decorativos. As encomendas atraíam artistas. As oficinas instalavam-se por todo o lado. António Gomes, mestre escultor, monta oficina no Largo das Freiras de São Bento, na Rua do Bonjardim a oficina de Domingos Nunes, na Rua do Calvário o escultor Filipe da Silva e no Codeçal a oficina de Miguel Francisco da Silva.

A escultura insere-se nestas campanhas artísticas. Ao assinar-se um contrato de ornamentação com recurso à talha pressupunha a execução de imagens religiosas que acabavam por ser realizadas ou por escultores anexos à oficina dos entalhadores, ou pelo próprio entalhador que também ocupava o ofício de escultor ou em oficina própria totalmente orientada por um mestre escultor.

A propósito da actividade pictórica no Porto do Século XVII Vitor Serrão afirmou que *estávamos perante uma arte de mediocridades e contradições, em rumos definidos, que enverada pelo diapasão de uma clientela falha de recursos e de gosto, em que as melhores empreitadas são entregues a mestres de fora*[3]. Esta ideia pode perfeitamente aplicar-se ao panorama escultórico. O Porto nunca se adaptou muito bem às soluções que vinham sendo aplicadas em consequência das propostas da escultura em pedra oriunda das escolas Coimbrâs do Séc. XVI. É necessário chegar ao século seguinte para que se note alguma disponibilidade para aceitar as propostas que lhe vêm de fora.

A cidade do Porto adere ao formulário da escultura maneirista. Carmelitas, Congregados, São João Evangelista dos Loíos, São Bento da Vitória, São Bento da Avé-Maria, Santa Clara, S. Domingos, S. Francisco, Misericórdia, São João Novo, Madre de Deus de Monchique e São João Novo são alguns exemplos de encomendantes de escultura próxima das concepções estéticas do maneirismo[4], esculturas que infelizmente delas pouco resta, capaz de nos ajudar a definir uma escola, um gosto. A partir daí, e porque as circunstâncias se alteraram consideravelmente, o Porto vai constituir um importante centro de produção artística, principalmente nas artes, como dissemos, da talha e da escultura, constituindo uma autêntica escola que se prolongará pelas centúrias seguintes, até, podemos afirmar, aos nossos dias nas oficinas que se instalaram, a partir do Séc. XIX, nas antigas Terras da Mais e onde se destacam as famílias dos Sás, Vinhas, Tedins e Maias.

No Séc. XVIII constituem os principais encomendantes de imaginária religiosa os núcleos que apostaram no revestimento das suas igrejas com a solução da talha. O retábulo apresenta-se

São Sebastião - Século XVIII
Igreja do antigo convento de São Francisco

3. SERRÃO, Vitor. *A pintura proto-barroca em Portugal*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1992. P. 296. Vol.2. Dissertação de Doutoramento (policopiado)

4. CASTRO, Marília João P. M. de. *Escultura maneirista no Porto, 1576-1650*. Coimbra: Instituto de História da Arte, 1995. p.20. (policopiado)

São Bento - Século XVIII
Igreja Paroquial de São João da Foz, antiga igreja do mosteiro de São Bento

como o primeiro e mais importante suporte dessa imaginária. Por isso mesmo será nas igrejas paroquiais que teremos que procurar os primeiros grandes exemplos e, dessas igrejas, a primazia vai para a Sé Catedral, onde, e para o seu monumental altar-mor, Claude Laprade vai executar as figuras de S. Bento e S. Basílio, do lado do evangelho, e S. João Nepomuceno e S. Bernardo do lado da Epístola[5]. Aqui aos tradicionais Santos da Igreja junta-se agora uma figura da Igreja Reformada, S. João Nepomuceno, cujo culto se introduziu em Portugal por acção da Rainha Maria Ana de Áustria[6]. O mesmo se passou nas igrejas paroquiais de Nossa Senhora da Vitória, Santo Ildefonso e S. Pedro de Miragaia[7]. Se percorrêssemos algumas das igrejas paroquiais da região envolvente ao grande Porto iríamos encontrar o mesmo tipo de intervenção. Em todas elas, com maior ou menor aparato, se introduziram novos elementos decorativos com predominância de retábulos de talha e as correspondentes imagens religiosas executadas pelos entalhadores e escultores do Porto.

Este movimento foi acompanhado pelas Ordens Religiosas e Irmandades de Leigos da cidade. Das Ordens Religiosas os núcleos mais importantes de imaginária encontramos nas igrejas dos mosteiros de S. Francisco, Santa Clara, de São João Novo, de Santo António dos Congregados, dos Carmelitas, na igreja de S. Lourenço do antigo Colégio da Companhia de Jesus e noutras cujo espólio, em parte, desaparece com a política de destruição que foi levada a cabo ao longo do Séc. XIX. Das Irmandades destacamos as imagens que se executaram para as igrejas da Ordem Terceira do Carmo, da Ordem do Terço e de S. Pedro dos Clérigos. A este vasto conjunto teremos de acrescentar outros núcleos constituídos pelas igrejas do Colégio de Nossa Senhora da Esperança das Meninas Órfãs, da Misericórdia e inúmeras capelas, algumas delas importantes locais de romagem.

Na igreja de S. Francisco trabalharam em 1718 os mestres escultores António Gomes e Filipe da Silva. É da sua responsabilidade o retábulo de Nossa Senhora da Conceição ou Arvore de Gessé. Este tema foi muito divulgado pelos Franciscanos. Em diferentes épocas da História portuguesa se recorreu a esta solução de retábulo, elaborado no sentido de enriquecer a totalidade dum altar. Santa Maria de Olivença, Igreja Matriz de Caminha, S. Francisco de Extremoz, igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, etc. são alguns dos exemplos mais repetidos e mais estudados.

Para o mesmo altar trabalhou o escultor Manuel Carneiro Adão[8]. É da sua autoria a imagem de vulto da Senhora da Conceição. A esta igreja ainda se ligam os nomes de Luis Pereira da Costa, Manuel da Costa Andrade, Manuel Pereira da Costa e Noronha e Francisco Pereira Campanhã, todos eles citados como entalhadores responsáveis, em diferentes épocas, por conjuntos

5. BRANDÃO, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto*. Porto: Diocese do Porto, 1986. p. 118. v. III.

6. Na Sé Catedral outros altares foram renovados neste mesmo período. As reformas a que foi sujeita durante o Séc. XX transformaram por completo o espaço da Catedral. Sobre este assunto veja-se ALVES, Natália. *A arte da talha...*, p. 50.

7. Veja-se ALVES, Natália. *A arte da talha...*, p. 50-54.

8. Manuel Carneiro Adão, importante mestre escultor portuense do Séc. XVIII, entre muitas outras obras, executa, em 1727, duas imagens de anjos para se colocarem no retábulo da capela de Santa Quitéria do Colégio Jesuíta de S. Lourenço e, em 1726, quatro figuras para as varandas do orgão da Sé do Porto.

retabulares de talha dourada[9].

A imaginária dos muitos altares que revestem por completo esta igreja orientam-se por uma iconografia predominantemente Franciscana. A par de S. Francisco e S. Domingos que enchem os intercolúnios do altar-mor, podemos visualizar muitas outras imagens de figuras ligadas à ordem primeira e segunda da espiritualidade mendicante. Destaque natural para as que representam Santo António da Ordem primeira e da Rainha Santa Isabel que morreu albergando o hábito de Clarissa e, ainda, para o altar onde se evocam os mártires Franciscanos de Marrocos e do Japão. A imaginária portuense apresenta-se neste vetusto templo com todo o seu esplendor e, nele, é possível encontrar referências da arte de esculpir dos mestres locais, de vários períodos do Séc. XVIII.

A igreja do Convento de Santa Clara, obra mandada levantar em pleno Séc. XV, revela-se um outro notável conjunto cenográfico onde a talha e a imaginária religiosa se apresentam na máxima força. Se conhecemos o autor do retábulo-mor, o entalhador Miguel Francisco da Silva (1730), o mesmo já não podemos afirmar para o resto do conjunto e muito menos quanto aos mestres escultores que se responsabilizaram pelas imagens que, em grande quantidade, revestem todos os altares da nave única. Além disso, grande parte dos altares já não albergam o programa iconográfico primitivo o que levanta alguns problemas de leitura. Trata-se, no entanto, dum espaço onde a escola do Porto de escultura do Século XVIII se exprime com toda a plenitude.

Para a igreja do Convento Agostinho de São João Novo o escultor de imagens Manuel de Almeida, morador na rua do Souto, executou, nos primeiros anos da centúria de setecentos, a imagem de Nossa Senhora da Guia, *a mais bem acabada daquelas que há nesta cidade*[10]. Trata-se duma peça de excelente qualidade, onde as formas esvoaçantes das vestes já anunciam o fulgor da indumentária da imaginária Barroca e que vai acabar por se impor no gosto dos encomendantes portuenses. Nesta mesma igreja, logo em 1700 trabalhou o escultor-entalhador Filipe da Silva, tendo, na altura executado o retábulo da capela-mor e possivelmente as imagens que o fundamentam iconograficamente[11].

Na igreja do mosteiro Beneditino de S. João da Foz, actual igreja paroquial, trabalharam os mestres entalhadores Manuel da Rocha e Manuel da Costa Andrade, juntamente com o responsável pela planta e risco, o mestre entalhador Miguel Francisco da Silva (1734), na execução do retábulo Joanino da capela-mor. É, sem dúvida, um dos mais belos exemplares de talha barroca da época de D. João V. Essa característica é acentuada pela qualidade das imagens, cujo autor poderá ser um daqueles mestres entalhadores, e, ao mesmo tempo ajuda a compreender a importância que esta

São Bento – Século XVIII
Obra do escultor francês Claude Laprade.
Retábulo da capela-mor da Sé Catedral do Porto

9. Veja-se ALVES, Natália. *A arte da talha...*, p. 247-248.

10. BASTA, Artur de Magalhães. *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: C.M.P., s.d., p. 21

11. ALVES, Natália. *A arte da talha...*, p. 246.

actividade tinha alcançado na cidade.

Sobre os mestres escultores que afirmaram esta escola de escultura religiosa barroca, com base em trabalhos publicados por Domingos de Pinho Brandão, Artur de Magalhães Basto, Natália Marinho Ferreira Alves, Manuel Leão e numa pesquisa[12] que fizemos aquando da nossa conclusão de licenciatura, podemos considerar que, se primava pela qualidade dos seus mestres, alcançou um considerável número de oficinas. Para além dos artistas já citados podemos acrescentar uma longa lista de mestres escultores, muitas vezes citados como imaginários, santeiros e escultores, fornecida pela documentação arquivística e historiográfica. Homens como Custódio Sousa,[13] João Mendes Freitas,[14] Manuel da Grã, José da Grã, João Joaquim Alves de Sousa Alão, Francisco de Andrade e Santiago, João da Costa, Manuel Furtado de Mendonça,[15] Manuel da Fonseca, Manuel de Gouveia, José de Matos Pereira, Manuel de Sousa Santos,[16]Manuel de Almeida,[17] Francisco Correia Carneiro, João Miranda, José Manuel de Abreu, Ambrósio Pereira Coelho,[18] António de Matos Pereira,[19] Domingos Rocha[20] e Custódio Brandão,[21] justificam um estudo sistematizado de forma a conseguir-se um mais profundo conhecimento das oficinas que, no Porto, durante parte do Séc. XVII e todo o Séc. XVIII, se responsabilizaram pela execução de imagens religiosas que, além de encherem os altares das igrejas portuenses, ainda se ocuparam de inúmeras encomendas que levaram a sua arte por todo o mundo português, nomeadamente o Brasil.

O entusiasmo e fulgor que se sente na produção de imagens durante os Sécs. XVII e XVIII é de certa forma interrompido pelas crises politico-militares do Portugal oitocentista. Só a partir da segunda metade do Séc. XIX se constata um certo renascer desta actividade em oficinas que, agora, se começam a concentrar na outra margem do rio Douro, em Vila Nova de Gaia.

Se, no Porto, as oficinas de António de Almeida Estrela, João de Almeida, Felisberto Alves Bento, Miguel Francisco Correia, Silvestre Francisco, João Joaquim Correia de Lacerda, Laurentino José da Silva, José da Silva França, etc., continuam a impor a tradição, é, no entanto, aos mestres gaienses, Fernandes Caldas, Teixeira Lopes (pai) e João de Afonseca Lapa que se deve grande parte da produção escultórica, em madeira, que enchem os retábulos neoclássicos das igrejas portuenses deste século.

A proximidade das Terras da Maia da cidade do Porto e os constantes contactos dos artistas[22] destas paragens com a grande urbe, deram origem a um importante núcleo de oficinas que, ainda hoje, continuam a laborar e a modelar, na madeira, as imensas encomendas de imagens, que agora são dominadas pela iconografia de Nossa Senhora do Rosário de Fátima[23].

Desde os finais do Séc. XIX que dinastias de famílias[24] teimam

12. Esta pesquisa teve como objectivo elaborar um relatório de Seminário, orientado pelo Doutor Flávio Gonçalves, sobre o tema Obras e artistas que trabalharam no Porto no Séc. XVIII. Consistiu num levantamento de artistas feito a partir dos Livros Paroquiais de Registo de óbitos, baptizados e casamentos na freguesia de Santo Ildefonso, Porto, ao longo de todo o séc. XVIII. Porque se tratava dum trabalho académico, nunca chegou a ser publicado.

13. Fez, entre outras, quatro imagens de vulto para a igreja da Misericórdia de Mangualde, Viseu, em 1730. Veja-se, BRANDÃO. Obra de talha.... p. 188.

14. Segundo Manuel Leão, Artistas Antigos do Porto. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002. p. 132, este mestre escultor despachou, em 1701, imagens para o Rio de Janeiro.

15.Segundo Manuel Leão, Artistas Antigos....p.144, este mestre escultor despachou para o Brasil quinze imagens de Cristo e uma de vulto de S. Bento.

16.Segundo Manuel Leão, Artistas Antigos....p. 147, faz, em 1758, procuração a um sobrinho que vive no Rio de Janeiro, possivelmente para tratar de assuntos relacionados com o envio de imagens para essas paragens.

17. Em 1704 executou imagens para a igreja matriz de Ramalde, freguesia do Conselho do Porto.

18. Embora seja um escultor residente em Barcelos teve um papel importante como mestre das imagens e da talha da capela-mor da igreja do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos - Porto.

19. Em 1685 faz procuração na Baía para cobrança de obras para aí executadas. A propósito veja-se LEÃO - Artistas Antigos....p.153.

20. Entre outras obras, sabemos que executou, em 1719, a imagem de Cristo crucificado que, ainda hoje, é possível ver na Sala do Cabido da Sé do Porto. Veja-se LEÃO - Artistas Antigos...p.125.

21. Entre os Sécs. XVII e XVIII podemos, entretanto, acrescentar mais alguns mestres que aparecem na documentação conutados com a actividade de escultor de imagens: António Gomes da Silva, António Pereira da Costa, António José Machado Pereira, Domingos Fonseca, Custódio de Sousa Santos, Domingos Lopes, Felix José de Almeida, Filipe Soares, João Ferreira, Manuel Joaquim Alves de Sousa Alão, José de Sousa Oliveira, Manuel Carvalho Coutinho, Manuel da Cruz, Manuel Ferreira da Silva, Manuel José da Fonseca, Manuel Machado de Oliveira, Manuel de Matos Pereira, Manuel de Miranda e Manuel da Rocha Ribeiro.

22. Muitos deste artistas eram carpinteiros que, em alguns casos, se responsabilizavam por executar imagens (carrancas) para serem colocadas nas proas dos navios que se construíam nos estaleiros do Porto e Vila Nova de Gaia.

23. A um dos mestres das Antigas Terras da Maia, José Ferreira Thedim, meu tio avô, se deve a autoria da imagem de Nossa Senhora do Rosário de Fátima que se venera, ainda hoje, na Capelinha das Aparições do Santuário de Fátima em Portugal.

24. Estão neste caso as famílias dos Thedim, Sá, Senra, Oliveira, Maia e Silva Ferreira. Sobre este assunto veja-se José Manuel Tedim - Os Santeiros da Maia. Braga:Bracara Augusta, 1978 e Sérgio de Oliveira e Sá - Santeiros da Maia no último ciclo da escultura cristã em Portugal. Maia: Colecção Goiva Lassa, 2002.

em manter uma tradição, outrora situada na grande cidade do Porto, hoje inserida em pequenos meios suburbanos e na mão de alguns poucos mestres que, depois deles, não terá continuidade, dando-se fim a um ciclo de criatividade artística, cujas origens teremos que procurar nas estratégias de propaganda religiosa pós-tridentinas.

Santa Mónica – Século XVIII
Igreja do antigo mosteiro de São João da Foz

O PRESÉPIO NAPOLITANO DO MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO

LUCIANO MIGLIACCIO*

Em 1949, o mecenas paulistano Francisco Matarazzo Sobrinho adquiriu uma coleção de cerca de 1.400 peças napolitanas de presépio datadas dos séculos XVIII e XIX, a "época de ouro" dessa arte na cidade italiana. Cerca de 400 peças são figuras humanas; as demais são animais e acessórios em miniatura, como instrumentos musicais, mobiliário, utensílios, frutas e hortaliças, e assim por diante. A compra foi feita provavelmente em Nápoles, mas se desconhece a procedência das peças, assim como se sua origem é de um ou de vários acervos. Matarazzo se propôs a oferecer a coleção à cidade de São Paulo e encomendou a Dona Lourdes Duarte Milliet a tarefa de fazer o inventário e restaurar as peças. As vestes danificadas foram restauradas com a contribuição de Dona Gabriela Pascolato, proprietária da "Tecelagem Santa Constança", que forneceu os tecidos, envelhecendo-os nas cores da época, mantendo os bordados e os dourados originais. A recomposição das figuras desfeitas pela ação do tempo foi encomendada ao artesão Gregório Torelli. Matarazzo Sobrinho conseguiu obter da Prefeitura de São Paulo um espaço na Galeria Prestes Maia, para a montagem e a exposição do presépio. O cenógrafo Túllio Costa ambientou o conjunto num cenário que não reproduziu nenhum presépio ou paisagem existente, mas foi inspirado na arquitetura, nos costumes e no folclore da Itália meridional do século XVIII, vistos, é claro, por homens do século XX. As variadas cenas foram idealizadas por Costa e por Ítalo Bianchi, ele também cenógrafo teatral. O presépio foi aberto à visitação na Galeria Prestes Maia por 11 meses. Retiradas em dezembro de 1951, as peças permaneceram fechadas em caixas até 1956. Então, Matarazzo Sobrinho, eleito presidente da Comissão para as Comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, conseguiu um espaço no Pavilhão do Folclore,sob a grande "Marquise" do Parque Ibirapuera, onde o conjunto permaneceu exposto por 15 anos. No ano de 1970, foi doado ao Governo do Estado de São Paulo, passando a integrar o acervo do Museu de Arte Sacra. Contudo, problemas de conservação das estruturas da marquise motivaram o fechamento desse espaço em dezembro de 1985 e a transferência da obra para a reserva do Museu de Arte Sacra sediado no Mosteiro da Luz. Depois de 14 anos em que o presépio napolitano teve só

Cena da Natividade

** Doutor em História da Arte*
Professor no Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto - FAU\USP

Foto: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo

Cena do Charlatão

exposições parciais, foi finalmente reaberto ao público no ano passado, com uma nova montagem. Na história das exposições do acervo, percebe-se claramente uma oscilação na maneira de percebê-lo: numa certa medida é considerado objeto de folclore, como se fosse um produto da arte popular, o que é errado. Embora de origem popular, e presente ainda hoje nos hábitos das famílias de todas as camadas sociais, a tradição do presépio napolitano tornou-se um aspecto importante da produção dos artistas áulicos e da cultura erudita do século XVIII. Por outro lado, pela alta qualidade e de acordo com as intenções do fundador, as peças napolitanas formam o centro de uma coleção dedicada à tradição popular do presépio nas várias áreas do mundo.

A montagem escolhida pela atual diretora do Museu de Arte Sacra, Mari Marino, opta por conservar os caracteres das montagens anteriores na cidade de São Paulo, que se constituíram como uma tradição na apresentação das peças ao público paulistano. Os museus que abrigam as maiores coleções de peças desse tipo, quando não existe uma montagem do conjunto consolidada por uma longa tradição expositiva, optam por ressaltar a individualidade das peças, colocando-as como obras de arte autônomas, ou como exemplos de uma tipologia. Isso permite destacar a obra e melhorar sua fruição nas suas qualidades estéticas individuais. Também faltou na montagem paulistana uma adequada reconstituição filológica das cenas que compõem o presépio napolitano no século XVIII, a partir das fontes históricas disponíveis. Isso levou, em alguns casos, a uma interpretação errada na colocação das figuras que integravam sempre grupos bem definidos. É necessário dizer, porém, que a montagem de Tullio Costa de 1949-50 constituíra o presépio paulistano como um conjunto unitário e oferecera uma leitura ligada à própria história da coleção.

No entanto, foi verificada a inadequação de alguns elementos do antigo cenário do presépio. Foi este realizado com materiais não recomendados para a conservação das peças, devido à volatização de produtos químicos e à liberação de compostos nocivos que aceleram a degradação das peças do conjunto.

Diante da impossibilidade de reutilização do cenário anterior, estudos preliminares objetivaram a utilização na cenografia de materiais que possuam caráter inerte e baixos índices de emissão ou migração de componentes nocivos. Em segundo lugar, foi executada uma maquete para a visualização espacial dos núcleos cenográficos. O cenário foi elaborado a partir daquele de Tullio Costa, buscando suas referências na arquitetura real das vilas da Itália meridional, por meio de documentação fotográfica, como também no imaginário constituído pela pintura de costume e pela pintura religiosa napolitana do século XVIII. Não se esqueceu, contudo, de considerar os mais famosos exemplos de montagens

dos museus napolitanos, como o presépio Cuciniello, no Museu de San Martino em Nápoles, pois documentam as características das montagens do século XIX e do princípio do XX. É necessário lembrar, de fato, que o olhar daquela época era influenciado pela representação do panorama e do diorama, assim como pela grande produção de anedotas de vida napolitana de pintores como Migliaro e Dalbono, que conheceram grande sucesso junto aos colecionadores brasileiros também. Pintores certamente queridos por Francisco Matarazzo Sobrinho, que guardava no seu apelido, "Ciccillo", a marca de antigo descendente de imigrantes daquela região da Itália.

Foto: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo

Forasteiro, fonte e jogador

Sobre a história do presépio napolitano

Em Nápoles, a tradição das figuras para presépios remonta ao século XV. A devoção da dinastia de Aragão para com a figura de Cristo Rei e a adoração dos Reis Magos deve ter contribuído para a fortuna dessa iconografia. Já por volta de 1530, o grande poeta e humanista Jacopo Sannazzaro encomendou ao escultor Giovanni da Nola um presépio para sua igreja de Santa Maria del Parto. Tratava-se de figuras em madeira policromada, quase de tamanho natural. A presença dos pastores e dos animais aproximava a interpretação da cena sagrada à pintura pastoril veneziana, o que possibilitaria em seguida a aparição de elementos de ambientação naturalista. Contudo, a história do presépio napolitano na sua forma mais conhecida deve começar com as novas ordens religiosas, surgidas no movimento de reforma da Igreja Católica. Devido às exigências de uma nova evangelização sugeridas pelo Concílio de Trento e ao renovado impulso catequético, o presépio será introduzido nas estratégias de educação religiosa pelas ordens mais engajadas nessa área, jesuítas, teatinos, escolápios e os oratorianos de São Felipe Neri. Segundo as crônicas do século XVII, os escolápios construíam o presépio numa capela que podia aproveitar adequadamente a vista do jardim atrás dela, de modo que o visitante podia admirar as grandes esculturas quase que dentro da realidade natural. Porém, o primeiro exemplo de presépio desmontável com figuras vestidas não foi realizado em Nápoles, mas em Munique, por iniciativa dos jesuítas. Desde o Natal de 1607, 10 anos depois de terminar a igreja da ordem na cidade da Bavária, os padres começaram a construir todo ano um presépio que era desmontado no dia dos Reis ou da Purificação (2 de fevereiro). O presépio representava várias cenas da infância de Jesus: a Natividade, a Adoração dos Pastores, a Circuncisão, a Adoração dos Reis, a Matança dos Inocentes e a Fuga para o Egito. Na Alemanha também começou a tendência de exibir nas cenas uma grande variedade de animais e de vestir os pastores com os trajes típicos da região. Talvez os mesmos jesuítas tenham introduzido em Nápoles esse tipo de

Foto: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo

Mulheres no balcão

representação religiosa. Desde quando chegou em Nápoles em 1551, chefiada pelo padre Alfonso Salmerón, a Companhia de Jesus utilizou vários meios para atrair as pessoas sem instrução a suas igrejas. Já nas primeiras décadas do século XVII, a ordem era famosa pela sua excelência em todo tipo de diversão com finalidades educativas e religiosas. Também em outras partes da Itália e da Europa, assim como na América Latina, os documentos mostram que nessa época ela já possuía a tradição de construir presépios em todos os colégios e igualmente aquela de representar preferencialmente dramas sagrados, tendo como tema a Natividade e a infância de Cristo.

Contudo, em outros contextos, as encenações religiosas carregavam-se de elementos cômicos e populares. Sabemos que na Alemanha, já no fim da Idade Média, a *mise-en-scene* dos eventos bíblicos acabava freqüentemente em farsa. Esse caráter também penetrou na Itália e particularmente em Nápoles, desde sempre mais aberta às influências do norte da Europa. A arte de Caravaggio, no começo do século XVII, introduzira na pintura religiosa da cidade a representação realística dos mendigos, presença constante no cenário urbano. O pintor espanhol Ribera e sua escola acentuaram esse lado peculiar da cultura figurativa napolitana. O pintor espanhol Juan Do, por exemplo, no seu quadro da igreja de Santa Maria della Pietà dei Turchini, faz ajoelhar seus pastores esfarrapados oferecendo ricotas em paupérrimos cestos de vime ao menino Jesus deitado na palha. A tendência a uma concreta humanização do sentido religioso, a utilização do dialeto, como também anacronismos e episódios cômicos de todo tipo aparecem num conhecido texto teatral napolitano, ainda hoje representado: *La Nascita del Verbo Umanato* (O Nascimento do Verbo Humanizado), drama de longa duração, escrito em dialeto por Andrea Perrucci (1651-1704), poeta e tratadista da *Commedia dell'Arte*, o teatro de máscaras da tradição cômica italiana. A ação concentra-se na luta entre o diabo Belfagor e o arcanjo Gabriel. O primeiro lança mão de todo tipo de truques e astúcias para impedir a chegada de Maria à gruta de Belém e naturalmente o nascimento de Jesus. O segundo desvenda cada vez as malícias diabólicas com suas espetaculares aparições e afugenta o inimigo. Existem muitas outras figuras acessórias que atuam na história. Entre outros, dois personagens cômicos chamados de *Razzullo* (Horácio) e *Sarchiapone* (o Caipirão). Razzullo, secretário do governador da Síria, encarregado por César de realizar o censo, vestido com tricórnio e manto preto, como os tabeliães da Vicaria, o fórum napolitano do século XVII, representa a caricatura do advogado detestado pelo povo por sua códice. Sarchiapone é o caipira napolitano, um alter ego de Pulcinella, sempre esfomeado, improvisando piadas, equívocos e brincadeiras.

Ao lado do teatro sacro, existia um outro tipo de

representações populares que influenciariam o presépio: até meados do século XVII, os episódios da Natividade e da Paixão de Cristo eram freqüentemente representados por bonecos animados. Essa tradição estava e está presente em Nápoles, na Sicília e na Espanha, assim como na Rússia, na Alemanha e sobretudo na Polônia, todas áreas em que se desenvolveu a tradição do presépio. De fato, esses teatrinhos de João Minhoca eram realizados tanto nas igrejas como nas ruas, mas acabaram por ser proibidos pelas autoridades eclesiásticas. Imaginem a severa igreja da Contra-Reforma tolerar encenações nas quais a narração religiosa se misturava muitas vezes com elementos profanos e até eventos contemporâneos! Temos várias descrições de eruditos e viajantes que assistiram a tais espetáculos nas ruas de Nápoles, até o final do século XVIII. A ação, narrada rigorosamente numa mistura de dialeto e língua literária, desenvolvia-se sem nenhuma lógica, através de uma série de quadros sacros e profanos: ao sacrifício de Isaac seguia a perseguição de um ladrão pela polícia; do episódio de Judith cortando a cabeça de Holofernes passava-se a um grupo de pessoas do povo, com seus trajes típicos, dançando a tarantela. Jamais faltava a cena da Natividade e da Adoração dos Magos. O único caminho que o clero encontrou para contrastar essas manifestações muito populares foi o de competir com elas e de favorecer a realização de presépios dentro das igrejas e de casas particulares, como manifestação de devoção em ocasião das festas do Natal.

Foto: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo

Tarantela e osteria

Não sabemos exatamente quando em Nápoles começou a moda do presépio desmontável. Bernardo De Dominici, fantasioso biógrafo dos artistas napolitanos, nos informa que um escultor da segunda metade do século XVII, Aniello Perrone, especializou-se em entalhar as figuras para presépio, chamadas de pastores, para ricos clientes napolitanos e espanhóis e, entre outros, para um Antonio Ciappa, secretário do mercante e mecenas flamengo Ferdinand Vandeneyden. Ciappa expunha seu presépio todo ano na igreja de Santa Brígida. As crônicas da visita do rei Felipe V de Espanha em Nápoles, em 1702, lembram também que um rico burguês, chamado Speruti, presenciou o monarca com um grupo de figuras de presépio, sem dizer, porém, se elas já tinham os caracteres que adquiririam mais tarde ao longo do século. Nos anos da breve dominação austríaca (1707-1734), os príncipes de Ischitella, da família Pinto (família de origem portuguesa estabelecida em Nápoles no século XVII), mandaram construir pelo arquiteto Desiderio De Bonis, em seu palácio da rua Pontecorvo, um presépio esplendoroso, que recebeu também a visita da vice-rainha. Em 1712, o vice-rei austríaco conde de Daun, grande amador das artes, visitou um presépio particular realizado pelo arquiteto Muzio Nauclério. O evento foi comemorado pelo frade carmelita Giuseppe Parascandolo em exaltados versos latinos.

Foto: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo

Mulher e casal na escada

Essas notícias permitem estabelecer alguns dados seguros: ao longo do século XVII o presépio era já uma prática difundida em quase todas as igrejas e junto a muitas famílias particulares. As pessoas mais ricas da cidade competiam entre elas para mostrar todo seu poder econômico e social em projetos faustosos confiados aos maiores artistas da época. Podemos supor que nesses presépios já fossem introduzidas as peculiaridades técnicas e cenográficas de origem teatral que costumamos associar ao presépio napolitano do século XVIII. Foi introduzido o hábito de realizar cenários com pinturas de perspectiva. As figuras reduziram-se de tamanho aos poucos, chegando a ter um terço do tamanho natural; foi introduzido o hábito de vesti-las com roupas, perucas, meias, sapatos. Essa inovação fará com que apenas as partes visíveis, cabeças e membros, sejam realizadas em terracota ou madeira entalhada e policromada. O resto do corpo será antes semelhante a um boneco, para depois, no final do século XVII, tornar-se apenas uma estrutura de arame embutida em estopa.

Na ausência de mais notícias, não é possível oferecer uma descrição dos primeiros presépios anteriores ao reino de Carlos III. Contudo, a tradição do presépio devia já ser assentada e firme, pois encontramos alguns escultores de renome entre aqueles que se dedicavam à realização das figuras: Lorenzo Vaccaro, Giuseppe Picano, Andrea Falcone, Nicola Fumo, Giacomo Colombo. Confirma essa hipótese o livro de viagens do dominicano francês Jean-Baptiste Labat, que visitou Roma em 1709 e descreve alguns presépios. A comparação entre esses exemplos romanos e o que se vê em Nápoles evidencia a influência recíproca nas tradições das duas cidades próximas.

A utilização da ficção da perspectiva no cenário foi colocada a serviço do espírito realista e inclinado à descrição dos costumes e da sociedade do racionalista século XVIII. Isso aconteceu quando Carlos III de Bourbon, rei de Nápoles de 1734 a 1749, decidiu introduzir a paixão pelo presépio no próprio palácio real. Um estímulo para o rei veio do conhecimento e posteriormente da amizade travada com o frade dominicano Gregorio Maria Rocco (1700-1782), figura famosa junto ao povo napolitano pela sua devoção. Padre Rocco construiu um presépio pobre, de argila, o qual não desmontava nunca, ocupando mais da metade de sua cela. Colocou seu genuflexório na frente da gruta, passando ali horas cada dia rezando continuamente.

Utilizar a prática devocional popular para introduzir uma nova imagem do soberano foi certamente uma das preocupações de Carlos III, que unia a uma educação profundamente religiosa uma consciência forte das prerrogativas do poder político e um espírito reformador, visando tornar a monarquia um elemento de promoção econômica e civil da sociedade como um todo. Como Dom João V,

rei de Portugal, seu contemporâneo, que se deleitava em construir com suas próprias mãos um modelo em madeira da basílica de São Pedro, o rei de Nápoles passava a imagem de um soberano que gostava de se engajar pessoalmente, junto com a família, nesse trabalho devoto. Ainda hoje na Espanha, no Palácio de Oriente em Madri, admiram-se algumas das figuras do extraordinário presépio de Carlos III e de seu filho Carlos IV. Podemos dizer que, se o presépio napolitano não surge com a dinastia dos Bourbons, no século XVIII, naquela época, e com mais exatidão depois de 1750, este acaba assumindo as características que o tornaram famoso em todo o mundo e, em alguns aspectos, certamente único. De fato, com Carlos III, o presépio destaca-se de suas originárias motivações litúrgicas e torna-se a expressão de um universo particular. Os inventores e os artistas nele podem realizar livremente os ideais e os mundos admirados pelos filósofos e os literatos da época. O presépio representa a possibilidade da evasão e da fuga em direção ao exótico e ao pastoral, oferecida aos aristocráticos e aos ricos burgueses que tinham espaço e dinheiro para montar o espetáculo. Os artistas insistem cada vez mais na representação dos diversos tipos humanos, realizam quase uma catalogação das fisionomias e dos caracteres, semelhante àquela descrita por Giambattista Della Porta em 1586, ou por Lavater e Hogarth em anos mais próximos. Freqüentemente realizam verdadeiros retratos a partir do vivo. Foi já amplamente destacada a abordagem empírica ao mundo humano produzida pela filosofia das Luzes, evidenciada em obras como *As Viagens de Gulliver* e *Micromega*. Os intelectuais ilustrados napolitanos, como Antonio Genovesi, Ferdinando Galliani, Gaetano Filangieri, para citar apenas os mais conhecidos, também representaram a sociedade como resultado de uma observação sem preconceitos dos hábitos e das atitudes psicológicas e econômicas dos homens. O eco desse interesse certamente foi ouvido também pelos burgueses amadores do presépio, que introduziram assim tipos e situações contemporâneas dentro da representação religiosa.

Contudo, é preciso esclarecer logo que esse tipo de representações e de interesse antropológico, que acaba pondo de lado a cena sagrada, não visava certamente denunciar as condições sociais existentes nem satirizar figuras socias percebidas como diferentes ou inferiores. Antes, essa atenção, ou seria melhor dizer curiosidade, deve ser comparada ao tipo de diversão que levará o rei Ferdinando, filho de Carlos III, a promover a representação dos trajes típicos das províncias do reino, ou posar com a família vestido de camponês para os quadros do pintor de corte, Hackert, figurando a ceifa e a vindima. A exaltação de uma imagem paternalista da monarquia, na qual o rei é antes de tudo marido e pai de família, exemplo das virtudes sociais do povo.

À mesma inclinação pode ser atribuída também a

importância cada vez maior adquirida pelo cortejo dos Reis Magos no presépio napolitano do século XVIII. A fascinação pelo Oriente, pelos povos diferentes, por cultura e tradições, seduziu os clientes e os artistas, que acharam nesses personagens a oportunidade de expressar livremente sua fantasia, caprichando nas representações, que cobrem todas as tipologias descritivas. Encontramos caricaturas, refinadas pesquisas de exotismo, características humanas totalmente inusitadas no horizonte mediterrâneo. Não devemos esquecer que em meados do século, entre 1757 e 1759, foi realizado o gabinete de porcelana do Palácio Real de Pórtici, inteiramente ornamentado com motivos chineses. Nem o fato de que Nápoles via solenes cortejos de dignitários muçulmanos atravessar suas ruas na chegada de enviados extraordinários do Sultão de Constantinopla e do Bey de Tunis junto à corte. Os grandes retratos dos embaixadores turcos, réplicas de duas pinturas hoje no Museu do Prado, assinados por Giuseppe Bonito em 1741, e os quadros figurando elefantes, do mesmo Bonito e de F. P. Ronchi, não reproduzem tão perfeitamente a admiração e a emoção popular quanto as pequenas figuras para o presépio, cuidadosamente realizadas em todos os detalhes. Em 1742, o soberano colocou no parque do palácio de Portici animais raros e exóticos, que constituíram o "Serraglio", outra fonte de observações para os artistas engajados na execução de animais para povoar os presépios. Ao lado dos animais domésticos e tradicionais, o boi, o asno, os rebanhos de ovelhas, de cabras, o gado, apareceram então animais diferentes: macacos, papagaios, camelos, dromedários, cada vez melhor realizados, num "crescendo" fantástico, até a aparição de um elefante (em barro policromado) ainda hoje existente no Palácio Real de Caserta.

A arte do presépio teve uma última grande estação no começo do século XIX, quando as cenas se povoaram de uma pitoresca multidão de personagens trajados seguindo a moda da época e os costumes das diversas províncias do reino. Esse interesse etnográfico remontava às últimas décadas do século anterior e reflete uma produção da fábrica da porcelana criada pelos Bourbons, que desembocará em séries famosas de ilustrações amplamente difundidas graças ao desenvolvimento da litogravura. São um exemplo dessa moda as figuras representando casais nos trajes típicos enviadas pelo rei Ferdinando IV ao irmão Carlo IV, rei da Espanha, atribuídas pelos documentos a Francesco Celebrano (1729-1814).

O presépio napolitano na historia da arte

Depois das contribuições de eruditos e colecionadores ao longo do século XIX, no começo do XX houve levantamentos de fontes documentais e indagações sobre as origens do fenômeno, como os trabalhos clássicos de Filangieri Di Candida e de Fausto

Nicolini. Um estudo sério e sistemático das figuras de presépio, dos autores e das atribuições começou apenas há algumas décadas. Foram identificadas, assim, obras de mestres nomeados nas fontes dos quais, porém, não se conhecia nenhuma produção segura. Assim emergiram os nomes de Salvatore Franco e Giuseppe Gori, Giuseppe De Luca e Giovambattista Polidori, Aniello, Nicola e Eduardo Ingaldi, Francesco Gallo e Giovanni Parisi, Orazio Schettino, Felice Guerriero e Pasquale Ricca. Apareceram autores não citados em fontes anteriores, como Gesualdo de Casa e Salvatore Cocchiara, e todos foram aumentar o número de artistas dos quais já se conhecem obras de autoria segura. A atribuição da autoria, porém, é uma operação extremamente demorada e complicada, já que, na maioria dos casos, as estatuinhas não têm assinatura, ou, quando muito, trazem iniciais gravadas, localizadas nas partes mais escondidas do peito, envolvidas na estopa. No caso do presépio napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo, dada a alta qualidade de muitas peças, seria muito desejável poder empreender o estudo para confirmar ou rever as atribuições tradicionais, em alguns casos duvidosas, presentes nos inventários.

Artistas de grande renome na escultura em mármore executaram pastores: os irmãos Bottiglieri (Felice e Matteo, este último nascido em 1684/85 e morto em 1756/57), Nicola Somma, e sobretudo Giuseppe Sanmartino (1720-1793), que chegou a ser definido "Donatello dei figurari". Sanmartino é reputado sobretudo pelo extraordinário Cristo Morto da capela Sansevero, datado de 1753, e por muitas outras obras espalhadas pelas principais igrejas de Nápoles. Executou também as maquetes para refinadas esculturas de prata. Foi um dos principais escultores napolitanos do século XVIII, um dos artistas mais inovadores e sensíveis de sua época. Na execução dos pastores, Sanmartino, não trouxe apenas sua experiência de grande modelador realista - deixou figuras de mendigos e de ciganas de feições puríssimas e acabadas - mas soube também infundir nas expressões e nos rostos sentimentos humanos e místicos facilmente detectáveis.

Os mais importantes rivais de Sanmartino foram Francesco Celebrano e Giuseppe Gori. Celebrano (1729-1814) alternou a atividade de escultor com a de pintor. Foi aluno do grande pintor e arquiteto Francesco Solimena. A tradição o apresenta como bom amigo do padre Rocco, e provavelmente foi o próprio frade dominicano que o estimulou a dedicar-se aos presépios. Sua especialidade foram as expressões vivas dos camponeses denotando esperteza. Gostava de representá-los com todas as marcas físicas de seu duro trabalho, exagerando às vezes na descrição de uma verruga e sem omitir nenhuma marca característica da fisionomia.

Talvez o mais refinado aluno de Sanmartino tenha sido Giuseppe Gori, que soube interpretar de maneira extraordinária a

maravilha e a alegria provocada pelo nascimento de Jesus. Diferentemente dos artistas citados acima, não trabalhou em outros gêneros de escultura, mas sua atividade foi limitada às figuras para presépios. Destacou-se por seu cuidado e pelo requinte com que moldou muitas figuras de orientais, mongóis, africanos e personagens exóticos.

Mas a maioria dos artistas que forneceram figuras para os presépios napolitanos provinha da Real Manifattura delle Porcellane de Capodimonte, fundada por Carlos III. Exercitando-se alternadamente na produção para o presépio e na realização de estatuetas em *biscuit*, os artistas aperfeiçoavam suas habilidades em temas semelhantes.

Entre eles, os alunos de Sanmartino foram muito numerosos: de Michele Gaudioso a Aniello Milano, de Tommaso Solari a Carlo Belliazzi, de Angelo Viva a Salvatore Di Franco, que praticaram a escultura com sucesso, povoando as igrejas napolitanas de obras valiosas. Freqüentemente, os mesmos artistas, sérios e austeros na arte monumental, exageravam os caracteres caricaturais e quase grotescos quando enfrentavam a realização de figurinhas de pastores, revelando assim temas e expressões inusitados.

Nesse panorama emerge a personalidade particular de um artista que nunca teve uma escola e que, provavelmente, formou-se por si próprio, através de sua aguda capacidade de observação e de uma longa atividade: Lorenzo Mosca. Certamente foi funcionário do Arquivo da Secretaria da Marinha e morreu muito velho, em 1789. Talvez fosse um desenhista ou um cartógrafo. Estreou dirigindo a construção do presépio da família De Giorgio, um dos mais famosos da época. Nessa obra destacou-se por sua habilidade criativa, não utilizando cenários convencionais, mas vistas de lugares da cidade queridos pelos próprios napolitanos. Em seguida, especializou-se na reprodução dos mais variados tipos humanos dos arrabaldes de Nápoles com seus trajes típicos. Entre outros, preferiu aqueles dos habitantes da ilha de Prócida, devido a seus suntuosos trajes festivos derivados dos costumes gregos, aqueles de Torre del Greco, e depois os das outras regiões do reino: do Molise, da Terra di Lavoro, do Abruzzo e da Calábria. O Museu de Arte Sacra de São Paulo possui um pequeno magnífico presépio com as figuras da Sagrada Família e as cabeças do boi e do asno no interior de uma gruta, atribuído a esse autor.

Ao lado desses escultores, é preciso lembrar também de outros artistas, não menos importantes e necessários para a boa montagem do presépio. Há famosos arquitetos, como Muzio Nauclério e Nicoló Tagliacozzi Canale, conhecidos desenhistas de magníficos aparatos para festas, como também Nicola De Fazio, Michele Gaudioso, Vincenzo e Gennaro Gentile, que foram ativos também em qualidade de cenógrafos e pintores de paisagem para o teatro San Carlo.

Uma menção particular merecem os especialistas em animais e acessórios para o cenário. O primeiro lugar vai certamente para Nicola Vassallo. Este, junto ao irmão Saverio, tinha seu ateliê no Sedile di Porto e colocava no mercado figuras de animais capazes de resistir à comparação com aquelas dos mais renomados gravadores e pintores flamengos pelo acabamento e pelo requinte dos detalhes. Nicola preferia trabalhar em madeira, e nesse material entalhou touros, vacas, porcos, cavalos, jumentos e camelos. A ele se deve também uma extraordinária figura de uma vaca no ato de urinar - uma peça única, conservada no Museu dos Presépios na Cartuxa de San Martino, procedente da coleção Perrone -tirada de gravuras de Nicolaes Berchem (1620-1683), na qual o artista conseguiu demonstrar seu estudo cuidadoso e sua habilidade em imprimir vida e movimento ao maciço corpo do animal. O irmão Saverio plasmou na argila insuperáveis figuras de cabras, ovelhas e cachorros, prezados pela execução da pelagem e pelo naturalismo de suas posturas. Em segundo lugar vem Francesco Gallo, que, aproveitando de sua posição de professor de desenho dos príncipes reais, podia observar ao vivo os animais exóticos que povoavam os parques de Capodimonte e de Pórtici, retratando seus movimentos.

Os últimos grandes mestres, ativos até quase a metade do século XIX, foram Tommaso Schettino, morto em 1840, e Nicola Ingaldi. O primeiro, funcionário da Real Manifattura delle Porcellane, sabia representar eqüinos e bovinos com impressionante realismo. O segundo alternou as figuras de animais com aquelas humanas, sendo muito habilidoso na decoração policromada e sobretudo na pintura dos rostos.

Devem-se citar também os executores dos detalhes mais minuciosos, chamados de "finimenti" (acabamentos). Entre esses artistas alcançou renome, pela sua habilidade, Giuseppe De Luca, insuperável em transformar hortaliças, frutas, peixes, frios e laticínios em pequenas e preciosas esculturas. De Luca foi funcionário do correio. Portanto, fazer acabamentos para presépios era seu lazer. Contudo, tinha muito bom gosto e conhecia os exemplos da pintura, inspirando-se nas naturezas mortas de Belvedere, Ruoppolo e Recco.

Baseado nos dados expostos acima, cabe ressaltar as ligações da arte do presépio com a cenografia e os aparatos efêmeros realizados pelos arquitetos nas festividades religiosas e civis. Podemos supor também que muitos artistas da fábrica de porcelana, após do fechamento da mesma, devido à ocupação francesa, passaram a abrir ateliês para a produção de figuras de presépio, criando uma tradição artesanal de nível muito elevado na cidade.

Por outro lado, as indústrias do vidro, florescentes na época em Nápoles, e as mais conhecidas manufaturas de majólicas e

porcelanas, como os Del Vecchio e os Giustiniani, os mais prezados construtores de instrumentos musicais, produziam os acessórios miniaturizados necessários no pequeno mundo do presépio.

Nos últimos anos, o presépio napolitano foi estudado a partir de perspectivas totalmente novas, tentando identificar, na verdade com resultados nem sempre convincentes, antigos mitos e rituais pré-cristãos que nele estariam escondidos. Foram estudados também os símbolos e as alegorias presentes no cenário, na tentativa de reconhecer significados universais, comuns a várias culturas. Enfim, o presépio foi analisado como fonte particular e única para alcançar e reconhecer as crenças e os temas do imaginário popular. Sendo o rochedo (em napolitano, "*scoglio*") ou montanha a forma comum do cenário no qual são colocados os pastores, constatou-se que alguns lugares fixos estão sempre presentes na representação popular. Os estudiosos atribuíram a esses elementos significados extraídos das antigas mitologias mediterrâneas que estariam encobertos pela tradição do Natal.

Mas, voltando ao que mais interessa, isto é, à história da arte, o presépio napolitano da época de Carlos III pode ser definido um "presépio da corte". Essa definição, criada pelo historiador Raffaello Causa, ao fim da década de setenta, não é aceita por todos os estudiosos do gênero. Contudo, a mesma descreve perfeitamente o significado dessa forma de arte, que utiliza uma tradição religiosa popular e a renova. Uma das características do presépio napolitano, de fato, é surgir em primeiro lugar nas casas de ricos burgueses e aristocratas como parte de uma religiosidade particular e familiar. Nem isso é de se estranhar numa cidade onde a aristocracia e a burguesia rica sempre viveram em contato com o povo, devido, ao caráter paternalista da sociedade napolitana. Eis por que os pastores são uma derivação dos bonecos de teatro, próximos das imagens dos santos de vestir, típicos da devoção popular, e não das esculturas em mármore ou em madeira de tamanho natural dos presépios realizados antigamente nas igrejas pelos reis, imitados pelos nobres da corte. No gesto de Carlos III, que traz para dentro do palácio real a tradição do presépio, existe certamente um significado político. Apresentar-se como o primeiro dos pais de família adotando essa prática de um culto doméstico significava uma visão renovada do papel religioso do monarca. Como o realismo do presépio humaniza as figuras evangélicas, assim o rei se humaniza e dá um passo em direção à figura do rei burguês, ainda não cidadão, mas fiel entre os fiéis, pai e marido exemplar. Carlos III não apenas adotou o hábito de chamar os maiores escultores napolitanos da época para realizar as figurinhas, mas ligou essa produção àquela da recém-nascida fábrica da porcelana, uma das mais importantes manufaturas financiadas pelo Estado, visando aumentar o comércio, espalhar na sociedade o trabalho artesão de alta qualidade e o gosto pelos objetos de

belas artes. Muitos artistas trabalharam como autores de figuras para o presépio e para a fábrica real, de forma que um repertório semelhante de poses, de trajes típicos, de tipos humanos encontra-se nesses dois tipos de produção. A arte do presépio, então, contribuiu para dar à arte napolitana uma orientação realista, que deve ser encarada como uma das novidades na história da arte do século XVIII. Não será por um acaso que um viajante inglês comparou os pastores napolitanos às figuras das gravuras de Hogarth, animado por uma visão realista e pela observação moral dos hábitos sociais. Ela acompanha o desenvolvimento de uma representação dos costumes típicos e dos hábitos sociais, exemplificada pela famosa coletânea *Vestimenti e Arti del Regno di Napoli*, publicada em 1773, fruto da colaboração do pintor veneziano Pietro Fabris e do cônsul britânico, Sir William Hamilton. Assim, pode certamente ser considerada um fruto do contato da sociedade napolitana com a cultura iluminista européia. Misturando a representação religiosa com a chamada produção "de gênero", somos conduzidos a uma concepção da imagem como documento histórico e social. É exatamente esse espírito que, ao se opor à grandiloqüência da produção "barroca" do século anterior, aproximando-se de maneira erudita às formas da expressividade popular, representa o lado mais original da arte do começo do século XVIII, aquela que costumamos chamar de "rococó". Um termo negativo que lembra imerecidamente apenas o aspecto fátuo e leviano da sociedade de corte. Esse equívoco caracterizou muitas vezes a maneira como que a crítica considerou a arte do presépio até pouco tempo atrás, vendo nela apenas uma brincadeira, ou uma arte "menor", e não uma criação original da cultura do século XVIII, introduzindo elementos do racionalismo iluminista nos países dominados pelo absolutismo católico. Mas os artistas do presépio napolitano, que trabalhavam freqüentemente também no âmbito da escultura monumental, souberam elevar suas produções sobre a média da produção de tradição popular e criar uma combinação original de plástica, pintura e cenografia que ofereceu mais de uma sugestão para as tentativas inovadoras da escultura posterior.

A VITALIDADE DA IMAGINÁRIA MARANHENSE NO SÉCULO XIX

KÁTIA SANTOS BOGÉA*
EMANUELA SOUSA RIBEIRO**
STELLA REGINA SOARES DE BRITO***

No Maranhão, a primeira metade do século XIX se configurou como o período áureo da acumulação de capitais, quando foram consolidadas as transformações iniciadas na segunda metade do século anterior, após a introdução da economia de agroexportação. Nesse período, fortaleceram-se os grandes comerciantes e agricultores locais, estimulados pelos altos preços do algodão e do arroz alcançados no mercado externo, devido à crise européia causada pelas guerras napoleônicas, que motivaram, inclusive, a vinda da Família Real para o Brasil e a abertura dos portos, em 1808.

Essa nova conjuntura econômica e social favoreceu a europeização da sociedade maranhense, refletindo-se em todos os aspectos da vida cotidiana. Considerada nessa época a quarta cidade mais importante do País, São Luís recebia através do seu porto não apenas os simples produtos manufaturados, mas também o refinamento, o luxo, o gosto e os costumes europeus, especialmente ingleses e franceses. Na arquitetura, assim como em outras áreas, fazia-se sentir, além da natural influência lusitana, o neoclassicismo já em voga na Europa, trazido para o Brasil pela Missão Artística Francesa, organizada por D. João VI em 1816. O neoclássico representou, no contexto artístico, a nova atitude mental europeizada da sociedade oitocentista brasileira, ansiosa por mostrar-se moderna e culta. E passou a impregnar a produção dos santeiros ou imaginários que incorporaram ao novo estilo o gosto regional.

Apoiada pela sociedade laica maranhense, que assumiu grande parte do ônus da sua manutenção, a religião católica deixou, definitivamente, de ser fomentada pelas ordens religiosas. A vitalidade do comércio religioso nesse período foi promovida pelas irmandades e confrarias, possibilitando a abertura de um grande número de oficinas na capital e no interior. E, à medida que o progresso foi se interiorizando, novas cidades e vilas foram criadas, aumentando assim o número de freguesias, e de consumidores para os produtos religiosos. Por volta de 1750, existiam apenas sete freguesias em toda a Província; em 1870, já eram 53. Deste modo, no interior, os proprietários de terras sustentaram o culto, construindo e mantendo igrejas e capelas.

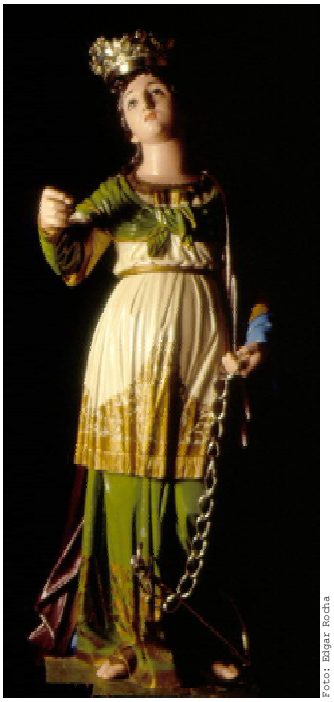


Figura1- Santa Filomena - Século XIX (1850)
Madeira policromada, 86cm de altura
Igreja de Santa Rita de Cássia e Santa Filomena
Codó/Maranhão

** Historiadora da 3ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (3ªSR/IPHAN).*
*** Historiadora e Mestranda da Universidade Federal de Pernambuco.*
**** Coordenadora do Inventário de Bens Móveis e Integrados no Estado do Maranhão (3ªSR/IPHAN), Especialista em Conservação e Restauração e Mestre em Arquitetura pela Universidade de Londres.*

Foto: Edgar Rocha

Figura 2 – Nossa Senhora da Conceição
Século XIX (1850)
Madeira policromada, 173cm de altura
Igreja de Santa Filomena e Santa Rita
Codó/Maranhão

Com o crescimento do mercado de trabalho para santeiros e todos os outros profissionais ligados à religião católica, o comércio foi impulsionado também pela importação de alfaias e imagens européias. No limiar do século XIX, a arte sacra maranhense, ainda impregnada pelo Barroco e pela tradição da oficina dos jesuítas, ao confrontar-se com tantos elementos novos, adquiriu um ar de refinamento, resultando numa produção em que o domínio da técnica primou pela excelência formal e estilística.

A vitalidade do comércio religioso no Maranhão, em especial da profissão de santeiro ou imaginário, está comprovada não apenas nas primorosas peças espalhadas por diversas igrejas, mas também em valiosas informações contidas nos jornais diários e religiosos, almanaques, e nos livros de tombo e de prestação de contas das igrejas e irmandades. Dados levantados em 1820 pelos naturalistas alemães Spix e Martius[1] informam sobre a existência de 96 entalhadores livres e 42 escravos. Essa quantidade expressiva de profissionais demonstra a grande vitalidade da produção local de imagens, inserida em um contexto de intenso comércio de objetos e serviços religiosos. Através de minuciosa pesquisa publicada no livro *"Olhos da Alma – Escola Maranhense de Imaginária"*[2] foi possível identificar, nominalmente, 33 oficiais de entalhe e escultura que trabalharam no Maranhão ao longo do século XIX e primeiras décadas do século XX.

As transformações sócio-econômicas ocorridas no Maranhão oitocentista ocasionaram importantes mudanças nas características do ofício de fazedor de santos, principalmente no que se refere à autoria das peças. Enquanto a grande maioria dos santeiros e entalhadores dos séculos precedentes não tinham notoriedade individual, por dividirem a autoria das suas peças com os outros membros da oficina, no século XIX, apesar de ainda não terem alcançado a condição de artistas – no sentido contemporâneo da palavra –, eram profissionais que, forçados pela concorrência, buscavam o reconhecimento da qualidade dos seus trabalhos através do emprego da propaganda. Esse expediente, bastante utilizado, trazia a notoriedade individual. Outra mudança significativa, decorrente da entrada de produtos importados e da acirrada concorrência entre os santeiros, foi a perda do seu caráter de "oficiais", tão comum às corporações de ofícios dos séculos XVII e XVIII. A nova situação tornou-os um misto de comerciantes e artesãos. Em suas lojas, apesar de manterem auxiliares e aprendizes, também comercializavam produtos importados, oferecendo ainda uma variada gama de outros serviços, como conserto de imagens, confecção e venda de palanquins, estampas, medalhas e terços.

É importante registrar que, além da concorrência interna, os santeiros maranhenses tinham que competir com as imagens importadas anunciadas em todos os jornais locais, que chegavam

1. SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil: 1817– 1820*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1981, v.2 p. 285.

2. BOGÉA, Kátia Santos et al. *Olhos da alma: Escola maranhense de imaginária*. São Luís: 2002.

em grande quantidade ao porto de São Luís. Em 1852 e 1853, por exemplo, foram 16 os navios que transportaram imagens de Portugal para o Maranhão e para o Piauí, merecendo especial atenção o fato de dois navios haverem conduzido imagens esculpidas no Maranhão para Portugal.

Na segunda metade do século XIX, em São Luís, o mercado de imagens públicas já se encontrava estabilizado, já que nenhuma igreja nova foi construída. Entretanto, os santeiros tinham um largo mercado para confecção de imagens públicas nas igrejas e capelas do interior, e em toda a Província havia grande demanda para as imagens privadas, de oratório, e para a reencarnação e reparo de imagens já existentes. Nesse último segmento, seus maiores clientes eram as irmandades, que mandavam "aprontar" seus santos quase todos os anos na época da sua respectiva festa.

Tornando os olhos para o interior do Estado, encontramos um mercado em expansão, com predileção pelo produto local, uma vez que os objetos importados chegavam a preços mais altos. É possível que os melhores santeiros acabassem monopolizando o fornecimento e a encarnação de imagens em determinadas regiões. É o caso, por exemplo, da região formada pelos municípios de Codó, Coroatá, São Luís Gonzaga e Caxias, onde encontramos um grupo de imagens excepcionais, com características tipológicas e estilísticas similares, formando um harmonioso conjunto, cujo padrão escultórico indica ter sido realizado por um mesmo santeiro que trabalhou naquela região. Esse conjunto é composto pelas imagens de:

- Santa Filomena (FIG. 1) e Nossa Senhora da Conceição (FIG. 2) - Igreja de Santa Rita de Cássia e Santa Filomena/Codó.
- Nossa Senhora do Rosário (FIG. 3), Bom Jesus dos Passos, Nossa Senhora da Conceição e São Francisco Solano - Igreja de São Luís Gonzaga/São Luís Gonzaga.
- Nossa Senhora da Piedade (FIG. 4) - Igreja de Nossa Senhora da Piedade/Coroatá.
- Cristo Crucificado e Bom Jesus dos Passos - Igreja de Nossa Senhora da Conceição e São José/Caxias.

Quando procedemos à análise dos dados referentes aos exímios santeiros maranhenses que trabalharam no século XIX, encontramos elementos que reforçam a possibilidade de esse conjunto de imagens ter sido esculpido na oficina do mestre João Baptista Pisani e do seu sucessor, Virgílio Máximo, que tiveram enorme destaque, credibilidade e visibilidade na capital e no interior, durante o período de 1840 a 1920.

Nascido em 1818, na cidade de Borge, Itália, João Baptista Pisani estabeleceu-se em São Luís, desenvolvendo suas funções como santeiro. A primeira notícia encontrada sobre seu trabalho na região data de 1860, quando realizou o douramento dos altares

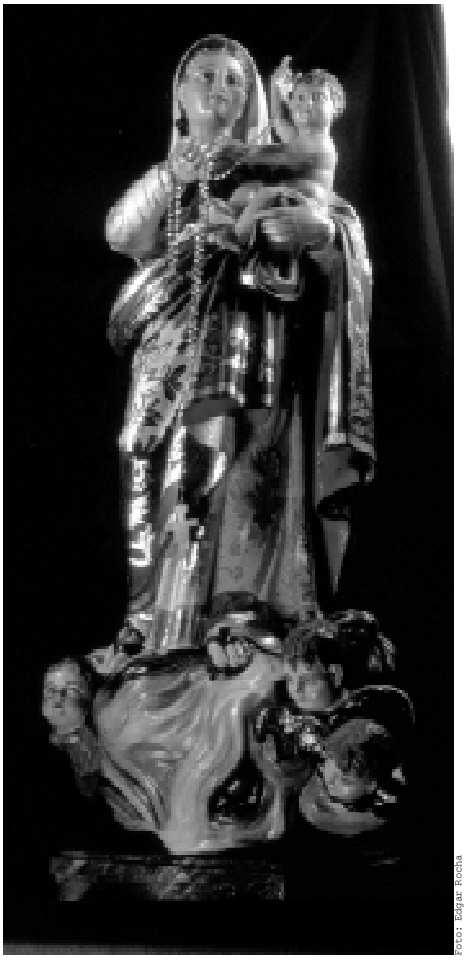


Figura 3 - Nossa Senhora do Rosário
Século XIX (1849)
Madeira policromada, 132cm de altura
Igreja de São Luís Gonzaga
São Luís Gonzaga/Maranhão

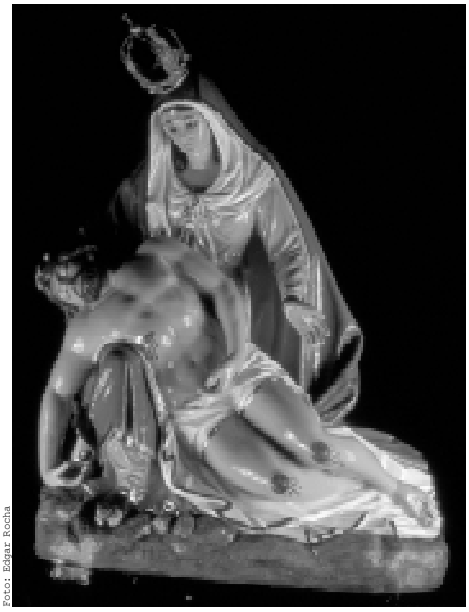


Foto: Edgar Rocha

Figura 4 - Nossa Senhora da Piedade
Século XIX (1850)
Madeira policromada, 54cm de altura
Igreja de Nossa Senhora da Piedade
Coroatá/Maranhão

da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, em São Luís. Poucos anos depois, de 1864 a 1867 esteve trabalhando para a Irmandade de São Benedito da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, na mesma cidade, quando esculpiu a bela imagem de São Benedito (FIG. 5).[3] Em 1870, seu nome aparece no *Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial da Província do Maranhão,*[4] como santeiro, com oficina estabelecida à rua Grande nº 61, em São Luís. Faleceu em 1878, aos 60 anos de idade, deixando a sua oficina sob o comando do seu discípulo Virgílio de Souza Máximo.

Um estudo comparativo entre as imagens desse conjunto e a imagem de São Benedito (FIG. 5), cuja autoria, comprovadamente, pertence a Pisani, demonstra que as mesmas guardam entre si grande similaridade. Utilizando a metodologia corrente na História da Arte, segundo o qual o objeto de estudo é abordado através de análise: material, técnica, formal, estilística e iconográfica, atribuímos ao mestre Pisani a autoria das imagens desse conjunto, por confronto estilístico com a imagem de São Benedito.

Analisando as imagens dos municípios de Codó e São Luís Gonzaga, notamos que as mesmas expressam similitudes entre si no tratamento facial, dos pés e das mãos, do panejamento, além de apresentarem a mesma gestualidade e o mesmo espírito refinado presente na imagem de São Benedito. A Nossa Senhora da Conceição (FIG. 2), de excelente talha, possui a mesma gestualidade e solução do pescoço, da cabeça, da face, e dos pés, da Santa Filomena (FIG. 1); ambas possuem até o mesmo detalhe por baixo da túnica, na região do colo. A peanha da Nossa Senhora da Conceição (FIG. 2) tem o mesmo tratamento da peanha da Nossa Senhora do Rosário (FIG. 3), com os anjos dispostos de forma assimétrica em um globo de nuvens estilizadas, sobre o mesmo tipo de base retangular. Os anjos das duas peanhas também guardam semelhanças na fisionomia e no tipo das asas, saindo logo abaixo do pescoço.

Quanto à imagem de Nossa Senhora da Piedade de Coroatá (FIG. 4), adquirida numa data próxima à das imagens de Codó e São Luís Gonzaga, apresenta o mesmo tipo de rosto destas: pequeno, suave, com boca pequena e olhos maiores, mas bem proporcionados, e com uma dramaticidade estudada - características que parecem ter sido a marca de mestre Pisani. Já o Cristo Morto no colo da Virgem, apesar de não ter a mesma perfeição na anatomia, mantém o padrão de qualidade e monumentalidade do conjunto todo. O entalhe da barriga e o detalhe do corte lateral no torso desse Cristo são idênticos aos mesmos detalhes do Cristo Crucificado encontrado na Igreja de Nossa Senhora da Conceição e São José, em Caxias, que, por sua vez, são similares ao Bom Jesus dos Passos da Igreja de São Luís Gonzaga. O Cristo Crucificado de Caxias também foi comprado

3. Livro da Irmandade de São Benedito, ereta na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, 1861-1891. Arquivo da Arquidiocese do Maranhão sob a guarda do Arquivo Público do Maranhão. N. 227, f.5v. Manuscrito.

4. REGO, João Cândido de Morais (org.). *Almanak administrativo, mercantil e industrial da Província do Maranhão -1870*. São Luís: Typografia B. de Mattos, 1870.

na mesma época das demais peças, uma vez que a Igreja de Nossa Senhora da Conceição e São José passou por uma grande reforma após 1847, em virtude de ter sido parcialmente destruída durante a revolta da Balaiada. A face desse Crucificado é idêntica à do Bom Jesus dos Passos de São Luís Gonzaga, em especial na implantação das sobrancelhas e dos olhos. Chama a atenção também a semelhança do entalhe dos pés com dedos grandes e longos.

Após a morte de Pisani em 1878, cuja produção como entalhador e estatuário é de indiscutível erudição e valor artísticos, Virgílio Máximo, seu discípulo, que depois veio a figurar nos almanaques, jornais e documentos de irmandades como santeiro importante na arte sacra maranhense até o século XX (1879 a 1907), assume a oficina do seu antigo mestre, à Rua Grande, dando continuidade ao seu trabalho.

Virgílio Máximo era filho de Antônio Joaquim de Sousa Máximo, latoeiro, pintor e vidraceiro, que também tinha sua "Officina Solar do Maximo", situada à Rua Grande, vizinhança que certamente favoreceu a sua aproximação da oficina do mestre Pisani. Nos primeiros anúncios que mandou publicar nos jornais e almanaques, Virgílio deixava claro que era sucessor de Pisani, beneficiando-se da credibilidade do mestre e mantendo a sua clientela. Utilizou essa estratégia de *marketing* até se firmar profissionalmente. Sua propaganda sempre lhe granjeou boa fama, pois, a partir de 1884 os jornais noticiam a realização de muitos trabalhos seus, qualificando-o como "hábil santeiro", "conhecido profissional" ou "conhecido e habilitado artista". Em 1904, Máximo recebeu rasgados elogios do vigário da cidade de Codó quanto à qualidade de uma imagem de Nossa Senhora de Lourdes que fora feita por ele. Dizia o vigário que em nada era inferior àquelas vinda do estrangeiro.[5]

Dentre os santeiros estabelecidos com oficina na São Luís oitocentista, Pisani foi o único que fez o seu sucessor, mantendo, assim, o padrão escultórico de sua oficina, bem como a sua clientela, herdada por Virgilio Maximo. Vários clientes de Pisani, após sua morte, mandaram reencarnar as imagens das suas igrejas na mesma oficina em que haviam sido produzidas, uma vez que a qualidade do trabalho já era conhecida e Virgilio Maximo teve a destreza e a capacidade de dar continuidade à obra do seu mestre. Sobre essas pinturas e reencarnações, temos recibos que comprovam a de Nossa Senhora da Conceição de Codó (FIG. 2), em 1904; Nossa Senhora do Rosário (FIG. 3), reencarnada em 1867 (juntamente com a imagem do Padroeiro da igreja, São Luís Gonzaga) e novamente em 1902.

Ao final do século XIX, a tendência mundial de substituir imagens artesanais esculpidas em madeira por peças industrializadas em gesso estreitou o mercado e trouxe a perda

Figura 5 – São Benedito
Século XIX (1864)
Madeira policromada, 130cm de altura
Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos
São Luís/Maranhão

5. *Jornal Diário do Maranhão*. São Luís, 30 de janeiro de 1904.

da qualidade escultórica. No entanto, o grande prestígio profissional de Virgílio Maximo manteve funcionando a oficina que vinha desde seu mestre Pisani, produzindo peças com grande apuro técnico e dominando completamente o melhor do estilo neoclássico, então em voga.

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

NOSSA SENHORA DA PIEDADE DO ALEIJADINHO: CONFIRMAÇÃO DE ATRIBUIÇÃO

BEATRIZ COELHO*
MARIA REGINA EMERY QUITES**
MOEMA NASCIMENTO QUEIROZ***

Introdução

A imagem de Nossa Senhora da Piedade, quase desconhecida, mas com atribuição a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, chegou ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em novembro de 1999, para ser restaurada e para que fosse feito um estudo que pudesse confirmar ou não essa atribuição. As etapas da restauração foram: desinfestação, limpeza, remoção de repinturas e reintegração.[1] Apresentamos neste artigo os estudos históricos, iconográficos, técnicos, formais e estilísticos que realizamos, visando a verificação da atribuição.

No jornal *A Voz de Felixlândia*, de 15 de agosto de 1949, um artigo assinado por Antônio Gabriel Diniz diz que*: "é tradição, já registrada pelo Cônego Severiano de Campos Rocha que, a belíssima imagem de Nossa Senhora da Piedade, Padroeira da Freguesia, é obra do famoso Aleijadinho".* [2] Este seria, possivelmente, o primeiro registro da atribuição da autoria dessa imagem ao Aleijadinho.

Em 1971, Armando Anastasia, em pequena nota no jornal *Estado de Minas*, intitulada "A descoberta de um novo Aleijadinho" relata que chegou a Felixlândia e viu o que considerou "*obra-prima de Antônio Francisco Lisboa. Uma Pietá, a padroeira da paróquia, soberba, divina, em tamanho quase normal*", fazendo, em seguida, uma descrição sucinta da imagem.[3]

Bastante tempo depois, Vitório Lanari, médico e pesquisador da imaginária mineira, publicou, no mesmo jornal, em 1988, artigo de uma página - "Desvendando os mistérios de um gênio" -,no qual descreve quatro esculturas que, segundo ele, seriam do Aleijadinho. Uma delas, descrita em detalhes, é a Nossa Senhora da Piedade, de Felixlândia, que, segundo ele, "*É obra-prima, que ombreia com os Cristos dos Passos de Congonhas. Deve ter sido executada por volta de 1783, quando o artista trabalhava na Fazenda da Jaguara".*[4]

Encontramos, também, no livro de Márcio Jardim, "O Aleijadinho: uma síntese histórica"[5] alguns dados de identificação da peça e uma fotografia da imagem.

Foto: Cláudio Madalm/Cecor

Após a restauração

**Restauradora, professora emérita da UFMG e presidente do CEIB.*
***Especialista em Conservação/Restauração, mestre em Artes, doutoranda em História, professora assistente na EBA/UFMG e 2ª tesoureira do CEIB.*
****Esp. em Conservação/Restauração Cecor/EBA/UFMG.*

1. Sobre a intervenção de restauração ver: COELHO, Beatriz; QUEIROZ, Moema; QUITES, Maria Regina. *Piedade de Aleijadinho em Felixlândia, Minas Gerais.* In: Preprints of THE 13th TRIENNIAL MEETING, ICOM-CC. London; James & James, 2002.
2. ROCHA, Severiano. *Memória histórica do município de Curvelo*. 1881, p. 31.
3. ANASTASIA, Armando. *A descoberta de um outro Aleijadinho*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 1971.
4. LANARI, Vitório. *Desvendando os mistérios de um gênio*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 1988.
5. JARDIM, Márcio. *Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995,p.120-1

Detalhe do rosto
Após a restauração

Recentemente, depois da restauração no Cecor e da apresentação deste trabalho no II Congresso do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB, foi publicado o livro "*O Aleijadinho e sua oficina*",[6] que a considera do mestre e não apenas de sua oficina, colocando-a na segunda fase, ou seja, entre 1775 e 1790. Não encontramos referência a essa imagem em outras publicações sobre Aleijadinho, nem mesmo no livro de Edmundo Fontenelle sobre a Pietá da Serra da Piedade,[7] também atribuída ao mesmo mestre e que tem várias semelhanças com a de Felixlândia. Isso se justifica pelo quase completo desconhecimento dessa escultura, antes da restauração de 2001,[8] e por sua localização fora da região onde trabalhou Aleijadinho.

Histórico

Na região central de Minas Gerais, no lugar que hoje se chama Felixlândia, havia, no início do século XVIII, uma sesmaria que pertencia a André Morais. Essa sesmaria passou a ser uma fazenda, chamada do Bagre, distrito da freguesia de Santo Antônio de Curvelo e pertencente ao bandeirante Padre Félix Ferreira da Rocha. Em 1762, esse padre fez uma doação em cartório de meia légua de terra da mesma fazenda, para a construção de uma capela com a invocação de Nossa Senhora da Piedade.

Em 1847, criou-se o Distrito de Piedade do Bagre, da Freguesia de Santo Antônio do Curvelo, pertencente ao arcebispado da Bahia e à Comarca de Sabará. Em 1858, foi criada a paróquia de Nossa Senhora da Piedade do Bagre, elevada a freguesia em 1872. Em 1948 o distrito foi emancipado, separando-se de Curvelo e tendo recebido, em 1949, o nome de Felixlândia, em homenagem ao Padre Félix.

Não é possível determinar a data da construção da primitiva capela de Nossa Senhora da Piedade, porém se sabe que foi demolida, dando lugar a outra, de maiores dimensões, até que, em 1949, foi lançada a pedra fundamental do atual santuário de Nossa Senhora da Piedade, onde se encontra a imagem no altar-mor.

Descrição

Escultura em madeira policromada, formada por duas figuras. Uma feminina, jovem - Maria -, que está sentada em uma rocha, tendo nos braços o corpo de um homem morto - Cristo -, também jovem. Ela tem a cabeça levemente inclinada para baixo e para a esquerda; com a mão esquerda aberta, apóia a cabeça do Cristo, enquanto com a direita segura seu punho direito. As pernas de Maria estão flexionadas, com os joelhos muito separados e com os pés formando ângulo de 45°.

O Cristo encontra-se deitado sobre o colo da Mãe, com a cabeça mais alta e os joelhos mais baixos. O corpo está posicionado em leve diagonal, com a cabeça, na horizontal, voltada para o

6. OLIVEIRA, Myriam; SANTOS FILHO, Olinto; SANTOS, Antônio Fernando. *O Aleijadinho e sua oficina: Catálogo das esculturas devocionais*. São Paulo: Capivara, 2002.

7. FONTENELLE, Edmundo. *O Aleijadinho na Serra da Piedade*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, 1970.

8. Com a ampla divulgação na mídia, após a restauração, a foto dessa imagem foi utilizada até no CD *Pietá*, de Milton Nascimento.

espectador. Seu tronco é avantajado em relação às pernas e aos braços. Há, ainda, perfuração no lado esquerdo do tórax e chagas em todo o corpo, porém de tamanhos discretos. Os braços têm veias salientes: o direito está flexionado para cima e a mão está na horizontal com a palma para baixo; o esquerdo está caído, com leve flexão, com o dorso da mão voltado para frente, e os dedos tocando as pedras que estão sobre a base.

Foto: Beatriz Coelho

Detalhe do rosto do Cristo
Antes da restauração

Análise iconográfica

A escultura representa, portanto, Nossa Senhora da Piedade com o Filho morto em seu colo. Há muitas representações da Piedade ou Pietá em pinturas ou esculturas, como as de Giotto (Itália, 1403), Botticelli (Itália, 1490/1500), Gregorio Hernandez (Espanha, 1576/1636), Frei Cipriano da Cruz (Portugal, século XVII) e, a mais famosa de todas, a de Miguel Ângelo (Itália, 1498). Na Europa essa representação é sempre com o Cristo apoiado no lado direito da Virgem Maria, sendo raras as representações com o Cristo apoiado no lado esquerdo. A chaga sempre está do lado direito, tradicionalmente mais importante que o esquerdo, explícito em uma das frases do Credo, "Jesus Cristo, seu Filho Nosso Senhor, (...) que está sentado à direita de Deus Padre, Todo Poderoso". No Brasil, entretanto, foi mais usada a representação de Maria com o Filho sobre sua mão esquerda, porém com a chaga sempre do lado direito do tórax do Cristo. Na Piedade de Felixlândia, o Cristo está apoiado no braço esquerdo de Maria, mas a chaga está no lado esquerdo do Cristo. Outro elemento inusitado é uma forma sinuosa e estriada, colocada entre as pedras, podendo ser interpretada como vegetação ou água que surgisse de uma nascente ou fonte. Não encontramos, até o momento, representação de Nossa Senhora da Piedade que tenha esse elemento. Água simboliza pureza, limpeza, e a fonte, renascimento. Cristo morreu na cruz para redimir a humanidade, o que daria um sentido à representação de água. Temos dúvidas, porém, se a água já teria sido usada com esse significado no século XVIII.

Técnica construtiva

O suporte e seus entalhes são as partes que mais interessam no caso de autoria em escultura policromada, porque feitos pelo artista ou sua oficina.

A escultura, medindo 112 x 97 x 54cm, é de talha inteira, oca, composta por cinco blocos e três tampas, distribuídos por toda a peça: o bloco principal é composto pela Virgem, grande parte do corpo do Cristo e a base. Os olhos da Virgem são de vidro, esféricos, ocos e com pedúnculo, de cor castanho escuro.

Há uma tampa na parte posterior medindo 88 x 48cm, fixada por cravos; outra menor, situada atrás da cabeça, fixada por três cravos; e ainda há outra, na parte inferior da base, de formato

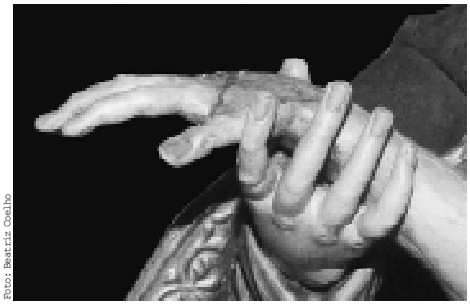


Foto: Beatriz Coelho

Detalhe das mãos da Virgem e do Cristo

irregular, medindo 80 x 43 x 2cm, que fecha a escultura e apresenta duas aberturas ovais de dimensões diferentes. Essa placa inferior está fixada ao bloco principal por nove cravos e com um sistema de encaixe denteado e trapezoidal do lado direito. No interior da escultura há marcas de ferramenta (goiva) e 17 peças de madeira de várias formas e tamanhos, fixadas por cravos, fazendo o reforço do suporte. Também na parte interna da escultura, observamos duas peças de madeira (uma com formato quadrangular e a outra retangular), entre o busto da Virgem e o tórax do Cristo, encaixadas no sentido vertical. Abaixo dos braços da Virgem há duas áreas vazadas, que são fechadas pela grande tampa das costas.

Na Virgem, encontramos os seguintes blocos: mão direita, dedo indicador da mesma mão; parte do lado esquerdo do manto, na borda, próximo ao antebraço esquerdo. A face é um bloco seccionado, para a colocação dos olhos de vidro. Através de radiografia foi possível verificar grande quantidade de cravos na região da cabeça, para fixação da placa pequena e da face. O orifício do resplendor é retangular e se comunica com a abertura da boca. A língua é um bloco separado e encaixado.

No Cristo, são seis blocos, de diferentes tamanhos: um, que compõe as pernas, parte das pedras e da base, que se inicia por um corte diagonal na área central da coxa, indo até a base, e que está fixado ao bloco principal por quatro grampos de metal. Quatro blocos formam os calcanhares e as panturrilhas. O sexto bloco forma o braço direito, indo do meio do antebraço até a ponta dos dedos.

A policromia é menos importante para analisar a autoria de uma imagem, pois se sabe que foi feita sempre por um pintor dourador, e não pelo escultor. Por isso, iremos descrevê-la de modo mais sucinto.

Antes da intervenção de restauração realizada no Cecor, havia um verniz escuro cobrindo toda a escultura, repintura e craquelês generalizados, localizados principalmente nas carnações do Cristo e da Virgem e nos relevos do manto, além de pequenas perdas na região das carnações. O verniz escuro e as repinturas foram removidos, chegando-se ao original.

A policromia original da carnação é de excelente qualidade, porém o mesmo não acontece com a da indumentária, que é pobre em materiais e técnicas.

O Cristo tem a carnação bege pálido, com hematomas em azul esverdeado e cabeleira marrom escura. O pano que envolve os quadris do Cristo, também chamado de pano de pureza, cendal ou *perizonium,* é de cor branca, com bordas douradas.

Na parte inferior da escultura há representação de pedras, com água ou vegetação, e uma base. Na representação da água ou vegetação foi identificada folha de prata coberta por laca de cor verde, em resinato de cobre. Há uma inscrição na base inferior:

"*foi encarnada em setembro de 1883*", mas parece pouco provável que seja referente à policromia original, pois desta forma a escultura teria ficado um século sem policromia. Consideramos que essa poderia ser a data da repintura.

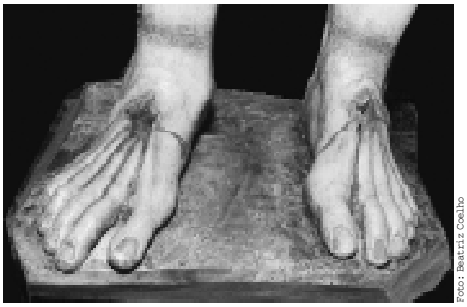


Foto: Beatriz Coelho

Detalhe dos pés do Cristo

Análise formal

A composição é triangular, estática, simétrica, predominando a vertical que vai da cabeça aos pés da Virgem e uma diagonal muito leve, do corpo do Cristo. O movimento aparece apenas nas dobras do soqueixo,[9] no pano de pureza – com dobras de arestas acentuadas - e nos cabelos do Cristo – com estrias e curvas terminadas em volutas. O rosto de Maria é oval, jovem, sem rugas, e os olhos estão entreabertos e voltados para baixo. A testa tem uma depressão em forma de "U" que acompanha a ligação da sobrancelha com o nariz, subindo até a touca. Essa depressão e as saliências no seu interior e em seu entorno, bem como o olhar e a boca entreaberta, dão expressividade à Virgem. As sobrancelhas são caídas em leve diagonal. A pálpebra é bastante curva, com a parte interna bem marcada. O lacrimal é bem definido. O nariz e as sobrancelhas são unidos por uma aresta em forma de "Y", sendo o nariz afilado, com asas pronunciadas e projeção arredondada na ponta. A depressão naso-labial é bem marcada, tendo forma ovalada. As maçãs do rosto não são salientes. A boca, pequena e carnuda, está entreaberta percebendo-se a língua. O lábio superior forma um "M", com linhas curvas bem pronunciadas e abertas. A depressão sublabial é forte, e o queixo é em montículo duplo. Sob o queixo nota-se leve papada. Não se vêem cabelos nem orelhas, quase não se percebendo, sob a indumentária, o corpo da Virgem.

As mãos são pequenas e os dedos arredondados, com as falanges distais bem mais finas do que as falanges mediais e proximais. As unhas têm implantação arredondada e extremidades quase retas. Os nódulos dos dedos são bem marcados, com o polegar direito em completa oposição aos outros dedos. Na mão esquerda, o polegar está quase paralelo aos demais dedos.

A Virgem porta uma túnica longa, de mangas compridas, com dobras bem definidas e arredondadas, contrastando com as do pano de pureza e do soqueixal. As mangas possuem punhos dobrados. Os sapatos são fechados, com pontas finas. A parte de trás do manto, que corresponde à placa maior, é uma simples placa, sem dobras e sem nenhum detalhe de interesse.

O Cristo está deitado sobre o colo de sua Mãe. A cabeça está caída, o rosto é triangular, os olhos estão fechados e a boca entreaberta. O nariz e as sobrancelhas são unidos por uma aresta em forma de "Y". O nariz é afilado, com asas pronunciadas e projeção arredondada na ponta. A depressão naso-labial é bem marcada. As maçãs do rosto são salientes. Os cabelos são partidos ao meio, estriados e têm mechas volumosas e movimentadas. No

9. HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Foto: Beatriz Coelho

Detalhe do tórax do Cristo com a chaga do lado esquerdo

alto da testa, duas mechas pequenas em forma de **"SS"** espelhados. A barba tem estrias transversais ao rosto que terminam em duas espirais separadas, deixando livre o centro do queixo. O bigode começa próximo às narinas, é estriado e dividido em finas mechas sinuosas. Há uma certa desproporção entre a cabeça, o tórax e as pernas do Cristo. No tórax, destacam-se os mamilos salientes, marcas das costelas, forte depressão ovalada abaixo do externo e o umbigo em forma de gota. O braço esquerdo desce na vertical, com a mão encostando nas pedras, e o direito está apoiado na mão de sua Mãe. Há veias salientes em ambos os braços. As mãos do Cristo são pequenas. Os dedos são longos, as unhas com implantação arredondada e extremidades quase retas. Os nódulos dos dedos são bem marcados, especialmente na articulação dos ossos na mão esquerda. O polegar direito não está em oposição aos outros dedos e o polegar esquerdo está quase paralelo aos demais dedos. As coxas seguem a mesma inclinação do corpo, e os joelhos estão com flexão em ângulo reto. A anatomia das pernas é bem marcada, podendo-se notar uma saliência infra-rotuliana. Os pés apóiam-se totalmente no chão, na horizontal, sobre uma pedra. São pequenos, com os ossos bem marcados, e com a pele formando curvas sobre a perfuração dos cravos. Há veias salientes, como nos braços. O dedo hálux (dedão do pé) é menor que o segundo dedo, havendo uma separação grande entre eles, de formato retangular.

O Cristo está quase nu, apenas com o pano que envolve os quadris, apresentando muitas dobras movimentadas e com arestas, não se percebendo o tipo de amarração.

A Virgem está sentada sobre algumas pedras, bem angulosas e multifacetadas. Sob as pedras há uma base de forma irregular, com curvas e retas, pintada, na parte frontal, em vermelho marmorizado.

Análise estilística

De acordo com nossos estudos, as características técnicas encontradas no suporte são muito próximas às de São João da Cruz e de São Simão Stock da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará,[10] esculturas com documentação comprobatória da autoria de Aleijadinho. Todas são ocas, com placas que fecham as aberturas situadas na parte posterior das costas; no interior também encontramos peças de madeira de diversos tamanhos servindo de reforço; as faces são fixadas à cabeça por cravos, porém em quantidade menor do que na Piedade; todas têm olhos esféricos, com pedúnculo, e feitos na técnica do vidro soprado.

As características formais e estilísticas, tanto da anatomia quanto da indumentária, correspondem às conhecidas como do Aleijadinho. Ainda nas nossas análises, foram feitas comparações com os Cristos dos Passos do Santuário de Bom Jesus de

10. COELHO, Beatriz. *A contribution to the study of Aleijadinho; the most important sculptor of colonial Brazil.* In: Conservation of the iberian and latin american heritage. Preprints of the contribution of the Madrid congress, 9-12 september, London, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1992.

Matosinhos, de autoria de Antônio Francisco Lisboa. Nenhum dos Cristos tem expressão dramática, mesmo quando no Horto das Oliveiras, na Flagelação ou na Coroação com espinhos. O São João da Cruz do Carmo de Sabará tem fisionomia jovem, como a Nossa Senhora da Piedade. Ele é imberbe, mas o São Simão Stock tem barba em estrias transversais ao rosto, terminando em duas espirais, como o Cristo da Piedade. Os cabelos dos Cristos de Congonhas também são estriados, distribuídos em mechas sinuosas terminadas em volutas, com duas mechas pequenas e com curvas, espelhadas, sobre a testa, o mesmo acontecendo com o da Piedade. As formas do rosto, mãos, pernas, pés e tórax do Cristo da Piedade correspondem às usadas pelo Aleijadinho nos Cristos de Congonhas. Encontramos no Cristo da Piedade de Felixlândia as saliências infra-rotulianas, descritas por Lanari e idênticas às de outras esculturas dos Passos da Paixão em que aparecem os joelhos dos personagens. Vale a pena observar que as estrias curvas, largas e movimentadas nas laterais das pedras podem ser observadas, também, sob os pés do Cristo no Horto das Oliveiras, em Congonhas. Encontramos, entretanto, um detalhe diferente: antes da restauração, a barba contornava o rosto, sem nenhuma separação, não terminando em duas espirais separadas, como em outros rostos masculinos do Aleijadinho. Durante a restauração foi verificado que a barba era unida por um acréscimo feito em gesso pintado. Essa peça foi retirada, tendo ficado o rosto do Cristo com todas as características do mestre Aleijadinho.

Se comparada com a Nossa Senhora da Piedade da serra do mesmo nome e também atribuída ao Aleijadinho, poderemos considerar que há muitas semelhanças, como a composição geral, a forma da indumentária e a gestualidade. A Piedade de Felixlândia, entretanto, deve ser obra posterior, mais madura e bem mais expressiva, além de ter melhor solução anatômica no Cristo, sem a forte desproporção entre tórax, cabeça e pernas que se observa na da Serra da Piedade.

Mas o que mais impressiona a quem estuda a Nossa Senhora da Piedade de Felixlândia é a força de expressão que emana dessa escultura, o que nenhum discípulo ou falsificador seria capaz de conseguir.

Conclusões

Consideramos bastante razoável a data de 1783, sugerida por Lanari, para a confecção da imagem, por dois motivos: primeiro, porque Felixlândia foge totalmente à área de atuação do Aleijadinho, sendo a fazenda da Jaguara o local mais próximo em que se sabe que ele trabalhou. O segundo motivo é que há grandes semelhanças técnicas e formais com as imagens de São Simão Stock e de São João da Cruz da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, pelas quais o Aleijadinho recebeu pagamento no

primeiro semestre de 1779. Isso também está de acordo com a colocação de Myriam Ribeiro, Olinto Rodrigues e Antônio Fernando, que a situam entre 1775 e 1790.[11]

Por todos os argumentos já relatados, concordamos inteiramente com Anastasia e Lanari: trata-se de uma obra quase desconhecida, mas de grande valor histórico, estético e expressivo, de autoria de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Agradecimentos

Agradecemos ao ex-Secretário de Estado da Cultura de Minas Gerais, Dr. Ângelo Oswaldo Santos, e ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - Cecor, que nos confiaram o trabalho; ao Padre Ricardo César da Costa, pároco do Santuário de Nossa Senhora da Piedade e ao Dr. Ivo Porto de Menezes, pelos documentos que gentilmente nos forneceram.

11. IDEM, IBIDEM da nota 6.

ASPECTOS PRELIMINARES DO LEVANTAMENTO E IDENTIFICAÇÃO DA OBRA DO "MESTRE DO CAJURU" E SUA ESCOLA

CARLOS MAGNO DE ARAÚJO*

Em Minas Gerais, a efervescência religiosa durante os séculos XVIII e XIX propiciou o surgimento de um elevado número de santeiros e ateliers, empenhados na produção de imagens para suprir a demanda das igrejas, ordens religiosas e culto particular, no interior das residências.

A região do Campo das Vertentes abriga um vasto acervo de imaginária religiosa em madeira policromada dos séculos XVIII e XIX. Esse conjunto, ainda pouco estudado, revela a qualidade dessa produção e indica vertentes distintas nas características formais das obras, reafirmando a existência de várias "escolas" ou "fábricas" de produção local.

No distrito de São João del Rei denominado São Miguel do Cajuru, a igreja matriz mantém em seu interior cinco imagens que, analisadas formalmente, denunciam ter sido talhadas pelas mãos de um único artista. São elas as imagens de São Miguel Arcanjo, São Gabriel (FIG.1), São Rafael (FIG. 2), Nossa Senhora da Conceição (FIG.3) e um Cristo Crucificado (FIG. 4).

O desaparecimento da documentação do arquivo da igreja, tal como recibos e livros de registros e despesas, e o fato de não termos encontrado, até o momento, nos arquivos do Museu Regional de São João del Rei, documentos comprobatórios, nos impossibilitam, ainda, conhecer e revelar, o nome do autor das obras. No entanto, como está na matriz de São Miguel do Cajuru a concentração de um grupo maior de imagens a ele atribuídas, passaremos a chamá-lo de "Mestre do Cajuru".

A obra do Mestre do Cajuru apresenta características estilísticas condizentes com o período rococó, no qual se observa a leveza no gestual, a ascendência e a assimetria no planejamento. Dessa forma, pode-se imaginar esse artista atingindo a maturidade de sua produção na passagem do século XVIII para o XIX.

Ao comparar as cinco imagens da matriz de São Miguel podem-se observar "vícios" do autor, ou seja, cacoetes que servirão de suporte para identificação de outras obras a ele atribuíveis:

- Figuras alongadas (cânon – oito cabeças);
- Olhos posicionados lateralmente;
- Nariz retilíneo e pontiagudo (para representações de figuras

Figura 1 - Imagem de São Gabriel
Igreja Matriz São Miguel do Cajuru

**Especialista em Conservação/Restauração*

Foto: Carlos Magno

Figura 2 - Imagem de São Rafael
Igreja Matriz São Miguel do Cajuru

adultas), com as asas das narinas fortemente delineadas;
- Orelhas posicionadas em diagonal;
- Cabelos partidos ao meio (para representações de figuras adultas), ondulados em mechas voltadas para trás, com estrias contínuas, caindo às costas como "rabo-de-cavalo";
- Cabelos das representações infantis partidos ao lado, com volumosos topetes;
- Ombros atrofiados e caídos;
- Túnica com linhas verticalizadas da cintura para baixo, abrindo-se em drapeados na parte inferior;
- Mãos com dedos alongados;
- Nuvens volumosas, com movimentos circulares, ondulantes e/ou entrelaçados (como elos).

As imagens de Cristo Crucificado possuem grande dramaticidade. São representadas com o corpo alongado, em movimentação sinuosa, sendo valorizada a musculatura e salientados os ossos. A caixa toráxica é excessivamente projetada para frente, artifício acentuado pelo recuo do abdômen e afinamento da cintura. Os antebraços são volumosos à altura dos cotovelos. O perizônio sempre deixa à mostra a parte superior da coxa direita e cai esvoaçante, também à direita, em forma de flâmula tremulante.

Quando esculpe as imagens de Menino Jesus, estes se tornam praticamente um novo "cacoete", pois ao contrário dos habituais meninos gorduchos e roliços representados no período, o Mestre do Cajuru imprime aos seus, as características anatômicas de pessoas idosas, com troncos alongados, ombros atrofiados e caídos, braços e pernas finos e excessivas dobras de pele nas barrigas e coxas.

Na cidade de São João del Rei, foram localizadas imagens cujas características formais e estilísticas, se comparadas aos santos da Matriz do Cajuru, podem ser consideradas obras também executadas pelas mãos do mestre:

Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis:
- Imagem de Cristo Crucificado de banqueta;
- Imagem de Cristo Crucificado de oratório;
- Imagem de Santa Margarida de Cortona (roca).

Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo:
- Imagem de Cristo Crucificado de banqueta;
- Par de Anjos tocheiros.

Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar:
- Imagem de São Sebastião.

Igreja de Nossa Senhora do Rosário:
- Imagem de Cristo Crucificado de banqueta (FIG.4).

Museu de Arte Sacra:
• Imagem de São Jorge.

Coleção Particular:
• Imagem de Nossa Senhora do Carmo;
• Imagem de Cristo Crucificado de oratório.

Na cidade de Bom Sucesso, a imagem de Nossa Senhora do Bom Sucesso, venerada na igreja matriz, é obra atribuível ao mesmo autor.

Em Ouro Preto, identificamos também, duas imagens de Cristo Crucificado com todas as características de trabalho do Mestre do Cajuru. Um pertencente à igreja de Santa Efigênia e atualmente exposto no Museu do Aleijadinho, e outro localizado na Matriz do Pilar.

Um outro grupo de imagens, cujas características formais e estilísticas correspondem às anteriormente mencionadas, no entanto com faturas menos elaboradas e até certas dificuldades na resolução de detalhes, como, por exemplo, as feições dos rostos (com deformidades nos lábios e queixos), podem ser consideradas como obras de discípulos e encontram-se distribuídas por várias localidades:

Ibituruna - Igreja Matriz de São Gonçalo do Amarante:
• Imagem de São Gonçalo do Amarante.

São Brás do Suaçui - Igreja Matriz de São Brás:
• Imagem de São Miguel Arcanjo;
• Imagem de Nossa Senhora do Rosário;
• Imagem de Nossa Senhora do Carmo;
• Imagem de Santo Elias;
• Imagem de Santa Tereza de Ávila.

Oliveira - Igreja Matriz de Nossa Senhora de Oliveira:
• Imagem de Nossa Senhora de Oliveira.

Mariana - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis:
• Imagem de Santo Antônio.

Mariana - Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo:
• Imagem de Nossa Senhora do Carmo (roca).

Santa Rita Durão - Igreja de Nossa Senhora de Nazaré:
• Imagem de Nossa Senhora do Rosário.

Figura 3 - Imagem de N. Sa. da Conceição
Igreja Matriz São Miguel do Cajuru

Foto: Carlos Magno

Figura 4 - Imagem de Cristo Crucificado
Igreja de Nossa Senhora do Rosário
São João Del Rei

O Mestre do Cajuru certamente alcançou bastante prestígio como escultor, uma vez que sua obra está presente em importantes igrejas de São João del Rei e Ouro Preto. Dono de um vocabulário próprio no entalhar, imprimindo em sua obra detalhes que se repetem quase que como sua assinatura, criou escola. Obras inspiradas em seu trabalho ou executadas por discípulos em sua oficina são encontradas em várias localidades de Minas e reproduzem, de certa forma, as linhas principais criadas pelo mestre e que são facilmente identificáveis, ou seja: o alongamento das figuras, os olhos posicionados lateralmente, o tratamento dos cabelos e a volumetria do bloco de nuvens.

No Vale do Rio Piranga, que de certa forma liga a região de São João del-Rei à de Ouro Preto, muitas localidades abrigam em suas igrejas e capelas, imagens que formal e estilisticamente, se comparadas às anteriormente citadas, poderiam ser atribuídas à escola do Mestre do Cajuru. No entanto, são tidas como obras do Mestre de Piranga e sua escola.

As imagens da região de Piranga diferem das obras do Mestre do Cajuru nos seguintes itens:

*Figuras atarracadas (cânon de aproximadamente 6,5 cabeças);
*Olhos exageradamente posicionados de forma lateral nas faces;
*Ombros retos e largos;
*Panejamento circular sobre os joelhos;
*Nuvens em círculos concêntricos.

Embora estas diferenças pareçam distanciar a comparação entre estes dois mestres, um olhar menos atento poderia confundir as obras de um e outro. Ambos trabalharam no período rococó, no entanto, se for levar em conta a qualidade técnica e o apuro anatômico, principalmente no tratamento das imagens de Cristo crucificado, as obras do Mestre do Cajuru se destacam, além de estarem mais coerentes com as características do estilo rococó (leveza e ascendência).

A dificuldade de se distinguir a obra do Mestre de Piranga, propriamente dito, das executadas em oficina, mais populares e denominadas "piranguinha[2]", ofusca, de certa forma, a maestria desse escultor. Já ao contrário, as imagens atribuídas ao Mestre do Cajuru são bastante mais primorosas que as produzidas por seus oficiais ou discípulos, sendo facilmente identificadas, o que legitima o título de Mestre conferido a esse artista.

As obras do Vale do Rio Piranga, apesar do caráter mais popular, apresentam tanta proximidade estética com as produzidas na região de São João del-Rei que pode-se aventar a hipótese de se tratarem de uma extensão da escola do Mestre do Cajuru.

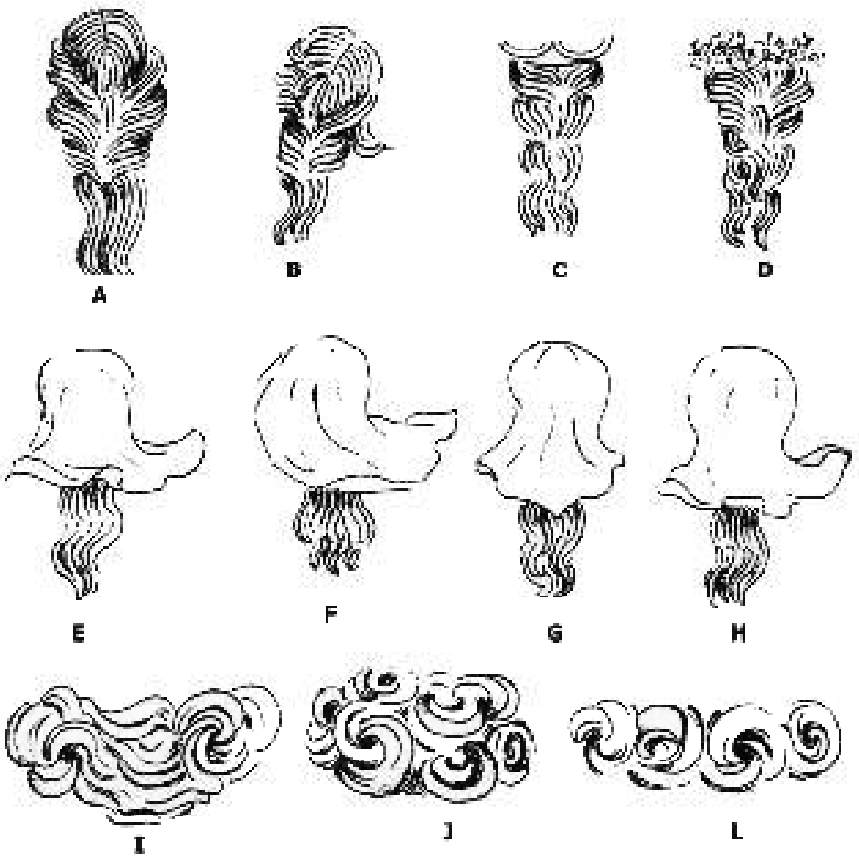
Não restam dúvidas que o trabalho desse escultor serviu

como referencial para outros artistas contemporâneos, o que por si só já lhe confere destaque no cenário da arte colonial mineira.

Dono de um vocabulário próprio, no esculpir, imprimindo em sua obra detalhes que se repetem quase que como sua assinatura, o Mestre do Cajuru certamente alcançou bastante prestígio como escultor, uma vez que suas imagens são encontradas em importantes igrejas da região de São João del-Rei e da cidade de Ouro Preto.

Aprofundar nas pesquisas para outras atribuições por confronto estilístico, e localizar através de documentação o nome deste mestre se torna tarefa indispensável para resgatar a memória de um relevante personagem do cenário artístico de Minas, na passagem do século XVIII para o XIX.

DESENHO ESQUEMÁTICO DE ALGUNS CACOETES DO MESTRE DO CAJURU



A - *Cabelo da Imagem de São Jorge*
Museu de Arte Sacra de São João del Rei
B - *Cabelo de Cristo Crucificado*
Igreja de São Francisco de São João del Rei
C - *Cabelo de São Miguel*
Igreja matriz de São Miguel do Cajuru
D - *Cabelo de São Gabriel*
Igreja matriz de São Miguel do Cajuru
E - *Cabelo de Nossa Senhora do Carmo*
Coleção Particular de São João del Rei
F - *Cabelo de Nossa Senhora do Carmo Igreja matriz de São Brás*
G - *Cabelo de Nossa Senhora da Conceição Igreja matriz de São Miguel do Cajuru*
H - *Cabelo de Nossa Senhora do Rosário Igreja matriz de Santa Rita Durão*
I - *Nuvem - Nossa Senhora da Conceição*
Igreja matriz de São Miguel do Cajuru
J - *Nuvem - São Miguel Arcanjo*
Igreja matriz de São Miguel do Cajuru
L - *Nuvem - Nossa Senhora do Carmo*
Igreja matriz de São Brás

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUNHA, Maria José de Assunção. *Iconografia cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, IPHAN, 1978.

HILL, Marcos César de Senna. A imaginária de Francisco Xavier de Brito: atribuição e especulação de mercado. *Imagem Brasileira.* Belo Horizonte, n.1, p. 169-173, 2001.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, vol. 1 e 2, 1974.

RAMOS, Adriano R. Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 17, 1993.

A OBRA DE VALENTIM CORREA PAIS COMO REFERENCIAL PARA IDENTIFICAÇÃO DE UMA "ESCOLA" NA REGIÃO DE SÃO JOÃO DEL REI E SUL DE MINAS

EDMILSON BARRETO MARQUES*
Pesquisa Documental: Aluízio José Viegas

A Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei, que obteve sua licença de construção no ano de 1721, concedida pela Sé Catedral da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, possui em seu interior um singular conjunto de pinturas, altares, imagens retabulares e processionais.

Embora suas obras tenham se iniciado no primeiro quartel do século XVIII, e a talha dos elementos correspondam ao estilo joanino, que florescia em Minas Gerais nesse momento, ao longo dos próximos anos muitas seriam as reformas que iriam imprimir nos elementos e no acervo desse templo a mudança de gosto correspondente aos novos estilos vigentes.

No último quartel do século XVIII, portanto, a matriz do Pilar recebeu inúmeras intervenções, que podem ser observadas nos entalhes, imaginária e policromia, correspondentes ao estilo rococó, que tem seu início em Minas por volta de 1770.

Esse estilo pode ser observado também nas pinturas dos forros da nave, sacristia, capela do Santíssimo e em diversos outros elementos que apresentam talha tipicamente joanina sob repintura rococó.

Essas intervenções comprovam que no final do século XVIII a referida igreja vivia um momento de grande efervescência artística, absorvendo o novo estilo e a mão-de-obra de diversos artistas locais como comprovam várias citações existentes nos livros de receita e despesa das irmandades.

Há no Arquivo do Museu de Arte Sacra um livro de receita e despesa da irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, abrangendo o período entre 1791 e 1809, no qual está registrada a grande utilização do trabalho de policromadores, entalhadores e santeiros.

É nesse livro que o nome do escultor e alferes Valentim Correa Pais aparece diversas vezes como um dos mais atuantes fiéis dessa irmandade. Dentre os cargos que ocupou, é citado ora como tesoureiro ou juiz, ora como irmão, e - o que mais nos interessa - como escultor. Existem provas documentais da manufatura por ele de três imagens para a referida irmandade:

*Especialista em Conservação/Restauração

Imagem de Nossa Senhora da Piedade
Museu de Arte Sacra de São João del Rei

Nossa Senhora da Assunção – Imagem de Roca

Documento:

"Recebi do Thezoureiro o Snr. Jozé Florêncio de Fretas quatorze oitavas de oiro que me pagou do feitio de uma Imagem que fiz de N. Senhora da Assunção e para clareza passei o presente hoje. Vª de São João. 10 de Agosto de 1782.
Valentim Correa

Nossa Senhora da Glória – Imagem de Roca

Documento:

"I que pagou ao Alferes Valentim Correa de uma imagem de Nossa Senhora para o Andor da Santíssima Trindade."

Crucificado – Imagem de talha inteira, pertencente à banqueta do altar colateral esquerdo, dedicado à Nossa Senhora da Boa Morte da referida Matriz de Nossa Senhora do Pilar

Documento:

"I que pagou o Alferes Valentim Correa do feitio de uma imagem de Cristo com sua Cruz".

A importância das obras e a grande demanda pelo trabalho de Valentim na época podem ser deduzidas em função de outra citação no Livro de Recibos e Contas de 1789 a 1848, pertencente ao Arquivo da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte de Barbacena, a partir da qual são comprovadas a contratação do artesão e a autoria da imagem de roca de Nossa Senhora da Assunção.

É interessante observar que, em fins do século XVIII, Valentim já era considerado um mestre na arte de esculpir imagens, valendo o dispêndio, visto que a irmandade que encomendou a obra teve que custear, além da execução da peça, o transporte com "três pretos" e a estadia dos mesmos no translado da imagem da Vila de São João até Barbacena, conforme comprovam as despesas no mesmo livro:

*". Idem ao Capam Valentim Correa, **mestre-escultor** morador na Vila de São João, de feitio da imagem da Senhora Assumpção e pintura da mesma – 19$200.*
. Idem a Pretta Roza, administradora da Estalage da Pascua em a Vila de São João despeza que fez junto com três pretos a conduzir a imagem da Senhora Assumpção – 2$4371/2.
. Idem a Francisco Dias Maciel de Jornais de seu crioullo de vir a Vila de São João com outros ajudar a conduzir a Imagem da Assumpção ... – 5$100".

Outro dado confirma a importância e os conhecimentos de Valentim, não só como escultor mas também como arquiteto. Judith Martins, em seu *Dicionário de Artistas e Artífices* - segundo volume, p. 101, cita o referido escultor, que teria sido chamado para fazer uma "atestação" dos trabalhos de execução do frontispício da igreja de Nossa Senhora do Carmo. Valentim, juntamente com José Antônio Fontes, ficariam, a partir de então, responsáveis pelo novo risco para execução e continuação da obra. Esse documento encontra-se no Livro 2° de termos e liberações da mesa da Ordem Terceira do Carmo de São João del Rei, folha 218, datado de agosto de 1816.

> *"Termo que faz esta Meza sobre a continuação da Obra da Capela desta Venel. Ordem 3ª como abaixo se declara".*
>
> *"... Assentarão uniformemte. Em o pareser* ***dos dois Mestres*** *Jose Antonio Fontes e o Alfs. Valentim Correa que forão chamados pa. O Exame e averigurão da Obra, e Assentarão q' siguise a mma. Pello Risco que elles aprezentarão o qual fica por todos asignados e Concordamos uniformente. A continuação da mma. Da maneira que delle se observa com dois altares colaterais nos Lados das paredes e tribunas na forma do mmo. Risco e a beneplácito de todos. E para constar fiz este termo que todos assignarão depois de lhes ser lido por mim Secretario que o Escrevi a asigney ...".*

Grupo do Calvário
Coleção Particular - São João del Rei

Outro fato marcante na obra desse mestre diz respeito à versatilidade de seus trabalhos, para corresponder às mais variadas encomendas e funções de suas obras.

Dentre os muitos trabalhos que executou, entre imagens que possuem documentos de autoria e imagens atribuídas, podemos citar:

Imagens de roca:
- processionais,
- retabulares;
- miniaturas;

Imagens de talha inteira:
- retabulares em diversos tamanhos;
- processionais;
- de culto doméstico e oratórios;
- grupos escultóricos: calvários;

Imagens de terracota:
- grupo escultórico: Morte, Assunção e Glória de Nossa Senhora.

Foto: Edmilson Barreto Marques

Imagem de São Sebastião - frente
Museu de Arte Sacra de Resende Costa

Como vários mestres escultores dos séculos XVIII e XIX em Minas, Valentim era também entalhador, em diversos trabalhos, como, por exemplo, nas imagens de crucificados. As cruzes possuem tratamento muito singular e são sempre guarnecidas de elaboradas ponteiras entalhadas em elemento de semi-concha, volutas e rocalhas.

O ofício de entalhador é também comprovado através de citações no Livro de Receitas e Despesas da irmandade de São Gonçalo Garcia, pertencente ao arquivo da mesma igreja, nas quais Valentim aparece como atuante irmão e tesoureiro. É citado ainda como responsável pela elaboração da cruz de guia processional da irmandade, e dos dois ciriais em 1796. Essas peças se encontram ainda hoje na mesma igreja, em perfeito estado de conservação, e mostram o esmerado trabalho de entalhe em madeira e prata cinzelada.

Os trabalhos de Valentim e sua escola se encontram distribuídos por diversas localidades próximas a São João del Rei e no Sul de Minas. Durante o trabalho de pesquisa e as diversas buscas às cidades vizinhas para identificar e fotografar imagens, pudemos listar uma série de municípios e distritos onde o trabalho desta escola se faz presente, possibilitando, inclusive, a diferenciação entre obras do mestre e de seus discípulos.

Dentre as cidades onde foram localizados seus trabalhos podemos citar: Tiradentes, Resende Costa, Bom Sucesso, Nazareno, Piedade do Rio Grande, Cajuru, Madre de Deus, São Tomé das Letras, São Tiago, Baependi, entre outras.

A obra desse mestre pode ser reverenciada não somente pela qualidade, apuro técnico e enorme beleza plástica, mas principalmente pela forma peculiar que imprimia a seus trabalhos, particularizando características formais que lhes conferem identidade própria.

Seus "cacoetes" e algumas soluções empregadas são únicos e inconfundíveis, tanto na forma de adequar os panejamentos aos corpos, quanto, ou mais ainda, na elaboração dos rostos com testas, olhos, narizes, bocas peculiares, sem se esquecer do esmero no tratamento dos cabelos, a sua marca mais evidente.

Dentre as características mais perceptíveis, podemos listar:

Panejamento:

. anguloso, sempre com as dobras elaboradas em formato de "Y", em diversos sentidos; tanto no vertical, quanto no transversal e horizontal;

. finalização das dobras com cavidades em formato de gotas, que podem também aparecer em diversas posições;

. boa adequação aos corpos e ao gestual empregado.

Rosto:

. belas expressões faciais masculinas, femininas e infantis;

. testas horizontalmente largas, com têmporas descobertas;

. depressão entre as sobrancelhas onde se inicia o nariz;
. nariz masculino sutilmente adunco; feminino retilíneo;
. olhos com globo ocular proeminente;
. lábios superior e inferior projetados para a frente;
. queixo esférico, com segundo queixo.

Mãos:

. anatomicamente bem proporcionadas, com os dedos anular e médio quase sempre juntos, em pelo menos uma das mãos.

Pés:

. anatomicamente bem feitos, com dedos bem marcados, dedo hálux nitidamente menor que os outros.

Cabelos:

- na frente - divididos ao meio no centro da testa, sinuosos, projetando volumes laterais que deixam as têmporas descobertas e se avolumam sobre as orelhas, que ficam parcialmente cobertas. Nos rostos jovens, como de meninos e querubins, aparece no centro da testa um pequeno topete.

- no verso - estriados, sinuosos e contínuos, quase nunca se entrelaçam; afunilamento na altura da nuca, onde se dividem em mechas bem marcadas e sinuosas, caindo sobre as costas, podendo ser em número de duas ou mais, fechadas ou abertas. Os volumes sobre as orelhas são mais visíveis na parte de trás.

As imagens de Nossa Senhora da Piedade do Museu de Arte Sacra, de São Sebastião do Museu de Arte Sacra de Resende Costa, bem como as que fazem parte de um Grupo do Calvário de uma coleção particular de São João del Rei, têm essas caracteristicas descritas, razão pela qual as atribuímos, também, ao mestre Valentim Correa Pais.

A biografia de Valentim Correa Pais possui ainda muitos pontos obscuros. Sabe-se, contudo, a data de seu falecimento (1817), por meio de seu testamento, arquivado no Museu Regional de São João del Rei. Esse documento, de grande importância por lançar luz sobre a vida desse escultor, nos mostra alguns dados específicos sobre sua profissão. Entre os objetos pessoais inventariados se encontram diversas ferramentas, como torno, enxó, compasso e formões, que comprovam sua atividade ao longo da vida.

Outra citação no mesmo documento deixa claro que Valentim teve discípulo, e não trabalhou sozinho, quando justifica que para o menino que criou não deixaria nenhum bem, visto que, para ele, já teria ensinado o seu ofício.

Muito ainda se necessita pesquisar, para melhor conhecer e valorizar a imaginária tão pouco estudada na região do Campo das Vertentes e Sul de Minas. Pode-se, contudo, afirmar que poucas "escolas" produziram um acervo tão numeroso e de tão elevado apuro técnico.

Nos últimos dois séculos, a anônima obra de Valentim Correa

Imagem de São Sebastião – verso
Museu de Arte Sacra de Resende Costa

Pais tem servido a importantes manifestações de culto e devoção. Suas esculturas são parte integrante de centenárias procissões, estando também presentes em retábulos e sacristias de inúmeros monumentos históricos.

O caráter único de suas obras pode ser claramente observado na minúcia de detalhes, na criatividade e, principalmente, na genialidade de soluções formais, que são a marca inconfundível e incontestável de sua produção artística.

O estudo aprofundado dos trabalhos de Valentim e sua "escola" se faz necessário, não só para conferir autoria a este expressivo acervo, mas principalmente para reconhecer os méritos de um importante artista mineiro que produziu mais que esculturas, produziu um estilo próprio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Luiz de Mello. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. São João d'El Rey - MG - Brasil*. 2. ed. Juiz de Fora: Esdreva, 1994.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífice do século XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: 1974, v. 2.

GUIMARÃES, Geraldo. *São João d'El Rei – Século XVIII - História Sumária*. São João del Rei: Edição do autor, 1996, 147p.

MESTRE DE BARÃO DE COCAIS: UMA "ASSINATURA" REVELADA

CAROLINA MARIA PROENÇA NARDI*
MOEMA NASCIMENTO QUEIROZ**

Introdução

Três imagens do século XVIII – *Sant'Ana Mestra, São José de Botas e São Sebastião* – são atribuídas a um possível mestre da região de Barão de Cocais. Essas imagens foram pesquisadas com o objetivo de confirmar essa atribuição e determinar parâmetros para levantamento e atribuição de outras obras desse mestre e/ou seu ateliê. Foram realizadas consultas em fontes primárias na Cúria Metropolitana da Arquidiocese de Mariana/MG, guardiã dos arquivos documentais da capela de origem das imagens – Capela do Socorro, Barão de Cocais/MG – e em documentos pertencentes ao IPHAN/MG. Deu-se segmento à investigação através de análise formal, estilística e da tecnologia construtiva. Para tanto, foram realizadas análises da policromia, análises da madeira e exames de raios X. A conservação e restauração das obras foram fontes fundamentais e preciosas para a ampliação do conhecimento sobre o sistema construtivo desenvolvido pelo mestre.

Todo esse processo inicial de investigação ao longo de dois anos (1999/2001) culminou em valiosas informações, que nos levaram às primeiras confirmações da existência de um mestre e/ou escola atuante na região de Barão de Cocais, com uma produção de qualidade. Este artigo é um dos resultados de nossas pesquisas, apresentado inicialmente no Boletim do CEIB[1] e no II Congresso do CEIB em 2001. A partir de então continuamos com as investigações, que nos vêm revelando novos fatos que esperamos apresentar em outras oportunidades.

Histórico

Nos primórdios do século XVIII, alguns sertanistas chegaram à região mineira em busca de ouro, dando início ao povoado de São João Batista do Morro Grande, atual Barão de Cocais. Próximo a esse povoado, em terreno doado por Manuel Perdigão da Costa em 17 de março de 1738, deu-se início à construção da capela dedicada à invocação de Nossa Senhora do Socorro. Essa capela abrigava, entre outras imagens, as de *Sant'Ana Mestra* (FIG. 1), *São José de Botas (FIG. 2) e São Sebastião (FIG. 3)*, que serviram como ponto de partida para o estudo e a identificação de um mestre atuante nessa região.

Até a década de 50, essas obras ainda se encontravam no

Figura 1 – Sant'Ana Mestra

**Especialista em Conservação/Restauração e mestranda em Artes Visuais/Conservação*
***Especialista em Conservação/Restauração Cecor/EBA/UFMG*

1. NARDI, Carolina M. P.; QUEIROZ, Moema N. *Mestre de Barão de Cocais: notícias de uma pesquisa em andamento.* BOLETIM DO CEIB, v. 4, n. 14, 2000.

Foto: Cláudio Medalin/Cecor

Figura 2 - São José de Botas

altar-mor da capela, conforme documentação fotográfica pertencente ao IPHAN/BH. Posteriormente, integraram a coleção particular do Sr. Geraldo Parreiras, tendo sido compradas no ano de 1978 pelo Governo do Estado de Minas Gerais, para compor o acervo do Museu Mineiro a ser inaugurado em Belo Horizonte, Minas Gerais.

As Imagens

São José de Botas

Representado segundo tradicional iconografia, São José de Botas – devoção mais comum em Minas Gerais –, apresenta-se como um homem maduro, de longas barbas, vestindo túnica e manto semilongos. Carrega em seu braço esquerdo o menino Jesus adormecido e na mão direita uma vara de lírios ou bastão florido, numa alusão a sua vitória sobre os outros pretendentes à mão de Maria.

Medindo 70cm, sobre base quadrangular de vértices chanfrados, ele é representado como uma figura maciça, de tronco curto e pernas grossas, conferindo uma sensação de peso. Talhado em bloco único de cedro, dourado e ricamente policromado, possui olhos de vidro incrustados em face angulosa. De traços delicados, possui boca de lábios salientes e grossos, emoldurada por bigode e barba espessos. O cabelo cai sobre as costas em largas ondas sobrepostas que se afilam gradualmente arrematando-se em ponta. Possui mãos bem definidas, dedos longos e unhas evidenciadas. Excetuando-se o rosto e as mãos, todo o corpo é oculto por túnica semilonga, cingida em cintura bem marcada, conferindo um caimento em sulcos à saia, produzindo uma movimentação contida. O decote é profundo e ondulado, com acentuadas pregas que chegam à cintura. Contornando a veste, um longo manto de formato triangular invertido cai até a base em uma destacada ponta cônica. Todo o seu caimento forma dobras curvas e acentuadas, que cobrem parte das longas mangas duplas caindo em pontas drapeadas. Sobre o manto e abaixo da criança, um mantelete branco que cobre parte do ombro. O tratamento dado ao panejamento, numa movimentação reforçada através das dobras e curvas diagonalizadas, é uma tentativa de romper a estaticidade da imagem.

O menino Jesus é representado como uma criança nua, de aparência gorducha, acentuada pelas dobras em seu pequeno corpo. O rosto é arredondado, com grandes bochechas, e o pescoço é quase imperceptível pelo volume das papadas. Sua expressão é suave e seu corpo relaxado, num total abandono confiante nos braços de São José. Esse abandono confere ao conjunto grande doçura e intimidade no envolvimento entre pai e filho. Inscritas numa forma ovalada, com as linhas das cabeças convergindo para um ponto de encontro único, o conjunto escultórico retrata um

momento de sua existência terrena, o que permite à imagem uma proximidade com o mundo real.

Sant'Ana Mestra

A representação de Sant'Ana Mestra é a de uma matrona sentada em uma cadeira ensinando a Virgem menina, de pé ao seu lado, a ler.

Com 97cm, o conjunto escultórico, dourado e policromado e de base escalonada, é confeccionado em bloco maciço de cedro, com blocos complementares. O rosto de Sant'Ana Mestra se insere em triângulo, com linhas de expressão suaves que evidenciam sua idade madura. Os olhos são de vidro, com o olhar sereno, de pouca expressão. O nariz é reto, sua boca é pequena com os lábios bem delineados. Os cabelos são cobertos por um véu curto com uma ponta descrevendo um movimento circular ondulante, deixando aparente uma pequena mecha do cabelo.

O corpo, apesar de totalmente coberto por uma veste longa sob um manto, sugestiona sua anatomia através do cingimento da cintura e dos sulcos provocados pelas dobras e caimento do tecido. Possui tronco curto de cintura alta, com pernas roliças. Os braços encontram-se abertos, com uma das mãos segurando o livro apoiado em uma das pernas e o outro envolvendo a virgem, com a mão espalmada em suas costas. As mãos possuem dedos longos e roliços com unhas retangulares e bem evidenciadas.

A Virgem menina, de rosto ovalado com olhos de vidro, tem cabelos longos e partidos ao meio, caindo sobre as costas, terminando em ponta. Traja vestido e manto longos, sem sugerir detalhes anatômicos. Somente a cintura é cingida evidenciando o tronco curto. A indumentária segue o mesmo padrão da Sant'Ana, com o manto em formato triangular invertido e caimento formando curvas acentuadas.

A cadeira é um elemento de grande força no conjunto escultórico, por seu espaldar alto e vazado, com adorno concheado, pernas curvas e rocalhas laterais. Os braços descem em forma curva e aberta, arrematados em uma grande voluta.

Apesar das linhas diagonais e movimentação do tecido através de dobras e caimentos, a escultura não rompe sua rigidez e distanciamento, reforçados pela expressão distante das imagens femininas.

São Sebastião

São Sebastião é representado jovem, seminu, atado a uma árvore, com o corpo traspassado por flechas e cravada ao solo sua espada de soldado romano.

Seu corpo maciço, policromado, talhado em cedro, descreve um leve movimento de arco voltado para a esquerda. Sua cabeça acompanha o movimento do corpo e está voltada para cima. Os

Figura 3 - São Sebastião

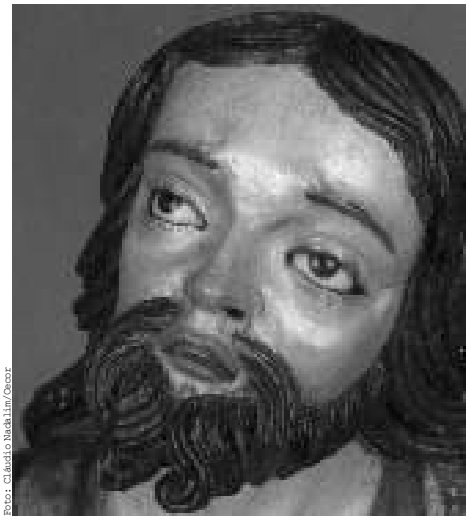


Figura 4 – Detalhe do olhar de São José de Botas

olhos de vidro estão direcionados para o alto. Como as outras imagens, possui delicada face. As faces são arredondadas, com bochechas salientes. As orelhas grandes e salientes aparecem sob as mechas do cabelo partido ao meio, que cai sobre as costas em largas ondas sobrepostas, afilando gradativamente até terminar em ponta.

Os braços abertos formam uma linha sinuosa iniciada no dedo indicador da mão direita, voltada para cima e terminando no dedo médio da mão esquerda voltada para baixo. Sua anatomia está representada sem grande refinamento escultórico.

Veste *perizonium* com dobras angulosas e marcadas, atado à direita por um nó pronunciado originando um panejamento com dobras sobrepostas que descem em pontas até o joelho. A árvore possui galho central mais alto onde se apóiam a cabeça e dois galhos laterais.

A movimentação sugerida através dos braços, corpo, cabeça e recuo da perna esquerda consegue romper de maneira sutil com a estaticidade dessa obra. Representação peculiar de um artista popular que de maneira ingênua e singular consegue alçar vôos mais altos, chegando próximo aos mestres eruditos.

Análise comparativa

Através da análise formal das imagens foi possível determinar traços característicos e soluções semelhantes dados pelo artista às diferentes obras, o que determina seu estilo único e marcante.

Como características comuns às imagens, percebe-se um peso dado por sua anatomia. As esculturas são compactas. O tratamento dado ao cabelo é o mesmo para São José, São Sebastião e a Virgem menina. São partidos ao meio, caindo sobre as costas em largas ondas sobrepostas com sulcos bem marcados, afilando-se gradualmente e arrematados em pontas. Sob sobrancelhas finas e salientes, olhos de vidros incrustados em cavidades grandes e de formas amendoadas que acentuam um olhar característico, evidenciado principalmente em São José (FIG. 4) e em São Sebastião (FIG. 5). O nariz é sempre afilado, com narinas em forma de gotas. Os lábios são um ponto marcante desse artista, pois são evidenciados por sua saliência e formas carnudas. O mento sempre é protuberante e marcado por um gracioso furo. O pescoço é curto e roliço, com sua musculatura apenas sugerida, contrastando com os ossos da clavícula e incisura jugular acentuadamente marcada. As mãos são geralmente sulcadas, com dedos alongados e unhas retangulares e evidenciadas.

O tratamento dado à indumentária de São José, Sant'Ana Mestra e a Virgem menina segue um padrão pré-determinado, evidenciado por um decote profundo, ondulado e com acentuadas pregas que se estendem até a cintura marcada por sulcos que

determinam a movimentação das vestes. Os mantos de São José e da Virgem menina (Foto 02) são confeccionados em forma triangular invertida, com uma movimentação reforçada pelas dobras diagonalizadas e sulcadas, sendo a de São José marcada por uma ponta cônica e espiralada. Os punhos das vestes de São José, de Sant'Ana e a da Virgem menina são retangulares, com bordas chanfradas em seus ângulos, outra característica peculiar do artista.

Não sabemos se um mesmo pintor policromou essas imagens, mas é evidente o uso do mesmo material e tratamento decorativo dado a elas. Segundo análises da estratigrafia,[1] a base de preparação é formada por gesso e cola animal. A técnica de pintura a têmpera foi utilizada nos marmorizados das bases, esgrafiados, tronco de árvore e cadeira. O douramento à base de água é aplicado sobre bolo ocre. Na carnação, a técnica de pintura é a óleo, com duas camadas de rosa sobre preparação com cola de cor branca. O tratamento decorativo é refinado, com delicado esgrafiado que se repete em seu padrão e cores na indumentária. Isto é evidente quando comparamos o mantelete sob o menino Jesus e o perizônio de São Sebastião, as vestes de São José, Sant'Ana e a Virgem menina. A aplicação econômica das folhas de ouro é importante referência nessas imagens.

Foto: Cláudio Nadalim/Cecor

Figura 5 - Detalhe do olhar de São Sebastião

Conclusão

O levantamento de todos os dados acima apresentados e a pesquisa documental[2] nos Livros de Fábrica da Capela do Socorro nos revelaram que as três imagens foram confeccionadas no ano de 1775,[3] sem, no entanto, definir o nome de um autor. No mesmo livro de fábrica, nas despesas do ano de 1769, aparece a encomenda transcrita a seguir[4]: *"ao deministrador tem justo hum retablo e trebuna à moderna em 300/8ª com o offª1 Antº de Souza na forma q lhe foy ordenado no provimtº fl3 vrs fl4 do visitador para o lugar de N. May Santicima do Soccorro estar com mais adçencia..."*.[5] Sendo este o único mestre entalhador citado nos livros de fábrica pesquisados, é grande a possibilidade de que seja ele o nosso **Mestre de Barão de Cocais**. A assinatura deste mestre e/ou grupo, seus cacoetes e personalidade estão impressos de forma indiscutível nestas imagens, determinando parâmetros para maior conhecimento de sua produção artística.

Agradecimentos

Agradecemos aos colaboradores desta pesquisa: ao Sr. Luiz Augusto de Lima, ao Museu Mineiro, à historiadora Drª. Myriam Ribeiro Andrade de Oliveira, à historiadora Maria José Ferro de Souza, à Drª. Claudina Maria Dutra Moresi, ao Cecor/EBA/UFMG, aos fotógrafos Inês Gomes (Museu Mineiro) e Cláudio Nadalim (Cecor/EBA/UFMG) e à Professora Beatriz Coelho.

1. Claudina M. D. Moresi, doutora em química, técnica do Cecor/EBA/UFMG.

2. Realizada pela historiadora Maria José Ferro de Souza.

3. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana/ MG, Cúria Metropolitana.

4. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana/ MG, Cúria Metropolitana. Registros informando que foram pagos: "Pelo fº da Srª S. Anna, e S. Joseph dezoito oitavas - 18"; Livro de Despesas de 1775; "Pelo fº de S. Sebastião, e S. Benedito vinte e três oitavas, e três quartos e dous vinténs, e Stº Antonio e N. S. do Rosário - 23 ¾ 2".

5. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana/ MG, Cúria Metropolitana. Livro de Fábrica da Capela de Nossa Senhora do Socorro, 1746, Barão de Cocais.

A CAPELA DA FAZENDA DA JAGUARA E O MESTRE ALEIJADINHO

OLINTO RODRIGUES DOS SANTOS FILHO*

A partir da citação de Rodrigo José Ferreira Bretas, nos seus "Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho", publicado nos números 169 e 170 do *Correio Oficial de Minas,* de 19 e 23 de agosto de 1858, atribuiu-se ao Aleijadinho o conjunto da talha proveniente da Capela de N. Sa. da Conceição da fazenda da Jaguara. A citação curta diz: "O Aleijadinho exerceu sua arte (...) em Ermidas das Fazendas de Serra Negra, Tobocas e Jaguára do dito termo de Sabará..."[1]

O conjunto compõe-se do retábulo do altar-mor, dos retábulos colaterais, retábulo de capela lateral, púlpitos, balaustrada-mesa de comunhão, balaustrada do coro, tarja do arco cruzeiro. Acresça-se a essas peças uma cabeça de anjo com fita falante com o nome do proprietário da capela, na coleção Mário e Beatriz Pimenta Camargo;[2] duas peanhas com talha, de coleção particular não identificada[3] e uma pomba representando o Espirito Santo, na coleção Sandra Pena, de Belo Horizonte.[4] O conjunto de talha, que se encontra atualmente na igreja matriz de N. Sa. do Pilar de Nova Lima, próximo a Belo Horizonte, foi tombado pelo IPHAN em 19 de junho de 1950, inscrito no livro de Belas Artes, volume I, à folha 74 sob o número 370, e no livro Histórico, folha 47, sob o número 277. As demais peças remanescentes não são tombadas.

Localizada no distrito de Mocambeiro, do atual município de Matozinhos, a fazenda da Jaguara pertenceu à antiga freguesia de Santo Antônio do Bom Retiro da Roça Grande, do Termo da Vila de Sabará. As primeiras notícias sobre esse imóvel foram publicadas por Zoroastro Viana Passos em seu livro *"Em Torno da Historia de Sabará"*, segundo volume,[5] que se refere ao primeiro proprietário, o capitão João Ferreira dos Santos, antes de 1745. Nesse ano referido a fazenda passa ao Capitão Mor Francisco da Cunha Macedo, e depois ao Capitão Antônio de Abreu Guimarães, passando a ser administrada depois por seu sobrinho, Coronel Francisco de Abreu Guimarães, até 1807, ano de sua morte. Já na segunda metade do século XIX a fazenda veio a pertencer ao Dr. Paula Santos, e a Francisca dos Santos Dumont, tia de Alberto Santos Dumont, passando por venda ao diretor da Mina de Morro Velho, o inglês George Chalmers, segundo Márcio Jardim, em 1910.[6]

**Historiador e pesquisador do IPHAN*

1. Antônio Francisco Lisboa. Publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 15, MÊS, Rio de Janeiro, 1951, p. 32.

2. Brésil Barroque, entre ciel et Terre, 1999/2000-Union Latine-Petit Palais, musée des beaux-arts de la Ville de Paris, p. 355, figura 196.

3. Tradição e Ruptura - Síntese da Arte e Cultura Brasileiras, 1984/1985 -Fundação Bienal de São Paulo, p. 90, ilustração 185.

4. Brésil Barroque já citado p. 167 e ilustração nº 5.

5. Livro publicado pela Imprensa Oficial de Minas Gerais em 1942.

6. JARDIM, 1995, p. 123;

Foto: acervo 13ªSR/IPHAN/MG

Coroamento do retábulo do altar-mor
Figura de Deus Pai

Antônio de Abreu Guimarães, por problemas com o fisco, criou o "Vínculo da Jaguára", ou seja, vinculou suas sete fazendas, denominadas Vargem Comprida, Mocambo, Riacho d'Anta, Pau de Cheiro, Melo, Forquilha, Barra do Rio Melo à promessa de que todo seu alto rendimento seria destinado a obras pias, o que foi celebrado em decreto de D. Maria I em 4 de junho de 1787. Grande parte das rendas seriam destinadas à Santa Casa da Misericórdia de Sabará, outras partes à construção de uma ermida dedicada à Imaculada Conceição e a um educandário de moças. Sabe-se que a Santa Casa de Sabará só seria criada em 1812, após a morte de Francisco de Abreu Guimarães, sobrinho administrador do Vínculo da Jaguara, que não agiu honestamente conforme a disposição do tio, que voltou para Portugal e parece que se ordenou sacerdote.

O famoso Vínculo da Jaguara chegou a ter 1.200 alqueires de terras com cerca de 500 escravos nas lides, duas casas comerciais, além de uma na Vila de Sabará, que vendia os produtos das fazendas do Vínculo.

Desde a década de quarenta do século XVIII parece que já existia uma capela na Jaguara; dedicada à Imaculada Conceição de Maria. Por volta de 1745, Francisco da Cunha Macedo dirige uma petição às autoridades religiosas, dizendo que teve que se ausentar de sua casa e que neste "somenos lhe desaparecessem e levassem (....) vários papeis entre este suspeita desaparecessem também alguns de títulos da capela...", que, segundo ele, foi ereta "no tempo dos Senhores Bispos de quem obteve licença", referindo-se certamente aos bispos do Rio de Janeiro, nomeadamente D. Frei Antônio de Guadalupe, que concedeu inúmeras provisões para construção de igrejas e capelas no território mineiro. Apresentou o inventário dos bens da capela para regularizar a documentação da mesma. No mesmo documento ele diz que lá se celebravam os ofícios divinos e se ministravam os sacramentos pelos vigários e coadjutores da freguesia e por capelães.[7]

Deveria, portanto, ser uma capela grande, onde, além da missa, havia batizados, casamentos e sepultamentos.

Em resposta à petição citada, o bispo do Rio de Janeiro, D. Frei João da Cruz, em visita a Sabará, expede provisão datada de 7 de janeiro de 1745, autorizando o vigário que visite e benza a capela, estando ela em condições de uso, ou seja, tendo todos os ornamentos necessários ao culto divino. Ornamentos, na linguagem da época, eram os paramentos das quatro cores litúrgicas, os paramentos de altar (pala, corporal, sanguinho e manustérgio), além do cálice com patena e pedra d'ara.[8]

Pelo inventário citado, sabemos que a capela possuía, além da imagem da padroeira, duas outras imagens e um crucifixo, e evidentemente outros utensílios, como cálice, âmbulas, vasos dos santos óleos, ferro de fazer hóstias, galhetas, campainhas e bom

7. PASSOS, 1942, p. 369/370.

8. PASSOS, 1942, p. 371.

número de paramentos, toalhas de altar e panos para missa, um missal e um ritual de batismo. Pelo pequeno número de imagens, podemos imaginar ter a capela apenas um altar, com dois nichos laterais, onde repousariam as três imagens, além do crucifixo da banquet a. [9]

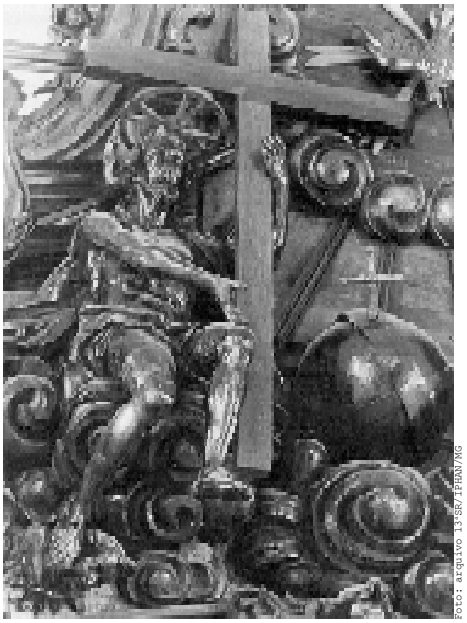
Mais adiante, no ano de 1755, o mesmo proprietário da fazenda, Francisco da Cunha, faz nova petição ao bispo, para na capela e seu adro poder continuar a enterrar os mortos, uma vez que é a única capela da região em cerca de duas léguas.

Outra petição do mesmo Cunha, sem data, mas próxima a 1765, solicita que sejam reformados os "titulos" da capela, de acordo com o "inventário que oferecia a vista" e se compromete a suprir com o seu patrimônio particular os "réditos" que faltarem à fábrica da referida capela, e para tal passa procuração ao Pe. Antônio José Gomes, para que este assine documento de compromisso neste sentido. Na documentação segue-se o termo em que o Pe. Antônio Gomes, em nome de Francisco da Cunha Macedo, se obriga a manter a capela da Jaguara como a sua fazenda, não podendo dispor do bem sem que o comprador cumprisse a mesma obrigação. Esse documento, datado de 24 de janeiro de 1765, foi passado diante do visitador do bispado em sua casa de morada, no sitio de Macaúbas.[10]

Logo a seguir, o proprietário da fazenda solicita às autoridades eclesiásticas que lhe concedam "meia fabrica das sepulturas", ou seja, a metade dos rendimento das taxas de sepultamento na capela e cemitério, que eram de direito da matriz, para ajudar no provimento da capela, como seus consertos e reparos. É de se imaginar que havia muitos sepultamentos na capela e cemitério, para que o capitão Cunha quisesse reservar para si a metade das taxas relativas aos ofícios fúnebres.[11]

Aí se calam os documentos relativos à capela do capitão Cunha, ou pelo falecimento deste, ou pela venda da propriedade.

Reaparece em 1783 um documento em nome do capitão Francisco de Abreu Guimarães, que ficou como administrador do Vínculo da Jaguara, após a ida de seu tio para o reino, em que pede provisão para benzer uma capela, que, segundo ele, tinha sido construída por "seu antecessor antigamente com o orago de N. Sa. da Conceição". Diz ainda o documento que ali se celebravam os ofícios divinos e se sepultavam os corpos dos falecidos, e que ele "suplicante fez edificar uma nova capela (...) em lugar mais decente com comodidade bastante não só para a sua escravatura e família, como, para o povo circunvizinho".[12] Está claro que Francisco de Abreu Guimarães se refere ao novo edifício mandado erigir pelo seu tio e verdadeiro dono da Jaguara, Antônio de Abreu Guimarães, onde se abrigariam as obras do Aleijadinho. Dá-se como data de construção dessa capela os anos de 1783 e 1786. Esta última data aparecia no alto da porta principal, como ainda



Coroamento do retábulo do altar-mor
Figura de Deus Filho

9. PASSOS, 1942, p. 370.

10. PASSOS, 1942, p. 372/373.

11. PASSOS, idem, idem.

12. PASSOS, 1942, p. 373/374.

Foto: arquivo 13ºSR/IPHAN/MG

Retábulo colateral da antiga capela da Jaguara, atualmente na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Nova Lima

viu Zoroastro Viana Passos, em 1930.[13]

É provável que em 1783 o edifício estivesse concluído, faltando-lhe toda a decoração interior, mas, mesmo sem talha, já podia ser bento e funcionar, como era costume.

Logo em 1787, o mesmo Francisco de Abreu Guimarães, em nova petição, solicita que se passe provisão para demolir "uma capela antiga, totalmente arruinada", e trasladar o ossos dos defuntos para outro cemitério existente na mesma fazenda. Diz ainda que essa capela "fez o suplicante edificar", mas parece tratar-se da capela antiga, do tempo do capitão Francisco Macedo da Cunha, pois o Abreu Guimarães não tinha tempo de ter construído outra capela que já estivesse em ruínas.[14]

O ultimo documento publicado por Zoroastro Viana Passos trata da "reforma" do inventário dos bens da capela. Nesse documento, Francisco Abreu Guimarães deixa claro que ele era "bastante procurador e geral administrador do capam Antônio de Abreu Guimarães". Nessa época, a capela já estava sob jurisdição eclesiástica da freguesia de Santa Luzia, e não mais de Santo Antônio da Roça Grande.[15]

O inventário

Interessa-nos sobremaneira esse inventário, pois foi realizado logo após a conclusão das obras de talha da capela e, portanto, nele deveriam aparecer as imagens que se veneravam nos retábulos recém concluídos. Nesse inventário, consta primeiramente a imagem da padroeira N. Sa. da Conceição, que bem poderia ser a mesma da antiga capela de 1745. Assim é descrita: "Uma imagem da senhora da Conceição de Sete Palmos de comprido, com diadema de prata cravada de pedras, e uma parelha de brincos com seu laço de ouro cravado de pedras de diamante...". Logo no rol seguinte vêm as outras imagens, em numero de nove (9), excetuando-se os crucifixos. São elas: São Sebastião de pedra jaspe; N.Srª das Dores com resplendor de prata e brincos de topázio; Santo Antônio; Santa Rita; N. Srª da Piedade; São Jerônimo; São Miguel; São Pedro de Alcântara; Nosso Senhor dos Passos, pequena.[16]

Os crucifixos eram em número de seis. Certamente, quatro serviam às banquetas dos retábulos e dois não se encaixavam nos altares, podendo ser de algum oratório sobre o arcaz da sacristia, como era comum. Dois deles eram de marfim, três de madeira, sendo dois de "pau branco", que poderiam ser pintados imitando mármore ou marfim. Um deles era de "papelão", ou seja, papel machê, como vimos alguns em Minas Gerais.

É ponto pacífico entre os estudiosos que Antônio Francisco Lisboa tenha feito o conjunto dos retábulos do altar mor, os dois colaterais e o retábulo da sacristia, assim como a tarja do arco cruzeiro, e que poderia ter dirigido os trabalhos dos púlpitos, coro

13. PASSOS, 1942, p. 364.

14. PASSOS,1942, p. 374.

15. PASSOS,1942, idem.

16. PASSOS,1942, pag. 374/375/376.

e cancelo da mesa de comunhão.

Depois da citação de Bretas em 1858, não localizamos outras citações sobre a Jaguara, que se referissem às obras do Aleijadinho. Só em 1907, 49 anos depois aparece na RAPM, nº XI, a "Sucinta Descrição da Fazenda da Jaguára no estado de Minas Gerais", não assinada, com interessante trecho que ora citamos: "Menção especial merece-a um belo templo - igreja de duas torres, construída de madeira de aroeira, pedra e cal em 1786 (...). Encerra a igreja, vários objetos próprios do culto cristão, atestando a fé dos antigos proprietários, e contém imagens representativas da figuras Divinas, dos Anjos e dos Santos, muitos de umas e outras de mármore ou alabastro, de madeira e marfim..."

"A par dessas preciosidades o templo mostra obras de talha algo preciosas, e por muitos atribuídas ao notável artista, que na legenda ou na historia da arte brasileira é designado pelo nome sugestivo de Aleijadinho...". Cita ainda as balaustradas da nave e do coro em cabiúna.[17]

O desmontagem e remontagem da talha

Tendo a Jaguara sido adquirida em 1910 por Mr. Geoge Chalmers, do Dr. Paula Santos, tio de Alberto Santos Dumont, e como o novo proprietário não era católico romano e não se interessava em manter a capela, resolveu desmontá-la. Mas, como deve ter percebido o valor da obra de talha e suas imagens, resolveu doar "a diversas matrizes" os altares, "as diversas peças" e "diversas imagens ali existentes", no dizer de Zoroastro Viana Passos.[18]

O coronel da guarda nacional Augusto Magalhães, homem ligado à igreja e à sociedade de São Vicente de Paulo, em Vila Nova de Lima (hoje Nova Lima), foi o responsável por intermediar a doação do Dr. Chalmers para a nova matriz de N.Srª do Pilar da referida vila, antiga Congonhas do Sabará.

Conta Zoroastro, que o conheceu, que desempenhou-se da tarefa com imenso zelo e cuidado, tendo desmontado pacientemente, com a ajuda de outros três homens, toda a talha, numerando as peças e encaixotando-as com extremo cuidado. Pronto o trabalho de encaixotamento, os volumes foram transportado por burros, por 24 km, até a estação de Pedro Leopoldo, e desta à estação Honório Bicalho, no trem, tendo pagado alta tarifa do seu próprio bolso. A desmontagem e transporte se deu em 1912, e a nova matriz de Nova Lima ainda não estava construída, não podendo receber os retábulos. O coronel Magalhães, presidente da comissão construtora da matriz, fez construir um barracão para guardar as peças de arte até sua remontagem, que só se deu em 1936, conforme inscrição no frontal do altar-mor, como hoje se vê na matriz. Conta ainda Zoroastro que, por volta de 1940, ele visitou a matriz com os retábulos

Imagem de Nossa Senhora das Dores, pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, procedente da Coleção Heloisa e Haroldo Graça Couto.

17. Revista do Arquivo Público Mineiro, Ano XI (1907), Belo Horizonte, imprensa oficial de MG.

18. PASSOS, 1942, p. 367.

Retábulo do altar-mor
Capela de Nossa Senhora da Conceição,
hoje Matriz de Nova Lima

montados na companhia de Augusto Magalhães, Epaminôndas de Macedo (SPHAN) e do Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, que analisou com cuidado todas as peças, concluindo pela autoria do Aleijadinho.[19]

Acredito que no período anterior à remontagem ou no próprio ato da montagem foi totalmente retirada a policromia e douramento de todo o conjunto, e a talha de cedro foi escurecida com extrato de nogueira, e aplicada uma grossa camada de verniz, que prejudicou sobremaneira a leitura estética dos retábulos. Quando procedemos ao inventário das peças, ainda encontramos pequenos resquícios de policromia (1987).[20]

No fim da década de 40, o serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) estudava o tombamento do conjunto de talha, e, em carta datada de 22/11/1949, do Dr. Silvio de Vasconcellos, dirigida ao governador de Minas Gerais, confirma que estava "a obra de grande valor artístico, infelizmente bastante prejudicada não só pela retirada de suas primitivas pinturas e posterior envernizamento, como pela má colocação de dois deles" (retábulos). [21]

Há no arquivo da regional do IPHAN de Minas um "croquis" com a posição dos altares colocados na nova igreja, em 1936, onde aparecem marcados "dois" altares novos, e em fotos da época pode-se ver parte de retábulos com colunas espiraladas, possivelmente remanescentes da antiga matriz. O retábulo do altar-mor da antiga igreja do Pilar, como nos foi mostrado em 1987, encontra-se na atual igreja do Senhor do Bonfim de Nova Lima. Na época, o então diretor regional do IPHAN, Silvio Vasconcellos, com parecer de Lúcio Costa, propôs a retirada dos retábulos que não eram da Jaguara e a relocação dos dois retábulos colaterais e cancelo da mesa de comunhão. [22]

Retábulos com suas imagens

No dizer de Zoroastro Viana Passos, as imagens da capela da Jaguara foram distribuídas pela igrejas das redondezas. Até hoje não se localizaram as tais imagens procedentes da Jaguara, a não ser uma imagem de São Sebastião em mármore cujas fotos se encontram reproduzidas por Márcio Jardim[23] no seu livro, nas páginas finais. Diz ele pertencer a imagem à capela de São João Batista, do distrito de Dr. Lund, município de Pedro Leopoldo, medindo 90cm de altura. Conta o autor que essa imagem estava sendo levada para Nova Lima, junto com os retábulos, mas, quando chegou à estação de Dr. Lund, o coronel Augusto Magalhães deu-a para a capela local, a pedido de cidadão lá residente, o Sr. Antônio Elias, isto em 1912. Essa imagem certamente é aquela que aparece no inventario da Jaguara de 1787: "1 dª de S. Sebastião de pedra de jaspe".[24]

Os quatro retábulos acomodariam quatro imagens nos tronos

19. PASSOS, 1942, p. 368.

20. Inventário Nacional de Bens Móveis Integrados-IPHAN-Módulo I.

21. Arquivo da 13ª SR/IPHAN-MG, pasta da Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Nova Lima.

22. Idem

23. JARDIM, 1995, p. 58, ilustrações 124/125/126.

24. PASSOS, p. 374.

centrais e mais oito, menores, nas peanhas laterais dos intercolúnios.

No trono do retábulo do altar-mor ficava certamente a imagem de N. Sa. da Conceição, de "sete palmos", citada no inventário, e poderia ser a mesma do inventário de 1745. Poderia se tratar da imagem que hoje se encontra em um dos altares colaterais da matriz de Nova Lima, embora esta meça 125cm, e não 140cm, que corresponderia a sete palmos. Mas esses enganos de medidas eram comuns na época. Trata-se de uma bela escultura da primeira metade do setecentos, originária de Portugal, ou feita por artista reinol em Minas Gerais. Nos nichos laterais, pela ordem do inventário, poderiam estar a imagem de S. Sebastião já citada de 90cm e uma imagem de N. Sa. das Dores, com brincos de topázios e diadema de prata.

A imagem de S. Antônio, do nome do construtor da capela, poderia estar num dos retábulos laterais, e a Santa Rita no outro. Esta Santa Rita poderia ser aquela já citada em 1745. Restam ainda da lista cinco imagens. Quatro delas pertenciam certamente às peanhas laterais dos altares colaterais. Seriam elas: N. Sa. da Piedade, S. Jerônimo, S. Miguel e S. Pedro de Alcântara.

Para o pequeno retábulo da sacristia, sobraria a imagem "do Senhor dos Passos pequena", mas o mais provável é que esse pequeno retábulo, que tem no coroamento um Pai Eterno, deveria ter no camarim um crucifixo, como era usual nas sacristias e capelas laterais. Faltam no inventário duas imagens pequenas para as peanhas desse retábulo. Em resumo, sabemos pelo inventário da existência de 11 imagens que se encaixavam nos retábulos, sobrando dois nichos pequenos, e que duas dessas imagens poderiam ter vindo da capela anterior (1745). Portanto, excetuando-se o São Sebastião já citado, poderiam ter sido esculpidas pelo Aleijadinho.

Imagens e suas invocações

Nossa Senhora das Dores, invocação da Virgem, popularizou-se depois das Contra-Reforma, principalmente na Península Ibérica, onde a Virgem aparece de pé ou sentada sobre a rocha do calvário, vestida de túnica e manto cobrindo a cabeça, às vezes coifa, nas cores geralmente roxo e azul, tendo na cabeça um diadema de sete estrelas simbolizando as sete dores. Sobre o peito uma ou sete espadas cravadas (sete dores) ou mesmo o coração aparente (às vezes em prata), mãos espalmadas, gesticulando ou entrelaçadas, podendo trazer um lenço e lágrimas no olhos.

Conhecem-se três imagens de N. Sa. das Dores atribuídas ao Aleijadinho. A primeira e melhor peça é a hoje pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo, tombada pelo IPHAN, que veio da coleção de Haroldo e Heloísa Graça Couto, atribuída ao mestre pelo Dr. Rodrigo M. F. de Andrade, em carta aos

proprietários.[25] Esta não tem o diadema original, mas resplendor de meados do século XIX, e parece não ter usado brincos, como a da Jaguara. A segunda seria a Nossa Senhora sentada, vestida de túnica e manto, com a mão direita espalmada e com a esquerda segurando o coração, sem espada. Não parece ter orifício nas orelhas para brincos. Esta peça pertenceu ao antiquário José Ribeiro Filho (1978), conforme aparece no catálogo da exposição no MAM (Rio de Janeiro).[26] Em 1995, aparece pertencendo a Anésia Leite Ribeiro (JARDIM, p.141). Consta que tenha sido atribuída ao mestre por Edson Motta, em 1975. Hoje, a peça, após leilão amplamente notificado, passou ao patrimônio do Banco Itaú. É peça um tanto pesada, sem a delicadeza da Sant'Ana de Sabará, por exemplo. A sua policromia, de má qualidade, apresenta a Virgem de túnica verde com flores toscas, manto azul e peanha em marmorizado rosa e vermelho muito primitivo. Mede 68cm. A terceira imagem das Dores é uma imagem de vestir, reproduzida no catálogo citado, de 80cm de altura, pertencente à coleção Aparicio Ribeiro Filho, de 82cm de altura, sem a vestimenta e peruca, sentada em base reta, calçada de sapatos, tendo no peito uma espada, mas parece que tinha sete furos para todas as espadas. Provém da região do Vale do Paraopeba. Esta peça foi atribuída ao Aleijadinho por Jair Afonso Inácio em 1969.[27]

Santo Antônio, santo muito popular no Brasil e em Portugal, é muito representado vestido de franciscano, tendo nas mãos um livro com o menino Jesus sobre ele, e cruz com um lírio. No Brasil sua representação pouco varia. Não há nenhuma imagem de Santo Antônio atribuída ao Aleijadinho por especialistas.

Há uma bela imagem que sempre pertenceu ao acervo da Ordem 3ª de S. Francisco de São João del Rei. Certamente pode-se atribuir ao mestre.

Santa Rita, essa imagem da santa agostiniana, que se veste de hábito preto e tem nas mãos um crucifixo e uma palma com três coroas, não há que se procurar nas coleções, pois esta já existia em 1745.

Nossa Senhora da Piedade, representação da Virgem sentada sobre o calvário, aflita e chorosa, tendo nos braços o corpo inerte de seu Divino Filho. Está sempre vestida de túnica e manto cobrindo a cabeça, em tons azuis e roxos. Desta invocação, são atribuídas ao Aleijadinho a do Santuário da Serra da Piedade e a do santuário homônimo da cidade de Felixlândia. Além destas, se atribui ao mestre uma pequena imagem de 17cm ou 20cm, da coleção Aparicio Ribeiro Filho, identificada por Jair Inácio, em 1971 (catálogo MAM-RJ- 1978), que teria sido adquirida em Diamantina, em 1970.[28]

São Jerônimo, santo doutor da igreja, sempre representado em Minas como eremita penitente, seminu com apenas um manto envolvendo parte do corpo, se autoflagelando com uma pedra no

25. Arquivo Central do IPHAN "Noronha Santos", Rio de Janeiro-Processo de tombamento da imagem de Nossa Senhora das Dores, atribuída ao Aleijadinho, de propriedade de Haroldo e Heloísa Graça Couto.

26. Aleijadinho - de 26 de abril a 26 de maio de 1978, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ EMBRATUR, p. s/nº.

27. JARDIM, p. 142, ilustração 48.

28. JARDIM, p. 141/142, ilustração 47.

peito e às vezes trazendo um crucifixo nas mãos. Não há, até o momento, nenhuma imagem desse santo atribuída ao Aleijadinho.

São Miguel Arcanjo é representado vestido à romana, com asas, lança, balança, estandarte ou espada de fogo. Às vezes pisa um demônio. Santo muito cultuado em Minas, quase todas as igrejas tinham uma imagem desse santo, protetor das almas do purgatório. Não há imagem desse arcanjo atribuída a Antônio Francisco Lisboa pelos especialistas, além, é claro, da estátua de pedra sabão, da portada da Igreja do Bom Jesus das Cabeças, em Ouro Preto.

São Pedro de Alcântara, santo franciscano que aparece vestido em habito próprio da ordem, abraçando uma cruz ou de mãos entrelaçadas, como o da ordem 3ª de S. Francisco de São João del Rei. Não há nenhuma imagem desse santo atribuída ao mestre.

Nosso Senhor dos Passos, representação muito querida nas Minas Gerais, herdada da religião da Contra-Reforma, na Península Ibérica, em que Cristo aparece carregando a cruz para o calvário, alquebrado, de joelhos por terra, coroado de espinhos e todo chagado. O Aleijadinho o representou magistralmente, no conjunto dos Passos de Congonhas. Há no museu Arquidiocesano de Mariana uma imagem do Senhor dos Passos, de 71cm de altura, de vestir, com as vestes apenas desbastadas, braços articulados, atribuída ao mestre Antônio Francisco por Orlandino Seitas Fernandes (MAM-RJ, 1978), que, segundo consta, pertenceu a uma capela de Mariana, situada no lugar denominado Sant'Ana do Morro.[29] Se a informação procede, essa peça não poderia ser proveniente da Jaguara.

Terminado o elenco de invocações das imagens existentes em 1787, na capela da Jaguara, resta-nos lembrar que poderia haver mais duas pequeninas imagens, que não foram inventariadas, que ocupariam as peanhas do retábulo da sacristia, e outras poderiam ter sido acrescidas ao acervo ao longo do século XIX, mas posteriores ao período em que o Aleijadinho teria trabalhado na capela.

Ainda há que se citar os seis crucifixos. Dois deles eram de marfim, material usado na imaginaria luso-oriental, e, portanto, não produzidos no Brasil. Um outro era de "papelão", técnica estranha ao mestre, e dois, ainda, eram de "pau branco", ou seja, imitando mármore ou marfim, e dificilmente poderiam ser da lavra do Aleijadinho. O último seria de "pau mais pequena". Não conhecemos crucifixos com laudos de especialistas atribuídos ao Aleijadinho, além das peças de Catas Altas e do Museu Aleijadinho, em Ouro Preto.

Concluímos, portanto, que todas as outra imagens que aparecem em coleções e no mercado de arte com outras invocações que não estas, com toda a certeza, não provêm da Jaguara.

29. No livro de registro do acervo do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra e na ficha de inventário a peça aparece como recolhida na capela de Sant'Ana do Morro, na cidade de Mariana.

O Divino da Jaguara

Recentemente, apareceu na exposição "Entre o Céu e a Terra", sobre o Barroco brasileiro, no Petit Palais, em Paris, uma imagem do Divino Espirito Santo em forma de pomba, pertencente à coleção de Sandra Pena, de excelente qualidade. A curadoria da exposição atribui a peça ao Aleijadinho e diz ter pertencido ao retábulo do altar-mor da capela Jaguara.[30] Observando com mais atenção a pomba do Divino que completa a Trindade do coroamento do retábulo-mor da atual matriz de Nova Lima, veremos que ela parece um pouco estranha ao conjunto. Primeiro por ser pequena, desproporcional ao círculo de nuvens que a emoldura e as figuras do Pai e do Filho; segundo, a pomba aparece com as costas voltadas para o espectador, com a cabeça voltada para baixo e a cauda para cima, o que é absolutamente incomum. Em todos os retábulos onde aparece o Divino em forma de pomba no coroamento, ela aparece com a cabeça para cima, o peito para a frente, as asas abertas e as patas recolhidas. Assim aparece no retábulo de São Francisco de Assis de Ouro Preto, do Aleijadinho, no retábulo colateral da matriz de Caeté, assim como nos retábulos principais da matriz do Pilar de Ouro Preto, de São João del Rei e no da Ordem 3ª de São Francisco de São João del Rei.

Pensamos, portanto, que realmente esse Divino pode ter sido retirado do retábulo da Jaguara no período em que este ficou desmontado e guardado, à espera da construção da nova matriz (1912 a 1936), antes da retirada da policromia desses retábulos. Isto explicaria por que o Divino em questão é policromado.

Se compararmos essa peça com o Divino do coroamento do retábulo do altar-mor de São Francisco de Ouro Preto, poderemos perceber semelhança no tratamento da plumagem do pássaro, com certo movimento, inexistente em outras peças semelhantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIJADINHO. Rio de Janeiro: 1978. Catálogo de exposição, 26 de abril-26 de maio de 1978, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Embratur (Classificação e etiquetagem das peças de Orlandino Seitas Fernandes).

BRÉSIL BARROQUE, ENTRE CIEL ET TERRE. Paris: 1999/2000. Catálogo de exposição. Union Latine-Petit Palais, Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris.

JARDIM, Márcio. *O Aleijadinho, uma síntese histórica.* Belo Horizonte: Stellarum, 1995.

30. Brésil Barroque, Union Latine, p.167, figura 5.

PASSOS, Zoroastro Viana. *Em torno da história de Sabará*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial MG, 1942, v. II.

"Suscinta descrição da Fazenda da Jaguara no Estado de Minas Gerais". REVISTA DO ARQUIVO PUBLICO MINEIRO, ano XI, 1907, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, p. 585/597.

TRADIÇÃO E RUPTURA-SÍNTESE DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: 1984. Catálogo de exposição, nov.1984-jan.1985, Fundação Bienal de São Paulo.

ASPECTOS SOCIAIS

PINTORES, POLICROMIA E O VIVER EM COLÔNIA

CÉLIO MACEDO ALVES*

No momento em que se dá uma enfase enorme aos aspectos da policromia aplicada à imaginária, impõe-se como uma importante questão a ser abordada o papel do artista responsável por esse tipo de serviço, ou seja, o pintor. E mais especificamente do pintor atuante em Minas Gerais durante o período colonial.

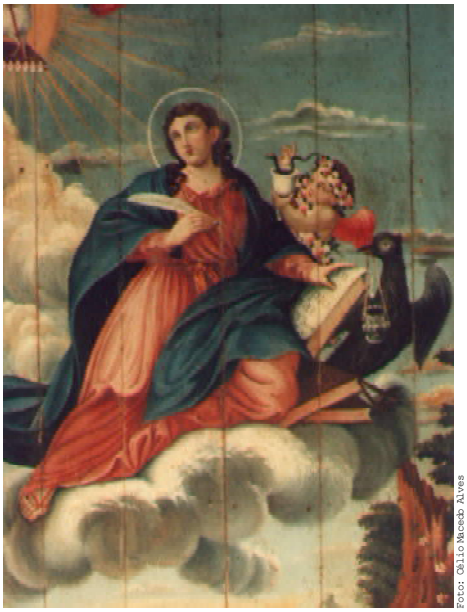
É sabido que no caso da imaginária e também da talha são necessários dois tipos de ações diferentes, mas complementares, realizadas por oficiais distintos: antes, a do escultor/entalhador, e, depois, a do pintor/dourador. Importante salientar, neste sentido, que nem sempre a segunda ação seguia de imediato a primeira. O que se constata na documentação disponível é que a finalização da grande maioria das obras, com a aplicação da policromia e do douramento, demorava meses e às vezes anos a fio após o término da escultura ou do entalhe na madeira. O ouro e as tintas usadas nessa última fase, quase sempre importados, implicavam em gastos enormes para os encomendantes – as confrarias –, o que explica, em parte, essa defasagem na conclusão dos serviços.

Compreende-se também, em decorrência disso, por que em muitas igrejas mineiras retábulos e decoração em talha ficaram só na madeira – ou na base de gesso – sem nunca terem recebido o tratamento pictural final. Situação que, de certa forma, não deve ter agradado às confrarias da época, desejosas em ver suas igrejas revestidas de ouro e ricamente pintadas com as "finas tintas do reino", como geralmente exigia-se no termo de contratação da pintura e douramento da obra.

No caso da imagem, o uso da policromia tornava-se mais imperativo ainda, pois as cores aplicadas na carnação e estofamento transmitiam um aspecto mais "natural" às figuras, além, é claro, de dar maior significação iconográfica e simbológica.

Assim, as cores das vestes e a carnação são elementos pictóricos importantes que a imagem recebe após o trabalho meticuloso do escultor, complementando-a e, por conta disto, insuflando-lhe um ar de realismo que traduz-se na dimensão pela qual ela deva ser admirada e venerada.

Mas quem eram esses pintores que atuavam nessa etapa conclusiva e decisiva de uma obra de talha e de escultura? Para o caso mineiro, serão os mesmos que nos legaram as belas pinturas perspectivisticas de forro que tanto admiramos hoje em dia: um Manoel da Costa Ataíde, um João Batista de Figueiredo, um



Manoel Ribeiro Rosa
Painel da sacristia (c. 1790)
Igreja de Nossa Senhora do Rosário
Ouro Preto/MG
Detalhe - São João

** Doutor em História Social*

Foto: Célio Macedo Alves

Autográfo de Antônio Coelho Lamas (1750)
Arquivo da Casa Setecentista - IPHAN
Mariana/MG

Manoel Victor de Jesus, um Manoel Ribeiro Rosa, um Francisco Xavier Carneiro e tantos outros cujos nomes já são conhecidos ou que estão por se conhecer.

A título de exemplo, registre-se o caso, já bem divulgado, de Manoel da Costa Ataíde, que, dentre os inúmeros serviços executados em sua longa carreira de pintor, contabiliza a carnação e policromia de imagens das capelas dos Passos de Congonhas do Campo, complementando com maestria realística a expressividade escultórica que lhes imprimiu o gênio de Aleijadinho. Como Ataíde, todos os outros pintores acima citados também tomaram por atividade esse tipo de serviço, fato evidenciado pelos registros contábeis lançados nos livros das inúmeras confrarias, espalhadas pelos mais longínguos rincões da Capitania.

É sobre esses oficiais, então, o assunto a ser focado neste curto ensaio. Não exatamente sobre os pintores que executaram aquelas magníficas pinturas nos forros das igrejas mineiras – obras mestras com certeza, através das quais são eles hoje devidamente reconhecidos e admirados. Mas é sobre o dia-a-dia desses artistas da arte da pintura, em que o exercício de seu ofício tinha de ser dividido com uma série de outras preocupações, explicáveis pelos percalços do que foi o viver em colônia, onde afloravam com maior intensidade as condições econômicas, sociais, étnico-raciais e religiosas das pessoas.

Nesse cenário, o processo para se "produzir" um pintor torna-se longo e muito penoso. Caminha-se por uma longa jornada e, mesmo após alcançar um reconhecimento considerável do público e encomendantes da época, nenhum pintor se sentiria confortável para exercer com plena capacidade a sua arte.

Pierre Francastel[1] nos alerta que a obra de arte traz em seu bojo o vestígio de um embate entre o artista que a realizou e aquele que a contratou. Poderíamos avançar um pouco mais e afirmar que ela exprime ainda um embate entre o pintor e seus próprios temores, suas aspirações e suas convicções; entre o pintor e o seu meio social. Assim, pode-se afirmar que a obra de arte surgida nas Minas assinala um choque estético, ético, moral e, em alguns casos, até anárquico.

É isso o que passaremos a analisar a partir de agora, baseados em alguns documentos interessantes; alguns já conhecidos, pelo menos em parte, mas pouco explorados. Serão utilizados aqui de uma forma diferente, e, como já apontamos antes, não para ilustrar a obra, mas para indicar como esse artista foi moldado para produzir algo de grandioso e belo, equacionando os seus embates do cotidiano.

Um primeiro grupo de documentos nos relata algo sobre o penoso processo de aprendizagem dos pintores.

O Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência, em Ouro

1. FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p. 27.

Preto, guarda um interessantíssimo e volumoso processo (*Cód. 185, Auto 2535, 1º ofício*), que tem por autor o pintor nativo João Batista de Figueiredo[2] e por réu o pintor português Manoel Rabelo de Souza.[3] Tudo se inicia no ano de 1771, quando o autor cobra do réu uma quantia de 36 oitavas de ouro devidas por pinturas executadas.

Manoel Rabelo de Souza, por sua vez, defende-se alegando que João Batista, na época em que fez as pinturas, era seu aprendiz e como tal não tinha direito a jornais. Como prova, apresenta uma cópia de um contrato de aprendizagem firmado entre ele e o pai do autor. Esse importante contrato, talvez o único que se conhece em Minas Gerais, está datado do ano de 1760. Nele se detectam rastros bem claros da prática de aprendizagem, naquele momento ainda vigente em todo reino.

Ali se verifica que o pai, Antônio Lopes de Figueiredo, entrega, por assim dizer, o seu jovem filho aos cuidados de Rabelo de Souza e a outro "artífice da arte de pintor" (Anastácio de Azevedo Correia Barros), para que estes ensinassem ao filho a arte da pintura, por um período de seis anos. Estabelece-se ainda que ao pai fica a obrigação de "vesti-lo, calçá-lo e tudo mais", restando aos mestres apenas a tarefa de "ensiná-lo, doutriná-lo e sustentá-lo". Também se ajusta que, caso o filho venha a faltar "por malícia sua" ou induzido por outros, o pai se obriga a buscá-lo e conduzi-lo novamente aos professores. A pena estabelecida para o caso da falta do filho aprendiz é de "seis tostões" por dia.

Ajuste que está bem em sintonia com as obrigações de aprendizagem ou "contratos de servidão", encontrados em Portugal,[4] onde ficava rigidamente estipulado o papel de cada um: ao mestre, caberia ensinar os fundamentos e a prática da pintura e/ou douramento, conforme fosse sua especialidade – se pintor a óleo, a têmpera ou somente dourador –, em um período que podia variar de três a nove anos, incluindo o fornecimento de cama, roupa, alimentação e educação –, o ler e o escrever; ao aprendiz cumpria servir o mestre com total obediência, preparar pincéis e moer pigmentos para preparo das tintas, executar pequenas tarefas do ofício e outras de índole servil; ao pai ou responsável pelo jovem ficava a obrigação de um pagamento ao mestre, no ajuste do contrato, de certa quantia de dinheiro. As sanções previstas para o não-cumprimento da obrigação também eram acordadas, principalmente para o caso de o aprendiz fugir ou ser liberado do ensino antes do prazo estabelecido, e a pena podia ser a prisão.

Manoel Rabelo de Souza, não contente apenas com essa prova, procura contestar a acusação de João Batista narrando fases de seu aprendizado, tentando demostrar com isso a sua insubordinação para com o mestre (a despeito disso, o relato serve para indicar, nas entrelinhas, o quão penoso e tortuoso era o

Manoel Ribeiro Rosa
Forro da sacristia (1805)
Igreja da Ordem Terceira do Carmo
Ouro Preto/MG
Detalhe – Nossa Senhora e anjo

2. João Batista de Figueiredo é mais conhecido pelas belas pinturas que executou nas igrejas de Nossa Senhora de Nazaré e de Nossa Senhora do Rosário, ambas localizadas no distrito de Santa Rita Durão, em Mariana. Cf. o meu artigo: *"Pintura e aprendizado: o caso exemplar de João Batista de Figueiredo"*. Revista Telas & Artes, Belo Horizonte, Ano III, n.º 15, nov./dez., 1999.

3. Pintor que arrematou obras importantes de pintura e douramento em algumas das principais igrejas mineiras: igreja matriz Santa Bárbara (1752); igreja matriz de Catas Altas (1760), Catedral Sé de Mariana (1760), igreja de Santa Ifigênia do Alto da Cruz, em Ouro Preto (1768), igreja matriz de Santa Rita Durão (1772). Faleceu em outubro de 1775.

4. Ver exemplos desses contratos em: ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca*. Porto, Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989 e SERRÃO, Victor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses.* Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

João Batista de Figueiredo
Forro da nave (c. 1778)
Igreja de Nossa Senhora de Nazaré
Santa Rita Durão/MG
Detalhe - S. Gregório Magno

intinerário de um aprendiz).

Inicialmente, e sempre em sua versão, Manoel Rabelo diz que, após a morte do pai, ocorrida pouco tempo depois de firmado o contrato, João Batista não quis mais cumprir o ajuste, rebelando-se contra o mestre, que teve que recorrer aos capitães-do-mato para trazê-lo de volta à sua custódia.

Mais tarde, estando eles em uma obra no Mosteiro de Macaúbas (em Santa Luzia), João Batista é acusado pela Madre Superiora de ter furtado os sangüíneos do cálice; imediatamente o mestre o submete ao castigo de açoite, obtendo assim a confissão de que trazia no pescoço, dentro de um saquinho, os objetos roubados. Três dias após esse episódio, João Batista foge para Vila Rica, onde é preso a mando do governador da Capitania na época e enviado para o Rio de Janeiro.

Algum tempo mais tarde, depois de retornar da prisão, ainda na versão de Rabelo de Souza, João Batista vai para Vila Rica e procura novamente a casa do mestre. Ali ele é reaceito para terminar de cumprir seu período de aprendizagem, trabalhando com Rabelo em algumas obras importantes na vila, dentre elas a pintura do forro do teto da nave da igreja do Rosário do Alto da Cruz (Santa Ifigênia).

A versão oferecida por João Batista, em sua réplica, e corroborada por testemunhas, inclusive por algumas produzidas pelo próprio réu, difere da que foi apresentada por Manoel Rabelo. No tocante a sua "fuga" do aprendizado, principalmente, Figueiredo alega que esta se deu em virtude de seu preceptor não ser pintor e sim apenas mestre dourador. Sendo assim, não poderia lhe ensinar sobre a arte da pintura, porque "ninguem pode ensinar o que não sabe". Ponto, aliás, consensual no depoimento das testemunhas, que afirmaram que Rabelo de Souza "é só mestre dourador, não sabe coisa alguma da arte da pintura, e nas obras que toma para si, por arrematação ou por ajuste, chama oficiais da arte de pintura e só administra as obras". Desse modo, no entender de João Batista, o réu enganou seu pai ao tê-lo aceito por aprendiz, pois não professava a arte de pintar. Por isso, confessa ter deixado o falso mestre e ir tomar aula com o pintor Antônio Martins da Silveira,[5] este, sim, um "professor da arte de pintor".

O caso do aprendizado referido é o do tipo em que o aprendiz, geralmente na fase de adolescência, era entregue aos cuidados de um mestre competente, estabelecendo-se para isto, como se constatou, um contrato entre o professor e o pai ou tutor do garoto. Todavia, podia ocorrer também ser o mestre o próprio pai. Fato, aliás, em que se dispensava a elaboração de um contrato, por se tratar de "filhos da arte", como se denominava na época.

Existe um documento, no Arquivo da Casa Setecentista de Mariana (*Cód. 18, Auto 526, 1º ofício*), que exemplifica bem essa outra modalidade de aprendizado. Trata-se do caso do pintor pardo

5. Pintor atuante em Minas Gerais entre os anos de 1761 a 1771. Executou obras nas igrejas de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, em Ouro Preto; na primitiva capela de Nossa do Carmo de Mariana; nessa cidade ainda executaria a sua mais importante pintura, o forro da capela do Seminário, geralmente datada de 1782; no entanto, através de um testemunho prestado no processo em questão, datado de 6 de junho de 1771, constata-se que, por essa altura, Antônio Martins já havia falecido.

Antônio Coelho Lamas, que, por volta de 1750, aprendia com o pai, o português João Coelho Lamas, a arte da pintura.

João Coelho, um pintor atuante na região de Mariana na primeira metade do século XVIII, falece em 1750. Recorrendo ao seu inventário constata-se que este deixa para o filho, com 16 anos nessa época, o seu repertório de tintas e pincéis. Dentre as tintas legadas destacam-se o verdete, o alvaiade fino, o anil, o jalde amarelo, a sinopla, a flor de anil e o carmesim, além de brochas.

Um dado curioso no inventário é que o filho faz um "termo de abstenção" da herança deixada pelo pai, tendo em vista que uma das obrigações para legar era a quitação da dívida referente ao material de pintura, especialmente as tintas, que alcançavam um elevado preço, cujo valor o herdeiro não possuía. O termo vai assinado pelo filho, cuja assinatura, ainda em tenra idade, revela a mão bem treinada para o desenho e a pintura de um jovem aprendiz que vinha sendo cuidadosamente preparado pelo pai.

O segundo grupo de documentos traz informações importantes sobre as condições de vida dos pintores, confortável para alguns poucos, precária para a grande maioria.

No lado dos privilegiados encontra-se Manoel da Costa Ataíde, que conseguiu grande prestígio como pintor, o que lhe possibilitou reverter parte da fama alcançada em um certo acúmulo de bens. Assim parece indicar o seu inventário, datado de 1832. Ali encontra-se arrolada uma boa quantidade de bens, destacando-se alguns imóveis, escravos, mobiliário, imagens de santos, livros, instrumentos musicais, jóias, prataria, armas e muita tralha doméstica.

No outro oposto encontrava-se o pintor pardo Manoel Ribeiro Rosa. Não tão famoso nem tão prestigiado quanto Ataíde. Pertencia à Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica e, em uma informação contida no Censo de 1806, declarava residir próximo à "Ponte Seca e ruas do Bonfim", na mesma vila. No seu ofício, executou os seguintes serviços: na igreja de São José, a pintura e douramento de toda a capela-mor (entre 1779-1783); na igreja do Rosário a pintura e douramento dos retábulos e ainda os painéis do forro da sacristia (entre 1784-1790); na igreja da Ordem Terceira do Carmo, a pintura do forro da sacristia (c. 1805); e, fora de Ouro Preto, toda pintura e douramento da igreja do Rosário dos Pretos de Santa Bárbara (início século XIX até 1808, ano de sua morte).[6]

Constata-se, assim, um conjunto razoável de obras pictóricas, que revela um pintor que praticava uma pintura de muito boa qualidade, como pode ser verificado nas sacristias do Carmo e Rosário de Ouro Preto. No entanto, tal qualidade não conseguiu livrar Ribeiro Rosa de alguns embates no seu cotidiano, principalmente das constantes dívidas que o perseguiam.

Foto: Célio Macedo Alves

João Batista de Figueiredo
Forro da capela-mor (c. 1792)
Igreja de Nossa Senhora do Rosário
Santa Rita Durão/MG
Detalhe - S. Gregório Magno

6. Cf. meu artigo: *"Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido"*. Revista Telas & Artes. Belo Horizonte, Ano II, nº 10, jan./fev., 1999.

Também no Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência encontra-se uma curiosa ação (*Cód. 273, Auto 5462, 1º ofício*), em que o autor, José Alves Pereira Carneiro, "administrador" de uma botica, cobra de Manoel Ribeiro Rosa a quantia de 23 oitavas, referentes a várias compras feitas em seu estabelecimento.

No processo estão inseridos os bilhetinhos, num total de 20, registrando o material comprado pelo pintor, a data (de 1787 a 1788) e os valores de cada compra. A maior parte das compras constantes nos bilhetes é de tintas que o pintor adquiria para as obras que vinha realizando na vila. As tintas geralmente adquiridas eram: o carmim, o alvaiade fino e grosso, a flor de anil fino, o vermelhão, a sinopla, o maquim, as fezes de ouro, as nacas de pingo e, além delas, o óleo de linhaça, o verniz de charão, o mercúrio, o gesso grosso, a goma graxa e a pelica.

Um terceiro grupo de documentos contém informações importantes para analisarmos como choques inter-raciais, motivados pela diferença de estamentos sociais que coloca em posições opostas o pintor e os encomendantes da obra, podem aflorar de forma contundente no trabalho do artista.

Retornemos uma vez mais a Manoel da Costa Ataíde. Em 1826, Ataíde encontra-se movendo uma ação contra os irmãos mesários da Irmandade do Rosário dos Pretos da cidade de Mariana, alegando que estes lhe deviam ainda uma parcela da quantia referente ao ajuste da pintura e douramento da igreja (Arquivo da Casa Setecentista de Mariana, *Cód. 239, Auto 5972, 2º ofício*).

Na defesa, os irmãos mesários procuram demonstrar que Ataíde não havia cumprido com o contrato ajustado entre eles, desrespeitando alguns itens propostos para a execução da pintura e do douramento, e, por conta disto, a obra valeria menos do que tinha sido acordado anteriormente. Uma das provas apontadas é a de que em algumas partes da obra, onde deveria ir o ouro, o pintor se valera da "oca amarela" para imitá-lo. Alegam ainda que o pintor só agiu dessa maneira por se tratar de uma "obra de negro". O procurador da irmandade chega a afirmar, em seu depoimento, que "não duvida que o autor seja bom mestre para pintura de brancos, porém na obra deles, réus, por ser de pretos, obrou ao contrário". Acusam também Ataíde por certo descaso com a pintura, deixando-a por longos períodos ao cuidado somente de seus aprendizes – entre os quais o seu filho Francisco de Assis –, ficando, nessa ausência, a trabalhar nas obras da igreja dos terceiros carmelitas de Ouro Preto, que são brancos.

Existe ainda um quarto grupo de documentos, que não será aqui objeto de análise devido à exiguidade do espaço. São documentos que trazem dados interessantes para se compreender como os nossos pintores mantinham-se informados sobre a arte da pintura na isolada capitania mineira.

O TRABALHO ARTÍSTICO E ARTESANAL NA VILA RICA SETECENTISTA

JEANETH XAVIER DE ARAÚJO*

"É para advertir que os romanos eram mais escrupulosos do que nós em dar a uma arte o título de liberal, porque hoje admitimos entre as Artes Liberais a Pintura, Escultura, Arquitetura, etc. E as artes da agricultura e da caça, que hoje não só passam por Artes Liberais, mas por artes muito nobres, as põem Sallustio no número das artes servis, e mecânicas".
Raphael Bluteau.
Vocabulário Portuguez e Latino, 1712.

Artes liberais e ofícios mecânicos na Europa

O presente texto discute as relações existentes entre artes liberais e ofícios mecânicos na Vila Rica setecentista. Verifica em que medida as questões apontadas pelos pesquisadores Germain Bazin e Vitor Serrão, referências principais das idéias expostas, podem ser aplicadas no estudo da região de Vila Rica no período mencionado. A abordagem do texto prende-se à atividade dos pintores e entalhadores que trabalharam na ornamentação interna dos templos, objetivando melhor delineamento da questão.

A advertência do padre Raphael Bluteau – na epígrafe deste texto – sobre a divisão entre artes liberais e ofícios mecânicos, deixa claro seu descontentamento com a conotação que essas expressões tinham adquirido já em 1712, quando se iniciou a publicação do seu *Vocabulário Portuguez e Latino*. A consulta aos verbetes permite verificar como o autor não reconhecia o caráter de arte liberal para algumas atividades como a agricultura e a caça.[1]

A oposição entre artes liberais (praticadas pelos cidadãos livres) e artes servis ou mecânicas (exercidas pelos escravos), existente desde a cultura greco-romana, prolongou-se, de certa forma, até os dias atuais através das designações profissões *liberais* e profissões *mecânicas*. Na Idade Média, as artes liberais estavam ligadas ao saber literário e subdividiam-se em *Trivium* – que abrangia a Gramática, Dialética, Retórica – e *Quadrivium* – que abarcava a Aritmética, Geometria, Astronomia e Música.[2]

O historiador de arte Germain Bazin afirma que os florentinos, para poderem mencionar os artistas como homens ilustres, tiveram que vencer as barreiras impostas pelo Cristianismo, que não

* *Mestranda pelo Departamento de História UFMG/ FAFICH.*

1. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino.* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, vol. 1 a 4; Lisboa: Officina de Pascoal da Silva vol. 5 a 8, 1712- 1721. CD-rom produzido pela UERJ.

2. SARAIVA, António José. *Dicionário de História de Portugal.* Dir. Joel Serrão. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1961-1971. 4 volumes. Verbete - Artes Liberais.

admitia ver o homem como agente da história. Para o público contemporâneo, a arte era o produto de uma revelação mística, e os artistas eram os intérpretes desses desígnios divinos. Ao artista, ainda preso aos modelos das corporações de mesteres (ofícios mecânicos)[3] medievais, era permitido saber copiar os modelos propostos, não havendo espaço para a criatividade. Segundo essa mentalidade, não existia arte que não fosse religiosa. Outra barreira enfrentada pelos primeiros biógrafos dos artistas era o total desprezo pelos que trabalhavam com as mãos.[4]

Com o Renascimento italiano e o advento do humanismo, começaram a ser gestadas as idéias de gênio e originalidade: *"Para um homem de cultura, filósofo, letrado, ou artista, por certo nunca foi mais exaltante viver que no Quatrocento. O indivíduo, nesse momento privilegiado, sentia-se confortavelmente instalado na história".*[5] O processo criativo foi, aos poucos, perdendo sua aura de revelação mística, bem ao gosto da Idade Média, e transformando-se em uma conquista do próprio homem. *"Desde o advento da pessoa, perdemos o sentido do caráter sagrado da obra".*

O autor Vitor Serrão estuda o movimento desencadeado pelos pintores portugueses da técnica a óleo, entre a segunda metade do século XVI e o primeiro terço do século XVII, em favor da nobreza e liberalidade de sua arte. Os pintores lutaram contra a rigorosa estrutura corporativa herdada do medievo português, à qual estavam submetidos na bandeira de São Jorge, ao lado de outros artífices e oficiais mecânicos.[6]

A essa época, os portugueses se expressavam artisticamente pelo Maneirismo. Foi então que os executantes de imagens a óleo, movidos por uma série de questionamentos, conseguiram deixar a antiga situação servil de simples artesãos. Passaram a ser considerados artistas independentes, individualizados como criadores e com relativa importância em uma sociedade que, apesar de hierárquica, lhes dispensava certo reconhecimento e que, com o tempo, soube apreciar suas produções.

Quando os pintores a óleo conseguiram que seu trabalho fosse considerado uma arte liberal, tal conquista não ocorreu por concessão gratuita do poder régio ou das câmaras municipais. Essa liberalidade adquirida para a arte da pintura foi fruto de longas e sucessivas batalhas individuais e coletivas para o reconhecimento do trabalho realizado e libertação das obrigações impostas aos mesteirais (oficiais mecânicos).[7] Além de reivindicar estatuto de nobreza para sua arte, porque a consideravam mais qualificada que os trabalhos mecânicos, esses cultores das imagens objetivaram também a isenção de tributos e a dispensa de todas as obrigações que a Bandeira de São Jorge lhes impunha, igualando-os a qualquer outro oficial mecânico.

Pelos estatutos dos mesteirais, era obrigatória a participação

3. LANGHANS, Franz P. de Almeida. *Dicionário de História de Portugal*. Verbete - Mesteres.

4. BAZIN, Germain. *História da história da arte: de Vasari a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

5.BAZIN, Germain. Op.cit. p. 13

6 SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Casa da Moeda, 1983.

7. LANGHANS, Franz P. de Almeida. Op.cit.

dos ofícios embandeirados nas comemorações públicas dentro das respectivas irmandades. Desvinculados da Bandeira de São Jorge, os pintores a óleo ficaram desobrigados de participar dessas solenidades, a exemplo da procissão do Corpo de Deus, organizada pelas câmaras municipais de cada localidade, tanto pelas portuguesas como por todo seu *Império Colonial*. Mais à frente, será possível ver como a Câmara Municipal de Ouro Preto legislou no século XVIII sobre a organização da Festa de *Corpus Christi* e como convocou os oficiais mecânicos para participarem da solenidade.

Em Portugal, a Revolução de Avis (1383-1385) consolidou uma estrutura já existente, dando aos oficiais mecânicos legitimidade na representação municipal. Os mesteres eram exercidos anteriormente, porém, vigorava o que estava estabelecido pelo costume. No entanto, após o mencionado movimento político, os oficiais mecânicos tiveram suas antigas reivindicações atendidas por D. João I (regente de 1385 a 1433), a quem eles haviam ajudado a subir ao trono.

Vitor Serrão aponta que em 1576 essa estrutura rígida à qual também pertenciam os pintores a óleo foi questionada em favor de reivindicações individuais por um novo estatuto para a pintura. Aponta, ainda, como sintomática a renovação no regimento dos oficiais mecânicos, em 1572, elaborada por Duarte Nunes Leão, que separa a pintura em modalidades: a óleo, têmpera e fresco, dourado e estofado.

Em 1602, foi fundada em Lisboa a Irmandade de São Lucas. Como corporação dos pintores da cidade, estabeleceu sua sede na capela do Mosteiro de Freiras Dominicanas da Anunciada. O compromisso foi firmado em 1609. Em 1755, o terremoto na cidade de Lisboa interrompeu as atividades dessa irmandade, que voltou a reunir-se em 1793 na Igreja de Santa Joana, a Velha, para extinguir-se em 1808, depois de não resistir à invasão napoleônica e à profanação da Igreja.

Como aponta Vitor Serrão, essa irmandade não funcionou em Portugal como suas congêneres italianas. Na Itália, sob o título de Academias, elas se preocupavam em discutir tanto a teoria como o ensino da pintura. Em Portugal, a Irmandade de São Lucas assumiu muito mais uma função assistencialista e religiosa do que propriamente a de impulsionadora do ensino, de cultivadora e divulgadora das Belas Artes. As atividades tinham, portanto, um caráter mais confrarial do que de Academia Artística.[8]

Artes liberais e ofícios mecânicos em Vila Rica

A história dos artífices e oficiais mecânicos que atuaram em Vila Rica no século XVIII ainda está por ser escrita. Foram publicadas monografias fundamentais sobre artistas que trabalharam em conjunto ou isoladamente na construção e ornamentação das

8. SERRÃO, Vitor. Op.cit.

igrejas e capelas por toda a Capitania de Minas Gerais.[9] Autores importantes da atualidade dedicam-se a estudar a atividade dos responsáveis pelo fazer artístico nas Minas,[10] mas ainda são necessários estudos sobre o universo artístico e artesanal tanto em Vila Rica como em outras localidades da Capitania de Minas Gerais, principalmente nos seus primeiros anos.

No último quartel do século XVII, com a descoberta oficial dos primeiros veios auríferos na então *Capitania do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas do Ouro*, a região viu-se rapidamente povoada por desbravadores sempre dispostos a descobrir novas reservas de metais preciosos.[11] Com o tempo, esses emigrantes estabeleceram, ao redor das catas auríferas, pequenos povoados destinados a subsidiar a vida local. Muito cedo o poder régio, através de seus representantes legais, cuidou de legalizar esses núcleos, institucionalizando-os com o foro de vilas e, mais tarde, de cidades.[12]

Com esses adventícios, foram trazidos os oratórios portáteis, símbolos da mentalidade e religiosidade de então. As primeiras capelas em taipa ou adobe foram construídas paralelamente ao exercício das devoções no âmbito privado. Surgiram as matrizes, capelas e igrejas de ordens terceiras, também construídas com material precário. Posteriormente, essas edificações religiosas passaram a ser erguidas totalmente em pedra e cal, ou reformaram-se as antigas construções ameaçadas de ruir.[13]

Nos planos religioso e artístico, existiram inicialmente (em finais do XVII e começos do XVIII) os oratórios portáteis (de campanha), trazidos pelos povoadores; construção de ermidas junto às lavras; e construção das primeiras capelas, matrizes e capelas de irmandades. Esses fatos propiciaram a evolução de um estilo Barroco, com talha bem trabalhada, indo do Nacional Português (cerca de 1696-1730) ao D. João V (cerca de 1730-1760). Posteriormente foi adotado o uso de talha mais simplificada, com ênfase na policromia, em estilo Rococó (cerca de 1760-1840). Por volta de 1840, essa tradição artística deu lugar a um novo gosto, o Neoclássico, executado por artistas que já não repetiam mais os mesmos modelos dos períodos Barroco ou Rococó.[14]

Estudos bem fundamentados mostram que a atividade aurífera não foi a única existente na região e que seu exercício não excluía o desempenho simultâneo de outras ocupações.[15] Um minerador podia ter lavra própria, roça, exercer ofício mecânico, ter cargo na municipalidade, ou ainda posto militar. Este foi o caso de Manoel Ferreira, oficial de alfaiate que, em 1733, requereu na Câmara de Vila Rica a dispensa do seu ofício. Neste caso em particular, o pedido de desligamento do ofício de alfaiate pode ter sido motivado pelo conseqüente descomprometimento do pagamento de taxas municipais e obrigações corporativas. *"Termo que faz Manoel Ferreira oficial de alfaiate de não usar mais pelo*

9. Ver: VASCONCELOS, Salomão de. *Ataíde pintor mineiro do século XVIII*; MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Ataíde*; BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. E as fundamentais publicações do IPHAN, como também a revista Barroco dirigida por Affonso Ávila.

10. Considera-se a produção das pesquisadoras Adalgisa Arantes Campos; Myriam Ribeiro de Oliveira; no campo da tecnologia das imagens em madeira policromada, são representativas as pesquisas empreendidas pela Profa. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho. A historiadora da arte Marília Andrés Ribeiro publicou trabalhos sobre a igreja de São José de Vila Rica. Os pesquisadores Marcos César de Senna Hill, estudioso do escultor Francisco Xavier de Brito; Adriano Reis Ramos com trabalho publicado sobre a obra de Francisco Vieira Servas. Existem algumas dissertações de Mestrado, sobre as artes em Minas Gerais, defendidas na USP.

11. Depois do episódio da Guerra dos Emboabas ocorrida em 1709, envolvendo paulistas e demais povoadores, em 1710 formou-se a Capitania de São Paulo e Minas Gerais, separada do Rio de Janeiro. Em 1721, em decorrência da revolta de Felipe dos Santos, deflagrada no ano anterior, criou-se a Capitania de Minas Gerais. Para este aspecto ver: BOXER, Charles. *A idade de ouro do Brasil*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1969.

12. COELHO, José João Teixeira. *Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994. 1ª edição em 1780. Este autor apresenta a data de criação das principais vilas da Capitania: Vila do Ribeirão de N. Sa. do Carmo (Mariana) 08/04/1711; Vila Rica de N. Sa. do Pilar 08/07/1711; Vila Real de N. Sa. da Conceição do Sabará 17/07/1711; São João del Rei 08/12/1713; Vila do Príncipe (Serro) e Vila Nova da Rainha (Caeté) 29/01/1714; São José del Rei 19/01/1718. A partir de 1745 a Vila do Carmo recebeu o foro de cidade em decorrência da recente criação do Bispado ali sediado, denominando-se então Mariana.

13. O primeiro templo construído totalmente em pedra e cal, na região de Vila Rica, teve a presença do bispo D. Frei Manoel da Cruz, para lançamento da pedra fundamental da segunda capela com invocação de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em Mariana, ocorrida em 14/05/1752. Veja-se Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana - AEAM: 1º livro de Atas da Irmandade de N.Sra. do Rosário dos Pretos (1747/1856). Códice: P 27 fl. 14.

14. CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Cultura barroca e manifestações do rococó nas Gerais*. Ouro Preto: FAOP/BID, 1998. CAMPOS, Adalgisa. *Roteiro sagrado: monumentos religiosos de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Tratos Culturais, 2000.

15. Vejam-se os estudos publicados por Carlos Magno Guimarães e Liana Maria Reis nas revistas do Departamento de História da UFMG, versando sobre a agricultura de subsistência na região da então Capitania de Minas Gerais.

dito ofício (...) morador no distrito da Cachoeira (...) que por ter comprado uma roça no dito distrito ...” [Assinou].[16]

No entanto, essa simultaneidade de ocupações não foi exclusiva das Minas, nem aqui criada. A observação dos costumes portugueses deixa ver o quão corriqueiro era, naquele país, o exercício de mais de uma ocupação. Geralmente aliava-se ao trabalho agrícola o exercício de algum ofício mecânico.[17] Essa foi justamente uma das tradições legadas à população local pelos portugueses que emigraram para as minas.

Por se tratar de área mineradora pertencente ao *Império Colonial Português*, o que se extraía das lavras da Capitania de Minas Gerais pertencia, por direito, à Sua Majestade, que apenas concedia aos mineiros o direito de exploração dos metais preciosos. Essa era uma forma de operacionalizar a exploração nesta parte do Império. Em troca, os mineradores deviam pagar à Coroa portuguesa esse direito senhorial conhecido como quinto. E foram várias as formas empregadas por Portugal para a cobrança do quinto real. Mas, em nenhum momento, as autoridades conseguiram manter a eficácia da tributação, nem impedir o contrabando.

A implantação do sistema de capitação foi mais uma tentativa de resolver esse impasse que lesava, do ponto de vista *metropolitano*, os cofres portugueses. Nesse sistema, o quinto era pago por escravo usado na mineração (*per capita*), fosse ou não encontrado ouro. Cobrado como *tributo* semestral pago nas Casas de Intendências do Ouro ou Diamante, o quinto correspondia à quinta parte do ouro extraído nas Minas. Mas a capitação também era estendida aos homens forros e livres em função de suas ocupações ou negócios. Eram obrigados a pagar a capitação boticas, cortes (açougues), forros, hospedarias, lojas, mascates, *oficiais mecânicos*, e vendas. Quando dizia respeito aos oficiais mecânicos, esse tributo também era conhecido como *censo das indústrias.*[18]

Até que o sistema de capitação fosse implantado, muitas discussões foram geradas entre o Rei, Conselho Ultramarino, Governadores da Minas e Juristas sobre a melhor forma de cobrança desse *tributo régio* sem que os povos fossem *vexados*. Finalmente, em 1735, foi estabelecida a capitação dos escravos e censo das indústrias, que começou a vigorar a partir de 1° de julho daquele ano, quando então ficou proibido o uso da moeda. A circulação do ouro em pó foi novamente liberada, para que ele fosse quintado, fundido em barras e encaminhado aos *portos do mar*. Dali só *deveria* ser remetido para o porto de Lisboa. Essa forma de cobrança do direito real vigorou até 31 de julho de 1751, quando, no início do reinado de D. José I, foi aceita a proposta das cem arrobas de ouro, pagas anualmente. Oferta esta que já havia sido feita em 1734 pelas principais câmaras municipais da

16. ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO/ CÂMARA MUNICIPAL DE OURO PRETO, códice 17 fl. 64 v. Doravante APM e CMOP respectivamente.

17. GODINHO, Vitorino Magalhães. *Estrutura da antiga sociedade portuguesa*. Lisboa: Arcádia, 1977. p.71-116.

18. CÓDICE Costa Matoso. Coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das minas na América... Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/CEHC, 1999.

Capitania, mas foi recusada por Sua Majestade.[19]

No quadro abaixo, aparecem os números de três mapas da capitação realizada em Vila Rica e termo respectivo, no segundo semestre de 1735, quando da sua implantação; no primeiro semestre de 1736 e posteriormente em 1746. Esta última quantificação foi obtida a partir de dados arrolados do *Censo dos Ofícios*, códice atualmente sob guarda do Arquivo Público Mineiro.

Quadro 1: mapa da capitação de **Vila Rica** e seu termo[20]

CATEGORIAS	2°SEM.1735	1°SEM.1736	1°SEM.1746
Boticas	22	20	15
Cortes	45	43	35
Escravos	21.208	21.716	-
Forros	316	296	235
Lojas grandes	19	19	8
Lojas medianas	134	119	57
Lojas pequenas e mascates	105	179	44
Ofícios	764	681	387
Vendas	421	481	320

Fontes: APM/Microfilmes do Arquivo Histórico Ultramarino: caixa 30 doc. 55; caixa 32 doc. 68. APM/ *Censo dos Ofícios de 1746, CC 2027*; Mapa dos negros que se capitaram... IN: *CÓDICE Costa Matoso*: Coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das minas na América... Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/CEHC, 1999.

Para a especificidade deste texto, é importante observar o total de pessoas envolvidas com os ofícios mecânicos na região de Vila Rica. A análise de outros mapas de capitação das demais vilas da Capitania, como Vila do Carmo e Sabará, deixa perceber também que a cada ano o número de oficiais mecânicos capitados diminui. Esse fato pode ser explicado pela extrema mobilidade geográfica e social dos habitantes. Em se tratando de ofício mecânico, muitas vezes o trabalhador tinha que se deslocar, por exigência do próprio exercício de sua função. Não se pode esquecer também que esses mapas e censos registram apenas um momento na trajetória de vida do indivíduo, sendo muito comum que ele fosse capitado em um semestre e, no seguinte, não aparecesse novamente anotado. Pela lógica, porém, tal sonegação não deveria ocorrer, uma vez que essa forma de cobrança era semestral.

Fator importante, já mencionado, era a simultaneidade de ocupações. Se um oficial mecânico possuía terras de cultivo longe do aforamento da vila e se encontrava nelas à época da capitação, talvez deixasse de comparecer à Casa da Intendência para pagar esse imposto. Como foi verificado em nota, esses valores em oitavas que o oficial mecânico se via obrigado a pagar duas vezes por ano

19. BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário da terra e da gente de Minas.* Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1985. p. 48

20. A população estimada para toda a Comarca de Vila Rica em 1776 era de 78.618 almas, segundo ROCHA, José Joaquim da. *Geografia histórica da Capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995. Os valores **em oitavas** a serem pagos pela capitação a cada semestre eram: boticas 8, cortes 8, escravos 2, forros 2, lojas grandes 12, lojas medianas 8, lojas pequenas e mascates 4, ofícios 2, vendas 8. Apesar de algumas variações, o valor da oitava geralmente correspondeu a 1:500 reis, que por sua vez equivaliam a 3,6 gramas de ouro.

podia significar muito para essa gente de tão parcos recursos. Esse decréscimo no número de oficiais mecânicos arrolados não significa que eles decaíram efetivamente, sendo possível que muitos exercessem o ofício sem estarem registrados e de acordo com as obrigações do ofício a que pertenciam.

No quadro a seguir constam os nomes de artistas e artífices que comprovadamente trabalharam na ornamentação interna de igrejas e capelas em Vila Rica, encontrados no Censo dos Ofícios de 1746. Nesse censo quantificaram-se 1.101 pessoas envolvidas em diversas ocupações, no primeiro semestre de 1746. Atividades bem definidas como as de entalhador, escultor e pintor limitaram-se aos nomes expostos abaixo. No entanto, a consulta a obras de referência sobre o universo artístico das minas setecentistas permite constatar que nomes como Antônio Henriques Cardoso e Pedro de Miranda tiveram papel importante no exercício das artes na região de Vila Rica.[21]

Quadro 2: artistas e artífices recenseados em 1746.

N O M E	**OCUPAÇÃO**	**LOCALIDADE**
Antonio Henriques Cardoso	entalhador	Ouro Preto
João Gomes Carneiro	entalhador	Carijós
Pedro de Miranda	escultor	Vila Rica
Joze Correa Gomes	pintor	Ouro Preto
Manoel Gonçalves de Souza	pintor	Praça

Fonte: APM/ Pagamento da capitação referente aos 1° e 2°semestres de 1746, com registro de multas. Casa dos Contos 2027. fl. 37 a 51.

A primeira obrigação do candidato ao título de oficial mecânico era prestar exame diante de dois juízes do respectivo ofício, para que, posteriormente, pudesse requisitar à câmara municipal a carta de exame. Desde a reformulação dos regimentos dos ofícios mecânicos da cidade de Lisboa, efetivada em 1572, consta nas disposições gerais para todos os ofícios a obrigatoriedade do exame para o exercício legal da profissão: *"Cap. III – Que nenhum oficial mecânico ponha tenda nesta cidade sem primeiro ser examinado"*.[22] A documentação da Câmara Municipal de Ouro Preto demonstra a continuidade desse preceito corporativo e sua observância em terras *coloniais*. E não deve ter sido outro o motivo desta advertência passada pelos oficiais da câmara, em 1725:

> *"...que havendo consideração a que muitos oficiais de pedreiros e carpinteiros tomam obras grandes e pequenas de empreitada sem serem examinados pelos seus Juízes do ofício... por cuja falta de examinação*

21. DEL NEGRO, Carlos. *Escultura ornamental barroca no Brasil.* Belo Horizonte: UFMG/Escola de Arquitetura, 1961; MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. TRINDADE, Cônego Raimundo Otávio da. *A Igreja de São José em Ouro Preto.* Rio de Janeiro: IPHAN, 1956.

22. LIVRO dos *Regimentos dos Officiaes mecanicos da mui nobre e sẽpre leal cidade de Lixboa* (1572). Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.

fizeram muitas obras imperfeitas em prejuízo dos donos delas, por cuja razão ordenamos que nenhum oficial dos ditos ofícios acima declarados não tomem obras de empreitada por pequena que seja sem serem examinados pelos Juízes dos seus ofícios ... e incorrerão nesta pena os Juízes dos ditos oficiais que por amizade deixarem trabalhar os ditos oficiais sem serem examinados...".[23]

Esse mesmo documento traz a observância de outra determinação para os ofícios mecânicos, que vigorava em Lisboa em 1572: *"Cap. XVI - Que os oficiais que forem examinadores fora desta cidade se tornem nela a examinar".*[24] Na documentação ouropretana são encontrados casos de oficiais mecânicos com carta de exame passada em Portugal, ou mesmo nas Capitanias do Rio de Janeiro ou outra parte da *colônia*. Pelas disposições camarárias, era exigido apenas que este oficial mecânico comparecesse à câmara da vila, com o documento, para que sua carta fosse registrada nos livros correspondentes: *"... e tendo os oficiais cartas passadas em outra parte as apresente ao Senado para confirmarem com penas de que todo o que faltar às sobreditas condições acima declaradas será condenado da primeira vez em 12 oitavas para as despesas do Senado...* [20/01/1725]".[25]

Acontecia, porém, que muitas vezes o oficial alegava já ter sido examinado em sua região de origem, mas que não portava a carta de exame em conseqüência de algum impedimento, por exemplo *"ter sido corroída pelos cupins".* Nessas situações excepcionais, os oficiais das câmaras julgavam cada caso, decidindo se a palavra do suplicante era válida ou não. O cumprimento dessa determinação é comprovado pela consulta à documentação do APM, que trata do registro de cartas de exame e validação dos exames efetivados em outras localidades como Bahia, Rio de Janeiro, Portugal (Braga, Porto), entre os anos de 1732 e 1744.[26] No mencionado códice, os oficiais que compareceram à câmara municipal em Vila Rica para reconhecimento de suas cartas de exame eram, em sua maioria, alfaiates, carpinteiros, ferradores, ferreiros, sapateiros.[27]

No início deste tópico foi chamada a atenção para a necessidade de aprofundamento no estudo dos oficiais mecânicos e artífices envolvidos na ornamentação de templos na Capitania de Minas Gerais. O objetivo não é desvalorizar os importantes estudos realizados sobre questões pontuais referentes a esse assunto complexo e tão pouco tratado, tanto pela História quanto pela História da Arte, mas ampliar a pesquisa e o debate.

Fato sintomático dessa carência de aprofundamento é o reiterado uso acrítico de textos que ainda hoje são fundamentais para abordagem das artes e ofícios nas Minas, mas que são produto

23. APM/ CMOP 6 - Atas da câmara. Filme 16, gaveta E-2, fotog. 1050 e 1051.

24. LIVRO dos Regimentos... op. cit

25. APM/ CMOP 6 - Atas da câmara. Filme 16, gaveta E-2, fotog. 1050 e 1051.

26. Veja-se APM/ CMOP, códice 17.

27. APM/ CMOP 17 fl. 60v a 74v.

da mentalidade da época em que foram escritos. É o caso do tão citado texto de Salomão de Vasconcelos sobre oficiais mecânicos em Vila Rica no século XVIII.[28] No início do seu estudo, o autor adverte que mencionará apenas os oficiais que trabalharam na construção e ornamentação dos templos, não se preocupando com o exercício das demais ocupações mecânicas exercidas na vila. No entanto, o que se constata nos códices citados, pertencentes ao fundo Câmara Municipal de Ouro Preto (CMOP), é que os nomes de muitos oficiais mecânicos que deveriam constar no recorte proposto não aparecem no referido artigo. No entanto, essa observação não invalida o pioneirismo desse pesquisador, que já na década de 40 do século XX teve a sensibilidade de vasculhar antigos códices da câmara ouropretana, objetivando esclarecer a atividade dos oficiais mecânicos nessa vila, centro administrativo da Capitania de Minas Gerais e cabeça da Comarca de Vila Rica.

Para a cidade de Salvador, trabalho fundamental sobre os oficiais mecânicos foi empreendido pela pesquisadora Maria Helena Flexor.[29] A autora mostra como se desenvolveu a organização dos ofícios na então capital da *Colônia.* Chama a atenção para a existência em Salvador de importante representante popular nas decisões municipais, personificado no *Juiz do Povo*, tradição portuguesa seguida em terras soteropolitanas. O Juiz do Povo era o representante legal de todos os oficiais mecânicos e tinha lugar na câmara municipal, quando esta deliberava sobre assuntos que diziam respeito *à classe.* Mas, como em suas congêneres lusitanas, a permanência desse cargo se via marcada por avanços e retrocessos. Reiteradas vezes os vereadores de Salvador enviavam representação ao Rei português reclamando da intromissão desses Juízes em assuntos que não lhes diziam respeito. Em várias ocasiões, eram atendidos, conseguindo que o cargo fosse extinto. Tempos depois, pela reivindicação dos oficiais mecânicos, o Juiz do Povo era reempossado como representante legal dos *mesteirais* na câmara municipal. No entanto, após os sucessivos atritos, o cargo foi definitivamente extinto.

Salomão de Vasconcelos afirma que todos os oficiais mecânicos eram obrigados a prestar exame nas câmaras municipais para exercerem seu ofício. Certamente o autor estava pautado na documentação da CMOP, que produziu documentos como o acima exposto, sobre a obrigatoriedade dos exames. Também o regimento de 1572, da cidade de Lisboa, previa o exame para o exercício de todos os ofícios mecânicos, nele incluindo os pintores a óleo e escultores.

De acordo com a obra de Vitor Serrão, desde 1570 os pintores pleitearam o caráter de arte liberal para o seu trabalho e pediram o desvinculamento da Bandeira de São Jorge, que os colocava ao lado de outros oficiais mecânicos. Também a autora Maria Helena Flexor nos adverte que os pintores e escultores eram artistas

28. VASCONCELOS, Salomão de. *Ofícios Mecânicos em Vila Rica durante o Século XVIII.* Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 4,1940.

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

liberais e não tinham que obter carta de exame nas câmaras municipais, razão pela qual não foram encontradas cartas de exame para esses profissionais em Salvador. No fundo CMOP também não foram localizadas cartas de exames para pintores e escultores, exceto no caso de um pintor citado por Salomão de Vasconcelos.

A documentação consultada, pertencente a CMOP, deixa perceber que muitas das tradicionais obrigações corporativas eram aqui respeitadas. Desde o regimento de 1572, era previsto que os oficiais mecânicos atendessem aos chamados de seus juízes de ofícios. A desobediência a essas convocações era punida com penas pecuniárias: *"Cap. IX – Que os oficiais mecânicos vão a chamado de seus juizes e mordomos"*[30]. Nos acórdãos da CMOP consta também a obrigatoriedade de os oficiais mecânicos participarem das solenidades promovidas pela câmara municipal dentro de suas respectivas bandeiras:

> *"Acordarão em que o Procurador deste Senado prepare tudo preciso para a função da procissão do Corpo de Deus... Acordarão em que o Alcaide notifique todos os Juízes dos ofícios mecânicos para na primeira vereança se achar nesta casa da Câmara. [29/04/1758]... de capa e volta acompanhará a procissão de Corpus Christi nas suas irmandades. [06/05/1758]".*[31]

No que diz respeito aos limites e atribuições de cada ofício, tanto em Portugal quanto na Capitania de Minas Gerais, não existiu uma rígida observância destes mesmos limites. A palavra 'pintor' podia abranger desde o simples artífice, que encarnava e estofava imagens, pintava bandeiras ou outros objetos, como também podia nomear os *peritos na arte da pintura*, especializados em policromar os forros das naves e capelas-mores das igrejas ou capelas.[32]

Conclusões

Nas Minas setecentistas e especificamente em Vila Rica, houve o estabelecimento de tendas e lojas em que artífices e oficiais mecânicos exerceram suas ocupações. Mas a historiografia da arte ainda não conseguiu detectar na documentação a existência de ateliês ou oficinas de artistas e acompanhá-las no tempo, como tem feito recentemente a historiografia sobre a escravidão, no que diz respeito à reconstituição de famílias escravas. Tem-se comprovado, através de testamentos, o legado de instrumentos de trabalho aos escravos, que desempenharam trabalhos manuais ao lado de seus donos, quando foram considerados bons servos.

Nos processos cíveis envolvendo artistas, fonte rica em informações, pelos depoimentos das testemunhas pode-se

30. LIVRO dos Regimentos... op. cit

31. APM/ CMOP 69 - Filme 30, gav. E-2, fotog. 1080 e 1082.

32. SERRÃO, Vitor. op. cit.; SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (Coord.) IN: DICIONÁRIO da história da colonização portuguesa no Brasil. Lisboa: Verbo, 1994. Verbete - Artes.

acompanhar a trajetória cotidiana e profissional dos envolvidos. Conhecido exemplo é o processo que Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) moveu contra os mesários da Igreja de N.Sra. do Rosário em Mariana. Nesse libelo cível, entre as testemunhas arroladas, muitas mencionaram o fato de o renomado pintor ter deixado a obra a cargo de *seus moleques* aprendizes e ter assumido outro trabalho em Ouro Preto, na capela de N. Sa. do Carmo.

Questão igualmente importante diz respeito à ascensão social desses profissionais. Para os artistas europeus era dada a possibilidade de ascensão social através dos privilégios, títulos de nobreza, participação na vida cortesã e isenção de impostos. Nas Minas setecentistas a documentação deixa ver que alguns pintores, depois de certo tempo de exercício da profissão, solicitavam à administração lusitana a concessão de títulos e cargos militares, uma das vias de nobilitação para essa sociedade. São exemplos os reconhecidos pintores Manuel da Costa Ataíde e José Gervásio de Souza Lobo (atuante entre 1791 e 1827), que galgaram postos militares.

CULTURA ARTÍSTICA E CALENDÁRIO FESTIVO NO BARROCO LUSO-BRASILEIRO: AS ORDENS TERCEIRAS DO CARMO

ADALGISA ARANTES CAMPOS*

Apresentação geral

Apresentamos resultados parciais da pesquisa *Pompa Barroca e Semana Santa na América Portuguesa*, contemplada com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - **CNPq**,[1] dando continuidade ao estudo anterior, dedicado aos terceiros franciscanos e à Procissão de Cinzas (CAMPOS, 2001, p.193-199). O acervo ora estudado, específico da Procissão do Triunfo feita pelos terceiros carmelitas, representa uma fusão na tipologia elaborada por Myriam Ribeiro entre: a) imagens de retábulos; b) imagens processionais; c) imagens de conjuntos cenográficos (vias-sacras) (OLIVEIRA, 2000).

As ordens terceiras do Carmo:
Breve nota histórica

Na capitania das Minas, as ordens terceiras do Carmo se estabeleceram legalmente quando a sociedade encontrava-se bastante estratificada: São João del Rei (1740), Mariana (antes de 1751), Vila Rica (1752), Tejuco (1758) e a do Serro, originada daquela do Tejuco, em 1761, Sabará (1761) (BOSCHI, 1986). Nas grandes concentrações urbanas, os terceiros edificaram templos próprios. A partir dessas sedes, constituíram uma jurisdição denominada presídia, abrangendo vários arraiais visitados vez por outra pelo cobrador da ordem. Era comum existir altar lateral vocacionado ao Carmo, dentro da igreja paroquial das presídias. Por isso, enquanto as irmandades mais antigas passavam por vicissitudes (São Miguel, Rosário dos Pretos, Santíssimo...), tendo, inclusive, que vender bens de raiz, as ordens do Carmo gozavam do seu esplendor. A devoção ao Carmo suscitava freqüentes filiações, legados de falecidos, esmolas no cofre, e, assim, tais ordens terceiras não precisavam dispor de seu patrimônio, que gerava aluguéis, apólices, juros etc...[2] A partir da legislação provincial que proibiu terminantemente enterros no recinto do templo, tais ordens leigas conservaram privilégios, por possuírem cemitérios de carneiras anexos, e, assim, mantiveram as receitas e também os rituais dentro de estrita pompa. Atraíam membros importantes, como o governador Gomes Freire de Andrade, não aceitando gente de ofício vil ou pobre. Exigiam que o neófito deixasse cópia de testamento, preparando-o espiritualmente através do noviciado, feito durante as madrugadas dos sábados

Capela da Ordem Terceira do Carmo
Lado da Epístola
Ouro Preto/MG

* *Doutora em História Social, Profa. Adjunta do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG*
Pesquisadora do CNPq

1. Agradeço a José Bento Ferraz, funcionário aposentado do IPHAN, por informações sobre a Procissão do Triunfo em Itu, passadas através de cartas escritas em 1990; e, finalmente, ao meu querido Renato Júnio Franco (BIC/FAPEMIG), pela disposição infinita em me animar.

2. APNSP, Receita e Despesa da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto 1904-1929. F. 38 e 61v.

Foto: Adalgisa Arantes Campos

Capela da Ordem Terceira do Carmo
Lado do Evangelho
Ouro Preto/MG

durante onze meses, após os quais havia cerimônia solene da profissão.

Calendário festivo dos terceiros carmelitas[3]

Arrolamos as festividades anuais dos terceiros carmelitas a partir da consulta de fontes manuscritas confrariais, impressas (livros piedosos e legislação diocesana) e também do Inventário de Bens Móveis e Integrados do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- IPHAN. Sempre que possível, as informações obtidas foram confrontadas com a observação direta dos acervos remanescentes, sob a guarda de museus e templos. Tais cerimônias foram classificadas conforme o calendário litúrgico e para-litúrgico.[4] A ênfase nessa oportunidade foi para a Procissão do Triunfo, específica dos terceiros carmelitas:

Quartas e sextas-feiras da Quaresma	*Exercícios Espirituais com via-sacra e coros musicais*
IV Domingo da Quaresma	*Rasouras, isto é, procissão ao redor do templo.*
Domingo de Ramos	**Procissão do Triunfo**
	Missa solene* com l*aus perenis* (louvor perene)
Quinta-feira de Endoenças[5]	Lava-pés
	Sermão do Mandato
Sexta-feira da Paixão	Santíssimo Exposto à Adoração dos fiéis*
Sábado de Aleluia	
Domingo da Páscoa	Adoração da Cruz*
	Sermão da Paixão
	Sermão da Soledade
	Procissão do Enterro
	Ladainhas
	Procissão da Ressurreição, Benção do S. Sacramento*

O Compromisso do Carmo de Vila Rica (1755) dá orientação minuciosa sobre a realização dos festejos. Conferindo sua abundante documentação, além da *História da Música nas Irmandades de Vila Rica* (LANGE, 1979, p. 195-266), constata-se que os terceiros faziam práticas espirituais nas quartas e sextas-feiras da quaresma, com via-sacra e coros de música; Procissão do Triunfo no Domingo de Ramos, à tarde; missa solene na manhã de Quinta-feira de Endoenças, com o Santíssimo Sacramento exposto, e, à tarde, Sermão do Mandato e Lava-pés; Adoração da Cruz na tarde de Sexta-feira da Paixão, com Procissão do Enterro e com sermão da Soledade, à noite; Ladainhas no Sábado de Aleluia à tarde; e, finalmente, a Procissão da Ressurreição com exposição do Santíssimo Sacramento, no Domingo da Páscoa. A Ressurreição foi introduzida tardiamente. Todas as funções mencionadas exigiam um ou dois coros respeitáveis. Tal conjunto de ritos permaneceu inalterado até o primeiro terço do século XIX, deixando de ser cumprido parcialmente em virtude de obras dispendiosas no templo (LANGE, 1979, p. 232-3). A partir de então, o tesoureiro que lançou o contrato da música o fez de forma genérica, sem especificação.[6]

A Procissão do Triunfo, na verdade, era a dos Sete Passos

3. Ao fazer este texto não tive acesso aos estudos de: Susane Pepi sobre o Carmo de Salvador e Mathilde Salomon sobre Itu, monografias apresentadas no Curso de pós-graduação lato-sensu em Cultura e Arte Barroca, Ouro Preto, UFOP.

4. Com asterisco somente os rituais de natureza canônica.

5. Endoenças, do latim indulgentiae= indulgência.

6. Seu 1º Compromisso é elucidativo sobre as pregações: "Todos os Sermoens que se distribuirem, tanto para a Quaresma, como para as mais festividades, serão propostos em Meza, para esta os destribuir pelos melhores Pregadores que ouverem, a quem se encomendarão com tempo conveniente, para que se não escuzem, por ter aceitado outros, e si procurará também, que sejão os Pregadores virtuozos, que não só edifiquem com a palavra, mas também com o exemplo" (Cap. 32, parágrafo 2).

da Paixão, que ainda estão nos altares laterais ou sacristia de templos carmelitanos no Brasil e no mundo ibérico.[7] Tais andores eram carregados pelos farricocos, homens encapuzados à moda ibérica, que desapareceram em data incerta (LOPES, 1942, p. 96).[8] O cortejo, por sua vez, extinguiu-se em datas variáveis. Há descrição datada de 1755, em Vila Rica: "... em que hirão os Sete Passos de Christo Senhor Nosso, pelas Ruas publicas da Villa, na qual hirão todos os Irmãos Terceiros com seus Hábitos, e brandoens,[9] e não se admitirá nas Procissoens entre os Irmãos quem o não for"(cap. 3, parágrafo 1). O cortejo obedecia ao seguinte escalonamento hierárquico:

> *Irmãos noviços, da Cruz da Ordem, até o primeiro Andor de* ***Christo no Orto****, ao pé do qual, hirá presidindo o Irmão mestre, compondo, e governando os seus noviços (cap. 33, parágrafo 2).*
> *E a este primeiro Andor, se hirão seguindo os mais por sua ordem, até o* ***Andor Passo do Christo Crucificado****; entre cada Andor, hirá hum Irmão deputado pela Meza, dos mais beneméritos, e prudentes, para compôr as allas, e Andores, para que vá tudo com boa Ordem; e estes Irmãos Levarão...huma vara da groçura de huma vella de livra, e mais comprida hum palmo, tinta de branco, em sima pintada, as Armas da Ordem. E adiante do Andor do Senhor do Orto, hirá o* ***Anjo do Triunfo****, com seu Estandarte Roixo, e dous Anjos mais que o acompanharão aos lados, com as insignias daquelle Passo, os quaes Anjos darão os Irmãos, Irmans Terceiras, sem que no seu ornato levem ouro, nem jóias, excepto o Anjo do Triunfo, em que se permite todo o luzimento, e o* ***Sétimo Andor de Christo Crucificado****, há de prezidir, e governar hum Irmão, que tinha já sido Prior na Ordem (...)" (idem, parágrafo 3).*
> *Seguirá o ultimo Andor do Senhor Crucificado, o* ***Santo Lenho*** *debaixo do Paleo, e as varas deste, levarão os Irmãos Terceiros, dos mais principaes da Ordem, e diante do Paleo seguirão os officiaes da Meza; adiante desta (...)"(parágrafo 4).*

Na reforma dos *estatutos do Carmo de Ouro Preto* (1879), conservaram-se os seguintes ritos quaresmais: a Procissão de Triunfo em Domingo de Ramos, missa cantada e *laus perene* na Quinta-feira Maior, e os *Actos da Paixão* na Sexta-feira Santa, com Procissão do Enterro, à noite. Contudo, já no início do século XX, a ordem deixou de fazer tais ritos, realizando tão somente a festa da padroeira, e esta, bastante simplificada, conforme os novos tempos, pois não se fazia mais a contratação da música e do sermão à parte.

Capela da Ordem Terceira do Carmo
Recife/Pernambuco

7. Lembro-me do Carmo do Porto e do Faro.

8. Cf. pagamento de farricocos no ano de 1806. In: Inventário de Alfaias 1757-1806, p. 03.

9. Brandões=velas de cera

Observe-se que, no século XVIII e XIX, a ordem fez, com exclusividade para os filiados, cerimônias que, tradicionalmente, já eram feitas às custas das irmandades do Santíssimo e Senhor dos Passos. Para isso, ela foi constituindo vasto acervo de ornamentos requintados de cor roxa, branca, encarnada e preta.[10]

O exame da documentação do Carmo ouropretano, anterior a 1939, mostra uma limitada guarda romana, referência apenas às vestes, alabarda e capacete do centurião, bem como aos 14 capacetes dos profetas, anteriormente mencionados em 1764.[11] Não obstante o rico inventário de alfaias, a Procissão do Enterro carmelita dos oitocentos e novecentos apresentava o Cristo em seu esquife, a *Mater* Dolorosa, São João Evangelista, o centurião, anjos e profetas, sem a inflação de quadros vivos dos dias atuais.

A *Viagem Histórica e Pitoresca ao Brasil*, de Debret, descreve a Procissão do Triunfo, feita no Rio de Janeiro na sexta-feira que precede o Domingo de Ramos, exclusiva da Ordem Terceira Carmelita, com os seguintes andores: o Senhor no Horto, da Prisão, da Coluna ou Flagelação, da Cana Verde, Cruz às Costas, Crucificado "com o rosto cercado de enormes raios dourados" e Senhor Morto (DEBRET, 1978, p. 41-42). Cada andor era acompanhado por anjos portando os emblemas do martírio. A Virgem das Dores também participava. Após o cortejo, as ditas imagens eram colocadas em seus pedestais, para serem reverenciadas pelos fiéis, que se dividiam em duas filas de cada lado da nave.[12] Tais imagens ainda estão nos altares do Carmo carioca.

Segundo a *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo*, o dito triunfo é relativo a Lázaro (Jo 11,1-45), que ressuscitou exatamente na sexta-feira precedente ao Domingo de Ramos. Em São Paulo, já no próprio XVIII, os carmelitas empregavam os andores com as invocações mencionadas e coadjuvavam em suas procissões com os terceiros franciscanos (ORTMANN, 1951, p. 121).

Contudo, essa iconografia, observada em templos carmelitas ibéricos, na capela dos carmelitas de Recife, Salvador, Cachoeira na Bahia (sacristia), Rio de Janeiro, Campos, Itu, e de Ouro Preto, não se desenvolveu plenamente nas outras ordens carmelitas mineiras ou desapareceu deixando poucas pistas.[13]

A Procissão do Enterro dos carmelitas ouropretanos geralmente introduzia dois coros próximos ao esquife do Senhor Morto, anjos e figuras à trágica representando os profetas e o centurião. Ela deveria seguir a mesma forma e ordenação consagrada pelo costume, os irmãos deveriam conservar o silêncio e a compostura. Atrás deles iria

> *"o Esquife com a Sagrada Imagem do Senhor Morto, o qual carregarão os Irmãos Terceiros sacerdotes muzicos que cantem os hús, os quaes hirão revestidos com alvas,*

10. Chegou a possuir 28 forquilhas para descansar os oito andores (sete deles renovados em 1844), duas verônicas do Cristo, seis bandeirinhas de tafetá com letreiros explicativos que levavam os anjos na procissão, 14 placas de madeira pintadas (também com a finalidade de narrar o evento), o estandarte roxo do Senado Romano para meninos com as iniciais SPQR (Senatus Populus Que Romanus - O Senado e o Povo Romano), 28 sanefas de damasco roxo (quatro para cada andor existente), esquife e ornamentos, Senhor Morto, pálio escuro franjado de ouro e prata, sete cruzes de madeira para a via-sacra, 60 castiçais de madeira prateada, 83 castiçais pequenos de estanho, os martírios, isto é, os emblemas da Paixão, objetos freqüentes em inventários das irmandades dos Passos.(Cf. Carmo de Ouro Preto IN: APNSP: Estatutos- 1879 Inventário de Alfaias: 1754-1806, 1810-1862, 1889-1939).

11. APNSP, Inventário de Alfaias - 1754-1806, fl. 11 e 29.

12. A Procissão do Triunfo foi feita durante o oitocentos em Salvador, só que no próprio Domingo de Ramos e pela ordem terceira de São Domingos (cf. REIS, A morte é uma festa, p. 68).

13. As imagens do Carmo de Campos mereceram estudo de Fátima Justiniano, apresentado no simpósio anterior do CEIB.

e amitos, que lhe cobrião, e não havendo sacerdotes Irmãos, carregarão os Irmãos que a Meza determinar (parágrafo 5).
O Esquife, hirá de baixo do Páleo, cujas varas levarão os Irmãos que tiverem servido na Meza, nos mayores lugares della e serão homens de boa qualidade; e atrás do Esquife, seguirá o Andor da Virgem Maria Senhora Nossa em sua Soledade ao pé da Cruz, com o Santo Sudário nas mãos, o qual Andor carregavão os Irmãos Terceiros, que tiverem servido na Mesa e diante deste Andor, hirá a Meza, com o Redo. Pe. Comissário, imediato a esta diante do Paleo, hirão os officiaes que tiverem servido na Meza no anno antecedente (parágrafo 6).
Levará esta Procissão, os Anjos que forem precisos, vestidos correspondentes ao acto: Levará esta Procissão a muzica que for preciza. Ordenamos que os Irmãos Terceiros sacerdotes profeços, em todas as Procissoenz, e áctos da Ordem, serão obrigados a hirem com os seu hábitos, e occuparêm o lugar immediato aos Irmãos que servirão na Meza antecedente. E os mais Irmãos seguirâm em todas as Procissoenz, e actos da ordem, com a preferencia, conforme suas antiguidades nas proffiçoens..."(parágrafo 7).

Foto: Adalgisa Arantes Campos

Capela da Ordem Terceira do Carmo
Altar lateral
Recife/Pernambuco

Apesar de não possuir documentação completa, comprovamos que a Ordem Terceira do Carmo de Mariana, erigida na Capela de São Gonçalo por volta de 1751, também fazia com alteração de invocações a " *Procissão de Domingo de Ramos com o Triunfo do Sr. e Santos da Ordem*", visto que não possuía os sete andores da Paixão.[14] Ali ainda se faz a Procissão do Triunfo à tardinha do Domingo de Ramos, saindo de São Francisco, já que a Capela do Carmo ficou muito tempo em obras e depois foi vítima de incêndio. É diferente de tudo que já vimos. Foi feito em data incerta, mas recente, um jumento, colocado sobre tablado com rodas, que transporta a imagem articulada de Cristo, vestida de capa púrpura, simulando a entrada em Jerusalém.

Conforme registro de 1758, o Carmo de Mariana também fazia a "*Procissão do enterro de Christo Senhor na noite da Sexta-feira Mayor*".[15] Nessa mesma ocasião, os terceiros se queixavam de não possuir pálio, nem Santo lenho e tentavam evitar a intromissão do cabido marianense em sua procissões. Esta associação de leigos sofreu particularmente diante da congênere de Vila Rica, que não aceitava perder aquela jurisdição.

A ordem carmelita do Tejuco celebrava os Domingos da Quaresma e a Sexta-feira da Paixão - de manhã no templo, à noite com Procissão do Enterro (LANGE, 1983: 253-309). Esta, com

14. AEAM, Petições de 1758 e de 1759, fls. 5-7. Registro de Patentes da Ordem 3ª do Carmo de Mariana, Q32.

15. AEAM, Petição ao Bispo de 1758, fl. 5v. Registro de Patentes da Ordem 3ª do Carmo.... Q32.

Procissão com andor do Senhor dos Passos
São João del Rei/MG

sermão e música, teve especificação regular de 1759 até 1831; a partir de então, não foi mencionada, em proveito da padroeira, que, desde os primórdios, fora mais pomposa, envolvendo a novena e a festa do dia propriamente dito. Não encontramos referência à Procissão do Triunfo, nem ao menos a presença de andores próprios para essa solenidade no Tejuco (Diamantina) e no Serro.

Em Sabará, a ordem terceira do Carmo realizava a Procissão do Triunfo no Domingo de Ramos, missa solene com exposição do Santíssimo na Quinta-feira Santa, Procissão do Enterro na Sexta-feira da Paixão com sermão alusivo, matinas no Sábado de Aleluia, missa cantada com sermão no Domingo da Ressurreição Mereceu dissertação de mestrado, com farto levantamento arquivístico (ÂNGELO, 1999). A devoção à Paixão era tão importante para os carmelitas sabarenses que eles edificaram, no início do século XIX, capelinha denominada Passo do Calvário, do lado do próprio templo (PASSOS, 1940, p. 41).

O Carmo de São João del Rei também não tem documentação completa (VIEGAS, 1998, p. 45-58). Ainda assim, acreditamos que tenha feito as procissões próprias dessas agremiações, em função da análise da imaginária restante, pois conserva na sacristia imagens do Cristo da Coluna, da Prisão e Morto. Nessa cidade, ainda é feita na tarde de Domingo da Páscoa uma procissão intitulada Triunfo (da Ressurreição), com a particularidade de exibir em andor único imagem acadêmica do Cristo da Ressurreição. O evento é de alçada paroquial, não apresentando conexão com a ordem do Carmo local.Contrapondo o calendário festivo dos carmelitas com o dos terceiros franciscanos, observa-se que há repetição de muitas cerimônias (com*). Contudo, nos ritos mais pomposos não há repetição, isto é, a Procissão de Cinzas, do Triunfo e do Senhor Morto.

Ordens Terceiras de São Francisco da Penitência:

Segundas, quartas e sextas-feiras quaresmais	*Exercícios Espirituais (*)*
Quarta-feira de Cinzas	**Procissão da Penitência**
IV Domingo da Quaresma	Rasouras com *Miserere*
	Lava-pés, com Sermão do Mandato
Quinta-feira de Endoenças	Missa solene, com Adoração do Santíssimo*
Sexta-feira Santa	Adoração da Cruz*
	Sermão da Paixão
	Sermão da Soledade

Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo:

Quartas e sextas-feiras quaresmais	*Exercícios Espirituais com via-sacra (*)*
IV Domingo da Quaresma	*Rasouras (*)*
Domingo de Ramos	**Procissão do Triunfo**
	Missa Solene* com l*aus perenis*
Quinta-feira de Endoenças	Lava-pés com Sermão do Mandato*
(início do Tríduo Sacro)	Santíssimo Exposto à Adoração dos fiéis*
	Adoração da Cruz (*)
Sexta-feira da Paixão	Sermão da Paixão (*)
Sábado de Aleluia	Sermão da Soledade (*)
Domingo da Páscoa	**Procissão do Enterro**
	Ladainhas
	Procissão da Ressurreição, Benção do Santíssimo*

Conclusão:

Tomando os ritos quaresmais e do próprio culto santoral em conjunto, São João del Rei foi a localidade mais perseverante em suas tradições, conservando-se indiferente à Reforma litúrgica da Semana Santa de meados do século XX, introdutora do vernáculo nas celebrações (ANTONELLI, 1956, p. 108-112). Pelo novo *Ordo,* as funções da Semana Santa poderiam ser celebradas com rito solene, isto é, com três ministros sacros, ou simples, com celebrante coadjuvado por leigos ou coroinhas devidamente preparados (ANTONELLI, 1957, p. 137-140). São João ainda faz, com pompa e recolhimento, ritos desaparecidos, como: as rasouras, curta procissão ao redor das respectivas igrejas do Carmo e de São Francisco, as três procissões de Encomendação de Almas,[16] à meia noite das sextas-feiras quaresmais, com os motetos da Paixão de Martiniano Ribeiro Bastos (1835-1912), fundador da Orquestra do mesmo nome. Já no XIX, a Encomendação de Almas tinha assimilado o vernáculo e um tom lamentoso, que foram substituídos pelos motetos em latim, idênticos aos das vias-sacras e Procissão do Encontro (SOBRINHO, 1996, p. 55). Com a Orquestra Ribeiro Bastos, houve estímulo no sentido de se recuperar a feição erudita.

A Lira Sanjoanense, fundada em 1776 por José Joaquim de Miranda, bem como a Orquestra Ribeiro Bastos, foram fundamentais para a formação de músicos que compunham, sem interrupção, para atender às demandas confrariais nos séculos XVIII, XIX e XX. A Ribeiro Bastos tem contrato especial com a irmandade do Santíssimo, que lhe dá exclusividade de atuação na Semana Santa. As *Piedosas e solenes tradições de nossa terra* (1982), feita por equipe da Catedral do Pilar, sob coordenação de monsenhor Sebastião Paiva, reunindo em latim e português os ritos quaresmais, tem grande receptividade dos devotos, contribuindo decisivamente para manutenção dessa cultura elevada. A presença de inúmeras irmandades e das duas ordens terceiras, ativas na reciclagem de seus quadros e na contratação do serviço religioso, é outro traço típico da cidade, que, não obstante a modernização da economia, do casario e dos costumes, faz questão de cuidar de suas tradições religiosas. A cidade permaneceu alheia à catequese moderna, conseguindo a convivência positiva entre o novo e o tradicional, diferentemente de Mariana e Diamantina, dominadas na década de 90 por uma visão pragmática em relação ao catolicismo, com forte deslocamento para o social.

Não recusamos a ênfase no social das campanhas da fraternidade, mas a aversão manifesta à erudição, à pompa e ao lúgubre, desenvolvida pelas novas gerações de seminaristas, sacerdotes e bispos, mesmo quando a localidade tem tradições de origem barroca. A *opção preferencial pelos pobres* vê como

16. Com paradas em cemitérios, encruzilhadas, cruzeiros e, finalmente, nas portas de igrejas.

arqueológicos e absolutamente desnecessários a pompa litúrgica, o bom latim, os dispêndios com o aspectos visíveis da fé e até a atuação das antigas irmandades, marcadas por uma concepção religiosa mais devocional do que pastoral. Há uma insensibilidade quanto às diferenças culturais de cada paróquia, colocando-se sacerdotes afeitos ao progresso em lugares que merecem os experientes, com formação aberta para as humanidades, inclusive que tenham noções de arte para ajudar a preservar os acervos expostos a riscos de toda natureza. A partir da Liturgia Reformada da Semana Santa de 1955, ou Novo *Ordo, "perfeitamente adaptada à situação moderna",*[17] tomou impulso certa padronização cultural, empobrecimento ritual, musical e visual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÂNGELO, Rosana F. *A venerável Ordem 3ª de Nossa Sa. do Carmo do Sabará: pompa barroca, manifestação artística e as cerimônias da Semana Santa (XVIII a meados do XIX).* Dissertação de Mestrado em História, UFMG, 1999.

BOSCHI, Caio. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Ordens Terceiras de São Francisco da Penitência nas Minas Coloniais: cultura artística e procissão de Cinzas. *Imagem Brasileira.* Belo Horizonte, n.1, p. 193-199, 2001.

_____. Quaresma e Tríduo sacro nas Minas setecentistas.*Barroco*. Belo Horizonte, n.17, p. 209-219, 1996.

_____. Comentário sobre "A imagem religiosa no Brasil" de Myriam Andrade R. de Oliveira. *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte, v.4, n.16, p. 3-4, 2000.

_____. A visão nobiliárquica nas solenidades do setecentos mineiro. *In: X ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA*, 1996, Mariana, UFOP. *Anais...*, p.111-122.

CAMPOS, João da S. *Procissões tradicionais da Bahia*. Salvador: Publicações do Museu da Bahia, 1941.

CASTANHA, Paulo. A Procissão do Enterro: uma cerimônia pré-tridentina na América Portuguesa. In: *Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Cia. das Letras - FAPESP, 2001, p. 829-856.

CIPRIANI, Roberto. Formes Théatrales de la religion populaire: Le Christ rouge. *Archives de Sciences Sociales des Religions*. Paris: 64, nº 1, p. 65-74,1987.

COSTA, Alexandre J. Gonçalves. *Frades na cidade de papel: a ação social católica em São João del Rei: 1905-1925.* Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 2000.

COSTA, Martins da. As procissões na Póvoa do Varzim. In: *Póvoa do Varzim Boletim.* XVIII, 02, p.164- 210, 1979.

17. KALVERKAMP. Comunhão e vigília no dia da Páscoa. In: REB. 23 (1963): 746-749.

LANGE, Francisco C. *História da música nas irmandades de Vila Rica: freguesia do Pilar de Ouro Preto*. Belo Horizonte: APM, 1979.
_____. *História da música nas irmandades de Vila Rica: freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias.* Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1981.
_____. *História da música na Capitania Geral das Minas Gerais- Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco.* Belo Horizonte: CEC, 1982.
LECLERQ, Henri et CABROL, Fernand. *Dictionnaire D'Archeologie Chrétienne et de Liturgie*. Paris: Libraire Letouzey et anné, 1933, t. XV, 1ª partie, p. 1152-1185.
LOPES, Francisco Antônio. *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Publicação d o S P H A N , 1942.
MARQUES, José. As Confrarias da Paixão na antiga arquidiocese de Braga. *Theológica*. Braga, 28, 02, p.447- 480, 1974.
MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicação do IPHAN, 1974. 2vols.
MASSIMI, Marina, org. *Diante do mistério.* São Paulo: Loyola, 1999.
MOURA, Carlos Alberto. A escultura religiosa em Portugal nos séculos XVII e XVIII: um breve relance. *Imagem Brasileira.* Belo Horizonte, n.1, p. 13-31, 2001.
NARDY FILHO, Francisco. *A cidade de Itu.* São Paulo: Escola Profissionais Salesiano, 1928. 2vols.
NAVARRO, Isidoro M. *La Semana Santa de Sevilla - Conformación, mixtificación y significaciones.* Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982.
OLIVEIRA, Myriam Andrade R.. Arte Barroca In: AGUILAR, Nelson (org), textos de Myriam A. Ribeiro de Oliveira. *Catálogo da Mostra do Redescobrimento.* São Paulo, 2000 (bilingue).
OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. Escultura colonial Brasileira: um estudo preliminar. *Barroco*, n. 13, p. 7-32, 1985.
ORTMANN, frei Adalberto. *História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de Francisco em São Paulo - 1676-1783.* Rio de Janeiro: Publicações do DPHAN, 1951.
PASSOS, Zoroastro. *Em torno da História do Sabará - a Ordem Terceira do Carmo e sua igreja*. Rio de Janeiro: Publicações do SPHAN, 1940.
QUITES, M. Regina E. *A imaginária processional na Semana Santa em Minas Gerais: estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. 1997.* Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: EBA/UFMG.
RAMOS, Rafael G. *Imagen y símbolo em la Edad Media Andaluzia*. Sevila: Universidad de Sevilha, 1999.
REIS, João José. *A morte é uma festa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

SANTANA, G. & PARANHOS, V. Imagens barrocas de roca da Bahia. *Barroco*, n. 12, p. 113-126,1983.
SOBRINHO, Antônio Gaio. *Sanjoanidades*. A Voz do Lenheiro, São João del Rei,1996.
TRINDADE, Raimundo. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1941.
VAZ, A. Luiz. Inéditos de História litúrgica medieval de Braga. In: *Bracara Augusta.* Braga: 1983.
VIEGAS, Aluízio J. A Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de São João del Rei e sua igreja. In: *Revista do IBGH*. São João del Rei, n.6, p. 45-58, 1988.
ZARDIN, Danilo (org). *Un solo corpo – Le confrarternite la Fede e le Opere*. Rimini: Itaca, 2001.

Artigos da Revista Eclesiástica Brasileira (REB): Petrópolis

Adoração na Sexta-feira Santa. 1960, n. 20, p. 997.
ALEIXO, OFM. Pormenores para a Semana Santa. 1953, n. 13, p.173-175.
ANTONELLI, Ferdinando, OFM. A importância e o caráter pastoral da Reforma litúrgica da Semana Santa. 1956, n.16, p. 108-112.
_____. As novas modificações para a Semana Santa. 1957, n.17, p. 137-140.
BEKHÄUSER, Alberto, OFM. A liturgia popular da Semana Santa. 1985, n. 45, 177, p.63-78.
_____. Quaresma, liturgia e campanha da fraternidade. 1986, n.46, p. 814-822.
BORGES, H. Sobre algumas funções da Semana Santa. 1945, p. 393-398.
A forma das vestes sagradas. 1945, n. 5, p. 508-520.
GARMUS, Ludovico, OFM. Sexta-feira Santa-Pistas exegéticas. 1977, n. 37, 148, p. 250.
Quinta-feira Santa. 1980, n. 40, p. 132-136.
KALVERKAMP, Desidério, OFM. Comunhão e vigília no dia da Páscoa. 1963, n, 23, p. 746-749.
RAMOS, Lincoln. Aspectos da Semana Santa no Brasil. 1953, n.13, p. 72-86.
RUIJS, Raul, OFM. Segunda Leitura. 1977, n. 37, 148,p. 251-253.
Sexta-feira Santa. 1980, n. 40, p. 136-141.
Via-sacra. 1960, n. 20, p. 443-444; 1961, vol. 21, p. 993- 994.

Fontes:

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem histórica e pitoresca ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.
Significação das Ceremonias da Semana Santa e Tradução dos quatro Evangelhos por Frey Luis de Santa Maria Prado, Religioso em convento de S. Francisco do Ryo de Janeiro, Anno de 1768 (Biblioteca da Ajuda).

Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo illustrissimo, e reverendissimo senhor D. Sebastião Monteiro da Vide...1707. S. Paulo: Typographia Antonio Lousada Antunes, 1853. 2 vol.

Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM):
Livro de Registro de Patentes da Ordem Terceira do Carmo de Mariana, Q32

Arquivo Paroquial de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (APNSP):
Estatutos da Ordem Terceira do Monte do Carmo -1755 e 1879.
Livro de Inventário de Alfaias da Ordem Terceira do Monte do Carmo:1754-1806; 1810-1862; 1889-1939.
Livro de Inventário de Jóias da Ordem Terceira do Monte do Carmo 1923-1941.
Receita e Despesa da Ordem 3ª do Carmo de Ouro Preto 1904-1929.

NOSSA SENHORA DAS MERCÊS: UM CASO DE INTERESSE PARA A JUSTIÇA

BEATRIZ COELHO*
HELENA DAVID**
MARIA REGINA EMERY QUITES***

Introdução

Este trabalho é fruto dos estudos realizados em 1999, sobre a escultura de Nossa Senhora das Mercês, atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, para compor uma perícia técnica, parte de uma ação civil pública movida pelo Ministério Público Federal contra o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e outro (Processo 96.0009170-6). O processo tinha como objetivo principal concluir sobre a propriedade legal da peça, que esteve em poder de um colecionador particular, que afirmava tê-la comprado há aproximadamente 30 anos atrás.

O trabalho consistia, estritamente, em responder a 29 quesitos enviados, 15 do advogado do contestante (o colecionador) e 14 do Procurador da República (representante do Ministério Público Federal), não sendo necessário fazer laudo de atribuição da peça. Os quesitos versavam sobre as características da peça em questão, sobre outras peças encontradas na igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia de Ouro Preto (conhecida na cidade como Mercês de Cima), sobre a restauração da peça e da igreja, sobre uma capa de tecido e um oratório de propriedade da igreja, e sobre os inventários da irmandade.

Beatriz Coelho recebeu a intimação para fazer a perícia (junho de 1999) e coordenou os estudos, e as restauradoras Helena David e Maria Regina Emery Quites trabalharam como assistentes. A realização da perícia proporcionou exames detalhados da peça, comparando-a com esculturas documentadas de Antônio Francisco Lisboa, e das esculturas e outras obras pertencentes à igreja.

A imagem com o manto pertencente à igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia Ouro Preto/MG

Metodologia

Em decorrência dos quesitos apresentados, foi necessário fazer análise detalhada dos documentos do processo, da imagem em questão, das peças relacionadas e dos documentos originais da igreja nos arquivos da 13ª Superintendência Regional do IPHAN. Foram feitas viagens a Ouro Preto para análise técnica das peças, que consistiu em exame minucioso, com utilização de lupas e de aparelho de ultravioleta portátil, realização de documentação gráfica e fotográfica. A imagem atribuída ao Aleijadinho foi radiografada[1] e foram coletadas amostras da madeira[2] e da policromia para identificação dos materiais.

**Restauradora, professora emérita da UFMG e presidente do CEIB.*
***Especialista em Conservação/Restauradora, Mestre em Artes Visuais/Conservação e 2ª secretária do CEIB.*
****Esp. em Conservação/Restauradora, Mestre em Artes, doutoranda em História, professora assistente na EBA/ UFMG e 2ª tesoureira do CEIB.*

1. Radiografias feitas na Santa Casa de Misericórdia, em Ouro Preto.

A imagem com coroa e brincos pertencentes à igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia Ouro Preto/MG

Analisamos também uma capa de seda e um oratório do acervo da igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, buscando verificar sua adequação às esculturas da Virgem. Durante todo o trabalho, tínhamos a preocupação de analisar tudo da maneira mais imparcial possível, não deixando de examinar nenhum ângulo da questão.

Nossa Senhora das Mercês

A primeira peça estudada foi, naturalmente, a imagem de Nossa Senhora das Mercês, com autoria atribuída a Antônio Francisco Lisboa - o Aleijadinho.[3] De acordo com os laudos do museólogo Orlandino Seitas Fernandes, ela poderia ser datada de 1790, e, segundo a historiadora de arte, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, entre 1772 e 1774.

A escultura representa uma jovem adolescente, em pé, apoiada na perna direita e com a esquerda flexionada para frente, apresentando torção forçada do tronco, com projeção acentuada do tórax e da cintura para frente. Está pisando em nuvens que têm forma de volutas, na frente das quais estão representados três querubins. Os pés apontam para as laterais em ângulo de 90°, e a cabeça está inclinada para frente em ângulo de aproximadamente 45°. Vista de perfil, a peça desenha curva acentuada para frente, na altura do ventre, recurso bastante usado desde o período Joanino, para valorizar os personagens.[4]

A Virgem tem os braços abertos, mãos espalmadas e viradas para frente e para baixo, com dedos finos e retos. O rosto é comprido, os olhos são amendoados e voltados para baixo, tem boca pequena, nariz reto e afilado, sobrancelhas arqueadas e caídas nas laterais, orelhas com anatomia detalhada, pescoço curto e cilíndrico.

A inclinação da cabeça é acentuada pela linha do nariz e pelo olhar. Os olhos têm íris cor de mel, contornada de marrom escuro com pupila preta. A boca está entreaberta, deixando à mostra a arcada dentária superior. Os cabelos são estriados, repartidos ao meio, e presos sobre a fronte com uma espécie de fita. As madeixas chegam ao meio das costas e estão distribuídas em mechas sinuosas: duas bem curtas, que caem sobre a testa em uma espécie de franja que se divide ao meio formando dois "esses" horizontais; duas longas, que caem na frente, em cada lado dos ombros, deixando um espaço vazio em cada lado, entre o ombro e os cabelos; duas outras mechas se unem na parte posterior da cabeça, caindo em linhas sinuosas, opostas e afastadas do corpo; há ainda outra mecha, curta, saindo da nuca, na qual se apóiam as outras mechas afastadas do pescoço e do corpo.

Veste hábito esculpido em madeira, formado por túnica longa, presa na cintura por correia com fivela. Sobre a túnica, traz

2. Identificação da madeira feita pelo Doutor em Botânica, Pedro Luiz Braga Lisboa, Museu Paraense Emílio Goeldi.

3. Laudos técnicos do museólogo Orlandino Seitas Fernandes (1974) e da historiadora de arte Myriam Ribeiro de Oliveira (1995), que constam do processo.

4. Ver artigo de COELHO e HILL nos Anais da ABRACOR, 1996.

escapulário comprido (faixa larga que desce desde o decote até o meio das pernas), que cai solto na frente, passando nas costas sob o cinto e no qual se vê, na altura do busto, um escudo, característico dos mercedários, cortado na horizontal, que tem na parte superior uma cruz de malta e na parte inferior as armas de Aragão, que, juntamente com o hábito e o gesto, identificam a imagem como Nossa Senhora das Mercês.

Pela posição da cabeça da imagem e do seu olhar, essa imagem poderia ser colocada em retábulos de altura considerável ou mediana, em uma posição acima do observador. Essa afirmação é reforçada pela posição das cabeças dos querubins, que estão totalmente voltadas para baixo, o que poderia representar a intenção do artista em relação à colocação da escultura em lugar alto.

A escultura mede 99 x 63,7 x 27cm com a peanha de nuvens e querubins e sem a base de madeira, que é uma intervenção posterior. É uma peça de talha inteira, em madeira maciça, dourada e policromada. É formada por nove blocos: um, que forma o corpo da Virgem, nuvens, querubins e o braço esquerdo; outro, que compõe o braço o direito; dois formados pelos antebraços, dois que formam as mãos; outro, que forma as duas mechas de trás dos cabelos, e ainda mais dois que formam as duas mechas que caem sobre o colo. Na face, há uma secção lateral para colocação dos olhos de vidro. As nuvens são interrompidas, na parte posterior, por corte reto e vertical. De acordo com radiografias da peça, para unir os blocos foram usados: cravos na face, no ombro direito e braço direito; entre o braço e o antebraço, alguns pregos (intervenção de restauração), no braço direito; dois cravos para prender as duas mechas da parte de trás da cabeça e encaixes entre as mãos e os punhos.

Foram verificadas duas perfurações nas orelhas para a colocação de brincos, três na parte superior da cabeça, uma para colocação de coroa e duas menores. Também encontramos perfurações na parte inferior da escultura, para fixação na base.

Os olhos da Virgem são de vidro soprado, portanto ocos, e com pedúnculo, de acordo com radiografia. Os olhos dos querubins são esculpidos (íris plana) e pintados.

No momento dos exames existiam na escultura as cores: marrom da madeira, no escapulário; marrom escuro nos cabelos; cor de pele, no rosto e nas mãos; laranja, cor do bolo armênio (preparação argilosa para o douramento), na veste e na parte de trás do escapulário; resquícios de dourado e de branco no hábito.

As técnicas de policromia encontradas no panejamento foram o esgrafiado, as punções e os relevos. Os motivos decorativos que ainda podem ser vistos são: metade de flor, com pétalas trilobuladas, em relevo em toda a borda inferior do hábito; pequenas flores de lis em um dos lados da parte de trás do

Foto: Beatriz Coelho

A imagem no oratório rococó pertencente à igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia Ouro Preto/MG

Foto: Beatriz Coelho

A imagem de perfil, podendo ser observada curva acentuada na parte da frente.

escapulário, em esgrafito. Foram localizados, também, vestígios de punção em várias áreas da túnica, formando desenhos fitomorfos, perceptíveis apenas com observação muito atenta.

Na carnação, a estratigrafia é complexa, com diversas camadas aparecendo simultaneamente, indicando intervenções que não seguiram critérios normalmente utilizados em uma correta restauração, no que diz respeito à policromia. Nos cabelos, a estratigrafia é complexa no alto da cabeça e simplificada nas mechas que caem na frente, indicando que as mechas são complementações.

Os vestígios de folhas de ouro presentes na escultura indicam que foram fixadas com cola à base d'água e posteriormente brunidas. Os exames minuciosos revelam que as folhas metálicas provavelmente revestiam toda a peça, exceto as carnações e os cabelos.

Estado de conservação

A imagem teve uma policromia muito rica, com a indumentária totalmente revestida de folhas de ouro e apresentando vestígios de apuradas técnicas de ornamentação. Atualmente, a policromia está bastante deteriorada, como resultado de intervenção grosseira e inadequada para remoção de repintura. O escapulário, na parte da frente, perdeu completamente o douramento. Na parte de trás da imagem, quase todo o esgrafito foi removido, conservando-se apenas resquícios da policromia original e vestígios da repintura. A policromia e o douramento foram retirados quase completamente por todo o hábito - e não perdidos por processo de deterioração - e o que se vê, em grande quantidade, é o alaranjado do bolo armênio, que deveria estar oculto pelas folhas de ouro e pela pintura. As nuvens também apresentam perda quase total da policromia original. Embora não se possa precisar uma data para essa restauração danosa, é importante observar que o laudo do museólogo Orlandino Seitas Fernandes, de 1974, se refere a esgrafitos e pastiglio, sem mencionar problemas na policromia.

No processo, há uma declaração de um restaurador, afirmando ter feito os dedos que faltavam e as madeixas que caem sobre os ombros da Virgem. As análises de laboratório, os exames sob radiação ultravioleta e as radiografias mostram que isso é verdade. Os dedos e as mechas de cabelos que caem sobre o busto da Virgem foram refeitos com grande perícia, indicando ótima qualidade de trabalho de complementação, uma vez que não é detectado a olho nu. Surpreende a alta qualidade do trabalho de complementação das partes faltantes (mechas e dedos) e a péssima qualidade da intervenção feita em toda a policromia.

Capa

Uma das perguntas versava sobre uma capa de tecido existente no acervo da igreja. É uma capa confeccionada em seda adamascada, doada por D. Maria Augusta Saraiva Caravelli, em 31 de outubro de 1912, conforme Livro de Lançamentos de Atas e Termos N° 2207, página 20. Peça semicircular, contornada em toda sua extensão por renda, e com fitas para amarração na altura do pescoço. Foi confeccionada em tecido duplo, sendo um lado em adamascado na cor dourada, e o outro em azul, ambos já bem desbotados.

Essa capa se ajusta perfeitamente à escultura, passando por baixo das madeixas esculpidas na parte de trás da peça, e as fitas passando entre o corpo e as mechas de cabelo que caem sobre o colo e ombros. Em outras esculturas de Nossa Senhora das Mercês analisadas, todas de roca, a capa fica curta e foge à iconografia dessa Nossa Senhora, que pede uma capa grande para abrigar os cativos.

É importante esclarecer que as imagens de roca e de vestir, por suas características técnicas, com articulações, perucas e vestes de tecido, possuem, como um manequim, uma tendência natural para transformações, ou seja, os seus braços e mãos podem ser movimentados, alterando-se sua gestualidade e, conseqüentemente, sua iconografia. Uma imagem de talha inteira tem, ao contrário do que acabamos de descrever, uma posição determinada e imutável.

A devoção a Nossa Senhora das Mercês vem do século XIII, na Espanha, quando São Pedro Nolasco, catalão, criou a ordem para a redenção dos cativos, em 1218, encorajado pelo rei Jayme I, de Aragão. Por isso, Nossa Senhora das Mercês e os mercedários trazem ao peito o escudo com as armas de Aragão. Ela é representada vestindo hábito branco, composto por túnica presa por um cinto de couro, escapulário com o escudo da ordem, e ampla capa que chega até os pés. Sob o manto protetor, normalmente se encontram figuras que representam os cativos.

Essa imagem de Nossa Senhora das Mercês não tem a capa esculpida, mas há, sob seus cabelos, espaço que permite prender uma capa que, tudo indica, deveria ser em tecido. Essa escultura também não apresenta os cativos, que, no Brasil, foram representados por negros escravos.

Foto: Beatriz Coelho

Radiografia da cabeça podendo-se observar grandes cravos fixando a face e as mechas de cabelo.

Oratório

O oratório rococó, sobre o qual foram feitas várias perguntas, é confeccionado em madeira entalhada, dourada e policromada, medindo 181 x 107 x 50cm. Possui estrutura de base trapezoidal, é trifacetado e encimado por uma espécie de cúpula arrematada por quatro coruchéus nos ângulos e um sobre a cúpula. Apresenta pilares arrematados por capitéis da ordem dórica que sustentam

arcos em meio ponto. Essas peças e os arcos são decorados por canaletas vermelhas contornadas por frisos dourados. As laterais das três faces são contornadas por rendas entalhadas e douradas. No entablamento há pinturas em marmorizado nos tons de azul e vermelho. A base é suspensa e apoiada por quatro pés com ornatos entalhados. Originalmente não deveria ter vidros, mas parece ter sido adaptado com madeira e pregos para sua colocação. O fundo do oratório, que era, originalmente, dividido em seis partes no sentido vertical (hoje com sete partes, pois uma delas foi dividida ao meio), é policromado, imitando tecido bordado, nas cores azul, dourado, branco e vermelho. A decoração é composta por pequenos buquês de flores, inseridos em área pontilhada de branco e com uma palma central em folha de ouro com *pastiglia,* punção e pintura a pincel. Esses buquês são contornados por frisos sinuosos que formam losangos, com fundo liso e representações de folhas e flores em dourado (folhas de ouro), vermelho e verde.

Esse oratório é totalmente condizente com a imagem de Nossa Senhora das Mercês, atribuída ao Aleijadinho, tanto no que se refere ao estilo quanto às dimensões. Trata-se de peça bem entalhada e com aprimoradas técnicas de policromia, que se adequam bem a uma imagem de talha inteira que também possui essas técnicas.

Considerações Finais

Mediante os estudos comparativos realizados, podemos dizer que a imagem de Nossa Senhora das Mercês pertence ao rol de esculturas executadas por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Concordamos com Myriam Ribeiro no laudo feito para o processo, e no novo livro *O Aleijadinho e sua Oficina,* quando a situa entre 1770/72, mesma época do Anjo Tocheiro da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, e há alguns anos no Museu da Inconfidência, sobre o qual há um laudo de Lygia Martins Costa, de 1991, e que tem muitas semelhanças com a Nossa Senhora das Mercês.[5]

Podemos afirmar que encontramos também uma adequação perfeita entre a imagem, a capa e o oratório: a capa complementa a iconografia de Nossa Senhora das Mercês, embora seja colorida e não branca (certamente a devota não tinha conhecimento da iconografia), e a imagem cabe dentro do oratório, formando um conjunto harmonioso. O mesmo não ocorre com as outras três imagens de roca encontradas na igreja e mencionadas nos quesitos do processo.

A imagem de Nossa Senhora das Mercês atribuída ao Aleijadinho é um caso raro de imagem de talha inteira com uma parte a ser completada com tecido, que pode variar de cor, aspecto e dimensões, mas que, de acordo com sua iconografia, deveria ser, como seu hábito, branca, cobrindo os ombros e caindo até os

5. Ver artigo do Boletim do CEIB 23.

pés. A mecha posterior do cabelo é afastada do corpo, permitindo a colocação do manto, e as duas mechas laterais, que caem na frente, sobre os ombros da imagem, apesar de resultarem de intervenção realizada em 1974, devem ter sido refeitas seguindo a indicação dos vestígios originais, e permitem a passagem das fitas que amarram a capa.

De acordo com pesquisa realizada por Antônio Fernando Batista dos Santos, e publicada em artigo no Boletim do CEIB, essa imagem de talha inteira vestia também, no século XVIII, túnicas em seda bordadas com fios de ouro, existentes ainda na Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, de Ouro Preto, e que constam de um inventário de 1761.

Segundo reportagem recente, publicada no dia 14 de maio de 2003, no jornal *Estado de Minas*, foi divulgado o resultado da decisão judicial tomada em primeira instância, declarando que a imagem é de propriedade da igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia de Ouro Preto, devendo a ela ser restituída.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COELHO, Beatriz; DAVID, Helena; QUITES, Ma. Regina. Duas esculturas do Aleijadinho: Análise comparativa. *Boletim do CEIB*. Belo Horizonte, v.7, n. 21, p.1-4, 2002.

COELHO, Beatriz; HILL, Marcos. *Francisco Vieira Servas e os anjos tocheiros de Congonhas*. ABRACOR, 1996.

OLIVEIRA, Myriam; SANTOS FILHO, Olinto; SANTOS, Antônio Fernando. *Aleijadinho e sua oficina*. São Paulo, Capivara, 2003.

SANTOS, Antônio Fernando. A Imagem de Nossa Senhora das Mercês e a genialidade de Antônio Francisco Lisboa. *Boletim do CEIB.* Belo Horizonte, v.5, n.20, p. 3-6, 2002.

A IMAGEM DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS DE OURO PRETO: O RESGATE DE UMA DEVOÇÃO

ANTÔNIO FERNANDO B. SANTOS*

A imagem e a denúncia

A imagem de Nossa Senhora das Mercês, atribuída a Antônio Francisco Lisboa, foi apresentada pela primeira vez ao público em exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo, em novembro de 1977. A mostra, intitulada "Artistas e artífices do Brasil, séculos XVI, XVII e XVII",[1] teve curadoria do diretor do museu, João Marino. A escultura pertencia ao acervo de um colecionador paulista, Antônio Carlos Kfouri, que, em atendimento à solicitação do curador,[2] disponibilizou prontamente parte do seu precioso acervo na mostra.

A escultura apareceu ainda uma segunda vez, em 1979, em outra exposição, também no MASP, em São Paulo,[3] intitulada "Arte no Brasil, uma história de cinco séculos".

Foi aí que um ouropretano, após visita à exposição, fez a denúncia de que essa imagem pertencia ao acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, em Ouro Preto. Informada do fato, a Superintendência Regional do IPHAN em Belo Horizonte solicitou abertura de inquérito à Polícia Federal para a apuração da ocorrência de eventual furto e/ou receptação da obra. No mês de setembro de 1995, por solicitação da Superintendência da Polícia Federal em Minas Gerais ao delegado da Polícia Federal de São Paulo, Mario Ikeda, foi requerido à Justiça Federal um mandado de busca e apreensão da escultura, deferido em 22 de setembro e afinal cumprido no dia 29 do mesmo mês, definindo por ficar a obra na residência do colecionador. Finalmente, o juiz Petrônio Maranhão Gomes de Sá determinou o acautelamento da imagem no Museu de Arte Sacra de São Paulo, no dia 17 de outubro de 1995, ficando o seu diretor, João Marino, como seu fiel depositário.

Nesse período houve uma grande movimentação para que a imagem ficasse em São Paulo, integrando o acervo do Museu de Arte Sacra, tendo sido, inclusive, iniciado, pelo CONDEPHAAT, um processo para seu tombamento, a pedido do diretor do museu.

De dezembro de 95 a janeiro de 96 o processo ficou paralisado em razão da morte do juiz, continuando a imagem sob a custódia do diretor do Museu de Arte Sacra. A sua continuidade se deu após a designação da juíza Sílvia Maria Rocha, que decidiu, em 6 de fevereiro de 1996, pela transferência da escultura para Minas Gerais, onde aguardaria o julgamento da ação de decisão sobre a sua propriedade. Imediatamente foi providenciada a

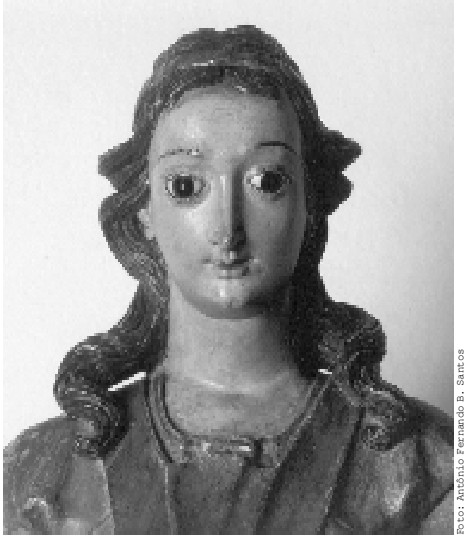


Foto: Antônio Fernando B. Santos

Detalhe do rosto da peça com a complementação das mechas dos cabelos

** Especialista em Conservação/Restauração e Mestre em Artes Visuais/Conservação IPHAN/13 ª SR*

1. O catálogo da exposição "Artistas e Artífices do Brasil séculos XVI, XVII e XVIII" – Museu de Arte de São Paulo, novembro de 1977 exibiu a fotografia da escultura.

2. O curador da exposição, em entrevista à Revista Veja, informou: "Eu conhecia a imagem desde que ela chegara a São Paulo, provavelmente no início de 1970". Revista *Veja*, 25 de outubro de 1995.

3. A foto da escultura foi publicada no catálogo da exposição à página 38, s/d.

Foto: Antônio Fernando B. Santos

Nossa Senhora das Mercês
Com vestido e capa

transferência da obra para a cidade de Ouro Preto, antes de homologado o seu tombamento pelo Estado de São Paulo.

Segundo o advogado da 9ª Superintendência Regional do IPHAN-SP, Reynaldo Mora,

> *"...o tempo era primordial em todo esse episódio (...) e o delegado com a ordem judicial apressava a embalagem da Santa. Ao lado o responsável pelo museu telefonava para a diretoria e para os advogados, tentando impedir a saída da Santa (...) o transporte se daria por via terrestre. Entretanto, o advogado percebendo a movimentação dos interessados na Santa para que essa ficasse no Museu de São Paulo, aconselhou o Delegado a enviar a Imagem de avião, meio mais rápido e seguro."*[4]

Às 19 horas do dia 8 de fevereiro de 1996, o delegado Mario Ikeda informa ao advogado que a imagem havia embarcado no aeroporto de Congonhas rumo a Belo Horizonte.

Em Ouro Preto a escultura foi recebida com grande festa, com os fiéis mercedários em preces, na esperança de conseguir perante a justiça o direito de ter reintegrada, em seu acervo, a imagem da padroeira, impiedosamente arrancada do retábulo-mor da igreja.[5]

A irmandade e a igreja

A fundação da Confraria de Nossa Senhora das Mercês de Ouro Preto foi instituída, em Vila Rica, no dia 24 de setembro de 1740, segundo documento de 1845, o qual descreve: "passamos a informar com verdade e succintamente: primeiro, que esta Associação religiosa foi criada no anno de mil setecentos e quarenta aggregada a Capella de São Joze da mesma cidade e Freguezia do Ouro Preto".[6]

Por não possuir uma igreja própria, naquela época, a confraria mercedária exercia suas atividades religiosas na capela de São José, onde permaneceu até por volta de 1772.

Em 22 de janeiro de 1758, a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês decidiu fazer, na capela de São José, um altar para a sua padroeira *"de madeira lisa feito na melhor forma que puder"*.[7] Dois anos mais tarde, o retábulo já estava concluído, tendo os mercedários pago aos entalhadores José Rodrigues da Silva e Leandro Soares de Carvalho pela sua construção. Consta em recibo "P. ouro q. pagou Bernardo de Ar.° Franco a Jozê Roiz da S.ª e Leandro Soares de Carv.° de ft.° do Altar de N. Sra. como consta do recibo a fl. 14v., 13 oitavas".[8]

Possivelmente data também desse período a execução da escultura da padroeira de Nossa Senhora das Mercês que ocupava o trono desse retábulo. No inventário da irmandade, datado de

4. Crônica "O almoço"; do advogado Reynaldo Mora.

5. Cabe registrar que o referido inquérito terminou sendo arquivado em razão de prescrição da pretensão punitiva (trinta anos decorridos da prática do delito). Era preciso, então, discutir judicialmente a questão do dano ao patrimônio histórico e cultural da coletividade, em razão da retirada da imagem do acervo a que pertencia. Os autos foram remetidos à Justiça Federal em Minas Gerais. O Ministério Público Federal propôs, em seguida, uma Ação Civil Pública requerendo que a imagem encontrada em poder do colecionador fosse declarada como a imagem desaparecida da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, e fosse o réu condenado a restituir a obra ao acervo de onde foi retirada.

6. TRINDADE. Cônego Raimundo. Igreja das Mercês de Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1959, v. 14, p. 178.

7. Arquivo Eclesiástico de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. v. 42, f. 94.

8. Ibidem. v. 38, f. 23.

27 de dezembro de 1761, a escultura fazia parte do seu acervo, aparecendo relacionada da seguinte forma: "*Imagem de Nossa Senhora das Mercês com seu vestido de seda bordado de ouro e outro usado de damasquilho, guarnecido de galão de ouro".* [9]

Ainda no século XVIII, na década de 60, ocorreu um desentendimento entre os irmãos mercedários, o que resultou em uma ruptura da irmandade. Registre-se que o motivo da discórdia não foi referenciado no arquivo da Ordem. Uma das partes vai então estabelecer-se na ermida do Bom Jesus dos Perdões em Antonio Dias, sendo seu patrono o padre José Fernandes Leite.

O partido conservador, sempre mais forte em Ouro Preto, sentiu-se vitorioso, favorecendo, portanto, os irmãos das Mercês e Perdões, entre os quais estavam o chefe nacional e o dirigente da província. Os dois lados da irmandade visavam à categoria de ordem terceira, pleiteando o direito de precedência nas procissões e enterros e o privilégio das graças espirituais específicas. Embora tenham alcançado as licenças eclesiásticas pretendidas, tudo isso resultou "em pura perda", segundo palavras do historiador cônego Raimundo Trindade.

No dia 4 de dezembro de 1767, frei Basílio Gil de Barnabé, Geral da Ordem com sede em Madri, atendendo a pedidos da confraria dos mercedários, encaminha para Vila Rica dois documentos destinados aos irmãos, ainda na sede em São José:

> "*O primeiro concedia-lhes a agregação à Ordem Primária e lhes conferia longa série de graças e privilégios; o outro autorizava o comissário da Ordem a benzer e impor hábitos e escapulários, bem como dar aos irmãos a absolvição ritual da Ordem nos dias apontados em seu calendário".*[10]

Os irmãos mercedários da Freguesia de Ouro Preto se empenhavam para que sua irmandade fosse elevada à categoria de ordem terceira, e o documento do Geral de Madri não lhes conferia a solicitação aspirada. Para evitar que os irmãos adversários conseguissem mais cedo a colocação desejada, encaminharam sua solicitação ao prior do único convento de religiosos das Mercês no Brasil, localizado no norte do Maranhão. Este os atendeu plenamente, concedendo-lhes, através de documento datado de 25 de agosto de 1775, o direito de usar hábitos, capas e correias, nomeando para seu primeiro comissário criador da ordem o pároco da freguesia.

O desentendimento entre os irmãos mercedários de Ouro Preto se estendeu por mais de um século, fracassando cada tentativa de pacificação.

No dia 4 de agosto do ano de 1771, reunida em mesa redonda, ainda na Capela de São José, a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia decide construir a sua própria

Detalhe da cabeça da escultura com a perda da mecha de cabelo

9. Arquivo Eclesiástico de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. v. 42, f. 92v.

10. TRINDADE, Cônego Raimundo. Ob. Cit. 1959, v. 14, p. 186.

Foto: Antônio Fernando B. Santos

Vestido em damasquilho

igreja, para nela colocar a imagem da padroeira. Ressalva o fato de estar em "*Cappela alheya recebendo várias descortezias...*".[11]

Em outubro do mesmo ano a irmandade recebeu licença para a edificação da igreja, e, em 14 de novembro de 1773, transladou-se solenemente a imagem de Nossa Senhora das Mercês da Capela de São José para a nova igreja.

Para a decoração do interior da capela-mor, foram contratados os serviços de João Batista de Figueiredo, um dos pintores mais conceituados da época. Segundo documentos o artista teria executado, entre os anos de 1773 e 1787, o douramento e a pintura da capela-mor. Infelizmente, essa pintura não foi identificada e, possivelmente, encontra-se sob as várias camadas que recobrem atualmente o retábulo-mor e o camarim da capela.

A escultura e os estudos

A escultura da padroeira mercedária de Nossa Senhora das Mercês foi executada por Antônio Francisco Lisboa[12] para compor o trono do retábulo da irmandade, localizado na Capela de São José, em Ouro Preto. Não se sabe, pois, de que maneira essa obra teve por destino o acervo do colecionador de arte paulista Antônio Carlos Kfouri, onde permaneceu por um longo período.

No ano de 1995 é ajuizada uma ação civil pública pelo Ministério Público Federal em Minas Gerais, com o objetivo de verificar e comprovar que a Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia - Mercês de Cima - de Ouro Preto, era de fato a verdadeira proprietária da obra.

O laudo realizado pela restauradora Beatriz Coelho,[13] perita arrolada no curso do inquérito policial, identificou vários elementos associados à escultura, tais como uma capa, que nela se adapta perfeitamente, dois pares de brincos, uma coroa de prata e ainda um oratório dourado e policromado. Contudo, nenhum desses acessórios permitiu comprovar a sua propriedade pela irmandade de Ouro Preto.

No curso da ação, o autor deste artigo é intimado como testemunha. Para subsidiar seu depoimento, realiza vários estudos, não só na escultura, mas nos documentos da irmandade, na bibliografia existente sobre o artista e, principalmente, na extensa documentação que compõe o processo. Esses estudos permitiram então comprovar a propriedade pela irmandade e, ainda, identificar elementos característicos, até então não revelados, na obra do artista entalhador, tais como o emprego de vestes em escultura policromada e mechas de cabelo esculpidas afastadas do corpo para permitir a colocação de vestimentas.

A escultura, em madeira dourada e policromada, é de excepcional feitura, obra que o mestre Antônio Francisco Lisboa, com os seus aproximados 20 anos de idade, executou para os irmãos mercedários, revelando nesse momento uma das primeiras marcas da sua genialidade escultórica.

11. TRINDADE, Cônego Raimundo. Ob. Cit. 1959, v. 14, p. 219.

12. Em 1974, ainda nas mãos do colecionador, a escultura recebeu um laudo do museólogo Orlandino Seitas Fernandes, que atribuiu sua fatura a Antônio Francisco Lisboa, estabelecendo sua correlação com as obras do artista nos Passos da Paixão, em Congonhas, considerando que havia sido feita em 1790. Em 1995, a historiadora Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira confirma a atribuição da Virgem a Antônio Francisco Lisboa, porém, datando-a do período de 1772-74.

13. Este estudo encontra-se publicado nesta revista.

O artista, em consonância com as tradições da irmandade mercedária, buscou representar a Virgem das Mercês dentro da mais perfeita realidade e na opulência que devia envolver a padroeira. Representa a figura de uma jovem, de braços abertos, olhar mesclado entre o profano e o divino. Ostenta uma fisionomia serena e misteriosa, talvez inspirada em modelo europeu.

O realismo foi atingido pela genialidade do escultor, ao prever a possibilidade de mesclar os elementos da madeira entalhada com os tecidos da indumentária que cobriam a imagem completando a sua iconografia. Além da capa "feita de pano", como dito por Orlandino, constatamos que a imagem deveria receber vestes completas. Depois de levantada tal possibilidade, em busca realizada no acervo da igreja, foram localizados dois vestidos: um, em damasco de seda, bordado com fios e galão de ouro, e outro em damasquilho, também bordado com os mesmos elementos e padrões decorativos. Esses dois vestidos se adaptam perfeitamente ao tamanho da imagem. São os mesmos que aparecem citados no inventário de 1761, já que a descrição do inventário corresponde exatamente às duas peças. A preservação desses vestidos pela igreja foi essencial para a conclusão de que aquela era mesmo a imagem primitiva da irmandade.

Não havendo dúvidas de que a escultura é de fatura de Antônio Francisco Lisboa, resta evidente que sua execução, no entanto, é de alguns anos anteriores à datação dada pelos dois especialistas citados.[14]

Podemos admitir que a escultura apresenta relação mais direta com o anjo tocheiro do acervo do Museu da Inconfidência, executado originalmente para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Esse anjo apresenta características estilísticas bastante semelhantes às da escultura da Virgem das Mercês quanto ao formato do rosto e pescoço, olhos grandes e amendoados, nariz e boca de desenho fino, porém marcados, queixo bem definido, e ainda os cabelos com penteado bastante peculiar, possivelmente inspirados em modelo renascentista. Segundo a historiadora Lygia Martins Costa, o anjo tocheiro pode ser datado da década de 1770.[15]

A escultura de Nossa Senhora das Mercês teria sido executada no final da década de 50 ou início da década de 60 do século XVIII.

Sobre o período da sua execução, o pesquisador Sylvio de Vasconcelos informa *que* "É nas décadas dos 60 e 70, já adulto, que a personalidade de Antonio Francisco se define por inteiro. Com méritos reconhecidos, trabalho intenso e suficientes recursos para manter-se, de um lado procura desfrutar a vida como homem e, de outro, compenetrar-se das responsabilidades inerentes à sua qualidade de artista".[16]

Fotografias constantes da ação mostram que a escultura das Mercês, ao ser adquirida pelo colecionador paulista, encontrava-

Foto: Antônio Fernando B. Santos

Detalhe da policromia do fundo do oratório

14. A imagem foi citada pela primeira vez no dia 2 de julho de 1758, em documento que descreve reunião entre o procurador e mais oficiais irmãos da Mesa da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos irmãos mercedários, informando sobre desentendimento com a irmandade que os abrigava, o que resultou na retirada da imagem do seu altar, "ornada com seu vestido de seda e guarnecido de seu galão de ouro à roda, e sua coroa de prata e um par de brincos de diamante de aljofres"

15. COSTA, Lygia Martins. *De museologia arte e política de patrimônio*. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio. IPHAN, Minc, 2002, p. 212.

16. VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.* São Paulo: Brasiliana, 1979, p. 18.

Foto: arquivo 13ºSR/IPHAN/MG

Antes da intervenção

se totalmente repintada e com perdas de suporte referentes aos dedos das mãos e ainda parte das duas mechas frontais do cabelo. Isso porque, em 1973, a obra recebera uma intervenção que removeu a repintura que recobria toda a policromia e douramento, e ainda complementou as partes faltantes do suporte – dedos das mãos direita e esquerda e parte das mechas frontais do cabelo, conforme laudo do "restaurador".[17] Percebe-se que as mechas frontais foram complementadas por outro material que não a madeira, pois não são visíveis na radiografia realizada durante a peritagem.[18]

Ao complementar a perda, o "restaurador" não percebeu a proposta escultórica original do artista, que teria esculpido a mecha um pouco distanciada do ombro da figura, justamente no local onde a madeira se rompeu. Pelo rompimento da madeira nessa exata área comprova-se, nitidamente, que o artista esculpiu as mechas afastadas do corpo da figura, seguindo a mesma proposta da mecha da parte posterior. No caso de o artista ter trabalhado originalmente a escultura com as mechas apoiadas nos ombros - como executado pelo "restaurador" -, ele as teria entalhado no mesmo bloco do corpo.[19] Isso jamais resultaria em uma perda dos fragmentos das mechas, como ocorreu. As duas mechas frontais, por se mostrarem vulneráveis, acabaram se rompendo, e os dois fragmentos perderam-se.

A confecção da escultura com as mechas frontais afastadas do corpo justifica-se pelo fato de que a obra foi executada para receber vestes, o que é tradição nas irmandades de Nossa Senhora das Mercês, sendo mais comum a representação da Virgem em imagem de vestir, na maioria das vezes de roca.[20]

Ainda sobre a intervenção realizada pelo "restaurador", constatamos ainda que a remoção da repintura da escultura foi executada de maneira totalmente inadequada, danificando a camada de policromia e douramento originais, ficando apenas resquícios do rico estofamento de esgrafiados, punções e relevos. Mas, sem dúvida, a complementação das mechas frontais da escultura foi a intervenção mais descaracterizadora. Ao refazer a perda, sem um estudo prévio e detalhado para o entendimento da fatura original da escultura, o "restaurador" não conseguiu reproduzir a proposta primitiva do artista entalhador e colocou as duas mechas - que deveriam ser soltas - aderidas ao corpo da imagem, impossibilitando a colocação da indumentária.

Dessa forma, não ficaram as referências necessárias para a identificação de que a obra recebia, além da capa, as vestes em tecido. Tratava-se, portanto, de uma "escultura de vestir", de "inteiro vulto".[21] recebendo toda a sua indumentária - vestido, saias, camisas, escapulário, capa e até peruca - como descrito nos inventários.

Para complementação das mechas frontais da escultura, o

17. Relatório das intervenções realizadas na escultura por José Timótheo Rodrigues e documentação fotográfica anterior à intervenção – anexos ao processo

18. As radiografias foram cedidas pela perita, a restauradora Beatriz Coelho.

19. Como exemplo de execução de mecha entalhada aderida ao corpo temos a Imagem de Nossa Senhora do Carmo do retábulo da Fazenda Serra Negra, atualmente localizado no Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

20. De 14 imagens de Nossa Senhora das Mercês identificadas em igrejas tombadas pelo IPHAN em Minas Gerais, 10 são "imagens de vestir" e quatro de "inteiro vulto".

21. Termo usado por Orlandino Seitas Fernandes no laudo de atribuição da escultura a Antonio Francisco Lisboa, datado de 1774.

"restaurador" buscara referência em uma obra do Aleijadinho, o Cristo da Capela da Crucificação de Congonhas. Ocorre que as mechas frontais daquela escultura não correspondem às mechas posteriores, mostrando nitidamente outra fatura e outro momento da obra do artista.[22]

A defesa do colecionador e os testemunhos

Pelo fato de a escultura de Nossa Senhora das Mercês aparecer listada no inventário de 1761 juntamente com seus vestidos, foi erroneamente identificada, pela defesa do colecionador paulista, como uma imagem de roca, apesar de jamais ter sido referida por esse termo.

Outra informação usada como defesa pelo colecionador foi a de que, "por ocasião de suas férias, em julho de 1962, esteve em Nova Lima, quando adquiriu a imagem (...) do padre Oswaldo Carlos Pereira que oficiou na Paróquia de Nova Lima", e que "sequer suspeitava que se tratava de obra de Aleijadinho",[23] tentando justificar a origem da imagem, como proveniente da capela da Fazenda da Jaguara.

Por outro lado, estudos recentes do pesquisador Olinto Rodrigues dos Santos Filho, em artigo publicado nesta revista, informam que a capela da Jaguara não possuía em seu acervo nenhuma imagem de Nossa Senhora das Mercês. Da mesma forma, Cristina Correa de Araújo Ávila (também testemunha no processo) informa que "não havia devoção à Nossa Senhora das Mercês na região de Nova Lima, Rio Acima ou Matozinhos",[24] informação confirmada pelo pároco da Paróquia do Pilar, padre José Feliciano da Costa Simões.[25]

Conclusões

Após a constatação de que a escultura de Antônio Francisco Lisboa foi executada como uma "imagem de vestir", o que se justifica pela execução das mechas dos cabelos e ainda pelo panejamento "pesado e molhado",[26] bastante diferente do usual do artista e próprio para o recebimento das vestes, pode-se concluir que a imagem listada no inventário de 1761 é, sem dúvida, a de sua autoria. Pelo fato de tratar-se de uma imagem de vestir, e sendo paramentada com toda a sua indumentária, inclusive peruca e brincos, compreende-se haver passado desapercebida aos olhos dos pesquisadores e historiadores, não sendo citada por nenhum deles.

Sendo a padroeira mercedária uma "imagem de vestir", justifica-se o fato de aparecer sempre relacionada nos inventários realizados pela irmandade, associada aos seus vestidos, hábitos completos, saias, camisas e outras peças de indumentária.[27]

Identificamos, na região de Ouro Preto e Mariana, outras

22. Possivelmente esse foi o elemento que levou o historiador Orlandino Seitas Fernandes a datar a escultura de 1790, associando-a aos trabalhos do mestre em Congonhas.

23. Processo de Ação Civil Pública n. 96.9170-6, sentença, f .2.155.

24. Ibidem. sentença, f. 2.170.

25. Ibidem. correspondência do padre Simões para Reynaldo Mora, f. 250

26. Termo usado por Orlandino Seitas Fernandes para descrição do panejamento da escultura.

27. Os inventários da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos anos de 1761 – 27 de dezembro, 1774 – 24 de abril, 1777 – 11 de janeiro, 1788 – 9 de janeiro, 1816, 1929 e 1934, existentes no Arquivo Eclesiástico de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, descrevem sempre a imagem de Nossa Senhora das Mercês associada a vestidos, camisas, saias, manto, capa, véu, correia, escapulário, e outras peças da indumentária mercedária.

"imagens de vestir", também de autoria de Antônio Francisco Lisboa, como o São Francisco de Paula, da Igreja de São Francisco de Paula de Ouro Preto, e um Senhor dos Passos, do acervo do Museu Arquidiocesano de Mariana, ambas "imagens de vestir" e de "inteiro vulto".

Outro fato importante que não poderia deixar de ser relacionado é que, no ano de 1819, a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês contratou os serviços de Joaquim Dias Bicalho para a construção de um oratório.[28] Segundo informações recorrentes em Ouro Preto, o oratório abrigou por longo período a imagem da padroeira. Ora, o mais interessante é que, para a execução da decoração interna do oratório e o estofamento do seu interior, o artista buscou inspiração nos desenhos da padronagem do vestido damasquilho da Virgem, tendo-lhe seguido o mesmo padrão em losangos e elementos florais em tons róseos e azuis, o que nos permite estabelecer uma relação direta da imagem com o oratório.

Depois de concluídos esses estudos, restou possível afirmar que Antônio Francisco Lisboa esculpiu a imagem da padroeira de Nossa Senhora das Mercês para a confraria mercedária de Ouro Preto ainda antes da separação entre os irmãos. A Confraria de Mercês e Misericórdia, ou Mercês de Cima, pelo fato de ter recebido, em 1775, a sentença de patrimônio a seu favor,[29] teve o direito de ficar com a escultura em seu acervo.

Os resultados desses estudos serviram de testemunho na audiência realizada nos dias 21 e 22 de agosto de 2001, na Justiça Federal de Minas Gerais.

No dia 29 de abril de 2003, finalmente, a Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia de Ouro Preto ganhou pela segunda vez a propriedade da padroeira, dessa vez por decisão da Juíza titular da 11ª Vara de Minas Gerais:

> *"... julgo procedente o pedido para: declarar que a imagem de Nossa Senhora das Mercês, apreendida em poder do Réu Antonio Carlos Kfouri era tombada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no dia 8 de setembro de 1939, sob o número 243, às folhas 42 do Livro do Tombo das Belas Artes, juntamente com o restante do acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia de Ouro Preto e condenar o Réu Antonio Carlos Kfouri na obrigação de restituir a obra de arte aludida ao acervo de onde foi retirada".*

Parte da cruzada está ganha, sejam quais forem as batalhas que se avizinhem.

28. "Recebi do Thezoureiro desta Irm.de Joze Martins Ferreira a quantia de Secenta e seis e quatro centos a conta de maior quantia que a mesma Irmand.e me devia de hum Oratorio grande boa Talha com suas Imagens e Seis quadros grandes. Tudo dourado V.a R.a 25 de janeiro de 1819 //Joaquim Dias Bicalho // L.o aberto em 1754 fls. 228".

29. TRINDADE, Cônego Raimundo. Ob. Cit. 1959, v. 14, p. 195.

ICONOGRAFIA

LA VIRGEN CANDELARIA EN EL ARTE VIRREINAL PERUANO

RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS*

Introducción

España, desde la época de los Reyes Católicos, es considerada un reino paladín en la defensa de la fe por su lucha contra los moros, tradición que la convierte en abanderada de la Iglesia, sobre todo en el siglo XVI durante años de la Contrarreforma. A esta defensa se suma la responsabilidad de la propagación de la fe en tierras del Nuevo Mundo bajo su dominio.

América hispana es evangelizada principalmente con la bandera mariana, por ello su influencia fue notable; así lo ponen de manifiesto las crónicas y otros escritos de la época, donde se da cuenta de cómo se desarrolló su culto y se expandió por todo el territorio andino. Las advocaciones marianas en el Virreinato del Perú constituyen un aporte significativo de nuestros artistas a la iconografía de la Virgen, manifiesta en sus creaciones tanto en escultura como en pintura.[1]

Para el estudio de los orígenes de las advocaciones marianas en el Perú debemos tomar en cuenta, en primera instancia, las obras que traen los españoles y las que se importan durante el siglo XVI, tales como la Virgen de la Antigua y la Virgen del Rosario, por citar unos ejemplos; asimismo los aportes iconográficos de los artistas italianos desde antes de promediar este siglo hasta comienzos del XVII, entre ellos el hermano jesuita Bernardo

Bitti, gran evangelizador mediante la imagen, quien dejó múltiples vírgenes a lo largo de nuestros Andes, prueba de ello son sus obras pictóricas y escultóricas de La Candelaria, de La Asunción, de la "O", en diversas casas de su orden. Mateo Pérez de Alesio, aquel pintor documentado con una obra en la Capilla Sixtina del Vaticano, inaugurará en tierras del virreinato la iconografía de la Virgen de la Leche, advocación que alcanzara gran popularidad en la escuela cusqueña; por último el pintor romano Angelino Medoro, quien en 1600 pintó a Nuestra Señora de los Angeles para el convento de su advocación en Lima, hoy conocido como convento de Los Descalzos, y en 1618 la Inmaculada dejada en el convento de San Agustín, entre otras.[2]

El arte español sobre todo en el siglo XVII, dará sus aportes iconográficos principalmente a través de las obras de pintores como Murillo y Zurbarán y de escultores como Cano y Montañés, quienes sentarán las bases de muchas representaciones

Figura 1 - Virgen de la Purificación
Pintura de Bernardo Bitti - Siglo XVI
Iglesia de San Pedro de Lima

**Doutor em História da Arte*
Diretor do Museu de Arte da Universidade Nacional Maior de San Marcos
Professor da Universidade Nacional Maior de San Marcos e Universidad Católica do Perú

1. VARGAS UGARTE, Rubén: Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y Santuarios más celebrados. Buenos Aires, 1947.

2. ESTABRIDIS CARDENAS, Ricardo: "Influencia Italiana en la Pintura Virreinal". En: Pintura en el Virreinato del Perú. Edit. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1989, p. 109.

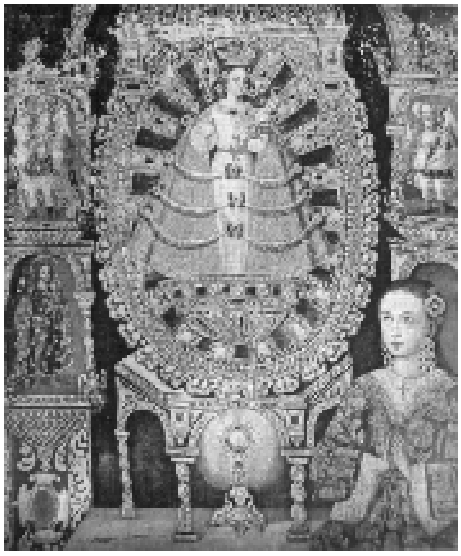


Figura 1 - Nuestra Señora de Copacabana del alto Perú
Pintura anónima - Siglo XVIII
Monasterio de Santa Teresa de Arequipa

marianas, principalmente con sus famosas Inmaculadas.

A la influencia italiana y española se sumarán la flamenca y alemana a través de grabados que circularon en grandes cantidades por todos los talleres de los artistas locales. Es así cómo, con todo este legado que sirve de cimiento, surgen las obras de los artistas locales, del indígena, del criollo, del mestizo, cada uno con sus características particulares.

La temprana asimilación de la religión y por consiguiente del culto a la Virgen María por los indígenas ha dado lugar a muchos estudios antropológicos, como por ejemplo los del padre Marzal[3] que han puesto en evidencia que, a pesar de los tres siglos de evangelización, lo que se dio fue un sincretismo religioso y una reinterpretación de los elementos de la fe y del rito. El indígena si bien aceptó el rito cristiano y le dio un significado propio e interpretaciones distintas, también conservó el rito indígena y le dio un significado cristiano.

Entre el conjunto de creencias religiosas características del altiplano andino consideran a la Virgen como intercesora ante Dios, al igual que las deidades de origen prehispánico, como los Apus y la Pachamama. A pesar de las duras campañas en contra de la idolatría, realizadas en el siglo XVII por las autoridades eclesiásticas de Lima, el culto popular de la Tinka a los Apus y el Pago a la Pachamama sigue conservándose. Marzal nos alcanza un mito recogido por Rosalin Gow en la comunidad de Pinchimuro de la Parroquia de Urcos, donde llama nuestra atención un pedido que hace la Pachamama:

> *"En carnaval y en Santiago alcánzame por los animales y en la fiesta de la Purificación de Nuestra Señora por los productos".*[4]

Aquí vemos el tipo de sincretismo donde, conservándose el rito indígena, se le da además, un significado cristiano. La Virgen María es identificada con la madre tierra, la Pachamama, tal como lo demuestra Gisbert con la representación de la Virgen del Cerro de Potosí.[5]

Los habitantes del Antiguo Perú se caracterizaron por ser un pueblo esencialmente agrícola, por ello el cuidado a la madre tierra, y la búsqueda del agua para cultivarla fueron su preocupación primaria. Sobre la base de esas preocupaciones es que desde tiempos remotos vemos surgir en sus concepciones religiosas las jerarquías divinas, donde los cerros y los Dioses del agua lograron ocupar un lugar prominente del mismo modo que los fenómenos naturales relacionados con ellos, tales como las lluvias y las tempestades, que serán también divinizadas.

El jesuita Arriaga en el capítulo II de su Crónica sobre la extirpación de idolatrías en el Perú, nos informa acerca de lo que adoraban los indios:

3. MARZAL, Manuel: El Sincretismo Iberoamericano. Lima, 1988.

4. Ibídem

5. GISBERT, Teresa: Iconografía y Mitos indígenas en el arte. Segunda edición. La Paz, 1994, p. 17.

"A Mamapacha que es la tierra también reverencian especialmente las mujeres al tiempo que an de sembrar y hablan con ella diziendo que les de buena cosecha y derraman para esto chicha, maíz molido.."."A los Puquios que son los manantiales, y fuentes hemos hallado que adoran de la misma manera, especialmente donde tienen falta de agua, pidiéndoles que no sequen". "A los rios quando an de pasallos..." "A cerros altos y montes y algunas piedras muy grandes también adoran..."[6]

Los ritos se ponen de manifiesto, hasta la actualidad, en las festividades del ciclo santoral, donde se asocian las fiestas de los santos y vírgenes a los calendarios productivos indígenas, y al panteón tradicional de los Apus y la Pachamama; prueba de ello lo da, por citar un ejemplo, los últimos estudios de Valderrama-Escalante sobre los rituales en torno a la actividad agropecuaria en el valle del Colca, en Arequipa.[7] La advocación más relacionadacon el agua y la tierra es la de la Virgen de la Purificación llamada popularmente Candelaria, por cuanto todas las historias que rodean a las imágenes derivadas de esta advocación tales como: Copacabana, Cocharcas, Caima, Characato, Chapi, entre otras, se relacionan con estos elementos indispensables para la vida y en su culto en la zona rural sur andina aún sobrevive los ritos ancestrales, reinterpretados como frutos de un sincretismo que aún pervive.

Figura 3 - Nuestra Señora de Copacabana
Grabado de Francisco Bejarano en libro de Fernando de Valverde
Lima/Perú - 1641

Orígenes de la Virgen Candelaria

La denominación primaria de la Virgen Candelaria corresponde a la representación de la Purificación de la Virgen, episodio de la vida de la madre de Jesús que San Lucas nos relata en el Capítulo II de su evangelio:

v.22: *"Cumplido asímismo el tiempo de la purificación de la Madre, según la Ley de Moisés, llevaron al Niño Jerusalén para presentarle al Señor"*; v.23: *"como está escrito en la Ley del Señor. Todo varón que nazca el primero, será consagrado al Señor"* v.24: *"y para presentar la ofrenda de un par de tórtolas o dos palominos como está también ordenado en la Ley del Señor".*

Sobre la fuente en la Ley de Moisés nos habla el Levíticus XII v.4.

Normalmente la escena original se conoce como la Presentación del Niño al Templo, pero ella corresponde a la vez, como leemos en el evangelio, a la purificación de la Virgen de la mancha legal que, según la Ley de los judíos, contraía toda mujer

6. ARRIAGA P., Pablo José, de: Extirpación de la Idolatría en el Perú. (Imprenta de Contreras, Lima, 1621) Edición facsimilar. Buenos Aires, 1910. Cap. II, pp. 10 y 11.

7. VALDERRAMA, R.; ESCALANTE, C.: Del Tata Malku a la Mama Pacha, riego, sociedad y ritos en los Andes Peruanos. Lima, 1988.

Figura 4 - Virgen de Copacabana
Escultura de Diego Rodriguez
Iglesia de Nuestra Señora de Copacabana
Lima/Perú - 1588

al dar a luz un hijo. En esta ceremonia se encendían cirios, de donde derivará posteriormente la denominación de candela para el cirio encendido, y de Candelaria para la Virgen que lo lleva.

La fiesta de la Purificación es una de las más antiguas, ya se celebraba en Jerusalén en el siglo IV y en Constantinopla se hizo oficial desde el 542 en tiempos del Emperador Justiniano I. En estas ceremonias se bendicen las candelas y se entona el cántico de Simeón para conmemorar la entrada de Cristo en el templo de Jerusalén, donde este anciano y la profetisa Ana tienen la revelación de la identidad de esa madre y su hijo. Con el tiempo la Virgen purificada se independizará de la escena doble y con su hijo en brazos y el atributo consabido, la candela, surgirá como una advocación independiente, de mucho éxito sobre todo en América. En los Andes peruanos el indígena le colocará además del cirio, la canastilla con las dos tórtolas que nos comenta la Biblia.

Líneas atrás mencionamos entre los pintores italianos activos en Lima y precursores de temas iconográficos en el arte virreinal al hermano jesuita Bernardo Bitti. En fechas tempranas, antes de promediar el siglo XVI, pinta para la iglesia de San Pedro de Lima a la Virgen de la Purificación, donde aun se observa que los cirios y la canastilla con tórtolas no son sostenidos todavía por la Virgen, sino por cuatro hermosos ángeles en los ángulos del lienzo (FIG.1). En la iglesia de la Compañía de Arequipa años después, hacia 1603, durante una segunda estancia en esta ciudad, realiza otra versión de este tema iconográfico donde pone ya en las manos de la Virgen y el Niño la consabida candela y la Purificación se transforma en Candelaria.

Virgen Candelaria de Copacabana

Aparte de la difusión manifiesta de la advocación de la Candelaria por parte de los jesuitas, el cronista dominico Reginaldo de Lizárraga en la primera década del siglo XVII, dedica un capítulo de su obra para informarnos sobre la imposición que hace su orden del culto a la Virgen Candelaria, en el pueblo de Copacabana, en el Alto Perú:

"Para deshacer este adoratorio que llamamos guacas, fue acertadísimo sacar a los indios de aquella isla y poblarlos en la tierra firme, a la legua casi del agua en un cerro no alto llamado así Copacavana...".[8]

Lizárraga menciona que la iglesia la hicieron los dominicos con el bachiller Montoro, quien mandó hacer a un indio una imagen de bulto de la Virgen de la Purificación.

Hacia 1570 nace en Huamanga el cronista de Copacabana Alfonso Ramos Gavilán, quien en 1588 entró en la orden agustina y se dedicó a recorrer el Perú, hasta que en 1618 lo encontramos ya en Copacabana. Sus escritos, recopilación de sus viajes, es

8. LIZARRAGA, Reginaldo de: Descripción breve del Perú. (Lima, 1628). En: Biblioteca de Autores Españoles. Tomo CCXVI. Madrid, 1968. Cap. LXXXVI.

fuente importante para analizar cómo se mantenían los ritos indígenas, asimismo, pone de manifiesto en ellos la preocupación de los agustinos por identificar a Tunupa con el apóstol Santo Tomás, quien habría predicado por estas tierras. Aquí como bien anota Gisbert,[9] se pone de manifiesto esa dualidad de los agustinos planteada ya por San Agustín en su Ciudad de Dios, cuando manifiesta que:

> *"las verdades cristianas se hallan latentes tanto en la naturaleza circundante como en la cultura pagana de griegos y romanos"*

Es por ello que los agustinos desde estas fechas tempranas, son los principales propulsores del sincretismo americano.

Ramos Gavilán agrega a lo expresado por el dominico Lizárraga sobre los orígenes de la devoción a la Candelaria:

> *"siendo los meses de enero y febrero los más temidos del año porque sus heladas solían arruinar las sementeras...".*
> *"Reunidos los Anansayas se decidieron por la advocación de la Candelaria o de la Purificación, por venir esa fiesta de la Virgen en la precisa época más temida de los hielos, consagrándose ellos en una cofradía en honor de Nuestra Señora".*[10]

Figura 5 - Nuestra Señora de Cocharcas
Pintura anónima - Siglo XVIII
Casa Goyeneche
Lima/Perú

Será en 1583 cuando se entroniza la Virgen creada por Francisco Tito Yupanqui, primera imagen hecha por un indígena y aceptada después de muchas vicisitudes, como nos relata el mismo escultor en un documento que fue la fuente primera de Ramos. Da cuenta en él de los rechazos que tuvo, de su aprendizaje y de cómo decide al final tomar como modelo a la Virgen de la iglesia de Santo Domingo de Potosí. Cinco años después de entronizada la imagen, la fama de sus milagros hace que los agustinos pidan la doctrina a Fray Martín de Sepúlveda, Prior del convento de La Plata, la que les fue concedida por Real Cédula en 1588; por ello, es a los agustinos a quien se debe la propagación de su culto y la obra monumental de su santuario, terminado hacia 1699, año en que recibirá la visita del Virrey Conde de Lemos (FIG. 2).

Ramos Gavilán terminó su libro en 1621 y dio cuenta al mundo del origen de la Virgen Candelaria de Copacabana y sus milagros, e ilustró la obra con un grabado. El escrito cumplió su cometido, rompió fronteras y surcó los mares hasta España, inspirando al gran Calderón de la Barca para su auto sacramental: La Aurora de Copacabana.

Al grabado de 1621 más adelante se sumó el que ilustra el libro del fraile agustino Fernando de Valverde con el Poema Sacro dedicado a Nuestra Señora de Copacabana, impreso en Lima en

9. GISBERT, Teresa: Op. cit., 1994, p. 58.

10. RAMOS GAVILAN, Alfonso: Historia de Copacabana y de su milagrosa imagen de la Virgen. Compendiado por Rafael Sanz. 1860, p. 64.

1641; estampa grabada por otro fraile agustino, Francisco Bejarano, documentado como discípulo del maestro italiano Mateo Pérez de Alesio (FIG. 3).[11]

Virgen de Copacabana en Lima

La devoción de la Virgen de Copacabana llega a Lima rápidamente antes de promediar el siglo XVI, Lizárraga en su crónica de la primera década del siglo XVII da cuenta de ello:

"En la provincia del Collao (como en su lugar diremos) hay un pueblo de indios llamado Copacavana". "Aquí hay una imagen de Nuestra Señora que ha hecho no pocos milagros..."

"A devoción de esta imagen, en todos los pueblos casi de españoles y en muchos de indios se han puesto imágenes de Nuestra Señora con la misma advocación; en esta ciudad se hizo una capilla junto a la puerta del Perdón, de la Iglesia Mayor con una imagen nombrada así: Nuestra Señora de Copacabana, la cual debe hacer veinte años, poco más, que se puso, donde con gran devoción concurre el pueblo, la cual tiene muy adornada y un capellán que sirve en esta capilla y sustenta muy abundantemente con las limosnas".[12]

Por su parte Cobo cuando se refiere en sus crónicas a las hermandades que hay en la ciudad de Lima, cita a la de Nuestra Señora de Copacabana:

"La cofradía e imagen de esta advocación es muy antigua en esta ciudad". "Llámese de Copacabana por ser trasunto de una imagen milagrosa que está en un pueblo de indios de la provincia de Omasuyo, diócesis de Chuquiabe llamado Copacabana..." "Edificóse en el barrio de San Lázaro en el año de mil seicientos diez y siete y trasladóse a ella la imagen y cofradía de indios que antes estuvo en una ermita que hubo pegada a la iglesia mayor vieja, la cual se derribó para el edificio de la nueva y está acabada". "Estuvo algún tiempo esta imagen dentro de ella en una de sus capillas, y últimamente el año sobredicho de diez y siete le edificaron sus cófrades esta ermita y la trasladaron a ella".[13]

En una publicación que realizáramos en 1993 nos referimos a la información de Vargas Ugarte sobre el autor de la escultura de la Virgen de Copacabana, titular de la iglesia limeña de dicha advocación, no considerada hasta el momento por ninguno de los estudiosos que han abordado el tema. La escultura fue realizada por Diego Rodríguez quien declaró en el proceso para certificar

11. VALVERDE, Fernando de: Santuario de Nuestra Señora de Copacabana del Perú. Poemas Sacros... Imprenta de Luis Lyra. Lima, 1641. Ver también: "Francisco Bejarano: Pintor y grabador limeño". En: Revista Arte y Arqueología Nl 8-9. Edit. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, 1982-1983, p. 147.

12. LIZARRAGA, Reginaldo de: Op. cit. 1968. Cap. XLVII.

13. COBO P., Bernabé: Fundación de Lima. En: Biblioteca de Autores Españoles. Edición de P. Francisco Mateos. Madrid, 1964. Cap. XXXV, p. 454.

un milagro de la imagen acaecido en 1592, legajo del que según el historiador jesuita se conserva, uno en el Archivo de Indias y otro en él Archivo Arzobispal de Lima[14]. A comienzos del presente siglo monseñor Carlos García Irigoyen tuvo la oportunidad de apreciar el documento del archivo limeño, que actualmente ya no existe, y publicarlo[15]. En dicha publicación transcribe el proceso abierto por santo Toribio en diciembre de 1591 por el milagro de la transpiración de la escultura de la Virgen de Copacabana de Lima, donde sale a relucir que el autor de la talla fue Rodríguez y que la policromó Cristóbal de Ortega, hacia 1588 (FIG. 4).

La escultura de la Virgen de Copacabana de Lima, responde al gusto de las vírgenes del bajo renacimiento sevillano, de las del tipo de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo y de la Virgen de la Evangelización, obras enviadas de Sevilla a Lima por el flamenco Roque de Balduque en el siglo XVI; ambas ya se encontraban en la Ciudad de los Reyes por las fechas en que Rodríguez esculpe la de Copacabana y no es extraño que las haya tomado como punto de referencia, aunque en esta escultura la Virgen lleva los cabellos al descubierto y su manto es menos rígido al recogerse por delante.

La Virgen de Copacabana del Alto Perú y la de Lima, corresponden a dos interpretaciones distintas de una misma advocación, la de un escultor hispano como Rodríguez y la de un escultor indio como Yupanqui, quienes están relacionados indirectamente con obras primigenias de Balduque.

Virgen de Copacabana en Cocharcas

Según nos relata Fernando Montesinos en sus Anales del Perú, a fines del siglo XVI,[16] un indio llamado Sebastián Quimichi, descendiente del curaca Chuquisulca, fue el promotor de esta advocación en su pueblo de San Pedro de Cocharcas. Quimichi fue favorecido con un milagro de la Virgen de Copacabana y decidió encargar al mismo escultor Tito Yupanqui una para su pueblo. Años después, en Cocharcas la escultura adquiriría carta de ciudadanía, ya que con el tiempo sólo se le conocerá como Virgen de Cocharcas, advocación con un santuario de gran fama en época virreinal.

Años después de la entronización de la escultura, su devoción dio origen a una versión pictórica de novedosa iconografía, donde se le representa en anda bajo palio en el momento de su procesión, rodeada por escenas anecdóticas de ingenuo tratamiento formal (FIG. 5).

Las Candelarias en Arequipa

En la Ciudad Blanca es posible comprobar a través de la variedad de advocaciones que son objeto de culto, la devoción especial hacia la Virgen María, manifiesta asimismo en las creaciones plásticas que aún se conservan. Entre todas ellas la

14. VARGAS UGARTE, Rubén: Op. cit., 1947, p. 603.

15. GARCIA IRIGOYEN, Carlos: "Documentos para la historia...". En: El Amigo del Clero. Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis de Lima. Lima, 1909. Tomo XVIII.

16. MONTESINOS, Fernando: Annales del Pirú, 1642. Publicado por Víctor M. Maurtua. Madrid, 1906, p. 137.

que gozó de mayor veneración en Arequipa fue la imagen de la Virgen de la Candelaria. Aparte de la pintura con este tema iconográfico resuelto por Bitti en la iglesia de la Compañía, a la que hemos hecho referencia líneas atrás, Vargas Ugarte cita un documento notarial de 1571 donde se hace mención a la existencia, en estas fechas, de la ermita de la Candelaria de Lari-Lari, nombre Collagua que corresponde al actual panteón de Caima.[17]

Motta Zamalloa en sus estudios plantea que la Candelaria tuvo presencia significativa desde el siglo XVI, pero en el campo, porque así lo pone de manifiesto la tradición oral y así lo registran sus hierofanías. Anota que en la zona rural los campesinos estaban ajenos al culto de la ciudad, y tenían sus propios patronos de acuerdo a sus necesidades agropecuarias; por ello es que se omitió su culto en libros de cabildo y ayuntamientos.[18]

Entre las más antiguas Candelarias de Arequipa se cuentan las de Caima y Characato, ambas se remontan al siglo XVI y aunque sus templos son posteriores, es posible ver en ambos recintos lienzos en los que se relatan sus historias relacionadas con terremotos y pestes, donde se demuestra cómo el culto del campo va ganando a la ciudad. Sus representaciones siguen la tradición de una Virgen con el Niño, que sostiene candela y cesto con tórtolas, a las que se le han agregado con el tiempo aderezos de resplandores y ángeles, además de ricas joyas en zarcillos pectorales y coronas. La devoción hacia la Virgen de Chapi, también Candelaria, es más tardía y corresponde al siglo XVIII.

El famoso valle del Colca, ubicado en la cordillera interandina de El Chila entre las regiones Quechua Alta y Suni, no escapa a la propagación del culto a la Candelaria; en su calendario festivo figura el dos de febrero como el día dedicado a ella. En la mayoría de estos pueblos sur andinos sus milagros y el ritual de su festividad están relacionados con el agua y la siembra, y es en ellos donde se pone de manifiesto el sincretismo y la aculturación religiosa.

17. VARGAS UGARTE, Rubén: Op. cit., 1947, p. 566.

18. MOTTA ZAMALLOA, Edmundo: "El agua, la serpiente y la Candelaria de Arequipa". En: Seminario de Historia Rural Andina. Editado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, bajo la dirección de Pablo Macera. Lima, 1985, p. 96.

INVESTIGAÇÕES FORMAIS E ICONOGRÁFICAS SOBRE UM CRUCIFIXO DE MADEIRA, REVESTIDO DE MADREPÉROLA

MARCO ELIZIO DE PAIVA*

Esse crucifixo foi encontrado em Minas Gerais, no mercado de antigüidades, e nada se sabia sobre ele (FIG. 1). Trata-se de um crucifixo trilobado de madeira, medindo 64 cm de altura, tendo toda sua frente revestida de madrepérola com desenhos em negro. A cruz traz, em sua base, o símbolo da ordem franciscana (FIG. 2), o que indica sua possível procedência de um de seus conventos no universo da expansão lusitana. A cruz é do tipo trifólia, isto é, suas ponteiras são trilobadas (ou trilobuladas), e está acoplada a uma base triangular piramidal com recortes laterais sugerindo enrolamentos barrocos. Essa base se apoia em dois tubos, à guisa de pés, também de madeira. Toda a parte frontal, tanto da base quanto do crucifixo, e seus lóbulos, está coberta por lâminas de madrepérola, sobre as quais foram desenhadas com tinta negra e, em alguns detalhes, incisadas, importantes imagens da iconografia católica que explicaremos adiante.

Todas as características formais dessa peça nos levam a crer que se trata de um crucifixo indo-português. As obras indo-portuguesas (ou luso-orientais) são peças sacras (imagens em sua maioria, principalmente esculpidas em marfim) produzidas nas colônias orientais de Portugal (Índia e Ceilão, e, mais raramente, China e Japão). As inúmeras imagens exóticas do Crucificado, como essa, constituem um notável núcleo da arte sacra do oriente português. Parece-nos, portanto, por comparação com outros crucifixos indo-europeus, como veremos, que esse crucifixo foi produzido em Goa, colônia portuguesa na Índia, que foi aculturada no catolicismo desde o século XVI.[1] Parece-nos também ser bem provável ainda que se trate de obra setecentista e não oitocentista, conforme iremos argumentar.

A base triangular, recortada em enrolamentos laterais, medindo 17 cm na base por 17,8 cm de altura, pode ser considerada uma base alta (FIG. 2). Os dois tubos, à guisa de pés, medem 10 cm de comprimento por 2,7 cm de diâmetro cada um. Por ser piramidal, a base inclina-se levemente em sua frente e em seu verso para o topo, que tem apenas 4 cm de profundidade por 4,5 cm de largura. As laterais da base foram serradas toscamente, sugerindo enrolamentos ou volutas barrocas, guardando semelhança com as bases de cruzeiros conventuais lusitanos muito antigos. Na parte frontal dos pés tubulares foram tauxiados dois

*Mestre em História da Arte
Professor adjunto da EBA/UFMG

1. Várias levas de frades franciscanos e jesuítas, cuidaram da evangelização cristã do oriente português, multiplicando suas missões com perseverança. Em meados do século XVI já havia na Índia 14 conventos franciscanos, vários colégios jesuítas e centenas de residências paroquiais. Os dominicanos, agostinianos e carmelitas chegaram depois, mas também colaboraram com os franciscanos e os jesuítas na catequese em massa. Os jesuítas foram, no entanto, os maiores trabalhadores em prol da evangelização progressiva do gentio. As ordens terciárias também fundamentaram a força da catequese e, de um modo geral, igrejas, escolas, imprensa e hospitais sedimentaram a cultura lusitana no oriente. A arte que brotou em Goa nesse momento foi rica e expressiva dentro da situação de imposições iconográficas cristãs sobre a imaginação e tradição artesanal dos habitantes locais. Mesmo havendo grande controle por parte das autoridades eclesiásticas, as formas de representação e apresentação mudaram naturalmente para uma linguagem exótica, mas reconhecível pela piedade cristã ocidental. Ver: MARCOS, Margarita Mercedes Estella. *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*. Monterrey: Espejo de Obsidiana, 1997 e também TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

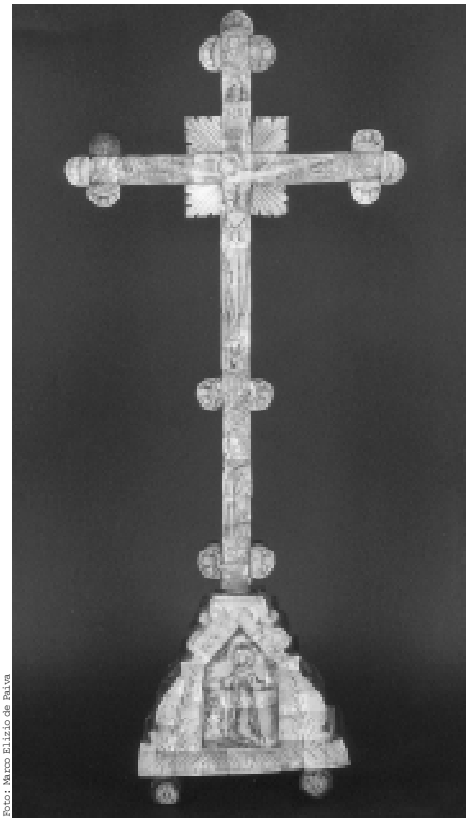


Foto: Marco Elizio de Paiva

Figura 1 - Crucifixo de madeira, revestido de madrepérola, com referências à Ordem de São Francisco de Assis. Século XVIII ou XIX Coleção particular Belo Horizonte/MG

discos de madrepérola com desenhos geométricos decorativos. A parte frontal da base foi toda coberta de lâminas de madrepérola, criando-se uma edícula central muito rasa, na forma de um retângulo encimado por um triângulo. Nele, foi desenhada, em tinta negra, a imagem de São Francisco de Assis ajoelhado, de braços abertos, diante de um pequeno altar sobre o qual está um livro aberto (FIG.2). Como há nuvens à direita do santo, subentende-se que se trata do tema do Monte Alverne, local onde São Francisco recebeu milagrosamente as chagas de Cristo. O santo exibe as chagas em ambas as mãos e em um dos pés.

Ao redor desse nicho estão desenhadas em cores preta, vermelha e verde, à guisa de moldura da edícula do santo, decorações vegetais em estilo muito próximo das decorações dos crucifixos indo-portugueses do século XVII, sendo provavelmente remanescentes dessas. Nas laterais foram desenhados dois ramos ascendentes e, na linha da base, uma seqüência horizontal de folhas voltadas para baixo, típicas do gosto indiano. Apesar de muito rudimentar em relação às finas decorações tauxiadas indo-portuguesas – que esses contornos vegetais com certeza imitam – eles são formas comuns nas artes regionais ancestrais dos artesãos indígenas das colônias portuguesas na Índia, como veremos adiante.

Diferente dos tradicionais incisos indo-portugueses sobre marfim, preenchidos a massa negra, todas essas decorações e ilustrações foram feitas à pena, com uma tinta espessa, como esmalte, que aderiu à superfície das placas de madrepérola, sugerindo, em uma apreciação superficial, que os desenhos foram incisados e preenchidos a massa negra. As laterais da base possuem ainda três discos de madrepérola tauxiados em cada lado, com os mesmos desenhos geométricos dos discos dos tubos dos dois pés.

A cruz, com seus lóbulos, mede 47 cm de altura por 27 cm de braços. Semelhante à base, ela está toda coberta, na parte frontal, por lâminas de madrepérola, o que lhe dá um brilho nacarado, ora branco, ora carminado. Ao centro da cruz está desenhada, em negro, a figura de Cristo Morto, tendo por detrás uma Árvore da Vida (FIG.3), um elemento iconográfico muito antigo que colabora no entendimento da grande erudição católica do artista ao criar o tema religioso dessa peça. O cendal tem sua amarração bem centralizada sobre o púbis. São apenas três cravos a sustentar a figura divina, que sangra por todas as cinco chagas. Aos pés da cruz está desenhada, também em negro, a imagem de Nossa Senhora das Dores, com as mãos cruzadas sobre o peito apunhalado. Há um ligeiro movimento em suas vestes, atestando alguma relação formal com as composições figurativas do século XVIII. Aos pés da Virgem está, em um círculo ladeado por dois lóbulos, o medalhão da Ordem de São Francisco de Assis ou seja,

os braços cruzados de Cristo e de São Francisco, coroados por uma pequena cruz, ambos ostentando as chagas que sangram em vermelho. Diferente do processo de desenho das outras figuras, esse medalhão franciscano foi incisado na madrepérola e demarcado com uma cor sépia que lhe dá um destaque especial em relação ao desenho negro da maior parte dos temas iconográficos da peça. Também dentro dessa mesma técnica de incisos reforçados pela cor sépia são os outros quatro medalhões em círculos nas terminais da cruz, todos circundados por lóbulos decorativos. Neles estão representados os quatro evangelistas e seus atributos.

Acima de Nossa Senhora das Dores, aos pés de Cristo, está São Marcos, tendo o leão à sua direita (aliás, por inabilidade do artista ou mesmo cópia de imagens muito antigas, o leão parece ter uma cara humana). Por sua posição no eixo vertical da cruz, esse medalhão tem apenas dois lóbulos, como o medalhão da Ordem Franciscana, enquanto os demais, por ocuparem partes terminais da cruz, possuem três lóbulos cada um. À esquerda de Cristo está São Mateus, cujo atributo é o anjo que aparece à sua direita. À direita de Cristo está São Lucas; seu atributo é o boi, que aparece à sua esquerda (aqui também o artista teve dificuldades em representar o boi). Acima, no topo da Cruz está São João, sem barbas por ser o mais jovem. Seu atributo é a águia, que lhe fala a palavra divina ao ouvido.

Com exceção dos desenhos desses cinco medalhões, que foram incisados na madrepérola e coloridos em sépia, todas as outras imagens foram desenhadas à tinta negra sobre o nacarado liso das lâminas de madrepérola com uma clara inspiração em gravuras antigas, que, com certeza, serviram de orientação para o artista.[2]

Figura 2 - Detalhe da base do crucifixo São Francisco recebendo as estigmas de Cristo no Monte Alverne

Avaliação estilística

A peça não é totalmente alinhada em prumo, e os entalhes, principalmente as volutas barrocas da base, são muito rudes, assim como a assimetria da colagem das placas de madrepérola. Apesar de ser projeto erudito, o resultado é produto de artista popular com boas referências orientais para imitar, o que se encaixaria perfeitamente nas produções conventuais franciscanas do oriente português. O projeto da cruz trilobada com os medalhões circulares em suas extremidades é de gosto oriental muito antigo, e muitos mestres precursores da renascença italiana repetiram esse esquema; além disso, crucifixos com terminações iconográficas dos quatro evangelistas são também de uso comum desde a Idade Média (FIG. 4). Portanto, não é desnecessário lembrar que a ordem franciscana é de origem italiana e que esse crucifixo, produzido possivelmente por membros conventuais daquela congregação, tenha ligações com o universo formal da arte italiana medieval,

2. Cabe lembrar que o processo de copiar e recopiar gravuras antigas deriva de uma longa tradição cristã, e sua prática, ao longo de gerações, não era por espírito de imitação ou carência de imaginação, mas porque as figuras partilhavam do caráter sagrado e inviolável da iconografia divina.

Foto: Marco Elizio de Paiva

Figura 3 - Detalhe do crucifixo
Cristo morto sobre a Árvore da Vida

principalmente bizantina e gótica. Além do mais, os franciscanos eram protetores do Santo Sepulcro em Jerusalém, estando, em conseqüência, imersos na estética cristã oriental.

A artesanato explorador do brilho adamascado das lâminas de madrepérola em embutidos sobre madeira ou mesmo como suporte para gravações e pinturas foi uma invenção oriental, sendo chineses e japoneses seus usuários mais antigos. Acreditamos que a cobertura total dessa cruz e sua peanha com lâminas de madrepérola está claramente ligada ao desejo de imitar um objeto de prata, típico das inventividades da arte popular. Visto de relance ou a uma certa distância, o brilho nacarado da madrepérola se confunde com o fulgor argênteo da prata, principalmente pelo contraste com as linhas negras do desenho iconográfico. Ao desenhar com tinta negra sobre a madrepérola, o artista pode ter tido a intenção de simular o gravado a buril sobre a superfície da prata; contudo, devemos reconhecer que a madrepérola era admirada por sua qualidade própria. Seu uso era explorado em concorrência com as placas de marfim em apresentação de acabamento de luxo e resultado brilhante.

O uso de tauxiado nas artes indo-européias tem como material predominante o marfim e as madeiras finas, como o ébano e a teca. No entanto, existem notáveis exemplares da arte de tauxiar com madrepérola na arte hispano-filipina, desde o século XVII, assim como na produção franciscana indo-portuguesa do século XVIII, bem próximas desse crucifixo aqui em estudo. Em nosso crucifixo há algo de bizantino, principalmente da sobrevivência desse estilo no século XVI e XVII; contudo, pelo movimento que se nota em algumas figuras, quando muito poderíamos situar sua feitura em até meados do século XVIII. Todavia, pela insistência dos depoimentos conhecidos no Brasil sobre a presença desses crucifixos revestidos de madrepérola datarem do século XIX, podemos até supor que se trata de uma obra de transição do século XVIII para o XIX. Apesar disso, não descartamos a suposição de que esse crucifixo é obra bem mais antiga, principalmente pela ligação dos desenhos com iluminuras ou gravuras medievais.

Existe um outro crucifixo, também franciscano e bem semelhante a esse, pertencente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina (FIG.5). Ele é 10cm menor, e os lóbulos das suas terminações são tripartidos. Comparando os dois, a imagem de Cristo, por exemplo, é quase a mesma, podendo se considerar que os artistas usaram a mesma fonte gravada ou ambos os crucifixos foram produto da mesma oficina, quiçá do mesmo artista. O desenho do Cristo Morto naquele crucifixo não traz a Árvore da Vida, mas a figura de Cristo foi desenhada sobre um outro elemento decorativo tão antigo quanto ela: uma rede quadriculada em diagonal, com pequenas estrelas em suas

interseções que nos remetem às iluminuras góticas do século XIV, como, por exemplo, o "Saltério" de Robert de Lisle do Museu Britânico em Londres, ou o "Livro de Horas" de Jeanne de Sabóia, iluminado por Jean Pucelle, hoje no Museu Jacquemart em Paris. Todas essas referências tão antigas nos respaldam, portanto, a não entender essas peças como produções do século XIX, quando já se caminhava para um contexto estilístico diferente. Além do mais, a intenção iconográfica de ambos os crucifixos nos conduz a um universo devocional também anterior ao século XIX.

O crucifixo de Diamantina foi restaurado no Cecor/EBA/UFMG (Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da UFMG) por Gabriela Garcia Lascurain, uma estudante mexicana no Seminário Internacional de Escultura Policromada de 1989, e o relatório de seu trabalho, arquivado nessa instituição, cita a existência de mais dois em Mariana, Minas Gerais; um no Museu de Arte Sacra e outro na Igreja de São Francisco, "com figuras geométricas, *pero sin incisiones*". Ainda nesse relatório, a professora e pesquisadora Beatriz Coelho relata ter visto um semelhante no Museu de Arte Colonial de Caracas, na Venezuela, com a seguinte inscrição na identificação museológica: "CRUZ DE JERUSALÉM, 23cm. Madeira e madrepérola com representações do Cristo, da Dolorosa e dos símbolos dos franciscanos e dos dominicanos. Época: início do século XIX".

A baiana Valdete Paranhos, uma profissional em iconografia religiosa, nos informou pessoalmente que só existem peças de madrepérola ou com madrepérola no Brasil a partir do século XIX; porém, a estudante mexicana relata em suas anotações do Cecor, após observações feitas com Monique Pequignot, que aquele crucifixo *"posiblemente (...) no sea original de Brasil, pues aqui no es común este tipo de trabajo."* Ela continua ainda dizendo que *"Segun Monique Pequignot la manufatura de la pieza posiblemente sea del siglo XIX, mas no es posible datar com exactitud, pues este tipo de objetos (mas populares), su manufactura no corresponde a estilos y epocas determinadas."*

Segundo Nuno Vasallo e Silva, essas peças de madeira recobertas de madrepérola são uma das manifestações de arte luso-indiana menos estudadas, devido ao problema que se apresenta de determinar as oficinas que praticavam essa técnica, as quais se localizavam desde o Oriente Próximo até o continente indiano.[3] Sabemos ainda que esse tipo de trabalho, em especial a técnica de embutir o nácar, também se praticou no Oriente, principalmente no Japão e na China, desde épocas muito remotas. Margarita Mercedes Estella Marcos registra que cruzes de madeira fina com incrustações em madrepérola foram comuns nos tesouros das clausuras monásticas ibero-americanas desde o século XVII e eram entendidos, na maioria das vezes, como relicários do *Lignum Crucis*.[4]

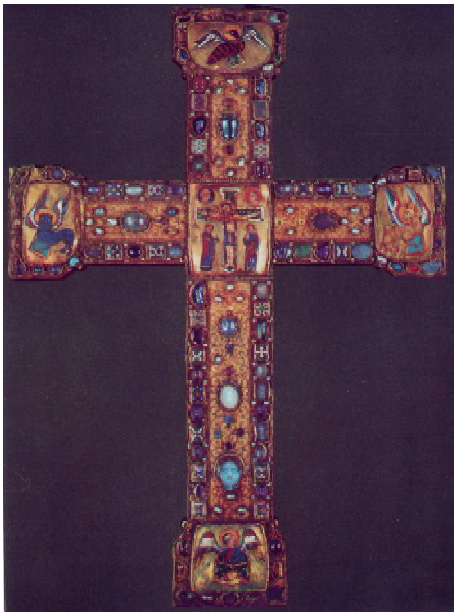


Figura 4 - Cruz de procissão da abadessa Mathilde d'Essen
Madeira recoberta de lâmina de ouro com pedras semi-preciosas, pérolas e esmalte (c. ano 1000)

Fonte: DENIS, V. (ed.) *L'art de Tous le temps*. Bruxelles: Sequoia, 1965,v.1, I. p. 241.

3. SILVA, Nuno Vasallo e, "A recepção de objetos de arte orientais em Portugal." In. ____. *No caminho do Japão. Arte oriental nas coleções da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu de São Roque, 1993, pp. 15-22.

4. MARCOS, Margarita Mercedes Estella. *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*. Monterrey: Espejo de Obsidiana, 1997. p. 198.

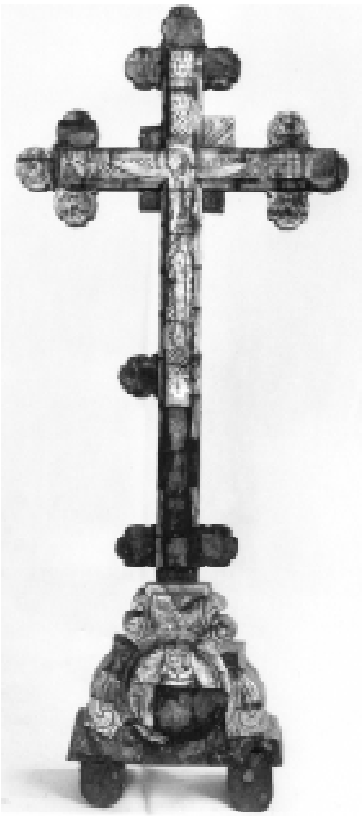


Foto: Marco Elizio de Paiva

Figura 5 - Crucifixo de madeira, revestido de madrepérola, com referências à Ordem de São Francisco de Assis. Século XVIII Igreja de Nossa Senhora do Rosário Diamantina, MG

A cruz com o Cristo Expirante, obra indo-portuguesa datada do século XVIII, já citada acima, guarda alguma semelhança estilística com a cruz aqui estudada. Ela é também trilobada, sendo que se diferencia apenas pela questão das incrustações, que, nela, são recortadas em pequenos quadrados de madrepérola, tauxiados em diagonal na madeira. Como no crucifixo aqui estudado, essa cruz foi também posta sobre uma base piramidal, decorada em seus lados com pequenos cilindros adossados. Todos esses cilindros produzem a sensação de adornos circulares, como enrolamentos barrocos em seqüência, que também lembram as volutas serradas na base da nossa obra em estudo. É importante também registrar que as pequenas cruzes de madrepérola embutidas nas laterais do crucifixo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina (FIG.5) são idênticas às que aparecem nessa cruz setecentista com o Cristo Expirante de origem indo-portuguesa.

Podemos ainda afirmar que a decoração vegetal pintada em cores preta, verde e vermelha na base do nosso crucifixo (FIG. 2) é uma decoração que obedecia à uma tradição decorativa indo-portuguesa floral de tauxiados do século XVIII ou tentava sugerir esses complexos embutidos apenas com a simplicidade da tinta sobre a madrepérola. Para entender isso basta observar a delicada decoração de tauxiados de marfim, intercalada por madeira teca e madeira verde no precioso crucifixo indo-português do século XVIII. Nele, a tauxia forma ondas em espiral, intercalando pequenos motivos coloridos, numa conformação estranha aos processos europeus. Apesar da grande diferença de resultado e acabamento entre eles, é inegável a semelhança, inclusive quanto aos recortes em volutas barrocas das laterais das bases de ambos os crucifixos. Apesar de bem menos dotado, o artista de nossa peça seguiu uma disposição similar de cores, com certeza pintados com memória posta em obras como essa.

Outro elemento decorativo definitivamente indo-português na peça aqui em estudo é a seqüência de folhas alinhadas na base, logo abaixo da edícula com a imagem de São Francisco (FIG. 2). Voltadas para baixo elas repetem um esquema usual nas peanhas orientalizadas dos santos produzidos em Goa, que, repetidamente, apresentavam essa "base búdica" da flor de lótus aberta e estilizada.

Em consideração a todas essas observações, podemos concluir acertadamente que o crucifixo de madrepérola aqui estudado é de origem indo-portuguesa e que sua época de construção deve ser considerada o século XVIII ou, mais tardiamente e menos provável, a passagem do século XVIII para o XIX. Dentro do universo expansionista oriental lusitano, ele poderia ter sido feito apenas em Goa ou, em segunda hipótese, em qualquer convento franciscano das colônias onde residisse artesão com bons

modelos orientais para copiar. Trata-se, portanto, de um paradigma da arte religiosa franciscana em terras longínquas, uma obra educativa e catequética, instrumento da expansão religiosa portuguesa por suas colônias de além-mar.

Avaliação iconográfica

Não há nesse crucifixo o virtuosismo apologético do barroco, mas a retórica parenética de seus temas está estritamente ligada às orientações contra-reformistas do Concílio de Trento (1545-1563).

Todos os cinco medalhões circulares estão circundados por lóbulos, isto é, semi-círculos decorativos ao redor, com brotos vegetais ou pétalas florais nascendo deles em uma clara alegoria do significado do sacrifício divino brotando a partir da Árvore da Vida sobre a qual está o Crucificado. O significado é evidentemente educativo: a razão da morte de Cristo sobre a árvore da salvação, brotando em novas folhas ou frutos através dos evangelistas, assim como da Ordem de São Francisco de Assis. Aliás, a posição desses medalhões iconográficos é também intencional e significativa. Nossa Senhora, a "Mater Dolorosa", compungida, está aos pés do filho morto, com um punhal cravado em seu peito; São João Evangelista, seu "companheiro da cruz" e favorito de Cristo, foi posicionado no topo da cruz. Os demais foram distribuídos racionalmente pelos pés e mãos de Cristo, enquanto o emblema da ordem terceira franciscana, na base, foi ali planejado para sugerir estar sustentando apologeticamente todo o conjunto, assim como São Francisco, em sua transfiguração milagrosa, está na base de todos esses ensinamentos.

A Árvore da Vida, sobre a qual Cristo está crucificado, é um habitual símbolo medieval de ressurreição, por crescer das trevas (raízes) para a luz (folhas). Nas tradições cristãs antigas, ela está associada com a manifestação divina, pois existe analogia do símbolo entre a árvore da primeira aliança, a Árvore da Vida da Gênese e a Árvore da Cruz ou Árvore da Nova Aliança, que regenera o homem. O mosaico da igreja Superior de São Clemente em Roma, (FIG. 6), criado no início do século XII, é uma obra que representa a máxima expressão desse símbolo. Em outras ilustrações antigas, a cruz-árvore, erigida sobre uma montanha no centro do mundo, representa a própria idéia do Cristianismo; em última análise, o próprio Cristo, que, por metonímia, se torna o eixo do mundo. Em nosso crucifixo, essa centralização iconográfica da figura de Cristo crucificado sobre a Árvore da Vida é enaltecida ainda pelos quatro setores de resplendores de madrepérola estriada que compõem os quatro ângulos da cruz. Esses resplendores flamejantes nos ângulos da cruz são muito usados no universo decorativo barroco, mas, aqui, apesar da modéstia sugerida pelas formas quadradas em que foram dispostos, não devem ser confundidos com o gosto

Figura 6 - Detalhe do mosaico da Igreja Superior de São Clemente em Roma. Anos 30 d0 século XII.

Fonte: BUSSALI, Marco. Roma, arte y arquitectura. Colonia: Könemann, 2000. Ilustração da página 319.

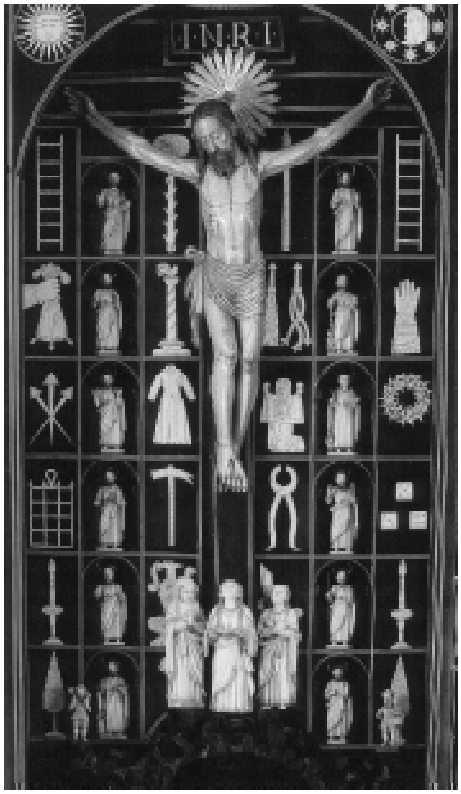


Figura 7 - Oratório com calvário
Obra indo-portuguesa com influência de arte cingalo-portuguesa
Ébano e tauxiados de marfim
Século XVII

Fonte: MARCOS, Margarida Mercedes Estella. *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal.* Monterrey: Espejo de Obsidiana. 1997. I. p. 268.

neoclássico oitocentista. Eles foram assim feitos para se adequarem ao espírito mais gráfico da decoração da peça. Além do mais, eles também revelam o parentesco claro com as decorações típicas dos crucifixos indo-portugueses setecentistas.

As laterais da cruz trazem quatro "cartouches" paleográficos de madrepérola onde foram desenhados em negro os símbolos do sacrifício de Cristo *(Arma Christi):* do lado esquerdo de Cristo, a escada de José de Arimatéia, a coluna da flagelação, os três cravos, a lança e a esponja de fel, e o manto disputado pelos soldados romanos. Do lado direito, as muralhas do cárcere, os dois açoites e o saco de moedas de Judas, e no quarto "cartouche" o cálice do Jardim das Oliveiras e as armas dos soldados que prenderam Cristo (duas espadas) e, possivelmente, os dados da disputa do manto. É importante observar que uma das espadas é completamente oriental, o que reforça ainda mais a origem goense da peça. Para comprovar melhor ainda essa hipótese, é importante observar também que os dois açoites e o saco de moedas de Judas têm a mesma forma dos que foram tauxiados em marfim em um oratório com o Calvário, peça indo-portuguesa do século XVII (FIG. 7). Diante de todas essas evidências devemos, por conseqüência, entender esse crucifixo como obra indo-portuguesa muito antiga, mais apropriadamente pertencente ao universo devocional setecentista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUSSAGLI, Marco. *Roma, arte y arquitectura*. Colonia: Könemann, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COOK, Roger. *The tree of life, image for the cosmos*. London: Thames and Hudson, 1974.

DENIS, V. (ed). *L´art de tous le temps*. 2 vol. Bruxelles: Sequoia, 1965.

HENDERSON, George. "De laudibus sanctae crucis". In: *Arte medieval*. São Paulo: Cultrix, 1978.

LASSUS, Jean. *Cristandade clássica e bizantina*. São Paulo: Expressão e Cultura, 1966.

MARCOS, Margarita Mercedes Estella. *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*. Monterrey: Espejo de Obsidiana, 1997.

MYERS, Bernard S. ed. *The history of asian art*. Architecture, Painting, Sculpture. New York: Exeter Books, 1987.

SILVA, Nuno Vasallo e. *No caminho do Japão. Arte oriental nas coleções da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu de São Roque, 1993.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

TOYNBEE, Arnold. *Um estudo da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

O VALOR SIMBÓLICO DO PÁSSARO PRESENTE NAS HASTES DOS LAMPADÁRIOS DAS IGREJAS DE MINAS

MARCOS HILL*

"Torna-nos sempre prósperos, sempre felizes, ó lar; ó tu que és eterno, belo, sempre novo, tu que nutres, tu que és rico, recebe de bom coração as nossas oferendas dando-nos em troca a felicidade e a saúde que é tão doce" Hinos órficos, 84.

Por estarmos cronologicamente afastados do contexto no qual as igrejas coloniais mineiras foram construídas, muitas vezes usufruímos de seu espaço físico sem perceber a densidade das práticas de representação materializadas nas imagens que compõem seus universos tão específicos.

E o que era legível para seus freqüentadores do século XVIII, hoje se encontra quase sempre invisível para observadores como nós, que, além de estarem condicionados por outras freqüências luminosas, cromáticas e conceituais, não foram iniciados nos sistemas anônimos e coletivizados de gêneros, lugares-comuns, definições, argumentos, emblemas e ornatos oriundos de um amplo manancial de "modelos" em vigor naquela época.

Sendo assim, para os que se interessam pelo estudo dos símbolos presentes nos programas iconográficos desses templos, cada detalhe supostamente banal se torna precioso para a análise e a interpretação da matéria lógico-dialética figurada nas obras.

Como conjuntos arquitetônicos e imagéticos, as igrejas coloniais mineiras possuem suas estruturas reguladas por uma orientação de tempo muito diversa da do nosso tempo iluminista, que caracteriza a modernidade como contínuo evolutivo do progresso, visando à superação do presente.

O tempo do contexto estudado é o tempo barroco, concebido como repetição de um esquema, ou de uma forma mental de uma autoridade que se organiza a si mesma como memória da tradição, e que já se repetiu em outros momentos anteriores à sua ocorrência.

Considerando tais referenciais, elegemos um elemento composto que integra o corpo geral dos retábulos laterais das igrejas matrizes luso-mineiras. Trata-se da haste que sustenta o lampadário de prata com uma chama alimentada em óleo. Exigência da antiga liturgia, essa chama indica simbolicamente a presença da hóstia consagrada no interior do sacrário. Por outro lado, a haste aparece sistematicamente centralizada na parte

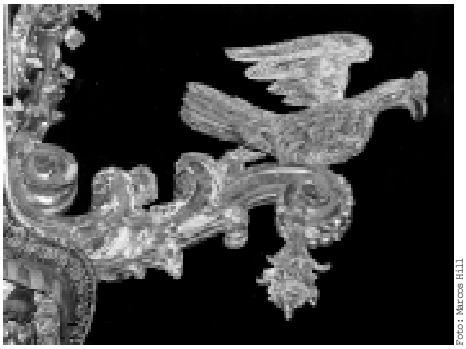


Foto: Marcos Hill

Figura 1 - Haste do lampadário de um dos retábulos laterais da matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas Primeira metade do século XVIII

**Especialista em Conservação/Restauração, Mestre em História da Arte e Professor dos cursos de graduação e pós-graduação da EBA/ U F M G*

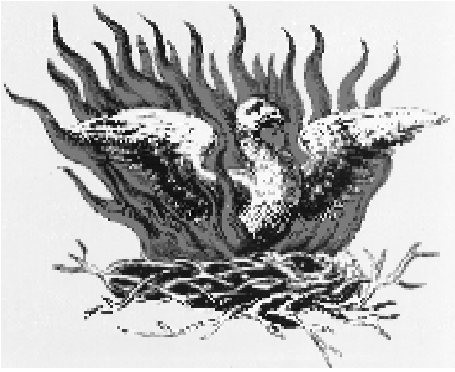


Figura 2 - Imagem de fênix de origem não identificada reproduzida na capa do livro "Dictionnaire des symboles".

superior dos retábulos laterais, encimando seus coroamentos e definindo uma projeção considerável na direção do vão das naves das matrizes.

Tendo identificado a função da haste, torna-se importante observar que, em vários casos mineiros, esta estrutura funcional é acompanhada pela imagem esculpida de um pássaro de cujo bico pende uma corrente metálica, na qual, por sua vez, o lampadário está pendurado.

No período colonial, a missa poderia ser celebrada diante de qualquer um dos altares laterais de uma igreja matriz, configurando uma utilização do espaço da nave bem diferente da que estamos acostumados nos dias de hoje.

Pois nesses tempos, não possuindo nenhum móvel de sentar fixo, o espaço livre das naves era ocupado pelas irmandades, que investiam, cada uma, na construção de um altar com retábulo lateral, diante do qual eram realizadas as celebrações cotidianas referentes aos exercícios religiosos da respectiva irmandade. Isso permitia inclusive que, em determinados momentos, houvesse a celebração concomitante de duas ou mais missas, cada uma rezada diante de um específico altar lateral.

Tais interiores estão dotados de campos visuais transversalizados por um fundo comum de temas. Suas formas provêm de modelos legitimados por textos-chave orientados por doutrina retórica da produção de objetos a um tempo plásticos e discursivos. Essa coerência inclui tanto a haste e o lampadário, com sua presença funcional, quanto a imagem esculpida do pássaro com sua emanação simbólica.

A dimensão espetacular que advém desses interiores de templos relaciona-se com o conceito de *theatrum sacrum* definido por princípios teológico-políticos espacializados, às vezes como teatro fúnebre, outras como teatro heróico, e sempre sagrado. Trata-se de uma dimensão típica da representação religiosa recorrente nos contextos dramatizados das igrejas desde o Concílio de Trento.

Respaldadas por obras literárias como a *Retórica* de Aristóteles e a *Instituição oratória* de Quintiliano, tais espacializações dramatizadas recorrem a imagens oriundas desses discursos, operando-se assim, através das possíveis leituras, sínteses entre o sensível e o inteligível ou entre o plástico e o discursivo.

Assim sendo, a dimensão monumental do templo compõe-se de esquemas e temas identificados por lugares-comuns – argumentos poético-retóricos aplicados e visualizados através de imagens também codificadas -, tornando possível uma síntese cultural, uma concreção espacial da memória coletiva, na qual os adequados usos sociais dos signos tornam-se visíveis e palpáveis.

Deste modo, reconhecemos que a constante presença do

pássaro esculpido sobre a ponta da haste do lampadário indica um valor simbólico inerente ao *theatrum sacrum*, restando esclarecer, a partir do uso adequado dessa imagem, a dimensão retórico-poética de sua significação (FIG. 1).

Considerando-o enfim como parte integrante de um magnífico testemunho arqueológico, sabemos que a representação do pássaro respeita uma determinada espacialização com leitura específica.

Com o intuito de resgatar suas especificidades no percurso histórico desse efeito que agrada, ensina e persuade, devemos ainda considerar a elucidação de seu conteúdo significativo a partir de duas operações intelectuais fundamentais na organização dos programas iconográficos dos templos da época: a perspicácia e a versatilidade.

A perspicácia aparece como capacidade lógico-dialética de penetração e análise do assunto a ser representado, o que no caso permite inferir sobre a associação entre a ave e o mistério da ressurreição celebrado pelo sacramento da eucaristia e indicado pela chama que não se apaga. A localização de semelhanças e diferenças certamente ajuda no reconhecimento de certas associações simbólicas.

Já a versatilidade se apresenta como capacidade retórica de relacionar, por analogia, as partes do todo do retábulo entre si, evidenciando a imagem da ave como um efeito metafórico agudo sistematicamente repetido em outras obras do mesmo gênero.[1]

Sendo o pássaro parte do todo ornamental e iconográfico do aparato retabular, propomos identificá-lo com a imagem mítica da fênix,[2] observando sua imagem diretamente associada ao fogo, que indica a presença do corpo místico ressurgido através do mistério da transubstanciação.

Os efeitos metafóricos que emanam do naturalismo evocativo de animais e vegetais na constituição imagética do monumento sacro ocorrem, em Portugal, desde a Alta Idade Média, como vontade de aproximação da idéia do Paraíso.

Segundo Paulo PEREIRA, uma vasta literatura, muito antiga e de grande recorrência, celebrava esse naturalismo[3] em passagens alegóricas ou pretensamente vividas de experiências paradisíacas. Nela, o Paraíso sempre aparece como um viveiro de formas adensadas num repertório por vezes em clave fantástica, outras vezes cumprindo papel ilustrativo.

A afirmação do historiador da arte português serve-nos para respaldar não apenas a interpretação da fênix na ponta da haste, mas todo o fluxo vegetal e animal que anima as estruturas em arabesco da talha luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII.

É PEREIRA quem ainda acrescenta:

"Destas visões despreendia-se sempre a idéia de

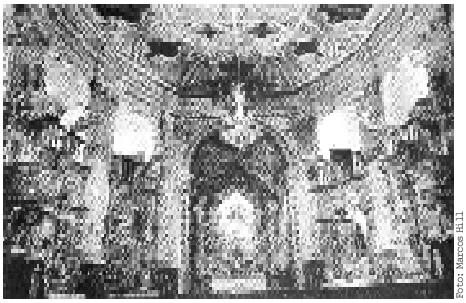


Foto: Marcos Hill

Figura 3 - Nave da matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto
Primeira metade do século XVIII

1. HANSEN, 1994; p. 7.

2. Segundo Thomas Bulfinch, a fênix faz parte de "um grupo de seres imaginários sucessores das 'cruéis Górgonas, Hidras e Quimeras' das velhas superstições e que, como não têm relação direta com os falsos deuses do paganismo, continuaram a existir na crença popular depois do advento do cristianismo. Podem ser mencionados pelos escritores clássicos, mas sua popularidade é maior nos tempos modernos". O mesmo autor ainda acrescenta: "Heródoto descreve a ave, embora observe: 'Eu mesmo não a vi, exceto pintada. Parte de sua plumagem é de ouro e parte carmesim; quanto a seu formato e tamanho, são muito semelhantes aos de uma águia'." In: BULFINCH, 2002:356.

3. Paulo Pereira, historiador da arte português, cita na página 162 de seu livro *A obra silvestre e a esfera do rei, os exemplos dos livros Visão de Túndalo, Conto do Amaro e O livro da Corte imperial*, todos fixados durante o século XIV, em Portugal.

Figura 4 - Haste do lampadário de um dos retábulos laterais da matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei Primeira metade do século XVIII

> *intemporalidade e o mesmo se deve dizer do portal de um templo manuelino marcado por esta simbólica: como sinal do limiar entre o mundo e o templo no qual não se vive o tempo mas a ausência dele, a Eternidade, possível para os dons de Deus".*[4]

A função simbólica que a talha dourada dos séculos XVII e XVIII cumpre é exatamente essa: a de servir como sinal do limiar entre o mundo e o templo, estando a idéia da ausência do tempo perfeitamente inserida no universo fantástico da fênix sempre renascendo das próprias cinzas. Isso, em última instância, confirma a evocação retórica da Eternidade na associação seqüencial e metafórica entre a haste, o pássaro, a chama do lampadário e o corpo de Cristo ressuscitado e encarnado na hóstia consagrada.

Outra referência medieval do naturalismo místico é citada pelo historiador francês Émile MÂLE, ao mencionar os quatro grandes livros que Vincent de Beauvais[5] chamou de *Espelhos,*[6] encerrando neles todo o saber vigente no século XIII europeu, posteriormente reabilitado pelo Concílio de Trento.

Em seu livro *Espelho da Natureza,* Beauvais considera o mundo como uma idéia de Deus realizada pelo Verbo. Nele, cada ser esconde um pensamento divino, confirmando ser o mundo um livro imenso, escrito pela mão de Deus, no qual cada ser é uma palavra cheia de sentido:

> *"... o ignorante contempla, vê figuras, letras misteriosas, e não compreende seu significado; o sábio se eleva das coisas visíveis às invisíveis: ao ler a natureza, lê o pensamento de Deus."*[7]

No tempo de Beauvais, a ciência é definida como um estudo não das coisas em si mesmas, mas como que ajudando os homens a apreender os ensinamentos que Deus colocou nelas para nós. Assim sendo, "toda criatura é sombra da verdade e da vida", e no fundo de cada ser estão inscritas as figuras do sacrifício de Jesus, a idéia da Igreja, a imagem das virtudes e dos vícios.[8]

Mais uma vez, a consulta às fontes literárias como equipamento de interpretação[9] confirmam a possibilidade de o pássaro da haste ser interpretado como uma fênix, símbolo que reitera a dimensão misteriosa do sacrifício e da vitória sobre a morte espiritual.

Por outro lado, em diversas tradições, a linguagem dos pássaros é uma linguagem misteriosa, surgindo como prerrogativa de uma alta iniciação. Em alguns dos principais livros sagrados, como o Alcorão, profetas e reis são instruídos nessa linguagem. Os heróis vencedores do dragão encarnando o mal do mundo também compreendem-na, significando essa vitória a conquista

4. PEREIRA, 1990: 162.

5. Segundo Émile MÂLE, Vincent de Beauvais foi um célebre enciclopedista do século XIII, século de São Luís.

6. Os quatro livros são *Espelho da Natureza, Espelho da Ciência, Espelho da Moral* e *Espelho da História.*

7. MÂLE, 1952: 52.

8. Idem, ibdem.

9. PANOFSKY, 1979: 65.

da imortalidade, representada por algum objeto que o dragão defendia.[10]

Os pássaros são igualmente considerados como símbolo dos anjos, representantes dos estados superiores segundo as parábolas evangélicas em que "'pássaros do céu'... vêm pousar sobre os ramos da árvore, a mesma árvore que representa o eixo que passa pelo centro de cada estado do ser, ligando todos os estados entre si".[11]

A partir do eixo da árvore, a oposição entre os pássaros sobre seus ramos e o dragão a seu pé é fixada como a luta entre anjos e demônios. Aves como a águia ou íbis, a cegonha e a garça são naturalmente destruidores de répteis. E sua linguagem aparece na imagem do mundo como "linguagem ritmada, pois é na 'ciência do ritmo', a qual comporta múltiplas aplicações, que se baseiam em definitivo todos os meios que podem ser colocados em ação para estabelecermos comunicação com os estados superiores."[12]

Dentre os vários sinônimos atribuídos pelo Alcorão aos pássaros está o do símbolo da imortalidade da alma (Alcorão, 2, 262;3,43;67,19), fato associável à principal característica mítica da fênix.[13] Outra construção metafórica nos interessa: a da mística muçulmana que compara o "nascimento espiritual" com a eclosão do corpo espiritual quebrando seu ovo, como o pássaro.[14]

Na *Iconologia*, de Cesare Ripa, encontramos a fênix associada ao emblema da ressurreição descrito da seguinte forma:

> *"Mulher nua que se cobre com um véu cruzado, sustentando com a mão esquerda uma fênix. A ave que dizemos, se seguirmos a opinião de certos escritores, pode encontrar-se na Arábia, aonde vive permanentemente sem companhia alguma de sua espécie; logo, quando já está velha, acendendo um fogo com as asas e utilizando para isto os calores do sol, inteiramente se incendeia e se consome, produzindo-se assim de suas cinzas um ovo de onde surge jovem para viver outra vida novamente, realizando o mesmo uma vez mais ao retornar com o tempo à velhice; ação muito celebrada e conhecida, em especial pelos escritos de Lactancio Firmiano."*[15]

No dicionário de símbolos de Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT, a fênix aparece como pássaro magnífico e fabuloso que se levanta com a aurora nas águas do Nilo, como o sol. E, após se consumir e se apagar como o sol, nas trevas da noite, renasce em seguida, de suas próprias cinzas (FIG. 2).[16]

Ela pode aparecer na proa de numerosos barcos sagrados que vão dar no imenso manancial da luz, representando a alma universal de Osíris que criará sem fim o tanto que durarem o tempo

Foto: Carlos Magno de Araújo

Figura 5 - Haste do lampadário de um dos retábulos laterais da matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei Primeira metade do século XVIII

10. GUÉNON, 1986: 45.

11. Idem, ibdem: 46.

12. Id., ib.: 47.

13. No dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, alguns aspectos do simbolismo da fênix são sublinhados como o da ressurreição, da imortalidade e da ressurgência cíclica. Na Idade Média, o símbolo foi definitivamente associado à ressurreição do Cristo e, às vezes, à representação da Natureza Divina em contraponto com a Natureza Humana, representada pelo pelicano. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991, p. 747).

14. CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991: 697.

15. RIPA, /s.d./: II, 266.

16. Idem, ibdem: 747.

e a eternidade. Aqui nos interessa observar seu formato usual encontrado nas igrejas coloniais mineiras, que, cumprindo exigências de outro contexto cultural, lembra curiosamente as imagens das proas das embarcações ancestrais.

Ainda no mesmo dicionário de símbolos acima mencionado, o pássaro estudado é comparado ao fogo criador e destruidor, ao qual o mundo deve sua origem e ao qual ele deverá seu fim, correspondendo ao próprio destino messiânico do Salvador cristão. Como pássaro de fogo de cor púrpura, a fênix é também composta de força vital representando a alma.[17]

Desde a mais remota antigüidade, o fogo foi cultuado como um deus benfazejo conservador da vida do homem, rico, alimentando-o com os seus dons, forte protetor da casa e da família.

Segundo Fustel de COULANGES:

> *"Toda casa, do grego ou de romano, possuía altar; neste altar devia haver sempre restos de cinza e brasas ([3]). Era obrigação sagrada do dono de cada casa conservar o fogo dia e noite. Desgraçada casa aquela onde o fogo se extinguisse! Ao anoitecer de cada dia se cobriam de cinzas os carvões, para deste modo se evitar que eles se consumissem inteiramente durante a noite; ao despertar, o primeiro cuidado do homem era avivar o fogo e alimentá-lo com alguns baguinhos de carvão. O fogo só deixava de brilhar sobre o altar quando toda a família havia morrido; lar extinto, família extinta, eram expressões sinônimas entre os antigos".*[18]

É interessante perceber como a força de certos costumes preserva-os para além dos séculos. E, no caso da religião católica, vários indícios nos permitem constatar as muitas heranças assimiladas das culturas clássicas. A partir da referência acima citada, a manutenção do lampadário diante do altar ganha uma possibilidade de leitura mais ampla, configurando-se como um aspecto a mais da poderosa síntese simbólica constituída em torno da eucaristia.

Neste sentido, o que deve ser ressaltado é o paralelismo possível entre os altares familiares dos antigos e os altares laterais das matrizes coloniais, sediando integralmente as vidas espirituais de todos os participantes das irmandades representadas no interior do templo. Do nascimento às missas encomendadas após a morte, todas as atitudes de oração e súplica eram dirigidas aos oragos entronizados em seus respectivos retábulos. Como deuses lares protetores das confrarias, verdadeiras famílias constituídas no seio social da colônia, esses santos deveriam atuar como importantes intermediários entre os fiéis e o seu Salvador, marcando o

17. Id., ib.: 698.

18. COULANGES, 1957: I, 29-30.

calendário cotidiano com seus milagres e dias de festa.

Se voltarmos ao texto de COULANGES, outras aproximações entre os altares dos deuses lares antigos e os altares de irmandades coloniais serão possíveis:

> *"E, evidentemente , o uso de manter-se sempre o fogo sobre o altar remonta a antiga crença. As regras e os ritos observados a este respeito mostram-nos não ser então este entre as gentes um qualquer costume insignificante. Não lhes era permitido alimentar este fogo com qualquer espécie de madeira; a religião distinguia, entre as árvores, aquelas espécies que podiam ser empregadas com este fim, e aquelas outras de que era impiedade servirem-se ([2]). A religião ensinava ainda como este fogo devia permanecer sempre puro ([3]), o que em sentido literal significava que nenhum objecto sujo lhe devia ser atirado, e, que, em sentido figurado, nenhuma acção culposa deveria cometer-se em sua presença."*[19]

Até mesmo no modo como os respectivos fiéis dirigiam-se a esses focos sagrados, uma total equivalência de propósitos se estabelece:

> *"Este fogo tinha algo de divino; adoravam-no, prestavam-lhe verdadeiro culto. Davam-lhe como oferenda tudo quanto julgavam pudesse agradar a um deus; flores, frutas, incenso, vinho ([2]). Imploravam-lhe protecção, que supunham poderosa. Dirigiam-lhe fervorosas preces para dele conseguirem os fins eternos desejados por todo homem, saúde, riqueza, felicidade".*[20]

A fênix associada à chama do lampadário pode ser encontrada nas naves de importantes matrizes mineiras do século XVIII, como as de São Caetano de Monsenhor Horta, de Santo Antônio de Tiradentes, de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas e de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (FIG. 3).

Como já constatamos anteriormente, toda imagem inserida no programa iconográfico do interior de uma igreja do século XVIII luso-brasileiro obedece rigorosamente a princípios teológico-políticos previstos pela doutrina retórica legitimada pelo Concílio de Trento. E a aproximação entre o pássaro, o fogo e a hóstia consagrada é um indício que naturalmente sugere tal coerência.

Sem querer considerar este primeiro estudo como definitivo, deve ser constatado que dificilmente outro pássaro do ideário metafórico utilizado pela iconografia religiosa se aproximaria de

19. Idem, ibdem: I, 30.

20. Id., ib.: I, 31.

modo tão lógico do fogo do lampadário e de seu valor simbólico associado à ressurreição. A relação entre a ave, o fogo e a eucaristia foi gradualmente nos estimulando a prosseguir na busca de informações que respaldassem nossa hipótese.

Desde então, tornou-se surpreendente a quantidade de referências encontradas que de alguma maneira iam confirmando nossa suposição. No presente artigo, selecionamos aquelas que consideramos fundamentais. Acreditamos ter despertado com isto um interesse diferenciado pelo valor simbólico dos pássaros no contexto da arte religiosa luso-mineira e, em especial, pela fênix da haste do lampadário, um elemento iconográfico que, como vários outros, passa muitas vezes desapercebido em meio à diluição provocada pela feeria característica da talha barroca luso-brasileira.

Uma dessas referências, que do contexto temporal faz emanar a dimensão simbólica do pássaro na cultura lusitana, é o retrato de D. Sebastião (1554-1578), pintado por Cristovão de Morais, em 1572. Sendo um monarca português educado no culto do heroísmo militar e do caráter quase divino da pessoa real, "muito cedo se radicou nele a convicção de que Portugal seria o salvador da cristandade ameaçada e ele o instrumento dessa salvação".[21]

D. Sebastião teve um fim misterioso na batalha de Alcácer Quibir (1578), quando "...recusando-se a ouvir os conselhos dos capitães experimentados nas guerras de África, afastou-se da costa e dirigiu-se ao encontro do exército do rei do Marrocos...".[22] Seu corpo nunca foi encontrado e, em torno desse inesperado vazio, se constituiu a crença mítica na sua volta para redenção do povo português.

Muitas vezes, a idéia de seu retorno confundiu-se com o esperado segundo advento do Cristo, revestindo de valor quase místico a imagem do monarca desaparecido. Curiosamente, foram encontradas imagens de pássaros compondo os frisos decorativos da armadura de D. Sebastião, no retrato acima citado. A partir de uma primeira análise formal, duas hipóteses podem ser consideradas: a de ser o pássaro um pelicano ou uma fênix, ambos associados à Ressurreição.

Resta-nos aqui um último exemplo da arte religiosa mineira que talvez seja um dos únicos a possuir o atributo do fogo visível na parte inferior da fênix esculpida. Trata-se das hastes dos lampadários laterais da antiga matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei (FIG. 4 e 5), que mereceram o seguinte comentário por parte do historiador da arte francês Germain BAZIN:

> *"Um grande braço de iluminária, que termina por uma figura de fênix ou pelicano (6), às vezes encima o altar, para sustentar uma lâmpada na ponta de uma corrente (...) (6) Os dois pássaros, um simbolizando a Ressurreição e o outro a Redenção, foram empregados*

21. SARAIVA, 1987: 169.

22. Idem, ibdem.

concomitantemente, como se vê na matriz de São João del Rei".[23]

Como um *theatrum sacrum,* a matriz mineira cumpriu, desde a primeira metade do século XVIII, um papel fundamental na formação da sociedade colonial radicada nessa região continental, representando para as vilas recentemente surgidas um ponto incomparável de confluências existenciais, simbólicas e espirituais onde, ainda hoje elementos visuais como a fênix podem ser "relidos" pelos que mantêm vivos a paixão pela arte e o interesse em resgatar sentidos de mundo vigentes no passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil.* Rio de Janeiro: Record, /s.d./. 2 volumes.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles.* Paris: Laffont/Jupiter, 1991.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga.* Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1957. 2 tomos.

GUÉNON, René. *Os símbolos da ciência sagrada.* São Paulo: Pensamento, 1986.

HANSEN, João Adolfo. Seminário: *Teoria do monumento barroco.* Ouro Preto: IFAC/UFOP, fevereiro de 1994.

MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVII.* Mexico, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1952.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEREIRA, Paulo. *A obra silvestre e a esfera do rei.* Coimbra: Universidade de Coimbra, 1990.

RIPA. Cesare. *Iconologia.* Madrid: Akal, /s.d./. 2 tomos. 1ª. ed. 1593.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal.* Lisboa: Europa-América, 1987.

23. BAZIN, /s.d./. I, .340.

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

ANÁLISIS CIENTÍFICO DE LA VIRGEN ROMÁNICA DE MONTSERRAT Y ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS DOS ESCULTURAS DE LA MISMA ÉPOCA: LA VIRGEN DEL TURA Y LA DE SANT CUGAT

JOSEP MARIA XARRIÉ I ROVIRA*

Virgem de Montserrat

Introducción

Se me haría muy difícil empezar mi exposición sobre las imágenes románicas de mi país, Cataluña, si antes, de forma previa, no manifestase mi mayor agradecimiento al *Centro de Estudos da Imaginária Brasileira* y a su presidenta y buena amiga, la profesora Beatriz Coelho, por la amable invitación a pronunciar esta conferencia.

Están ya bastante lejanos aquellos finales de los años 70 en los que atravesé el Atlántico seis veces consecutivas para venir aquí al Brasil y principalmente a los Estados de Minas Gerais, Bahía y Pernambuco para impartir clases teóricas i prácticas en el recién inaugurado *Centro da Conservaçao e Restauraçao de Bens Culturais Moveis,* de Belo Horizonte. Recuerdo aquellos años con mucha nostalgia; al principio fue *saudade* pero luego se transformó en nostalgia. Los efectos colaterales de mi relación de entonces con la cultura brasileña , lo que también podríamos llamar efectos secundarios, fueron en un primer momento inimaginables; al poco tiempo de mi retorno a mi ciudad natal, Barcelona, llegaron allí para compartir experiencias como restauradores al *Centre de Restauració de Béns Mobles*, emplazado en el monasterio benedictino de Sant Cugat del Vallès, una pléyade de amigos brasileños, encabezada por la profesora Beatriz Coelho y seguida de Flavio Gadelha, de Recife, Maria Jose Macedo, de Goiás, Rosana Baltieri, de Salvador Bahía, y recientemente Etson Motta Junior, de Rio de Janeiro, por citar sólo algunos de ellos.

La última vez que estuve en Belo Horizonte - hace ya casi veinte años - mis compañeros y amigos profesores y nuestros alumnos comunes me regalaron en la despedida del aeropuerto una bolsa de piel que hoy también llevo conmigo. En aquella época yo tenia la barba pelirroja, ahora ya casi es blanca. El tiempo - como el efecto de los xilófagos en nuestras vírgenes románicas o barrocas - no perdona.

** Licenciado en Belas Artes pela Universidade de Barcelona, Espanha.*
Professor da Cátedra de Restauração e Chefe do Departamento de Restauração da Escola Superior de Belas Artes de Barcelona.
Diretor do Centro de Restauração de Bens Móveis da Generalitat de Catalunha.
Acadêmico de honra da Reial Académia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

Virgen de Montserat - Detalle

Antecedentes relativos al culto de la Virgen de Montserrat

No soy historiador. Mi formación es de conservador-restaurador de obras de arte; los restauradores en general tenemos la rara virtud de "ver" de la policromía para dentro: somos como los médicos forenses del arte; los historiadores acostumbran a "ver" de la policromía para fuera; no tienen ninguna obligación de ser expertos en aglutinantes de pinturas, ni de pigmentos, ni de tipos de madera que constituyen los soportes de las esculturas o de los retablos; en las dos profesiones nos convienen recíprocamente los conocimientos peculiares de cada una de ellas; formamos, sobre el papel, un buen matrimonio.

Existe en mi país una gran cantidad de monografías de vírgenes desde el aspecto devoto; últimamente, con el auge de las escuelas de restauración, con el ejercicio de esta profesión, y con la proliferación de los congresos de esta especialidad y también de los de historia del arte, cada día es más frecuente hallar estudios fonográficos basados en la restauración de una escultura y su aspecto historicoartístico. En el Instituto Amatller de Arte Hispánico, de Barcelona, se encuentra la obra más completa que existe sobre tipologías de vírgenes catalanas de todos los tiempos: la de Manuel Trens, "María. Iconografía de la Virgen en el arte español", editorial Plus-Ultra de Madrid, año 1946.

En el año 1931 se publicó un trabajo del padre Anselm M. Albareda que lleva por título "*Història de Montserrat*"; En él se dice que, como otras antiguas y muy veneradas, la Virgen de Montserrat y su Niño Jesús son negros de cara. Este color no proviene de la madera, que no es negra, ni de la pintura primitiva; testimonios históricos dicen que poco a poco se fue oscureciendo.

Más recientemente, en 1995, a raíz de la exposición "Nigra sum", presentada en el monasterio de Montserrat, se editó un trabajo basado en la iconografía de Santa María de Montserrat, donde partiendo de una misma Virgen, la de Montserrat, y de una leyenda que surge en el año 888, en tiempos del conde Guifré de Barcelona, se van exponiendo las distintas representaciones de esta Virgen que se venera actualmente en el monasterio, desde el siglo XII hasta el XX. Los autores de este trabajo, el padre Josep de Calasanç Laplana, director del Museu de Montserrat, y la conservadora del mismo, Teresa Macià, han hecho un buen trabajo de recopilación del cual, y de otros libros como el de Manuel Trens, he extraído las siguientes anotaciones introductorias al trabajo propio del restaurador.

Si en el año 888 se hizo donación de la iglesia de Santa Maria de Montserrat, nos permite suponer que ésta existía ya anteriormente, pero de ninguna manera podremos deducir que esta iglesia tuviera ya una imagen de la Virgen especialmente venerada. Seguramente eso sucedió bastante más tarde. Y fue

entonces, precisamente, cuando nació la leyenda. Porque una iglesia prerrománica o románica dedicada a la Virgen no presupone necesariamente una escultura especialmente venerada; en cambio una imagen venerada y famosa por sus milagros necesita una hermosa leyenda, que explique los orígenes del suceso. La leyenda de la Virgen de Montserrat tiene toda la ternura de casi todas las vírgenes "encontradas", que se veneran en el mundo católico. Unos pastores que guardaban el rebaño, vieron en el cielo unas admirables y brillantes señales, que apuntaban hacia cierto lugar de la montaña de Montserrat. Era la Virgen que salía al encuentro de los más humildes hijos de la Iglesia. Los pastores contaron el hecho al párroco; y éste, al obispo; el pueblo y el obispo fueron con temor y devoción al lugar de las luces; y allí encontraron la santa imagen. Como quiera que el lugar era abrupto y muy poco accesible, decidieron llevársela a Manresa, la ciudad más poblada del entorno; pero, una vez atravesado el torrente, al llegar a una llanura alta y bien protegida de los vientos del norte, hizo la Virgen entonces un nuevo milagro permaneciendo inmóvil de tal manera que todo el mundo interpretó que aquel era el lugar exacto que ella escogía para ser venerada.

Esta leyenda sería clara y sencilla, si no se entremezclara con la del mítico fray Garí, un supuesto ermitaño de Montserrat, famoso por su gran virtud. Dios consintió que fuera fuertemente tentado por el diablo; y cayó en los pecados de estupro y homicidio, nada menos que con la hija del conde Wifredo. Permaneció oculto su pecado pero los remordimientos no le dejaban vivir, hasta que confesó su pecado al Papa de Roma. La penitencia fue terrible: andar siempre como un cuadrúpedo y llevar vida salvaje, hasta que un milagro del cielo le declarara que su culpa había sido perdonada. Y acaeció este milagro precisamente en el palacio del conde de Barcelona, donde Garí se hallaba prisionero, confundido con un monstruo. Entonces el antiguo ermitaño confesó su vergonzoso pecado; y se fueron todos a Montserrat. Allí resucitó la hija del conde, que declaró que quería quedarse como monja benedictina en la iglesia de santa María; a lo que accedió el conde, el cual dotó espléndidamente aquella iglesia, convertida así en monasterio, junto al cual fray Garí continuó su vida santa y penitente hasta morir.

Esta leyenda, nacida entre los siglos XII y XIV, fue creída oficialmente como histórica hasta la segunda década del siglo XX, cuando, como indicaba anteriormente, el padre Anselm M. Albareda consiguió trazar una historia documentada de Montserrat. La leyenda de fray Garí ya suscitó reticencias en los medios ilustrados del siglo XVIII.

En la segunda década del siglo XIII la Virgen de Montserrat era ya célebre por sus milagros. El 20 de julio de 1218, desde Barcelona, el rey Jaime I expeditó un decreto de protección del

Foto: Carles Aymerich

Virgen del Tura

Foto: Carles Aymerich

Virgen de Sant Cugat del Vallés

monasterio de santa María de Montserrat, y de inmunidad para las personas y bienes de los peregrinos; y la causa de este decreto eran "los continuos milagros con los que Dios adorna e ilustra esa casa de Santa María" En aquellas fechas el rey Jaime I sólo tenía diez años pero ejercía sus funciones bajo la protección de su preceptor de armas, Pedro Sanz, y de un grupo de nobles, entre los cuales destacaba Guillem de Montcada, que firmó el acta.

Hubo un documento muy antiguo, que a lo largo de los siglos contempló la multitud de peregrinos y visitantes, y que les impresionaba por su antigüedad y contenido; consistía en una serie de tablas pintadas, que explicaban con figuras y textos en catalán la fantástica historia de fray Garí y el hallazgo de la santa imagen. Todos los que vieron y hablaron de estas tablas no dejan de mencionar que tenían fecha de 1239. Pero a todas luces esa fecha estaba manipulada, puesto que el léxico catalán que se empleaba correspondía al del siglo XV. En realidad el primer documento, que representa y habla de la imagen de Nuestra Señora de Montserrat, es el célebre "*Llibre Vermell*" de la biblioteca de Montserrat, que tenemos que fechar en los últimos años del siglo XIV y principios del XV.

Hay un curioso milagro, en el siglo XIV, que se refiere a la escultura misma de la Virgen de Montserrat. Se dice que un prior de Montserrat mandó policromar la santa imagen y contrató los servicios de un pintor de Cervera llamado Andreu. Este artista, tan pronto como comenzó la obra, se quedó ciego; y tan sólo pudo recobrar la vista después de muchas oraciones. De este hecho los monjes sacaron la siguiente lección: "no osaron de allí en adelante facerla pintar, ni los que después han venido lo han osado facer".

Desde el siglo XVI al XVIII, los milagros y las noticias históricas sobre la Virgen de Montserrat se van multiplicando. El culto se expande por todo el mundo civilizado partiendo de las casas dependientes, las procura y los prioratos de Montserrat; las casas procura representaban jurídicamente al monasterio y controlaban la recaudación de limosnas. El procurador-ecónomo podía ser un monje, pero también un clérigo o un laico. Los prioratos de Montserrat eran pequeñas comunidades monásticas dependientes del monasterio que se encargaban de encaminar a los peregrinos hacia Montserrat y de recoger limosnas y ofrendas. Tenemos noticias de prioratos de Montserrat en muy diversos lugares: Valencia, Zaragoza, Pamplona, Madrid, Montalbán, Toulouse, París, Bruselas, Viena, Cagliari, Nápoles, Palermo, Lima, etc., Desconocemos cómo eran las imágenes que en la mayoría de ellos se veneraban. Desde el siglo XV conocemos también la existencia de la de la cofradía de la Virgen de Montserrat de Bruselas. En el reino de Nápoles la Virgen de Montserrat fue especialmente popular. A finales del XIII o principios del XIV, los habitantes de Palermo conocían la capilla allí edificada por los

catalanes, por *Santa María dei Catalani*. En 1590, Gerardo González, en Puerto Rico, fundó en la localidad de Hormigueros una ermita y la dedicó a la Virgen de Montserrat, en agradecimiento por haber salido indemne de la embestida de un toro; con los años se convirtió en el importante santuario de *Montserrate.*

Data de 1641 una bella imagen policromada de la Virgen de Montserrat, obra del escultor portugués Manuel Pereira (1588-1683). En tierras gallegas hay que mencionar los monasterios de San Esteban de Ribas y Monforte de Lemos, éste último tiene como patrona la Virgen de Montserrat. Además, algunos monasterios fundados por benedictinos portugueses, también dedicaron algunas iglesias a Santa María de Montserrat. En el monasterio de San Bento de Rio de Janeiro lo fundaron en 1590 dos monjes benedictinos en una pequeña iglesia dedicada a Nuestra Señora de la Concepción; en 1640 se le cambió la advocación y se dedicó a Santa María de Montserrat, por voluntad del gobernador don Francisco de Souza, que era fiel devoto de la Virgen. El conjunto monástico actual se empezó en 1633 y, hacia 1670, fray Domingos da Conceiçaos da Silva acabó la imagen de la Virgen de Montserrat que todavía preside el altar mayor.

Foto: Carles Aymerich

Toma de muestras de la Virgen de Montserat

Estudios técnicos, mínima restauración y resultados, referentes a la imagen románica de la Virgen de Montserrat

Estos análisis fueron realizados por Eduard Porta, químico del *Servei de Restauració de Béns Mobles, de la Generalitat de Catalunya,* y Josep Maria Xarrié, restaurador de bienes culturales y jefe del indicado *Servei.* Las fotografías han sido realizadas por Carles Aymerich, del S.R.B.M, y el documento filmado del proceso de análisis y restauración ha corrido a cargo de T.V.3, Televisió de Catalunya.

Descripción

Imagen románica de la Virgen sedente en un trono con el Niño Jesús en su regazo. Dimensiones: 92,2cm de altura, 39,4cm de profundidad, 29,0cm de anchura, y 17,1kg de peso.

Los estudios técnicos profundos de imágenes del culto no son frecuentes, pero tampoco inexistentes; recientemente, en 1999, se publicó el estudio científico de la Virgen del Pilar, de Zaragoza, con unos resultados radiológicos muy parecidos a los de la Virgen de Montserrat, ya que se aprecia la cara de la Virgen del Pilar, blanca, y su cuerpo casi negro. Por razones históricas y religiosas de veneración, no obstante, el presente estudio tiene una carga emocional y social mucho mayor. Por todos estos motivos y sobre todo por razones de seguridad, se realizó el estudio con discreción; todos los análisis fueron efectuados en el mismo

monasterio de Montserrat, cosa que sin duda nos ha impedido poder utilizar algunas técnicas analíticas que por el volumen de los aparatos o su complejidad habrían requerido una logística extremadamente complicada. De todas maneras esta circunstancia no ha restado ni rigor ni exactitud a los análisis efectuados, y podemos afirmar que los resultados son del todo fiables.

Hemos realizado los siguientes tipos de análisis: organoléptico, diagnosis del estado de conservación, radiografía, luz ultravioleta, reflectometría de infrarrojos, macrofotografía, endoscopía, y microscopía óptica. Además se efectuó una restauración minimista, de carácter conservativo, con la finalidad de fijar a la base de preparación unas reducidas áreas de policromía que peligraban de desprenderse. También pudimos comprobar el estado de conservación general de la imagen, que nosotros consideramos muy bueno; además - hecho sorprendente en una escultura de finales del siglo XII, con las vicisitudes pasadas- no hay ninguna huella de insectos xilófagos en la madera del soporte de la Virgen de Montserrat.

Los resultados más importantes los obtenemos por el análisis radiológico con el que podemos decir que la escultura románica de la Virgen aparece en las placas radiográficas de color blanco, usado desde la antigüedad, y que por el hecho de tener un elemento, el plomo, de alto peso atómico contrasta mucho en las placas de rayos X. De este estudio deducimos que las capas pictóricas del rostro estaban en mal estado, dado que se aprecian faltas de policromía - sobre todo en la nariz -, y por esto en algún momento se debió repintar la cara de la Virgen de Montserrat. El plomo reacciona con ion sulfuro, que, presente en muchos ambientes, al ennegrecer se transforma en un color gris pero no de forma homogénea sino por partes; esta transformación paulatina, juntamente con la acumulación de polvo, suciedad, y humo de los cirios, podría explicar el oscurecimiento del color hasta el Renacimiento, cuando ello se hace evidente En el cuerpo de la imagen se ve una ausencia de policromía original, dado que las placas no muestran contraste; la explicación de esta anomalía podría ser que hubiera sido eliminada la policromía antigua de la superficie del cuerpo, por causa del mal estado, y se hubiese conservado solamente la policromía de la parte más noble, en este caso la del rostro. Otras radiografías nos permiten "ver" que la Virgen tiene las dos manos y los brazos añadidos, porqué son apreciables los espárragos de madera que se utilizaron en el siglo XIX para unirlos al cuerpo; de forma similar, el Niño Jesús está unido al cuerpo de la Virgen, o sea con una mecha. Las radiografías de la zona de los pies nos han permitido recuperar la imagen de la peana románica y de los sistemas usados en aquella época para unir las diversas piezas de madera que conformaban la escultura. La corona actual de la Virgen es parcialmente añadida y debajo

de la actual, de dimensiones más reducidas, parece existir la corona original que rodeaba la cabeza y tiene adaptadas a la superficie unas formas redondeadas, seguramente imitaciones de piedras preciosas, con más de un color. El objeto que con aspecto de broche se encuentra debajo del cuello de la imagen es también original, dado que el contraste radiológico así lo indica; este tema se repite en diversas imágenes románicas de esta época. La capellina de la imagen es de época renacentista, y visible en las radiografías que tomamos de esta zona.

Por el análisis microscópico de una muestra extraída de la base de la escultura original hemos podido comprobar que se trata de madera de álamo *(Populus alba)*; la madera de la peana, añadida posteriormente, es de haya *(Fagus selvática)*.

También como resultado del examen organoléptico y de los análisis microscópicos se deduce que la pintura existente entre los barrotes de los dos lados del trono, que simulan *oculi* y ventanas, es la única original visible; el resto de pintura original permanece cubierta por sucesivas repolicromías.

Por medio de la visión macroscópica con lupas de grandes aumentos pudimos ver que hay, como mínimo, dos capas oscuras en el rostro de la Virgen, una, la más profunda, que cubría la cara y el cuello, de color marrón verdoso, y otra que es la más negra actual, que es visible y que estamos acostumbrados a ver. Las macrofotografías tomadas nos confirmaron esta apreciación y nos mostraron que cuando antiguamente se pintó esta capa negra no se hizo con demasiado cuidado porqué algunas zonas de la capa inferior son visibles sobre todo en la parte del cuello de la imagen; también hay abrasiones que destapan la capa marrón, probablemente producidas por efecto de limpiezas rápidas.

La reflectografía de infrarrojos no dio ningún resultado. A pesar que este tipo de examen es mejor que el uso de la fotografía infrarroja, porqué permite ver por debajo de colores verdes y azules, ni en el rostro de la Virgen ni en su cuerpo se aprecian ningún cambio ni pintura subyacente.

La endoscopía, un sistema de transmisión de la luz por medio de fibras ópticas muy parecido a la transmisión de la corriente eléctrica, ha permitido el desarrollo de sistemas de visión por medio de cables de diámetros muy reducidos que permiten iluminar y ver al mismo tiempo. En el caso de la Virgen de Montserrat nos encontramos con el problema de la ausencia total de oberturas a través de las cuales pudiésemos acceder al interior de la imagen. Para tal finalidad realizamos un pequeño orificio en la peana moderna, de las mismas dimensiones del diámetro de la fibra óptica, para ver la parte inferior de la imagen, que corresponde a la base auténtica de la escultura.

El examen con luz ultravioleta nos dio resultados muy buenos y espectaculares ; mientras que en el cuerpo de la imagen no hubo

ninguna fluorescencia, en los ojos de la Virgen y del Niño pudimos ver la coloración amarilla, típica de un pigmento blanco, el óxido de zinc, que se empieza a usar hacia 1830, y eso indica una intervención en toda la imagen y que, posteriormente a esta fecha, cuando el blanco de los ojos era aun blanco, se repintaron las dos caras - la de la Virgen y la del Niño - con color negro intenso, actualmente visible.

Las imágenes de las vírgenes del Tura y de Sant Cugat y su común problemática

Sin pretender extenderme en la faceta histórica ni en el proceso de restauración de estas dos imágenes románicas he creído interesante comparar algunos aspectos comunes con la del tema central de esta exposición : la Virgen de Montserrat.

De la primera de ellas, la del Tura, Joan Ainaud i de Lasarte, que fue director general de los museos municipales de arte de Barcelona, escribe en la revista "Vitrina" del *Museu de la Garrotxa* , de Olot, (1989) lo siguiente: "...Se trata de una imagen sedente, de talla, coronada, situada en un trono bajo con cuatro montantes cilíndricos, lisos, encabezados por bolas doradas. Lleva un mantel o vestido abierto de la cabeza hasta la cintura, que cae después hasta los tobillos. La camisa o túnica tiene el cuello redondeado. Encima del mantel tiene la corona, que es baja, con florones o almenas muy rotos. Los pies, calzados como de costumbre en las imágenes de la Virgen, tienen como soporte una especie de gran cojín con volutas y cruces blancas encima de un fondo azul oscuro, según una policromía que no parece anterior al siglo XIV."

"... Ahora es costumbre creer que en Occidente los tipos de las vírgenes seguían, como en Oriente, modelos invariables y siempre repetidos. Pero no tenemos ninguna prueba de esto, como tampoco de un prejuicio evolucionista corriente en otro tiempo que hacía suponer que en el paso del románico al gótico se había producido una evolución a partir de unos modelos hieráticos, de simetría frontal, hasta llegar a otros humanizados en los que el Niño se desplazaba hacia la rodilla izquierda de la Virgen. El conocimiento de prototipos siríacos y bizantinos que al menos se remontan al siglo V. nos demuestra que ya en aquellos tiempos tan lejanos hubo simultáneamente imágenes en posición totalmente frontal y otras con el Niño a la izquierda."

Por mi parte, como restaurador de la imagen de la Virgen del Tura hago notar que la talla románica estaba compuesta por siete elementos y la materia constitutiva era madera de nogal y haya - esta última , correspondiente al cuerpo, es la misma que la de la Virgen de Montserrat - la escultura está totalmente entelada, a excepción de la mano, y la tela tanto del urdimbre como de la trama es de lino. Los pigmentos rojos son de cinabrio (sulfuro de mercurio); las carnaduras son de blanco de plomo (carbonato de

plomo) y óxidos de hierro ocres; los pigmentos amarillos son de oropimente (trisulfuro de arsénico). Es importante puntualizar que no aparece ni el más pequeño indicio de negro como pigmento.

En cuanto a la reintegración pictórica, es importante dejar claro que fue inexistente en todo el cuerpo de la imagen. En el rostro de la Virgen se ha creído conveniente dejar visible una policromía , seguramente del siglo XVI, antes que encontrarnos con una policromía original pero en estado ruinoso, tal como nos indica la radiografía. Si la talla hubiese estado en un museo, el planteamiento habría sido diferente, pero tratándose de un objeto de culto era necesario prescindir del carácter arqueológico de la presentación final. Así pues tenemos la mayor parte del rostro con pintura antigua, pero no románica, y unos cuatro centímetros cuadrados con un plumeado perfectamente discernible a cuarenta centímetros de distancia. Creemos que con esta fórmula intermedia se satisfacen las necesidades del culto religioso, del arte y de la arqueología.

El motivo por el cual se compara la Virgen del Tura con la de Montserrat - aparte de sus similitudes morfológicas y de los materiales constitutivos de las dos - radica en que ambas se tomaban por vírgenes negras; pero la diferencia está en que a la de Montserrat se le pintó el rostro con pintura negra en el siglo XIX, y la del Tura su oscurecimiento era producto solamente de ligeras capas de humo procedente de los cirios. Como anécdota: en Olot, de donde es la Patrona, un regidor municipal reclama públicamente que se le pinte de negro la cara para que recuerde más su aspecto anterior.

El otro ejemplo de Virgen románica, la de Sant Cugat del Vallès, es comparable a la de Montserrat por sus proporciones y sus texturas de acabado. Lamentablemente mutilada, sin brazos ni el Niño Jesús, es la antigua titular del altar de Santa María del Monasterio de Sant Cugat del Vallès y actualmente una de las mejores piezas del fondo "Soler i Palet" que custodia el "Museu Municipal d' Art Castell-Cartoixa de Vallparadís", de Terrassa, cerca de Barcelona. Originariamente tenía una bella policromía parecida a un tejido hispano-arábigo, pero fue burdamente pintada en diversas ocasiones. Después de un examen radiológico realizado en el Centro de Restauración de Sant Cugat, dependiente del Gobierno de Catalunya, con el fin de ver si tenía algún elemento extraño, se descubrió en el interior de la imagen, en la cabeza de la Virgen, una cavidad con una tapadera totalmente disimulada por la capa del sulfato cálcico y la policromía. Dentro de este escondite se encontró un pequeño saco de reliquias con tres pergaminos cosidos y con las siguientes inscripciones en latín , que traducimos: "El año del Señor 1218, en la vigilia de la Asunción de la Madre de Dios, Ramón de Banyeres, abad de Sant Cugat, depositó estas reliquias en la cabeza de esta imagen que él mandó

hacer en honor de Dios y de Santa María. Las reliquias son del Pesebre i del Sepulcro del Señor, reliquias de los Santos Apóstoles Simón y Judas, de Sant Cugat y de San Neopolitano mártires, de San Hilario, de las Santas Justa y Semproniana, de la sangre de San Juan Bautista, de las Santas Masses, y también en este saco reliquias el nombre de las cuales ignoramos".

La peculiaridad de esta intervención en la Virgen de Sant Cugat es - aparte de la profunda emoción que significa tal descubrimiento - la datación que nos sitúa cronológicamente la Virgen de Montserrat, o sea a principios del siglo XIII.

OBRAS EM TELA ENCOLADA EM MINAS GERAIS: ESTUDO E CATALOGAÇÃO

GILCA FLORES DE MEDEIROS*
ELIANE MONTE**

Introdução

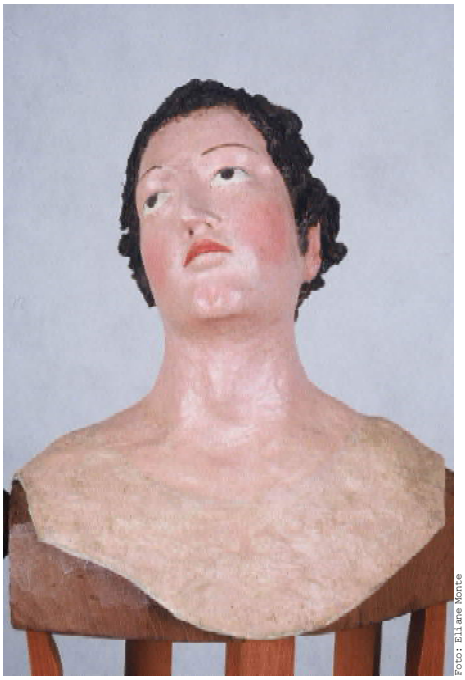
A obra em tela encolada, em Minas Gerais, compreende um grupo pequeno e curioso de obras escultóricas, nas quais o tecido foi utilizado como suporte. Estão localizadas, em sua maioria, nas regiões de Tiradentes e São João del Rei e foram produzidas entre os séculos XVIII e XIX. No primeiro contato com uma obra desse grupo, em 1994, uma indagação impulsionou-nos à pesquisa dessa tecnologia: o que teria motivado a utilização do tecido como suporte dentro de uma rica produção de imaginária em madeira?

Na América Latina, em países como Peru, Bolívia, Equador e México, é freqüente a utilização do tecido como suporte para confecção da imaginária, sendo essa técnica denominada *tela encolada*.

> *"Pero de todos estos expedientes a que supieron los escultores quiteños en sus imágenes, ninguno hay más curioso que el de los vestidos, ejecutados en tela endurecida. Principalmente en la época en que el barroquismo invadío el sentimiento del escultor quiteño, éste (...) recurrió al expediente de cubrir la estatua de tela gruesa engomada o encolada con la cual conseguía mediante poco trabajo, efectos maravillosamente pintorescos en los mantos y vestidos. Luego que la tela endurecía completamente, con la sequedad de la cola, iba el artista cubriéndola de yeso y de pintura en cantidad suficiente para dar la apariencia de madera."*
> *(NAVARRO, 1960)*

No Brasil, a grande maioria da imaginária até o século XIX tinha como suporte a madeira. O tecido empregado como suporte para feitura de obras escultóricas é um caso raro em nosso país. A partir dos exemplares encontrados em Minas Gerais, verificamos que, embora partam do mesmo princípio - a utilização do tecido encolado como suporte -, os artistas brasileiros criaram uma nova maneira de trabalhar a técnica.

Até 1994, esse grupo de obras mineiras não havia recebido nenhum tipo de estudo, sendo mesmo desconhecido pela maioria das pessoas, inclusive profissionais da área de conservação e



Cabeça do São João Evangelista
Imagem de roca, cabeça em tela encolada
Obra após a restauração

**Especialista em Conservação/Restauração e Mestre em Artes Visuais/Conservação*
***Especialista em Conservação/Restauração*

São Sebastião
Capela do Elvas
Tiradentes/MG

restauração ou historiadores da arte. Nosso trabalho de pesquisa objetiva conhecer as imagens existentes em Minas Gerais, seus materiais e técnica construtiva, sua localização na história da arte, visando estabelecer meios mais adequados para a conservação das mesmas.

Identificação e localização das obras

Em nossa pesquisa, já localizamos um grupo de 20 peças com a tecnologia estudada, conforme o quadro abaixo. As obras estão localizadas nas seguintes cidades: Tiradentes, São João del Rei, Mariana, Camargos e Itaverava. Segundo as fichas de inventário do IPHAN/MG, algumas das obras encontradas constam no inventário de 1854. Porém, apenas duas obras apresentam documentos que atestam sua autoria:

1. São Joaquim: cujo pagamento pela feitura foi feito a Rodrigo Francisco, em 1753.

2. Nossa Senhora do Parto: cujo pagamento pela policromia foi feito a Jerônimo José de Vasconcelos, em 1830.

Título	Localização	Cidade
São João Evangelista	Igreja Matriz de Santo Antônio	Tiradentes
São Joaquim		
São Sebastião		
Crucifixo (lado Evangelho)		
Crucifixo (lado Epístola)		
Nossa Senhora do Parto	Igreja N.Sa. das Mercês	
São Sebastião	Capela do Elvas	
Santo Antônio	Igreja São Miguel do Cajurú	São João Del Rei
Duas cabeças	Museu de Arte Sacra	
Senhor Morto	Igreja de São Francisco	
Senhor Morto	Igreja de N. Sa. do Carmo	
Senhor Morto	Igreja de N. Sa. do Rosário	
Cabeça (São Francisco?)	Igreja de São Gonçalo	
Duas imagens(Sagrado Coração)	Capela do Saco	
Medalhão - Sagrada Família	Igreja de N. Sa. da Conceição	Camargos
Medalhão - Santa Bárbara		
Medalhão	Museu de Arte Sacra	Mariana
São José	Igreja Matriz de Santo Antônio	Itaverava

Embora a tecnologia de construção seja semelhante, quanto à forma há diferenças entre essas obras, o que nos permite dividi-las em subgrupos: imagens de vulto (12 obras), cabeças (4 obras) e medalhões (3 obras), e ainda o caso da imagem de São José, de Itaverava, que é entalhado em madeira, tendo apenas o panejamento feito em tela encolada. As cabeças encontradas provavelmente pertenciam a imagens de roca, ou de vestir, porém somente o São João Evangelista se encontra íntegro (cabeça em tela encolada e corpo de roca).

Tecnologia

Iniciamos o estudo dessa tecnologia com a restauração da imagem de Nossa Senhora do Parto, restaurada por Gilca Flores de Medeiros[1], no Cecor - Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da UFMG, em 1994. A segunda imagem a ser restaurada foi a de São João Evangelista, em 1998, por Eliane Monte.[2] Iniciou-se, então, a parceria das autoras no desenvolvimento desta pesquisa.

A literatura apresenta as imagens em tela encolada, em outros países latinos, sendo confeccionadas a partir de um suporte rígido, como o Cristo de San Francisco de Tlaxcala, no México, feito "*com la médula de la caña de maíz, según uso indígena, revistiendo luego esa pasta com tela y pintándola*" (VILLA,1942). Já as duas imagens trabalhadas tinham o interior oco, com a forma sendo constituída apenas pelos tecidos sobrepostos e encolados. Pelos resquícios de argila encontrados no interior de ambas as imagens, supomos ter sido esse o material inicialmente usado como base para a moldagem dos tecidos, sendo essa argila dispensada após o enrijecimento resultante da encolagem. Uma vez obtida a forma da imagem em tecido encolado, o interior da obra recebia uma grossa camada de cera com resina, que lhe conferia um enrijecimento maior. Sobre o tecido encolado, as obras apresentam base de preparação, seguida de policromia. Os cabelos são confeccionados em fibra vegetal, que também recebe policromia. O esquema abaixo, feito por Eliane Monte, sobre a confecção da cabeça do São João Evangelista, descreve bem as etapas da feitura das obras.

Uma vez que a policromia esteja íntegra, torna-se difícil notar tratar-se de uma obra em tecido. Isso, principalmente, é o que fez com que essas obras estivessem até hoje por serem reconhecidas pelo público. Contudo, também foi essa uma das condições que provocaram as deteriorações apresentadas por quase todas as peças: não sendo reconhecidas como obras em tecido policromado, receberam o mesmo tratamento que as obras em madeira. É evidente que cada um desses suportes - madeira e tela - se diferenciam na resistência às condições climáticas, impactos, manuseio e transportes. Uma vez tratadas sob a mesma forma, as imagens em tecido tendem a ser danificadas mais rápida e drasticamente, por serem mais delicadas.

Também a técnica empregada favorece a deterioração: a argila utilizada como apoio à modelagem deixa resquícios no tecido, formando uma interface que impede uma boa aderência da cera/resina. Observamos que, com o tempo e os inadequados cuidados de conservação, ocorrem craquelês e o posterior desprendimento da cera/resina, provocando afundamentos, perda de resistência e mesmo da forma da imagem.

Não temos ainda condições de determinar com precisão a

São Sebastião
Matriz de Santo Antônio
Tiradentes/MG

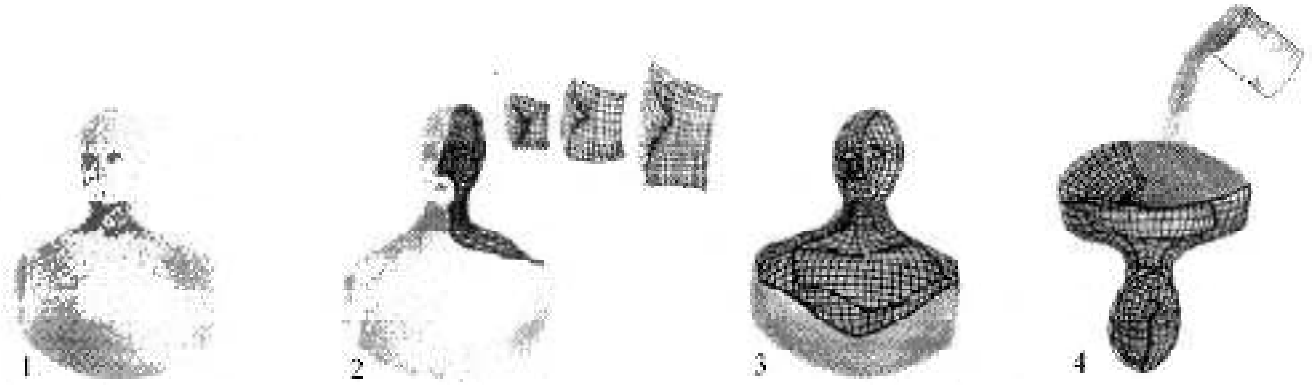
1. Como bolsista em projeto do Cecor e Fundação VITAE, sob a coordenação da Profª Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho.

2. Obra restaurada como trabalho final no curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, orientado pela Profª Marilene Corrêa Maia e co-orientado por Gilca Flores de Medeiros.

Nossa Senhora do Parto
Policromia executada por Jerônimo José de Vasconcelos, em 1830
Igreja de Nossa Senhora das Mercês
Tiradentes/MG

tecnologia utilizada na feitura de *cada* obra. Algumas informações dependeriam de exames que, até o momento, não nos foi possível realizar em todas elas. Contudo, as obras já restauradas nos permitiram um estudo minucioso da tecnologia, que parece ser semelhante em todas as obras catalogadas.

Em 2000/2001, dois medalhões, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, de Camargos/MG, foram restaurados por Sirlei Schmitt de Toledo, como trabalho final do curso de especialização.[3] Em 2002/2003, Eliana Ribeiro Ambrósio restaurou o terceiro medalhão, pertencente ao Museu Arquidiocesano de Mariana/MG, também como trabalho final do curso de especialização.[4] Estas obras apresentam, além da tela encolada, a utilização da técnica do papel machê na modelagem dos relevos. Após esses dois processos de restauração, tivemos maior acesso à tecnologia dos medalhões. Em todos os três, a imagem foi moldada em papel machê, que depois recebeu a policromia. Apenas no verso foi aplicada a tela encolada e a cera. Desse modo, os medalhões são classificados como obras em papel machê, sendo o tecido encolado um suporte secundário, para dar sustentação à obra. Porém, esse fato não altera nosso interesse por essa obras, pois a técnica de tela encolada empregada nelas se assemelha à encontrada nas imagens de vulto e cabeças, e, por isso, os medalhões são igualmente foco de nosso interesse na pesquisa dessa tecnologia.



Esquema de confecção da cabeça do São João Evangelista, em tela encolada:
1. Modelagem em argila;
2. Aplicação dos pedaços de tecido com cola;
3. A peça já modelada. Depois de seca a cola, retira-se a argila;
4. Aplicação da mistura de cera com resina na parte interna da forma em tecido.

Conclusão

Nossa pesquisa está em processo. Esperamos responder e esse e a outros questionamentos no decorrer dela. Iniciaremos agora um estudo comparativo, buscando reconhecer através de análises formais e estilísticas, bem como da tecnologia, semelhanças entre as peças que nos permitam determinar atribuições quanto à feitura e policromia. Observamos uma disparidade de qualidade entre as obras, havendo algumas de excelente qualidade, enquanto outras são de feitio bem popular, o que determina a participação de diferentes artistas na execução desse grupo de imagens.

Quanto ao estado de conservação, podemos dizer que quase a totalidade das obras está em lamentável estado. As cinco obras restauradas recentemente estavam antes também em péssimo estado de conservação. Muitas obras apresentam fraturas, perdas de policromia, perda de suporte, afundamentos e algumas estão repintadas, sendo necessário um tratamento de restauração o quanto antes.

Temos em andamento um projeto para a restauração desse grupo de obras. Esperamos contar com o apoio da comunidade local e com recursos de empresas privadas para que essas obras, que representam mais um aspecto da nossa criativa produção cultural, sejam restauradas e preservadas.

Agradecimentos

Agradecemos aos que, de alguma forma, contribuíram ou contribuem para esta pesquisa: Cecor - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis/EBA/UFMG, IPHAN/MG, Professora Beatriz Coelho, Renata Maués, Fundação VITAE. Agradecemos especialmente a Olinto Rodrigues dos Santos, Carlos Magno e Edimilson Barreto pelas informações e apoio.

São Joaquim
Autoria de Rodrigo Francisco, em 1753
Matriz de Santo Antônio
Tiradentes/MG

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MEDEIROS, Gilca; MONTE, Eliane. *Tela encolada: catalogação estudo sobre a tecnologia incomum*. In: SEMINÁRIO DA ABRACOR, 1998, *Anais...* Rio de Janeiro: ABRACOR, 1998. p.318 - .320

MEDEIROS, Gilca. *Our Lady of Delivery; restoration of a tella encolada esculture*. In: ICOM COMMITEE FOR CONSERVATION, LL, Edinburg, 1996. London: James & James, 1996.

MEDEIROS, Gilca. *Restauração de escultura em tecido policromado*. In: SEMINÁRIO DA ABRACOR, 1996, *Anais...* Rio de Janeiro: ABRACOR, 1996, p.163 -167.

3. Obra restaurada como trabalho final no curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, orientado pela Professora Bethânia Reis Veloso e co-orientado por Gilca Flores de Medeiros

4. Obra restaurada como trabalho final do mesmo curso, também sob a orientação da Professora Bethânia Reis Veloso e co-orientação de Gilca Flores de Medeiros.

MONTE, Eliane. *Escultura em tela encolada: tecnologia e restauração*. In: SEMINÁRIO DA ABRACOR, 1998, *Anais...* Rio de Janeiro: ABRACOR, 1998, p.43 - 47.

NAVARRO, Jose Gabriel. *El arte en la provincia de Quito.* México: Plan Piloto del Equador, 1960.

TERAN, Celia; CAZZANIGA, Beatriz. *Técnicas de la imagineria en el arte hispanoamericano*. Buenos Aires, Ed. del Gabinete, Secretaría de Post-Grado, Universidad Nacional de Tucumán, 1993.

VILLA, Jose Moreno. *La escultura colonial mexicana.* México: El Colegio de México,1942.

ESCULTURAS EM MADEIRA POLICROMADA: DETERIORAÇÕES OU VANDALISMO?

MÁRIO A. SOUSA JÚNIOR*

Introdução

Estudos preliminares de um grupo escultórico em madeira policromada pertencente ao acervo de imaginária sacra da cidade de Paracatu - Minas Gerais, apresentando particularidades específicas quando do levantamento do estado de conservação e na determinação das possíveis causas de deteriorações verficadas quando da realização do projeto de conservação e restauração do referido acervo.

Antecedentes

Com o início do projeto de conservação e restauração,[1] em 2000, foram efetuados o levantamento do estado de conservação e a documentação fotográfica dessa coleção composta por 84 (oitenta e quatro) peças, entre esculturas em madeira policromada, crucifixos em madeira e marfim, e também pinturas sobre madeira.

Uma parte desse acervo é exposto na Matriz de Santo Antônio, na igreja de Nossa Senhora do Rosário - tombadas pelo IPHAN em 1962 - e na igreja de Nossa Senhora da Abadia, todas geridas pela Mitra Diocesana de Paracatu, detentora do referido acervo. Outra parte não exposta era acondicionada na tribuna da matriz de Santo Antônio, tendo sido transferida, por motivo de segurança, e acondicionada em um pequeno cômodo na Casa Paroquial, lá permanecendo desde a década de 70.

Com o desenvolvimento dos trabalhos de conservação e restauração, houve a necessidade de dividir esse acervo em grupos, levando-se em consideração as degradações verificadas, as dimensões das peças, os níveis de intervenções propostas e, conseqüentemente, a elaboração de um cronograma exeqüível. O acervo foi dividido em oito grupos, a saber: I – Sem policromia e com grandes perdas; II – Perdas de policromia ou quase íntegras: III – Imagens de roca; IV – Pequenas dimensões; V – Regular estado de conservação; VI – Crucifixos e Cristos; VII - Repinturas totais e VIII – Peças independentes.

Esculturas sem policromia e com grandes perdas

O estudo proposto neste artigo se refere especificamente ao grupo I – sem policromia ou grandes perdas, conforme mencionado acima. Foram selecionadas três esculturas em madeira policromada

Foto: Cláudio Nadalin/Cecor

Figura 1 - São Gonçalo do Amarante
Antes da restauração

**Especialista em Conservação/Restauração*
Mestre em Conservação/Restauração
Cecor/EBA/UFMG

1. Projeto de conservação e restauração de obras do acervo da cidade de Paracatu, financiado pela Vitae, executado pelo Cecor/EBA/UFMG e coordenado pelos conservadores-restauradores; Mário A. Sousa Júnior, Moema Nascimento Queiroz e Maria Regina Emery Quites, apoiado pela Fundação Casa de Cultura e a Mitra Diocesana de Paracatu no período de. 2000 a 2002.

Foto: Cláudio Nadalin/Cecor

Figura 2 - Santa carmelita não identificada
Depois da restauração

desse grupo, sendo elas: **São Gonçalo do Amarante** (FIG. 1), **Santa não identificada** (carmelita) (FIG. 2) e **Nossa Senhora das Dores** (FIG. 3), que apresentaram degradações muito acentuadas, com perdas da policromia quase total nas duas primeiras esculturas, e perda total na terceira. Nesses termos, poderíamos inferir as possíveis causas de deterioração e as condições a que essas peças foram submetidas quando acondicionadas no primeiro local mencionado, a tribuna da igreja matriz, situada no segundo pavimento da edificação. Essa área não possui forro, fato que favoreceu uma grande incidência de goteiras, com a quebra de telhas e grande concentração de umidade no interior do recinto. Nessas condições climáticas, a movimentação do suporte madeira, causada pela absorção de umidade (higroscopicidade), é evidenciada e confirmada quando se analisa o comportamento climático da região. Nas comparações com as peças expostas nas igrejas, ficou evidente que as causas de deterioração eram principalmente a infestação por xilófagos ou intervenções inadequadas. As peças aqui selecionadas apresentavam perdas gradativas da policromia em desprendimentos sucessivos ao longo do tempo. Depois, a transferência para o pequeno cômodo na Casa Paroquial, ambiente mais seco em comparação com o anterior, e a conseqüente perda de umidade e a grande insolação recebida, principalmente no período da tarde, propiciaram movimentação dos suportes, colaborando para que as peças permanecessem em processo de deterioração, condições também verificadas em outras esculturas ali acondicionadas.

As imagens selecionadas para este artigo tinham perdido totalmente as faces, sendo que a Santa não identificada e a Nossa Senhora das Dores perderam também as duas mãos. O São Gonçalo do Amarante perdeu a face, o antebraço e a mão direita. Essas imagens perderam grande parte da policromia ou conservaram apenas resquícios. Vistas no conjunto de todo o acervo, suscitavam muitos questionamentos quanto aos seus atuais estados de conservação.

No que se refere à conservação dessas esculturas, foram tomados como critérios norteadores dos trabalhos os aspectos estéticos e históricos, considerando o contexto em que elas se inserem. Adotou-se uma "conservação arqueológica", resgatando unicamente as informações contidas a partir dos fragmentos de policromia existentes. Realizou-se um tratamento estrutural, com a consolidação do suporte, refixação da policromia em desprendimento e apresentação estética nos fragmentos.[2] Considerando os resultados obtidos com a valorização das obras enquanto testemunhos de uma época, é evidente que tais peças já não pertencem ao conjunto das imagens de culto, pois não possuem partes importantes (faces, olhos, mãos e atributos), para

2. QUEIROZ, Moema N., SOUSA JR. Mário A., QUITES, Maria Regina E., *Conceptos y criterios para la conservación de um conjunto escultórico em grave estado de deterioro.* In: Preprints of 13° Triennial Meeting of ICOM - Committee for Conservation, Rio de Janeiro, 22-27 September 2002. v.II, p.952.

que haja uma comunicação direta com os fiéis. Portanto, não poderiam ser expostas nas igrejas, sendo, assim, transformadas em objetos museais, documentos históricos integrantes de um acervo museológico a serem expostas em um contexto didático.

De acordo com as características estilísticas das esculturas, evidenciadas pela linearidade e centralização das representações, poderíamos situá-las no princípio do século XIX, prenúncio de um neoclassicismo precoce.[3] Quanto à policromia, algumas áreas possuem resquícios de douramento, porém, quase não existe informação para se estabelecer um período mais preciso de manufatura.

A principal questão no tratamento e exposição futura desse conjunto escultórico reside nas mencionadas perdas de suporte das esculturas, que atingiram partes essenciais da expressividade das figuras. A princípio, poderíamos analisar como um processo de adaptação tecnológica para a colocação de olhos de vidro, processo utilizado na fatura de imagens. Mas isso se torna questionável ao pensarmos na falta das duas mãos e não de uma das mãos, como é usual. Nessas três esculturas os cortes são incisivos e aleatórios, conforme mostrado (FIG. 4).

As partes faltantes deixam várias dúvidas quanto à identificação das imagens. Uma delas foi identificada apenas pelo hábito com santa carmelita, especialmente pela presença do escapulário, mais evidente após a intervenção de conservação, mas foi impossível ir além, pela falta das mãos e dos possíveis atributos. No caso da imagem identificada por Nossa Senhora das Dores pelos clérigos, suscitaram-se algumas dúvidas também pela falta das mãos (FIG. 5) e de atributos. Nesse caso específico, a representação de Nossa Senhora das Dores em posição assentada é incomum, mas conhecemos alguns casos, como este em que Nossa Senhora dos Dores está assentada e segurando com as mãos um coração. No caso da representação do São Gonçalo do Amarante, fica evidente um dos seus principais atributos, como a representação da ponte em dois arcos plenos na base e evidências da presença do livro seguro pela mão esquerda.

Foto: Cláudio Nadalin/Cecor

Figura 3 - Nossa Senhora das Dores
Depois da restauração

Breves antecedentes históricos da cidade de Paracatu

Último rincão da exploração aurífera no período colonial brasileiro no início do séc. XVIII em Minas Gerais, o povoado iniciado pela ação dos bandeirantes e assentado no vale do rio Paracatu teve sua elevação a Arraial de São Luiz e Sant'Ana das Minas de Paracatu em 1756. Em 1798, é elevado, a Vila de Paracatu do Príncipe, comarca da Manga, continuando então a pertencer ao bispado de Olinda e Recife. A antiga paróquia de Santo Antônio da Manga foi criada no ano de 1755, assim como as igrejas de Santana e Rosário, construídas em 1736 e 1744 respectivamente,

3. OLIVEIRA, 1984. p.15

Foto: Cláudio Nadalim/Cecor

Figura 4 - São Gonçalo do Amarante
Detalhe do corte na face
Depois da restauração

e pertenciam a esse mesmo bispado. Vale notar que, a comarca da Manga era muito distante de Olinda e Recife, e as terras à margem esquerda do Rio São Francisco, como o vale do rio Paracatu, estavam ligadas diretamente a esse bispado. Essa situação permaneceu até 1929, quando passaram a pertencer ao bispado de Diamantina e, logo após, ao de Uberaba e Montes Claros, respectivamente. Só em 1962 Paracatu veio a sediar um bispado na cidade, tendo sido feitos os tombamentos da igreja Matriz de Santo Antônio e da igreja de Nossa Senhora do Rosário, conforme mencionado anteriormente.

A extração de ouro de aluvião foi a principal atividade exercida no vale do rio Paracatu no século XVIII, e o declínio dessa produção aurífera no final do século XIX veio dar lugar à atividade pecuarista, com ênfase na produção do couro e agricultura de subsistência. A sociedade era composta pela força produtiva baseada no escravismo, com concentração de latifúndios, tanto para a exploração aurífera como também para a criação do gado leiteiro ou de corte. Isso propiciou a formação do contingente populacional constituído pelos proprietários rurais de maioria branca, por clérigos, pardos e negros (forros ou não), composição social característica dos arraiais e vilas no período colonial brasileiro até o período do império. Atualmente, a base econômica preponderante na cidade é a pecuária que, na última década de 60, pela proximidade com a capital federal, Brasília, veio consolidar a vocação para a criação de gado leiteiro, de corte e produção de couro. Nessa época, o acervo de arte sacra teve visibilidade e valorização, atraindo também interesses escusos.

As informações relativas ao acervo foram coletadas, na sua maioria, em fontes informais, e obtidas através dos clérigos e fiéis, que, de algum modo, acompanham o acervo no transcorrer do tempo, sendo mencionada por parte de alguns fiéis a possibilidade de vandalismo perpetrado pelos "revoltosos", referência à rebelião ocorrida em 20 de julho de 1842. Movimento político iniciado em Minas Gerais e São Paulo, com o confronto de interesses entre conservadores e liberais e a formação da Guarda Nacional por esses últimos, no intuito de preservar os interesses dos grandes proprietários rurais, tendo como objetivos: mudança do sistema unitário para uma monarquia federativa, extinção do poder moderador e instalação do parlamentarismo. Liberalismo que já se articulava nas lojas maçônicas do Rio de Janeiro em 1832. Mas, de acordo com Pimentel.[4] *"Não se encontra nas atas nenhum comentário a respeito do comportamento político dos revoltosos durante o período de dominação liberal em Paracatu".*

Tomamos também depoimento do Sr. Neiva, considerado o mais antigo cidadão paracatuense, sobre a Revolução de 1930, outro momento histórico em que a cidade recebeu as companhias ligadas à Coluna Prestes, tendo ele deixado claro que, de acordo

4. PIMENTEL, 1998. p.92.

com seus conhecimentos e lembranças, não houve nessa ocasião nenhum fato relacionado a vandalismos em igrejas, por parte dos revoltosos.

Algumas possíveis conclusões

No contexto acima delineado e considerando o final do terceiro quartel do século XIX é que poderemos inferir sobre possíveis acontecimentos perpassados por essas esculturas em madeira policromada no decorrer do tempo.

Inicialmente, faz-se necessário esclarecer que, durante o Império, o catolicismo era a religião oficial, tendo como regime o Padroado, no qual o monarca exercia os poderes do *placet*, isto é, o conhecimento da correspondência entre os bispos brasileiros e o papa na administração eclesiástica. A maçonaria brasileira compartilhava do anticlericalismo, indo ao encontro das aspirações liberais, e, nesse ponto, vale ressaltar que, numa época em que não havia partidos políticos estruturados, as redes de lojas maçônicas constituíam instrumento de ação política a serviço dos objetivos, ideais e preconceitos da burguesia da época.[5] Diante do confronto iniciado efetivamente em 1872, com a interdição, pelo bispo de Olinda e Recife D. Vital Maria Gonçalves, das irmandades e confrarias as quais teriam entre seus membros integrantes da maçonaria, sendo essa interdição aplicada em todas as ordens sob sua jurisdição, tal decisão se configurou, não mais como uma aplicação da lei canônica, mas como um conflito diplomático entre a Igreja, a Santa Sé e o poder Imperial Brasileiro.

Considerando a atuação da maçonaria na Vila de Paracatu do Príncipe[6] e sua relação com a Igreja, embora não possuindo bases concretas para uma afirmação categórica no que se refere aos reflexos relacionados diretamente com a Questão Religiosa no Brasil em 1873, vale mencionar que, a essa época, os clérigos, assim como as irmandades e confrarias, estavam subordinadas ao bispado de Olinda e Recife.

Como conseqüências imediatas às interdições e à suspensão do Deão da Sé de Olinda pelo bispo, foram verificadas manifestações populares a 14 de maio de 1873 no Recife, lideradas por José Mariano. Houve profanações e "Atos de puro vandalismo" conforme chama o próprio D. Vital, referindo-se ao Colégio e sua Capela da cidade.[7]

Em uma análise mais abrangente, atos de iconoclastia ou mutilações de imagens já foram verificados em variados momentos da história desde o século VIII, tanto no que se refere aos atos perpetrados contra imagens pertencentes ao catolicismo, como em outras religiões ou seitas, constituindo uma ação que tem como grande motivo uma indignação político-religiosa gerada pela intolerância.

A partir dos acontecimentos documentados e cotejados

Foto: Claudio Nadalin/Cecor

Figura 5 - Nossa Senhora das Dores
Detalhe da rachadura e falta das mãos
Depois da restauração

5. CAMILO,1968. p.156.

6. MELLO, 1994.p.102

7. VILLAÇA,1974. p.47

na bibliografia consultada, uma grande pergunta se faz presente: Teriam sido as obras aqui estudadas, em sua passagem pelo tempo e em algum momento da vida político-religiosa da cidade de Paracatu, degradadas intencionalmente, ou melhor, vandalizadas? Consideramos que essa última hipótese teria maior probabilidade de ter ocorrido.

AGRADECIMENTOS

Ao Cecor – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis , a Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, à Fundação Casa de Cultura de Paracatu na pessoa do Sr. Tarzã Leão, à Mitra Diocesana de Paracatu na pessoa do Monsenhor Benedito G. dos Santos e à conservadora-restauradora Nilza Morais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FLORES, Moacyr. *Dicionário de história do Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. 635p.

GUERRA, Flávio. *João Alfredo e a questão religiosa: documentos históricos do seu arquivo.* Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Biblioteca Central, 1976. 93p.

MELLO, Oliveira. *As minas reveladas: Paracatu no tempo.* Paracatu: Prefeitura Municipal de Paracatu, 1994. 239p.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. *Barroco*, Belo Horizonte, v.13, p.7-32, 1984.

PIMENTEL, Helen Ulhôa (org.). *Uma cidade muitas histórias.* Paracatu: Prefeitura Municipal de Paracatu, 1998. 164p.

TORRES, João Camilo de Oliveira. *História das idéias religiosas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo, 1968. 324p.

VIEIRA, David Gueiros. *O protestantismo, a maçonaria e a questão religiosa no Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília, 1980. 409p.

VILLAÇA, Antonio Carlos. *História da questão religiosa no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1974. 177p.

ANÁLISE DA POLICROMIA DE TRÊS ESCULTURAS ATRIBUÍDAS AO ALEIJADINHO

CLAUDINA MARIA DUTRA MORESI*

Introdução

O estudo da policromia da imaginária brasileira é uma investigação científica que confronta dados da análise dos materiais constitutivos da obra com a literatura e descrições da tecnologia de execução da pintura em esculturas sobre madeira, e também, quando disponíveis, os relatos sobre a feitura das imagens em livros de irmandades.

As esculturas examinadas são de autoria de Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, filho do mestre português Manoel Francisco Lisboa e sua escrava Isabel. Antônio Francisco Lisboa cresceu ao lado do pai, um artista já consagrado em Ouro Preto e cidades vizinhas. Aleijadinho deixou inúmeras obras, pois foi arquiteto, entalhador e escultor nas cidades históricas mineiras. Na cidade de Sabará, ele recebeu diversas encomendas para ornamentar a igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. A primeira imagem estudada foi a Sant'Ana (FIG. 1), pertencente ao Museu do Ouro de Sabará (MG). A talha é exuberante, com 92,8cm de altura e uma policromia riquíssima, com douramento, esgrafiado, pintura a pincel e carnação bem elaborada. O conjunto escultórico está representado pela menina (Nossa Senhora) ao lado da Sant'Ana. As outras duas imagens estudadas: São Simão Stock (161cm) (FIG. 2) e São João da Cruz (160cm) (FIG. 3), dos altares colaterais da nave da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, também de Sabará (MG). Essas duas imagens são bastante expressivas, de grande porte, também douradas, com decoração em esgrafiado e pintura a pincel. Datadas do primeiro semestre do ano de 1779, existe documento nessa irmandade que cita o pagamento a Antônio Francisco Lisboa na confecção de santos.

Figura 1 - Sant'Ana
Museu do Ouro
Sabará/MG

Metodologia

Os estudos da policromia foram realizados durante pesquisa da restauradora Beatriz Coelho sobre a tecnologia das esculturas do período colonial em Minas Gerais (COELHO, 1992, 1996). A fim de auxiliar a investigação dessa especialista, algumas microamostras foram removidas das esculturas em locais discretos, das diversas áreas representativas das esculturas. Os locais de remoção de amostras foram marcados em uma fotografia de cada

** Doutora em Ciências-Química*
Cecor/EBA/UFMG

Figura 2 - São Simão Stock
Igreja da Ordem Terceira de N. Sa. do Carmo
Sabará/MG

escultura, e iniciaram-se as análises no Laboratório de Ciência da Conservação do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais.

Nesse estudo foi realizada uma série de análises físico-químicas, em que os resultados complementam-se. O estudo da estratigrafia, isto é, a seqüência de camadas originais de tintas aplicadas pelo policromador, e também as camadas de intervenções, foi realizado através de cortes estratigráficos examinados ao microscópio equipado com luz refletida polarizada e fluorescência de ultravioleta. A identificação dos pigmentos e cargas constitutivos dessas camadas de tintas foi executada por microscopia ótica de luz polarizada, espectrometria de infravermelho por transformada de Fourier e microscopia eletrônica acoplada a espectrômetro de energia dispersiva de raios-X. Os pigmentos laca, isto é, corantes orgânicos coloridos que são "fixados" quimicamente em sais inorgânicos formando substâncias transparentes, foram identificados por cromatografia líquida de alta eficiência. Os aglutinantes, substâncias responsáveis pela aglutinação dos pigmentos e formação da tinta, definindo a técnica da pintura, foram analisados por testes de solubilidade e, também, por espectrometria de infravermelho por transformada de Fourier.

Resultados

A camada de base de preparação branca aplicada sobre o suporte em madeira das três esculturas é o gesso, sulfato de cálcio na forma de gipsita natural, misturado a cola animal. O gesso foi uma carga comumente usada em preparações de esculturas policromadas, tanto no Brasil como no exterior. Todas as três esculturas apresentam decoração em relevo, o *pastiglio*. O relevo do *pastiglio*, de aproximadamente 0,7mm, consiste em sucessivas camadas de gesso, sendo o gesso a mesma carga usada na preparação. Em esculturas européias encontra-se o uso de outros materiais, tais como barbante, mas aqui no Brasil a técnica usada nesse tipo de relevo foi uma carga branca, de acordo com os resultados de estudos da policromia de esculturas mineiras, até o momento.

As três imagens também apresentam renda dourada nas bordas do *pastiglio* e/ou douramento. A renda de bilros (FIG. 4) foi colada sobre a preparação dessas áreas da escultura e, provavelmente, aplicada a cola animal e a folha de ouro. A fibra de linho foi usada na confecção dessas rendas.

O douramento à base d'água, com folha de ouro, está presente nessas três esculturas. O bolo é uma camada colorida e polida aplicada sobre a preparação branca, servindo de preparação para a folha metálica e responsável pela reflexão do ouro, tornando-

o mais avermelhado ou mais amarelado. Neste sentido, ressaltamos a diferença da cor do bolo usada nas áreas prateadas. Quando se trata dessa folha metálica, o bolo apresenta coloração branca, possibilitando reflexão total da luz e, portanto, brilho metálico claro. Nas áreas de douramento, o bolo apresenta coloração variando de ocre amarelo a ocre vermelho. O esgrafiado, isto é, a decoração feita com camada de tinta formando desenhos sobre a folha metálica, apresenta coloração branca na capa do São Simão Stock e São João da Cruz, e no hábito há esgrafiado marrom. Essas camadas são na técnica à têmpera. O São João da Cruz apresenta repintura branca na capa, e o São Simão Stock, também, uma repintura branca na parte interna da capa. O contraste branco/prata do esgrafiado da capa tornou-se branco/preto, pela alteração da folha de prata. A prata, quando não está protegida, isto é, não tem veladura de proteção, degrada-se escurecendo. Em uma das amostras analisadas, constatou-se a presença de cloro, elemento que acelera a degradação da prata.

A Sant'Ana apresenta um esgrafiado bem elaborado e colorido: manto externo da Sant'Ana de cor vermelha e túnica azul arroxeado. O manto da menina é azul, a túnica branca com pintura a pincel de flores. O forro do manto da menina apresenta laca vinho, sendo laca carmim, pela presença de ácido carmínico, característico da cochonila americana. A laca carmim foi usada misturada ao azul da Prússia nos tons roxos da túnica. O bolo, camada de preparação da folha de ouro, apresenta-se subdividido em duas camadas coloridas: branco e vermelho. No véu da Sant'Ana, o bolo é branco porque a folha é prateada com esgrafiado branco.

Nas três esculturas foi identificada a presença de branco de chumbo, pigmento comumente usado na época. Nas áreas vermelhas foi usado o vermelhão e também o ocre vermelho, pigmento de óxido de ferro. A laca carmim foi encontrada apenas na Sant'Ana.

A carnação das imagens é na técnica a óleo, em sobreposição de camadas rosadas. Os santos apresentam coloração da carnação mais clara, e a santa uma carnação mais rosada. Na santa, o policromador usou camada de impermeabilização a cola sobre a preparação para receber a camada de carnação a óleo. Na carnação dos santos, a preparação contém branco de chumbo misturado ao carbonato de cálcio, para torná-la mais branca.

A base vermelha do São Simão Stock apresenta camada vermelha a têmpera e mistura de pigmentos branco de chumbo, vermelhão e ocre vermelho. Na Sant'Ana, a base e a cadeira vermelhas apresentam esses mesmos pigmentos sobre a preparação em gesso.

Figura 3 - São João da Cruz
Igreja da Ordem Terceira de N. Sa. do Carmo
Sabará/MG

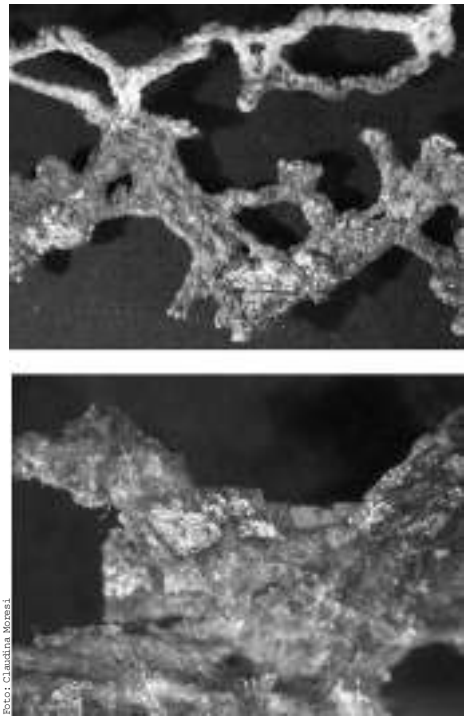


Foto: Claudina Moresi

Figura 4 - Fotomicrografia da renda de bilros da Sant'Ana
Aumentos: 6,7x e 20x

Conclusões

As imagens de São Simão Stock e São João da Cruz apresentam semelhanças na confecção da policromia: preparação em gesso, manto com esgrafiado branco sobre folha prateada, uso dos pigmentos branco de chumbo, vermelhão e vermelho de óxido de ferro. Além disso, há semelhança nos motivos da decoração da capa e manto dos dois santos, sendo obras provavelmente do mesmo policromador.

A imagem de San'Ana apresenta bolo mais avermelhado, comparado com a cor do bolo dos santos, e também decoração do manto e túnica das imagens femininas mais colorida, com presença de laca carmim no forro do manto da menina.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho, autora das fotografias das imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COELHO, Beatriz. A Contribution to the study of Aleijadinho, the most important sculptor of colonial Brazil, IN: CONSERVATION OF THE IBERIAN AND LATIN AMERICAN CULTURAL HERITAGE, London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1992, p. 27-30. (Preprints of the Contributions to the Madrid Congress)

COELHO, Beatriz; HILL, Marcos C.S. La sculture polychrome du XVIIIe siècle dans l'état de Minas Gerais, Brésil: quelques caractéristiques techniques, formelles et stylistiques, IN: ICOM COMMITTEE FOR CONSERVATION, London: James & James (Science Publishers) Ltd., 1996, p. 399-404. (11th Triennial Meeting Edinburgh)

MORESI, Claudina Maria Dutra. Materiais usados na decoração de esculturas em madeira policromada. In: CONGRESSO DO CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA, 1998, Mariana. Imagem Brasileira. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 1998. p. 115-119.

MORESI, Claudina Maria Dutra. Estudo científico de policromias da imaginária mineira do período colonial In: VII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES/ RESTAURADORES DE BENS CULTURAIS, 1994, Petrópolis. Panorama atual da conservação-restauração na América Latina. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Conservadores/ Restauradores de Bens Culturais, 1994. p. 133-138.

ORATÓRIO DE DIAMANTINA: COMPLEXIDADE DE MATERIAIS, CRITÉRIOS E TÉCNICAS ADOTADOS NO TRATAMENTO

LUCIENNE MARIA DE ALMEIDA ELIAS*

Esta pesquisa trata do estudo teórico, prático e interdisciplinar exigido pela complexidade de materiais, critérios e técnicas adotados para o tratamento de conservação de um oratório, proveniente da cidade de Diamantina. O oratório possui características eruditas tanto na sua representação quanto na técnica utilizada pelo autor. Isso o torna um exemplar diferenciado das obras realizadas no início do século XIX.

O estudo envolveu pesquisa sobre o autor, análise iconográfica e estilística, análise histórica, técnica de construção utilizada, análise do estado de conservação e estudo de critérios compatíveis com o tratamento executado. Para essa metodologia, foram executadas a documentação fotográfica, pesquisa em arquivos e bibliotecas, exames organolépticos, pontuais e com luzes especiais (ultravioleta), mapeamento das técnicas, materiais, intervenções anteriores e inadequadas, pesquisa de tratamentos empregados para cada suporte determinado e compatibilização entre eles, com o objetivo de resgate, conservação e preservação da obra.

A autoria é do pintor e cartógrafo Caetano Luiz de Miranda, e a obra é datada de 1828. Possui uma inscrição com os dizeres: *"Obra tanto interna como externa, a saber, de pintura, escultura e arquitetura, com excepção do Cristo foram feitas por mim, Caetano Luiz de Miranda, acabado no ano de 1828".*

Esse oratório pertence ao Museu do Diamante, localizado na cidade de Diamantina, Minas Gerais (FIG. 1). Trata-se de uma obra com características do Tardo-Barroco, prenunciando o Neoclássico e a policromia é Rococó. Foram utilizadas as técnicas de pintura a têmpera: nas áreas de imitação de mármore, na região interna da obra e também na parte posterior e telhado. Apresenta douramento à base de água na área externa e douramento a *mixtion*,[1] presente na área do resplendor.

Dedicado ao Cristo Crucificado, é sua iconografia principal destacada pela representação do Calvário, do Glória e da Escada da Amargura e também o nascimento de Cristo, representado pelo presépio com o Menino na manjedoura.

Inicialmente, possuía um total de 12 imagens, em dois tipos de suporte: duas em cerâmica e 10 em pedra talco. Hoje, estão presentes apenas 7, representando: Nossa Senhora da Conceição,

Foto: Cláudio Nadalin/Oecor

Figura 1 – Oratório, vista frontal

**Especialista em Conservação/Restauração*
Mestre em Artes Visuais/Conservação

1.Mixtion – douramento feito com o uso de um verniz oleoso, o qual pode ser aplicado sobre qualquer superfície; não necessita bolo, a aparência é uniforme e de menos brilho, não pode ser brunido e o verniz deve ser pigmentado.

Figura 2 - Estrutura composta por blocos de madeira e revestimento em papel

São José de Botas, São Francisco de Paula, São Sebastião e o Menino Jesus (em pedra talco), localizadas na região interna do oratório, e as duas imagens, representando São Pedro e São Paulo (em cerâmica), localizadas na região do frontispício. São peças faltantes, no entanto, o Cristo Crucificado e mais outras 5, que ficariam expostas na área interna.

Foram executados um total de 110 exames estratigráficos com o objetivo de conhecer a obra e detectar a localização dos diferentes materiais presentes, tanto na estrutura quanto na policromia.

A partir disso, verificamos que suas características são similares às dos antigos retábulos, com um primeiro suporte composto por incontáveis blocos de madeira (FIG. 2), de dimensões variadas, fixados entre si por pregos e adesivos. Em seguida, um segundo suporte, o papel, que recebeu duas diferentes funções: a primeira, como revestimento, e a segunda como modelador de formas. Nesses locais, chegamos a detectar uma variação de até treze camadas de papéis sobrepostos e fixados entre si.

É fato que o autor foi extremamente minucioso (FIG. 3), utilizou papéis com inscrições datadas de 1805 e chegou a utilizar filetes de papéis para dar forma a minúsculos detalhes, como, por exemplo, as folhas de acanto presentes nos capitéis.

Estão presentes também na região do presépio e no calvário conchas revestidas e fixadas sobre papéis. Neste momento, nos remetemos à técnica de ornamentação chamada de embrechado, muito utilizada no século XVII, em Portugal.

Ainda estão presentes os óculos e portadas laterais de vidro, e o cajado de São Francisco de Paula em metal.

As esculturas em cerâmica, São Pedro e São Paulo, são maciças, sendo observada a queima parcial a partir da coloração observada em áreas de perdas. São policromadas, apresentando douramento nas bordas das vestimentas. As esculturas em pedra talco possuem policromia parcial, com presença de douramento também nas bordas das vestimentas.

A partir desse levantamento, foram feitos mapeamentos tanto da localização exata desses suportes quanto dos inúmeros problemas que apresentavam.

O estado de conservação se apresentava crítico, principalmente no que diz respeito à estrutura, além das sujidades excessivas em todos os suportes, verniz oxidado, perdas, instabilidades, desprendimentos, ataque de insetos xilófagos (cupins) e também intervenções inadequadas. Foram necessários então estudos referentes aos critérios, materiais e técnicas utilizadas nas esculturas em madeira policromadas, conservação e restauração de papéis, restauração e conservação de cerâmica e pedras, limpeza de vidros antigos e metais, pois cada suporte foi estudado e tratado conforme essa gama de informações.

O tratamento executado envolveu uma higienização inicial, tratamento preventivo e curativo do suporte madeira, consolidações e complementações em locais que ofereciam acesso a entradas de agentes de degradação, testes com solventes e adesivos para cada suporte, entre eles e também da policromia, remoção de repinturas e outras intervenções anteriores, nivelamento parcial, reintegração e apresentação estética, verniz de proteção.

A metodologia de pesquisa executada nesse oratório revela como são imprescindíveis o levantamento de dados e o conhecimento profundo do objeto, visto que cada obra é específica e nela nos deparamos com muitos questionamentos, entre eles a real necessidade e até que ponto se deve intervir.

O objetivo maior foi estabelecer um diálogo entre o conservador/restaurador e a obra, por meio de uma investigação interdisciplinar, obtendo informações a cada etapa e direcionando, a partir daí, as condutas a serem adotadas, como a da mínima intervenção, o resgate de seus valores intrínsecos. Sabemos que cada obra é única, e, neste caso, antes de qualquer intervenção, este objeto já estimulava uma série de considerações pautadas em sua especificidade. Mesmo apresentando valores estéticos alterados pelas degradações, o que dificultava a leitura original, percebemos que havia fatores que outrora talvez não fossem tão evidentes, mas que hoje fazem parte da obra.

Buscamos resgatar e revalorizar o objeto em seu tempo atual, dentro de outro contexto histórico, respeitando sua trajetória e possibilitando informações para pesquisas, investigações e também apreciação. Respeitamos o modo como o autor executou esse trabalho. Sendo assim não intervimos nas questões técnicas, apenas buscamos soluções compatíveis com o modo como ele trabalhou.

Contudo, enfatizamos a necessidade do estudo aprofundado, específico de cada objeto, antes de qualquer proposta de tratamento, pois no momento em que realmente conhecermos a técnica adotada pelo artista é que poderemos seguramente intervir, o mínimo possível, buscando assim salvaguardar a obra para as futuras gerações.

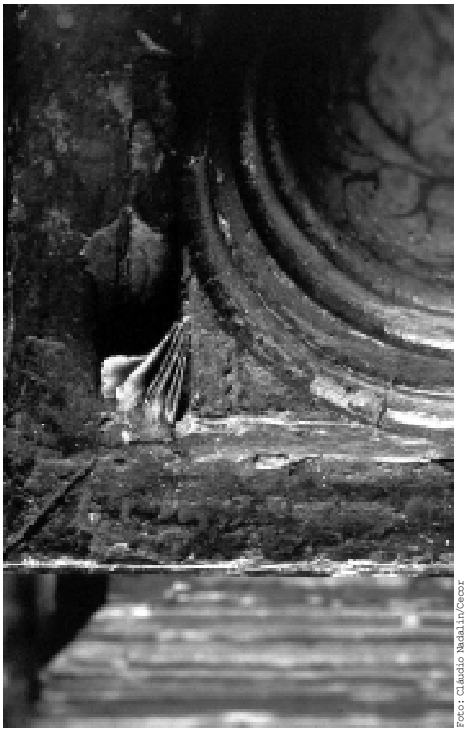


Figura 3 - Utilização de várias camadas de papel

Agradecimentos

A Ranulfo Elias e Fabiana de Almeida Elias.
À orientação da Professora Maria Regina Emery Quites e da Co-orientadora Professora Bethânia Reis Veloso.
Ao Cláudio Nadalin pela documentação fotográfica.
Ao Myles, Ivanete, Mariana, Fernanda, Fabíola e João.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÈ, Jean-Michel. *Restauration de cerámique et du verre.* Office Du Livre-Fribourg, Suisse, s/d.

BALDINI, Umberto. *Teoria del restauro e unitá di metodologia.* Volume primo. Nardini Editore Firenze, 1995.

_____. *Hazard in the chemical laboratory.* Edited S. G. Luxon. Cambridge, 1992.

LAROQUE, Claude. *Environnement et conservation de l'ecrit, de lìmage et duson*. Actes des Journées Internacionales Dètudes de Làrzag, Paris, 1994. p. 212 a 216.

MIRANDA, Selma Melo; SANTOS, Antônio Fernando B. *Artistas e Pintores do Distrito Diamantino: Revendo atribuições*. s/d.

RIGAU, Concepción. *La madera*. Editorial Blume, Barcelona, Espanha, 1978. p.250.

VALLADARES, Clarivaldo P. Embrechados e embutid". *Revista Brasileira de Cultura*, v. 2. s/d.

ANJOS TOCHEIROS:
A REMOÇÃO DE REPINTURAS PROPICIANDO A LEGIBILIDADE DE DUAS ESCULTURAS EM MADEIRA POLICROMADA

LUCIANA BONADIO*

1. A restauração

Introdução

Os Anjos Tocheiros são duas esculturas em madeira policromada, possivelmente entalhadas no final do século XVIII e atribuídas a Francisco Vieira Servas por Myriam Ribeiro. A aplicação da policromia presume-se ser de 1872 e tem como referência o recibo dado ao Sr. Francisco do Couto.[1]

A partir dessas duas informações e diante das obras tais como chegaram ao Centro de Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis (CecorUFMG) no ano de 1993 (FIG.1 e 2), surgiram dúvidas sobre a autenticidade[2] da policromia aparente.

Inicialmente, essas esculturas deram entrada no Cecor para serem estudadas formal e estilisticamente, na pesquisa: *Francisco Vieira Servas, escultor português em Minas Colonial,* de Beatriz Coelho, e para receberem o tratamento necessário. Devido ao mau estado de conservação das esculturas, iniciaram-se o reconhecimento dos materiais e técnicas empregados, a análise do estado de conservação e os procedimentos de conservação curativa.[3] A restauração foi feita posteriormente. Tanto a conservação quanto a restauração foram realizadas no período em que as esculturas estiveram no Cecor.[4]

Critério para a intervenção

Para estabelecer o(s) critério(s)[5] de uma intervenção em uma obra de arte precisa-se inicialmente fazer uma análise histórica e crítica da obra, um estudo das técnicas e materiais empregados e um levantamento do seu estado de conservação. Depois de todos esses aspectos definidos, pode-se decidir pela sua conservação ou pela sua restauração.[6]

No caso dos *Anjos Tocheiros*, a proposta inicial era a conservação curativa, mas, nos estudos da sua estratigrafia, observou-se que a policromia original[7] apresentava cores vibrantes nas vestes, o que seria mais condizente com a cor das vestes dos anjos representados dentro da História da Arte. Desse modo, a aparência de cada escultura quando chegou ao Cecor (carnações e cornucópias brancas, cobertas por um verniz escurecido e panejamentos, bases e botas de cor marrom) diferia extremamente

**Especialista em Conservação/Restauração Mestre em Artes Visuais/Arte e Tecnologia da Imagem*

1. A atribuição dada por Myriam Ribeiro e a datação da policromia constam na ficha de inventário do SPHAN, atual IPHAN de número MG/87-039.0012.

2. A autenticidade aqui abordada refere-se àquilo que é do autor a quem se atribuíram as policromias, no caso, o policromador.

3. As técnicas e materiais empregados nas duas esculturas eram semelhantes em relação ao suporte e idênticas em relação à policromia.

4. Ver histórico das intervenções realizadas no Cecor em Observações da Autora, no final do texto.

5. Entende-se por critérios o conjunto de normas que, de modo geral, fundamentam os métodos usados para a execução de uma intervenção, de conservação ou restauração, em uma obra de arte. Cesare Brandi na *Teoria da Restauração* define os princípios básicos, que depois foram codificados por Paul Philippot em: estabilidade, legibilidade e reversibilidade. Com base nesses, são estabelecidos outros critérios que conduzem o conservador/ restaurador à preservação do original na obra de arte.

6. A conservação atua na matéria da obra de arte enquanto estrutura – conservação curativa, ou no ambiente onde essa obra se encontra – conservação preventiva. A restauração atua na matéria da obra de arte enquanto estrutura e aspecto, ou seja, ela propõe a recuperação da imagem, tornando-a legível e estável, além de trabalhar com materiais reversíveis.

7. Considera-se como policromia original a que foi feita pelo autor ou a mais antiga. Nos estudos estratigráficos das camadas é geralmente a que vem sobre o suporte

Foto: Luciana Bonadio

Figura 1 - Anjo toucheiro
Cornucópia no braço direito
Antes da intervenção iniciada em 2001

do seu aspecto original encoberto por três camadas de policromia (repinturas) e uma de verniz pigmentado e, então, a proposta foi alterada para restauração.

Em abril de 2001, iniciou-se o estudo das esculturas, e manteve-se essa proposta, porque intervenções, como a remoção do verniz e das repinturas, já haviam sido começadas,[8] o que causava uma grande confusão na leitura das imagens, pela diversidade de cores apresentadas.

O primeiro passo dentro da metodologia aplicada para o reconhecimento das obras foi uma análise detalhada da estratigrafia de cada escultura. Com o auxílio das janelas de prospecção, abertas em intervenções anteriores, e das relações entre estas e os cortes estratigráficos, confirmou-se a seqüência de camadas de repinturas sobrepostas à camada de policromia original. Dessa primeira análise, resultou o desenho esquemático das esculturas com as cores de cada estrato (FIG. 5). Um outro resultado importante foi a compreensão da quantidade de policromia original que havia em cada escultura. Constatou-se que mais de 60% dessa policromia havia se perdido.

Em seguida, fez-se o levantamento do estado de conservação e definiu-se o seguinte critério: legitimar uma das policromias das esculturas a partir da sua legibilidade.

Para isso seria necessário: escolher uma das camadas de policromia (original ou repintura) para que ficasse aparente, realizando a remoção das outras; e complementar todas as lacunas parciais[9] (de suporte e de policromia), revalorizando, assim, essas imagens, sem cometer falso estético e histórico.

Diante desse critério, o método aplicado para a restauração buscou a estabilidade e a reversibilidade das duas esculturas através dos seguintes passos:

a) Solucionando os problemas estruturais dos suportes e complementando todas as lacunas parciais.

b) Realizando o tratamento da policromia: refixação das policromias; remoção do verniz marrom e de duas camadas de repinturas nos panejamentos, botas, bases e cornucópias, deixando como policromia aparente a primeira repintura; e na policromia da carnação, removendo todas as repinturas chegando à camada original.[10] As lacunas parciais foram niveladas e reintegradas cromaticamente. Depois de restauradas, as obras receberam a aplicação de camada de proteção.

2. As discussões teóricas

A conservação/restauração propõe a preservação daquilo que é original em uma obra de arte. O conceito de original, sob esse ponto de vista, está relacionado à origem física da obra de arte, ou seja, à sua materialidade enquanto estrutura e aspecto, que foram concretizados por um determinado artista, em um

8. Ver histórico das intervenções realizadas no Cecor em Observações da Autora, no final do texto.

9. Segundo Guillermo Joiko (1979, p. 1-2) as lacunas parciais são aquelas nas quais podemos propor a parte faltante pela referência que se tem ao seu redor.

10. Entende-se aqui por original a primeira policromia que se apresenta sobre o suporte.

determinado tempo e lugar, e que, no decorrer de sua existência, sofreu alterações pelo seu envelhecimento ou por intervenções.

Desse modo, a imagem original de uma obra sofre transformações que podem ou não afetar a sua autenticidade. Partindo desse pressuposto, se discutirá a remoção das repinturas dos *Anjos Tocheiros*.

A escultura em madeira policromada é constituída basicamente por um suporte esculpido, geralmente executado por um escultor, e pela policromia, feita por um policromador. Segundo Agnes Ballestrem:

> *"A palavra policromia é um tanto desorientadora e deve compreender-se não somente como muitas cores, mas como um todo técnico e estético para o qual se emprega. [...] Assim, a policromia não pode ser definida simplesmente como o colorido de uma forma tridimensional empregado ocasionalmente na escultura, mas como o ato normal e final da confecção de uma peça convertendo-se assim em parte integral desta. Sujeita a uma evolução estilística, estética e técnica, é um documento essencial para nossa compreensão da escultura."*[11]

No caso dos dois *Anjos Tocheiros*, a distinção entre talha e policromia fica evidente,[12] e o fato de terem sido feitas em um intervalo de aproximadamente 100 anos, não implica em sua originalidade. Entende-se que as esculturas em madeira dos séculos XVII, XVIII e XIX no Brasil eram produzidas para receberem a policromia, sendo indissociáveis, suporte e policromia, na leitura da obra, de onde se conclui que os dois *Anjos* somente foram finalizados no século XIX.

Desde o século XIX até o momento em que as obras chegaram ao ateliê do Cecor, as transformações relativas ao tempo e às intervenções proporcionaram a alteração das suas imagens. E, conseqüentemente, o questionamento sobre a autenticidade da policromia aparente. Com os estudos estratigráficos, as discussões em torno da autenticidade das camadas visualizadas foram ampliadas, tendo como principal referência as suas qualidades técnicas, como materiais usados, cores, texturas e manufatura. No entanto, ao observar os dois *Anjos Tocheiros* em abril de 2001, verificou-se que a camada de verniz e algumas camadas de repinturas já tinham sido removidas e com isso as primeiras indagações apareceram: Qual é a policromia original? E qual a que dará legitimidade[13] às obras?

O processo de remoção de repinturas é irreversível, e algumas questões relacionadas à imagem, à técnica e à história permearam a definição do critério de restauração adotado: Todas as repinturas

Foto: Luciana Bonadio

Figura 2 - Anjo toucheiro
Cornucópia no braço esquerdo
Antes da intervenção iniciada em 2001

11. BALLESTREM, 1970. p. 69-73.

12. Através do inventário do IPHAN, constataram-se essas duas possíveis datações, e pelas análises de materiais, realizadas pela Dra. Claudina D. Moresi, no laboratório de ciência da conservação do Cecor, verificaram-se as diferenças de materiais de cada policromia. As análises indicaram que na policromia original as carnações foram feitas com têmpera oleosa e o restante em têmpera, enquanto que nas policromias subseqüentes os materiais usados eram industrializados.

13. Entende-se como legítimo aquilo que se apresenta conforme uma lei. No caso da restauração aqui apresentada a lei seria a da legibilidade, sem cometer um falso estético ou histórico.

Foto: Beatriz Coelho

Figura 3 - Anjo toucheiro
Cornucópia no braço direito
Após a intervenção

dão legitimidade às obras? Qual a quantidade e a qualidade da policromia original que ainda existe sob as camadas de repinturas? Qual o nível de dificuldade para a remoção das camadas? As repinturas existentes representam uma determinada época? Remover todas as repinturas é eliminar uma parte das suas histórias? Remover uma ou mais camadas sem chegar à original é privilegiar um determinado momento das esculturas?

Então, a partir de um processo metodológico de reconhecimento da imagem, da matéria e da história dessas esculturas, definiu-se a policromia que ficaria aparente.

Pela análise da estratigrafia, verificou-se que as cores dos panejamentos das vestes, em todas as camadas (original e repintura), estavam de acordo com a representação iconográfica dos anjos, pois aparecem em tons de azul, verde e vermelho. Somente a última camada de cor marrom não estaria de acordo com essa representação, e pode-se supor que essa última camada tenha sido aplicada para integrar, cromaticamente, os *Anjos* aos retábulos da igreja à qual pertencem. No entanto, dentre as três camadas de repinturas, a primeira é a que se aproximava mais da original em relação às cores usadas, tanto nas vestes quanto na cornucópia. Nas carnações, as repinturas alteravam de forma considerável as imagens, pois, na primeira, a cor usada foi um rosa mais avermelhado, e nas outras a cor branca, enquanto que a camada original é rosa claro, aproximando-se mais da representação da cor de pele. Sendo assim, observou-se que as cores das repinturas, apesar de modificarem a aparência das imagens, não alteravam a representação iconográfica dos anjos, com exceção do verniz marrom da última camada.

Um outro fator importante foi a textura encontrada em cada estrato. Como algumas áreas das esculturas apresentavam as repinturas expostas, pôde-se verificar que todas eram heterogêneas, com locais mais espessos e rugosos e outros mais finos e lisos, sem a intenção de executar modelados ou áreas de luz e sombra. Essa heterogeneidade possivelmente ocorreu por falta de habilidade técnica de quem as executou. Um exemplo dessa precariedade técnica pôde ser visto no desenho dos olhos e sobrancelhas da última repintura, deixando o olhar dos *Anjos* sem expressividade.

Ainda em relação à textura, conseguiu-se notar a quantidade de policromia original existente a partir da topografia das áreas em que a primeira repintura já estava aparente, como no *Anjo Tocheiro* com a cornucópia no braço esquerdo (50% dessa camada estava visível).

Em relação ao estilo das obras, com base na policromia, não foi encontrado nenhum tipo de ornamentação (esgrafito, punção ou *pastiglio*) nas vestes, a qual apontasse as características de um autor ou de um momento histórico específico. Todas as

camadas eram de cores chapadas, apresentando somente resquícios de folha de ouro nos boldriês. Desse modo, a representatividade estilística das policromias não influenciou diretamente nas decisões sobre o critério.

Todas essas constatações foram detectadas a partir da matéria (aspecto e estrutura) dessas esculturas, porém é também importante enfatizar que todas elas enquadram-se dentro da história, do tempo percorrido desde o século XIX até os nossos dias. Como definido por Brandi, a obra de arte apresenta duas historicidades: uma referente a sua criação e a outra referente ao momento em que se apresenta,[14] no caso, quando foram observadas antes de se iniciarem as intervenções em abril de 2001.

Se o conservador/restaurador busca a preservação do original, ele estará trabalhando fundamentalmente com os conceitos de autêntico e de legítimo. Do mesmo modo que o conceito de original está relacionado com a origem física da obra executada por um determinado artista em um determinado tempo e lugar, o conceito de autêntico também o está. Mas, por outro lado, ele também está relacionado com a tradição, ou seja, com a memória, com os vestígios que esta obra guarda de uma determinada época até nossos dias. Walter Benjamin, no texto em que discute a reprodutibilidade da obra de arte, esclarece o conceito de autenticidade:

> *"Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. (...) A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico".*[15]

Então, após realizar todos os estudos estratigráficos e dos estados de conservação, decidiu-se remover o verniz e todas as

Foto: Beatriz Coelho

Figura 4 - Anjo toucheiro
Cornucópia no braço esquerdo
Após a intervenção

14. BRANDI, 1989. p.17.

15. BENJAMIN,1986. p.167-168.

camadas de repinturas apenas nas carnações. Desse modo, recuperou-se o original dessas duas esculturas quanto à carnação. Ao remover apenas o verniz e duas camadas de repinturas nos panejamentos, botas, bases e cornucópias, legitimou-se um dos seus momentos por meio da legibilidade de sua imagem e história. No entanto, a autenticidade da policromia é relativa, pelo fato de ser original somente nas carnações.

Um outro fator relacionado à legibilidade das obras está no fechamento das lacunas parciais através do seu nivelamento total e da sua reintegração cromática. O fato de se ter removido o verniz e duas camadas de repintura, bem como ter fechado todas as lacunas que são passíveis de reintegração, não elimina os sinais deixados pela sua história, pois essas lacunas continuam sendo locais de perda da matéria (material) original das esculturas. O nivelamento e a reintegração indicam que em um determinado momento as obras foram restauradas com critério, e que nesse momento elas voltaram a ter um aspecto legível (FIG.3 e 4).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois *Anjos Tocheiros*, ao voltarem para o seu lugar de origem, a capela-mor da igreja Nossa Senhora Rainha dos Anjos, em Mariana/MG, retomam as suas funções dentro do cenário religioso dessa igreja. Eles fazem parte da imaginária religiosa, mas não são consideradas imagens devocionais, e sim ornamentais.

Eles localizam-se no altar-mor entre os fiéis e o sagrado (FIG.5), e simbolicamente são os mensageiros, "pertencentes ao exército de Deus".[16] A cornucópia de ambos possui orifício para a colocação de círio, que ilumina e reafirma a relação entre a matéria e o espírito.

Se antes da restauração os *Anjos* integravam-se cromaticamente com os retábulos dessa igreja, após a restauração eles apresentam-se distintos desses. Os retábulos colaterais não receberam policromia, ficando na cor da madeira, marrom, mas o retábulo do altar-mor apresenta-se nas cores branca (fundo) e marrom (ornamentações). Isso leva a indagar: A aparência do retábulo do altar-mor é autêntica? Quais as cores da policromia original desse retábulo? Os retábulos também receberam tantas repinturas quanto os *Anjos Tocheiros*? São questões que, apesar de não terem sido respondidas, podem dar início a novas pesquisas relacionadas ao acervo dessa igreja.[17]

As pessoas que virem os *Anjos* pela primeira vez, além do reconhecimento simbólico, perceberão a aparência das imagens como sendo a 'original', pois "a obra de arte também se recria cada vez que é experimentada esteticamente".[18]

Sendo assim, se para o conservador/restaurador o original está relacionado com a origem física da obra, para o espectador,

16. CHEVALIER, 1991. p.61.

17. Uma observação importante conduzida pela integração da obra em seu ambiente deve ser apontada: analisar histórica e esteticamente o local de origem, ou o local para onde as obras retornarão depois de restauradas, deverá sempre estar incluída nos estudos preliminares de escultura em madeira policromada, e das obras de arte em geral a serem restauradas.

18. John Deway citado por Cesare Brandi na *Teoria de la restauración*, 1989. p.14.

muitas vezes o original é aquilo que se apresenta diante dos seus olhos pela primeira vez. Uma interpretação do conceito - original - não invalida a outra, coexistindo na mesma obra.

Nessas duas esculturas, a definição do critério de intervenção teve como fundamento uma das principais leis da Teoria da Restauração de Cesare Brandi, a legibilidade, que possibilitou a discussão dos conceitos de original, autêntico e legítimo, relacionados à policromia de esculturas em madeira.

A partir da recuperação da leitura estética da policromia, a legibilidade das duas esculturas foi devolvida. No entanto, no que se refere à leitura histórica, o fato de se ter deixado a policromia em dois momentos diferentes da obra não altera a sua legitimidade, pois tanto as carnações (originais) como as outras partes das esculturas (repinturas) possuem valores relacionados à história dessas obras. A primeira repintura, apesar de não ter sido realizada pelo policromador-autor, não descaracterizou as imagens em relação à sua iconografia, aproximando-as cromaticamente da policromia original.

Após a restauração, constatou-se também que o fato de a obra apresentar dois momentos diferentes em sua policromia está implicado em questões técnicas relacionadas à remoção das repinturas. O primeiro fator relevante foi que o rosto do *Anjo Tocheiro* (cornucópia no braço direito) já apresentava 50% de todas as repinturas removidas no momento em que se iniciaram os trabalhos em abril de 2001. Sendo assim, não se teve outra opção senão remover o restante das repinturas das carnações, chegando

Figura 5 - Estudo estratigráfico dos Anjos Toucheiros

à policromia original. Mas o mesmo não foi feito com o restante das repinturas, pois a quantidade de original existente era reduzida, não permitindo a recuperação da sua legibilidade. Desse modo, optou-se por manter a primeira repintura.

Com isso, verifica-se que todas as argumentações teóricas estiveram submetidas às questões de ordem técnica determinadas por intervenções anteriores, e que teoria e prática são indissociáveis nos momentos de decisão de critérios para intervenções de restauração em obras de arte.

Observações da autora

Histórico das intervenções realizadas no Cecor

Em 1993, os dois *Anjos Tocheiros* chegaram ao Cecor/EBA/UFMG, quando foi feita análise formal e estilística dentro da pesquisa sobre a obra de Francisco Vieira Servas: *"Francisco Vieira Servas, escultor português em Minas Colonial"*, de autoria de Beatriz Coelho. Ainda nesse ano, alunos do X Curso de Especialização em Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis Cecor/EBA/UFMG realizaram estudos estratigráficos e do estado de conservação das duas esculturas e iniciaram procedimentos de conservação curativa.

Dois anos depois, outros alunos reiniciaram os procedimentos acima citados no *Anjo Tocheiro* (cornucópia no braço esquerdo). No mesmo ano, foram feitos testes de solubilidade para a remoção do verniz marrom no *Anjo Tocheiro* (cornucópia no braço direito) no Ateliê de Pintura e Escultura do Cecor.

Já em 1998, outros estudos estratigráficos foram realizados, e a remoção das repinturas dos dois *Anjos* foi iniciada no Ateliê de Pintura e Escultura do Cecor.

Houve um intervalo, e em abril de 2001 novos estudos estratigráficos e do estado de conservação foram iniciados, e, então, a definição do critério de intervenção e a restauração foram realizadas pela autora deste texto. As obras foram entregues à comunidade de Mariana em fevereiro de 2003.

Agradecimentos

Agradeço especialmente ao Centro de Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes/UFMG pela oportunidade de realizar os trabalhos de restauração nos dois *Anjos Tocheiros*.

E agradeço também à Beatriz Coelho e à Maria Regina E. Quites pelas enriquecedoras sugestões e discussões durante o processo de restauração das duas esculturas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CONSERVADORES/ RESTAURADORES. *Política de preservação, pesquisas e técnicas em conservação/restauração*; formação profissional. Rio de Janeiro: 1996, p.169-177.

BALLESTREM, A. Limpieza de las esculturas policromadas. *Conservation of wood objects*, PREPRINTS DE LA CONFERENCIA DEL IIC realizado en al año 1970 en Nueva York, *Preprints ...* 2. ed., v.2, p.69-73.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*: *magia e técnica, arte e política.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRANDI, Cesare. *La teoría de la restauración.* Madrid: Alianza,1989.

CHEVALIER,Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. 994 p.

COELHO, Beatriz. Francisco Vieira Servas: escultor português em Minas colonial. *Cultura Visual*, *Revista do mestrado da Bahia*. Salvador, janeiro/julho de 2001, n. 3, v.1.

COELHO, Beatriz; HILL, Marcos C. S. Francisco Vieira Servas e os Anjos Tocheiros de Congonhas. In: CONGRESSO DA ABRACOR (Associação Brasileira de Conservadores/Restauradores) VIII, 1996, Ouro Preto. *Anais...*

COELHO, Beatriz; HILL, Marcos C. S. Francisco Vieira Servas e os anjos, arcanjos e querubins. *Imagem Brasileira*. Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB). Belo Horizonte: 2001, n÷ 1, p.137-146.

HENRÍQUEZ, Guillermo Joiko. *Teoria de la reintegración*. Belo Horizonte: Cecor/Escola de Belas Artes/UFMG, 1979 (Apostila inédita do I Curso de Restauração de Bens Movéis).

PHILIPPOT, Paul. La restauración de las esculturas policromadas. *Studies in conservation.* 1970, v. 15, n.4, p.248-252.

Esta obra foi composta pelo CEIB
em fonte Zurich Ex BT
e foi impressa pelo
Centro Gráfico da UFMG,
em OFF-SET,
sobre papel Film Coating,
115 gramas, da
Suzano Papel e Celulose,
em Agosto de 2003.